



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Iglesia de Santa Clara de Santafé del
Nuevo Reino de Granada.
Poder simbólico, experiencia mística
y retórica en los s. XVII y XVIII**

Juan Felipe Martínez Cerón

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá D.C., Colombia

2022

Iglesia de Santa Clara de Santafé del Nuevo Reino de Granada. Poder simbólico, experiencia mística y retórica en los s. XVII y XVIII

Juan Felipe Martínez Cerón

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Director:

D.I. Mg. Ricardo Guillermo Rivadeneira Velásquez

Línea de Investigación:

Poéticas Intertextuales

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Artes

Programa de Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Bogotá D.C., Colombia

2022

Declaración de obra original

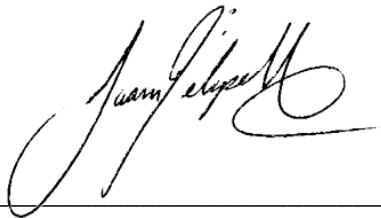
Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.



Juan Felipe Martínez Cerón

Fecha 03/08/2022

Agradecimientos

En primer lugar a mi familia, por el apoyo incondicional a lo largo de este proceso. A la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, y a su equipo docente, que desde el inicio aportaron pertinentes insumos para la realización de este trabajo. A la Universidad Nacional de Colombia, por nuevamente haberse convertido en mi hogar, garante de mi crecimiento personal y profesional. Finalmente, al profesor Ricardo Rivadeneira V., director de esta investigación, por sus constantes consejos y valiosas orientaciones.

Resumen

Iglesia de Santa Clara de Santafé del Nuevo Reino de Granada. Poder simbólico, experiencia mística y retórica en los s. XVII y XVIII

Esta es una investigación teórica que vincula elementos sociales, políticos, teológicos y estéticos alrededor de la Iglesia de Santa Clara en la Ciudad de Bogotá. Aquí se analiza cómo se consolidó un discurso a través del espacio, la construcción de un lenguaje retórico que excede el poder de la palabra y se traslada a la sensibilidad múltiple del ser humano. De esta manera, se posiciona esta iglesia como un testimonio inmueble de los procesos evangelizadores, al ponerla en diálogo con las posturas propuestas en la contrarreforma, que convirtieron a las artes en un apoyo persuasivo para la difusión de la fe en Europa, y por extensión, en la América Colonial. En el marco de esta investigación, la iglesia y los elementos que la constituyen se ponen en diálogo con diversas disciplinas para rastrear en ella la consolidación de un proceso retórico que, desde el lenguaje, se transfiere a diversos sistemas de materialización haciendo del espacio un discurso intertextual.

Palabras clave: (Barroco, Retórica, Intertextualidad, Colonización, Contrarreforma).

Abstract

Santa Clara Church, Santafé Nuevo Reino de Granada.

Symbolic Power, Mystical Experience and Rhetoric in the 17th and 18th centuries.

This is a theoretical research that links social, political, theological and aesthetic elements around the Santa Clara Church in the city of Bogota. It analyzes how a discourse was consolidated through space; the construction of a rhetorical language that exceeds the power of the word and moves to the multiple sensibility of the human being. In this way, this church is positioned as an immovable testimony of the evangelizing processes, by putting it in dialogue with the positions proposed in the Counter-Reformation, which turned the arts into a persuasive support for the spread of the faith in Europe, and by extension, in Colonial America. Within the framework of this research, the church and the elements that constitute it are put in dialogue with various disciplines to trace in it the consolidation of a rhetorical process that, from language, is transferred to various systems of materialization, making space an intertextual discourse.

Keywords: (Baroque, Rhetoric, Intertextuality, Colonization, Counter-Reformation).

