



Apropiación y sentido de las formas estéticas en el arte colonial neogranadino

Metáfora e imagen en la obra de
Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez (1680-1750)

Nelson Ramiro Reinoso Fonseca



un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A



APROPIACIÓN Y SENTIDO DE LAS FORMAS ESTÉTICAS
EN EL ARTE COLONIAL NEOGRANADINO

NELSON RAMIRO REINOSO FONSECA

Apropiación y sentido de las formas estéticas en el arte colonial neogranadino

Metáfora e imagen en la obra de Josefa del
Castillo y Gregorio Vásquez (1680-1750)



XIII Premio de Estudios Iberoamericanos La Rábida 2020, del Grupo de Universidades Iberoamericanas La Rábida en la categoría de mejor trabajo fin de máster oficial de temática perteneciente a las áreas de Ciencias Sociales y Jurídicas y de Humanidades

© Nelson Ramiro Reinoso Fonseca, 2022
© Grupo de Universidades Iberoamericanas La Rábida
© Universidad Internacional de Andalucía, 2022
Monasterio de Santa María de las Cuevas.
Calle Américo Vespucio, 2.
Isla de la Cartuja. 41092 Sevilla
<https://www.grupolarabida.org>
<https://www.unia.es>

Imagen de cubierta: *La profecía de Joaquín de Fiori (1657-1710)*, de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Óleo sobre tela. Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

ISBN: 978-84-7993-373-9 (PDF)
ISBN: 978-84-7993-374-6 (ePub)

ÍNDICE

PRESENTACIÓN | 9

AGRADECIMIENTOS | 11

INTRODUCCIÓN | 13

CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL: HACIA UNA HISTORIA DE LA IMAGEN EN LA NUEVA GRANADA | 23

Hacia una apropiación de la imagen colonial neogranadina | 25

Tras la legitimación de las imágenes | 30

Los artífices: creadores de imágenes | 31

Esbozo de la pintura y escritura colonial neogranadina | 36

El papel de las imágenes en la sociedad neogranadina | 37

Los talleres en relación con las estampas | 39

La incidencia de las imágenes en el cuerpo individual y social en la Nueva Granada | 44

La poetisa Josefa del Castillo | 46

El pintor Gregorio Vásquez | 51

CAPÍTULO 2. IMAGEN Y APROPIACIÓN ESTÉTICA EN JOSEFA DEL CASTILLO Y GREGORIO VÁSQUEZ | 55

La imagen, ¿qué es? (más allá de lo figurativo) | 55

Apropiación estética o una forma «otra» de estetizar | 59

Programa retórico-visual de las imágenes en Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez | 65

Símbolo de la Trinidad | 66

El Juicio Final | 77

Mi Vida | 92

Afectos Espirituales | 101

CAPÍTULO 3. METÁFORA E IMAGEN: EL LUGAR DEL CONTRASTE DE LA
APROPIACIÓN DE LAS FORMAS ESTÉTICAS | 119

La *ley* del contraste | 120

El contraste de la imagen: El cuadro y la metáfora | 123

Visualidad *barroca* con imágenes *renacentistas* | 128

El *puzzle* barroco | 143

CONCLUSIONES | 147

BIBLIOGRAFÍA CITADA | 151

PRESENTACIÓN

La siguiente investigación es resultado de la Tesis de Maestría en Estética y Arte, titulada «Apropiación y sentido de las formas estéticas en el Arte Colonial Neogranadino: Metáfora e imagen en la obra de Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez (1680-1750)», la cual fue dirigida por el Dr. Jesús Márquez Carrillo y, durante mi estancia académica en la Univesitat de Valencia, co-dirigida por el Dr. Rafael García Mahíquez. Dicha tesis fue presentada y defendida en marzo de 2020 en el posgrado de Maestría en Estética y Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

Esta investigación fue posible gracias a la Beca de Maestría otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT-México), nominada por la Dra. Isabel Fraile Martín y el Dr. José Ramón Fabelo Corzo, programa de Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Internacional de Andalucía y sus autoridades por otorgarme el «XIII Premio de Estudios Iberoamericanos La Rábida 2020» y brindarme la oportunidad de publicar esta investigación.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT-México) le agradezco entrañablemente por la beca que me fue otorgada para realizar mis estudios de Maestría en Estética y Arte, así como por su apoyo para mi estancia académica en la Universitat de Valencia (España).

A la DAE y a la Facultad de Filosofía y Letras de esta querida *alma mater*, les agradezco, igualmente, el inmenso apoyo recibido como complemento económico para iniciar mis estudios antes de la feliz llegada de la beca y, también, por la colaboración recibida en lo referente a mi culminación; así como las múltiples ayudas brindadas oportunamente para el viaje de mi estancia académica y de los congresos durante mi formación.

Quiero aprovechar para expresar mi más afectuoso agradecimiento a mi amigo y tutor de tesis Dr. Jesús Márquez Carrillo por su amistad, apoyo, instrucción y colaboración durante el desarrollo de esta investigación. A la Dra. Isabel Fraile Martín le agradezco su inestimable formación y valiosos aportes durante la maestría. Al Dr. José Ramón Fabelo Corzo le agradezco sus apreciables consideraciones durante el desarrollo de la investigación. Los tres formaron un excelente comité tutorial, siempre preocupados por acompañarme a crecer en esta etapa formativa como estudiante e investigador.

A los distinguidos profesores(as): Emilia Ismael Simental, Mayra Sánchez Medina, Ramón Patiño Espino, Óscar Alejo, Gerardo de la Fuente Lora, Alberto López Cuenca, Víctor Gerardo Rivas López y al profesor Dr. Rafael García Mahíquez, con quie-

nes tuve el privilegio no solo de aprender sino de compartir inquietudes y esperanzas; en verdad, ¡¡muchísimas gracias!!

Finalmente, a mi adorable familia: mi madre Gladys, por su entrañable amor y sabiduría; Fredy, mi hermanito, ejemplo de disciplina y entrega, y mi hermanita María Luisa, modelo de paciencia y caridad. Ellos son mi única riqueza que tengo y que, espero, ¡¡Dios siga esmerándose en bendecir!!

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es una aproximación interpretativa a las formas estéticas de las imágenes producidas por el pintor Gregorio Vásquez y por la poetisa Josefa del Castillo, inscritas en el arte colonial neogranadino. Específicamente, del pintor Gregorio Vásquez consideraremos el *Símbolo de la Trinidad* y *El Juicio Final*; mientras que de la poetisa Josefa del Castillo, abordaremos sus escritos *Mi Vida* y *Afectos Espirituales*. Aunque atenderemos las imágenes conceptuales que componen su retórica visual a través de las metáforas, para el caso de Josefa del Castillo, y de los temas iconográficos, para el caso de Gregorio Vásquez; por ejemplo, nos centraremos en la apropiación y el sentido de las formas estéticas que emplearon para la producción de sus obras artísticas, sin obviar referencias a tipos iconográficos o literarios empleados, cuando sea necesario. Ya que no contamos con estudios específicos que consideren su estudio de manera conjunta sobre este tema, vale la pena abordarlo hermenéuticamente, atendiendo a sus contrastes y de manera comparativa, con el fin de establecer un punto de partida de cara a nuevas investigaciones.

Desde la crítica literaria y de la historia del arte colombiano, las figuras de la poetisa Josefa del Castillo (1671-1742) y el pintor Gregorio Vásquez (1638-1711), constituyen los dos referentes más destacados del arte colonial¹ neogranadino, respectivamente. Sin

¹ Se entiende acá por *arte colonial* una categoría básica que permite reunir el arte realizado e importado al territorio del Nuevo Reino de Granada y al posterior Virreinato de la Nueva Granada desde los siglos xvi hasta la supresión del virreinato con la Independencia en 1819. Recordemos, además, que en la investigación histórica, una noción todavía a debate es la que se refiere al modo de definir la época de la presencia española en el continente americano durante los siglos xvi al xviii. Unos historiadores lo llaman virreinal; unos más la mencionan como del Antiguo Régimen y, finalmente, otros se inclinan por el apelativo de colonial. Desde el

embargo, sus obras responden a un canon de representación estético y artístico que, al mismo tiempo que los une, los diferencia: ambos fueron contemporáneos y artistas; Del Castillo, una poeta religiosa crítica y Vásquez, un pintor crítico no religioso. Aun así, cada uno desde sus producciones artísticas se apropiaron de unas formas estéticas con un nuevo sentido: crearon una visión histórica de su propio pasado, a partir del uso de herramientas artísticas y estéticas que le ofrecía su medio cultural inmediato, siendo capaces de reelaborar su percepción histórico-artística y cultural a partir de una nueva producción artística, la cual se debatía entre el hecho de tener que representar los relatos de las realidades místicas y el reto de retratar el rostro de las élites que legitimaban esos relatos.

punto de vista político e institucional, la organización virreinal tuvo un peso muy importante, predominó en la mayor parte del tiempo. Administrativamente, por otro lado, el territorio se organizó en reinos, de suerte que —se dice— hubo siempre una igualdad legal entre Castilla y las Indias, ignorando u olvidándose que en sus orígenes estas provincias fueron parte de Castilla y que a partir de 1524 se las desgajó de este reino para asignarlas al rey; que los territorios ultramarinos, por tanto, carecieron de leyes y fueron de «derecho común» y, por consiguiente, quedaron sujetos al Real y Supremo Consejo de Indias, en lo temporal y eclesiástico. Así que, aunque se hable de los reinos de las Indias o de los reinos castellanos de Indias, estas posesiones dinásticas de la monarquía española en ultramar no funcionaron jurídicamente como reinos: sus habitantes criollos o españoles carecieron de leyes y fueros, de derechos colectivos, de representación en el gobierno de la monarquía; por eso si obtenían alguna prebenda o privilegio, tenían que gestionarlo de manera individual, y eso con grandes esfuerzos.

En lo que concierne a la denominación de Antiguo Régimen, es evidente que antes de la formación del Estado moderno predominó una estructura política y social organizada en sociedades corporativas y de cuerpos. Por ejemplo, Manuel Miño Grijalva («De colonial y Antiguo Régimen: Dos conceptos en cuestión», en *América Latina: entre discursos y prácticas*, pp. 49-70), considera que el concepto de Antiguo Régimen es correcto en relación con lo político e institucional, pero «deja de lado buena parte de la realidad material y olvida el intenso proceso de formación de la economía colonial en un contexto de subordinación» (pp. 49-50). Por eso, para él sería más adecuado hablar de una época colonial y de Antiguo Régimen. A su vez, Carmen Bernard («De colonialismos e imperios: respuesta a Annick Lempérière», en *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos*), señala que «la política es justamente una dinámica y una lucha de intereses, y no un ejercicio escolar», en alusión a quienes solo consideran el marco legal o administrativo. En consecuencia, para definir esta época, más que atender a lo formal, debemos considerar las relaciones de poder y su organización en el contexto del imperio español. Para Bernard, la situación colonial «es un tipo ideal cuyas variantes pueden ser analizadas en distintas épocas». Por esta razón nos inclinamos por darle a esta época el apelativo de colonial y de Antiguo Régimen.

Por otra parte, el nombre de Gregorio Vásquez evoca en la imaginación de la tradicional crítica de arte —sobre todo de la época de los años sesenta, en Colombia— una turba de imágenes historiográficas que se ha zarandeado entre la apología, la fábula, hasta la designación como un simple artesano, limitándose a enmarcarlo dentro de los estilos tradicionales del Renacimiento, Manierismo, Barroco y Neoclásico,² principalmente. Otro tanto sucede, en la crítica literaria, con sor Francisca Josefa del Castillo Guevara, más conocida como la Madre Castillo, cuyo nombre apenas nos recuerda los escritos áridos y ascéticos de una pobre mujer enclaustrada, presa de enfermedades y locura, presentes a través de sus dos únicos escritos: *Mi vida* y *Afectos Espirituales*,³ obras autobiográficas que permanecieron inéditas hasta el siglo XIX y que no conocieron su segunda edición hasta 1942.

No obstante, la imaginación hace aquí traición a la realidad. Gregorio Vásquez era pintor no solo de temas religiosos, sino que

2 De hecho, el pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos ha servido como antecedente local para historiadores como José Manuel Groot, del siglo XIX, quien, apoyándose en el modelo narrativo de Vasari, estableció un conjunto de características de fábula sobre su «genio» (Cfr. Yobenj Chicangana, «Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez», *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, pp. 117-123). Ya en el siglo XX, Roberto Pizano realizó el que sería el catálogo más amplio sobre la obra de Vásquez y, para muchos estudiosos —aún hoy—, el más riguroso estudio sobre el pintor, según Darío Ortiz (Cfr. Roberto Pizano, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, p. 74), hasta el punto de que Giraldo Jaramillo considerara al pintor neogranadino, en un pequeño libro bilingüe sobre sus dibujos, como «el pintor más grande de la América Colonial» (Cfr. Giraldo Jaramillo, *El arte en Colombia, Gregorio Vásquez. Dibujos originales y a pincel*, p. 7), forjándose así, en torno al pintor y su obra, un antecedente fundacional del arte colonial colombiano, pero sin recurrir a una mirada estética que apelara más al sentido interno y arriesgara una comprensión que pusiera en evidencia la armonización de sus tensiones.

3 A pesar de que autores como Kristine Ibsen (1999), Anderson Imbert (1970) y, recientemente, estudiosos como Chang-Rodríguez (2008) y Reinoso Ingliso y Walde Moheno (2013) ponderan la calidad de sus escritos en tanto poéticos, desde el punto de vista de la crítica literaria tradicional no es así. Al respecto se puede consultar la bibliografía utilizada en mi artículo: «La mística en los “afectos” de la poetisa Del Castillo: una experiencia liminal» (2017). A través de los textos consultados, se pudo evidenciar que tampoco se ha realizado un estudio juicioso sobre el aspecto estético que encierran sus obras, debido a que, al valorar la creación poética de sus escritos, la mayoría de los comentaristas utilizan la idea de «su mística» como una característica limitante que justifica cierta «beatería» católica, pues, sus escritos, lejos de señalar algún tipo de estilo estético, constituyen el eco de la problemática moral, individual y colectiva de la época colonial.

su arte respondía a una estética más amplia y concreta de las realidades abstractas que lo acuciaban. Del Castillo, en cambio, era religiosa y artista: poetizaba realidades místicas, pero que conformaban su potencial intuitivo y su fuerza espiritual inspiradora de la manera más concreta y artística que una mujer, en sus circunstancias, hubiera podido lograr. Desde esta perspectiva, llama la atención que la mirada historiográfica basada en horizontes teóricos, que pretenden establecer sus procesos de legitimación por la vía de la tradición, de la ruptura y/o de la transgresión desde una actitud historicista y reconstructiva, las dejan en el pasado y, en tal sentido, las descalifican como productos artísticos y las convierten, simplemente, en objeto de documentación histórica. En este sentido, encontramos que se fragua un tipo de colonialidad del ver que, en este caso, haría referencia a una imposición de la concepción sobre lo bello con respecto a un canon del ver por parte del formalismo historiográfico que conceptualiza y juzga este tipo de producciones artísticas de manera sesgada, en cuanto que, incluso, se les llega a infravalorar, situándolas en zonas o dimensiones de lo no artístico.⁴

En el caso del pintor Gregorio Vásquez (163-1711), por ejemplo, cuando se indaga sobre el sentido estético y el valor artístico de sus producciones artísticas, estudiosos como Luis Alberto Acuña,⁵ Arbeláez Camacho y Gil Tovar⁶ y Marta Traba,⁷ principal-

4 Cfr. Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo, *Estéticas decoloniales*, p. 9.

5 Quien recurriendo a una fórmula narrativa más cercana al relato costumbrista que al ensayo académico, configura unos ideales de belleza y estética para la definición del arte colonial, reivindicando un modelo criollista y fabulado que se mantuvo como una constante en la historiografía del arte colonial; al respecto véase, por ejemplo, el texto de Luis Alberto Acuña, *Siete ensayos sobre arte colonial en la Nueva Granada*, p. 80.

6 Los horizontes teóricos de la historiografía del arte propuesta por ellos están enmarcados sobre la línea de la sincronía y la tradición, o sea, que a expensas de la repetición y la aceptación de modelos tradicionales es posible, para ellos, una definición de arte poniendo como ejemplo, precisamente, a Vásquez como adalid de un estilo «español de la escuela sevillana». Cfr. Gil Tovar y Arbeláez Camacho, *Historia del arte colonial en Colombia*, p. 164.

7 Para quien la figura mítica del pintor Vásquez estriba, desde su óptica de transgresión como escenario ideal para la configuración del artista, en «no haber comprendido, ni siquiera intuido, la naturaleza misma de la creación pictórica» (Cfr. Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano*, p. 20); de esta manera, apelando

mente, se centran en establecer lugares de enunciación de verdad apelando al carácter formal de las obras artísticas para dotar de sentido y legitimar o deslegitimar algunas de sus producciones y siempre apoyándose en una historiografía centralista y excluyente. Otro tanto sucede con la producción artístico-religiosa de la poetisa Josefa del Castillo (1671-1742), donde se apela a una serie de estudios que subsumen su carácter estético por una supuesta afectación de carácter social y/o emocional, pero cuando se pretende destacar el aspecto estético de sus obras, se limitan al tante meramente vivencial, donde a pesar del misticismo religioso institucional con el cual suele referirse a la experiencia de sus obras, incurre también en el formalismo,⁸ pues, lo que importa para ellos es el modo como soy afectado; fuera de eso, todo momento comprensivo, de sentido común, de objetividad histórica, de ocasión, se considera estéticamente intrascendente.

Es decir, desde este tipo de miradas, se insta una vez más una clara reducción de la experiencia o *epistemicidio*⁹ por parte de la crítica tradicional colombiana con respecto a las obras de estos dos autores, en cuanto que se estaría generando *a posteriori* un desaprovechamiento sistemático de los saberes que se dieron en aquel momento, por parte de los artistas, y que no solo conllevaría a otra forma de exclusión social, sino que también implicaría la trivialización epistémico-histórica de las obras, junto con la reiterada creación de nuevas formas asimétricas de inequidad epistémica. Esto, en últimas, implicaría —ineludiblemente— una correlative colonialidad del saber: pensar que solo las teorías y conceptos emanados del formalismo tradicional historiográfico y de

al error y a la imperfección pictórica, ella establece formas de resistencia y originalidad ideológica.

8 Tal es el caso de diversos estudios actuales, donde lo único que se destaca de la poetisa, más que su producción artística en sí, es la tradición de su vida signada a la escritura del cuerpo para la historia de la subjetividad, donde, mayoritariamente, se presta atención a la escritura del yo y la representación del cuerpo en la tradición occidental. *Cfr.* Beatriz Ferrús y Fibla Girona, *Vida de Sor Francisca Josefa del Castillo*; aquí ellas destacan de los escritos de Josefa del Castillo, únicamente, aquellos fenómenos como la histeria o la locura —en su aparente misticismo—, como causa de su composición escritural. En realidad su producción artística solo es, desde el punto de vista estético, mera ocasión vivencial de un desbordamiento subjetivo para las autoras.

9 *Cfr.* Boaventura de Sousa Santos, *Una epistemología del Sur*.

la crítica literaria europea, deben ser tenidos como conocimientos verdaderos, racionales y objetivos y, desde luego, universales.

Teniendo en cuenta lo anterior, se pretende investigar, desde el contraste que surge entre la heterogeneidad de sus expresiones artísticas, las formas estéticas que le dan unidad de sentido al lenguaje y al programa visual utilizados a través de los recursos retóricos de las imágenes empleadas por los artistas Vásquez y Del Castillo, para intentar comprender sus apropiaciones.

Así, más que contextualizar sus imágenes en términos cronológicos y a identificar los elementos estilísticos e iconográficos que componen las producciones artísticas de sus obras, metodológicamente nos situaremos desde el enfoque hermenéutico de la apropiación que, más que una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en «propios» o «apropiados» elementos ajenos.¹⁰ En efecto, asumimos con Roger Chartier la apropiación «en el sentido de la hermenéutica, que consiste en lo que los individuos hacen con lo que reciben, y que es una forma en que se apoderan de los textos o de los objetos recibidos». De esta manera, el concepto de apropiación puede mezclar el control y la invención, puede articular la imposición de un sentido y la producción de sentidos nuevos,¹¹ por lo que para contrastar conceptos y experiencias de sentido con respecto a las imágenes —sean icónicas o metafóricas— de este período, será muy útil al momento de examinar los cambios que pudieron sufrir los bienes culturales, como las imágenes seleccionadas, cuando fueron apropiados por los sujetos, permitiéndonos, a su vez, ubicarnos en tres cuestiones, a saber: Primera, enfatizar en el rol activo de los sujetos involucrados en tomar para sí y hacer usos de las imágenes. Segunda, examinar los cambios que pudieron sufrir las formas en cuanto bienes culturales, como las imágenes producidas por los artistas Vásquez y Del Castillo, cuando son apropiadas. Y, tercera, establecer una perspectiva dialógica y crítica con respecto a otros enfoques al momento de abordar las imágenes neogranadinas del

10 Cfr. Bernardo Subercaseaux, «La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina», en *Estudios Públicos*, p. 130.

11 Cfr. Roger Chartier, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier*, pp. 90-91.

período colonial que estudiaremos, con respecto a la apropiación estética de las imágenes.

En razón a lo anterior, nos propusimos, como objetivo general, interpretar la mediación de sentido, a través de la producción artística de Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez, que encierran sus obras para comprenderlas desde la propuesta hermenéutica de la apropiación de las formas estéticas que, allende los hábitos intelectuales dominantes —del formalismo—, pretende una posible comprensión del arte colonial neogranadino. En cuanto a los objetivos específicos, nos hemos centrado en los tres siguientes:

- Conocer y describir, por medio del análisis de la producción artística de los autores neogranadinos seleccionados, la relación entre motivo e imagen que plantean sus formas estéticas, para situar la comprensión hermenéutica.
- Contrastar, mediante la hermenéutica de la apropiación, la intuición de la imagen (visual o icónica) y del lenguaje (metafórico), para destacar la heterogeneidad simultánea de las estéticas empleadas que se encuentra en estas expresiones de los artistas escogidos.
- Analizar la unidad de sentido que surge de esta interpretación, por medio de los conceptos de apropiación, estética de la re-existencia y retórica visual, para evidenciar el fenómeno de la imagen en las expresiones artísticas de la poetisa Del Castillo y del pintor Vásquez.

Ahora bien, el interés por tratar de enmendar, de alguna manera, el olvido al que ha sido sometido el estudio estético conjunto de sus obras por parte tanto de la historiografía del arte como por la crítica literaria, nos lleva a centrar en ellas nuestra atención. Sin embargo, el método iconográfico e iconológico, escogido en esta investigación, se sitúa al margen de la sistematización tradicional de las artes, lo que nos lleva a justificar la selección de fuentes históricas que son objeto de nuestra investigación. Dado que el texto escrito es tratado como imagen, indisociable de la pintura, así como de su lector y espectador, en primera instancia, no deberíamos distinguir entre las manifestaciones artísticas. La producción artística que estudiaremos, por tanto, debe ser vista como resultado de la interacción de distintos factores, que no

se refieren solamente al mundo externo sino, principalmente, al artista mismo y a su contexto sociocultural, que determinará su percepción de su realidad.¹²

El reconocimiento del dogma católico dentro de la retórica visual y su papel dentro de la sociedad colonial neogranadina de los siglos *xvi* y *xvii*, desde la perspectiva aquí propuesta, aborda la apropiación de las formas estéticas con un nuevo enfoque que comprende los matices de las dinámicas de poder en el período colonial y el proceso de evangelización a partir del uso de la imagen como documento histórico, objeto estético y herramienta política. Aquí argumentamos, desde Peter Burke, que las imágenes pueden considerarse como documento histórico desde su misma naturaleza visual, por lo que constituyen —vistas así— un material valioso para «imaginar» el pasado,¹³ pues, su contribución se finca en términos de un testimonio de aspectos de la realidad social no mencionada en textos, que es distorsionada a partir del artista o el contratante y que se rige por mentalidades de la época, ideologías e identidades.¹⁴

Analizar el fenómeno de la apropiación y el sentido de las formas estéticas, entonces, comporta una metodología de nuestro objeto de estudio que va más allá de la simple clasificación disciplinaria y que, como otros aspectos de la imagen, responde a la especificidad funcional de estas obras. De esta manera problematizaremos la investigación de este fenómeno: se propone exponer no solo su sentido dogmático, sino la apropiación de la imagen en la vida de Vásquez y Del Castillo, la relación entre sus imágenes y las formas y sentidos estéticos en el contexto de los procesos de cristianización. Aquí los diferentes soportes, que nosotros tomamos como documentos históricos (pintura y escritura), introducen particularidades en la representación y hasta en la elección de tipos iconográficos, por lo que, como veremos, será forzoso hacer alusión a otras disciplinas y/o discursos e incluso estudiar previamente el origen y desarrollo de los principales tipos iconográficos

¹² Cfr. David Summers, «Introducción», en *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, 2003, p. 16.

¹³ Cfr. Peter Burke, 2001, p. 37.

¹⁴ *Ídem.*

conceptuales que pueden (o no) estar claramente representados a través de las producciones de los artistas neogranadinos.

La presente metodología, por último, se integra a la propuesta realizada por Panofsky en la medida en que reconoce sus límites: no intentamos *re-crear* el pasado sino proponer una interpretación de este,¹⁵ por lo que, también, tomaremos en cuenta algunos aspectos iconológicos que apelan a elementos más activos de la imagen, que interactúan con el espectador y no necesariamente están atados a fuentes escritas. De esta manera, aspectos como sentido, forma estética y apropiación estética tendrán mayor peso argumentativo en la búsqueda de la «estructura de la mirada» que proponen estas imágenes, conforme a su composición formal-material y el sustento ideológico en el cual se inspiran.¹⁶

Expuestos dichos presupuestos en este contexto, hemos estructurado la tesis en tres capítulos. En el primero, compuesto básicamente por cuatro apartados, estudiaremos el contexto histórico-cultural de fines del siglo xvii y principios del siglo xviii en el Nuevo Reino de Granada, que nos permitirá establecer el marco espacio-temporal de aquella sociedad neogranadina, para luego tratar de formarnos una imagen que nos permita ir perfilando el mundo de la producción artística de aquel momento, por lo que se indagará no solo sobre los elementos que dieron lugar a la producción de representaciones artísticas, sino a la manera en que se generaron nuevas relaciones de sentido entre las apropiaciones temáticas y sus respectivos medios de expresión, cerrando con una breve semblanza sobre los artistas neogranadinos Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez.

El segundo capítulo lo hemos dividido en dos momentos. En el primero, se expondrán los conceptos *imagen* y *apropiación estética*, con el fin de acotarlos desde nuestra propuesta interdisciplinaria de la historia del arte y de la filosofía estética, principalmente; enseguida, como segundo y último momento, aplicaremos tales conceptos a través del programa retórico-visual de las imágenes de *El Juicio Final* y el *Símbolo de la Trinidad*, del pintor Gregorio

15 Cfr. Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, p. 37.

16 Cfr. Michael Fried «La estructura de la mirada en *Un enterrement á Ornans*», en *El Realismo de Courbet*; y William John Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*.

Vásquez junto con las imágenes retóricas de *Mi Vida* y *Afectos Espirituales*, de la poetisa Josefa del Castillo, sin descuidar aspectos iconográficos ni iconológicos.

Finalmente, en el tercer capítulo, desarrollaremos nuestra hermenéutica de la apropiación estética a través de cuatro apartados. El primero estará dedicado a precisar la ley de contraste como herramienta que posibilitará evidenciar la tensión en los sentidos de apropiación estética de las producciones artísticas que hemos seleccionado; enseguida, a través de un cuadro de ejercicio comparativo, mostraremos el contraste de la imagen presentes tanto en el cuadro como en la metáfora de las obras elegidas; ya en el tercer apartado, como producto de lo anterior, expondremos la visualidad barroca con imágenes renacentistas que se encontraron como parte del proceso de apropiación estética de las formas empleadas por los artistas neogranadinos y, finalmente, el último apartado estará dedicado a enfatizar cómo tanto Del Castillo como Vásquez, crearon un *puzzle* barroco, desde el aspecto formal material, como una forma «otra» de apropiarse estéticamente de su quehacer artístico.

Por último, cerraremos esta investigación a modo de conclusión, indicando sus alcances como sus límites, con el fin de invitar a que se incentiven futuros acercamientos al fenómeno estético de este período, de manera comparativa, desde la hermenéutica de la apropiación que hemos desarrollado.

Capítulo 1

CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL: HACIA UNA HISTORIA DE LA IMAGEN EN LA NUEVA GRANADA

El período colonial neogranadino tiene unas características específicas; aquí se intentará conocer, desde las circunstancias y aspectos socioculturales, la forma en que emergieron las prácticas artísticas de fines del siglo xvii y principios del siglo xviii en el Nuevo Reino de Granada,¹ fijándonos tanto en los gustos estéticos como en los principales géneros que propiciaron el desarrollo de sus prácticas y producciones artísticas, pero siempre entendiendo que estas surgen de una madeja de relaciones junto con sus tensiones, por lo que, como bien indica Chartier, habrá que tener en cuenta «que no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio».²

En efecto, como bien lo explica el historiador mexicano Márquez Carrillo, refiriéndose desde estos presupuestos al proyecto de la *historia cultural de lo social* (promovido por Chartier junto con otros historiadores), de lo que se trata es no solo de «estudiar la forma en que los actores sociales dan sentido a sus prácticas y a sus discursos en el marco de los procesos o estructuras que organizan»,³ sino también de considerar «las formas de apropiación,

1 Nombre colonial de la actual República de Colombia.

2 Roger Chartier, *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, p. 48.

3 Jesús Márquez Carrillo, «Introducción», en *Conjunción de saberes. Historia del patrimonio documental de la Biblioteca Lafragua*, p. 21.

enraizamiento y circulación culturales»,⁴ haciendo especial hincapié en la tensión que existe entre «las capacidades inventivas de los individuos o de las comunidades y las coacciones, las normas, las convenciones que limitan —más o menos fuertemente según su posición en las relaciones de dominación— aquello que les es posible pensar, enunciar y hacer»,⁵ y que, en este caso, les permitiría crear (a su manera) sus propias producciones artísticas, pero teniendo en cuenta sus respectivas experiencias estéticas.

En este sentido, se tratará entonces de comprender cómo o de qué manera se generó la producción artística en el contexto de una sociedad que empezaba a transitar del mundo adscrito a los relatos de las eternidades místicas, al universo de la representación de las élites que legitimaban esos relatos, prefigurando, así, un espacio artístico *reapropiado*. Para ello, será necesario analizar sus cualidades específicas del arte creado, pero acercándonos —en lo posible— a través de dos de los representantes más mentados dentro del canon de la historia del arte y la literatura colombianos: la religiosa poetisa de Tunja, Josefa del Castillo (1671-1742), y el pintor santafereño Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711).

Ahora bien, ¿de qué manera se apropiaron estos artistas, desde el punto de vista estético, de lo acaecido en aquel entonces, como para que les posibilitara —parafraseando a Koselleck, citado en *El Mundo como Representación* por Chartier— hacer parte del surgimiento de una esfera artística autónoma hasta el punto de constituirse un mercado de bienes simbólicos y de juicios intelectuales o estéticos,⁶ según se puede constatar en el devenir de la historia del arte colombiano, desde cada una de sus representaciones artísticas? Tal es la pregunta medular que guía esta investigación, por lo que será necesario, antes de continuar con los demás capítulos, entender *grosso modo* cómo era ese mundo colonial, desde su marco espacio-temporal (siglos xvii-xviii), de aquella sociedad neogranadina, para luego tratar de formarnos

4 *Ídem.*

5 *Ídem.*

6 R. Chartier, ob. cit., p. 60.

una imagen que nos permita ir perfilando el mundo de la producción artística de aquel entonces.

Este capítulo está compuesto por cuatro apartados; primero se presentará la imagen colonial de la Nueva Granada (1630-1750), centrándonos en algunos de sus aspectos socioculturales; en el segundo, se indagará sobre los elementos desde los cuales emergieron estas formas expresivas de representación artística, pero fijándonos no solo en su contenido y su forma, sino prestando especial atención a la manera en que se generaron nuevas relaciones de sentido entre las apropiaciones temáticas y sus respectivos medios de expresión por parte de los productores artísticos neogranadinos. De esta manera, en el tercer y cuarto apartado, dedicaremos finalmente una breve semblanza, por separado, sobre cada uno de los artistas desde los cuales orbitará nuestro estudio, tratando de mostrar no solo su pertenencia a un contexto sociocultural determinado, bastante complejo, sino situando —hasta cierto punto— historiográficamente sus roles y su influencia tanto en la sociedad como en el rumbo de su producción artística.

HACIA UNA APROPIACIÓN DE LA IMAGEN COLONIAL NEOGRANADINA

El arte colonial neogranadino no puede entenderse sin tomar en cuenta la sociedad para la cual se produjo, por lo que se hace necesario articularlo con los procesos histórico-sociales generales en que se presentaron. No hacerlo, conllevaría al error de creer que el arte colonial neogranadino —y, por extensión, del arte colonial en general— fue producido en un clima de quietud y sin sobresaltos que permitió la formación de una actividad artística totalmente libre, creativa, autónoma y prácticamente desvinculada de cualquier influencia europea.⁷

En efecto, desde el punto de vista espacial, Santafé y Tunja se disputaban la hegemonía del Virreinato de Nueva Granada entre los siglos *xvi* y *xviii*, por lo que solo hasta el año de 1739 se logró,

⁷ Graziano Gasparini, *América, Barroco y Arquitectura*, p. 18.

como tal, constituir el Virreinato del Nuevo Reino de Granada.⁸ Además, dada la importancia a las colonias españolas en Ultramar por parte de los Borbones, la Nueva Granada vivió considerables cambios tanto en su estructura económica y política como en la social y religiosa. Esto se veía reflejado a raíz de las tensas relaciones entre los diversos actores sociales de la época y de los conflictos entre ellos. Concretamente, por ejemplo, las relaciones y los conflictos entre la Audiencia y el Cabildo, entre doctrineros e indígenas, entre el clero secular y el clero regular, entre la Iglesia y las instituciones civiles, entre los administradores de la justicia, entre indios, mestizos y negros y entre esclavos y libres.

De los anteriores conflictos, destacaremos tan solo el relacionado entre el clero y las instituciones civiles debido, principalmente, a que a través de ellos se puede rastrear la lógica de poder que se gestaba con respecto a las dinámicas de autoridad eclesiástica en relación con el uso de las imágenes religiosas, sus artífices y su circulación, pues, desde estas relaciones se puede formar una idea de cómo era que se apropiaban los hacedores artísticos y los fieles de estas imágenes religiosas, tanto figurativas como literarias.

En este sentido, es interesante observar que tanto la pintura religiosa como la escritura y la lectura de los fieles estaba vehiculada por las políticas eclesiásticas reformistas y los usos asignados a las imágenes católicas para la sociedad neogranadina, que por lo mismo, no estaba exenta de relaciones tensionales entre sus productores y sus consumidores.

En efecto, las autoridades eclesiásticas neogranadinas —como había sucedido en Nueva España y Perú, por ejemplo—, estaban atentas a la intromisión del racionalismo ilustrado que se había inoculado en la piedad católica, solo que en el territorio virreinal no se lograron llevar a cabo los tintes de irreligiosidad y anticleri-

⁸ Cfr. Ana Catalina Reyes Cárdenas y Juan David Montoya Guzmán, *Poblamiento y movilidad social en la historia de Colombia*, pp. 153-188. En este texto los autores aclaran, además, que el Virreinato del Nuevo Reino de Granada comprendía las provincias de Portobelo, Veragua y el Darién; las del Chocó, Reino de Quito, Popayán y Guayaquil; las de Cartagena, Río del Hacha, Maracaibo, Caracas, Cumaná, Antioquia, Guayana y río Orinoco, islas de Trinidad y Margarita.

calismo como sí se dieron en Europa;⁹ pero esto no significó que se impidieran ciertas críticas hacia la relación de los fieles con las imágenes de culto y de la lectura de libros, en especial, las relacionadas con la santidad, la posesión y circulación de reliquias, libros y estampas, lo cual hace eco de las políticas suscitadas desde la Edad Media hasta antes de la Reforma ilustrada, las cuales respondían a las prácticas devocionales del Barroco, por medio de las cuales las autoridades siguieron en gran medida la normatividad de la Iglesia postridentina.

De ahí que, si bien la censura fue recurrente mucho antes del denominado siglo de las Luces —como se puede ver tanto en Nueva España como en Perú—, en el virreinato neogranadino la Iglesia se preocupaba por mantener a raya todas las prácticas piadosas que, sospechosamente, se podrían convertir en *supersticiosas* con el pretexto de mantener y establecer una religiosidad más sobria, espiritual y decorosa entre los devotos, por lo que no escatimaba esfuerzos por normalizar desde la mera exhibición de reliquias sin licencia, pasando por la aceptación de la exposición y circulación de cuadros milagrosos, hasta llegar incluso a reglar el uso de las estampas y el traslado de esculturas para solicitar limosnas.

Sobre este panorama, de manera muy general, el filósofo e historiador Borja Gómez comenta en su investigación *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* —donde revisa la producción de pintura— que la cultura barroca en el Nuevo Reino de Granada fue central durante los siglos xvii y xviii para entender cómo es que fue posible crear discursos que legitimaran esta cultura para lograr la edificación de un cuerpo social a partir de los cuerpos individuales;¹⁰ de ahí que en el contexto de las disposiciones tridentinas que influyeron en España después del siglo xvi, es que se puede ver cómo estas fueron ejercidas en las colonias americanas y, particularmente, en la Nueva Granada.

9 Cfr. Antonio Rubial García, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, p. 42.

10 Cfr. Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, p. 17.

Pero no fue un ejercicio aislado o de índole privativa del ámbito religioso, sino que incidió en todos los órdenes, especialmente el artístico, pues influyó decididamente en la reglamentación de las imágenes o representaciones artísticas tanto escritas como pintadas por medio de los tratados y las formas, dando origen, por consiguiente, a toda una tensión que se puede rastrear a través de la retórica visual y hagiográfica, por ejemplo.

Borja, además, sustenta que la cultura barroca en esta región se gestó a través de una «emisión de discursos para la construcción de la imagen del cuerpo “individual” con la cual se quería construir idealmente el cuerpo social».¹¹ Esta idea es respaldada por el autor desde el análisis de los elementos políticos, religiosos y culturales que se acogieron durante la época colonial neogranadina, donde las autoridades pretendieron conseguir el control sobre los sujetos coloniales mediante los discursos religiosos.

Tal interpretación ofrece una nueva mirada al Barroco, ya que pasa de ser examinado como un arte que operaba en función de la mística religiosa, a ser distinguido como un aspecto que, dependiente de la situación político-religiosa de la España de la Contrarreforma, consolidó la cultura sacralizada de la Colonia. Ejemplo de ello lo podemos encontrar en los discursos de las imágenes narradas o pintadas que contenían valores no limitados a los modelos de corporeidad, sino también a las formas de lectura que vehiculaban maneras de apropiarse de esas «técnicas de representación» que, además, pretendían incentivar la producción y el consumo visual.¹²

Ahora bien, estas imágenes narradas y pintadas en virtud de su sentido de representación, generaban dos discursos: el de los sentidos y el de los escenarios donde el cuerpo se manifestaba, se «hablaban»; es decir, se generaba una autoconciencia discursiva donde los sentidos eran los instrumentos naturales para percibir la realidad sensible, el mundo y la naturaleza.

