

# Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo



**JAIME HUMBERTO BORJA**

Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Fundación Gilberto Alzate Avendaño

2012 | ISBN: 9588471567, 9789588471563 | 324 pp.

.....  
POR MAGDA PAOLA MARTÍNEZ MILLÁN

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Jaime Borja es historiador de la Universidad Javeriana. En su recorrido académico ha ahondado en la retórica medieval y colonial mediante el análisis de discursos escritos y visuales. Producto de ello es su investigación *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, donde revisa la producción de pintura en el Nuevo Reino de Granada en los siglos XVII y XVIII. Lo que hace enriquecedor su trabajo es la mirada histórica sobre un fenómeno artístico marcado por aspectos religiosos, políticos, sociales y culturales.

A lo largo del texto, Borja busca, teniendo como eje la retórica del cuerpo en la pintura colonial, responder a la pregunta de cómo se asimilaron los temas y la cultura barroca en el Nuevo Reino de Granada en los siglos XVII y XVIII, y a la de cómo fue posible crear discursos que legitimaran esta cultura para lograr la edificación de un cuerpo social a partir del control de cuerpos individuales (17). En el primer capítulo reconstruye el contexto de las disposiciones tridentinas que influyeron en España después del siglo XVI, y cómo estas fueron ejercidas en las colonias americanas y particularmente en la Nueva Granada en los siguientes siglos. Ese ejercicio incidió en la reglamentación de la pintura por medio de los tratados y las formas como se creó la retórica visual. Respecto a la cultura barroca, el autor sustenta la idea de que en esta región había una “emisión de discursos para la construcción de la

imagen del cuerpo ‘individual’ con la cual se quería construir idealmente el cuerpo social” (17). Borja respalda esta idea con el análisis de los elementos políticos, religiosos y culturales que se adoptaron en la colonia neogranadina, cuyas autoridades buscaron obtener el control sobre los sujetos coloniales con ayuda de los discursos religiosos.

Esta interpretación le da un nuevo valor al barroco: pasa de ser visto como un arte que operaba en función de la mística religiosa, a ser percibido como un elemento que, acorde con la situación religiosa y política de la España de la Contrarreforma, consolidó la cultura sacralizada de la Colonia. Así, el autor establece la diferencia entre el barroco como estilo y el barroco como cultura. El énfasis de este análisis se encuentra en la imagen, dado que la pintura era el elemento que reforzaba la configuración de una cultura que enseñaba las formas de vida dentro de la moral católica señalando los vicios por repudiar y las virtudes por aprender. Para lograrlo, Borja acude al trabajo de Hans Belting, que le permite tener claridad en la idea de la imagen como una construcción cultural.

Esto es lo que se denomina *la política de la imagen*, entendida como el lugar de encuentro de todas las categorías mencionadas anteriormente. Se trataba de un tipo de representación que “debía contener verdades dogmáticas además de suscitar sentimientos de adoración a Dios y, en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad” (30). La política de la imagen posibilita comprender la complejidad de la relación entre imagen y sociedad tal y como se dio en el barroco neogranadino, en donde la imagen, de acuerdo con las disposiciones establecidas por la Iglesia católica, generaba un dominio del cuerpo de cada individuo y, por extensión, de la sociedad, a través de representaciones que enseñaban las formas adecuadas de vivir (las virtudes).

En el segundo capítulo, “La producción y recepción de las imágenes”, se señalan los temas más recurrentes en la pintura neogranadina, entre los cuales destacaba principalmente el religioso, y se explica la forma como esa pintura, cumpliendo con el propósito tridentino de control social, era exhibida y recibida por los espectadores. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en las tablas estadísticas que muestran los temas predominantes en las obras del periodo. El capítulo indica temas recurrentes, pero se queda en un conteo que no permite evidenciar la lógica de la cultura barroca, salvo cuando el autor explica que “el volumen de pinturas refleja las devociones coloniales” (77).

Además, un problema que se presenta en este y en otros capítulos tiene que ver con las imágenes reproducidas, que no son fotografías de las obras sino que en muchos casos han sido tomadas de otros textos y, en ocasiones, sin

indicar la ubicación real. Asimismo, las imágenes son de mala calidad, lo que no permite observar características importantes para comprender los problemas planteados, como el de la luz, el color o las dimensiones de las pinturas. En cuanto al campo del arte, las lógicas de la manufactura eran muy variadas, implicaban dificultades que no son tratadas en el texto y que respondían a la realidad del contexto de producción, como la del acceso a los pigmentos, al papel, a los lienzos y a los demás materiales necesarios para la elaboración de las obras. El taller es, entre los medios de producción de la época, el más conocido, y a pesar de que el tema es enunciado en el primer capítulo, se trata apenas de una idea general que, en el caso de un texto que habla de las formas de producción de pintura en la Colonia, hace falta detallar.