Contenido

	Pág.
Resumen	5
Introducción	1
1. Exposición	8
1.1 Poder colonial, Contrarreforma y arte Barroco.	11
1.2 La mujer y la sociedad Colonial.....	20
1.3 Iglesia de Santa Clara de Santafé del Nuevo Reino de Granada	31
1.3.1 Arquitectura	32
1.3.2 Artes visuales.	46
1.3.3 Música.....	60
2. Desarrollo	74
2.1 Deleitar.....	86
2.2 Conmover	112
2.3 Enseñar.....	148
3. Stretto	171
3.1 Ubicuidad	171
3.2 Polifonía	180
4. Conclusiones.....	191
5. Bibliografía	207

Lista de imágenes

	<u>Pág.</u>
Imagen 0-1: Estructura del texto	7
Imagen 1-1: Santa Clara de Asís	24
Imagen 1-2: Plano de Santafé del Nuevo Reino de Granada a finales del siglo XVI.	32
Imagen 1-3: Interior de la Iglesia.	38
Imagen 1-4: Esquema planimétrico de la iglesia.....	39
Imagen 1-5: Interior de la iglesia a través de la celosía del coro bajo.	40
Imagen 1-6: Ventana superior.	41
Imagen 1-7: Decoración del cielo raso.....	42
Imagen 1-8: Acceso a la Iglesia.....	44
Imagen 1-9: Vista interior hacia los coros.	45
Imagen 1-10: Detalle de Visión de Santa Gertrudis	46
Imagen 1-11: Vista interior desde el Coro Alto.....	47
Imagen 1-12: Enchapados y pinturas de la nave.....	49
Imagen 1-13: Virgen Inmaculada Alada	52
Imagen 1-14: El Señor de la Humildad	53
Imagen 1-15: Santa Teresa de Jesús	54
Imagen 1-16: Imágenes de vestir. Izquierda: La Dolorosa; derecha: San Juan Nepomuceno.....	55
Imagen 1-17: Retablo del Púlpito.	57
Imagen 1-18: Miniaturas en la base del retablo del púlpito.....	58
Imagen 1-19: Perspectiva de los Coros y el órgano, de Germán Franco Salamanca	68
Imagen 1-20: Partichela de <i>A un hábito, Cava hortelana</i>	69
Imagen 2-1: <i>La Saca Teología</i> . Grabado de la Retórica Cristiana.	85
Imagen 2-2: Pintura mural de un loro.....	108
Imagen 2-3: Vista del Retablo principal desde el púlpito.....	110
Imagen 2-4: Detalle mural del Arco Toral.	111
Imagen 2-5: Sagrario en el Altar Mayor de Santa Clara	116
Imagen 2-6: Púlpito.	117
Imagen 2-7: Cubierta.....	121
Imagen 2-8: Detalle de las paredes	122
Imagen 2-9: Ventana superior a la puerta de acceso.....	124
Imagen 2-10: Algunas imágenes en la Iglesia de Santa Clara.	127

Imagen 2-11:	Algunos rostros en la Iglesia de Santa Clara.....	128
Imagen 2-12:	La Estigmatización de San Francisco de Asís.....	131
Imagen 2-13:	La Piedad.....	132
Imagen 2-14:	San Pedro de Alcántara se aparece a Santa Teresa de Jesús.	134
Imagen 2-15:	La asunción de la Virgen María.....	135
Imagen 2-16:	Partichela de <i>A un hábito, Cava hortelana</i>	141
Imagen 2-17:	Transcripción de “A esta fiesta he venido”.	146
Imagen 2-18:	Proclamación de María Inmaculada.....	156
Imagen 2-19:	San Antonio de Padua, San Guillermo de Aquitania, San Juan Apóstol, San Vicente Ferrer.	157
Imagen 2-20:	El éxtasis de Santa Teresa de Jesús.	159
Imagen 2-21:	Desposorios de Santa Catalina de Alejandría.....	161
Imagen 2-22:	Diversas representaciones de Santa Catalina de Alejandría presentes en la Iglesia de Santa Clara.	162
Imagen 2-23:	Partichela de <i>Clavel encarnado. Villancico de Concepción</i>	166
Imagen 3-1:	Imposición de la Mitra a San Francisco de Sales.....	174
Imagen 3-2:	La visión de San Ignacio de Loyola.	175
Imagen 3-3:	Canción <i>A la Santísima Trinidad</i>	175
Imagen 3-4:	Visión de Santa Gertrudis.	176
Imagen 3-5:	Santa Clara de Asís.....	177
Imagen 3-6:	Santa Clara de Asís.....	178