Sin embargo, como bien podemos observar a través del estudio del barroco neogranadino, este espacio se generaba por

11 *Ídem.*

12 Cfr. J. H. Borja Gómez, «Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada», en *Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI*.

la conflictiva tensión de relaciones de poder que allí se dieron. En efecto, amparados en las disposiciones tridentinas emanadas de los decretos de Urbano VIII (1569-1644), de los concilios de Perú, de Nueva España y de Toledo —o la península Ibérica—, así como de las accidentadas experiencias vividas en el territorio: procesos de evangelización, la instauración de la Iglesia católica y la ordenación de la nueva sociedad,¹³ principalmente, en el territorio neogranadino no solo se empezaba a delimitar el papel del catolicismo en la instrucción —limitando las funciones de ciertas órdenes religiosas— sino que además de restringir las creencias del denominado «pueblo llano» —compuesto por negros, castas, zambos, mestizos y mulatos—,¹⁴ se empezaron a censurar tanto la difusión de las devociones católicas desconocidas como los comportamientos en los actos piadosos.¹⁵

Esta problemática, poco tratada desde la historiografía colombiana,¹⁶ permite entender el uso de las imágenes en relación con el papel del clero en el ordenamiento de la sociedad virreinal de la Nueva Granada, por lo que, antes de cerrar este apartado, será necesario echar un breve vistazo a estas circunstancias eclesiásticas para tratar de saber quiénes legitimaban el tipo de imágenes que producían los artífices, así como la relación que se establecía entre esas imágenes y los devotos. Pero, insistimos, siempre entendiendo que aquí cuando hablamos de imágenes nos referiremos tanto a las de índole figurativa (pintura) como no figurativa (literaria) o narrativa.

13 Cfr. Eduardo Cárdenas, «Colombia: la Iglesia diocesana (i)», en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos xv-xix)*, v. 1, pp. 191-192.

14 Cfr. Ángela Atienza López, «El clero regular mendicante frente al reformismo borbónico. Política, opinión y sociedad», en *Obradoiro de Historia Moderna*, n.º 21.

15 Cfr. Orián Jiménez Meneses, *El frenesí del vulgo. Fiesta, juegos y bailes en la sociedad colonial*.

16 Tan solo se conocen los interesantes estudios que, sobre esta temática, abordan: Pedro Borges, *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos xv-xix)*, a lo largo de sus dos volúmenes y, últimamente, el de Olga Isabel Acosta Luna, «Las “milagrosas imágenes” a la luz de los textos conciliares y sinodales en la Nueva Granada», en Yoben Aucardo Chicangana Bayona, *Caminos cruzados: cultura, imágenes e historia*.

TRAS LA LEGITIMACIÓN DE LAS IMÁGENES

De acuerdo con António Manuel Hespanha¹⁷ y Carlos Garriga,¹⁸ aunque el control social y religioso se desprendía de una normatividad jurídica, los órdenes que se promulgaban no estaban regidos por normas que pretendían imponer *un deber ser*; todo lo contrario, estaban fundamentadas a través de un conjunto de instituciones que formulaban y hacían efectivas las reglas jurídicas que la Iglesia y la Corona establecían.

Es así que el aparato normativo que se estableció en torno a la imagen católica, solo alcanzó su fundamento ideal de modelo implantado por las autoridades eclesiásticas gracias a su promulgamiento bajo la pauta de un agregado de prácticas religiosas que fueron regularizadas por medio de sínodos, concilios y visitas eclesiásticas.¹⁹

Ahora bien, ¿cuál fue la normatividad que intentaba limitar el culto rendido por los creyentes a las imágenes religiosas? Para saberlo pasaremos a mostrar —aunque sea de manera muy escueta— justamente esa tensión que se generaba entre algunas de las políticas y los usos de aquellas imágenes que se habían afianzado en la colonia neogranadina de la época que nos ocupa.

Debido a que las autoridades eclesiásticas tenían que poner en regla, mediante normas puntuales, todas las prácticas piadosas de la sociedad neogranadina, tuvieron que ajustarse a las políticas de Carlos III instituyendo sínodos convocados por obispos y miembros de las diferentes órdenes religiosas y concilios donde los arzobispos se reunían con los obispos de sus respectivas jurisdicciones eclesiásticas.²⁰ Estas normas de fuero legislativo, de acuerdo con José Manuel Groot, se enfocaron en las constitucio-

17 Cfr. António Manuel Hespanha, *História das instituições. Época Medieval e Moderna*.

18 Cfr. Carlos Garriga, «Orden jurídico y poder político en el antiguo régimen», en *Istor*, n.º 16, marzo.

19 Al respecto, es interesante observar que en el territorio, según Eduardo Cárdenas («Colombia: la Iglesia diocesana (i)», en ob. cit., pp. 191-192), se realizaron dos concilios provinciales en Santafé y seis sínodos diocesanos en Popayán y Cartagena, que se sucedieron entre los años 1625 y 1789.

20 Cfr. Laura Liliana Vargas Murcia, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*, p. 271.

nes Sinodales «De ymagenes y reliquias de santos», realizadas en la ciudad de Popayán por Juan Gómez Frías entre 1717-1762.²¹

En esas congregaciones se dieron cuenta de que, si por una parte la mayoría de las imágenes tenían esencialmente la función de participar en el culto devocional, por otra, también, consideraron que a través de ellas se estaba generando una cantidad de interacciones independientes de su promoción que los obispos no habían calculado inicialmente. Es decir, no alcanzaron a contemplar la posibilidad, ya conocida a lo largo del tiempo —como bien nos lo recuerdan Gombrich²² y Brown—,²³ de que la imagen religiosa no está exenta al cambio de su significado y que, por lo mismo, aumenta sus funciones debido a realidades de índole no solo cultural y/o religioso, sino social y político-económico. Al respecto, el caso de la labor creadora de los artífices de las imágenes junto con su circulación es bastante revelador. Veamos.

LOS ARTÍFICES: CREADORES DE IMÁGENES

Cuando los obispos se habían reunido para tratar las normas de carácter legislativo, bajo la dirección del eclesiástico Juan Gómez Frías en Popayán (1717), se acordó reglamentar la labor creadora de los artífices; es decir, de todas aquellas formas que tenían que ver con las Escrituras: desde los que la interpretaban —y por consiguiente la enseñaban—, hasta el uso de los colores, la distribución de los personajes bíblicos, los dibujos de las diademas de santos y todas aquellas formas de representación de las imágenes que utilizaban tanto los pintores como los(as) que leían y escribían para referirse a Dios, Cristo, María, y el bien y el mal en general.²⁴

Ciertamente, esta práctica implicaba que, para la teología católica, el artífice, en tanto productor, no era alguien en quien se

21 José Manuel Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, pp. 595-612, n.º 26.

22 Ernst Hans Josef Gombrich, *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, pp. 48-76.

23 Peter Brown, *El primer milenio de la cristiandad occidental*, p. 212.

24 J. M. Groot, ob. cit., p. 606, n.º 26.

debía prestar mayor importancia, pues, era una mera circunstancia secundaria en comparación con la representación visual a la que sí se le prestaba toda la atención ya que, de acuerdo con Brown,²⁵ se le asignaba el valor de un producto cuasi sacro, apartándose del dominio de su hacedor o artífice. Esto era así porque en aquel momento (tal y como sucedía en Europa, como bien nos lo recuerda Hans Belting),²⁶ los teólogos eran quienes dictaban los modelos pictóricos y no los creadores en forma directa; razón por la cual, se generaba una fuerte tensión entre *lo que se debía crear* y su *ejecución*, o sea, quien lo elaboraba.

En este orden de ideas, la Iglesia contrarreformista se apejó a los preceptos del Concilio de Nicea sobre la forma en que se debían hacer las representaciones, por lo que estableció dos cosas: primero, que el retrato adecuado de Cristo debía ser aquel que lo mostrara crucificado o en el Paraíso en compañía de sus ángeles, arcángeles y santos. Y, segundo, que toda imagen sobre la santísima Trinidad debería presentar al Padre como un anciano; al Hijo como un joven y al Espíritu Santo como una paloma, pero de manera conjunta.²⁷ De esta manera, se sancionaba y censuraba la manera en que se disponían los diferentes componentes pictóricos que conformaban el repertorio de imágenes que tanto las iglesias, los monasterios y los conventos como los hogares, guardaban los neogranadinos para su culto devocional.

Pero este asunto sobre la adecuada elaboración de las imágenes no era algo que competía únicamente al fuero eclesial, sino que —como ya lo habíamos insinuado— también irradiaba, junto con el del hacedor o productor artístico, en el estamento civil. Y esto por dos razones: una de índole comercial, debido al tráfico de las imágenes que venía aparejado con la forma en que llegaban los grabados, libros y demás objetos al territorio neogranadino y, la otra, en razón a que había pinturas que no se ajustaban

25 Cfr. P. Brown, *Authority and the sacred: aspects of the Christianisation of the Roman world*.

26 Cfr. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*.

27 Cfr. Francisco Gil Tovar, *La obra de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Colección de obras*; y ver también, al respecto, Marta Fajardo de Rueda, «El símbolo de la Trinidad», en *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vázquez*.

con lo dictado por las autoridades reales o que, peor aún, generaban errores entre los devotos menos instruidos al no darse una correspondencia entre lo dicho y lo visto, como más adelante veremos en el apartado siguiente.

En relación con el comercio de imágenes en el Virreinato de Nueva Granada, la historiadora de arte colombiana, Vargas Murcia, en su artículo, apunta que:

Con certeza se sabe que la Nueva Granada recibió estampas y libros ilustrados por medio de estas desde los puertos de Sevilla y Cádiz, y aunque la casa impresora más famosa fue la Oficina Plantiniana de Amberes, dirigida por Cristóbal Plantin, Juan y Baltasar Moretus, se encuentran los registros e influencias de obras provenientes de otras ciudades europeas como Madrid, París, Lyon, Roma, Milán, Colonia y Ginebra. Sin embargo, no se descarta la llegada de obras desde puertos americanos.²⁸

En este sentido, nos da a entender que tanto las imágenes —en este caso aparejadas con el de las *estampas*— como los *libros ilustrados* fueron conformando el repertorio de las imágenes tanto figurativas como literarias que habrían de ir alimentando el imaginario neogranadino, solo que su circulación estuvo, desde sus inicios, un tanto reducida, pues, como explica Vargas Murcia:

A diferencia de México o de Lima, Santafé no contó con una casa de grabado y, hasta el momento, la primera noticia que se tiene de un grabador en la Nueva Granada es la que se refiere a Francisco Benito de Miranda, tallador de la Casa de la Moneda, quien en 1782 abrió la plancha *La divina pastora*, y en 1791, la *Virgen del Rosario de Chiquinquirá*.²⁹

Sin embargo, lo anterior no significa que, desde mucho antes, en el territorio neogranadino no se hicieran tallas e impresiones por cuenta propia. La autora, a renglón seguido y haciendo

28 L.L. Vargas Murcia, «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)», en *Fronteras de la Historia*, p. 258.

29 *Ídem*.

uso del repertorio de fuentes del Archivo General de la Nación (AGN), nos explica al respecto que:

Vale la pena reflexionar en torno a la mención de moldes de estampas de Nuestra Señora de Chiquinquirá, Nuestra Señora de las Aguas, San Benito Abad, dos rostros de emperadores y moldes romanos en el inventario de la testamentaría de Juan Cotrina en 1680, ya que al haber sido platero, surge la duda sobre el origen de los grabados, pues además de la hipótesis de que sean europeos, es posible que, aprovechando el conocimiento del manejo del buril, él mismo realizara las tallas o que a partir de estas planchas se hicieran aquí algunas impresiones (AGN, N1 90, f. 171r.).³⁰

Por otra parte, las políticas de la Contrarreforma hallaron en la difusión de las estampas un medio ideal para expandir la religión, por medio de las hagiografías y de las escenas bíblicas que circulaban a manera de ejemplares sueltos o haciendo parte de libros. Además, el empleo de la imagen no solo preparaba la comunicación entre los religiosos y los indígenas, sino que el sentido de la vista era el más reforzado, ya que se le consideraba como el más efectivo para el desarrollo del arte de la memoria,³¹ lo cual iba indicando una manera de vehicular el inicio de la lectura de las imágenes que, desde el principio, estaba vigilada al tratarse de asegurar en la memoria de sus espectadores una determinada forma de ser de la representación enseñada, no solo con el fin de propagarla entre la comunidad, sino de fijar la manera adecuada o legal que tenía que conservarse en el imaginario. Esto, desde luego, incentivó entre sus inquietos espectadores el buscar y generar otra clase de imágenes como las satíricas que, de acuerdo con los archivos documentales investigados por Vargas Murcia,

lograron saltarse la vigilancia y fue precisa la emisión de cédulas reales y la actuación del Santo Oficio de la Inquisición para evitar su propagación (...). El procedimiento que se llevaba a cabo para detectar esas sacrílegas impresiones se iniciaba con la revisión

30 *Ibidem*, pp. 258-259.

31 *Cfr.* Santiago Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, pp. 11 y 53.

de cajas y fardos en los barcos que llegaban a los puertos y ya en las ciudades se buscaban ejemplares en tiendas o almacenes o se visitaban las casas si existía alguna sospecha. En caso de hallar copias de las imágenes prohibidas, se quemaban y se guardaba una como parte del expediente que se abriría al poseedor (AGN, P 3, ff. 544r-547r).³²

Así, con la circulación de estampas, a expensas de su uso y comercialización por el territorio neogranadino, se permitió no solo el adoctrinamiento en el ámbito de la fe católica, sino su instrumentalización como elemento de vigilancia tanto de imágenes de contenido religioso como civil y literario, lo cual da una idea aproximativa de la manera inicial de cómo se fue dando el sentido de apropiación por parte de los hacedores de imágenes.

Finalmente, por las razones expuestas, desde los concilios también se sancionaron —como era de esperar— normas para censurar los libros. En ocasiones ocurría que, para la Inquisición, un grabado que contenía un determinado libro adquiría importancia, por lo que se trasladaba a múltiples lugares y, a continuación, se originaban confinamientos tanto por el fuero civil como por el religioso;³³ además, como las imágenes se trasladaban continuamente de la mano de mercaderes entre sus artículos, se aprovechaba para eludir las censuras reales y las órdenes papales, por lo que se valían de lotes sin precisar el nombre del artífice, el impresor, la temática, entre otros datos, dando lugar a la inevitable circulación de representaciones prohibidas;³⁴ prueba de ello lo constituye un grupo de imágenes que, haciendo uso de la transgresión y de la provocación, pretendían infringir en de-

32 L.L. Vargas Murcia, «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)», en *Fronteras de la Historia*, pp. 265-266.

33 Cfr. Carlos Alberto González Sánchez, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura Occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, p. 148.

34 Cfr. Pedro J. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*, p. 72.

terminadas circunstancias históricas el aparato retórico y visual que salvaguardaba a las instituciones monarcales y del papado.³⁵

Con todo lo visto hasta aquí, se puede decir que la Iglesia católica, amparada en las disposiciones tridentinas, los decretos de Urbano VIII (1569-1644), se interesó ávidamente por legislar sobre la labor de los artífices de imágenes religiosas junto con su instrumentalización tanto de las estampas como de los libros que circulaban en el virreinato neogranadino. Además, se mostró que tanto la Iglesia —a través de un aparato jurídico eclesiástico más delimitado— como el fuero civil, juntaron esfuerzos para controlar su producción, circulación y apropiación de imágenes, revelando el hecho de que en muchas ocasiones, tanto los artífices como los comerciantes de las imágenes religiosas, transgredían las normas establecidas.

Ante este panorama, la pintura y la escritura colonial neogranadina habrían de esbozar su propia imagen, como veremos en el siguiente apartado.

ESBOZO DE LA PINTURA Y ESCRITURA COLONIAL NEOGRANADINA

Antes de presentar las semblanzas de los artistas neogranadinos, tanto de la poetisa Josefa del Castillo como del pintor Gregorio Vásquez, será necesario tratar de hacernos una imagen —apenas bosquejada— sobre las circunstancias en que tanto la pintura como la escritura se generaron en la época colonial neogranadina, para, luego sí, fijarnos no solo en su contenido y su forma, sino en la manera en que se concibieron nuevas relaciones de sentido entre las apropiaciones temáticas y sus respectivos medios de expresión por parte de los productores artísticos neogranadinos, de manera que en los capítulos posteriores empecemos a entender las formas en que estos dos artistas apropiaron su mundo, creando para la posteridad sus propias imágenes estéticamente elaboradas.

35 Al respecto, ver Víctor Mínguez, «El poder y la falsa. Imágenes grotescas de la realeza», en *Quintana*, n.º 6; y, también, Peter Burke, *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*, pp. 155-173.

En este apartado, entonces, abordaremos brevemente tres aspectos: primero, el papel de las imágenes en la sociedad neogranadina; segundo, los talleres en relación con las estampas y, por último —como resultado de los aspectos anteriores—, la incidencia de las imágenes en el cuerpo individual y social de los neogranadinos. Aspectos clave que nos permitirán dilucidar las maneras en que se posibilitó la apropiación, creación y uso de las imágenes, en tanto representaciones, a través de sus dos máximas expresiones: la pintura y la escritura (narrativa/literatura).

EL PAPEL DE LAS IMÁGENES EN LA SOCIEDAD NEOGRANADINA

Según el *Decretum de invocatione, veratione et reliquis Sanctorum, et sacris imaginibus*,³⁶ promulgado en la Sesión XXV del Concilio de Trento que se celebró el 3 de diciembre de 1563, el papel que se concedió a las imágenes se resumía en tres aspectos esenciales: comunicar la verdad dogmática a los fieles, «excitar a adorar y a amar a Dios» y «practicar la piedad»; o sea, instruir, convencer y persuadir.³⁷ En consecuencia, la doctrina dogmática de dicho Decreto no hacía más que desarrollar los argumentos teológicos expuestos en antiguas disputas con los herejes. Ante todo, los cánones ordenaban la correcta instrucción a los fieles en el modo de invocar y venerar las reliquias y las imágenes, por constituir este uno de los puntos de fricción con los calvinistas.

Las autoridades eclesiales, quienes retomaron estos aspectos del Concilio de Trento y del papa Urbano VIII, debatieron sobre la fusión entre *imagen* y *reproducción*, pero bajo los siguientes términos, según el capítulo arzobispal de Santafé:

El piadosísimo uso de las imágenes de los santos extendido desde el principio de la Iglesia católica hasta nuestros tiempos, es muy útil según la doctrina de los Santos Padres, de los Sumos Pontífices y de los Concilios, porque con su vista se mueven los hombres

³⁶ Autores Varios. «Decretum de invocatione, veneratione et reliquis Sanctorum, et sacris imaginibus», en *Atti del Congresso storico internazionale*, vol. 1, pp.419-ss.

³⁷ *Ídem*.

a implorar los auxilios de Dios y a imitar las virtudes de aquellos santos a quienes representan. Así, mandamos que sean veneradas las sagradas imágenes con la debida religiosidad, no absolutamente por ellas, sino con relación a Dios y a los originales, con apercibimiento de proceder contra los menospreciadores de ellas, por los términos que hay lugar como contra los herejes, con arreglo a los Concilios.³⁸

Es decir, lo que se estaba disputando no versaba sobre si las imágenes debían permanecer o no en las poblaciones neogranadinas, sino sobre su papel en esta sociedad virreinal que expresaba, desde aquel entonces, sus críticas a los prodigios católicos y a la devoción inmoderada de los creyentes. De la cita, además, podemos inferir que los clérigos solicitaban que las imágenes ocuparan los lugares más íntimos y particulares de la sociedad virreinal: los hogares. Esto con el fin de que, a través de la enseñanza de los religiosos, se enseñara al «pueblo llano» por medio del *exempla* para que adquirieran la manera adecuada de rendir culto a una pintura, estampa o libro, como lo muestra Liliana cuando cita el caso del franciscano fray Diego Valadés —«grabador de algunas de las ilustraciones de su libro *Retórica cristiana*»—,³⁹ quien por medio de un texto y de una bella estampa explicó la forma de adoctrinamiento:

Como los indios carecían de letras, fue necesario enseñarles por medio de alguna ilustración; por eso el predicador les va señalando con un puntero los misterios de nuestra redención, para que discurriendo después por ellos, se les graben mejor en la memoria.⁴⁰

Aunque a primera vista el testimonio relata una especial manera de enseñar, de lo que se trataba en realidad era de inculcar una continua correspondencia entre lo dicho y lo visto; es decir, de inducir una manera de ver y de sentir a través de la palabra

38 J. M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, ob. cit., p. 606.

39 L. L. Vargas Murcia, «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)», en *Fronteras de la Historia*, ob. cit., p. 264.

40 Diego Valadés, citado en L. L. Vargas Murcia, *idem*.

y la imagen, elementos retóricos que se utilizaban para inculcar a los fieles el miedo, la esperanza, el temor y el martirio acerca de las escenas pictóricas, pues, lo que se buscaba era que el espectador, de esta forma, sintiera que estaba presenciando realmente el acontecimiento bíblico, creando en él la sensación de que no se trataba de una escena aislada o ajena al contexto vivido.

Por último, siguiendo con lo legislado en Trento, los obispos llamaron la atención constantemente sobre la idea de *decoro*. A través de este se quería que las representaciones de toda índole se ajustaran al orden, la conveniencia y la honestidad, por lo que se preocuparon por que el cuerpo desnudo de santos como por ejemplo, los de Sebastián o María Magdalena, dejaran de ser protagonistas en las pinturas, por lo que lo moralizante y lo correcto estaba relacionado desde mucho antes con la vestimenta con que solían ataviarlos.⁴¹

En consecuencia, siguiendo a Hans Belting, la imagen no estaba para ser contemplada, sino para ser venerada, enaltecida y creída, por lo que la imagen correctamente vestida o «corregida» era el resultado de la doctrina correcta que buscaban los religiosos resguardar en los templos y que los artífices debían saber elaborar.⁴²

LOS TALLERES EN RELACIÓN CON LAS ESTAMPAS

Ahora bien, para comprender la relación de los talleres con las estampas en la época colonial neogranadina es imprescindible entender que estos solo empezaron a gestarse a raíz de la llegada, la comercialización y la producción de las estampas o grabados. Es más, el desarrollo de los *grabados*⁴³ también venía en consonancia

41 Cfr. E.H. Gombrich, ob. cit., p. 176.

42 Cfr. H. Belting, ob. cit., p. 22.

43 Recordemos que, de acuerdo con la Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, p. 625, la define como: «Efigie o imagen impresa, mediante la invención del torno, con molde o lámina grabada o abierta a buril. Lat. Efigies. Imago. Icon. (...) Significa asimismo idea, original, dibujo y molde principal o prototipo. Lat. *Typus vel Prototypus*»; significado que está en concordancia con la definición de *estampa*, que ya había dado Covarrubias en su diccionario de 1611, al definirla como la «escritura o dibujo que se imprime con la invención de la imprenta; la

con el de los libros —y sus usos—, en razón de la misma escritura, veamos.

Los grabados —conocidos anteriormente en Nueva Granada como estampas que eran xilografías o calcografías, según Vargas Murcia—,⁴⁴ dieron profunda cuenta de los tratados de las artes de pintura, escultura y escritura llegados de Europa, así como de algunas obras desde los puertos americanos que los mercaderes adquirirían en los diferentes puntos marítimos, bajo el permiso de la Real Aduana, para ser no solo distribuidos y comercializados en tiendas y plazas, sino tratados en razón de los materiales tan variados en que se mercantilizaban (láminas metálicas, encajes, telas, recortes de papel, pergamino, vitela, entre otros) por unidades, docenas, y mazos en distintos tamaños.

Por otra parte, sus usos no estaban circunscritos únicamente al ámbito religioso, sino que también cubrían el campo mitológico, emblemático y de cacerías, como las pinturas murales de las casas de Tunja, estudiadas ampliamente por Sebastián,⁴⁵ por lo que para su ejecución, también era muy recurrente que acudieran al amplio repertorio iconográfico basado en libros de emblemas como, por ejemplo, el inventariado por el canónigo Fernando de Castro y Vargas, citado por Vargas Murcia, según el cual, en la Casa del Fundador de Tunja, contaba con publicaciones como:

Silva allegoriarum totius sacrae scripturae, de Hieronymus Lauretus (primera edición: Barcelona, 1570); *Hieroglyphica*, de Piero Valeriano (primera edición: Basilea, 1556); *Emblemas morales*, de Juan de Horozco y Covarrubias (primera edición: Segovia, 1589); *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas*, de Diego Saavedra Fajardo (primera edición: Mónaco, 1640); *Philosophia secreta*,

cual se experimentó antes que en otra parte en cierto estado de Francia, dicho Estampes, que fue antiguamente de los condes de Alasón, y el lugar principal se llama Estampes, de donde tomó el nombre la estampa (...); Grabar: Grauar. Esculpir en piedra o en metal algunas letras o figuras. Díjose así cuasi graphar, del verbo griego γραφω» (Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611, pp. 515; 600). Luego, estampa o grabado significan lo mismo, pero además, apuntan no solo al sentido figurativo de dibujo, sino al de escritura.

44 Cfr. L.L. Vargas Murcia, «Aspectos generales de la estampa...» en ob. cit., pp. 257-258.

45 Cfr. S. Sebastián, ob. cit.

de Juan Pérez de Moya (primera edición, 1585), y *Emblematum liber*, de Andrea Alciato (primera edición: Augsburgo, 1531).⁴⁶

Así, las estampas o grabados empezaron a forjar un dinamismo de formación y apropiación, junto con la llegada de los libros, como parte del aprendizaje de la pintura, la escultura y, por consiguiente, de la misma escritura. Por ejemplo, las biografías de santos o *hagiografías* —bastante conocidas alrededor de los siglos xvi y xvii—, circularon mayoritariamente entre los neogranadinos, de las cuales se puede destacar la más famosa recopilación barroca, conocida como el *Flos Sanctorum*, del jesuita Pedro de Rivadeneira, cuyos ejemplares aún se conservan en Bogotá,⁴⁷ así como libros de vidas de santos y mujeres venerables, muchas veces recreadas a través de las pinturas de la época;⁴⁸ por lo que el recurso a su lectura reforzaba no solo la predicación sino la cultura visual.

En efecto, a través de la observación de los grabados, en los talleres de los pintores, se aprendía no solo los procedimientos propios de su oficio, sino también —y lo más importante— a recrear la ejecución tanto de las obras pictóricas/literarias como de las prácticas que le servían de modelos. Esta experiencia no era algo nuevo. Ni en Europa ni en América el empleo de los grabados, para la formación de los artistas de cualquier medio, constituyó problema alguno. Todo lo contrario, era una práctica altamente recomendada por los tratadistas, pero siempre teniendo en cuenta que, después de los maestros, debían demostrar su valía a través de sus propias composiciones.⁴⁹ Por ejemplo, Vargas Murcia, basándose en fuentes documentales, indica que, aparte de los temas religiosos que servían para difundir el mensaje cristiano y los modelos de comportamiento en la sociedad de la Nueva Granada a lo largo del siglo xvi y principios del xvii, hubo una

46 L.L. Vargas Murcia, «Aspectos generales de la estampa...», en ob. cit., p. 270.

47 Jaime Gutiérrez, «La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas», en *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, p. 37.

48 José del Rey Fajardo, *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*, pp. 505-515.

49 Prieto Navarrete, *La pintura andaluza del siglo xvii y sus fuentes grabadas*, pp. 23-40.

circulación de pintura profana específicamente influenciada por los estilos *manieristas* y *a lo romano* que tuvieron mucha acogida,⁵⁰ como los diseños a *candelieri*,⁵¹ los *grutescos*⁵² y las figuras de carácter mitológico.⁵³ Por su parte, la doctora Marta Fajardo de Rueda comenta que:

En pintura se encuentran las más variadas composiciones. Muchas de ellas, inspiradas en grabados europeos. De estos los más conocidos y difundidos fueron los de Martin de Vos, Sadeler, Vriedeman de Vries, Wiericx, Adrian y Juan de Collaert, Cornelius Galle y Schelte de Bolswert. Este último fue el más grande difusor de la obra de Pedro Pablo Rubens en América. También se han encontrado grabados de los franceses Jacques y François Chereau que inspiraron obras neogranadinas.⁵⁴

Y, a renglón seguido, explica que, por ejemplo, el cuadro de Gregorio Vásquez

titulado *La Sagrada Familia*, y conocido también como *Las dos Trinidades*, puesto que alude a la divina y a la humana, fue tomado por el artista criollo de un grabado de Schelte de Bolswert, sobre una obra de Rubens. Ilustra el proceso mediante el cual los artistas se inspiraban en los grabados, modificaban algunos elementos, agregaban otros y los revestían de color, concediéndoles un toque nuevo e imprimiéndoles un muchos casos un carácter original, una

50 Cfr. L.L. Vargas Murcia, *Del pincel al papel...*, ob. cit.

51 De acuerdo con la investigadora, este término hace referencia a los diseños de candelabros que tenían un eje central con diseños vegetales ubicados a los lados de manera simétrica, y que fueron muy utilizados en el siglo xvii (Cfr. *Ibidem*, p. 59).

52 El grutesco, según la autora, es un término que se empleó por primera vez cerca hacia 1480, con motivo del descubrimiento de la pintura mural de la *Domus Aurea* de Nerón. Debido a que estaba bajo tierra, se habló de *gruta*, por lo que a partir de ese momento, ese término tuvo una rápida difusión para designar esta forma decorativa (Cfr. *Ídem*).

53 *Ídem*.

54 M. Fajardo de Rueda, «El espíritu barroco en el arte colonial», en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, p. 66.

suerte de relectura, en donde radica el mayor valor y encanto de estas obras.⁵⁵

Luego, la influencia de las estampas en las obras tanto de pintores como de las composiciones escriturales en el Nuevo Reino de Granada, de la época colonial, no solo fue evidente, sino que, en palabras de Santiago Sebastián López, citado por la doctora Fajardo en el mismo artículo, es «un interesante ejemplo de cómo se “apropiaban” los maestros americanos de los grabados»,⁵⁶ lo cual habla de una cierta contigüidad en paralelo del acontecer del papel de los grabados en los talleres neogranadinos con respecto al de los europeos, a pesar de que estos no abundaban en el siglo xvii. Al respecto, vale la pena anotar que los pocos talleres de pintura neogranadina, vinculados desde sus inicios a pintores que —a su vez— habían recibido las normas necesarias en sus metrópolis, transmitieron los preceptos por medio del conocido sistema de formación familiar y gremial,⁵⁷ como por ejemplo, el de los talleres de los Figueroa, los hermanos Acero de la Cruz, el del propio Gregorio Vásquez, el de Juan Francisco Ochoa y el taller de los hermanos Heredia que, en su mayoría, continuaron sus actividades hasta el siglo xviii.

De ahí que las pinturas estuvieran enfocadas a evangelizar, crear sentimientos de devoción y a formar un imaginario cultural y perceptivo no solo para sus destinatarios, sino también tanto para los mismos realizadores como para quienes las encargaban, estableciéndose un principio de complementariedad según el cual, en palabras de Baxandall, «los mejores cuadros expresan a menudo su cultura no directa sino complementariamente, porque están pensados precisamente como complementos para servir a las necesidades públicas: el público no precisa lo que ya tiene»;⁵⁸ o sea, lo que se pintó y —por extensión— lo que se escribió fue

55 *Ídem.*

56 *Ídem.*

57 Oscar Hernando Guarín, «Del oficio de pintar. Hacia una historia social de los pintores santafereños durante el siglo xvii», en Constanza Toquica (comp.), *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*.

58 Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, p. 60.

el resultado particular de las experiencias culturales y de las condiciones sociales que las posibilitaron.

LA INCIDENCIA DE LAS IMÁGENES EN EL CUERPO INDIVIDUAL Y SOCIAL EN LA NUEVA GRANADA

Como hemos visto, todo lo anterior repercutió en la construcción de un imaginario sociocultural de los neogranadinos, por lo que podremos entender que, en la medida en que las imágenes debían representar las «verdades dogmáticas además de suscitar sentimientos de adoración a Dios y, en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad»,⁵⁹ se establecía un tipo de relación entre ellas y la sociedad como tal —como la del Barroco neogranadino, por ejemplo—, donde las imágenes, siguiendo las normativas dadas por la Iglesia católica, generaban una clase de dominio del cuerpo no solo de cada individuo, sino —por extensión— de toda la sociedad, por medio, precisamente, de las representaciones que formaban las maneras apropiadas de vivir (las virtudes).

En efecto, como comenta el investigador Borja, por la «manera como se asimilaron los temas barrocos», fue un proceso que condujo, «fundamentalmente, hacia la consolidación de una cultura barroca en los siglos xvii y primera mitad del xviii»,⁶⁰ esto implicó que se invocara a la retórica visual y escrita para fortalecer el ideal del cuerpo en el contexto contrarreformista, como Borja lo demuestra ampliamente en su escrito basándose en los antecedentes anteriores a la Contrarreforma y en las experiencias retóricas de la Edad Media que se fueron adecuando paulatinamente a las nuevas situaciones del contexto neogranadino.

Así, por ejemplo, en otro artículo del investigador Borja titulado «Purgatorios y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada», nos expone que como la idea del purgatorio, «como las representaciones del Juicio Final, no fueron temas de amplia difusión en la cultura colonial», por lo que no fueron copiosamente pintadas, su «representación del

59 J.H. Borja, *Pintura y cultura...*, ob. cit., p. 30.

60 *Ibidem*, p. 14.

purgatorio en los territorios coloniales hispanoamericanos dio pie a un despliegue de imaginación, pues se trataba de representar los imaginados castigos para purificar los cuerpos»,⁶¹ solo que a través de una «geografía de lo sagrado», de tradición medieval,⁶² que basándose en la percepción colonial del lugar físico donde se suponía estaba el purgatorio, según la descripción del texto de Rivadeneyra, *Flos sanctorum*, que circulaba ampliamente entre los neogranadinos, «tenía una función: demostrar que el purgatorio era un lugar real con una ubicación real»,⁶³ por lo que se recurrió a la narrativa no solo pictórica sino literaria, de tal manera que sus imágenes tuvieran impacto y conmovieran a los devotos.

Para conseguirlo, el libro del fundador de la Compañía de Jesús, Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, fue clave, como lo demuestra Borja, al «convertirse en la forma de representación más importante del Barroco, recomendada especialmente a los pintores»,⁶⁴ pero también a los escritores en razón de su ámbito espiritual, como lo atestiguan los escritores místicos y —en nuestro caso— los escritos literarios de Josefa del Castillo, en especial, su autobiografía titulada *Vida*, «en la cual describe sus visiones místicas y sueños», donde la poetisa religiosa de Tunja, «debido a la relación con sus confesores (...) sigue la técnica de la *compositio loci* enseñada en los *Ejercicios espirituales* por Ignacio de Loyola». ⁶⁵ De ahí que, en consonancia con el texto de Borja, el sujeto fuese formado y modelado de acuerdo con las prácticas religiosas propias de la cultura barroca colonial neogranadina.

Lo anterior, en síntesis, pone de manifiesto la idea de Borja de que, desde la comprensión del entramado de la cultura barroca, el funcionamiento de las imágenes traspasaba el cuerpo individual y social neogranadino, debido a que —para este estudio—, el cuerpo es entendido como individual, social y místico que se convierte en cuerpo sacralizado en virtud del control a

61 J.H. Borja. «Purgatorios y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada», en *Historia Crítica. Edición especial*, p. 84.

62 *Ídem*.

63 *Ibidem*, pp. 85-86.

64 *Ídem*.

65 Juan Camilo Rojas Gómez, «La *compositio loci* ignaciana en las visiones de *Vida* de sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1742)», en *Bibliographica*, p. 14.

través de las representaciones de las imágenes religiosas, como ya se explicó, pues, de esta manera se creaban modelos de vida que debían ser imitados por los devotos.

A continuación, cerraremos este capítulo presentando una breve semblanza sobre los autores que abordaremos durante este estudio: la poetisa tunjana, Josefa del Castillo, y el pintor santafereño, Gregorio Vásquez.

LA POETISA JOSEFA DEL CASTILLO

La poetisa mística, Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, es una monja clarisa de la época de la Colonia (1671-1742) oriunda de Tunja —villa eminentemente religiosa, en aquel entonces, pero en la que, aún hoy, sigue imperando el sentimiento religioso entre las costumbres de sus moradores—. Allí se encontraban comunidades como la Orden de los Predicadores o Dominicos, quienes habían llegado en 1531; arribó después la comunidad de los Franciscanos en el año 1558. Los Agustinos lo hicieron en el año 1603 y los Jesuitas fundaron su primer seminario en esta región en el año 1611.

Vivió esta poetisa en un ambiente intensamente religioso y, siendo muy joven, sintió el llamado de Dios. Desde los 18 años vive adscrita al Real Convento de Santa Clara, en la villa de Tunja, en Colombia.⁶⁶ Profesó el 4 de septiembre de 1694. Se sabe que fue lectora, tesorera, encargada del archivo, portera y abadesa del convento cuatro veces y que sufrió indecibles angustias espirituales y de salud. Las religiosas a su cargo mantienen fre-

66 Perteneciente a la comunidad religiosa de las clarisas, el «Monasterio de Santa Clara la Real de Tunja fue fundado en 1573 por el capitán Francisco Salguero y su esposa doña Juana Macías, emparentada con la Madre Castillo, ambos españoles y seguidores de los preceptos de san Francisco. El capitán Salguero entró al convento franciscano de la ciudad, mientras su esposa profesó de monja clarisa en 1573, siendo la primera monja clarisa del continente americano bajo el nombre de sor Juana de Jesús. «Con esta profesión quedó fundado el primer convento de religiosas, en el Nuevo Reino de Granada, con la autorización de su Majestad el Rey Felipe Segundo y la Bula de Su Santidad Gregorio XIII», sor María Antonia del Niño Dios, «Breve historia del convento de Santa Clara “La Real” de Tunja», *Repertorio Boyacense* (Tunja), v. 27,4 n.º 2 (1973), p. 3667». (Cfr. Ángela Inés Robledo, *Madre Francisca Josefa de la Concepción del Castillo. Su Vida*, p. XVI, nota 17).

cuentes estados de insubordinación y la amenazan y escarnecen. Su vida recogida y sus deberes conventuales se vieron, a menudo, perturbados por graves problemas familiares que se apresuraba a resolver;⁶⁷ pero esto apenas es tan solo un elemento común o reiterativo en la vida religiosa de muchas mujeres e incluso hombres de la época.

Del Castillo, como mujer y religiosa, es la primera mística colombiana que escribe sus experiencias en una prosa poética tensionante e inflamada por el amor a Dios, como se puede evidenciar a través de sus dos únicas obras: *Vida*, publicada por primera vez en 1817, pero que la poetisa empezó a escribir el manuscrito en 1713, siguiendo las órdenes de su confesor y dejándolo inacabado en 1724, de acuerdo con Achury Valenzuela (1968), en la que narra sus visiones; y, su otra obra, *Afectos Espirituales* —iniciada a los 19 años de edad, en 1690— y que es finalizada en el crepúsculo de su vida. Al tiempo que experimenta uniones místicas con Dios, las escribe a través de una poética muy alejada del barroquismo de la época. En 1740 predice su próxima muerte y fallece a los 71 años de edad en 1742. De esta manera, nació, vivió y falleció en Tunja, en medio de una sociedad colonial neogranadina cuya fuerza coercitiva e inquisitorial gravitó sin atenuantes. Excepto por ella misma.