En el siguiente capítulo, “Los santos y las devociones del cuerpo barroco”, se amplía la explicación de la recurrencia en la pintura de algunos santos que se constituyeron como ejemplares para ser exhibidos ante la población neogranadina, se especifica además qué era lo que comunicaban estas imágenes y cuál era su función en las prácticas religiosas, sociales y culturales. En este sentido, se nota el afán del autor por explicar detalladamente cada una de sus categorías de análisis en aras de fortalecer el argumento de la representación del cuerpo y la búsqueda del control del mismo, tanto en lo subjetivo como en lo social; pero esta tarea es muy minuciosa y el texto parece justificar repetidamente la misma idea a la luz de pinturas diferentes. Por ello, en ocasiones da la impresión de que se trata más de un inventario de las obras destacadas que de un trabajo particular sobre ellas.

Más adelante, en “El gran teatro. La carne, los sentidos y el desengaño”, Borja explica cómo, en el contexto de la Nueva Granada, se consideraba que los sentidos eran una vía para engañar a las personas. Con todo, a pesar de que la pintura se recibía a través de los ojos, lo que buscaba era desengañar a los devotos.

Finalmente, en la quinta parte, Borja hace un análisis del sentido comunicativo de los gestos representados en las pinturas coloniales neogranadinas, entre los que se incluyen el rostro, las manos y la postura del cuerpo.

Las categorías de análisis utilizadas a lo largo del texto y enmarcadas en la retórica visual son el cuerpo, el sujeto colonial, la cultura barroca como cultura de la imagen, la recepción de la pintura religiosa y la política de la imagen. En esta medida, el estudio no se limita a comprender la complejidad del entramado social y político de la Colonia. Para Borja es más importante entender la cultura barroca en ese entramado, el funcionamiento de la imagen

y su incidencia en el cuerpo individual y social. El cuerpo es entendido como individual, social y místico, y se convierte en cuerpo sacralizado. Así, el autor sustenta que las prácticas religiosas, siguiendo los lineamientos del Concilio de Trento y la Contrarreforma, buscaban el control de los cuerpos individuales para lograr el control social de las colonias en América. Por ello esta categoría tiene tanta importancia en la pintura de la época, ya que a través de la representación del cuerpo se creaban modelos de vida que debían ser imitados por los devotos. Para llegar a esta conclusión, el autor se basa en los antecedentes inmediatos a la Contrarreforma y en las prácticas retóricas de la Edad Media, que no desaparecen intempestivamente sino que se van adecuando a nuevas situaciones; en este caso, se apelaba a la retórica visual para reforzar el ideal del cuerpo en el contexto contrarreformista.

Aquí Borja plantea el problema de ver al devoto como sujeto colonial, entendido como el individuo que hace parte de una totalidad denominada *colonía española en América*, a la cual debe tributo en lo político y en lo social. Ese sujeto era formado y moldeado por las prácticas religiosas propias de la cultura barroca en el Nuevo Reino de Granada. Esta última no es una idea expuesta por el autor, sino la conclusión a la cual se puede llegar después de la lectura. A partir de ella es posible decir que el sujeto colonial era tanto el colonizador como el colonizado, en la medida que, sin importar la clase social o el origen —peninsular, mestizo, esclavo, criollo o indio—, la retórica de la imagen buscaba movilizar los sentimientos de todas las personas para lograr su cometido. El problema es que estas son suposiciones y nunca se establece el significado que tiene para el autor la categoría de *sujeto colonial*. El hilo conductor a lo largo del texto es la fuerza de la retórica contrarreformista de España que llegó al Nuevo Reino de Granada.

Desde este punto de vista, la apuesta de Borja es encontrarle un sentido político, social y religioso a la producción de las obras que estudia para explicar la existencia de una cultura barroca. Para eso, su esfuerzo se concentra en el análisis de categorías como la de la *función de la imagen*, la de la *retórica escrita y visual* o la del *ethos barroco*<sup>1</sup>. Todas ellas se interrelacionan en torno al problema de la representación del cuerpo en la pintura en un contexto de

.....  
 I Estas categorías se plantean en el primer capítulo y están presentes, de manera implícita o explícita, a lo largo de todo el texto, pues es sobre la base de ellas que resulta posible comprender la idea de una política de la imagen avalada por autoridades tanto eclesásticas como monárquicas que buscaban la consolidación de los valores católicos en las nuevas colonias (30).

producción y circulación donde se le dio a la imagen un sentido tanto político como religioso. Pero lo anterior resulta difuso en el texto debido a la delimitación espacio-temporal, pues el periodo estudiado es extenso (dos siglos aproximadamente) y es difícil establecer los confines del territorio de Nueva Granada. A pesar de los logros, la gran amplitud del trabajo hace que en su lectura se encuentren repeticiones constantes de ciertos temas, lo que significa volver muchas veces a puntos de análisis que ya habían sido superados.