Introducción

La historia de la iglesia y convento de Santa Clara recoge un sin número de acontecimientos que van desde su fundación en 1625, pasando por la desamortización, el proceso de exclaustación, la demolición del convento, el abandono total del edificio para su posterior rescate y consolidación como museo en el siglo XX. El contexto político y religioso de su fundación enlazan profundamente a esta iglesia con las posturas contrarreformistas que convirtieron a las artes en el medio predilecto para la construcción de un discurso que ubicara a Dios como centro de la vida social. En el Nuevo Mundo, la consolidación de un nuevo sistema Político y Social exteriorizó la necesidad de evangelización de los habitantes originarios de América para enmarcarlos en una sociedad ideológicamente homogénea. En la época Colonial Americana, los mecanismos que buscaron exteriorizar la existencia de Dios como una verdad absoluta y necesaria, se apoyaron fuertemente en la construcción de sistemas significantes, que consolidaran un discurso persuasivo y verosímil; dichos sistemas se enmarcaron en la Retórica.

En Santa Clara confluyen diversas formas de representación que se agrupan en un espacio donde se dispersa un discurso en múltiples medios o lenguajes. En la Iglesia, sumados a la arquitectura propia del barroco colonial neogranadino, se distinguen la vasta colección pictórica y escultórica, además de los procesos de carácter musical llevados a cabo por las Hermanas Clarisas en clausura. En esta investigación se ponen en discusión las competencias retóricas de las expresiones artísticas presentes en la iglesia bajo esta hipótesis: La Iglesia del convento de Santa Clara de Santafé del Nuevo Reino de Granada fue una institución que reflejó la consolidación de un discurso intertextual e intersemiótico enfocado en la persuasión de fieles y hermanas clarisas sobre la grandeza de Dios, dando materialidad a los intereses de difusión de la fe de la Iglesia Católica Postridentina y la Corona Española durante los siglos XVII y XVIII.

En ese orden de ideas, el objetivo general de este trabajo es orquestar un discurso que involucre intertextualmente los diferentes medios plásticos y artísticos puestos al servicio de la feligresía y el culto por parte de las hermanas clarisas en la Iglesia de Santa Clara de Santafé del Nuevo Reino de Granada, convirtiendo a este templo en un punto de referencia importante de la ciudad y expresión de la fe de sus habitantes durante los siglos XVII y XVIII.

La coexistencia de múltiples sistemas sígnicos, que connotan un mismo discurso evangelizador, implica que este objeto de estudio es una construcción tanto intertextual como intersemiótica. La Retórica, como arte del bien decir, implica la concepción de un discurso y su correcta ejecución ante un auditorio. Con la Iglesia de Santa Clara, es imposible hablar de un discurso netamente textual u oral, pues el mismo está dispuesto en diversos fenómenos no verbales; por lo tanto se estudian los medios de “cristalización” del lenguaje, es decir, todos aquellos fenómenos sensibles que le dan materialidad a dicho discurso. En esta investigación se analizan fenómenos esencialmente aislados para comprender su aporte retórico en la totalidad del sistema. El análisis de la Iglesia de Santa Clara se aborda considerando a la misma como un sistema retórico complejo, donde se yuxtaponen diferentes lenguajes artísticos que poseen gramáticas y retóricas propias para dar materia sensible a un mismo discurso.

Si bien existen especificidades procedimentales para abordar cada una de dichas gramáticas, metodológicamente se tomó como referencia general los postulados propuestos en *La Retórica Cristiana* de Fray Diego de Valadés, misionero franciscano nacido en México. Este tratado de 1579 versa sobre los métodos misionales convenientes para los procesos de evangelización en América. En *La Retórica Cristiana* se reconoce la importancia que supone para un orador “el arte o facultad del bien decir”, aplicado a todos aquellos asuntos que atañen a la salvación de las almas, como forma de persuadir a todo hereje o fiel dudoso para aprehender y conservar sus votos de fe.