En 1843 se publica la primera edición de los *Afectos Espirituales* con el título de *Sentimientos espirituales de la Venerable Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*.⁶⁸ Allí se muestra que aunque las lecturas de la religiosa Del Castillo fueron pocas, pues el acceso a libros era escaso, le gustaba leer a Juana Inés de la Cruz, de la cual tenía textos copiados al acaecer su muerte. Relata, además, que su madre le leía a santa Teresa, de lo cual emergió un deseo de imitarla; escuchemos: «Leía mi madre los libros de Santa Teresa de Jesús, y sus *Fundaciones*, y a mí me daba un tan gran deseo de ser como una de aquellas monjas, que procuraba

67 Acogió en el convento a su madre tullida y a una sobrina que había quedado ciega. Las vicisitudes por las cuales atraviesa las narra en el libro que se publica con el título de *Su Vida*. Cfr. Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, *Obras completas*, nota 3, v. I.

68 Véase al respecto las notas y comentarios críticos de Achury Valenzuela en: F. J.C. del Castillo, ob. cit., v. 2, pp. 493-497.

hacer alguna penitencia».⁶⁹ San Juan de la Cruz es otro autor de su predilección. Sin embargo, y por sobre todo, la principal influencia que recibe es de la Biblia,⁷⁰ de los libros de comedia y del arte pictórico.

Así, la obra poética de los *Afectos Espirituales* encierra en sus páginas una radiografía espiritual de la búsqueda de Dios. Allí está el desasosiego de la vida purgativa, así como la meditación, los sumergimientos contemplativos y las experiencias místicas en un lenguaje sencillo, pero que coincide con el *corpus* de recursos simbólicos o metafóricos del misticismo.

Ahora bien, el texto *Vida* está dividido en 55 capítulos y sigue el modelo de las autobiografías espirituales femeninas, pues, sigue el orden cronológico —o el que logra evocar en su memoria— de la poetisa, donde narra su vida a los confesores, empezando por su nacimiento hasta unos años después de que concluye su primer cargo de abadesa, en 1719. Es una obra que, como veremos en algunos de los capítulos posteriores, se complementa con los *Afectos Espirituales*, una obra poética que consta de cuatro partes: la primera contiene 109 afectos; la segunda 86 afectos (del 101 al 196); la tercera tiene algunos escritos atribuibles a la madre de Castillo, dos poesías escritas por ella, *Elogios y súplicas a María Santísima* y *Desengaños, exhorto a penitencia, acto de contrición* a las cuales se agrega otra, *Poesía*, que las monjas del claustro enviaron al arzobispo Manuel José Mosquera en 1843 y este, a su vez, entregó al señor Castillo y Alarcón. Esta tercera parte también incluye cuatro afectos espirituales inéditos y los fragmentos, atribuibles a la autora, *De la mormuración y de los detractores, Sume Citharam, Circuibo Civitatem et Bene Canere, Grados de contemplación del sumo bien* y *Cántico segundo*, que parecen ser apuntamientos o borradores de los afectos espirituales que no alcanzaron a ser plenamente elaborados. Las cartas de los confesores constituyen la cuarta parte del segundo volumen.⁷¹ Pero es en la primera y

69 F.J.C. del Castillo, ob. cit., c. XI, p. 18.

70 El comentarista Achury Valenzuela contó 1087 citas que hacen referencia a los Salmos, 143 al Cantar de los Cantares, 89 a las Epístolas de san Pablo, y 82 al Libro de Job (Cfr. F.J.C. del Castillo, ob. cit., v 1, CLIII).

71 Darío Achury Valenzuela, *Análisis crítico de los Afectos Espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*, pp. 493-497.

segunda parte donde mejor se puede atestiguar el lector de la experiencia mística vivida por Del Castillo, como veremos más adelante citando algunos de sus *Afectos*.

Por otra parte, Josefa del Castillo, más conocida como «Madre Castillo», es dentro de la literatura mística latinoamericana la más prestigiada por sus experiencias místicas, y cuya obra ha alcanzado, además, una mayor difusión a lo largo de la historia. Al respecto, Kristine Ibsen ha afirmado:

Nonetheless, a one of the few women whose autobiographical writing were published before this century, Sor Francisca Josefa de la Concepción, or «Madre Castillo» as she is commonly know, has the distinction of being the only woman studied here to appear in mainstream literary anthologies and texts-books.⁷²

Así también lo expresa Imbert, en su obra *Historia de la literatura hispanoamericana: La colonia, 100 años de República*, quien hace un somero recuento sobre las mujeres que se destacaron en el periodo colonial, fuera de sor Juana Inés de la Cruz. Al respecto observa que:

Otras mujeres habían sido notables en este periodo: en el Ecuador, Jerónima de Velasco; en el Perú, Santa Rosa de Lima (1586-1617) y dos poetisas a quienes conocemos como «Clorinda», su-puesta autora de *Discurso en loor de la poesía* (1608), en tercetos, y «Amarilis», que antes de 1621 envió a Lope de Vega una «Epístola» en forma de silva. Pero la mujer que, después de sor Juana, más alto llega en la expresión poética de este siglo: es la elocuente monja de Nueva Granada sor Francisca Josefa del Castillo y Guevara, llamada la Madre Castillo (Colombia, 1671-1742). Al decir expresión

72 Kristine Ibsen, *Woman's spiritual autobiography in colonial Spanish America*, p. 53. Traducción propia: «Sin embargo, una de las pocas mujeres cuyos escritos autobiográficos fueron publicados antes de este siglo, sor Francisca Josefa de la Concepción o la "Madre Castillo", como se le conoce comúnmente, tiene el honor de ser la única mujer estudiada aquí para figurar en libros de textos y antologías como principal fuente literaria».

poética no nos referimos solamente a sus versos [...] sino a ciertas revelaciones de su prosa ascética y mística.⁷³

Así, desde los escritores decimonónicos⁷⁴ hasta los estudiosos más recientes de sus obras como Achury Valenzuela, Alexander Steffanel, Elisa Mújica, Rocío Vélez de Piedrahita y, recientemente, Juan Camilo Rojas Gómez, entre otros, han valorado desde diversos enfoques la mayoría de los escritos poéticos de Josefa del Castillo. Pero, acaso, quien mejor ha comentado los *Afectos Espirituales* ha sido Achury Valenzuela quien realizó un «análisis crítico» de cada uno de los *Afectos*, ajustándose a la época del momento.

No obstante, aunque su obra, desde el punto de vista literario, ha sido ponderada por diversos críticos y especialistas, llama la atención el nulo tratamiento que, a nivel estético y de la historia del arte, se le ha dado a sus obras: *Vida* y —principalmente— a los *Afectos Espirituales*—, lo cual ha abocado que la crítica literaria postule —mayoritariamente—, por ejemplo, que su mística, como motor de la creación poética, evidencie cierta «beatería» católica a la que tendería la literatura colombiana y que contrasta con una tendencia más retrógrada del papel de la mujer con respecto a su mundo (asaz de las diferentes interpretaciones de talante feminista), limitando el tratamiento de sus obras poéticas. De ahí que su creación poética sea valorada estrictamente como el eco de la problemática moral, individual y colectiva de una época colonial como un fenómeno largamente documentado.

73 Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura americana: La colonia, 100 años de República*, p. 133.

74 Un ejemplo claro nos lo ofrece Marcelino Menéndez y Pelayo quien menciona a la Madre Castillo en su discurso de entrada a la Real Academia Española en 1880: «Con estas monjas coexistió y debe compartir el lauro la americana sor Francisca Josefa de la Concepción, de Tunja, en Nueva Granada (fallecida en 1742), que escribió en prosa, digna de Santa Teresa, un libro de *Afectos espirituales*, con versos intercalados, no tan buenos como la prosa, pero en todo de la antigua escuela, y a veces imitados de los de la santa carmelita» (Cfr. José Manuel Marroquín, *Discursos académicos y otros escritos sobre filología y corrección del lenguaje*, p. 73). Sin embargo, para una mayor profundización, se puede consultar el amplio estudio que ofrece Kathryn McKnight, *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo* y, también, Ángela Inés Robledo. Ver bibliografía.

EL PINTOR GREGORIO VÁSQUEZ

Debido a que, históricamente, no se cuenta con suficientes registros documentales que daten de la época donde Vásquez vivió y que respalden su biografía, gran parte de esta ha sido resumida desde un ejercicio oral, transmitido de generación en generación y recopilado desde narraciones y testimonios de personas cercanas al pintor, de conocidos o aquellos que poseen la información desde una historia contada a través de los años. En este sentido, esta semblanza, solo se centrará en destacar tanto los aspectos biográficos más divulgados como su producción artística.

Así, los primeros intereses por recopilar toda la información sobre Vásquez empezaron en el siglo XIX, con la biografía hecha por el pintor y escritor colombiano José Manuel Groot quien, a partir de testimonios y fuentes documentales ubicadas en iglesias y conventos, escribió en 1859 su *Noticia biográfica del pintor Gregorio Vásquez Ceballos*. Esta recopilación es la primera monografía de un artista en Colombia y con ella Groot se proponía reivindicar la vida y obra de Vásquez y darlo a conocer como un artista de gran talla internacional, como lo fue Diego Velázquez o Bartolomé Esteban Murillo en España. Recurriendo no solo a fuentes orales, sino a documentales, como es el caso de la consulta realizada en el Archivo de la Catedral de Bogotá, el biógrafo colombiano encontró la partida de bautismo del pintor colonial. En este documento se cita que Vásquez fue bautizado el 17 de mayo de 1638 y que nació a «nueve días de dicho mes i [sic] año».⁷⁵

Por su parte, el pintor colombiano Roberto Pizano escribe sobre Gregorio Vásquez la obra *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, pintor de Santafé de Bogotá, cabeza y corte del Nuevo Reino de Granada. La narración de su vida y el recuento de sus obras*, publicada en París en 1926. En este escrito, Pizano establece datos sobre la vida de Vásquez al mismo tiempo que compara sus obras, su estilo artístico y tiempo aproximado de elaboración; también es relevante la investigación hecha por Pizano al configurar y ordenar el primer inventario general de la obra de Vásquez, esparci-

⁷⁵ J. M. Groot, «Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos», en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia*, p. 6.

da por aquel tiempo en conventos, iglesias y colecciones privadas particulares.

Finalmente, Francisco Gil Tovar, periodista español, señala a manera de síntesis:

Seguramente pasaría varios años como aprendiz en el taller de Baltasar de Figueroa, donde se sabe que trabajaba su hermano mayor, Juan Bautista Vásquez, pintor así mismo casado con Jerónima Bernal, también de ascendencia andaluza, tuvo dos hijos: Feliciano y Bartolomé-Luis. Organizó taller familiar en una casa frente a la iglesia de la Candelaria, señalada hoy con el número 3. N.º 97-99 de la calle 11. En él ayudó su hija Feliciano y probablemente pintó su hermano Juan Bautista cuyos cuadros han sido confundidos a veces con los de Gregorio. La primera obra firmada que se le conoce es de 1657, cuando contaba diez y nueve años: se trata de la huida a Egipto, en la iglesia de Santa Clara en Tunja. La etapa de mayor y mejor producción, siempre al servicio de comunidades religiosas y devotos, es la comprendida entre 1680 y 1705. A juzgar por escritos de varios cronistas contemporáneos o inmediatamente posteriores, su prestigio y fama en el país eran ya en su tiempo muy altos.⁷⁶

Con respecto a sus obras, el investigador Chicangana Bayona, en su más reciente ponencia, nos dice:

Mirando la obra de Gregorio Vásquez, en conjunto, podemos identificar partiendo de las diversas obras que se le atribuyen, cinco ejes temáticos: 1. La Virgen María y sus múltiples advocaciones; 2. Vida de Jesucristo; 3. Santos y Mártires; 4. Escenas devocionales del Antiguo Testamento; y 5. Retratos y escenas cotidianas.

Vásquez desarrolló unas formas básicas de tratar sus principales temas y las utilizó sin grandes variantes a lo largo de su vida. Sobre los temas más solicitados existen, por lo tanto, series bastante homogéneas desde el punto de vista formal.⁷⁷

⁷⁶ Francisco Gil Tovar, *La obra de Gregorio Vásquez*, p. 41.

⁷⁷ Yobenj Aucardo Chicangana Bayona, «La obra de Gregorio Vásquez (1657-1710): La imagen y el discurso», ponencia presentada al *Congreso de Historia Quito*, con ocasión del *Simposio 14 de Historia de las Mentalidades y Nueva Historia Cultural: Clave HIS 14*, p. 5.

Y finalizamos esta semblanza —y nuestro capítulo—, precisando sobre la temática del pintor, junto con el investigador Chincangana (quien, también se apoya en Francisco Pizano), el cual nos dice:

Sus obras más numerosas corresponden a la Virgen, la Sagrada Familia, los apóstoles y evangelistas, a los santos: San Agustín, Santo Domingo, San Vicente Ferrer, San Francisco de Asís, San Ignacio, San Francisco Javier y San Juan de Dios y a las santas: Santa Bárbara, Santa Catalina de Alejandría y Santa Rosa de Lima. Podemos dividir la producción pictórica de Vásquez en tres períodos principales, planteados por Francisco Pizano de Brigard: *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, Editorial Siglo XVI. Bogotá. 1985, 2.^a edición, pp. 2: [sic]

1657-1678: Desde la Sagrada Familia su primer cuadro fechado en 1657, hasta el año de 1678. Este período cubre su primera evolución como pintor de oficio y comprende entre otras: la *Virgen con el Niño y Santa Ana* (1669), las *Visiones de San Antonio* (1669), *El Purgatorio* (1670), *Nuestra Señora de los Ángeles* (1670), *Los Desposorios y la Anunciación de Monguí* (1671), el *Martirio de San Sebastián* (1672), las *Puertas de la Iglesia de Egipto* (1673), *Nuestra Señora de los Ángeles* (1673) y el *Juicio Final* (1673).

II. 1679-1703: Desde 1679, fecha del *Martirio de San Crisanto y Santa Daria*, hasta el retrato del arzobispo *Fray Ignacio de Urbina* (1703). A este período pertenecen las casi tres docenas de cuadros ejecutados para la iglesia de Santo Domingo y más de cincuenta para la capilla del Sagrario, los retratos y cuadros del colegio del Rosario y buena parte para los que se conservan en la catedral, las iglesias de San Ignacio y San Francisco, así como muchos de los que integran hoy el Museo del Seminario y el Museo de Arte Colonial. También obras como las del *Papa San Gelasio*, la *Santa Catalina de Alejandría*, las *Nazarenas de San Agustín y la Concepción*. En este período de gran fecundidad, alcanza Vásquez su plenitud como pintor y produce lo que seguramente constituye lo más valioso de su obra.

III. 1704-1710: Desde 1704, fecha del *San José con Jesús Niño* hasta 1710 fecha de su último cuadro, *La Concepción*. Este período encierra los años finales, durante los cuales la pobreza, la indiferencia de sus conciudadanos [sic] y la vejez acompañan el declive

de su producción artística. Aunque a este período pertenecen algunos cuadros de mérito, su nivel general es inferior al del período anterior.⁷⁸

Con lo anterior, en estas escuetas semblanzas, se han señalado algunos aspectos que denotan la importancia de estos artistas coloniales neogranadinos, como testigos y fuentes de interpretación y reflexión de nuestra historia cultural y artística, pues, al igual que las obras de Gregorio Vásquez, las de Josefa del Castillo siempre estarán dispuestas a generar inquietud y cuestionar nuestras diversas formas de concebir el mundo y de concebirnos a nosotros en él, en el sentido de que, como trataremos de evidenciar a través de los siguientes capítulos, las obras de estos dos artistas neogranadinos superan las meras contingencias del tiempo para presentarse cada vez más llenas de significados y representaciones en virtud de su sentido de apropiación desde sus respectivas experiencias estéticas.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 5-6.

Capítulo 2

IMAGEN Y APROPIACIÓN ESTÉTICA EN JOSEFA DEL CASTILLO Y GREGORIO VÁSQUEZ

Este capítulo, de manera muy sucinta, será abordado básicamente a través de dos momentos. Primero se harán algunas precisiones, de orden conceptual, sobre las nociones que ayudarán a que nos aproximemos más al sentido de las imágenes producidas por los artistas neogranadinos de la época colonial o virreinal. En este sentido, acotaremos tales definiciones desde la perspectiva interdisciplinaria de la historia del arte y de la filosofía estética, principalmente. Finalmente, como segundo momento, aplicaremos tales conceptos a través del programa visual (iconográfico-iconológico) sobre *El juicio final* y el *Símbolo de la Trinidad*, del pintor Gregorio Vásquez, junto con las imágenes retóricas (análisis literario-metafórico) de *Mi vida* y *Afectos Espirituales*, de Josefa del Castillo, producciones que son el objeto de nuestro estudio para luego sí, en el capítulo final siguiente, exponer nuestra hermenéutica planteada desde los conceptos que aquí expondremos.

LA IMAGEN, ¿QUÉ ES? (MÁS ALLÁ DE LO FIGURATIVO)

Buena parte de los actuales estudios de la historia del arte, de los estudios visuales y, específicamente, de la filosofía, pero también de otras disciplinas como la antropología y la sociología, por ejemplo, ha tratado de responder a esta pregunta.¹ Y aunque es

¹ Tal reflexión, junto con un planteamiento analítico sobre la definición de la imagen desde el punto de vista teórico, sin nexo alguno con una u otra disciplina dedicada al estudio de las imágenes como tal, pero con la confesada intención de

una cuestión compleja, la verdadera naturaleza del concepto *imagen* debemos situarla de manera semejante a la del lenguaje.

En efecto, con el pensador de los Estudios visuales, W.J.T. Mitchell, esta cuestión registra un fenómeno que atañe a una gran variedad de cosas y que todas estas cosas no necesariamente tienen algo en común. Por ejemplo, las imágenes comprenden tanto el campo de lo *gráfico*, correspondiente a las pinturas o, más exactamente, al campo de las imágenes artísticas, en el que la historia del arte es tradicionalmente competente; el campo de lo *óptico*, es decir, de las imágenes que provienen de una proyección (fotografía, cine, televisión, etc.); el campo de lo *mental*, de las imágenes vivas en el pensamiento o en la conciencia y de las cuales se ocupa, en gran medida, la epistemología y la psicología; el campo de lo *perceptivo*, donde Mitchell se refiere a aquella imagen que se sitúa entre los límites de lo físico y lo psicológico, o sea, de aquellas imágenes que proceden de las formas sensibles de los objetos y estimulan a la imaginación impregnándola con su propia huella y que son de sumo interés tanto para fisiólogos, neurólogos, historiadores del arte, psicólogos, como para físicos y optómetras. Finalmente, el autor refiere a la imagen en el campo de lo *verbal*, indicando con ello que las imágenes verbales corresponden a las que se forman por medio del lenguaje, por lo que aquí, la retórica y la estilística entran en juego a través de sus diferentes tropos como la metáfora, la descripción o el poema en sí, y en el cual ejerce la crítica literaria, pero también la estética textual.² De manera que, en últimas, se trata de imágenes que, al ser proyectadas en la retina, como *visión* o *visualidad* de las cosas emanan del mundo al que se circunscriben, por lo que estas también conciernen a lo que se perciba ya sea por vía intelectual o, aún más, por vía mística.

Sin embargo, esta forma de entender las imágenes no es la única. Ya desde las aportaciones de Chomsky y Saussure en el lenguaje, como de Gombrich y de Panofsky en la historia del arte, por ejemplo, encontramos que la cuestión de definir la naturale-

establecer una teoría fundamental sobre la imagen, la podemos encontrar en el texto de Justo Villafañe, *Introducción a la teoría de la imagen*.

2 William John Thomas Mitchell, «What Is an Image», en *New Literary History*, pp. 503 y ss.

za de las imágenes, aún está por verse. Recientemente, estudiosos del tema como J. Walter y S. Chaplin, proponen asumir esta tarea como un proceso de elaboración de significados, pero determinado por modelos o convenciones sociales; es decir, la imagen está mediatizada, cualquiera que esta sea, pues responde al terreno de la visualidad que no es otra cosa que «la visión socializada».³ Desde esta apreciación sociológica, las imágenes pertenecen a la convención social entendida como código cultural o *imaginario social*.⁴ Así, apoyándose en Norman Bryson, los autores asumen que entre el sujeto perceptor y el mundo percibido *media* la construcción social o convención social,⁵ por lo que en toda mirada social estaría implicado un ejercicio (político, pero no exclusivo) de interpretación de significados.

En este orden de ideas, y sin ánimo de agotar la reflexión, creemos con el profesor García Mahiques que «la imagen de la cual se ocupa la historia del arte, además de presentarse como algo con valor estético, es un fenómeno visual *mediatizado*»,⁶ en cuanto a que no se circunscribe al mero soporte en que esta se manifiesta, sino que va más allá, al entenderse como totalidad por medio de la cual se muestra su sentido. La razón de ello reside en que la imagen es, según el filósofo chileno Roberto Rubio, una mediación originaria de sentido y, por lo mismo, una realización humana insustituible,⁷ por lo que lo figurativo o no figurativo de la imagen —tema tan acuciante en el debate pictórico sobre figuración y abstracción— sale del primer plano.⁸

Esta aproximación implica, entonces, que entendamos la imagen artística como representación figurada de temas o asun-

3 John A. Walter y Sarah Chaplin, *Una introducción a la cultura visual*, p. 41.

4 Al respecto de este concepto, pero haciendo referencia en sus reflexiones sobre los Estudios Visuales, ver el comentario que hace, en el volumen 1, Rafael García Mahiques, *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*, pp. 454-455.

5 Cfr. Norman Bryson, «The Gaze in the Expanded Field», en *Vision and Visuality*, ed. H. Foster, Bay View Press / Dia Art Foundation, Seattle, 1988, pp. 91-94; citado por J. A. Walter y S. Chaplin, ob. cit., pp. 41-42.

6 R. García Mahiques, *Iconografía e Iconología. Cuestiones de Método*, p. 30.

7 Cfr. Roberto Rubio, «La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes», en *Ideas y Valores*, pp. 273-298.

8 Cfr. Max Imhdal, *Was iste in Bild?*, p. 308.

tos y conceptos, deslizando su sentido más allá de lo estrictamente visual, para volcarse, con la misma fuerza dinámica, en las representaciones imaginarias o del lenguaje de las representaciones que se forman en la conciencia, por lo que, en consecuencia, «cae dentro de los intereses del historiador del arte (...) cuando este se ocupa, de alguna manera, de las relaciones entre el arte figurativo y la literatura, o también, en general, del mundo del símbolo»,⁹ como por ejemplo, en el caso que estamos abordando con la poetisa Del Castillo y el pintor Gregorio Vásquez.

Lo anterior amerita, por último, que se tenga siempre presente que esta investigación asume tres asuntos primordiales: Primero, que «la imagen *verbal* —oral o escrita—, es decir, la imagen literaria, se encuentra en el mismo contexto cultural que la imagen *gráfica*, o *plástica*, y ambas participan del mismo latido cultural, por lo que ambas deben ser consideradas en el mismo plano de igualdad de cara a la historia cultural»,¹⁰ como meta de esta indagación sobre la producción artística de los artistas neogranadinos de la época de la Colonia. Segundo, que la *imagen* artística, también tiene su concreción en el ámbito ideal, como pudimos observar con W.J.T Mitchell al principio, pues, el ámbito mental de la conciencia, también guarda la misma consideración por parte del investigador de arte y del esteta en general, en el sentido de que nos permite abrir esta indagación al siguiente concepto: *apropiación estética*, sucitando una serie de miradas que, también, podrían ser *otras*,¹¹ como veremos. Y, tercero, que en absoluto sea para nada extraño asumir desde esta concepción de la imagen, todos aquellos elementos que coadyuvaron a estos artistas neogranadinos a realizar sus producciones, en un momento histórico en el que, como bien comenta la doctora Fraile, al referirse a las

9 R. García Mahíquez, ob. cit., p. 33.

10 *Ibidem*, p. 34.

11 Nos referimos a algunas miradas que, desde la perspectiva decolonial, se hacen con respecto a la estética, principalmente, y al poder en sentido histórico-cultural. Esto es posible debido a que como la imagen no está desligada del concepto elaborado en la conciencia, la imaginación, en últimas, abarca también un campo más amplio de posibilidades de representación como las relaciones de poder que encierran tras las imágenes artísticas y que, aquí, se entienden como parte del fenómeno cultural, como algo integrante de la cultura visual en su devenir retórico de sus imágenes.

funciones de la imagen como vehículo de transmisión de valores espirituales, «configuran, de algún modo, el imaginario cultural de una época claramente marcada por las creaciones plásticas —y no solo las prácticas espirituales—, procedentes del Viejo Continente».¹²

En este sentido, es necesario recalcar que, si bien recurrimos a aspectos formales de la iconografía-iconología, con respecto a las producciones del pintor Gregorio Vásquez y, a su vez, nos valem del análisis literario, para el caso de la poetisa Josefa del Castillo, no es para orientarnos en el valor de la forma, típico del discurso formalista como tradicionalmente se ha venido estudiando la producción artística de estos dos artistas —y de manera separada, valga la aclaración—, sino para situar nuestra mirada más allá de esos niveles; esto es, desde el horizonte de las relaciones de sentido, sus mediaciones y sin fijarnos tanto en su «soporte» (figurativo-verbal), sino más bien, en su entramado retórico-visual a través del punto de vista de la apropiación estética.

APROPIACIÓN ESTÉTICA O UNA FORMA «OTRA» DE ESTETIZAR

Si hay algo que se le reprocha a los estudios sobre las imágenes de la época colonial, últimamente, es la manera tan apegada a los cánones europeos desde los que se abordan. Es un reclamo que, en parte es cierto, pero no del todo verdadero. Veamos.

Aunque es cierto que al abordar cuestiones sobre las imágenes de este período, los análisis de la historiografía tradicional refuerzan más los aspectos formalistas como la clasificación y descripción, también es cierto que este tipo de discurso, por ejemplo, supone que con la mera clasificación metódica es suficiente para atender a la interpretación, como si la iconografía, por sí sola, pudiese interpretar el testimonio y el valor espiritual de las diferentes producciones artísticas.

En consecuencia, tal mirada *stricto sensu* conllevaría a asumir cánones que podrían emplearse para legitimar ciertos discursos

12 Isabel Fraile Martín, José Ramón Fabelo Corzo y Gerardo de la Fuente Lora «Colonialidad e imaginarios sociales», en *Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario*, p. 196.

emancipadores, como por ejemplo advierte Rojas Cocomá, al reflexionar sobre el actual debate de la reciente consolidación disciplinar de la historia del arte colonial en el contexto neogranadino, donde observa que se pasa por alto que «sus horizontes teóricos y sus respectivos lugares de producción»¹³ son heterogéneos y, en su afán por erigir lugares de *enunciación de verdad*,¹⁴ privilegian estudios sincrónicos de la tradición para centrarse en la búsqueda diacrónica de la revolución desde una mirada estrictamente historiográfica, dejando de lado, en consecuencia, la re-elaboración de los propios artistas en sus respectivas producciones.

En tal sentido, críticos del pensamiento como Quijano, Mig-nolo y Pedro Pablo (por nombrar apenas a algunos de los más destacados estudiosos de la teoría decolonial), advierten sobre este tipo de miradas interesadas en menoscabar asuntos como la estética misma y sus imaginarios, pues, situándose desde el campo de la colonialidad estética, entienden el tratamiento de lo cultural como un trasunto de la colonialidad estética, en cuya lógica, por ejemplo, «la colonialidad del poder se puede entender en clave cultural como colonialidad del imaginario»;¹⁵ es decir, que, desde esta perspectiva, el abordaje de los temas historiográficos del arte en general, corresponderían —desde esta lógica— a una «dominación directa de carácter político, social y cultural»,¹⁶ que por medio de una relación de dominación

entre cultura y religión explica el papel del arte en la cristianización y, al mismo tiempo, en mantener la superioridad y centralidad de la cultura europea.

De esta forma, vamos viendo la aparición de lo estético como una dimensión importante en la conjugación operativa del racismo, cristianismo y la colonialidad del ser; es decir, en el plano filosófico de la matriz colonial del poder, bajo la forma de una teopolítica, hay también una dimensión estética mediante la cual ciertos favores su-

13 C. Rojas Cocomá, «Tradición o revolución: la invención del arte colonial en la historiografía colombiana, en la década de 1960», en *Memoria y sociedad*, p. 54.

14 *Ibidem*, p. 68.

15 Cfr. Pedro Pablo Gómez Moreno, *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*, p. 32.

16 *Ídem*.

perfiles del mundo de la apariencia se conectan con la «esencia», convirtiéndose en factores esenciales que pueden hacer posible la clasificación racial y cultural como resultado de la colonialidad del poder, suscitando con ello la diferencia colonial.¹⁷

Posición crítica que, además, viene a desembocar en una apreciación sobre la producción de significados y conocimientos como algo impuesto como la occidentalización del gusto, por ejemplo, y en donde el autor —además de apoyarse en las ideas de Quijano— se apoya también en Gruzinski, al advertir con él que, por ejemplo, este fenómeno «lleva a los artistas indígenas no a producir obras estandarizadas sino a explorar una abanico de formas, a realizar variaciones que oscilan entre los prototipos europeos, la manera tradicional y el gusto de la época»¹⁸ y, en consecuencia, se gestaría un desbalance que se reflejaría «entre los objetos mestizos que circulan en la Europa renacentista y las imágenes y libros de arte que circulan en las colonias donde los grandes maestros del renacimiento ocupan un lugar central; las artes europeas mundializan pero los objetos mestizos no».¹⁹

De ahí que para el autor, llevando este contexto al caso del manierismo en México a través de Gruzinski, no sea «casual que los historiadores del arte aborden sus obras según las normas, las escuelas y el gusto europeo para juzgar si son más o menos “italianas” o “españolas”, lo que significa que son bellas y aceptables»;²⁰ consideraciones que, lamentablemente, son válidas y que, por lo pronto, ponen en franca sospecha las formas en que la historia del arte —y en especial la historiografía— viene abordando sus estudios con respecto a la producción latinoamericana.

No obstante, a pesar de advertir asuntos muy certeros en relación a la forma en que se abordan estos estudios, esta perspectiva lleva en sí tres equívocos, básicamente:

17 *Ibidem*, p. 34.

18 *Cfr.* Serge Gruzinski, *Las cuatro partes del mundo. Historia de una mundialización*, p. 325, citado por P.P. Gómez Moreno, *ob. cit.*, p. 36.

19 *Ibidem*, p. 36.

20 *Ibid.*

Primero, al afirmar que, desde la lógica de la colonialidad del ser en su dimensión estética, durante el período colonial neogranadino no hubo producción artística alguna, únicamente meras copias, pues, desde esta lógica, el arte colonial se limitaría a copiar los cánones europeos, como afirma Gómez Moreno valiéndose del concepto de *transculturación* que emplea Eugenio Barney Cabrera, se empeñarían en «enjuiciar» unidireccionalmente cualquier rastro de producción artística colombiana.

Segundo, desde la perspectiva de la estética decolonial —tal y como la presenta el autor, por lo menos—, esta idea fortalece precisamente lo que tanto le critican al discurso tradicional formalista de la historia del arte y —por extensión— a la crítica literaria: la imposición hegemónica del canon europeo, pues, se olvida que si hay algo en lo cual se muestran tajantes estos discursos, desde el lugar de enunciación desde el cual se posicionan estas disciplinas es, precisamente, en el desconocimiento —o no reconocimiento— de cualquier atisbo genuino de discontinuidad o de problematización en la configuración de las imágenes, a través de las diversas producciones artísticas de aquel periodo; por lo que, la interpretación que ofrece Pedro Pablo Gómez Moreno con respecto a la valoración de la producción artística del período colonial, se ubicaría paradójicamente en este tipo de historiografía y de crítica de arte en general, en el cual no habría lugar para la comprensión de modos de ser, pensar, sentir y hacer «otros» en los sujetos productores, sino meras constataciones de índole iconográfica y/o literaria que, como insólitamente apunta Gómez Moreno, serían sometidas a escuetos planes de «salvación», por medio de una «conversión arqueológica» europea como patrimonio de la humanidad;²¹ situación que, desde un punto de vista u otro, pasaría por alto asuntos tan básicos y claves como el trasunto de la llegada de los modelos de las pinturas y del envío de las obras como, por ejemplo, lo expone la profesora Fraile cuando sostiene al respecto, refiriéndose en el caso mexicano:

Está claro que la llegada de obras de estos y otros muchos autores al nuevo continente, hacía las delicias de los pintores locales

21 Cfr. *Ibíd.*

que podían inspirarse directamente de un natural y asimilar de él desde los aspectos compositivos a la incorporación de los elementos iconográficos, pasando por las tonalidades cromáticas y un largo etcétera de cuestiones esenciales en el oficio del pintor. Siempre será una oportunidad única la de poder observar del natural [...]. La llegada de obras de otros autores a su destino suponía una verdadera experiencia para los sentidos. Este hecho es el que hace verdaderamente importante el envío de estas obras al nuevo mundo, no solo porque ocupaban un espacio específico para el que incluso podían haber sido enviadas, sino porque iban a suponer un modelo ejemplar para seguir entre los artistas de la zona.²²

Y, tercero, en tal sentido ambas posiciones (este punto de vista de la estética decolonial, junto con los discursos formalistas tradicionales, tanto de la historia del arte como de la crítica literaria), lejos de cancelar cualquier tipo de enjuiciamiento epistémico desigual, desfiguran —o desconocen, por lo menos— el camino más transitable al momento de abordar el problema estético de las imágenes del periodo colonial o virreinal neogranadino, en este caso. Camino que se construye desde una mirada interdisciplinaria, abierta e incluyente, pero por medio de una metodología que reconozca la crítica y el diálogo, como audazmente propone el profesor Fabelo Corzo al decir que lo «que sí resulta necesario es un diálogo crítico y creativo con todo aquello que desde Europa pretende imponérsenos como verdadero y universal».²³

Llegados a este punto, parecería entonces que intentar ubicarse desde una postura contraria o que, por lo menos, intente armonizarlas de manera sintética, supondría una labor temeraria a todas luces. Afortunadamente, esta propuesta investigativa tiene muy en cuenta estas dos perspectivas, pero no por el simple prurito de congraciarse con ambas, sino por una razón epistémica que atañe a esta o a cualquier perspectiva desde la cual se sitúe la indagación: la del diálogo, desde la apropiación estética.

22 I. Fraile Martín, ob. cit., pp. 200-201.

23 José Ramón Fabelo Corzo, «Colonialidad e imaginarios sociales», en *Arte e identidad, Entre lo corporal y lo imaginario*, p. 185.

En efecto, por una parte —pero no de manera aislada— asumimos el concepto de apropiación de Roger Chartier entendido como aquel conjunto de «capacidades inventivas de los individuos o de las comunidades y las coacciones, las normas, las convenciones que limitan —más o menos fuertemente según su posición en las relaciones de dominación— aquello que les es posible pensar, enunciar y hacer»,²⁴ y que, para nuestro estudio, permitiría tanto a la poetisa Josefa del Castillo como al pintor Gregorio Vásquez crear (a su manera) sus propias producciones artísticas, pero teniendo en cuenta, por otra parte, sus respectivas experiencias estéticas para lograr entenderlas desde una estética «otra», pues cuando pensamos en la producción artística de estos dos autores neogranadinos, asumimos con Adolfo Albán-Achinte que sus producciones artísticas se pueden concebir de otra forma, a saber, desde una estética del descentramiento; o sea, de la re-existencia, pues como dice este artista colombiano:

Las estéticas de la re-existencia son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente.²⁵

Tal mirada, desde la teoría decolonial, es interesante porque nos ofrece una clave para empezar a entender las condiciones de posibilidad para pensar la apropiación y el sentido de las formas estéticas en el arte colonial neogranadino, pero desde sus producciones y atendiendo al sentido que ellas podrían encarnar y que, por consiguiente, irían a contrapelo de las desgastadas miradas formalistas de la tradicional historia del arte y de la crítica lite-

24 Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, p. 48.

25 Adolfo Albán-Achinte, «Estéticas de la re-existencia: lo político del arte», en *Arte y estética en la opción secolonial II*, p. 83.

raria, sin descuidar aspectos iconográficos tan importantes como veremos a continuación.

PROGRAMA RETÓRICO-VISUAL DE LAS IMÁGENES EN JOSEFA DEL CASTILLO Y GREGORIO VÁSQUEZ

Debido a que las imágenes más comunes son quizá las más representativas de las profundas tendencias de la cultura de una época,²⁶ como las que para nuestro caso estamos abordando, en este segundo momento del capítulo prestaremos atención, entonces, al proceso analítico-sintético de las formas visuales de las obras que hemos seleccionado para tal fin. Es así que, de manera sucinta y modificada, aplicaremos parte del método iconográfico-iconológico, como se define en el segundo volumen de *Iconografía e iconología* del profesor García Mahíquez. Es un método inspirado en algunos conceptos de Panofsky,²⁷ en que las imágenes retórico-visuales, a las que nos vamos a ceñir, son las que plasman la verificación del *asunto* o *tema* de la representación, tomando como modelo el mundo sensible y su coincidencia narrativa,²⁸ por ejemplo.

Teniendo en cuenta lo anterior, primero investigaremos la iconografía atendiendo asuntos formales de las obras *Símbolo de la Trinidad* y *El Juicio Final*, del pintor neogranadino Gregorio Vásquez y, segundo, abordaremos igualmente los textos poéticos *Mi vida* y *Afectos Espirituales* de la poetisa tunjana, Josefa del Castillo, junto con su respectivo análisis retórico-literario. Admitiendo dichos elementos en este contexto se podrá analizar, en consonancia con la propuesta hermenéutica que proponemos de la mano del profesor Márquez Carrillo, la apropiación estética como una forma «otra» de la iconología que, en últimas, también busca los significados intrínsecos y subyacentes de las imágenes en el con-

26 Cfr. J.C. Schmitt, *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, p. 21

27 Como el del significado y los niveles de interpretación con respecto al contenido de la obra. Al respecto, Panofsky diferencia entre *contenido temático natural* o *primario*, *contenido secundario* o *convencional*, y *significado intrínseco* o *contenido*. Cfr. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, pp. 17-18.

28 R. García Mahíquez, ob. cit., p. 73.

texto en el que fueron construidas,²⁹ como veremos a través de las producciones de estos dos artistas neogranadinos en el desarrollo del capítulo final siguiente.