La apuesta de Borja es poner a dialogar a la historia social con la historia del arte: además de explicar el contexto social, evidencia la “manera como se asimilaron los temas barrocos” en un proceso que condujo, “fundamentalmente, hacia la consolidación de una cultura barroca en los siglos xvii y primera mitad del xviii” (14). La forma como aborda los temas y las fuentes para explicar el barroco brinda una visión diferente y una valoración nueva de la producción pictórica en el Nuevo Reino de Granada durante los siglos xvii y xviii. Esto permite desentrañar los mecanismos de producción disponibles en la época a partir del análisis de los argumentos que planteaban tanto la Corona española como la religión católica y que hicieron posible la existencia de este movimiento artístico en nuestro país.

## A propósito de la reseña de Magda Paola Martínez Millán

.....  
JAIME HUMBERTO BORJA GÓMEZ  
Universidad de los Andes, Colombia

La reseña de Magda Paola Martínez se acerca de manera pertinente a los aspectos centrales planteados en mi libro. A grandes rasgos, elabora una síntesis de los principales problemas y, a partir de estos, hace algunos comentarios, propone inquietudes válidas y señala algunos vacíos en el texto. Agradezco su lectura y quisiera mencionar algunos aspectos que podrían aclarar sus comentarios.

En primer lugar me gustaría aludir a la metodología que estructuró el desarrollo de la investigación y que no está debidamente explicitada en el libro, como se hace notar en la reseña, salvo en una breve nota al pie. La fuente

central fue la pintura colonial, de cuyas representaciones sobre el cuerpo se haría un análisis discursivo. Para llevar a cabo ese análisis, se recogieron y se sistematizaron en una base de datos 3,568 pinturas neogranadinas, que no constituyen una selección arbitraria ni son las más destacadas, sino que corresponden prácticamente al conjunto de toda la pintura conocida hasta el momento a través de inventarios, catálogos y recorridos personales. Esta labor, que demandó varios años, se contrastó con la producción de imágenes narradas, es decir, con los diversos géneros de la literatura escrita en la Nueva Granada que hacían mención de los mismos problemas visuales (poesía heroica, vidas ejemplares, literatura ejemplarizante, etc.). Por esta razón, en el libro se trata de establecer una correlación discursiva entre imagen visual e imagen narrada.

Esa recolección y sistematización de pinturas, tratadas como una muestra representativa de la cultura colonial, dio como resultado no solo las tablas del capítulo 2, sino también el reconocimiento de los principales, o más obsesivos, temas coloniales (capítulo 4); el esbozo del mapa de los gestos más característicos (capítulo 5); y el énfasis sobre el tipo de santos a través de los cuales la sociedad colonial eligió representar las tensiones de su experiencia del cuerpo (capítulo 3), entre otros aspectos.

Debido al trabajo con fuentes visuales como estas, cuya producción no se puede datar temporalmente ni ubicar geográficamente con precisión, se impuso la necesidad de establecer cortes cronológicos y geográficos extensos. Analizar la cultura visual en un espacio-tiempo amplio, como lo es la Nueva Granada en los siglos XVII y XVIII, no supuso enfrentarse a un entramado político y religioso difuso, porque el objetivo de esta investigación no eran las prácticas, que implican delimitaciones más precisas, sino la producción de discursos institucionales. Estos se caracterizan, precisamente, por una homogeneidad narrativa que no responde obligatoriamente a las particularidades regionales o temporales. Como lo dice Foucault, “la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (12). De esta manera, el propósito de esta investigación fue hallar lo particular del discurso del cuerpo en la Nueva Granada, dentro de la generalidad del discurso barroco, es decir, la adaptación de los temas y problemas visuales del barroco a los principios y valores neogranadinos. Emplear la historia cultural, que usualmente trabaja sobre problemas de mediana y larga duración, fue esencial para este propósito.

En relación con este problema, quisiera aludir a un último aspecto que menciona Martínez: lo que respecta al sujeto colonial. Como el objeto es el análisis del discurso del cuerpo, este no se detiene en particularizar a qué tipo de sujeto se refiere. El discurso visual colonial se dirigía a una generalidad que no tenía en cuenta ni condiciones de casta ni procedencia, es decir, no había discursos particulares para mestizos, peninsulares o criollos. Quizá la única excepción fueran los indígenas, para quienes existían unos planes iconográficos distintos en función de su cristianización, como se menciona en el texto. A los demás, y como se afirma en la conclusión, el discurso pretendía enseñarles una única verdad con el fin de homologar idealmente comportamientos, esto es, hacer cuerpo social. Este es esencialmente el carácter de una sociedad que privilegia la retórica, como la colonial: moralizar antes que conocer.



## B I B L I O G R A F Í A

Foucault, Michael. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets, 1992. Impreso.