“Mas el que aspira a persuadir por medio de la palabra lo que es bueno, sin desechar ninguna de estas tres cosas, a saber, **enseñar**, **deleitar**, **conmover**, perore y actúe para que sea oído inteligente, gustosa y

obedientemente. Si lo hace en forma apta y oportuna, no inmerecidamente puede decirse elocuente (...)"¹

El punto de partida de esta investigación es el análisis de la Iglesia de Santa Clara como un sistema multiforme de cristalización de un discurso evangelizador que tuvo como objetivo aportar al proceso de institucionalización de la Iglesia Católica en el Continente Americano. Para efectos metodológicos, se establece la imagen metafórica de la Iglesia de Santa Clara como un orador, que con elocuencia comparte al auditorio un discurso materializado en múltiples medios sensibles. En ese orden de ideas, partiendo de la metáfora *Iglesia=orador* a la luz de *La Retórica Cristiana*, las expresiones artísticas presentes en la iglesia (arquitectura, artes visuales y música) se analizan en función de las virtudes de un buen orador y su discurso. Así, deleitar, conmover, y enseñar, se convierten en los filtros a través de los cuales se observan los componentes estructurales de la iglesia, partiendo de que cada uno de ellos se enfoca en afectar diferentes dimensiones del entendimiento humano, convirtiendo a la persuasión en un proceso complejo que atañe al alma, al cuerpo y al entendimiento. Para identificar las implicaciones retóricas de las tres expresiones artísticas a la luz de las virtudes del orador, la Iglesia de Santa Clara y los elementos de naturaleza artística que se disponen en su interior, se toman como un archivo de fuentes primarias; y éstos se ponen en diálogo con otras disciplinas para construir diversas maneras de observar un mismo fenómeno físico, con el fin de definir cómo se materializan las intenciones de deleitar, conmover y enseñar; entendiendo que a cada uno de estos filtros le corresponde una naturaleza diferente de la percepción: sensible, emotiva e intelectual respectivamente.

Al tratarse de estudios intertextuales en fenómenos heterogéneos, se entiende cada fenómeno sensible presente en la iglesia como un texto con una superestructura específica y una retórica propia que trabaja en función de un sistema retórico intertextual e intersemiótico establecido en la iglesia. En esta investigación se comprende la totalidad estructural de la Iglesia de Santa Clara como una experiencia polifónica, donde fue posible tener contacto con varias expresiones artísticas simultáneamente: Se evidencia una colisión de sistemas de cristalización del lenguaje en el acto ritual, el momento en el que

¹ VALADÉS, Diego. *Retórica cristiana*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica. 2013, p. 103.

el auditorio asiste a la complejidad estructural de un discurso que se habita, se escucha y se ve.

Cabe aclarar que, si bien en la actualidad ya existen estudios de múltiples naturalezas centrados en esta iglesia, con esta investigación se propone romper los límites de la disciplina y la forma de representación, por tanto, se abordó la Iglesia Santa Clara en su complejidad poética, que posee implicaciones intertextuales que cruzan las fronteras de las técnicas. Así, con esta investigación, además de aportar al proceso de reconocimiento de la historia de esta importante Iglesia de la ciudad de Bogotá como un testimonio inmueble de las prácticas sociales de colonización y evangelización en la Nueva Granada; se buscó la construcción de un saber no compartimentado, a través de la fluidez que trae consigo el desplazamiento de las disciplinas en su diálogo constante.

En relación con la estructura del documento, en esta investigación la Iglesia de Santa Clara se comprende como un sistema polifónico, en el cual es posible recibir información proveniente de diferentes medios o voces de forma simultánea. La polifonía, como concepto auditivo, es sumamente abstracta, y es necesario apoyarse en otro tipo de estructuras para evidenciarla. La écfrasis es el proceso de traducción que existe entre las artes, e implica una transferencia entre lenguajes; es decir, la traducción de un medio artístico a las condiciones de otro. Se distingue la écfrasis por estructuralidad² (Robillard, 2011), cuando se imita un “pretexto” a manera de analogía estructural aplicada a un texto nuevo: la écfrasis estructural implica la creación de un nuevo texto bajo la estructura de uno anterior. En ese orden de ideas, la escritura y estructura de esta investigación se desarrolló imitando la forma musical de *Fuga*; y la disposición y progreso de los temas tratados corresponde a la disposición de las voces, el desarrollo de las melodías y cambio de tonalidades que son propias de cada una de las secciones de esta Forma Musical.