Imagen 1. *Símbolo de la Trinidad*. Gregorio Vásquez (1638-1711). Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 66,5 x 47 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

SÍMBOLO DE LA TRINIDAD

Este óleo sobre tela, titulado *Símbolo de la Trinidad*, a partir de la restauración que se le hiciera en el Centro Nacional de Restauración en 1988, cuando tenía por título: *El Padre Eterno* (ver Imagen 2), el cual mostró su trifacialidad al ser restaurado debido a que, siguiendo las condenas papales, los rostros laterales fueron recubiertos con pelo para disimularlos,³⁰ hace parte de la Colección del Museo de Arte Colonial de Bogotá, Colombia,³¹ y es probable que también provenga del convento de Santo Domingo.³²

De acuerdo con la división respecto a la temática de sus cuadros que propone el investigador Chicangana, apoyándose en Francisco Piza-

29 Cfr. E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*.

30 También existen datos de la transformación que sufrió otra Trinidad, pero de carácter antropomorfo, o sea, que mostró tres figuras de las mismas características bajo la forma de Cristo, la cual fue repintada para sustituir a la figura central (Espíritu Santo) por la tradicional paloma y en la que, subsecuentemente, se transformó a la figura del Padre en la figura de un venerable anciano, de acuerdo con la representación tradicional; al respecto ver Janeth Rodríguez Nóbrega, «Censuras en la pintura colonial venezolana: el caso de una Trinidad Trilliza», en *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, pp. 17-18.

31 Cfr. M. Fajardo de Rueda, «Milenario y arte. La presencia de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada», en *Palimpsestus*, pp. 85-89.

32 Cfr. M. Fajardo de Rueda, «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada», en *HISTORELo. Revista de Historia Regional y Local*, p. 21.

no, sobre la producción pictórica de Gregorio Vásquez de tres períodos, y teniendo en cuenta la datación de esta obra, podemos ubicarla dentro del período que cubre su primera evolución como pintor de oficio, comprendido entre los años 1657 a 1678, período en el que, además, pintó *El Juicio Final* (1673), aparte de otras como *La Virgen con el Niño y Santa Ana* (1669), las *Visiones de San Antonio* (1669), *El Purgatorio* (1670), *Nuestra Señora de los Angeles* (1670), los *Desposorios y la Anunciación de Monguí* (1671), entre otras.³³

En este caso, de la Escuela Santafereña, el artista nos presenta una pintura primitiva y plana, pero que encierra el encanto de las pinceladas, aparentemente, ingenuas, en la que se puede apreciar la figura sedente de un hombre joven y barbado, con

un rostro triple que muestra, con los brazos extendidos, la alegoría de la Trinidad e, inscritas dentro de un jeroglífico, en este caso, un triángulo equilátero invertido, se lee un texto en latín que dice: «PATER NON EST FILIUS; FILIUS NON EST SPIRITUS SANCTUS; SPIRITUS SANCTUS NON EST PATER» (El Padre no es el hijo; el Hijo no es el Espíritu Santo y el Espíritu Santo no es el Padre); hacia el centro se puede leer: «PATER EST DEUS; FILIUS EST DEUS; SPIRITUS SANCTUS EST DEUS» (El Padre es Dios, el Hijo es Dios y el Espíritu Santo es Dios).

La figura, en este caso, cristocéntrica —como más adelante explicaremos—, permanece en majestad entronizada en nubes, sostenida por un coro de siete cabezas de querubines como representación del rompimiento de gloria que acompaña a la presencia



Imagen 2. *El Padre Eterno*. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Colonial, Bogotá (antes de la Restauración realizada en 1988).

³³ Cfr. Y.A. Chicangana Bayona, «La obra de Gregorio Vásquez (1657-1710): La imagen y el discurso», ob. cit., p. 5

de la divinidad. Viste una túnica ceñida, o un alba, pero está cubierto con una capa pluvial de color amarillo-ocre, ornamentada con un gran ribete ancho de color rojo que le esconde los brazos extendidos. Finalmente, como telón de fondo, se puede ver un nimbo triangular inscrito en otro circular, detrás del triple rostro, del cual emana un resplandeciente color dorado.

La pintura del artista neogranadino es única en la iconografía colombiana, no solo debido al uso de los pigmentos y de las técnicas empleadas en este lienzo, así como las comparaciones con otras obras,³⁴ sino por diferentes razones como veremos.

Primero, porque guarda un profundo significado simbólico en relación con la prohibición misma de su representación, a raíz de la censura de la Iglesia. Segundo, porque con la «prohibición que se confirmó en el Concilio Provincial celebrado en Santafé en 1774, el cuadro tuvo parcialmente cubierto el rostro con un feo cabello sobre las sienes que ocultaba los rostros laterales, mostrando tan solo la cara frontal»;³⁵ asunto que se conecta con la tercera razón que consiste en que, a través de esta pintura, se puede rastrear cómo el artista neogranadino conocía la tradición joaquinista dando lugar a una posible interpretación de su influencia en relación con la cercana Edad del Espíritu, que para los evangelizadores franciscanos y jesuitas anunciaban ya, en América, el lugar donde, supuestamente, se habría de erigir la nueva Sión y el nuevo Templo; idea que el mismo Colón confirma con sus propias palabras: «Ya dije que para la hesección de la inpresa de Indias no me aprovechó razón ni matemática ni mapamundos: llenamente se cunplio lo que diso Isaías (*sic*)...».³⁶ Y, la cuarta razón, que de alguna manera engloba a todas las anteriores desde el punto de vista formal, tiene que ver con su estilo estético.

Evidentemente, al comparar la pintura del artista español Cósida (ver Imagen 5) con la del pintor neogranadino, podemos encontrar que, ciertamente, «la Neogranadina está mejor realizada. El pintor colonial refinó mucho más la triple figura: iluminó la escena y la enriqueció con luces doradas; suprimió los emblemas

34 Cfr. María Cecilia Álvarez White, *Chiquinquirá. Arte y Milagro*, pp. 91-92.

35 *Ibidem*, p. 21.

36 Juan Fernández Valverde, *Cristóbal Colón. Libro de las Profecías*, p. 15.

de los Evangelistas, colocadas en las cuatro esquinas del grabado y remató la sagrada imagen con una ronda de querubines»,³⁷ indicios inequívocos de una apropiación estética por parte de Gregorio Vásquez, pues contradicen con evidencia irrefutable, no solo el decir de la crítica formalista sino el de aquellas ideas que, supuestamente, también lo critican, pero que, paradójicamente —quizá, sin saberlo—, lo perpetúan enmarcándose incoherentemente dentro de la misma idea cuando, por ejemplo, dicen, desde el contexto veirreinal, que «no se puede esperar aportes significativos del arte colonial en lo referente a la creatividad o a la originalidad. Antes que eso, el arte colonial imitó las pocas obras “originales” que atravesaban el océano o se dedicó a reproducir láminas grabadas de las obras realizadas por artistas europeos».³⁸

Sin embargo, en este caso, es muy afortunado que el pintor neogranadino no sea un «creador original» en el sentido de que este tipo de críticas, con fuerte tufo formalista —ebrio de nostalgia por las ideas del Romanticismo—, le da al término. En concreto, una ruptura total, una *tabula rasa*, para comenzar una tradición de la nada, es una utopía de trasfondo romántico e implica una sub-valoración de la significación de la obra de artistas como Vásquez. Además, si hay un trauma que nos obligó a cambiar ricas cosmologías por la elementalidad de un capitalismo mediocre, es más sagaz superarlo tratando de entender a creadores como Gregorio Vásquez potenciando intereses «otros» a los de la convencional historia del arte tradicional y formalista, a través de caminos como el que estamos intentando aquí.

En este caso, por ejemplo, podemos encontrar que, si bien en el *Símbolo de la Trinidad* su estética se inscribe dentro del período de la Contrareforma, en el sentido de que su trabajo cumple estrictamente con las normas eclesiásticas de la época y, por consiguiente, está orientado a la propagación de la fe cristiana, no podemos dejar de reconocer que la pintura de Gregorio Vásquez, en lo que tiene que ver con los aspectos formales que aquí estamos dilucidando,

37 M. Fajardo de Rueda, ob. cit., p. 25.

38 P. Pablo Gómez Moreno, ob. cit., p. 40.

su estilo es más cercano al renacentista,³⁹ pues, el tratamiento que le da a sus imágenes responden a «su decidida tendencia a la representación de escenas que implican calma y serenidad... [donde] sus pinturas invitan a la contemplación de las cosas sagradas, respetan las disposiciones relacionadas con el *decoro* y la *buena manera*, y cumplen a cabalidad con el objetivo cristiano de mover el ánimo a la compostura y devoción»;⁴⁰ además, la relación de la pintura de Vásquez «con el arte renacentista se deduce no tanto de sus métodos de trabajo, cuanto de la armonía de sus composiciones, de la sobriedad en el tratamiento del color»,⁴¹ y por la manera geométrica en que dispone, en este caso, la escena del cuadro: una figura antropomorfa, vestida con túnica y una capa, con una única cabeza y tres rostros idénticos con cuatro ojos, tres narices y tres bocas. Dichos rostros repiten los rasgos faciales de Cristo, como manifestación visible de la divinidad y entre sus manos sostiene el triángulo equilátero invertido del *Sunctum* con inscripciones en sus vértices, aristas y centro donde se explica el misterio trinitario en clara alusión al diagrama triangular del *Scutum Fidei*, muy difundido en el siglo xvi, cuyo origen de este tipo iconográfico está, principalmente, en un grabado que aparece en diferentes ediciones de libros de horas impresos en París por Thielman Kerver a inicios del siglo xvi (ver Imagen 3) y que, como podremos constatar a través de la imagen conceptual de la pintura de Jerónimo de Cósida (ver Imagen 5), tuvo su influjo en la del pintor Vásquez y, por lo tanto, son aspectos que en conjunto, lejos de empobrecer su arte, lo aquilatan ya que, además, el artista se vale para su realización de una «metodología otra», atípica en su momento, al recurrir al recorte de la parte del vestido del grabado original, dejando huecos separados por nervios que correspondían a los trazos más esenciales, para sustituir el papel faltante con telas auténticas, y posteriormente proceder a la iluminación,⁴² pues, lo corriente en aquel entonces era «saber componer escenas o personajes religiosos entresacando,

39 Cfr. Armando Montoya López, «Vásquez Ceballos y la Estética de la Contra-reforma», en *Artes la Revista*, p. 49.

40 *Ibidem*, pp. 48-49.

41 *Ibidem*, p. 48.

42 Cfr. Santiago Martínez Delgado, «Unas curiosas tablas del taller Vásquez Ceballos», en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida. Su obra. Su vigencia*, p. 154.

de los grabados que llegaban de Europa, figuras completas o partes de ellas»;⁴³ de manera que, el hecho de que tuvieran que recurrir a la imitación y al plagio de «otros modelos y de componer con estampas a la vista no se acusaba como pecado contra el arte»,⁴⁴ pues, lo que se valoraba estéticamente hablando, era su habilidad en el oficio. La capacidad creadora de un artista era medida, no en el concepto moderno y contemporáneo de creatividad, sino en la habilidad del artista para sujetar su imaginación libre a los lineamientos del decoro, la buena manera y la medida⁴⁵ y, ciertamente, por los múltiples referentes que además debían tener en cuenta.

No obstante, la pintura del *Símbolo de la Trinidad* transgrede estas últimas características, como podremos ver. Aunque Gregorio Vásquez, siendo aprendiz del taller de los Figueroa, posiblemente conoció el tratado *Arte de la Pintura*,⁴⁶ del pintor y crítico español, Francisco Pacheco (1564-1654), siguiendo la idea de Roberto Pizano —y a la cual se adscriben los historiadores actuales como Marta Fajardo y Jaime Borja, entre otros—, el pintor neogranadino esquivó varios de sus lineamientos éticos y estéticos, volcados en una *economía en la decoración* de las imágenes,⁴⁷ tales como la *verdad* y el *decoro*, que el pintor debía mostrar al momento de pintar asuntos



Imagen 3. *Trinidad Trifacial y Triángulo diagramático*. Grabado de un Libro de Horas impreso en París por Thielman Kerver, ca. 1507.

43 A. Montoya López, ob. cit., p. 47.

44 *Ídem*.

45 *Cfr. Íbidem*, p. 46.

46 Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*. El libro fue publicado originalmente en Sevilla, España, en 1649.

47 *Cfr.* Armando Rueda González, «Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza», en *Arte y naturaleza en la Colonia*, p. 55.

referidos a la fidelidad doctrinal, pero que Gregorio Vásquez evidentemente, en este caso, omite al vincularse a otro tipo de iconografía: la herética, pues, el artista neogranadino, en un claro rasgo de descentramiento del dogma, asume pintando la ascensión de una Trinidad trifacial no solo cristocéntrica, sino adscrita al Milenarismo del religioso calabrés medieval, Joaquín de Fiore, quien —dicho sea de paso— difundió la idea de que Cristo vendría por segunda vez para establecer su reino mesiánico en la tierra, el cual duraría mil años y que, finalizado este tiempo, llegaría el Juicio Final.⁴⁸ Ideas renacentistas que, a todas luces, contravenían las normas oficiales de la Iglesia, como aquella de prohibir «expresamente la pintura o pinturas de las tres personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, estando esta tercera en figura corporal de hombre y no de paloma»,⁴⁹ pero que Vásquez se atreve a pintar, precisamente, por medio de una iconografía «otra», como la Trinidad cristocéntrica que hoy podemos ver y que, en últimas, daría lugar a un posible cuestionamiento del alcance del movimiento contrarreformista, pues, este no sería tan profundo como tradicionalmente se admite si tenemos en cuenta que las ideas que se propugnaban eran diferentes —por lo menos en su incidencia— de las prácticas sociales.

Otro elemento de la *economía en la decoración* de imágenes que podemos ver es del *orden* y la *proporción*, que hace referencia a que las figuras debían expresar la belleza y la armonía divina y que, visualizando escenarios de vida distintos, el pintor neogranadino compone disruptivamente acudiendo a una estética «otra» que resituía simbólicamente el concepto de la Trinidad, muy en contracorriente a la narrativa institucional que la Iglesia trata de homogeneizar, pues, pinta una Trinidad monstruosa o de mal gusto, a juicio del formalista Francisco Pacheco quien, siguiendo al tratadista de las imágenes de la Trinidad, Juan de Molano, añade: «me parece que no satisface del todo a los ignorantes, pues necesita de particular señal de atributo en que se conozca cada perso-

48 Cfr. Elisabeth Reinhardt, «Joaquín de Fiore y el IV Concilio Lateranense», en *Anuario de Historia de la Iglesia*, pp. 95-104.

49 Cfr. Capítulo II, título I, de las disposiciones sancionadas en el Concilio Provincial de 1774, citado por Gabriel Giraldo Jaramillo, «La pintura en Colombia», en *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, pp. 76-77.

na y de la colocación de los lugares y si ha de estar el Espíritu Santo en medio»,⁵⁰ aduciendo claramente al cuidado de omitir el *orden* y la *proporción* adecuada o distintiva de cada una de las Personas.

Por último, la *austeridad* y la *mesura* que hacen referencia a la limitación del lujo y la ostentación en las imágenes sagradas y que, a su modo, el pintor Vásquez también logra alterar, pues, en la tela del *Símbolo de la Trinidad*, al iluminar la escena enriqueciéndola con intensas luces doradas y empleando una capa pluvial roja, intensifica la magnificencia del concepto Trifacial y su representación cristocéntrica, como se puede apreciar.

Es más, al comparar las imágenes 1 y 2, podemos advertir que la pintura el *Símbolo de la Trinidad* se enmendó con el repinte de los perfiles laterales del rostro principal «a finales del siglo XVIII, una vez celebrado el Concilio Provincial de Santafé, en 1774»,⁵¹ por lo que fue restaurado «debido a la censura de la Iglesia que prohibía toda representación de la Trinidad que se apartara de la forma convencional del Padre como anciano venerable, el Hijo, no mayor de 33 años y el Espíritu Santo en forma de paloma»,⁵² en el año de 1988, gracias a los trabajos emprendidos por el Centro Nacional de Restauración, donde, según Álvarez White, se constató



Imagen 4. Grabado de Jacques Granthóm o Granthomme (1550-1662) sobre cuadro de Jean Pichore o Maestro del Unicornio. En: PESSCA 454/455B.

50 F. Pacheco, ob. cit., p. 563.

51 Helena Weisner, «La restauración un instrumento para la historia», en *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, p. 45.

52 M. Cecilia Álvarez White, ob. cit., p. 92.



Imagen 5. *La Trinidad* (Jerónimo Cósida, 1570). Monasterio Cisterciense de Sta. M.^a de la Caridad, Tulebras (España).

el pincel de Gregorio Vásquez, por el «examen de los pigmentos y de las técnicas empleadas en este lienzo». ⁵³

Por otra parte, encontramos que esta imagen es una versión del tema de la representación de la Trinidad, dogma a través del cual se afirma, desde el punto de vista teológico, las verdades de la fe que la representación visual quiere expresar y que ha inspirado a los artistas, de acuerdo con el momento histórico, una manera siempre distinta de interpretarla de acuerdo con las disertaciones teológicas sobre la religión. En este caso, la referencia más directa parece ser una xilografía semejante realizada en 1524 en París, ⁵⁴ y según Fajardo de Rueda esta pintura se «deriva del grabado titulado *Santa Trinitas* (1550/60-1622) de Jacques Granthomme II sobre pintura de Jean Pichore o Maestro de Unicornio» ⁵⁵ (ver

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ Cfr. Pedro Ortega, «Una aproximación a una representación religiosa controvertida: La Trinidad Trifacial: Una Iconografía Herética», en *Mentenebre*, p. 3.

⁵⁵ M. Fajardo de Rueda, «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada», ob. cit., p. 21.

Imagen 4), aunque en ella aparecen los símbolos de los evangelistas. Esto se explica fácilmente, como pudimos constatar en el capítulo anterior, debido al comercio de láminas que hubo en el curso de esos años entre Europa y la América colonial.

Buscando otras versiones semejantes de la Trinidad, con respecto a la pintura de Gregorio Vásquez, encontramos una «versión en pintura muy semejante a la Neogranadina cuyo autor es el artista español Jerónimo Cósida»⁵⁶ (ver Imagen 5), pintor renacentista zaragozano al que hacíamos referencia sobre esta imagen que, considerada herética en 1628 por el papa Urbano VIII,⁵⁷ en lugar de ser trastocada —como hicieron con la de Gregorio Vásquez—, fue retirada del retablo mayor de la iglesia, manteniéndose sin censura en el monasterio cisterciense de Tulebras en Navarra, España, y que, a su vez, no solo es deudora del grabado de Thielman Kerwer, sino también de una miniatura gótica del siglo xv procedente de un códice desaparecido de Manresa que contenía «el busto de la Trinidad trifacial con barba, cuatro ojos, tres narices y bocas. Va cubierta de elegante manto y sostiene entre sus manos el triángulo equilátero simbólico con la inscripción clásica



Imagen 6. *Inmaculada Eucaristía*. Gregorio Vásquez (1675-1710). Óleo sobre madera. Colección particular, Bogotá, Colombia.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁵⁷ Al igual que todas las representaciones tricéfalas y trifaciales de la Santísima Trinidad que, desde el Concilio de Trento (1563), fueron consideradas monstruosas y diabólicas y definitivamente prohibidas por el papa Benedicto XIV en un Breve Apostólico emitido en 1745: «En cuanto a esta figura constituida por un cuerpo humano provista de tres cabezas, un tal Valencia intentó abogar a su favor, declarándola apta para representar la Santísima Trinidad [...], pero las imágenes hechas así fueron objeto de una condenación solemne de nuestro predecesor de feliz memoria [...] el mencionado Urbano VIII, dio la orden de quemar ciertas pinturas, el 11 de agosto de 1628 [...]» (María del Consuelo Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, p. 285).



Imagen 7. *La Trinidad Trifacial*, Anónimo (s. XVIII). Museo de Arte de Lima, Perú.

en su interior, que niega la identidad de las personas entre sí y afirma su identidad».⁵⁸

Al adentrarnos sobre las representaciones de la Trinidad encontramos numerosos artículos que dan fe de lo extraordinariamente diversas que han sido sus interpretaciones, hasta el punto de que, incluso el mismo Vásquez, hiciera otra versión como es el caso de su cuadro «titulado *La Inmaculada Eucaristía (sic)* en donde la Virgen sedente acompañada por dos angelitos que toman en sus manos las puntas de la luna, lleva una custodia en sus manos y está presidida por las tres divinas personas como tres jóvenes iguales»⁵⁹ (ver Imagen 6).

Una pintura semejante a *El Símbolo de la Trinidad*, aunque con leves variantes, la podemos hallar también

en el Museo de Arte de Lima; una tela anónima del siglo XVIII, donde se propone el tema trinitario en forma de figura humana masculina con un rostro de tres narices, boca y barbas, con paramentos sacerdotales y los brazos extendidos en cruz (ver Imagen 7) e, igual que en *El símbolo de la Trinidad* de Vásquez, sus manos apoyan los ángulos de un triángulo isósceles invertido en cuyos lados se leen las mismas palabras en latín, que también aparecen en el del pintor neogranadino.⁶⁰

Finalmente, pero esta vez con respecto al orden precedente de aparición de la pintura de Lima, podemos encontrar otra versión en el Museo de la Catedral de México donde se encuentra

58 José Antonio Abad Ibáñez y Manuel Garrido Bonaño, *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, p. 745.

59 M. Fajardo de Rueda, «Grabados europeos...», ob. cit., p. 24.

60 Esta semejanza ya fue indicada por Mario Sartor, «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, pp. 15-17.

el pequeño y único ejemplar anónimo de esta tipología, llamado *Santa Faz Trinitaria*, pero del que, desafortunadamente, se tiene poca información,⁶¹ aunque también el investigador Sartori menciona en su artículo que, recientemente, se ha encontrado «un óleo de formato triangular procedente de México que se encuentra en un museo estadounidense y que representa el tema trinitario como cabeza única con tres narices, tres barbas y cuatro ojos».⁶²

Así, hemos visto los primeros atisbos de apropiación estética de Gregorio Vásquez a través del tipo de la Trinidad trifacial, quien pinta una versión en que se apropia, desde el ámbito de lo simbólico, de un tema que estuvo ausente desde el arte de los primeros siglos de la Edad Media, por la resistencia de la Iglesia, como pudimos constatar a través del *Símbolo de la Trinidad*.

EL JUICIO FINAL

Este óleo sobre tela de lino se encuentra ubicado encima de un confesionario, en el templo de San Francisco en Bogotá, es una obra de gran formato que mide, incluido el marco de madera cubierto en laminilla de oro, 2,82 m de altura por 4,63 m de ancho, y es considerada la más importante «ya que era un trabajo directo para una orden y por su tamaño»;⁶³ además, es una pintura que, dando continuidad a la temática escatológica del día del juicio final, fue puesta a la vista de los feligreses del siglo xvii, en 1673, para construir todo un aparato retórico-visual en torno

61 Cfr. María del Consuelo Maquívar, «La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano», en *Arte y coerción. Actas del Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, pp. 9-18.

62 M. Sartor, ob. cit., p. 15.

63 Y. Aucardo Chicangana Bayona, *La obra de Gregorio Vásquez 1657-1710: La imagen y el discurso...*, ob. cit., p. 5.



Imagen 8. *El Juicio Final* (1673). Gregorio Vásquez. Óleo sobre lino, marco en laminilla de oro, 2,82 x 4,63 m. Templo de San Francisco, Bogotá.

al valor del cuerpo y de los sentidos,⁶⁴ aparte de adoctrinar en la misericordia y la justicia,⁶⁵ como podremos ir viendo.

El Juicio Final, dentro de la etapa de madurez del artista Vásquez, evidencia varios rasgos de su maestría como pintor al presentarnos una escena compositiva ágil y precisa que consta de dos partes, dispuestas paralelamente en sentido horizontal. La superior, con Cristo en el centro; la Virgen a la derecha, San José a la izquierda, y cuatro santos a cada lado, adaptándose al espacio neogranadino, pues, el pintor en esta escena nos representa no solo a los fundadores de las órdenes religiosas establecidas en Santafé que, en aquel momento, se hallaban en competencia pero que Vásquez las dispone a un mismo nivel y en armonía como santos intercesores (dominicos, franciscanos, Tercera Orden Franciscana, clarisas, agustinos, jesuitas, la orden hospitalaria fundada

64 Luis Felipe Vélez, *La imagen como doctrina, el Juicio Final de Gregorio Vásquez. Nueva Granada 1673*, en: *estonoescritica.com* <https://estonoescritica.wordpress.com/2013/11/29/la-imagen-como-doctrina-al-respecto-del-juicio-final/#8230> (último acceso: 10 de agosto de 2019).

65 *Ídem*.

por San Juan de Dios y reformadas del Carmelo), sino que también aparecen algunas figuras de indígenas, los cuales trata con facilidad y los sitúa en actitudes convencionales;⁶⁶ no así para la parte baja, pues no encuentra un orden específico. Su lienzo, dividido de esta manera, alberga simultáneamente a los personajes que dominaron el imaginario devocional del catolicismo como expresión dinámica de la Contrarreforma, y que Vásquez expone por medio de tres niveles que se van sucediendo polifónicamente; a saber: el de la imagen narrada, luego la imagen visual y, finalmente, el de la imagen que habla.⁶⁷

Recurriendo a los atributos iconológicos, podemos identificar a los santos más prominentes de estas órdenes,⁶⁸ como veremos. Rojo es el manto que cubre el cuerpo de Cristo entronizado, figura que representa la Parusía (la Segunda Venida) rodeada de santos,⁶⁹ tal sección elaborada en fina cochinilla (*Dactylopius coccus*) se constituye en el centro visual de la pintura, desde la cual genera una simetría bilateral que reparte bendiciones a diestra y siniestra.⁷⁰ Vemos, por ejemplo, en la parte inferior, la tradicional escena del Juicio final ordenado simbólicamente: a la izquierda o, mejor, utilizando el esclarecedor término de siniestra de Cristo, encontramos a los condenados, cuyos cuerpos están siendo atormentados por los demonios; mientras que a la derecha de Cristo, aparecen los elegidos, cuyos cuerpos permanecen en reposo, contemplando la escena beatíficamente⁷¹ y exhibiendo sus atributos modélicos como la Virgen María con su corazón atravesado por una espada; le sigue Santo Domingo de Guzmán (dominicos) con el rosario, luego San Francisco de Asís con las llagas (franciscanos), a quien sitúa más lejos de las divinas personas (Jesús, José y María), especialmente por la carga simbólica de «A la diestra de

66 Cfr. Y.A. Chicangana, ob. cit., p. 5.

67 Cfr. L. Felipe Vélez, ob. cit., *ídem*.

68 Cfr. Y.A. Chicangana, ob. cit., *ídem*.

69 Cfr. Jaime H. Borja G. y Constanza Villalobos, «Interpretación de imágenes en *El Juicio Final* de Gregorio Vásquez», en *Banrepcultural.org*.

70 Cfr. *Revista Credencial Historia*, «Obra destacada: El Juicio Final Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos 1673 Actualmente en la Iglesia de San Francisco, Bogotá», en *Banrepcultural.org*.

71 Cfr. J.H. Borja Gómez y C. Villalobos, ob. cit., *ídem*.

Dios»; continúa Santa Clara (clarisas) con la Eucaristía y termina con San Francisco de Paula, fundador de los frailes mínimos. A la izquierda del trono del «hijo de Dios» con las llagas rodeado por dos ángeles que sostienen el laurel, símbolo de la victoria y la espada, símbolo de poder y autoridad, se encuentra San José y trozos de madera (atribuido a la carpintería), acompañado de San Agustín de Hipona como doctor de la Iglesia con su corazón encendido (agustinos), San Ignacio de Loyola con la Hostia (jesuítas), Santa Teresa de Jesús y la flecha (carmelitas); a cierta distancia, encontramos a San Juan de Dios y la corona de espinas (hospitalarios).⁷² En el mismo eje del cuadro, pero en la parte inferior y de espalda, aparece San Miguel Arcángel, quien asiste a las almas que van al purgatorio, procurando su salvación mediante un texto que dice: «Juzga Señor según tu magna misericordia»; mientras que a la derecha el demonio marca la senda que dice: «Juzga Señor según tu recta justicia».⁷³ Finalmente, en esa misma parte inferior, pero a la derecha, aparecen los seguidores de la fe que resucitan hacia el cielo por la misericordia divina, mientras que, del otro lado, los pecadores lo hacen también, solo que hacia la condenación eterna, según la ley todopoderosa.⁷⁴

Toda esta composición tan elaborada la logra Vásquez apoyándose en un innegable dominio técnico. Es evidente en este óleo su pericia en el dibujo, producto del ejercicio re-elaborativo de aquellas etapas primeras donde los cartones y los calcos de estampas y grabados, guiaban sus formas. En este caso, su trazo es más libre y la pintura se define con mayor carácter, pues, fue aplicada creando un efecto de suavidad a expensas de la capacidad ilusoria que tuvo el arte durante el período colonial y que, innegablemente, se hace evidente por la manera en que dibujó a Cristo en la parte superior, con un cuerpo girado como en aquella posición que los italianos llamaron *scorzo* y que, desde Masaccio, consiste en realizar dibujos anatómicos, con precisión y en perspectiva.⁷⁵ Características que, de manera aleatoria y discriminada,

72 Cfr. Y. A. Chicangana, ob. cit., *ídem*.

73 Cfr. L. Felipe Vélez, ob. cit., *ídem*.

74 *Ídem*.

75 Cfr. R. Credencial Historia, ob. cit., *ídem*.

permiten rastrear su pintura como una continuidad que se suma a una larga tradición de la representación del Juicio final, entre los que se cuentan la de Giotto, del año 1306, la de Jean Cousin el Joven, de 1585, el de Martin de Vos, en 1570, el tríptico de Hans Memling (1466-1473), el de Fra Angélico (1432-1435), el tríptico del Juicio de Viena del Bosco, hacia 1482, el de Leandro Bassano (1595-96), el tríptico de Lucas van Leyden (1526), el políptico de Van der Weyden (entre 1444-1450), el de Bernaert van Orley (1525) o, incluso, el de Miguel Ángel (1536-1541).⁷⁶

Aunque en este cuadro Gregorio Vásquez emplea la misma fórmula medieval compositiva, desechada ya por los artistas europeos, pues, sitúa el plano celestial en la mitad superior del lienzo y el terrenal en la inferior, el pintor neogranadino la recompone maravillosamente paralela a las creencias indígenas.⁷⁷

Inspirado en la iconografía tradicional, introdujo ciertos rasgos originales para el momento de la mentalidad contrarreformista que vivió el pintor en relación a la representación del cuerpo, pues, se nota «algo de libertad en el trabajo de los desnudos, aunque estos se hallan ocultos en la penumbra, y es curioso el hecho de que no se hubiera ocultado posteriormente, como se hizo con otras obras solo por mostrar ciertos escotes o partes desnudas del cuerpo».⁷⁸ Además, el aparato retórico-visual que crea a través de su pintura funciona de manera dialogante, prácticamente escenificando, pues, al adentrarnos en su estructura discursiva podemos advertir que las imágenes que emplea, siendo conceptuales —o sea, representativas de la atemporalidad de los santos y del conjunto de las figuras—, logran ejercer un vínculo íntimo o místico, en sentido plotiniano, entre las almas de sus espectadores. Influidido por los pasajes bíblicos, recrea el tema cristiano del juicio final por medio de la excitación de los sentidos del espectador, sugestionándolo. Contrario a Pedro Pablo Rubens, quien se fascinaba con la potencia titanésca de los héroes de Buonarroti, según lo reflejan sus cuadros como *La adoración de los Reyes Magos* o *Las Tres Gracias*, el pintor neogranadino fija su pincel en crear un escenario para afectar a sus

76 L. Felipe Vélez, ob. cit., *ídem*.

77 Y.A. Chicangana, ob. cit., p. 5.

78 *Ídem*.

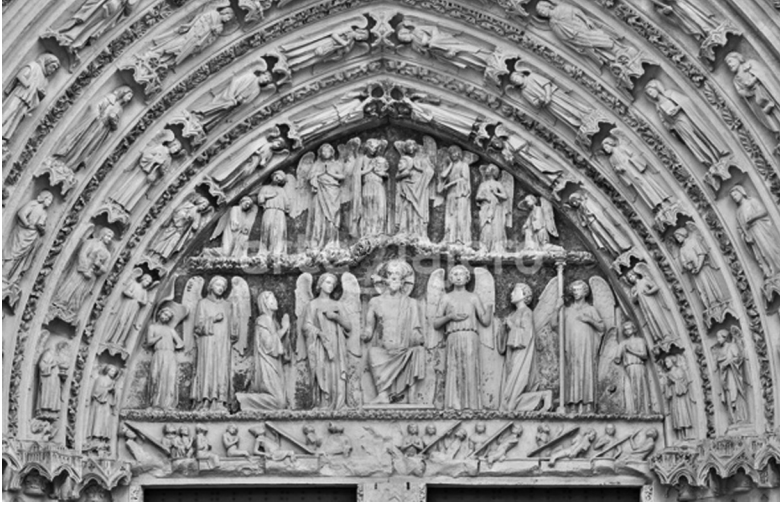


Imagen 9. *Juicio Final*. Catedral de Bordeaux, Francia, siglo XIII.

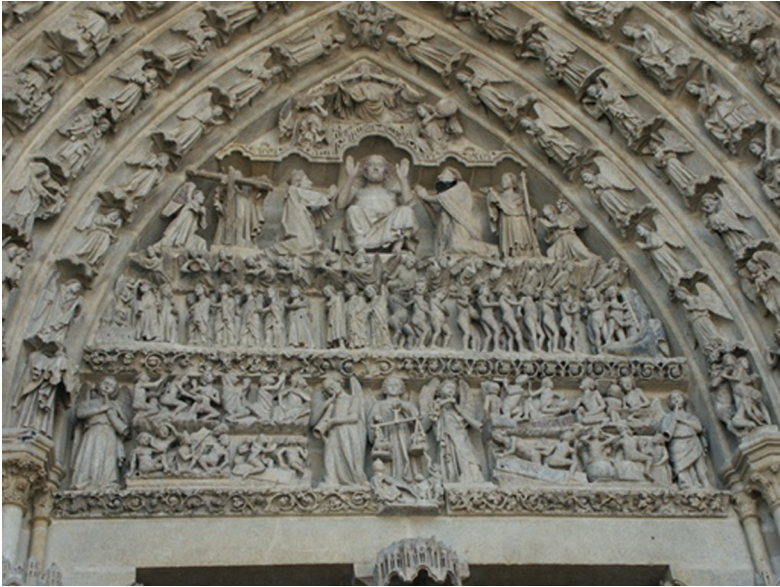


Imagen 10. *Juicio Final*, Amiens, Francia, siglo XIII.

espectadores, suscitando una perspectiva sugerente a través del color, la luz conceptual y selectiva y la preocupación por la ubicación escenográfica de la figura, propio del *cinquecento*; recursos que explican mejor la funcionalidad del conjunto de sus elementos como expresión original de su retórica visual.

En este sentido, debemos recordar que las imágenes del Juicio final ocupaban la entrada de las iglesias no solo para darles la bienvenida a los fieles, sino para recordarles la inminencia de la llegada del Juicio,⁷⁹ caracterizándose por presentar una iconografía estandarizada, la cual estaba dividida en cinco actos o partes sucesivas que eran mostradas de manera simultánea⁸⁰ (ver Imágenes 8 y 9). Cristo, imagen central, se aprecia en majestad sentado en su trono, con las manos levantadas, mostrando sus heridas y llamando al Juicio a los vivos y a los muertos, con sus respectivos ángeles a cada lado que sostienen los símbolos de la Pasión; la Virgen, a su derecha, permanece arrodillada en posición de súplica, mientras que a su izquierda, lo mismo hace San Juan, intercediendo ambos en el día del fin.

Entonces, descendiendo del Cielo al clangor de las trompetas, Cristo viene. Los muertos resucitan con sus cuerpos, a veces desnudos o con túnicas clásicas obedeciendo al llamado. San Miguel, a quien reconocemos por la espalda y la pesa que porta en sus manos, guía a las almas y haciendo las veces de juez, las pesa, determinando cuáles irán al Cielo o no, a partir de las obras hechas en vida. Ubicados en los arcos, legiones de ángeles, los apóstoles y los santos observan mientras tanto la obra de la justicia divina.

Llegados a este punto de la escena, podemos ver a los salvados que se identifican, fácilmente, por las posturas piadosas y orantes, mientras los pecadores, avergonzados, se cubren, al tiempo que se lamentan de su proceder en el preciso momento en que son conducidos al Infierno por demonios con rostros en sus estómagos, simbolizando la desaparición de la razón y la dirección que ejercen las pasiones y apetitos en sus actos⁸¹ (ver Imagen 10).

79 Cfr. Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, p. 94.

80 Cfr. Émile Mâle, *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, p. 367.

81 Cfr. *Ibidem*, p. 379.



Imagen 11. Detalle. *Los condenados*, Catedral de Reims, Francia, siglo XIII.

Aquí lo interesante es darnos cuenta de que la iconografía presente en el Juicio Final tiene su continuidad en la del pintor Vásquez. Volviendo a los personajes del pintor neogranadino, entre los que se cuentan Cristo, la Virgen, San Juan y los santos junto con San Miguel, son recurrentes de este tipo. La misma codificación podemos evidenciar con respecto a la representación del Cielo y el Infierno, por medio del empleo de elementos convencionales como las nubes y el fuego que, signando acciones antagónicas, se ubican en partes opuestas de la escena en sentido vertical, para el caso de Fra Angelico (ver Imagen 11), u horizontal, como en Vásquez, pero con el Cielo siempre en la parte superior, como en ambos casos, dispuestos simétricamente, según el orden divino que se reflejaba en la disposición de los elementos en la obra de arte.⁸²

De esta manera, aparte de que en la pintura de Gregorio Vásquez podemos entrever «la convergencia de múltiples estilos artísticos: las primeras influencias artísticas de los conquistadores —frayles y soldados— que traían una combinación entre el goticismo medieval que aún persistía en España y las nuevas tendencias renacentistas asimiladas por los ibéricos en las guerras italianas»,⁸³ es muy importante hacer notar

⁸² Cfr. *Ibidem*, p. 28.

⁸³ Y. A. Chicangana, ob. cit., *Ibidem*.

las variadas formas de su recepción en el mundo Americano. Estudiar la manera como los artistas locales se sirvieron de ellos para aprender los elementos del dibujo y de la composición, pues no siempre se trata de versiones derivadas directamente de las fuentes impresas, ni como podría pensarse, copias de los mismos. Según el talento personal, las necesidades, las circunstancias del medio, las exigencias y los propósitos de las personas o de las comunidades que encargaban las pinturas, los artistas introdujeron variaciones, modificaron o adaptaron los modelos y se sirvieron de ellos para desarrollar su propio estilo.⁸⁴



Imagen 12. Detalle del Infierno. Fra Angélico, *Juicio Universal*, siglo XV (1432-1435), Temple sobre tabla, Museo de San Marcos, Florencia. Fuente: tomado de Bartz.⁸⁵

En este orden de ideas, Gregorio Vásquez se apropia estéticamente de su contexto para proponernos una retórica visual particular a través de *El Juicio Final*, en el sentido de que lo que pintó el artista neogranadino fue el resultado particular de sus experiencias culturales y de sus condiciones sociales; luego, destacar la función de la imagen de la pintura de Vásquez como mecanismo para transmitir discursos que orientaran las prácticas de los neogranadinos es crucial en este análisis.