La *Fuga* es una técnica compositiva polifónica (varias voces independientes que se sobreponen) y como forma musical que surgió en el período barroco, ampliamente utilizada y teorizada por Johann Sebastian Bach³. Una composición en *Fuga* tiene como elemento

² ROBILLARD, Valerie. “En busca de la écfrasis”, En: GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, y ARTIGAS ALBARELLI, Irene (eds.) *Entre artes, entre actos, ecfrasis e intermedialidad*, México, D.F, Bonilla artigas editores. 2011, pp. 27-50.

³ *Die Kunst der Fuge* BWV 1080, Johann Sebastian Bach.

básico, el *tema* (estructura melódica de pequeña escala), que se desarrolla a través del empleo sistemático de la imitación y el diálogo entre voces (contrapunto). Es decir, el *tema* melódico empieza a migrar a diferentes voces o instrumentos. En resumen, la *Fuga* es la repetición y reexposición constante del *tema* melódico que migra en diferentes voces de la textura; durante toda la pieza, el *tema* sufre variaciones y modificaciones⁴.

En esta investigación, al adaptar la forma de *Fuga* como estructura general del documento, las diferentes expresiones artísticas presentes en la iglesia (arquitectura, artes visuales y música) funcionan como las voces por las que sistemáticamente va migrando el *tema* melódico; y la tesis central de esta investigación, *La Retórica intertextual e intersemiótica de la Iglesia de Santa Clara*, es la melodía que se repite, que le da protagonismo a cada una de las voces que la expone.

La *Fuga* tiene una estructura de tres partes que son Exposición, Desarrollo y Stretto. Cada una de ellas tiene algunas particularidades, que a continuación serán expuestas haciendo un paralelo con sus implicaciones en la estructura de este documento:

1. **Exposición en la *Fuga*:** Aquí se expone todo el material melódico con el que se trabajará a lo largo de la pieza musical: sujetos y contrasujetos (que hacen las veces de acompañamiento y se desarrollan como puntos de conexión entre las apariciones del tema melódico principal). En la exposición está todo el material temático con el que se trabajará a lo largo de la *Fuga*. En esta sección, una a una, las voces van ingresando consecutivamente interpretando el tema.

Exposición en el documento: Aquí se expone el argumento central de la tesis, y se contextualiza la Iglesia de Santa Clara. En este Capítulo se indagan las generalidades de la Iglesia y la Orden de las Hermanas Pobres de Santa Clara, el contexto histórico, político y religioso por el cual fue necesaria la consolidación de una Retórica Intertextual en función de la evangelización. Se da el ingreso consecutivo de las voces que hacen parte de esta investigación; a saber, arquitectura, artes visuales y música. En este caso, dicho ingreso es de carácter descriptivo, pues se exponen las características generales de cada uno de los medios de cristalización del discurso en la iglesia.

⁴ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el barroco*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2000.

2. **Desarrollo en la *Fuga*:** Una vez todas las voces han ingresado y expuesto el sujeto melódico, inicia la segunda sección de la pieza, donde el *tema* melódico comienza a transformarse (sin perder sus características de identidad) y consecutivamente se modula a diferentes tonalidades. La dinámica de la *Fuga* sigue siendo la misma: el *tema* melódico, transformado y en distintas tonalidades, migra entre las voces propiciando un diálogo entre ellas.