Varios son los que han argumentado sobre el «lugar subordinado del cuerpo en los sistemas de valores religiosos morales y sociales de la cultura europea tradicional»,⁸⁶ resultado del dualismo cristiano. No obstante, como apunta Porter, esta postura es

84 M. Fajardo de Rueda, «Grabados europeos...», ob. cit., p. 2.

85 Gabriele Bartz, *Fra Angélico: grandes maestros del arte italiano*, p. 63.

86 Roy Porter. «Historia del cuerpo», en Peter Burke, *Formas de hacer Historia*, p. 265.

paradójica y engañosa, producto del afán por encontrar, a toda costa, un punto de equilibrio entre el supuesto antagonismo entre el cuerpo y la mente. Y es que, justamente, es esta cultura barroca, a la que perteneció Vásquez, la que inició un proceso de valoración del cuerpo, en la medida en que se ajustaba a las necesidades de la espiritualidad de la Contrarreforma, para la cual la vida terrena pasaba por el teatro del cuerpo, lo que permitía disfrutarlo pero dentro del entorno de la experiencia mística.⁸⁷ Entender esta idea es capital para dimensionar cómo el Barroco neogranadino continúa la empresa evangelizadora del Barroco Europeo. Los artificios de los que se vale para comunicar el mensaje eclesiástico son variados pero, en conjunto, apuntan a una transposición de lo ficticio y lo real, donde la barrera entre lo ilusorio y lo fáctico, simplemente, desaparece⁸⁸ para dar paso a «la transfiguración de la vida en teatro, del mundo en escenario, de la naturaleza en naturaleza muerta, del pensamiento en alegoría».⁸⁹

Por consiguiente, el sujeto barroco está llamado a luchar contra sí mismo al tiempo que tiene que descubrir el engaño de las apariencias a través de las imágenes. Para ello, se recurre a la composición de lugar como elemento estratégico. Era una técnica de representación muy presente en la producción artística neogranadina de este período, tanto en pintura como en los textos de jesuitas como Juan de Ribero e Ignacio de Loyola, pero también en los escritos líricos o autobiográficos como los de Hernando Domínguez Camargo o Josefa del Castillo, por ejemplo, y que consistía en traducir en palabras o en imágenes los pensamientos de la manera más vívida posible; para lo cual, la utilización de cada uno de los sentidos estaba en función del «ojo interior». Como ejemplo, sirvámonos de las palabras de Ribero que, perfectamen-

87 Al respecto, se puede ver el capítulo 3, donde el autor presenta la relación entre cuerpo y mística. *Cfr.* Michel de Certeau, *La fábula mística, siglos XVI y XVII*.

88 *Cfr.* Natalia Lozada Mendieta, *La incorporación del indígena en el Purgatorio cristiano. Estudio de los lienzos de ánimas de la Nueva Granada de los siglos XVI y XVII*, p. 28.

89 C. Toquica, «El Barroco Neogranadino: De las Redes de Poder a la Colonización del Alma», en Bidegain, A. M. (comp.) *Historia del Cristianismo en Colombia: Corrientes y Diversidad*, p. 120.

te, pueden ir paralelas a las imágenes *in crescendo* de *El Juicio Final* de Vásquez:

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 un espacio de un año o más, con cierta esperanza de salir de él cuando se cumpliera el año. Supongamos también, que pusiera 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 re-

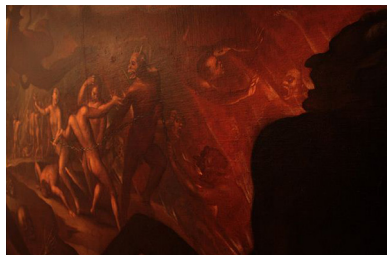
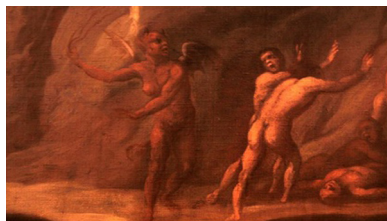
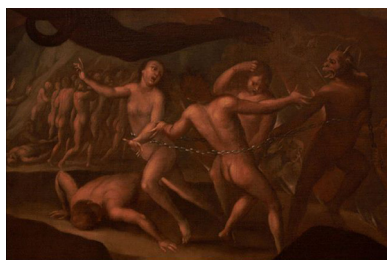
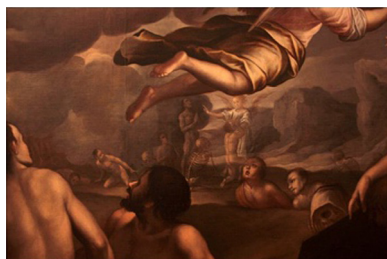
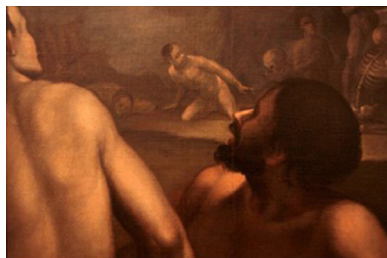


Imagen 9. (a-c). Detalles ampliados de *El Juicio Final* (1673). Gregorio Vásquez. Óleo sobre lino, marco en laminilla de oro, 2,82 x 4,63 cm. Templo de San Francisco, Bogotá.

sistirte 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?⁹⁰

Como se puede colegir del ejemplo anterior, a través de la disposición de la imaginación, el intelecto y el afecto, se lograba crear una conciencia sobre el cuerpo y así conseguir adiestrar sus sentidos. Dichos elementos preparaban al creyente para que, por medio de la conformación afectiva, el proceso pasional de apropiación de la imagen lograra no solo los afectos requeridos, si no también la identificación con lo representado o con los modelos que se proponían; de manera que el ejercicio consistía, precisamente, en re-producirlos.

Era un proceso en el que, también, como en el caso de Gregorio Vásquez, manifestaba un sistema igualmente particular de valores culturales que, si bien estaban en relación a lo que defendía la tradición católica, incentivaba unos valores particulares,⁹¹ como es el caso de los indígenas como partícipes en la producción artística de la época, específicamente a través del retrato como una forma o de fundar su memoria y la de su familia al aparecer pintados en el lienzo. De esta manera, se convierte esta pintura en fuente para revelar la agencia del indígena, en el sentido de que nos señala la dimensión individual de *El Juicio Final*, en lo que hasta ahora había sido entendido como algo genérico o colectivo en esta clase de pinturas y donde, además, podemos explorar la existencia pictórica que nos permita hablar de la recepción del dogma en la época colonial del virreinato de Nueva Granada, de los siglos XVI y XVII.

Entonces, por medio de la pintura, los indígenas no solo se limitan a hacer parte de los asistentes de la misa, sino que además

90 Juan de Ribero S. J., *Teatro de El Desengaño*, p. 339.

91 Cfr. J.H. Borja Gómez, «Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina», en *Quiroga*, p. 36.

se integran a la narración, como por ejemplo lo hizo Cristóbal [...] Cacique de Bogotá, mayordomo de fábrica y tesorero de diezmos, en 1670 cuando encargó a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos el cuadro conocido como *El Purgatorio*. En la pintura, se incluyeron santos de la orden dominicana, Santa Rosa de Lima y Santo Domingo de Guzmán, que aparecen arrodillados sobre nubes sacando a las almas del fuego del Purgatorio⁹² (ver Imagen 10).



Imagen 10. *El Purgatorio*. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Óleo sobre tela. Iglesia de Funza, Cundinamarca. Fuente: tomada de Groot.⁹³

⁹² Cfr. J. Manuel Groot, «Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos», en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia*, pp. 56-57.

⁹³ *Ídem*.



Imagen 11. *Virgen del Rosario con donante indígena*. Gregorio Vásquez. Siglo XVII. Óleo sobre tela. Colección particular. Fuente: fotografía tomada de la base de datos del profesor Jaime Humberto Borja.

En este caso, además de repetir estilísticamente la figura de Cristo empleada en *El Juicio Final*, la pintura incluye el retrato y la cartelera en que se anuncia quien la encargó, y en las que el devoto se encuentra haciendo parte de la narración de la imagen. Observamos, entre el fuego del purgatorio, el retrato del Cacique de Bogotá, Cristóbal, mirando de frente al espectador y, a su lado, la cartelera que anuncia: «Se hizo este cuadro en tiempo del M.R.P.M. Fr. Joseph gonzalez gale an [ilegible] por mano del Patrón D. Christobal [ilegible] bogotá y gobernador, año de 1670. Greg.º, bazqz arce Cebaloz ma (sic)». ⁹⁴ Por otro lado, el lugar que ocupa dentro de la composición es significativo, como por ejemplo podemos notar en el caso del donante indígena (ver Imagen 11) quien se ubica, en este caso, hacia la margen inferior del primer plano (izquierdo),

tal y como se acostumbraba ver representados, en este lugar de la escena, a los donantes.

Además de la tradicional representación que se hacía de las órdenes religiosas, así como de los santos de devoción más importantes que en aquel momento se veneraban (Santa Bárbara y San Jerónimo), en *El Juicio Final*, desde la composición de lugar, la representación pictórica de Vásquez permitía la participación de todos los demás miembros neogranadinos a través del juego de todos sus sentidos: ver las condenas o la beatitud; oír la música celestial o los castigos de los condenados; oler la santidad o el

⁹⁴ Transcripción tomada de Roberto Pizano, *Gregorio Vásquez*, p. 78.

fuego eterno; sentir la salvación o la condenación,⁹⁵ dando lugar, incluso, a una mutación o trastocamiento del discurso, pues, no se concentra en la mera inspiración del miedo y los castigos, sino que se transforma en una retórica del cuerpo más piadosa, en la que se busca resaltar el espíritu integrador de la Iglesia, dando cabida a la actividad participativa y conmemorativa del indígena, como en los dos últimos casos citados, dentro del corpus pictórico vasqueño.

Entonces, como hemos podido evidenciar hasta aquí a través de esta breve comparación, la recepción del dogma no fue algo generalizado, sino que estuvo vinculado a ciertas variaciones, como las que acabamos de ver, por lo que responde a otra forma de apropiación estética que el pintor hace de acuerdo con el medio integrador de la sociedad colonial emergente, en la medida en que se reconoce a los indígenas como miembros de las Cofradías y, por consiguiente, partícipes activos en la producción de los cuadros artísticos.⁹⁶

De esta manera, hemos destacado —hasta aquí—, algunos aspectos simbólicos que acompañan la producción artística de *El Juicio Final* de Gregorio Vásquez, que convertiría su retórica visual en una herramienta de poder, por medio de una apropiación estética no solo por sus elementos formales, sino en virtud de las relaciones que generó con otros sujetos, como los mismos indígenas, quienes también participaron de sus espacios pictóricos, hecho que desvirtúa la tradicional tesis que ubicaba el poder, por medio del control del miedo al más allá,⁹⁷ como un rasgo enteramente hegemónico y que, por consiguiente, debilita el argumento que sostiene que «a partir del siglo XVI, la colonialidad estética opera bajo la forma de una teoestética»⁹⁸ colonialista de Europa bajo el monopolio de la Iglesia, «perpetuando la colonialidad del saber, el ser y el sentir»,⁹⁹ ya que se pasa por alto que la «función

95 Cfr. J.H. Borja Gómez, «La Pintura Colonial y el Control de los Sentidos», en *CALLE14*, p. 64.

96 Cfr. N. Lozada Mendieta, ob. cit., p. 44.

97 Cfr. María del Rosario Leal del Castillo, *La Iconografía neogranadina del siglo XVII y el miedo*, 2005.

98 P. P. Gómez Moreno, ob. cit., p. 23.

99 *Ibidem*, p. 24.

de la imagen colonial era entonces transmitir discursos que eran necesarios para la sociedad que los precisaba, y era aquí en donde se hacían necesarios los discursos que orientaran las prácticas. La pintura se convertiría en una narración de las virtudes esenciales, para lo cual partía de las experiencias de esta sociedad».¹⁰⁰

MI VIDA

La poetisa Josefa del Castillo (1671-1742), escribe esta obra autobiográfica titulada *Vida*, posiblemente entre 1716 y 1724,¹⁰¹ por orden de sus confesores jesuitas, el entonces rector del noviciado de Tunja, sacerdote Juan Manuel Romero y, posteriormente, por el padre Diego de Tapia, rector de la misma institución y del colegio,¹⁰² para escribir sus visiones místicas, sus sueños y las experiencias vividas como religiosa clarisa, inserta en una sociedad colonial barroca tunjana.

Para intentar aproximarnos, desde la cultura visual colonial, en la escritura y la oralidad de su texto, trataremos de ponerlo en relación con lo pictórico; es decir, atendiendo a la retórica de sus experiencias con las imágenes visuales que la acompañaron durante su vida conventual.

Este libro autobiográfico, que sigue el modelo de las autobiografías espirituales femeninas, como veremos, está dividido en 55 capítulos; a través de ellos la poetisa narra su vida a sus confesores siguiendo el orden que logra evocar en su memoria, desde su nacimiento y hasta unos años después de que termina de ejercer su cargo como abadesa en 1719; por consiguiente, este «texto puede catalogarse como una *vida espiritual* donde, en su mayoría, la protagonista es una mujer religiosa»,¹⁰³ que narra sus

100 J.H. Borja Gómez, «Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina», en *Quiroga*, p. 36.

101 Cfr. D. Achury Valenzuela, Introducción a *Obras completas de la madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*, LXXXVI, CCIX.

102 Cfr. José del Rey Fajardo, *Catedráticos jesuitas de la Javeriana colonial*, pp. 297, 311.

103 Juan Camilo Rojas Gómez, «La *compositio loci* ignaciana en las visiones de *Vida* de sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1742)», en *Bibliographica*, p. 21.

experiencias tanto diversas como intensas entre las que encontramos, de manera general, sus tormentos demoniacos, enfermedades del cuerpo y del alma, así como los conflictos al interior del convento sucedidos en ausencia del confesor,¹⁰⁴ como el siguiente fragmento que hemos escogido por considerarlo central para ir evidenciando sus nexos retóricos visuales:

Enviaba, pues, a tiempos tan pesadas tinieblas sobre mi alma, que ninguno lo podía entender; parecía imposible perseverar ni aun una hora, cuanto más toda la vida, en aquel momento y desconsuelos. Llovían sobre mí, como lanzas, los pensamientos de aflicción y desconsuelo; la soledad era un infierno; buscar alivio en ninguna criatura, ni lo admitía ya mi corazón, ni ellas me daban lugar. No me osaba acordar de las cosas con que Nuestro Señor me había consolado, porque decía entre mí: ¡Ay, desdichada: en estas ilusiones has venido a parar, por no haber andado rectamente delante de Dios! Ponderábanse mis trabajos, acordábanse mis pecados tantos y tales, dudaba en la intención de mis obras, creía lo que decían de mí: que estaba endemoniada, que todo nacía de hipocresía y soberbia [...] quería remediar estos males, y no sabía cómo, clamaba a Nuestro Señor, y todo se volvía azote y castigo; solo un bien hallaba seguro en mi tribulación, que era declararle a Vuestra Paternidad, como podía, mi corazón y procurar ajustarme a sus consejos, y así volvía la luz y me daba Nuestro Señor en aquel tiempo tantos deseos de ser buena, que, no obstante mi tibieza y rebeldía de mi corazón, no dejaba cosa por hacer de las que entendía ser más conformes al gusto de Dios e imitación de los santos...¹⁰⁵

A través de este pasaje, y gracias al uso de varios tropos que estaban estrechamente vinculados a la retórica visual del barroco colonial, podemos evidenciar varias cosas. Primero, que nos señala quiénes son los protagonistas de este escrito: Del Castillo y «Vuestra Paternidad»; es decir, su confesor. Segundo, que con ello nos indica cómo entiende el acto de confesión; en este caso,

104 *Ibidem*, p. 22.

105 Francisca Josefa del Castillo y Guevara, *Mi Vida*, ff. 13r-13v. El castellano de esta cita del manuscrito que empleamos está actualizado, contrario al de la cita siguiente debido, en ese caso, a que proviene de otra fuente, la de Darío Achury.

como recompensa de salvación. Y, tercero, vemos cómo se auto-define; a saber, como un sujeto ejemplar.

En efecto, con Del Castillo vemos cómo a través del acto de la confesión se crea un «espacio para hablar» sin precedentes. Esta práctica, como bien explica Blanca Garí de Aguilera, se remonta a los orígenes de las vidas espirituales del año 1215, cuando el IV Concilio de Letrán la estableció como sacramento obligatorio, de manera privada y auricular, para todos los individuos católicos en Europa y, según la autora, desde ese momento su práctica se promocionó, dando lugar a un «espacio para hablar» como nunca antes. Por ello, rápidamente surgieron manuales en los que se dictaban los métodos para examinarse y *re-presentarse* ante el confesor; de ahí que la confesión oral no tardara demasiado en trascender el ritual sacramental para asentarse en otras prácticas, como la escritura.¹⁰⁶

En este sentido, como los directores espirituales incentivaban a los fieles para que se sumergieran en sus conciencias, era un suceso oral del que —como explica Manuel Peña Díaz— no se tienen registros materiales,¹⁰⁷ por lo que, creemos que apoyándose por medio de la retórica visual, los directores espirituales incentivaron que los frailes escribieran diarios y síntesis de las vidas de cada uno,¹⁰⁸ pero no de cualquier manera, sino «en clave retórica, específicamente siguiendo la técnica de la *compositio loci* que enseña San Ignacio de Loyola en los *Ejercicios Espirituales*, con la cual estaba bastante familiarizada¹⁰⁹ Del Castillo para enfocarse en el misticismo y la espiritualidad conventual, como bien se puede constatar a partir de los escritos de la autora,¹¹⁰ y que fue mode-

106 Cfr. Blanca Garí de Aguilera, «Vidas espirituales y prácticas de la confesión. La recepción y transmisión de la auto-biografía espiritual femenina en la Península Ibérica y el Nuevo Mundo», en *Acta Histórica et Archeologica Mediaevalia*, pp. 680-681.

107 Cfr. Manuel Peña Díaz, «Normas y transgresiones. La cultura escrita en el Siglo de Oro», en *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, p. 128.

108 *Ídem*.

109 Cfr. J.C. Rojas Gómez, ob. cit., p. 19.

110 Cfr. María Teresa Cristina, «La prosa ascético-mística de sor Francisca Josefa de Castillo», en *Manual de Historia de Colombia: La literatura en la Conquista y la Colonia*, pp. 559-567.

lada desde la retórica visual como se deja entrever, pues, recursos como el «espacio, los elementos que componen las visiones y la experiencia visionaria misma están descritos en el texto con tal plasticidad que constantemente simulan la descripción efrástica de una pintura, si bien se trata del ejercicio inverso: construir con palabras una imagen».¹¹¹

Se trataba, entonces, de imaginar con los sentidos la situación que el confesor le pretendía comunicar con miras a la meditación a través de los ojos de la imaginación. Pero era una imaginación que se alimentaba a través de una técnica muy particular que lograba un efecto persuasivo: el de la *memoria* como complemento de la *emblemática* y de la *composición de lugar*. Esta técnica, como medio de representación durante el Barroco, permitía la contemplación de las narraciones pictóricas de manera suficientemente emotiva como para incentivar la acción¹¹² que, en este caso, se materializaba artísticamente a través de la escritura de la poetisa Del Castillo.

En tal sentido, la relación que se establecía entre «Vuestra Paternidad» y la poetisa Del Castillo es primordial para entender que su orientación se mediaba no solo a través de una asidua y permanente comunicación epistolar y oral —o confesional—, sino también de la lectura directa de textos, la escucha de sermones en la iglesia y la percepción de imágenes religiosas.¹¹³

Estos elementos perceptibles en sus escritos, como el que estamos analizando, constatan que, por ejemplo, las prácticas de la lectura tenían una dinámica supeditada al ámbito de lo colectivo y de lo oral, pues, en los conventos, la lectura de impresos se hacía obligatoriamente en voz alta, y los textos impresos y manuscritos eran copiados a mano repetidas veces, circulando también de esa manera; para acercarse a los textos, en los conventos la dinámica consistía en la lectura, la escucha y la memorización,¹¹⁴

111 J. C. Rojas Gómez, ob. cit., *Ídem*.

112 Cfr. J. H. Borja Gómez, «Purgatorios y Juicios Finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada», en *Revista Historia Crítica*, p. 86.

113 Cfr. J. C. Rojas, ob. cit., p. 28.

114 Cfr. Rosalva Loreto, «Leer, contar, canta y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII», en *Estudios de Historia Novohispana*, pp. 68-69, 76.

como podemos encontrar indicado en la Ordenación XX de la *Regla* de las clarisas de Santafé, una de las pocas referencias que se tienen sobre la regulación de las lecturas en los conventos en los conventos en el Nuevo Reino de Granada y que, según Rojas, fue la regla aceptada por las clarisas de Pamplona, aunque se desconoce si también la adoptaron las de Tunja.¹¹⁵

Todas las religiosas, serán solícitas en acudir al Refectorio, tañida la Campana, y hallarse han presentes a la bendición de la Mesa, y entren en él con compostura, y reverencia, y no se vaya ninguna, sin haber dado las gracias. Y entre tanto que comen, una de las Religiosas, lea un libro santo, y devoto, que por la Abadesa, y Vicaria, se le señalara, y esto sea todos los días, y noches, sin exceptuar ningunos (*sic*).¹¹⁶

Entonces, la lectura conventual era una función que, aunque restringida por medio de ritos, normas y vigilancia, generaba la apropiación de aquello que, precisamente, se leía¹¹⁷ y/o imaginaba, por lo que su esteticidad se fincaba en la medida en que la religiosa escenificaba las huellas del pensamiento jesuita a través de sus confesores.

De ahí que, de la mano de «Vuestra Paternidad», el ejercicio de las actividades confesionales, de la práctica de los ejercicios espirituales y de la imitación de las imágenes santas, como la San Francisco de Asís (1181-1226) que, por ejemplo, podemos ver presente a través del detalle del grabado inicial de la *Regla* de las clarisas (ver Imagen 12), significaran para la poetisa de Tunja el espacio ideal para re-crear estéticamente sus experiencias virtuosas como recompensa de salvación, pues, al seguir estos modelos y practicar estos ejercicios, le era posible llegar a la *scala santa* que la conduciría al cielo, por eso ella nos dice que «no dejaba cosa por hacer de las que entendía ser más conformes al gusto

115 Cfr. J.C. Rojas, ob. cit., *Ídem*.

116 *Regla, constituciones y ordenaciones de las religiosas de S. Clara, de la ciudad de S. Fee de Bogotá: en el nuevo Reyno de Granada: de las Indias de el Peru* (Roma: Lucas Antonio Chracas, 1699), p. 176.

117 Cfr. Antonio Castillo, «Leer en comunidad. Libro y espiritualidad en la España del Barroco», en *Via Spiritus*, pp. 117-118.



Imagen 12. *Scala Santa* (a la derecha ampliación detalle) de *Reglas, constituciones y ordenaciones de las religiosas de Santa Clara de la ciudad de Santa Fe de Bogotá en el Nuevo Reino de Granada: de las Indias del Perú* (1699).

de Dios e imitación de los santos»,¹¹⁸ como por ejemplo, leer sus vidas: «Leía mi madre los libros de Santa Teresa de Jesús, y sus Fundaciones, y a mí me daba un tan gran deseo de ser como una de aquellas monjas, que procuraba hacer alguna penitencia (...)»¹¹⁹ ya que, según ella: «Mi padre San Ignacio me ha amparado mucho; y en un día de estos me parecía oír unas palabras que decían: Esta es una alma muy favorecida del gran patriarca san Ignacio. Esto me parecía por los confesores que me ha dado de su Compañía»;¹²⁰ así que también la poetisa escogió a María Magdalena de Pazzis, la mística y escritora carmelita que sentía mucho amor por los enfermos,¹²¹ muy conocida como la «extática», pues creó un método para la formación de novicias de su monasterio del Carmen de Florencia y que, como deja entrever Del Castillo, le sirvió de guía cuando fue Maestra de las aspirantes a monjas,¹²² cuando dice que: «Yo recibí (*sic*) con mucho consuelo aquel cas-

118 F.J. Del Castillo y Guevara, ob. cit., *Ídem*.

119 *Ibidem*, p. 180.

120 *Ibidem*., p. 214.

121 Cfr. María Teresa Morales Borrero, *La Madre Castillo, su espiritualidad y su estilo*, p. 50.

122 Cfr. Sor María Antonia del Niño Dios, *Flor de Santidad: la Madre Castillo*, pp. 89-91.

tigo y penitencia de ir en lugar de lega a la enfermería, porque había leído en la vida de santa Magdalena de Pasis (*sic*) (a quien con toda mi alma había deseado tomar por maestra), que era muy amante de las enfermas»;¹²³ además, si bien su autobiografía se enfoca en la construcción de un modelo de mujer mística que sufre, pero que también goza, se apropia de otras distintas formas de comportamiento por medio de historias y visiones de niñas, reinas y fundadoras virtuosas, de santas como Santa Isabel de Hungría, Santa Catalina de Sena y, por supuesto, de religiosos admirables como Santo Domingo, San Agustín, San Francisco Javier, y el apóstol de las Indias.¹²⁴

Por otra parte, encontramos que las lecturas de la poetisa no solo fueron decisivas para la redacción de su *Vida*, trazando modelos de conducta, sino que, además, definieron el tiempo de la obra dentro del marco de lo piadoso, inmerso en celebraciones de la cristiandad, pues, se señala según las calendas o trozos de martirologio y santoral con los nombres de los santos y las fiestas correspondientes a cada día.¹²⁵ Las calendas eran leídas todos los días en los conventos de las clarisas por la Vicaria del Coro, cargo que desempeñó varias veces Del Castillo quien, además, debía «tener cuidado en pasar las lecciones, la hebdomaria, y las cantoras, todos los días después de vísperas, o en otra hora, que señalare, haciendo señal con una campanilla para que se junten las religiosas»,¹²⁶ de manera que el libro de la *Regla* generaba su propio tiempo en el que, según se lee, se concedían indulgencias por rezar en ciertas fiestas como «Las fiestas de la Concepción de Nuestra Señora, su Natividad, la Purificación, la Visitación, la Asunción (*sic*), la Anunciación, desde las primeras vísperas hasta las segundas»;¹²⁷ fiestas que, muchas veces, coincidían con las señaladas por Del Castillo, por lo que, en consecuencia, muy seguramente la poetisa de Tunja las utilizaba en su autobiografía para ganar indulgencias.

123 F.C. Del Castillo, ob. cit., p. 95.

124 Cfr. Kathryn Joy McKnight, *The Mystic of Tunja...* ob. cit., pp. 151-165.

125 Cfr. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, v. 1, p. 463.

126 *Regla, constituciones y ordenaciones...*, ob. cit., p. 157.

127 *Ibidem*, pp. 102-124.

Sin embargo, si bien la poetisa de Tunja, con todo esto, se vale de los textos escritos para crear imágenes que reconstruyen espacialmente su contexto barroco, no es la única estrategia mental que utiliza. Josefa del Castillo también pintaba sus escenas, pero no con las técnicas formales de ellos, sino con los colores del lenguaje, pues, al igual que el pintor, buscaba la amplificación del argumento sobre el cual redirigir la mirada, intensificando gradualmente, por medio del ornato verbal, sus experiencias sobre las cuales articulaba su propio decir.

Para ello, también se apoyaba en aquellas imágenes que, desde la tribuna de su celda que daba a la capilla,¹²⁸ situada en forma



Imagen 13. Celda del claustro de las Clarisas, lugar donde vivió la poetisa Del Castillo, contiguo a la Capilla de la iglesia de Santa Clara la Real de Tunja (1572), (a la izquierda); interior de la Capilla de Santa Clara la Real de Tunja, desde la Tribuna del coro de la celda de la poetisa Del Castillo (al centro) y vista general del altar al interior de la Capilla (a la izquierda).

128 De acuerdo con Santiago Sebastián, la Iglesia de Santa Clara tiene «una planta muy sencilla, a base de una sola nave, con testero plano y arco toral apuntado, que pudiera derivar de San Francisco de Quito, en opinión de Buschiazzo (...). La nave longitudinal está cubierta en forma de artesa a cuatro aguas, y sobre fondo rojo destaca una combinación de octógonos y rombos de madera dorada, los cuales enmarcan las típicas mazorcas y cruces» (Santiago Sebastián y otros, *Arte iberoamericano*, v. 28, pp. 275 y ss). Como se alcanza a ver (Imagen 13), tiene una celosía Mudéjar al costado del coro y un arco toral de estilo Gótico Isabelino; entre las piezas más importantes que podemos encontrar allí son el lienzo de la *Virgen de la Antigua*, de finales del siglo xvii, conferido por ciudadanos procedentes de Sevilla; y, principalmente, el óleo de *San Agustín*, del pintor neogranadino Gregorio Vásquez, pero del cual únicamente permanece una de sus dos partes, ya que la primera fue retirada en 1886, durante el caso de destierro por la famosa «Ley de desamortización de bienes de manos muertas», en el período presidencial de Tomás Cipriano de Mosquera. Otras obras que se encuentran allí —y de las cuales haremos mayor referencia en el próximo apartado— son las del romano Angelino Medoro y las del milanés Francisco di Pozzo.

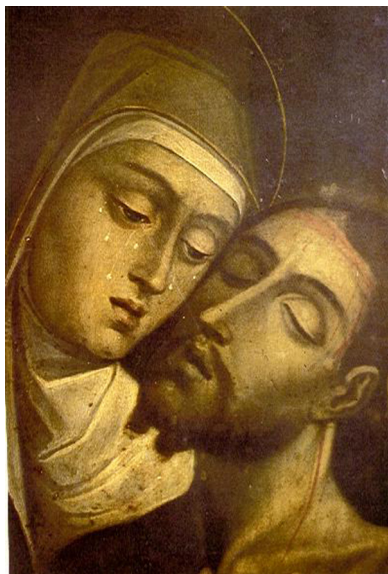


Imagen 14. *Virgen del Topo*, siglo XVII. Óleo sobre madera, 45 x 29 cm, Monasterio de Santa Clara, Tunja. Fuente: tomada de Mateus Cortés.¹³¹

adyacente al convento la iglesia de Santa Clara, podía ver (Imagen 13), las cuales adornaban el convento, por lo que le facilitaban sus apropiaciones estéticas: desde sus re-creaciones visionarias hasta su escritura artística. Por ejemplo, el óleo sobre madera con la imagen de la «Virgen del topo» (ver Imagen 14) que estuvo en la celda de la poetisa Del Castillo, y que parece ser de principios del siglo XVII, según Mateus Cortés, se conservó en la celda de la escritora hasta la expulsión de las clarisas en 1863,¹²⁹ como también un Cristo de madera tallada, policromado y de gran tamaño que según Mateus Cortés sirvió de inspiración a los *Afectos Espirituales*, y al cual se referiría la autora al decir:

«Un día en particular, estando pensando en mi Señor Jesucristo, me pareció oír (aunque no con los oídos del cuerpo) una voz, o amenaza, que decía: *Yo te quitaré ese Cristo que tanto amas*. Quedé turbada y confusa, temiendo las trazas del enemigo, y mi propia vileza, miseria e ignorancia».¹³⁰

Es todo un repertorio que, como hemos tratado de evidenciar, de manera directa e indirecta la poetisa Del Castillo supo construir a base de composiciones de escenas que sufría o disfrutaba, pues, interactuando con textos diversos, se apropiaba de los programas visuales que tenía a la mano, se imbuía en la icono-

129 Cfr. Gustavo Mateus Cortés, *Tunja: el arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. En el texto el autor nos indica que en la parte posterior del cuadro, se puede leer un escrito de alguna religiosa el día en que se hizo el destierro, en el que dice, «este cuadro es de la celda de Reverenda Madre Francisca la santa año de 1863 mayo 27 día que nos echaron» [s. p.].

130 F.C. Del Castillo, ob. cit., p. 194.

131 G. Mateus Cortés, ob. cit., [s.p.].

grafía de la pasión en cuerpo y alma, experimentando de manera paralela a como lo hacían quienes veían los cuadros del pintor Gregorio Vásquez: identificándose con los personajes, pero re-situándose estéticamente desde su propio decir, para convertirse en «actriz» de las escenas que nos narra o poetisa, y ejerciendo, como el artista Vásquez, la «*conformación afectiva*», de manera que por medio del apropiamiento (estético), alcanzaba la contemplación de Dios;¹³² aspectos que, en conjunto, coadyuvaron a que la teatralización del Barroco español siguiera vigente en el arte colonial neogranadino, pero de manera situada, singular y creativa por medio de la apropiación estética de las formas artísticas que, por ejemplo, acabamos de mostrar con Del Castillo y Gregorio Vásquez.

AFFECTOS ESPIRITUALES

La obra completa de la poetisa Del Castillo se encuentra empastada en cuatro cuadernos. El que nos interesa, el primero, consta de 251 folios. En él aparecen los *Afectos Espirituales* divididos en dos partes y un cuaderno anexo, de 18 folios en 4.º, con doce cartas, diez de las cuales fueron escritas a Sor Francisca por sus confesores.¹³³ Este escrito poético, publicado en 1843, con el título de *Afectos espirituales de la Venerable Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*,¹³⁴ hace parte del grupo de creadoras del «modelo visionario»,¹³⁵ llamado así por Electa Arenal y Stacey Schlauf, pues, sus poesías constituyen, junto con las de Teresa de Ávila, la matriz de un *corpus* literario, trabajado por mujeres, que surge de la batalla al protestantismo y del desarrollo de la oración y la vocación contemplativa.¹³⁶

132 Cfr. Perla Chinchilla, *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano «de la compositio loci a la república de las letras»*, pp. 118 y ss.

133 Cfr. D. Achury Valenzuela, ob. cit., p. cci. Cabe aclarar que este manuscrito tiene 268 folios y su tamaño es de 22 cm. La signatura del manuscrito es MSS071.

134 Cfr. D. A. Valenzuela, ob. cit., p. 246.

135 Cfr. Elena Arenal y Stacey Schlauf, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*, pp. 8-10.

136 Cfr. Ángel L. Cilveti, *Introducción a la mística española*, p. 202.

Desde esta perspectiva, surge el discurso místico como una forma de la poesía dedicada a lo divino, pero a la vez que es barroca logra anunciar el advenimiento del pensamiento ilustrado, como sostiene Michel de Certeau.

En efecto, esta clase de poesía mística, que se había originado en la Edad Media, fue revivida por el cristianismo radical, a través de la Contrarreforma, para tratar de impedir la decadencia y la corrupción de un mundo que, de una u otra forma, estaba llegando a su fin. De manera que la mística, desde este contexto, aparece como un discurso restaurador del diálogo con el mundo sagrado que, para entonces, estaba desintegrado junto con las instituciones que lo sustentaban. Por consiguiente, el fin del mundo se convierte en la experiencia re-creada por los escritos espirituales como los de la poetisa Del Castillo, por ejemplo, quien a través de sus *Afectos Espirituales* se refiere a la noche, la pasión y lo desconocido con imágenes del paraíso perdido y metáforas escatológicas y apocalípticas,¹³⁷ como veremos, brevemente, más adelante.

Esta re-creación poética de la experiencia mística es elaborada a través del cuerpo de la poetisa, como escenario privilegiado para mostrar no solo la realidad de Dios, de carácter privativo, sino la realidad de su entorno a través de un juego dialéctico de gozo-sufrimiento, de sumisión-denuncia. Al respecto, debemos recordar que la lectura del cuerpo postridentino destacaba que, aunque la carne podía ser vehículo del pecado, al ser el receptáculo del alma y poder recibir el cuerpo de Cristo en la eucaristía, era un templo del Espíritu Santo comparable a un Tabernáculo,¹³⁸ y podía llegar a convertirse en parcela de la divinidad. Esto se potencializaba en los escritos místicos de las religiosas, pues sus visiones relatan encuentros transados por penurias indecibles, luchas espirituales feroces en defensa de su fe ante la tentación que, en últimas, eran una imitación del sacrificio de Cristo en la cruz, quien murió para la salvación del mundo. Sus cuerpos, entonces, experimentaban en su carne la antesala de la unión con Cristo a través de fenómenos como el don de la palabra, la dislocación del

137 Cfr. Jean-Michel Sallmann *et al*, *Visions indiennes, visions baroques: les métissages de inconscient*, pp. 11-19.

138 Cfr. Alain Corbin, «El dominio de la religión», en *Historia del cuerpo. Volumen II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, p. 58.

lenguaje, el éxtasis, las visiones y la premonición; fenómenos que ratificaban su vivencia real de su experiencia religiosa.

La imagen de la experiencia mística puede ser sujeta de múltiples lecturas, dependiendo del contexto desde el que se le enfoque y destacando estudios de casos particulares como el que estamos abordando. En esta investigación esbozaremos, de manera general, algunas de las justificaciones postridentinas del uso del cuerpo como medio de constatación de la experiencia mística, rastreada o «testiguada» por medio de su escritura que da cuenta de su cuerpo violentado y posteriormente glorificado como *exemplum maius*, ejemplo mayor: símbolo de la fortaleza espiritual y defensa de la fe que aboga por un orden moral. Para ello, entonces, proponemos abordar en adelante sus imágenes místicas a través de algunos versos del conjunto de su lenguaje poético, que nos permitirá ir mostrando su dimensión estética a base de los momentos de apropiación que la poetisa hace de su experiencia mística.

Llama la atención el título de la obra: *Afectos Espirituales*;¹³⁹ en especial la palabra «afectos». Según el *Diccionario de Autoridades* significa:

Pasión del alma, en fuerza de la cual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar, o aborrecer, a tener compasión y misericordia, a la ira, a la venganza, a la tristeza y otras afecciones y efectos propios del hombre.¹⁴⁰

Del Castillo, en efecto, revela sus *movimientos interiores excitados* que la inclinan a describir sus *afecciones y efectos* a través de un repertorio de sentimientos o «afectos» a lo largo de su texto poético. Es decir, por medio de su escritura poética se evidencia —a manera de vestigios— sus experiencias de naturaleza mística. A este respecto, conviene recordar la acepción que el religioso De

139 Aunque esta obra fue publicada por vez primera en 1843, como antes anotamos, es solo hasta la aparición de la edición de 1942 que se le conoce con el nuevo título de «*Afectos Espirituales*»; pero, en ambos casos, no fue Del Castillo quien tituló su obra sino su sobrino, Antonio María de Castillo y Alarcón. En todo caso, la elección de los títulos obedece, por parte de los editores, a la constante alusión de la poetisa tunjana a sus «afectos» o «sentimientos».

140 *Diccionario de Autoridades*, I, 102b.

Pascual, citado por Velasco, nos ofrece sobre la experiencia mística, en la cual nos señala que es «una *experiencia espiritual que afecta al centro del hombre y se manifiesta desde ese mismo centro en todas sus actividades*». ¹⁴¹ Dos aspectos son claves aquí: Primero, el centro del hombre es afectado por una experiencia espiritual (mística) y, segundo, *desde ese mismo centro*, se manifiesta en todas sus actividades la creación poética, en este caso de la poetisa Del Castillo.

Aclaremos, aquí tanto el hecho místico (*experiencia espiritual*) como su *manifestación* en tanto creación poética, se da de manera simultánea. Responden a una especificidad experiencial muy diferente de la simple materialización de pasiones interiores traducidas en lenguaje porque, al ser simultáneas, dan cuenta (percepción) de la realidad de «algo» que, para el caso de la poetisa, tiene carácter de sagrado o divino. El hecho de que la escritura traduzca esos «afectos» (pasiones interiores) como parte de una acción mental, solo indica su carácter aprehensible para la reflexión y, precisamente, por ello permite la evocación de lo inefable, sin que por ello sea susceptible de esquivar las tremendas capas verbales que acarrearán el intento por lograr decir no solo lo que ha vivido —la poetisa Del Castillo, en este caso—, sino su cabal comprensión (de la experiencia mística) por parte de aquel que se asome a su descripción, pues, en palabras de Juan Martín Velasco, se trata de un lenguaje que evoca la experiencia,

y esto significa no solo describirla desde fuera sino hacerla aflorar a la conciencia, asumirla como verdadera, reconociéndose en ella y comprometiéndose a dar cuenta de su verdad. Por eso es tan frecuente que el místico manifieste sufrimiento por no haber logrado decir todo lo que ha vivido, y preocupación porque pueda no ser comprendido por quien asista a su descripción sin tomar parte en la experiencia. ¹⁴²

Es decir, el místico, en cuanto sujeto, sabe que su experiencia le producirá un afecto (pasión del alma). Que luego trate de

¹⁴¹ Juan Martín Velasco, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, p. 349. Énfasis mío.

¹⁴² J.M. Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, p. 58.

discernirla —en tanto buena o mala, auténtica o no— es algo que estará supeditado a algún tipo de autoridad (eclesial en la mayoría de los casos)¹⁴³ o, incluso, de un criterio altamente ético, como a continuación lo hace Del Castillo quien, a modo de advertencia, dice que se debe

tener el rostro cubierto a todos los afectos desordenados, y los oídos del alma muy desembarazados y atentos, porque no es voz que viene en torbellino, sino en aire y silbo blando; no gusta en el sonido de los labios, tanto como en los movimientos del corazón.¹⁴⁴

En otras palabras, para captar comprensivamente la voz divina, es necesario apelar a la imagen de *los oídos del alma*¹⁴⁵ como recurso retórico, pues, son los únicos capaces de escuchar, ya que se encuentran libres de todo engaño espiritual, por lo que es necesario, antes, *tener el rostro cubierto a todos los afectos desordenados*;¹⁴⁶ o sea, estar protegido de todos los desórdenes que afectan al alma como el odio, el orgullo, la ira, la tristeza, que pueden dar origen al desorden moral y, por ende, a los afectos puros del alma: el amor, el bien, la humildad.

Del Castillo también apela a la estrategia retórica de *los oídos del alma* en cuanto garantes internos de un nuevo tipo de percepción: los oídos del corazón, pues, no quiere escuchar esa *voz que viene en torbellino*,¹⁴⁷ de la cual puede dar cuenta el oído físico, ya que este se puede aturdir del —según expresión atribuida a fray

143 Aunque en esta obra, específicamente, su discurso ya no se encontraba subordinado al confesor, ni juzgado ni mucho menos justificado por él, este aspecto era algo que inquietaba no solo al religioso sino a los confesores y la Iglesia en general en su ansiedad por las visiones y apariciones místicas que podían poner en peligro el credo oficial o, incluso, por la preocupación de verificar la autenticidad de tales fenómenos en aras de descubrir a los herejes. Aspectos que han sido ampliamente estudiados por varios críticos, como por ejemplo lo hacen Electa Arenal & Stacey Schlau, «*Leyendo yo y escribiendo ella*», p. 225; también se pueden consultar otros factores relacionados con este aspecto en el capítulo 4 de la primera parte de *El fenómeno místico* de Velasco (ob. cit.); el cuarto capítulo del libro de José L. Sánchez Lora, *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, e, incluso, la introducción a Michel de Certeau, *La fábula mística...*, ob. cit.

144 J. F. del Castillo, ob. cit., v. 1, p. 101.

145 *Ídem*.

146 *Ídem*.

147 *Ídem*.

Luis de León— «mundanal ruido». De ahí que la *voz* que viene en *aire y silbo blando*¹⁴⁸ guste más en *los movimientos del corazón* que en *el sonido de los labios*.¹⁴⁹ Se trata, entonces, de una imagen perceptiva que solo el corazón puede captar por hallarse situado en el centro mismo del cuerpo, de su ser, en su interior y que, al ser afectado, responde o se manifiesta en un proceso simultáneo: su creación poética.

Sin embargo, no debemos confundirnos. La escritura de la poetisa aspira al retrato de un tipo de saber o conocimiento divino; es un saber absoluto que, en virtud de su experiencia mística, lo abarca todo al ser una con Dios. Llegados a este punto cabe preguntarnos, específicamente, ¿en qué consiste este tipo de conocimiento divino al cual aspiraría la poetisa Del Castillo? Para saberlo, como bien lo expresa De Certeau, «es preciso volver a lo que el místico dice de su experiencia, en el sentido vivido de los hechos observables»¹⁵⁰ que, a manera de vestigios, quedan amparados en la escritura de los *Afectos*, como cuando Del Castillo dice

¿Qué fue aquello, qué fue aquello? ¿Qué fue lo que tuvimos?
¿Qué fue lo que hicimos? ¿Qué fue lo que padecimos? Nada, nada,
sueño, sueño, y con un modo de admiración repetía: ¿Qué fue?
¿Qué fue?¹⁵¹

La escena que aquí se desarrolla es la de una conciencia a la que lo material se le fuga, pero que no deja de mirar cuanto acontece. Se produce, entonces, una tensión dramática entre el yo que narra la visión y aquello que se impone, se manifiesta y, a través de la pregunta, le pide que diga algo: ¿qué fue aquello?;¹⁵² esto es, que enuncie la pregunta luego de haber contemplado, pues, por medio de la pregunta se generan más preguntas: ¿qué fue lo que tuvimos [...] *lo que hicimos* [...] *lo que padecimos*,¹⁵³ siempre a ma-

148 *Ídem*.

149 *Ídem*.

150 M. de Certeau, *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, p. 354.

151 J.F. del Castillo, ob. cit., v.1, p. 146.

152 *Ídem*.

153 *Ídem*.

nera de una respuesta que recurre a crear dentro del lenguaje un intento del yo por hacer propio lo ajeno. Es una tensión creativa de una poetisa a quien solo le queda arrojarse a batallar porque se conoce tanto que sabe que no tiene *nada*.¹⁵⁴ Y, por eso mismo, exalta la potencia del creador y su obra a través de la palabra. Esa *nada* y ese *sueño*¹⁵⁵ (¿ecos de *La vida es sueño?*), por tanto, es la palabra de un poder sin grietas y su soplo es algo henchido de realidad. O en palabras del joven Elihú, porque «estoy lleno de palabras, me surge un soplo desde dentro» (intervención de Elihú en Job 32, 18), que le hace decir con *admiración* a Del Castillo: ¿qué fue?, ¿qué fue?,¹⁵⁶ imagen retórica de una visualidad asimilada muy a menudo: la de la fugacidad del tiempo.

Las preguntas por lo pretérito no son solo preguntas retóricas por el pasado histórico de su vida, sino imagen del acontecer inmediato de su ser que está inmerso en una sociedad decadente de la Tunja colonial, a la cual busca cuestionar fuertemente, *re-situando* la moral de la época. Más allá «de la intuición personal es la pluralidad social»¹⁵⁷ de una realidad deshecha que no logra definir lo que ha *padecido* o *hecho* porque, simplemente no han *tenido* nada propio. La imagen vivencial, entonces, que surge en la conciencia como espacio de apropiación estética de la poetisa sobre esa sociedad tunjana, réplica del acontecer del país de la época, se despierta en su experiencia mística «que —como bien dice De Certeau— pudo rayar la conciencia como un relámpago en la noche, se difunde en una multiplicidad de relaciones entre la conciencia y el espíritu sobre todos los registros del lenguaje, de la acción, de la memoria y de la creación».¹⁵⁸

Multiplicidad que intenta aprehender representativamente la disputa moral entre el bien y el mal, porque aquí también se hace evidente cómo Del Castillo logra recrear esa típica imagen de la batalla al interior de la conciencia por medio del lenguaje de fuga poético:

154 *Ídem.*

155 *Ídem.*

156 *Ídem.*

157 M. de Certeau, *El lugar del otro...*, ob. cit., p. 357.

158 *Ídem.*

Tenía un conocimiento, sobre lo que se puede entender, y más sobre mi corta capacidad, de aquel sumo bien, y con tanta propensión del alma a ir a él, que me parece bastara acabar cualquier vida; mas era detenida y arrojada con espesísimas y aborrecibles sombras y tinieblas, más de lo que se puede decir. Aquella fuerza, sobre cuanto se puede entender poderosa, me traía a sí, arrancándome las entrañas y el alma, y yo no podía caminar a mi centro, ni salir de mi espantoso sepulcro.¹⁵⁹

La batalla entre el bien y el mal, entre lo racional e irracional, queda escenificada simbólicamente cuando la poetisa trata de vencer *aquella fuerza poderosa*¹⁶⁰ que le impide llegar a su *centro* o *sumo bien*,¹⁶¹ porque le exige volver, enfrentarse a sí misma impidiéndole, a su vez, escapar o *salir de su espantoso sepulcro*.¹⁶² Aquí hay dos elementos recíprocos que llaman la atención: la idea de *centro* y la huida de todo lo exterior como *espantoso sepulcro*.

Cuando Del Castillo trata de abrirse camino para llegar a ese *centro*, como espacio nuevo que radica en su interior, a su vez, está tratando de describir poéticamente lo mucho que le cuesta llegar al centro de su alma, réplica de la imagen de la interioridad a la que aspira también su comunidad; o, como nos comenta a este respecto en *El mundo de la Percepción*, Merleau-Ponty, «en la situación ambigua de que nos vemos solos, arrojados, no existe una vida entre varios que nos libere de la carga de nosotros mismos, nos dispense de tener una opinión, y no hay vida interior que no sea como un primer ensayo de nuestras relaciones con el otro»;¹⁶³ es decir, Del Castillo al concienciarse de su difícil situación como una mujer que está sometida a las circunstancias de su entorno, donde no existe posibilidad alguna de recurrir a alguien que recoja en plenitud su ser que vive en permanente tensión con los otros, intuye que hay que ensayar un nuevo camino para tratar de adentrarse a ese *centro* que armonice su realidad. Es así como,

159 J. F. del Castillo, ob. cit., p. 201.

160 *Ídem*.

161 *Ídem*.

162 *Ídem*.

163 Maurice Merleau-Ponty, *El mundo de la Percepción, Siete conferencias*, p. 55.

en su brega, al tratar de hacerse camino para llegar a ese *centro*, entiende que debe manifestar con palabras lo que está oculto de los otros, pero percibiendo la imagen del otro, precisamente. Este otro no solo se refiere al que está ahí, sino también al Otro, pues, siguiendo con Merleau-Ponty, se trata de «ver al hombre desde fuera [que] es la crítica y la salud del espíritu, porque es lo que hace el verdadero encuentro donde los hombres se reconocen, y también donde se encuentran con ellos y con Dios, llegando a lo místico».¹⁶⁴

El centro o *sumo bien* al cual quiere llegar Del Castillo, es la imagen de un espacio del cual se apropia estéticamente debido a que implica un esfuerzo por tratar de armonizar el desequilibrio de una comunidad desmoralizante y su vivencia espiritual que la reclama, pero que hasta el momento perviven en constante tensión; por eso, quiere sacar de ese *espantoso sepulcro*¹⁶⁵ tanto a su comunidad como a ella misma para llegar a ese *centro*¹⁶⁶ místico; porque al lograr el encuentro de sí misma con la divinidad, da sentido al trayecto que le implica salir desde fuera, desde ese *espantoso sepulcro*, donde debe desnudarse de las características que determinaban su psique —en tanto ser limitado y contingente a la realidad que le circunda—, para hacer de ese *centro*, en cuanto meta mística, una experiencia que recupere, resucite, armonice y dé sentido a ese mundo perdido en que vive la sociedad de su época y que, por lo mismo, necesita pintar con palabras.

Todo esto a través del escenario de su propia conciencia como imagen-réplica de una ética comunitaria que los sostendría al erigirse en fuente absoluta de una nueva ética; como una forma de decirle al mundo que «yo soy quien hace ser para mí»¹⁶⁷ y que, por tanto, se puede asimilar como explicación fenoménica por el hecho de que a través de su mística, la comunidad adquiere conciencia de su propio ser, de un *centro* que los reclama y los salva de ese *espantoso sepulcro*. Pues, si el *centro* o *sumo bien* es Dios, el *espantoso sepulcro* en tanto recurso retórico-poético, ha-

164 *Ibidem*, p. 57.

165 J. F. del Castillo, ob. cit., *ídem*.

166 *Ídem*.

167 M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 8.

ría referencia no solo a su situación personal en el Monasterio de Santa Clara la Real de Tunja, sino, principalmente, a la desquiciada moralidad que los habitantes de aquella sociedad colonial padecían ante *aquella fuerza poderosa* que los obligaba, como le sucedía a Del Castillo, a *re-conocerse* en su conciencia o a *sí* mismos.

Al respecto, como en la época en que vivió De Castillo las actividades de las mujeres dedicadas al servicio de Dios no estaban limitadas a lo que el siglo XIX llamó la «esfera aparte» de las demás relaciones,¹⁶⁸ nos cuenta, a su manera, Darío Achury Valenzuela que el monasterio de Santa Clara la Real estaba inmerso en las tretas de poder de la ciudad de Tunja y «allí llegarían, cuando se avecinaba la elección de una abadesa, chismes, pareceres y opiniones, críticas y protestas que se desatarían, claustro adentro»;¹⁶⁹ situación que no compaginaba con la observancia de la regla, rompiéndose de múltiples maneras, pues, en un entorno barroco dominado por los temas católicos de la muerte, el martirio, el sufrimiento y la crueldad se daba una total ambivalencia: era difícil establecer la diferencia entre lo pecaminoso y lo recomendable. Por ejemplo, Mariló Vigil señala algunos de los comportamientos y actividades de las monjas que se ajustaban a lo indeseable: uso de vestidos a la moda; prácticas del amor cortés con los devotos que las visitaban; las continuas habladurías; las peleas causadas por la repetición, al interior de los conventos, de las diferencias estamentales de la sociedad, lo cual generaba grupos que se enfrentaban entre ellos; las manifestaciones en contra de la severidad de las reglas monásticas; las «amistades particulares» o lesbianismo; las relaciones de dependencia con los confesores, muchos de los cuales fueron «solicitantes».¹⁷⁰ Hechos que fueron sancionados por el Papa Urbano IV quien maldijo a los que «con su mal ejemplo confunden, y destruyen lo que, por las santas hermanas, de esta orden han edificado y no cesan de edificar».¹⁷¹ Ante esto, Del Castillo también reitera su amonestación al ver que sus hermanas no cumplían con el debido recogimiento

168 Giulia Calvi, *La mujer barroca*, pp. 11-28.

169 D. Achury Valenzuela, ob. cit., p. ix.

170 Cfr. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, pp. 215-261.

171 *Regla, constituciones y ordenaciones...*, ob. cit., p. 105.

y participaban de fiestas, los eventos más significativos del mundo colonial, que reunía lo profano y lo religioso, pero que a Del Castillo le escandaliza:

¡Cuánto debe ser lo que Nuestro Señor aborrece estos divertimentos malditos de las monjas con los de fuera; y qué desdichados deben ser los conventos donde libremente se permiten; y qué de trazas y rodeos busca la maldita sierpe para enlazarlas en eso; y qué de apoyos hallarán las pobrecitas, y más donde hay mucha gente de servicio! (*sic*) Yo no hacía aquella noche más que clamar: ¡pobrecitas! ¡pobrecitas!¹⁷²

Sin duda, todo esto contribuía a pintar un mundo poco alentador para alcanzar el *sumo bien* que tanto anhelaba no solo para ella, sino para sus hermanas. Pero, entonces, ¿cómo lograrlo?, ¿cómo salir de ese *espantoso sepulcro* para llegar a ese divino *centro* que los salvaría?

La poetisa nos ofrece una respuesta desconcertante, no solo por lo que esta podría significar para la época, sino aun para lo que significa actualmente. Veamos:

El yerro mío siempre ha estado en no llevar, como los bienes, los males... No me osaba acordar de las cosas con que Nuestro Señor me había consolado, porque decía entre mí: ¡Ay, desdichada: en estas ilusiones has venido a parar, por no haber andado rectamente delante de Dios! Ponderábanse mis trabajos, acordábanse mis pecados tantos y tales, dudaba en la intención de mis obras, cría lo que decían de mí: que estaba endemoniada, que todo nacía de hipocresía y soberbia; quería remediar estos males y no sabía cómo.¹⁷³

La poetisa neogranadina se ubica en una realidad «otra», atípica para una religiosa de la época en virtud de su experiencia mística: la realidad ética. Así lo sugiere cuando reconoce que su error *siempre ha estado en no llevar, como los bienes, los males*;¹⁷⁴

172 J. F. del Castillo, ob. cit., p. 188.

173 *Ibidem*, p. 30.

174 *Ídem*.

es decir, en no admitir en igual proporción tanto al mal como al bien, pero dándonos a entender, implícitamente, que es necesario asumir *los males*, vivirlos tan intensamente *como los bienes*.

Se trata de asumir una parte común de la culpabilidad de la comunidad, pero *re-elaborando* simbólicamente en su imagen interior esa zona del mal; por eso, reconociendo que no bastaba con que se *ponderase sus trabajos*¹⁷⁵ como abadesa de un Monasterio que estaba en franca decadencia y que necesitaba perfilarse y erigirse en faro espiritual para una comunidad desarticulada moralmente —como tampoco le bastaba con que *se acordara de sus pecados tantos y tales*,¹⁷⁶ pues, reconoce que no es suficiente con tratar de llevar una vida recta para sí desligada del entorno o a espaldas del acontecer del orden moral y social de un monasterio que se constituía en réplica de una Tunja que otrora era ejemplo, emblema de un poderío social, cultural y moral—,¹⁷⁷ llega a poner en cuestión todo lo que había realizado hasta el momento, por eso *dudaba en la intensión de sus obras*,¹⁷⁸ a la vez que caía en la trampa del juicio aparente y reducido que los demás —¿autoridades eclesiásticas y civiles, compañeras «rivales» del claustro?— hacían coercitivamente para desautorizarla, ya que le *decían que estaba endemoniada*¹⁷⁹ y así, hacerle restar importancia a las acciones de sus moradores cuando le *decían* que, simplemen-

175 *Ídem.*

176 *Ídem.*

177 Se sabe que, en tiempos de escasez de dinero circulante, en aquel monasterio como en el de Bogotá, se hicieron transferencias de dineros, embargos, y se remataron bienes censados, transacciones que no hubieran podido realizarse sin instituciones prestamistas como ésa, según Germán Colmenares, citado por Constanza Toquica, «El convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII», en Tesis de *Magister* en Historia. Sin embargo, aquí también se hace referencia al poderío que se reflejaba por el ambiente cultural que el convento, en el que vivió De Castillo, hizo alarde, al ser un epicentro cultural importantísimo, pues, «coincidentalmente, en ese tiempo la Madre Francisca Josefa de Castillo y Guevara ocupa algunos cargos importantes. Significa esto que la madre no solamente fue escritora y poetisa, sino que siguió el ejemplo de Don Juan de Castellanos ocupando un especial mecenazgo en relación con el arte», según Mateus Cortés, ob. cit., [s. p.].

178 J.F. del Castillo, ob. cit.

179 *Ídem.*

te, *todo nacía de hipocresía y soberbia*¹⁸⁰ individual, sugiriéndole a la poetisa, con este juicio superficial, que las conductas que de estas actitudes se derivaban era algo «natural», sin mayor competencia que al propio individuo.

Solo que la poetisa, de forma atrevida que no ingenua, *quería remediar estos males*,¹⁸¹ producto de la indiferencia y el cinismo de una sociedad neogranadina carcomida por una superficialidad autoritaria que se aventajaba de las conductas desmoralizantes tanto del Monasterio como de la Tunja colonial; sin embargo, *no sabía cómo*¹⁸² hacerlo, hasta que se da cuenta de un error: *no llevar, como los bienes, los males*.¹⁸³ En ese momento, su conciencia se autoerige en una *comunitas* que necesita salir *de las ilusiones* en que *han venido a parar*¹⁸⁴ al segregar todo lo malo, lo oscuro, lo negativo, lo irracional del ámbito del *sumo bien*;¹⁸⁵ por no asumirlo, elaboradamente, en su espíritu; o sea, en el escenario de la conciencia, pues, sabe que donde hay sombra, también hay claridad como parte totalizante de la realidad divina, solo que al no saber andar estos caminos *no puede haber andado rectamente delante de Dios*.¹⁸⁶

A este respecto, es muy útil el concepto de la culpabilidad colectiva¹⁸⁷ que elabora Jung, pues, se basa en la «participación mística», o sea, en el hecho de que los vínculos inconscientes del individuo dentro de la colectividad están regidos por la psique

180 *Ídem*.

181 *Ídem*.

182 *Ídem*.

183 *Ídem*.

184 *Ídem*.

185 *Ibidem*, p. 201.

186 *Ibidem*, p. 30.

187 Como complemento de este concepto, vale la pena aclarar que para Jüng las acciones colectivas competen a la ética del grupo, pues, en los acontecimientos grupales queda suspendida la ética individual. Esto significa que si en la psicología del chivo expiatorio el individuo arroja el mal sobre las espaldas del más débil, ahora se trata de lo contrario. Aquí, entonces, se refiere de un «sufrimiento suplente» en el que un individuo acepta bajo su responsabilidad una parte de la carga común de la colectividad y se encarga de descontaminar e integrar con su trabajo la elaboración interna de la parcela del mal. Si lo alcanza, proporciona a la colectividad una liberación, aunque solo sea parcial. (Cfr., Carl Gustav Jung, «Tras la catástrofe», en *Consideraciones sobre la historia actual*, pp. 79 y ss.).

del grupo;¹⁸⁸ es decir, que ante la ambigüedad de la experiencia interna que comporta lo dado en tanto algo (aunque divino —y por ello mismo!—, indefinido, de lo cual no podemos asegurar a cabalidad que es esto o lo otro) incierto, se debe encarar y aceptar el mal que entraña la búsqueda del bien, en cuanto aspiración unitiva. Pero esta aspiración que reclama la conciencia individual del sujeto de la experiencia mística tiene una significación comunitaria; por eso, la armonía espiritual a la cual, en este caso, aspira la poetisa Del Castillo, es también un recurso retórico muy importante para la imagen de la comunidad tunjana de la época, en tanto colectividad. De ahí que Del Castillo, recurriendo simbólicamente a la retórica de la paráfrasis bíblica y sin abandonar el tono poético, se cuestione diciendo: «¿Cómo han de sentarse a la mesa con vestiduras manchadas? [Mateo, 22, 12]. ¿Cómo han de subir al monte del Señor [Salmos 23, 3], sin tener / las manos limpias, ni el corazón puro y limpio?».¹⁸⁹

Una vez más, el sufrimiento supletorio de la poetisa mística está firmemente unido con la imagen ética que re-elabora a través de sus *Afectos*. Del Castillo al aceptar lo negativo —el mal—, lo irracional, se ve abocada a la relatividad de su estructura mental que se agita en creaciones verbales y a la condicionalidad terrenal de su ser que se refleja *a sí* misma en su conciencia y, por ende, se va humanizando más plenamente. De esta manera, concienciada de sí, no vivenciará ya el *sumo bien* en la totalidad de una infinitud abstracta y vacía de sentido espiritual, sino que podrá experimentar este *sumo bien* como una voz en su interior, su *centro*, que es donde se revela la apropiación estética de su vivencia mística.

Del Castillo, por eso, necesita «sentir y padecer algo de los dolores que sufrió [Jesús] en su santísima pasión»,¹⁹⁰ de esta forma recurre al libro de Job —que aparece citado más de ochenta veces a lo largo de los *Afectos Espirituales*— como recurso retórico para persuadir líricamente la manera de asumir el mal para alcanzar el bien. La recurrencia al Libro de Job por parte de la poetisa no parece ser gratuita, pues, al identificarse también como su-

188 Cfr. C. G. Jung, ob. cit.

189 J.F. del Castillo, ob. cit., p. 167.

190 *Ibidem.*, p. 173.

frente que aprende a ser paciente como Job, le permite sondear, a su vez, en la disputa sobre el problema del dolor y la justicia divina. En tal sentido, la solución que propone la poetisa Del Castillo viene a coincidir con la idea de Jung según la cual, mientras el Diablo —y por extensión el mal, lo irracional, lo negativo— no sea integrado, el mundo no se curará y el hombre no se salvará, como bien concluye Jung en su polémico texto *Respuesta a Job*.¹⁹¹

No en vano recurre a la paráfrasis bíblica del texto de Job para expresar esta idea, como cuando dice: «Entré, en fin, o me hizo entrar el Señor Dios mío omnipotente, en aquella tierra tenebrosa, cubierta de oscuridad de la muerte, tierra de toda miseria, donde habitan las sombras de la muerte, donde había más orden que un sempiterno horror».¹⁹² Este encuentro siniestro es posible por la intromisión del Otro quien es puesto por ella misma en el lugar del *Señor Dios omnipotente*, lo cual se conecta con la fórmula lacaniana de que la palabra,¹⁹³ en tanto figura retórica es «la estructura esencialmente localizada del significante»,¹⁹⁴ pero que se espejea de manera estética en la imagen que pinta la poetisa neogranadina a través de su escritura.

En efecto, este padecimiento de la poetisa por aquella *tierra tenebrosa*,¹⁹⁵ es percibido como un mensaje venido de un lugar *donde habitan las sombras de la muerte*,¹⁹⁶ totalmente desconocido

191 Para Jung, Dios es un ser contradictorio porque le permite a Satán una libertad total al poner a prueba la fidelidad de su siervo Job; este acontecimiento no pasa desapercibido para el hombre, en cuanto que se esperan hechos futuros relevantes debido al papel que Dios dio a Satán. Si ante la crueldad de Dios, Job calla, precisamente, ese silencio viene a anunciar a Cristo. De ahí que, en virtud de esa libertad que Dios incorpora para sí de Satán, Jung infiera en su interpretación que mientras este no sea integrado, el mundo no se curará y el hombre no se salvará (Cfr. C. G. Jung, *Respuesta a Job*, p. 142).

192 J. F. del Castillo, ob. cit., p. 199.

193 Hacemos esta conexión en virtud de que Lacan no se limita como Freud, dentro psicoanálisis, a considerar que la palabra escrita es síntoma que expresa y hace manifiesta la literalidad de lo que acontece en el cuerpo, sino que ofrece una posibilidad interpretativa que se sustenta, epistemológicamente, desde el concepto de «goce» —*jouissance*—, pero que aquí no mencionaremos en razón de nuestros propósitos. Para una mejor comprensión de este concepto recomendamos el texto de Néstor A. Braunstein, *El goce: un concepto lacaniano*.

194 Jacques Lacan, *Escritos I*, p. 481.

195 J. F. del Castillo, ob. cit.

196 *Ídem*.

para ella y que exige ser descifrado y decodificado para poder ser eliminado en el sentido de superación, tal y como, a este respecto, Lacan en su *Seminario 8* lo expone: «Nos dicen que se trata del mundo de los mensajes que llamaríamos enigmáticos, lo cual significa, pero solo para nosotros, los mensajes donde el sujeto no reconoce el suyo propio (...). O sea que muchos de estos mensajes opacos de lo real no son sino los nuestros».¹⁹⁷

De igual forma, Del Castillo busca, reflejando el mundo que le rodea, hacer morir todo lo banal que hay en él, por eso escribe: «Claramente he experimentado que yo sola soy mi mal, porque yo sola puedo impedir todo mi bien; y así, al paso que deseo alcanzarlo, deseo huír (*sic*) de mí, humillarme, deshacerme y aniquilarme; pues si llegara a una total mortificación, muriendo en mí, viviera en Dios».¹⁹⁸ Por tanto, la prosa poética de los *Afectos* viene a escenificar simbólicamente lo que sucede en el espacio mental de la mística Del Castillo: la batalla del bien frente al mal que logra su resolución solo cuando este se hace necesario, pues, aunque hay una relación de tensión entre ellos, nunca se da una extirpación total y acabada del mal en el mundo por parte del bien, sino que se genera una especie de solidaridad donde el mal se hace necesario para lograr el bien.

Solidaridad que respondería al retrato moral en el que se encuentra enmarcada la colectividad tunjana de la época neogranadina y que, simultáneamente, se halla replicada en las imágenes de la vivencia de la poetisa Del Castillo como sujeto encargado de asumir, de manera voluntaria, la imagen de un «sufrimiento suplenente». De ahí que Del Castillo afirme que «cuanto más penetre el alma en el abismo de la miseria, más saltarán las fuerzas de devoción hasta la vida eterna. He de morir a mí mismo para revivir en el calor de Dios».¹⁹⁹ Parafraseando a Jung, encontramos que esta dinámica, en sí, la habilita para acoger una parte de la carga común de descomposición social y moral, encargándose de «purificar» e integrar con «elaboración» poética esa parcela del

197 J. Lacan, *Seminario 8: La transferencia*, p. 146.

198 J.F. del Castillo, ob. cit., p. 250.

199 *Ibidem*, p. 34.

mal como la otra parte de su vivencia,²⁰⁰ pues, en últimas, para la poetisa Del Castillo, tanto la luz y la sabiduría divinas subsumen las tinieblas con todo, de manera absoluta; pero, debido a esto, su conciencia como terreno estético re-presenta el estado moral de su colectividad que aspira a una realidad ética, como hecho verídico de esperanza para una conciencia colectiva desfigurada, desgraciada, aunque también anhelante como cuando reconoce, por boca de la poetisa, que «si te allegares al Señor, serás iluminada con su luz, y Él participará su luz a tu lucerna, y aun tu Dios alumbrará tus tinieblas [Salmos 17, 29], y las iluminará como un hermoso día».²⁰¹

Queda demostrado, así, cómo la poetisa Del Castillo logra hacer de su experiencia mística un sentido ético comunitario en su devenir histórico, pues, como dice De Certeau, su «lenguaje místico es un lenguaje social. Por eso cada «iluminado» es acompañado al grupo, llevado hacia el porvenir, inscrito en una historia. Para [Del Castillo], «hacer lugar» al Otro [Dios] es hacer lugar [ético] a los otros».²⁰² Y la forma en que Del Castillo hace ese lugar, ese espacio, es a través de su escritura, como si fuera el envés de su propio cuerpo, ya que a través de él se erige ante sus contemporáneos como la modelo a seguir, no en vano las

pruebas de mortificación de los afectos mediante el maltrato al propio cuerpo, cilicios y ayuno entre otras, le permiten confirmar ante sus contemporáneos lo excepcional de su condición heroica. Por lo cual, en concordancia con su ascendencia noble, las virtudes demostradas en el proceso de purificación y la elección divina como futura esposa, la presencia de figuras representativas dentro de la tradición católica tanto por la práctica de virtudes particulares como por situaciones marcadas por elementos sobrenaturales en sus vidas, dan por claro que su presencia en medio de la visión cumple una función de reconocimiento hegemónico.²⁰³

200 Cfr. C. G. Jung, ob. cit.

201 J.F. del Castillo, ob. cit., pp. 162-163.

202 M. de Certeau, *El lugar del otro...*, ob. cit., p. 359.

203 Víctor Hugo Riveros Rodríguez, «Reconocimiento hegemónico y manifiesto divino», en *Investigaciones en filosofía y cultura en Colombia y América Latina*, p. 206.

Reconocimiento que evidencia la apropiación estética que aparece en cada página de los *Afectos*, pero que solo es posible atender recorriendo las realidades poético-éticas que dan vida a la experiencia mística de la poetisa Del Castillo, como hemos tratado de ver hasta aquí.

Capítulo 3

METÁFORA E IMAGEN: EL LUGAR DEL CONTRASTE DE LA APROPIACIÓN DE LAS FORMAS ESTÉTICAS

En el capítulo anterior, hemos investigado la iconografía y la parte formal literaria de las obras de Gregorio Vásquez y de la poetisa Del Castillo seleccionadas en relación con los temas y personajes que hicieron parte de la construcción de los dogmas como conceptos y espacio, como realidad y práctica cotidiana, bajo la premisa de que es más importante estudiar cómo se entiende y justifica un texto que articular qué dice ese mismo texto. Hemos visto, en consecuencia, que este tipo de lecturas y referencias retóricas generó una carga simbólica en la imagen Barroca, convirtiéndola en una meta-imagen vista a la luz de la intertextualidad contemporánea, donde el discurso visual que los articula está atravesado por los sentidos del cuerpo. Esto es posible porque al estudiar la cultura visual en el mundo colonial sobre aquellas imágenes conservadas materialmente, como las pinturas del neogranadino, también se ha tomado como objeto de estudio y fuente de investigación en el campo de lo visual algunos registros escritos, como los de la poetisa Del Castillo.

En este sentido, cerraremos este último capítulo, analizando brevemente la imagen con los valores de un lenguaje que tiene que estructurarse a través del diálogo discursivo interdisciplinar que asume comparativamente, como premisa básica, que la pintura de la época colonial hace que la imagen sienta, mientras que la escritura poética de ese mismo periodo siente la palabra.

Esta premisa se aplicará, entonces, para situar el contraste de las imágenes producidas por estos dos artistas neogranadinos como fuentes «a través de las cuales podemos leer las estructuras de pensamiento y representación de determinada

época».¹ Así, expondremos de manera contrastada imagen y palabra, pero como retórica visual cuyo objetivo artístico era el de persuadir tanto al lector como al espectador, convenciéndolos de que lo que se representaba allí era cierto no solo en su sentido religioso o teológico, sino en la trascendencia de sus imágenes en la vida cotidiana, la relación entre estas y los espectadores en el contexto de la formación de la cultura visual del Nuevo Reino de Granada, todo esto como evidencia de la apropiación de sus formas estéticas.

LA LEY DEL CONTRASTE

En este breve apartado, enunciaremos algunos elementos que permitirían abordar las cuestiones sobre aquellas «formas en que los actores sociales dan sentido a sus prácticas y a sus discursos en el marco de los procesos o estructuras que organizan»,² pero teniendo en cuenta, como bien nos lo recuerda el profesor Jesús Márquez Carrillo, que no es suficiente, por lo que será necesario considerar «las formas de apropiación, enraizamiento y circulación culturales, haciendo especial hincapié en la tensión»³ que se genera entre ellas.

En este sentido —y para el caso en concreto que nos concierne—, solo nos limitaremos a mostrar esta tensión de manera contrastada a través de un fragmento de los escritos de Josefa del Castillo y un cuadro del pintor Gregorio Vásquez. Ambos textos, en tanto palabra e imagen, darían cuenta de un tipo de relación asimétrica que, al mismo tiempo que los une, los diferencia: ambos fueron contemporáneos y artistas; Del Castillo fue una poetisa religiosa crítica, mientras que Vásquez, un pintor crítico no religioso. Intentaremos mostrar cómo cada uno desde sus producciones artísticas se apropiaron de unas formas estéticas con un nuevo sentido: desde la *re-existencia* histórica de las imágenes de su propio pasado y acudiendo al uso de herramientas artísticas y

1 Peter Burke, *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*, p. 13.

2 J. Márquez Carrillo, «Introducción», en *Conjunción de saberes...*, ob. cit., p. 26

3 *Ídem*.

estéticas que le ofrecía su medio cultural inmediato, reelaborando su percepción histórico-artística y cultural a partir del entrelazamiento retórico visual como punto de fuga disruptivo creador, el cual se debatía entre el hecho de tener que representar los relatos de las realidades espirituales o religiosas y el reto de retratar el rostro de las élites que legitimaban esos relatos. Huelga decir que la tensión de contraste articula, simultáneamente, esas rupturas y/o puntos de fuga que a la mirada universalista del discurso tradicional formalista, «equivalente a la mirada de Dios»,⁴ se le escapa.

La tensión de contraste que aquí intentaremos mostrar se finca, entonces, en la cercanía innegable que se da al comprender una metáfora y una imagen. «Ver» imágenes —ya sea de índole icónica o metafórica— tiene que ver con percibir resonancias, captar efectos visuales recíprocos y síntesis sorprendidas. En este sentido, conceptos como lenguaje e imagen, en su sentido más amplio, nos remiten, a su vez, a la «diferencia icónica» que Bohem, apoyándose en la idea de contraste e intuición icónica, propone del historiador de arte, Max Imdahl.⁵

En efecto, intuir lo icónico en sus contrastes, lo no realizable de otra manera o por otro medio es la intuición como una reflexión sobre lo intuitivo de la imagen y lo figurativo posible en ella como totalidad a través del cual se muestra el sentido icónico de la imagen, para lo cual lo figurativo o no figurativo de la imagen —tema tan acuciante en el debate pictórico sobre figuración

4 Ramón Grosfoguel, «Descolonizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas», en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, p. 63.

5 Recordemos que, para este estudioso del arte, lo «icónico» («Ikonik») se fundamenta en la idea de lo insustituible: el tema de la icónica es la imagen como una mediación muy singular de sentido que no se deja sustituir por nada, sino que hay que intuirlo —a diferencia de la tradición que representa Erwin Panofsky inspirada en Warburg, donde la imagen se deja traducir únicamente discursivamente degradando la imagen a un simple fenómeno del sentido, cerrándose a su originariedad—. Es decir, lo figurativo y no figurativo realiza y representa lo icónico, tal y como lo demostró a partir de obras tan disímiles, pero interesantes como, por ejemplo, las miniaturas medievales, *El beso de Judas*, de Giotto (1305-1306), *El molino de Wijk*, de J. van Ruisdael (h. 1670), entre otros.

y abstracción— sale del primer plano,⁶ como hemos visto a través del capítulo precedente. En consecuencia, son conceptos que se enlazan hermenéuticamente con la idea de Gadamer cuando dice, al respecto, que este es un vínculo decisivo, ya que «todo nuestro ser [...], se haya dominado por la ley del contraste. El entorno de todo lo que contemplamos también juega siempre».⁷ Boehm, en este sentido, nos dice que «lo que nos sale al paso como imagen, se basa en un único contraste fundamental, entre una superficie completa y abarcable por la vista, y todo lo que ella incluye en hechos internos».⁸

De ahí que, si «ver» imágenes consiste en percibir resonancias, captar efectos visuales recíprocos y síntesis sorprendidas, comprender una metáfora implicará configurarla a partir de su diferencia interna, percibir según ella el fenómeno del contraste. De manera que, a partir de sus síntesis, se pueda conformar su potencial intuitivo y su fuerza inspiradora que emanan tanto de la imagen icónica como de la del lenguaje metafórico.

A la luz de lo anterior, esta investigación comprende que, a partir de este contraste en la metáfora —que inexplicablemente articula lo diverso en una simultaneidad configurada y que Boehm denomina imagen—, y conceptos como contraste, retórica visual, metáfora e «intuición icónica», a su vez, son capitales al momento de intentar establecer el sentido de apropiación en que cada uno, desde su respectivo campo de producción artística, dota de sentido sus respectivas creaciones, para configurar aquellos «puntos de fuga que nos permitan visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica»,⁹ como a continuación trataremos de evidenciar.

6 Cfr. M. Imdahl, *Was ist in Bild?*, p. 29.

7 Hans-Georg Gadamer, «Palabra e imagen («tan verdadero, tan siendo»), en *Estética y Hermenéutica*, p. 305.

8 Gottfried Boehm, «Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen», en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, p. 29.

9 A. Achinte, «Estéticas de la re-existencia: lo político del arte» ..., ob. cit., p. 83.

EL CONTRASTE DE LA IMAGEN: EL CUADRO Y LA METÁFORA

A través del siguiente *Cuadro de ejercicio comparativo*, ponemos tres textos: al centro, *El Juicio Final*, de Gregorio Vásquez alternando con el *Flos sanctorum* de Rivadeneyra y, debajo, un *Detalle* ampliado del mismo cuadro del pintor Vásquez. A la izquierda, un fragmento de los *Afectos*, de la poetisa Del Castillo. Finalmente, a la derecha, una parte de los *Ejercicios espirituales* de Loyola (énfasis y resaltados míos).

Por otra parte, *sentía en mi alma mucha alegría y gusto de leer* (ver) que podían las almas, aun en esta vida, *llegar a unirse y estrecharse con Dios*, y las dulzuras, suavidades y *hermosura de este Divino Esposo* de las almas, *y centro suyo*; y como *vía en mí esto*, y que *mi alma solo se inclinaba al amor, como las cosas a su centro*, aunque *estaba atada con cadenas de tanto temor*, me hacía *temer más*, haciendo *un juicio* de que no iba segura; (...) *Ayudábame a arraigar este temor*, lo uno, *mi facilidad en caer* y ofender a Dios, y lo otro, *las cosas que siempre han dicho y sentido de mí los que me han conocido*, por tenerme dentro de su casa



Imagen 15. *El Juicio Final*. Gregorio Vásquez, 1673. Óleo sobre lino, marco en laminilla de oro, 2,82 x 4,63 cm. Templo de San Francisco, Bogotá

*Quatro senos, o concavidades ponen los doctores debaxo de la Tierra para las almas: la primera y más baxa en el centro de la tierra, es la que llamamos **Infierno**, donde las almas de los condenados son atormentadas por los demonios.*

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

1.º Preámbulo.

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

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

y convento; pues muchas veces han dicho a voces: *que desde que este demonio entró en este convento, no se puede sufrir; que soy revoltosa, cizañera, fingidora; que no sé quien es Dios; que hasta los huesos de los muertos desentierro con la lengua [...]. El temor vinieron (sic) sobre mí, y las tinieblas me tejieron un lóbrego capuz, los lazos de la muerte y los dolores del infierno me cercaron.* Toda la composición interior de mi alma, y aun la exterior, me parece, del cuerpo, se descompuso. Parece que dio mi Señor permiso a aquellos leones infernales para que extremaran el rigor de sus furias; (...); y entre aquel pavor y asombro, *me parecía que estaba cercada de todos cuantos pecados puede haber en el mundo o maquinarse en el infierno.*¹⁰

*La segunda es, la que llamamos Purgatorio, porque en él las almas purgan sus pecados y se purifican y se limpian de toda la escoria que por ellos contraxeron; la tercera es el Limbo de los niños, que murieron sin bautismo con el pecado original; la cuarta, el limbo de los santos padres, que antes de Christo nuestro redemptor muriesse, por estar la puerta del Cielo cerrada, estaban allí deteido, y ahora... está vacío.*¹¹

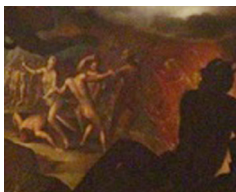


Imagen 16. Detalle de *El Juicio Final*. Gregorio Vázquez, 1673.

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

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

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

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

5.º El 5º: *tocar con el tacto, es a saber, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas.*¹²

Cuadro de ejercicio comparativo.

10 J. F. del Castillo, ob. cit., v. 2, pp. 96-99.

11 P. De Rivadeneyra, *Flos sanctorum: nuevo año cristiano y vida de los santos*, p. 330.

12 Cfr. M. del R. Leal del Castillo, *La Iconografía neogranadina del siglo XVII y el miedo*, ob. cit., p. 17.

Hemos traído nuevamente estos textos —icónico-metafóricos— para acentuar el contraste de la apropiación estética que se encuentra a partir de sus formas artísticas. En este caso, podemos apreciar cómo «las palabras configuran en la mente del lector una imagen tan fiel que lo convierten en espectador del suceso narrado»,¹³ pero, a su vez, la imagen icónica cobra vida por medio de recursos retóricos sinestésicos que permiten vivenciar toda una experiencia de los sentidos.

Al respecto, es muy útil tener presente que uno de los tipos de espiritualidad más importantes que impulsó la cultura barroca colonial fue la llamada «mística del corazón», de la cual imágenes como la del *Juicio Final* o la de los *Afectos Espirituales* son uno de los mejores ejemplos. Como Borja nos informa, la mística del corazón exaltaba el culto al Corazón de Jesús, su Pasión y la meditación sobre el cuerpo llagado de *Christo*. Prestaba una especial importancia a los santos con «cuerpos inscritos»; o sea, aquellos que por sus virtudes y su capacidad de mortificación, habían recibido como recompensa en sus propios cuerpos las señales de las llagas. Por consiguiente, el mensaje de los textos icónico-figurativos era sencillo: el día del juicio final, solo aquellos que habían mortificado suficientemente sus cuerpos en vida, se harían merecedores de la salvación eterna¹⁴ en el más allá, pero —agregamos nosotros— también en el más acá: en el campo del reconocimiento.

Para lograrlo, los artistas recurrieron al despliegue de una estrategia retórica de tipo visual que parte de una concepción espacial a través de las representaciones pictóricas que podemos ver por medio de la descripción hecha en el *Flos sanctorum* de Rivadeneyra, texto que circuló ampliamente en el Nuevo Reino de Granada y que era utilizado por catequistas y pintores para la formulación de sus sermones y obras.¹⁵

Este texto, junto con los *Ejercicios espirituales* de Loyola «*promueven una sinestesia barroca* en la que el estímulo visual —pictórico— podría generar una experiencia olfativa. A nivel textual, sor

13 Rojas, ob. cit., p. 36.

14 J. H. Borja Gómez y C. Villalobos, *Interpretación de imágenes en El Juicio Final de Gregorio Vásquez*, ob. cit.

15 Cfr. M. del R. Leal del Castillo, *La Iconografía neogranadina del siglo XVII y el miedo*, ob. cit., p. 17.

Francisca Josefa describe en sus visiones otras experiencias sensoriales que no son estrictamente visuales, si bien el lector recurre a la imaginación para visualizarlas,¹⁶ como cuando dice que: «*El temor vinieron (sic) sobre mí, y las tinieblas me tejieron un lóbrego capuz, los lazos de la muerte y los dolores del infierno me cercaron*».¹⁷

No obstante, su composición viene aparejada de la imagen del «*Infierno, donde las almas de los condenados son atormentadas de los demonios*»¹⁸ (ver Imagen 16), según describe Rivadeneyra y que Del Castillo vivió cuando «entre aquel pavor y asombro, *me parecía que estaba cercada de todos cuantos pecados puede haber en el mundo o maquinarse en el infierno*»,¹⁹ espacio desplegado que viene del motivo iconográfico del *Juicio Final* (ver Imagen 15) que pintó Gregorio Vásquez, muy conocido en el mundo barroco colonial. De hecho, como bien comenta Lavrín, las imágenes pictóricas y escultóricas estuvieron presentes en los conventos femeninos desde la Edad Media, proporcionando información a las monjas, por lo que no es extraño que las descripciones de las visiones místicas posean elementos icónicos,²⁰ como los ya mencionados en el capítulo anterior.

De ahí que, en toda esta estrategia retórica visual, reiteramos, diseñada por los artistas neogranadinos encontramos que «las visiones místicas del Juicio Final, por mencionar un ejemplo, como las imágenes pictóricas que representan —auguran— el mismo episodio, tenían una fuente en común: el dogma católico que circulaba en distintos formatos y era *apropiado* (estéticamente) de diferentes maneras».²¹

Desde este punto de vista, se puede pensar también que, en el cuadro de Vásquez, se retrata un espacio, pero que no queda reducido al mero «contexto» de la imagen —su lugar teológico—, sino que se constituye en un espacio de simbolizaciones donde se concretan unas prácticas y unos relatos delimitados; se

16 Rojas, ob. cit., p. 40.

17 J.F. del Castillo, ob. cit., v. 2, p. 98.

18 P. De Rivadeneyra, ob. cit.

19 J.F. del Castillo, ob. cit.

20 Cfr. Asunción Lavrín, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*, p. 152.

21 Rojas, ob. cit., p. 43. Énfasis y agregado mío.

trata de un lugar que es espacio, pero también tiempo.²² Es decir, se trata de una *lugarización*²³ sensitiva, pues, a través de esta retórica visual adquiere particular significado el cuerpo ya que se trata de un espacio pleno de significaciones para los neogranadinos de aquel entonces.

Esta retórica visual, como estrategia de los artistas neogranadinos, configura la apropiación estética no solo para celebrar su espiritualidad ni para comunicarla, sino para denunciar y pro-*vocar* lecturas distintas de su situación y del lugar en el que vivieron, bordeando casi los límites de la herejía como una nueva lugarización o espacio disruptivo «otro», porque su lectura se sitúa desde un punto de fuga creativo desenfocado para los parámetros visuales y retóricos barrocos empleados por Del Castillo y Vásquez «en conjunto».

Ejemplo de ello lo constituye la base de los siguientes elementos: su fuente renacentista para la re-elaboración artística de sus obras y la conformación del tejido de sus formas. Con estos elementos se apropian estéticamente de una retórica visual que les permite lanzar sus propias imágenes: de denuncia crítica, en el caso de la poetisa Del Castillo y de crítica a cierta manera de entender el dogma por parte del pintor Vásquez, pero que, en ambos casos, intentan posicionarse disruptivamente desde la lugarización «otra» al revelar el carácter social acallado por el posicionamiento barroco, como intentaremos mostrar.

VISUALIDAD BARROCA CON IMÁGENES RENACENTISTAS

Si bien es cierto que es muy útil seguir las correspondencias entre grabados y pinturas o cotejar las influencias literarias para el estudio del origen y el desarrollo de las obras producidas por los

22 Al respecto, cada lugar está ligado a narrativas pasadas y presentes mayores. Cfr. Arturo Escobar, «La cultura habita en lugares: reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización», en *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, p. 161.

23 Aquí la *lugarización* implica, de por sí, un posicionamiento vital y la asunción de una pertenencia. En este sentido, Albán-Achinte, concordando con Escobar, entiende que, de esta manera, «el lugar o lo local adquiere una dimensión política y disruptiva». Cfr. Adolfo Albán-Achinte, *Sabor, poder y saber. Comida y tiempo en los calles afroandinos de Patía y Chota-Mira*, p. 30.

artistas neogranadinos, no es suficiente, pues, como vimos en el capítulo pasado, en el caso de la pintura de Vásquez,

no siempre se trata de versiones derivadas directamente de las fuentes impresas, ni como podría pensarse, copias de los mismos. Según el talento personal, las necesidades, las circunstancias del medio, las exigencias y los propósitos de las personas o de las comunidades que encargaban las pinturas, los artistas introdujeron variaciones, modificaron o adaptaron los modelos y se sirvieron de ellos para desarrollar su propio estilo.²⁴

Hecho que también se hizo patente en el caso de la escritura poética de Josefa del Castillo, por lo que, entonces, dentro del estudio de la cultura visual del mundo neogranadino barroco, las obras de estos dos artista, en tanto objetos coloniales como fuentes de investigación histórica, no tiene por qué limitarse —parfraseando a Santiago Sebastián— a denunciar la dependencia de un lienzo de una fuente grabada o de un texto literario sobre otro, «pues con esto no se logra nada ni en favor de la comprensión artística ni en beneficio de la historia del arte. Las obras de arte deben ser juzgadas con perspectiva histórica»,²⁵ por lo que nos es lícito preguntarnos: ¿por qué el pintor Vásquez eligió un asunto tan problemático como, por ejemplo, la Trinidad cristocéntrica y, a la vez, ¿por qué Del Castillo insiste en una vida ejemplar a través de su escritura poética? Es decir, ¿qué fue lo que les sedujo o impulsó a ingeniar una retórica visual como estrategia creativa y, en ese sentido, ¿cómo aprovecharon las fuentes?

Para tratar de responder a estas preguntas será necesario volver a sus imágenes. En el caso de la poetisa Del Castillo veremos que la figura del renacentista Marsilio Ficino es clave para entender cómo se apropia estéticamente de la experiencia religiosa para pintarla con un supuesto lenguaje místico con el fin de trasponerlo poéticamente para evidenciar o, mejor, denunciar su entorno en clave social. Otro tanto hace el pintor Vásquez, quien se atreve

24 M. Fajardo de Rueda, «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada», ob. cit., p. 2.

25 Santiago Sebastián López, «La importancia de los grabados en la cultura Neogranadina», en *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, p. 91.

a criticar el dogma trinitario al trastocar su imagen representativa decretada por el Concilio, con el fin de hacer presente su adhesión al joaquinismo, por vía de la pintura del monje renacentistas Jerónimo de Cósida.

En la primera imagen que nos presenta la poetisa Del Castillo nos dice que:

Por otra parte, *sentía en mi alma mucha alegría y gusto de leer* (ver) que podían las almas, aun en esta vida, *llegar a unirse y estrecharse con Dios*, y las dulzuras, suavidades y *hermosura de este Divino Esposo* de las almas, *y centro suyo*; y como *vía en mí esto*, y que *mi alma solo se inclinaba al amor, como las cosas a su centro, aunque estaba atada con cadenas de tanto temor*, me hacía temer más, haciendo **un juicio** de que no iba segura (...).²⁶

Es decir, nos está indicando dos señales de su composición visual: la lectura: «*sentía en mi alma mucha alegría y gusto de leer* (ver)», y el desvarío que le produce el «*unirse y estrecharse con Dios..., y centro suyo..., aunque estaba atada con cadenas de tanto temor*». ²⁷ Lo que lee y ve la poetisa no se limita, simplemente, a lo que el canon oficial de la iglesia le impuso. En efecto, Del Castillo, que no tuvo una verdadera formación académica o intelectual,²⁸ siente mucha alegría de leer entre los libros de oración y meditación, otros más quizá igual de «edificantes»; así lo deja entrever en el Capítulo III de su autobiografía espiritual *Mi Vida*, cuando la poetisa nos cuenta cómo una hermana de su papá, que también era religiosa del Real Convento de Santa Clara de Tunja, le prevenía de leer comedias y otros libros,²⁹ sugiriéndonos entonces que, a pesar de la prohibición, ella encuentra cierto placer que le confiere individualidad, pues, se engolosina con «deleite, con fruición íntima»,³⁰ con «alegría y mucho gusto de leer»³¹ esa otra clase de libros en los

26 J.F. del Castillo, ob. cit.

27 *Ídem*.

28 *Cfr.* D. Achury Valenzuela, ob. cit., p. lxxii.

29 *Cfr.* J.F. del Castillo, *Vida*, ob. cit., f. 4v.

30 D. Achury Valenzuela, ob. cit., pp. xxiii.

31 J.F. del Castillo, *Vida*, ob. cit. v. 2, p. 98.

que, quizá a partir de ellos, ha encontrado el recurso retórico más afín para expresar su visión, permitiéndole acreditarla como veraz.

En efecto, nuestra hipótesis se fundamenta en que si bien es cierto que las disposiciones tridentinas establecieron una relación más viva dentro de la comunidad donde, como bien señala Dominique Julia, «Para internarse por el camino de la santidad no era necesario tener acceso directo a los textos sagrados»,³² sí era posible, por el contrario, que los miembros de las comunidades religiosas accedieran al conocimiento de otros libros con contenido teológico y espiritual como el texto *Sobre el furor divino y otros textos*, de Marsilio Ficino que, en este caso proponemos. O en otras, palabras, como argumenta Rojas, «es bien distinto ser el propietario de un libro que ser su lector. De hecho, que con frecuencia los libros no aparezcan en los inventarios de los conventos no significa que los miembros de las comunidades religiosas no pudieran acceder al conocimiento teológico y espiritual».³³

Así, pues, por la manera en que pinta su desvarío como recurso retórico con base en elementos antagónicos: *estrecharse-atarse, amor-temor* —si bien son un lugar común dentro del repertorio descriptivo de las visiones místicas—, obedecen a un orden compositivo afín al de la enajenación o del *furor divino* que Marsilio Ficino describe en su texto *Sobre el furor divino y otros textos*. Para él, este tipo de desvarío es producto de un arrebato, pues, el poeta queda trastornado, por lo que «en estado de furor cantan muchos hechos, ciertamente admirables, que poco después, al sosegar el furor, ellos mismos no comprenden bien»,³⁴ como los hechos antagónicos que nos narra la poetisa.

Este tipo de enajenación «fúrica», le permite ornamentar su vivencia al re-elaborarla desde la variación de sus experiencias cuando logra matizar con una nueva paleta poética:

Andaba mi alma como una ligera pluma, que es llevada del viento suave; así me parecía que yo no tenía parte en mí, para nada,

32 Dominique Julia, «Lecturas y Contrarreforma», en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, p. 367.

33 Rojas, ob. cit., p. 29.

34 Marsilio Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, p. 55.

sino que andaba como sin alma, que mi alma se había entrado en su Dios, y que era gobernada por otro impulso, suave, dulce, amoroso y eficaz. Todo lo que vía y oía, era Dios, era Sumo Bien; y era un bien sobre todo sentido y conocimiento. No me estorbaba nada exterior; antes todo era como soplos que hacían arder aquella llama, y más ardía, con todo lo que desprecio y humillación mía.³⁵

En esta matización *re*-elaborada que hace de su vivencia, la poetisa «al percibir su imagen por la vista —según Ficino—, el más sutil y violento de nuestros sentidos, y quedar atónitos y como fuera de nosotros, somos arrastrados hacia la vista por todos los sentimientos y, para no decirlo con menos verdad que elegancia, “el alma del amante vive en cuerpo ajeno”».³⁶

Re-elaboración poética que, en palabras de Bajtín, «se representa en el arte mediante *la palabra*, el color, *el sonido*»;³⁷ es decir, re-elaboración poética y simbólica de la vivencia de un alma mística, en cuanto que únicamente el alma «es la imagen del conjunto de todo lo vivido realmente»³⁸ y que, por estar inserta en el mundo —con todo lo que este le proporciona, y le oculta—, puede reflejar su vivencia mística en el texto poético como voz de una conciencia que refleja algo y, por ende, revelarnos «sus raíces en un pasado lejano»³⁹ que parece «inspirarse» en el mundo poético o «furor divino» del renacentista Ficino, como bien nos deja entrever Del Castillo a través de sus *Afectos Espirituales*.

Por otra parte, cuando Del Castillo de manera contrastada recurre al recurso retórico de la diatriba para pintar el escenario cruel que le toca vivir, donde «**las cosas que siempre han dicho y sentido de mí los que me han conocido, por tenerme dentro de su casa y convento**; pues muchas veces han dicho a voces: *que desde que este demonio entró en este convento, no se puede sufrir; que soy revoltosa, cizañera, fingidora; que no sé quien es Dios; que hasta los huesos de los muertos desentierro con la lengua*

35 J.F. del Castillo, ob. cit., v. 2, p. 123.

36 M. Ficino, ob. cit., pp. 86-87.

37 Mijaíl M. Bajtín, *Estética de la Creación Verbal*, p. 93. Énfasis mío.

38 *Ibíd.*, p. 101.

39 *Ibíd.*, p. 349.

[...]»,⁴⁰ nos está re-elaborando una imagen por medio de la cual intenta denunciar parte del infierno —que pintara Vásquez (ver Imagen 16)—, en este caso conventual *ad intra* de la sociedad tunjana colonial, inframundo del barroco.

Como contrapunto de estas imágenes, Gregorio Vásquez nos pintará *El Juicio Final*, no solo para coadyuvar a patentizar este tipo de infierno al que se podrían ver abocadas las almas neogranadinas, sino para entronizar la imagen de *Christo* como aquel que «vendría por segunda vez a la tierra a establecer un reino mesiánico en el cual reinaría durante mil años y que cumplidos estos, vendría el Juicio Final». ⁴¹ Para ello, Vásquez se apropia de la figura icónica pintada por el pintor renacentista español Jerónimo de Cósida, con el fin de re-elaborarla en el *Símbolo de la Trinidad*.



Imagen 17. *Detalle de El Juicio Final*. Gregorio Vásquez (1673). Óleo sobre lino, marco en laminilla de oro de 2,82 x 4,63 cm. Templo de San Francisco, Bogotá.



Imagen 18. *Detalle de Símbolo de la Trinidad*. Gregorio Vásquez (1638-1711). Siglo XVII, óleo sobre lienzo, 66,5 x 47 cm. Museo de Arte Colonial, Bogotá.

40 J.F. del Castillo, ob. cit., v. 2, pp. 96-98. Énfasis y resaltados míos.

41 M. Fajardo de Rueda, ob. cit., pp.24-25.

En efecto, la posición sedente del joven Cristo que vemos en *El Juicio Final* (ver Imagen 17) parece traspuesta a la empleada en el *Símbolo de la Trinidad*, donde Vásquez nos muestra la imagen de un Cristo también joven y sentado en su glorioso trono y con la misma cantidad de ángeles (ver Imagen 18), solo que aparece pintado de una manera poco convencional o herética para sus contemporáneos.

Dejando de lado sus evidentes precedentes en los *vultus trifontes* galos, representaciones de una divinidad solar y omnividente, así como representaciones de Serapis, Cerbero y su hermana también tricéfala, la Quimera y Hécate,⁴² podemos relacionar este precedente pagano con el sentido de la triple dimensión del tiempo: presente, pasado y futuro que aludirían a la repartición del antiguo calendario en las tres estaciones: otoño, primavera e invierno. Pero es en la *Trinidad* trifacial, ubicada en el monasterio de Tulebras, cerca de Tudela (Navarra) España, realizada por Jerónimo Cósida (ver Imagen 19), donde podemos encontrar su más inmediato precedente: la figura de un Cristo trifacial joven con emblemas de los Evangelistas, puestos en cada esquina, que permanece igualmente sentado entronizado en su trono glorioso y acompañado por cabecitas aladas de ángeles.

Aquí lo que nos importa destacar son dos cosas: primero, el sentido crítico con que emplea el programa visual como una apropiación de índole herética del dogma por parte de Vásquez, según el cual apoyaría una posible conexión entre la Trinidad de Vásquez y el milenarismo



Imagen 19. *Detalle de La Trinidad*. Jerónimo de Cósida, 1592. Óleo sobre tabla. Monasterio de Tulebras, Navarra, España.

⁴² Cfr. M. A. Majad, *Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en occidente*, en *Letralia.com*.

joaquinita y, no menos importante, los elementos formales materiales que empleó para la realización de sus pinturas, como otra manera de apropiación estética.

Con respecto al primer punto encontramos que Marta Fajardo de Rueda asegura que: «Una de las manifestaciones más notables del pensamiento joaquinista se encuentra especialmente en las series de cuadros sobre las vidas de san Francisco y santo Domingo».⁴³

Al respecto es necesario recordar que, en síntesis, el pensamiento joaquinista hace referencia a la propagación de una filosofía de la historia, desde una concepción trinitaria, en la que se hace evidente una creencia en el milenarismo. Este consiste en «la creencia de algunos grupos cristianos en que Jesucristo vendría por segunda vez a la Tierra a establecer un reino mesiánico en el cual reinaría durante mil años. Cumplidos estos, tendría lugar el Juicio Final».⁴⁴ Al respecto Leisa Kauffmann precisa que:

In Joachim's vision of historical time, the writing of the Old Testament is in symbolic harmony with the writing of the New Testament, and both represent progressive stages of History —the Age of God (the Old Testament) and the Age of Christ (the New Testament)—. The Age of Christ was the time in which the people of God were ruled by the institutional, terrestrial, Church. The third age of History, the Age of the Spirit, would be presided over by the Holy Spirit himself.⁴⁵

Dentro de este marco de pensamiento, llegaron los franciscanos a América interpretando su misión como la ocasión única para convertir a los indígenas en esos términos joaquinistas;⁴⁶ es decir, asumiendo la teología de la historia propuesta por Joaquín, de carácter trinitaria, por medio de la cual se enfatiza en una tem-

43 M.F. de Rueda, «Milenarismo y arte. La presencia del pensamiento de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada», en *Palimpsestvs*, ob. cit., p. 40.

44 *Ibidem*, p. 236.

45 Leisa Kauffmann, «The Indian Church and the Age of Spirit: Joachinist Millenarianism and Fray Toribio de Montolinia's *Historia de los Indios de la Nueva España*», en *A contracorriente*, p. 122.

46 Henri de Lubac, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*, v. 1, pp. 21-22.

poralidad marcada por la venida del Espíritu Santo, cuya época clausurará la historia, por lo que la asumen como sucesión de las edades del Padre —ejemplificada por el Antiguo Testamento— y la Edad del Hijo —entendida como el Nuevo Testamento.⁴⁷

En este contexto, los franciscanos entendieron la evangelización de la Nueva España en clave apocalíptica; o sea, como el inicio de la última predicación del Evangelio que presagiaba el fin del mundo; idea que equivalía, para ellos, a la terminación del viejo mundo. Por su parte, los jesuitas barrocos contrarreformistas retoman en su predicación el impulso de estos. Para ello, elaboran una interpretación de carácter místico-teológico sobre los planetas, donde la luna jesuítica retoma el relevo del sol franciscano recogiendo y potenciando las influencias de todos los demás.

Sin embargo, el jesuita André Serrano sería quien establecería una relación de interdependencia entre religión, política y moral, llevando aún más lejos este impulso joaquinista. De acuerdo con Serrano, Juan, inmerso en sus visiones apocalípticas, ve un trono y en él, sentado un Monarca gravísimo que representa a la trinidad de las personas en la unidad de la esencia divina y, también, alude a Isaías 6, donde el Señor aparece en el solio, mientras que los serafines cantan el trisagio: santo, santo, santo.

Esta conexión entre la idea de la Trinidad y el Apocalipsis, a pesar de estar inserta en la tradición medieval con la división de la historia en las siete edades del hombre, constituyéndose en la semana cósmica, es la que pintará Gregorio Vásquez en *El Símbolo de la Trinidad*, pero a su manera.

En efecto, coincidiendo con Joaquín de Fiore, Vásquez nos presenta una Trinidad conforme a la idea de las tres edades, pero representadas en la figura de un Cristo trifacial: La Edad del Espíritu es la edad de la justicia, una nueva Edad de Oro que verá la conversión por el fuego del amor de todos y que, en este caso, representa a través de los tres rostros refulgentes nimbados por un refulgente halo dorado. El hecho de que los tres rostros sean indistintos solo enfatiza la igualdad del poder divino en cada una de las tres personas del dogma trinitario.

47 L. Kauffmann, ob. cit., p. 122.

Aquí, la concepción milenarista, por lo demás es clara. Vásquez conecta una representación estructural, sincrónica, de la Trinidad con una representación temporal de la misma porque nos presenta una imagen de esta corporeizada sobre la figura de Cristo. Su imagen, heréticamente compuesta, refleja las tres caras de la potencia del alma: la memoria, que mira al pasado (Edad del Padre); el conocimiento, que actúa en el presente (Edad del Hijo) y la voluntad, que se dirige al futuro (Edad del Espíritu Santo). Al pintarlas iguales, acentúa su unidad sin anular sus diferencias que el artista asume que son conocidas y aceptadas por todos. Y lo que es más importante —causa de su censura—, compone una imagen donde la figuración del tiempo moral y político, de acuerdo con la configuración de la historia de los escritos joaquinistas, es expuesta como los tres rostros del tiempo que el artista reclama como ideal armónico: el tiempo vital y político, el tiempo histórico y el tiempo escatológico.

Se podría objetar que aquí la representación de los tiempos es indistinta; sin embargo, precisamente es esa la imagen que quiere mostrarnos Vásquez al adherirse a una nueva visión de la realidad histórica que necesita vivir la sociedad colonial neogranadina, pero que, a juzgar por el ambiente cultural y artístico de la Nueva Granada que «estaba controlado muy de cerca por el clero»,⁴⁸ no es posible ser asimilada iconográficamente por sus contemporáneos.

Sin embargo, parece que Vásquez logra salirse con las suyas. La influencia del pensamiento del abad calabrés milenarista, Joaquín de Fiore —a quien le fueron condenadas todas sus obras en el concilio IV de Letrán (1215)—,⁴⁹ no solo puede verse en *El Símbolo de la Trinidad*, sino también en una serie de tres cuadros: «Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos», «San Juan Evangelista y santo Domingo» y «Nacimiento de Santo Domingo».⁵⁰

48 Armando Montoya López, «Vásquez Ceballos y la estética de la contrarreforma», en *Artes La Revista* p. 41.

49 Cfr. Pasquale Iacobone, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medioevale*, p. 113.

50 M. Fajardo de Rueda, ob. cit., p. 237.

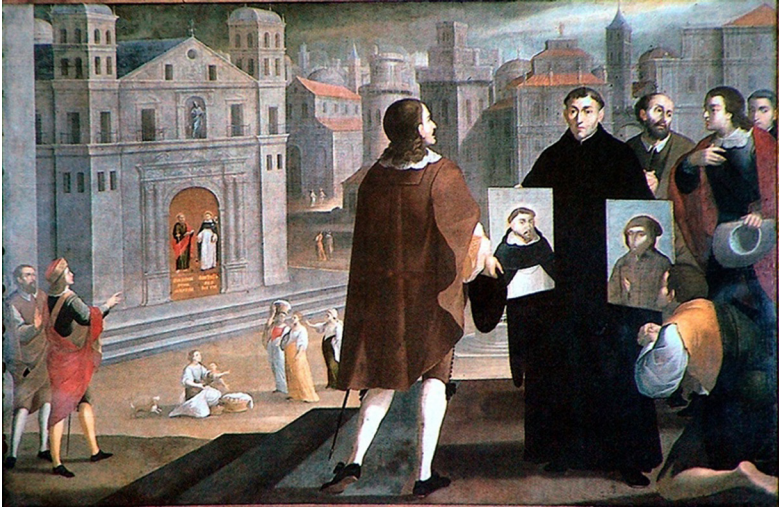


Imagen 20. «Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos» o *La profecía de Joaquín de Fiori* (1657-1710). Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Óleo sobre tela, 2.08 x 3.15 m. Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

Para entender esta serie debemos tener en cuenta que el pensamiento joaquinista estaba bastante arraigado en «los evangelizadores, particularmente los que pertenecían a las órdenes franciscanas y dominica y luego los jesuitas, se referían a Joaquín como el Profeta de sus órdenes»,⁵¹ por lo que estaban convencidos, desde su concepción milenarista, de que «al predicar y convertir a los indígenas, estarían más próximos al fin del mundo»,⁵² hecho que es corroborado a través de la misma serie en la que el pintor Vásquez deja traslucir su cercanía con los dominicos quienes le encargaron «una gran serie dedicada a la comunidad y a sus santos, la cual infortunadamente el pintor no llegó a realizar en su totalidad, pero que revela, en algunos de ellos, la admiración de esta Orden por el ilustre abad calabrés». ⁵³ Con respecto al primer cuadro, *Vásquez entrega dos de sus obras a los padres agustinos*

51 *Ibidem*, p. 241.

52 *Ídem*.

53 *Ibidem*, p. 240.

(ver Imagen 20), del que erróneamente se pensaba que era una autorrepresentación del pintor, el historiador argentino, Héctor Schenone, se presta a corregir aclarando lo siguiente:

Esta escena ha sido interpretada erróneamente como el pintor entregando una de sus obras a los padres agustinos, y representa el momento legendario en que el famoso abad Joaquín de Fiore muestra los retratos «anticipados» de los patriarcas Francisco y Domingo que hizo realizar y que serían colocados sobre la puerta de la sacristía de la basílica veneciana de San Marcos, leyenda particularmente difundida por los franciscanos espirituales más que por los dominicos, cuyos intereses y problemas eran de índole muy diversa. [...].

La pintura de Vásquez y Ceballos pareciera haber sido tomada de una lámina. La acción se desarrolla en la zona abierta de una gran plaza, que sería la Venecia, limitada a la izquierda por la fachada de una iglesia, a la que sigue un grupo de edificios dispuestos según las convenciones habituales en los grabados, que no pretenden reproducir con exactitud una realidad urbana.

A la derecha del observador hay un grupo de personas entre las que se destaca un religioso benedictino vistiendo la cogulla negra que muestra a quienes lo circundan los retratos «anticipados» (pues aún no habían nacido) de los santos Domingo y Francisco, antes de hacerlos colocar sobre la puerta de la sacristía de San Marcos.

Es interesante el detalle de las figuras de los Príncipes de los Apóstoles que están en las puertas del templo, que nada tiene de parecido con el de Venecia, pues en realidad representa a la «Iglesia». Sus puertas, defendidas por los Apóstoles, son el dique seguro contra el poder del Infierno, pero con el ingreso en un futuro no muy lejano de los patriarcas cuyos retratos muestra el abad y la acción de las órdenes creadas por ellos, comenzaría la tercera etapa renovadora y gloriosa de la historia.⁵⁴

Pero es en el segundo cuadro, «San Juan Evangelista y santo Domingo», donde mejor se puede evidenciar la adhesión del pin-

54 Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Los santos*, pp. 336-337, citado por M. Fajardo de Rueda, ob. cit., p. 241.

tor al joaquinismo, pues, en esta pintura también conocida como: *San Juan Evangelista predice la venida de santo Domingo* (ver Imagen 21), ha dicho Schenone:

... Sobre un fondo de paisaje se destaca la figura del Evangelista, sentado escribiendo el Apocalipsis y al levantar la mirada ve a santo Domingo suspendido en el aire mediante dos grandes alas, rodeado por un halo color rojo. Abajo hay un pliego en que se lee: *Vida y Milagros del Santísimo Patriarca S. Domingo* ideada y pintada por Gregorio Arce Ceballos, año 1680.⁵⁵

Finalmente, en *Nacimiento de Santo Domingo* (ver Imagen 22), es un lienzo que «combina dos temas dominicanos: el del nacimiento y el de su gesto de humildad, cuando según sus biógrafos, recién nacido se salía de la cuna para acostarse en el suelo «despreciando los halagos de la carne».⁵⁷

Pero es una pintura en la que, además, también se detecta la influencia del pensamiento joaquinista, al cual el pintor Vásquez se adhirió, pues como podemos notar, siguiendo a Schenone en palabras de Fajardo de Rueda, «la Sibila Eritrea, como también ocurre en otro cuadro semejante que se encuentra en el Cuzco, «atestigua el hecho». En la ventana de la pared derecha de



Imagen 21. *San Juan Evangelista predice la venida de santo Domingo*. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711). Óleo sobre lienzo. Colección particular. Fuente: tomada de Marta Fajardo de Rueda.⁵⁶

⁵⁵ *Ibidem*, p. 242.

⁵⁶ M. Fajardo de Rueda, ob. cit., p. 242.

⁵⁷ *Ibidem*, pp. 242-244.



Imagen 22. *Nacimiento de santo Domingo*. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, 2,11 x 3,20 m. Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

la habitación se alcanzan a ver unos horribles demonios, probable alusión a la herejía que combatiría el santo predicador en el mundo».⁵⁸

Como podemos observar, por los cuadros y los comentarios citados sobre Vásquez, sus composiciones aluden claramente a la simpatía por este tipo de pensamiento milenarista, solo que el pintor neogranadino, valiéndose —como era normal en la época— de la retórica visual escatológica, se sirve de ella para re-crearla esta vez por medio de un programa visual milenarista; este tipo de apropiación la lleva a cabo de manera estética: mezclando la concepción de «horribles demonios», la «exaltación de santo Domingo por la predicción de san Juan en el Apocalipsis, tema al que se refiere el segundo cuadro de Vásquez, junto con el tercero *Nacimiento de santo Domingo*⁵⁹ y creando juegos de ambigüedad icónica, como el que encontramos referenciado a través de su primer cuadro (ver Imagen 20), en el que, además, se pue-

58 *Ibidem*, p. 244.

59 *Ibidem*, p. 242.

de leer: «Al primero “Per Istvm itvr ad Xptvm”, y al segundo “Sed facilis per istvm”». O sea: «Por esta se va a Jesucristo», y la otra: «Pero más fácil por esta»;⁶⁰ elementos retórico-visuales que el artista neogranadino explota en beneficio propio, pues le permite posicionarse como el más solicitado, a juzgar por su «vasta producción del pintor Vásquez»,⁶¹ pero que, a la vez, paradójicamente le conducen a la censura, como sucedió concretamente con *El Símbolo de la Trinidad*, obra que —como vimos en el capítulo anterior— se ordenó que fuera repintada «con el fin de transformar su sentido original y propiciar una nueva interpretación entre los fieles».⁶²

Por último y, como señalábamos al principio, no menos importante es tener en cuenta, dentro de su proceso de apropiación estética, la forma material en que elaboraba sus cuadros. En este caso, el artista se valía de elementos con tradiciones prehispánicas e indígenas contemporáneas al pintor. Por ejemplo, en 1926 el estudioso de sus obras, Roberto Pizano, en su libro *Gregorio Vásquez*, narra que el pintor tras dejar de trabajar en el taller de los Figueroa, hacia 1658, debió dedicar bastante tiempo a perfeccionar la preparación de los colores que empleaba para sus pinturas, como las que hemos estudiado, de tal manera que:

[...] de los indígenas logró aprender (...), el uso de la goma elástica, que puede extenderse en capas delgadísimas, y del elemí. Indicáronle estos además en dónde se hallaban los mejores yacimientos de arcillas de distintos colores y calidades: en La Peña, en Bosa, y especialmente en Ráquira, donde consiguió tierras doradas en gradaciones del amarillo pálido a los rojos tostados.⁶³

Es más, las relaciones de Vásquez con sus contemporáneos indígenas no se detenían en la mera preparación de pigmentos pues, según Pizano en su libro, el pintor también usaba un «lienzo de la tierra» que aún en 1926 se tejía en regiones como

60 *Ibidem*, p. 241, n. 23.

61 *Ibidem*, p. 240.

62 A. Montoya López, ob. cit., p. 41.

63 Roberto Pizano, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, ob. cit., p. 49.

Sogamoso, Tunja y Chocontá».⁶⁴ Al respecto, la historiadora y restauradora española, Rocío Bruquetas, comenta que en la *Trinidad* de Gregorio Vásquez, por ejemplo, el pintor utilizó «quizás el procedimiento del estarcido, o sea el de agujerear con un punzón las líneas del dibujo, sobreponiéndolo sobre el lienzo y espolvoreándole carbón con una muñequita, como se hacía con los cartones para la pintura mural»;⁶⁵ pero, también, otras veces el pintor «toma parte del grabado y complementa la obra, bien con parte de otro u otros grabados, o lo crea, según la necesidad de la composición»;⁶⁶ o, simplemente, recurría a la hoy tan conocida técnica del *puzzle* o «rompecabezas, y consiste básicamente en recortar fragmentos de grabados místicos o profanos: cabezas, manos, torsos, pies, ángeles en ronda y demás detalles y accesorios de temas o asuntos diferentes. El pintor tomaba aquellos detalles que pudieran relacionarse entre sí y guardar proporciones, por lo general, en primer plano».⁶⁷

Es decir, al componer de esta manera, el pintor dotaba de un nuevo sentido técnico sus apropiaciones como un preámbulo de descentramiento de la mera técnica formalista para la adecuación de los elementos formales con los que habría de componer sus cuadros. Por lo que, finalmente, sus creaciones le permitirían ir trazando nuevas dimensiones en su retórica visual más allá de la enseñanza objetiva de la fe, configurando su particular forma de apropiación estética a través de sus imágenes del ambiente colonial barroco.

EL PUZZLE BARROCO

Cerramos este capítulo, por último, haciendo énfasis en que esta forma compositiva no era un recurso privilegiado del pintor Vásquez. La poetisa Del Castillo, también empleaba esa especie de

64 *Ídem.*

65 Rocío Bruquetas, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, p. 397.

66 M. Fajardo de Rueda, «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada», ob. cit., p. 9.

67 A. Montoya López, ob. cit., p. 47.

puzzle a partir de los recursos retóricos que tuvo a la mano, como pudimos evidenciar. En este sentido, ambos artistas darían cuenta de una especie de conformación de «trabajo conjunto» que estaría dado por la misma estrategia compositiva de sus obras con el fin no solo de erigirse en modelos de seguimiento, en el caso de la poetisa, o de posicionamiento social, para el caso del pintor, sino que ambos trataron de llamar la atención sobre su configuración social, política, religiosa y cultural. En tal sentido, la estrategia —hasta cierto punto «conjunta»— del *puzzle* les permitió re-armar una retórica visual que se apropió de las intrincadas piezas icónicas que tuvieron en virtud del mismo dogma católico que vivieron —y padecieron.

Este tipo de apropiación estética, entonces, rebasa la simple concepción formalista, que se resiste a abordar lo visual en el mundo colonial hispanoamericano. Texto e ícono, palabra y figura o metáfora e imagen se alimentan de un mismo entramado simbólico, aunque se expresan o manifiestan de manera diferenciada. Por lo mismo, como lo demuestra la producción de estos dos artistas neogranadinos, términos como pintura y espectador se alternan con los de texto escrito y lector, pues, ambos configuran su propio discurso y auditor. Y, precisamente esa alternancia, es lo que nos permite darnos cuenta de su estrategia retórico-visual elaborada a manera de *puzzle*. Al contrastar sus imágenes, nuestra percepción hace virtualmente posible todo lo que nos narra Del Castillo y, a la vez, muy palpable lo que nos muestra Vásquez, empujándonos a aceptar como cierto lo que se propusieron enseñarnos a través de sus obras.

Considerar el *puzzle* barroco que estratégicamente idearon Del Castillo y Vásquez, nos permite, además, adentrarnos en la realidad compleja del período colonial neogranadina, en el que, parafraseando a Carlos Álvarez, se da un deslizamiento entre lo escrito, lo oral y lo figurativo que funde la letra y la palabra, el hablante y el libro, la iconografía, el dogma y el espectador en una imagen auditiva.⁶⁸

68 Cfr. León Carlos Álvarez Santaló, «Algunos usos del libro y la escritura en el ámbito conventual: el “Desengaño de religiosos” de sor María de la Antigua (1614-1617)», en *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, p. 197.

Luego, abordar estos documentos históricos, de carácter artístico, desde una lectura decolonial restringida a la mera «teo-estética» que, según Pedro Pablo, asumen como un fenómeno que «está ligada a la colonialidad del ser mediante la colonialidad del imaginario y sus productos»,⁶⁹ la cual, además presupone apoyándose en Dussel:

Nada menos que la desaparición del Otro, pues «el “indio” no fue descubierto como Otro sino como “lo mismo” ya conocido (el asiático) y solo re-conocido (negado entonces como Otro) “en-cubierto”» (Dussel, 1994, p. 31) (*sic*). El segundo momento, que sigue a la «invención» del ser asiático, es el «Descubrimiento» como una experiencia también estética, cuasi-científica y contemplativa, que establece una relación «persona-naturaleza» y no «persona-a-persona». Esa relación poética, contemplativa, técnica, administrativa y comercial es otro modo de la negación del Otro por parte de Europa. América no es descubierta como Otro distinto sino como materia, como una pantalla sobre la que la mismidad europea pretende proyectarse.⁷⁰

No deja de ser interesante, pues, tal «suposición» —¿o debemos leer como: «su-posición»?— si bien aporta interpretaciones válidas, no deja de hallarse en ella una visión del pasado en la cual, frecuentemente, hay una imposición del presente que deriva en serios anacronismos y juicios históricos como el de «suponer» que siempre hubo una verticalidad relacional entre los sujetos de aquella sociedad; desconociendo, por ejemplo, asuntos tan concretos como el nexo de los evangelizadores con los indígenas mediado, en ambos casos —pero de manera específica—, por sus ideas con respecto al tiempo y al pensamiento milenarista, y, sobre todo, en el plano estético con sus formas de apropiación, como hemos visto.

De manera que, la perspectiva decolonial tiene que abrir un nuevo espacio de diálogo interdisciplinario como el que aquí estamos proponiendo que, aunque no es el único ni mucho menos

69 P. Pablo Gómez, *Estéticas Fronterizas*, ob. cit., p. 27.

70 *Ibidem*, p. 30.

el más completo, por lo menos permite asumir la cultura visual del mundo colonial desde las imágenes mismas. Por eso, en este sentido, hemos creído conveniente enlazar uno de sus conceptos, el de la estética de la re-existencia de Adolfo Albán-Achinte que, como hemos visto, nos ha permitido acercarnos al complejo y sutil tejido de las imágenes de los artistas Vásquez y Del Castillo.

Este concepto nos ayudó a comprender, por ejemplo, cómo por medio de la estrategia del *puzzle* retórico-visual, Del Castillo y Vásquez se sitúan desde diversos «puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos en contracorriente a las narrativas»⁷¹ que tradicionalmente la institucionalidad se ha encargado de hacer hegemónica. Sus formas de apropiación son prueba de composiciones estéticas «que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente»,⁷² como cuando Del Castillo se autoconstituye en espacio de alteridad (un lugar de no-poder) por medio de una escritura ambivalente, expresada en una forma *sui generis* de/sobre un sujeto femenino colonial, que no es ficticio ni no ficticio; dejándonos claro que la escritura, cuyas tretas conoce bien, le interesa, como ella misma lo dice, desde niña tenía «aquella imaginación que me consumía y desmayaba»⁷³ que la incitaría a la creación literaria.

Situación compositiva que Vásquez, a su modo, también supo apropiarse al pintar imágenes que descentraban «escenarios de vida divergentes»⁷⁴ o iconográficamente heréticos, como los cuadros que hemos visto, que reflejan cierta serenidad renacentista envuelta en una teatralidad barroca.

Así, recurriendo como estrategia estética al *puzzle* retórico visual para componer sus imágenes, tanto la poetisa Del Castillo como el pintor neogranadino Gregorio Vásquez hicieron visible

71 A. Albán-Achinte, «Estéticas de la re-existencia: lo político del arte», en *Arte y Estética en la Opción Decolonial II*, ob. cit., p. 83.

72 *Ídem*.

73 J. F. del Castillo, ob. cit., p. 7.

74 A. Albán-Achinte, ob. cit.

un fenómeno interior, convirtiéndose en testigo al espectador de esa visión ya fuera escrita o pictórica, acto necesario —utilizando las palabras de Víctor Stoichita— para demostrar la realidad visible del acto visionario.⁷⁵

En últimas, es una estrategia que irónicamente responde al concepto de «diseño», tan sospechoso hoy por estar vinculado a la segunda vanguardia, conocida como *pop art*, pues, denota, por medio del sustantivo adjetivado *diseño*, la idea tan desprestigiada, por la Historia del arte, de producción frívola, hecha de copias o fragmentos preestablecidos de ellas; pero es un término que lejos de ser banal, está empleado erróneamente hoy.

Con la estrategia retórica —que hemos denominado— del *puzzle*, Del Castillo utiliza la paráfrasis bíblica para re-crear sus escritos, mientras que Vásquez, uniendo con costuras sus dibujos de escenas, re-crea sus cuadros. En ambos casos, responden, desde esta idea, a una metodología análoga, donde el diseño no se ve como algo despectivo, pues, está al servicio del artista colonial para crear un programa retórico-visual, basados en grabados o fragmentos o versículos como un método de apropiación significativo, una técnica estratégica del artista colonial neogranadino y que, a tres siglos de la pintura de Vásquez y de la escritura de Josefa del Castillo, nos permite relacionarnos con sus imágenes siempre que tengamos presente, parafraseando a Didi-Huberman, que tanto la poetisa y el pintor como sus lectores y espectadores de sus obras, no están *ante* las imágenes allí expuestas, están *dentro* de ellas,⁷⁶ clara alegoría para entender otros procesos de apropiación estética sucesivos.

75 Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, pp. 183-184.

76 George Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, p. 205.

CONCLUSIONES

Hemos constatado, a lo largo de estos tres capítulos, cómo la apropiación y el sentido de las formas estéticas de las obras producidas por Gregorio Vásquez y Josefa del Castillo, emanan de un contexto histórico-cultural común: el del discurso del dogma católico y su expresión por medio de imágenes y símbolos regulados. En tal contexto, la producción de imágenes estuvo apegada en función de los preceptos que había establecido la tradición española, derivada, a su vez, de los requerimientos contrarreformados que se aunaron a la cultura del control del pálido barroco emergente, lo cual generó un complejo discurso sobre el que se producía y se entendían las imágenes, en tanto arte *de y para* la fe.

Aun así, figuras como Gregorio Vásquez, en el campo de la pintura y de Josefa del Castillo, en el terreno de la poesía mística, lograron generar matices de visualización de ese discurso como estrategia de apropiación estética. Sus sentidos estuvieron, entonces, al servicio de una fe, pero puesta al servicio de sus propios intereses visuales por lo que re-elaboraron toda una retórica visual que resemantizaba no solo lo que decía el discurso oficial de la Iglesia, sino que lo trasponía por medio de una expresividad artística efectual y transgresora.

En este sentido, hemos visto, por ejemplo, que la mística poetizada en los *Afectos Espirituales* por la religiosa neogranadina Del Castillo, palpataba entre dos realidades: la estética y la ética. Del Castillo, en tanto creadora, es hija de su tiempo, pero no esclava de él. Su mística no solo responde a las influencias de san Ignacio de Loyola sino que re-elabora las formas de tal expresión, esquivando la gastada tradición. Esto se pudo comprobar al leer las imágenes expresadas en los *Afectos*: la forma en que están escritos recurren a un estilo que conjuga hábilmente el sentido dramático

de lo que intenta expresar con una aparente elección de oraciones truncadas que colorean el sentido de la paráfrasis bíblica, posibilitando composiciones donde el deseo de los efectos emotivos cobraban mayor movimiento y contraste, en virtud del tratamiento irreal del espacio y del tiempo.

Gracias a lo anterior, la poetisa construyó una realidad estética que le permitió descubrir la coincidencia de sentido de su elaboración poético-simbólica, de su vivencia mística, con el concepto de «furore divino», del renacentista Marsilio Ficino. Del Castillo, así, no solo quiso libremente escribir sobre su experiencia sino que lo hizo resignificando su locura divina como una forma de legitimar y garantizar la realidad y veracidad de su vivencia mística; esto es, sugiriendo que su rechazo por parte de su comunidad la habilitaba para erigirse en portadora de una nueva conciencia, más plena, más humana. Tal conciencia, iba descubriendo un espacio novedoso en tanto que recurría a una realidad ética que le permitía avizorar, desde su experiencia mística, que la cruda situación socio-cultural en que se hallaba inserta la comunidad de la Tunja colonial pedía ser reconocida y salvada en su totalidad, tanto en lo bueno como en lo malo; es más, asimilando lo malo para lograr el *sumo bien*, verdadero anhelo de unión mística no solo individual, sino comunitario. Como poetisa, captura la realidad que está más allá del simulacro moral de la Tunja neogranadina. Como religiosa, da cuenta de una mística que logra su sentido en un espacio donde gravitan lo bueno y lo malo, lo individual y lo comunitario, lo sacro y lo profano, lo humano y lo divino.

Por su parte, Gregorio Vásquez, consciente de su destreza —al igual que sus contemporáneos— supo adecuar los intereses de las comunidades religiosas que le encargaban las pinturas para ajustarlas a sus fines de apropiación. Re-elaboró las figuras que le servían de modelo para destacar aquellos elementos que, a juicio de ciertos sectores de la Iglesia, se constituían como transgresores y matizó, de manera casi velada, aquellos rasgos que podían evidenciar la tensa situación socio-religiosa de su momento.

Así, por ejemplo, en *El Juicio Final*, trabajó hábilmente la imagen con miras no solo a satisfacer los típicos requerimientos del decoro, la buena manera y la medida, sino que le dio cabida en su lienzo a todas las relaciones sociales que en el momento se

establecían a través de la composición de lugar, donde aparecían personajes muy conocidos por la devoción, pero también aquellos que estaban al margen de la narración: los indígenas. En el *Símbolo de la Trinidad*, Vásquez matiza aún más la economía de la decoración de la imagen, por medio de una transgresión iconográfica de la Trinidad, al generar una imagen con una retórica visual más contestataria, al servicio —y simpatía— de las ideas joaquinistas, contrarias a las del discurso oficial de la Iglesia católica.

Así, la retórica visual empleada por las imágenes de estos dos artistas neogranadinos, al valorar el cuerpo y los sentidos, generaron un aparato discursivo que no solo servía para adoctrinar en la fe sino para comunicar las realidades, las experiencias estéticas que cada uno, a su manera, supo conjugar al permitir el disfrute del cuerpo pero dentro del entorno de la mística. De esta manera, la retórica visual, diseñada materialmente —desde el punto de vista formal— como herramienta de poder, les permitió establecer relaciones con otros sujetos con miras a posicionarse en tanto sujetos adscritos a un espacio artístico propio, dando lugar a una meta-imagen atravesada por los sentidos del cuerpo.

Finalmente, al situar de manera comparativa el contraste de las imágenes producidas por los artistas neogranadinos, pudimos evidenciar el alcance persuasivo de su retórica visual a través de la relación entre estas y sus espectadores y/o lectores más próximos en el contexto de la formación de la cultura visual neogranadina y que, indiscutiblemente, constituyen elementos de apropiación de sus formas estéticas, pues, nos muestran sus tensiones.

Dentro del estudio de la cultura visual del mundo neogranadino barroco, las imágenes producidas por Vásquez y del Castillo, en tanto fuentes de investigación histórica, nos permitieron entender de qué manera aprovecharon sus fuentes literarias, icónicas y relacionales. Estos elementos fueron clave para tratar de interpretar sus sentidos y las formas en que lograron tales apropiaciones estéticas. Aun así, creemos que esta investigación si bien nos permitió interpretar las relaciones creativas en que se gestaron sus producciones a partir de sus imágenes, aun hace falta conocer qué papel jugaron los demás artistas contemporáneos en su quehacer para poder dar cuenta, de una manera más detallada y precisa, de la construcción de las imágenes y sus alcances de apropiación a través de sus respectivas formas estéticas; es por

eso que, con esta propuesta hermenéutica de la apropiación, desde el ámbito comparado, aspiramos a que sirva de estímulo para próximas indagaciones sobre el nexo estético de las formas que se sucedieron después de este período.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Abad Ibáñez, J. A. y Garrido Bonaño, M., *Iniciación a la liturgia de la Iglesia*, Madrid, Ediciones Palabra, 1997.
- Acosta Luna, Olga Isabel, «Las ‘milagrosas imágenes’ a la luz de los textos conciliares y sinodales en la Nueva Granada», en Yoben Aucardo Chicangana Bayona, *Caminos cruzados: cultura, imágenes e historia*, Medellín, La Carrera, pp. 61-72, 2010.
- Achury Valenzuela, Darío, *Análisis crítico de los afectos espirituales de Sor Francisca Josefa de la Concepción de Castillo*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional (Biblioteca de Cultura Colombiana), 1962.
- . Introducción a *Obras completas de la madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo (Según fiel transcripción de los manuscritos originales que se conservan en la Biblioteca Luis-Ángel Arango)*, t. I, VII-CCXVI, Bogotá, Banco de la República-Biblioteca Luis-Ángel Arango, 1968.
- Albán-Achinte, Adolfo, «Estéticas de la re-existencia: lo político del arte», en Mignolo, Walter y Gómez, Pedro Pablo (comps.), *Arte y Estética en la Opción Decolonial II*, Bogotá, Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.
- . *Sabor, poder y saber. Comida y tiempo en los valles afroandinos de Patía y Chota-Mira*, Popayán, Universidad del Cauca, 2015.
- Alberto Acuña, Luis, *siete ensayos sobre arte colonial en la Nueva Granada*, Bogotá, Editorial Kelly, 1973.
- Álvarez Santaló, León Carlos, «Algunos usos del libro y la escritura en el ámbito conventual: el ‘Desengaño de religiosos’ de sor María de la Antigua (1614-1617)», en: *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVI-*

- II), comp., por Carlos Alberto González y Enriqueta Vila Vilar, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Álvarez White, María Cecilia, *Chiquinquirá, Arte y Milagro*, Bogotá, Presidencia de la República; Museo de Arte Moderno, 1988.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura americana: La colonia, 100 años de República*, México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1970.
- Arenal, Electa y Schlau, Stacey, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*. Amanda Powell (trad.), Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- . «Leyendo yo y escribiendo ella»: The convent as Intellectual Community», en *Journal of Hispanic Philology* 13, 1989, pp. 214-229.
- Atienza López, Ángela, «El clero regular mendicante frente al reformismo borbónico. Política, opinión y sociedad», en *Obradoiro de Historia Moderna*, núm. 21, 2012.
- Bajtín, Mijaíl M, *Estética de la Creación Verbal*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Bartz, Gabriele, *Fra Angélico: grandes maestros del arte italiano*, Barcelona, Ullman, 2007.
- Baxandall, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- Belting, Hans, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, AKAL, 2009.
- Bernard, Carmen, «De colonialismos e imperios: respuesta a Annick Lempérière», en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, en: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/438>; DOI: 10.4000/nuevomundo.438 (último acceso: 8 de junio de 2019).
- Boehm, Gottfried, «Decir y mostrar: elementos para una crítica de la imagen», en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, México, Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Estéticas, 2014, pp. 17-40.
- Borges, Pedro, coord., *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos xv-xix)*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.
- Borja Gómez, Jaime H. y Villalobos, Constanza, «Interpretación de imágenes en *El Juicio Final* de Gregorio Vásquez»,

- en *Banrepcultural.org*, en:
<http://www.flickr.com/photos/banrepcultural/4583820553/>
(último acceso: 13 de agosto de 2019).
- Borja Gómez, Jaime H., «Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina», en *Quiroga*, n.º 3, enero-junio, 2013, pp. 26-38.
- . *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá-Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012.
- . «La Pintura Colonial y el Control de los Sentidos», en *CALLE14*, volumen 4, n.º 5, julio-diciembre, 2010, pp. 60-67.
- . «Purgatorio y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada», en *Revista Historia Crítica*, Edición Especial, Bogotá, Universidad de los Andes, noviembre, 2009.
- . «Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada», en: *Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI*. Adriana Maya Restrepo y Diana Bonnett (comps), Bogotá, Universidad de los Andes, 2003.
- Braunstein, Néstor A., *El goce: un concepto lacaniano*, México, Siglo XXI, 2006.
- Brown, Peter, *El primer milenio la cristiandad occidental*, Barcelona, Crítica, 1997 [1996].
- . *Authority and the sacred: aspects of the Christianisation of the Roman world*, Nueva York, Cambridge University Press, 1997.
- Bruquetas, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Burke, Peter, *Visto y no visto: uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.
- . *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza Universidad, 1993.
- Calvi, Giulia, ed., *La mujer barroca*, José Luis Gil Arista (trad.), Madrid, 1992, (Alianza Editorial).
- Cárdenas, Eduardo, «Colombia: la Iglesia diocesana (i)», en *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas (siglos xv-xix)*, vol. 1, pp. 191-192, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1992.
- Castillo, Antonio, «Leer en comunidad. Libro y espiritualidad en la España del Barroco», en *Via Spiritus* 7, 2000, pp. 91-123.
- Castillo y Guevara, Francisca Josefa del. *Mi Vida*. Manuscrito,

- MSS072, Biblioteca Luis Ángel Arango, Libros Raros y Manuscritos.
- Certeau, Michel de, *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- . *La fábula mística, siglos XVI y XVII*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- Chang-Rodríguez, R., «Diálogos poéticos Americanos y Transatlánticos», En: P. Ruíz Pérez (Ed.), *Cánones críticos de la poesía de los Siglos de Oro* (pp. 291-309), Madrid, Academia del Hispanismo, 2008.
- Chartier, Roger, *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier*, México, Fondo de Cultura Económico, 2000.
- Chicangana Bayona, Y. A., «La obra de Gregorio Vásquez (1657-1710): La imagen y el discurso», ponencia presentada al *Congreso de Historia Quito*, con ocasión del *Seminario 14 de Historia de las Mentalidades y Nueva Historia Cultural: Clave HIS 14*, 2018, p. 5.
- . «Groot y la construcción del mito de Gregorio Vásquez», En: *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, comp. María Constanza Toquica, Bogotá, Ministerio de Cultura-Museo de Arte Colonial, 2008.
- Chinchilla, Perla, *Predicación jesuita en el siglo XVIII novohispano «de la compositio loci a la república de las letras»*, México, 2001, Tesis, Universidad Iberoamericana de México.
- Cilveti, Ángel L., *Introducción a la mística española*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974.
- Corbin, Alain, «El dominio de la religión», en *Historia del cuerpo. Volumen II. De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*, Madrid, Taurus, 2005.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611, Madrid, Castilla, 1995.
- Credencial Historia, Revista. «Obra destacada. El Juicio Final Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos 1673 Actualmente en la Iglesia de San Francisco, Bogotá», n.º 309, en *Revista Credencial Historia*, en: <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-309/obra-destacada-el-juicio-final-gregorio-vasquez-de-arce-y-ceballos> (último acceso: 12 de agosto de 2019).
- Cristina, María Teresa, «La prosa ascético-mística de sor Francisca Josefa de Castillo», en *Manual de Historia de Colombia: La literatura en la Con-*

- quista y la Colonia*, Bogotá, Procultura, 1982.
- De Loyola, Ignacio, *Ejercicios espirituales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 2004.
- De Lubac, Henri, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*, 2 vols., Madrid, Encuentro, 1988 [1979].
- De Ribero, Juan S. J., *Teatro de El Desengaño*, Bogotá, Biblioteca de la Presidencia, 1956 [1739].
- De Rivadeneyra, P., *Flos sanctorum: nuevo año cristiano y vida de los santos*. Vol. III, Cádiz, Imprenta y Lit. de la Revista Médica 1863-1865, [1526-1611].
- De Sousa Santos, Boaventura, *Una epistemología del Sur*, México, CLACSO-Siglo XXI, 2009.
- Del Rey Fajardo, José, *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*, Caracas, Miguel Ángel García e Hijo editor, 2000.
- Didi-Huberman, George, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC, 2010.
- Escobar, Arturo, «La cultura habita en lugares: reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización», En: *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, Universidad del Cauca, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp. 157-194, 2005.
- Fabelo Corzo, José Ramón, Torija Aguilar, Jaime, coord., *Arte e identidad. Entre lo corporal y lo imaginario*, Colección La Fuente, Volumen 6, BUAP, Puebla, 2015.
- Fajardo de Rueda, Marta, «Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada», en *HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local*, Vol. 6, n.º 11, 2014.
- . «El símbolo de la Trinidad», en *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2008.
- . «Milenario y arte. La presencia de Joaquín de Fiore en la Nueva Granada», en *Palimpsestus*, núm. 4, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia; Facultad de Ciencias Humanas, 2004, pp. 236-258.
- . «El espíritu barroco en el arte colonial», en *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, n.º 3, 1996, pp. 58-76.
- Fernández Valverde, Juan, *Cristóbal Colón Libro de las Profecías*, Madrid, Alianza Editores, 1992.

- Ferrús, Beatriz y Girona, Fibla N., eds., *Vida de Sor Francisca Josefa de Castillo*, Madrid, Editorial Iberoamericana/Vervuet, Impreso, 2009.
- Ficino, Marsilio, *Sobre el furor divino y otros textos*. Trad. Juan Maluquer & Jaime Sainz, Edic., bilingüe, selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Fried, Michael, «La estructura de la mirada en *Un enterrement á Irnans*», en *El Realismo de Coubert*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2003.
- Gadamer, Hans-Georg, «Palabra e imagen («tan verdadero, tan siendo»)», en *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos, S. A., 1996.
- García, Antonio Rubial, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- García Mahíques, Rafael, *Iconografía e Iconología. Cuestiones de Método*, V. 2, Madrid, Encuentro, 2009.
- . *Iconografía e Iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Madrid, Encuentro, 2008.
- Garí de Aguilera, Blanca, «Vidas espirituales y prácticas de la confesión. La recepción y transmisión de la auto-biografía espiritual femenina en la Península Ibérica y el Nuevo Mundo», en *Acta Historica et Archeologica Mediaevalia*, 22, 2001.
- Garriga, Carlos, «Orden jurídico y poder político en el antiguo régimen», en *Istor*, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, núm. 16, marzo., 2004.
- Gasparini, Graziano, *América, Barroco y Arquitectura*, Caracas, Ernesto Armitano Editor, Universidad Central de Venezuela, 1972.
- Gil Tovar, Francisco, *La obra de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, Colección de obras*, Bogotá, Museo de Arte Colonial, Colcultura, 1996.
- . *Gregorio Vázquez Ceballos: El pintor por excelencia*, Bogotá, Plaza y Janés, 1976.
- Gil Tovar, F. y Arbeláez Camacho, C., *Historia del arte colonial en Colombia*, Bogotá, Editorial Sol y Luna, 1968.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel, *El arte en Colombia, Gregorio Vázquez. Dibujos originales y a pincel*, Bogotá, Editorial Librería Suramérica, 1944.
- . «La pintura en Colombia», en *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1980.

- Gombrich, Ernst H., *Los usos de las imágenes: estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo, *Estéticas fronterizas: diferencia colonial*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas; Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador), 2015 [1964].
- González Sánchez, Carlos Alberto, *Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura Occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla; Diputación de Sevilla, 2001.
- Groot, José Manuel, «Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Ceballos», en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia*, Bogotá, Editorial Menorah, pp. 3-38, 1963.
- . *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, tomo II, Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, 1953 [1889].
- Grosfoguel, Ramón, «Descolorizando los universalismos occidentales: el pluri-versalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas», en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (ed.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 63-78, 2007.
- Guarín, Oscar Hernando, «Del oficio de pintar. Hacia una historia social de los pintores santafereños durante el siglo XVII», en Toquica, Constanza (compiladora). *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2008.
- 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.
- Hespanha, António Manuel, *História Das Institucoes. Época medieval e moderna*, Coimbra, Livraria Almedina, 2004.
- Holly, Michael Ann, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Nueva York, Cornell University Press, 1984.
- Iacobone, Pasquale, *Mysterium Trinitatis. Dogma e Iconografia nell'Italia medievale*, Roma, Editricie Pontificia Università Gregoriana, 1997.
- Ibsen, Kristine, *Women's spiritual autobiography in colonial Spanish America*, Gainesville: University Press of Florida, 1999.
- Imdahl, Max, *Was ist Bild?*, München, Destino, 1994.

- Jiménez Meneses, Orián, *El frenesí del vulgo. Fiesta, juegos y bailes en la sociedad colonial*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2007.
- Jung, Carl Gustav, *Respuesta a Job*, Trad. Rafael Fernández de Mauri, Madrid, Editorial Trotta, 2014.
- . «Tras la catástrofe», en *Consideraciones sobre la historia actual*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- Julio, Dominique, «Lecturas y Contrarreforma», en: *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Dir. De Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, pp. 367-412. Madrid, Taurus, 1997.
- Kauffmann, Leisa, «The Indian Church and the Age of the Spirit: Joachimist Millennialism and fray Toribio de Motolinía's *Historia de los indios de la Nueva España*, en: *A contracorriente*, v. 7, n.º 2, Winter, pp. 119-136, 2010.
- Lacan, Jacques, *Seminario 8: La transferencia. 1960-1961*, Trad. Enric Berenguer, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- . *Escritos I*, trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1981.
- Lavrín, Asunción, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económico, 2016.
- Leal del Castillo, María del Rosario, *La Iconografía neogranadina del siglo XVII y el miedo*. Bogotá, Universidad Javeriana; Centro de Investigación y Desarrollo, 2005.
- Loreto, Rosalva, «Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XII y XVIII». *Estudios de Historia Novohispana* 23, 2000, pp. 67-95.
- Lozada Mendieta, Natalia, *La incorporación indígena en el Purgatorio cristiano: estudio de los lienzos de ánimas de la Nueva Granada de los siglos XVI y XVII*, Bogotá, Ediciones Uniandes, 2012.
- Majad, Musa Ammar, *Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en occidente*, en: https://letralia.com/ed_let/trifaz/ (último acceso: 13 de octubre de 2019).
- Mâle, Émile, *Religious Art in France of the Thirteenth Century*, Nueva York, Dover Publications Inc, 2000 [1913].
- Maquívar, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 2006.

- . «La Trinidad antropomorfa en el arte novohispano», en *Arte y coerción. Actas del Primer Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, México, UNAM/IIIE, 1992, pp. 9-18.
- Márquez Carrillo, Jesús coord., «Introducción», en *Conjunción de saberes. Historia del patrimonio documental de la Biblioteca Lafragua*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2018.
- Marroquín, José Manuel, *Discursos académicos y otros escritos sobre filología y corrección del lenguaje*, Bogotá, Editorial Santafé, 1929.
- Martínez Delgado, Santiago, «Unas curiosas tablas del taller de Vásquez Ceballos», en *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Su vida, su obra, su vigencia*, Bogotá, Editorial Menorah, 1963.
- Mateus Cortés, Gustavo, *Tunja: el arte de los siglos XVI-XVII-XVII*, Bogotá, Arco, 1989.
- Mcknight, Kathryn, *The Mystic of Tunja: The Writings of Madre Castillo, 1671-1742*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la Percepción, Siete conferencias*, Trad. Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 2002.
- . *Fenomenología de la percepción*, Trad. Jem Cabanes, Barcelona, Península, 1977.
- Mignolo, Walter y Gómez, Pedro Pablo, *Estéticas decoloniales*, Bogotá, Conferencia, 2012.
- Mínguez, Víctor, «El poder y la falsa. Imágenes grotescas de la realeza», en *Quintana*, núm. 6, Universidad de Santiago de Compostela, 2007.
- Miño Grijalva, Manuel, «De Colonia y Antiguo Régimen: Dos conceptos en cuestión», en Gaviria Márquez, María Concepción (coord.), *América Latina: entre discursos y prácticas*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2009, pp. 49-79.
- Mitchell, William John Thomas, *Picture Theory: essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- . «What Is an Image», en *New Literary History*, vol. XV, n.º 3, Spring, 1984.
- Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, 2 v., Madrid, Edit, 1991.
- Montoya López, Armando, «Vásquez Ceballos y la Estética de la Contrarreforma», en *ARTES LA REVISTA*, núm. 8, Volumen 4, Medellín, Universidad de Antioquia / Facultad de Artes, junio-diciembre, 2004, pp. 38-50.

- Morales Borrero, María Teresa, *La madre Castillo, su espiritualidad y su estilo*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1968.
- Navarrete, Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Caro, 1998.
- Niño Dios, Sor María del, *Flor de Santidad: la Madre Castillo*, Tunja, Contraloría General de Boyacá; Academia Boyacense de Historia, 1993.
- Ortega, Pedro, «Una aproximación a una representación religiosa controvertida. La Trinidad Trifacial: Una iconografía Herética», en: <http://www.mentenebre.com/articulos.php?op=verarticle&artid=288&page=3> (último acceso: 8 de agosto de 2019).
- Ojeda, Almerindo, Project for the Ebgraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA). n.d. «454^a/455B». date Accessed. <http://colonialart.org> (último acceso 8 de agosto de 2019).
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, Barcelona, Leda, 1982.
- Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1979.
- . *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1955.
- Peña Díaz, Manuel, «Normas y transgresiones. La cultura escrita en el Siglo de Oro». En *Grafías del imaginario. Representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVII)*. Comp. De Carlos Alberto González y Enriqueta Vila Villar, México, Fondo de Cultura Económico, 2003.
- Pizano, Roberto, *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos*, 2.^a ed., Bogotá, Villegas Editores, 1985.
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. 1726, Madrid, Gredos, 1979.
- Regla, constituciones y ordenaciones de las religiosas de S. Clara, de la ciudad de S. Fee de Bogotá: emn el nuevo Reyno de Granada: de las Indias de el Peru*, Roma, Lucas Antonio Chracas, 1699.
- Reinhardt, Elisabeth, «Joaquín de Fiore y el IV Concilio Lateranense», en *Anuario de Historia de la Iglesia (AHIg)*, núm.11, Pamplona, Universidad de Navarra; Instituto de Historia de la Iglesia, 2002.
- Reinoso Ingliso, M. y Walde Mopenheno, L. eds., *Virreinato II*, México, Grupo Editorial Destiempos, 2013.
- Reinoso Fonseca, Nelson R., «La mística en los «Afectos» de la Poetisa del Castillo: una experiencia liminal», en *Perseitas*, 5(1), 2017, pp. 84-115.
- Rey Fajardo, José del, *Catedráticos jesuitas de la Javeriana colonial*, Bogotá, Centro Editorial Javeriano, 2002.

- Reyes Cárdenas, Ana Catalina y Montoya Guzmán, Juan David, comps., *Poblamiento y movilidad social en la historia de Colombia, siglos XVI-XX*, Medellín, Universidad Nacional de Colombia, 2007.
- Riveros Rodríguez, Víctor Hugo, «Reconocimiento hegemónico y manifiesto divino», en *Investigaciones en filosofía y cultura en Colombia y América Latina*. Gloria Isabel Reyes Corredor, Leonardo Tovar González, editores, Bogotá, Universidad de Santo Tomás, 2017.
- Robledo, Ángela Inés, *Madre Francisca Josefa de la Concepción de Castillo, Su Vida*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- . *La Madre Castillo: Autobiografía mística y discurso marginal*, en *Letras Femeninas*, vol. 18, n.º 1-2, 1992, pp. 55-63.
- Rodríguez Nóbrega, J., «Censuras en la pintura colonial venezolana: el caso de una Trinidad Trilliza», en *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, 2003, pp. 123-150, en: <http://es.scribd.com/doc/48673375/Censuras-en-la-pintura-colonial-venezolana-el-caso-de-una-Trinidad-Trilliza> (último acceso: 7 de septiembre de 2019).
- Roger Chartier, *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1992.
- Rojas Gómez, Juan C., «La *compositio loci* ignaciana en las visiones de *Vida* de Sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1742)», en *Bibliographica*, vol. 1, núm. 2, Segundo semestre, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- Rubio, Roberto, «La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes», en *Ideas y Valores*, 66 (163), 2017, pp. 273-298.
- Rueda González, Armando, «Sensibilidad alegórica: naturaleza de la imagen e imagen de la naturaleza», en *Arte y naturaleza en la Colonia*, noviembre, Bogotá, Museo de Arte Colonial, 2001.
- Rueda Ramírez, Pedro J., *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la carrera de Indias (siglo XVII)*, Sevilla, Diputación de Sevilla, Universidad de Sevilla, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Sallamann, Jean-Michel *et al.*, *Visions indiennes, visions baroques: les métissages de inconscient*, Paris, Press Universitaires de France, 1992.

- Sánchez Lora, José L., *Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- Sartor, Mario, «La Trinidad Heterodoxa en América Latina», en *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*, núm. 25, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar-Corporación Editora Nacional-Taller de Estudios Históricos, 2007, pp. 9-43.
- Schenone, Héctor H., *Iconografía del arte colonial. Los santos*, vol. 1, Buenos Aires, Ed. Fundación Tarea, 1992, pp. 336-337.
- Schmitt, J. C., *Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.
- Sebastián, Santiago, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Sebastián, Santiago y otros, *Arte iberoamericano*, Madrid, Summa Artis, vol. 28, 1985.
- . *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Sebastián López, Santiago, «La importancia de los grabados en la cultura Neogranadina», en: *Anuario de Historia Social y de la Cultura*, núm. 4, 1965, pp. 191-204.
- Stoichita, Víctor, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1995.
- Subercaseaux, Bernardo, «La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de América Latina», en: *Estudios Públicos*, (30), 1988.
- Summers, David, «Introducción», en *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Nueva York, Phaidon Press, 2003, pp. 15-60.
- Tovar, Francisco G., *La obra de Gregorio Vásquez*, Bogotá, Carlos Valencia, 1980.
- Toquica, Constanza, «El Barroco Neogranadino: De las Redes de Poder a la Colonización del Alma», en Bidegain, A. M. comp., *Historia del Cristianismo en Colombia: Corrientes y Diversidad*, Bogotá, Taurus, 2004.
- . (1999). «El convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá en los siglos XVII y XVIII», Bogotá, 1999, Tesis, Universidad Nacional de Colombia.
- Traba, Marta, *Historia abierta del arte colombiano*, Cali, Museo de la Tertulia, 1974.
- Vargas Murcia, Laura Liliana, *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*, Bogotá, Biblio-

- teca del Nuevo Reino de Granada, Instituto Colombiano de Antropología e Historia (ICANH), 2012.
- . «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-Principios del siglo XIX)», en *Fronteras de la Historia*, Vol. 14-2, 2009, pp. 256-281.
- Velasco, Juan Martín, *La experiencia mística. Estudio interdisciplinar*, Madrid, Editorial Trotta, S. A., 2004.
- . *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid, Editorial Trotta, S. A., 1999.
- Vélez, Luis Felipe, *La imagen como doctrina, el Juicio Final de Gregorio Vásquez, Nueva Granada 1673*, en: [https://estonoescritica.wordpress.com/2013/11/29/la-imagen-como-doctrina-al-respecto-del-juicio-final…](https://estonoescritica.wordpress.com/2013/11/29/la-imagen-como-doctrina-al-respecto-del-juicio-final/#8230) (último acceso: 10 de agosto de 2019).
- Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1986.
- Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2006 [1992].
- Walter, John A., y Chaplin, Sarah, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Octaedro S.L., 2002.
- Weisner, Helena, «La restauración un instrumento para la historia», en: *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*, Bogotá, Museo de Arte Religioso, febrero-marzo, 1989, pp. 45.



La siguiente investigación es resultado de la Tesis de Maestría en Estética y Arte, titulada «Apropiación y sentido de las formas estéticas en el Arte Colonial Neogranadino: Metáfora e imagen en la obra de Josefa del Castillo y Gregorio Vásquez (1680-1750)», la cual fue dirigida por el Dr. Jesús Márquez Carrillo y, durante mi estancia académica en la Univesitat de Valencia, co-dirigida por el Dr. Rafael García Mahíquez. Esta tesis fue presentada y defendida en marzo de 2020 en el posgrado de Maestría en Estética y Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP).

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía

A Pr
de Estudios
Iberoamericanos
Grupo La Rábida
mio 13
Area
Ciencias Sociales
y Jurídicas y Humanidades



GRUPO DE UNIVERSIDADES
IBEROAMERICANAS
LA RÁBIDA

un
i Universidad
Internacional
de Andalucía
A