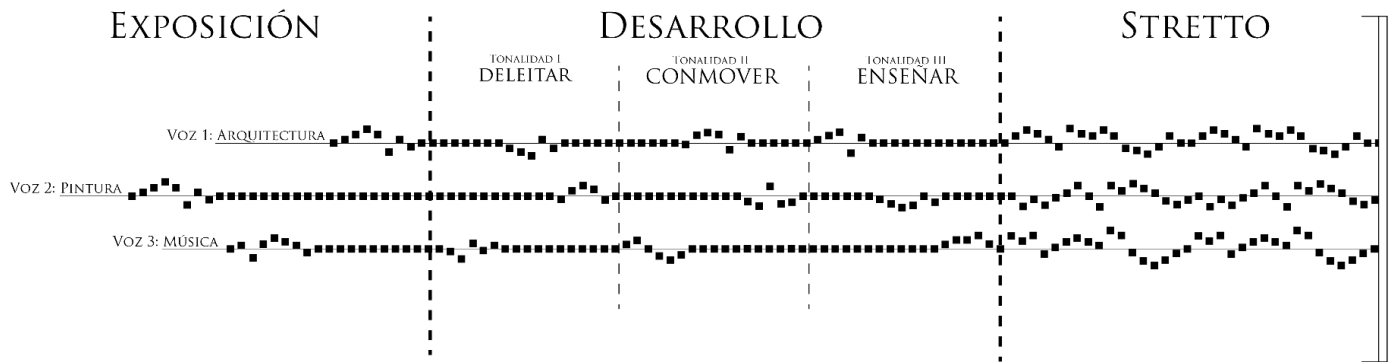
Desarrollo en el documento: Cada una de las voces interpretará el sujeto consecutivamente; las voces pasarán por diferentes tonalidades que en este caso son las dimensiones de análisis propuestas como las virtudes del orador en *La Retórica Cristiana: Deleitar, Conmover y Enseñar*. Estas dimensiones funcionan como un filtro; por tanto, cada una representa una sección del desarrollo en la que todas las voces momentáneamente toman protagonismo. Se exponen las implicaciones de la arquitectura, las artes visuales y la música vistas a la luz de cada una de las virtudes del orador.

3. **Stretto en la *Fuga*:** A manera de metáfora, si hasta el momento la *Fuga* ha sido un diálogo constante entre las voces, el *Stretto* (estrecho) es una discusión en la que todas las personas hablan a la vez. En esta última sección se vuelve a la tonalidad original. Todas las voces se activan y toman protagonismo exponiendo simultáneamente el tema melódico o cualquier variación o acompañamiento que haya aparecido a lo largo de la *Fuga*.

Stretto en el documento: En este punto la polifonía que caracteriza la simultaneidad de las tres expresiones artísticas de la iglesia toma protagonismo. Las tres voces suenan simultáneamente y exponen el tema. En este capítulo se desarrolla la polifonía en el contexto del ritual, la inmersión en el universo intertextual de la Iglesia de Santa Clara.

A continuación se presenta un esquema gráfico de la estructura del documento con cada una de las partes señaladas anteriormente. En él, las líneas punteadas que van de izquierda a derecha representan cada una de las voces; cuando se rompe la horizontalidad implica que esa voz se activa y que el texto tiene énfasis en la expresión artística que representa. Las voces entran consecutivamente en la Exposición; se observan en función de cada dimensión (tonalidad) en el desarrollo, y se activan simultáneamente en el *Stretto*.

Imagen 0-1: Estructura del texto



Fuente: Elaboración propia.

1. *Exposición*

La fundación de la Iglesia del Convento de Santa Clara de Santafé en el Nuevo Reino de Granada se dio en unas circunstancias muy particulares, donde se entrelazan factores políticos, económicos, sociales y religiosos, que condicionaron el papel de la misma en un contexto como la sociedad colonial neogranadina. En ella, al igual que en muchas iglesias fundadas en América después del siglo XVI, se representa los preceptos retóricos de la Iglesia Católica Posttridentina, en los cuales las artes se ponen al servicio de los poderes estatales para difundir sus ideales y mantener a la sociedad compacta ideológicamente. La compleja situación que se vivía en Europa gracias a los procesos de consolidación de los estados absolutistas y el avance desmedido de la Reforma Protestante promulgada por Martín Lutero, propiciaron un ánimo persuasivo (político y religioso) que se trasladaría a América en los procesos colonizadores.

La dispersión cultural europea a partir del siglo XV sobre el territorio americano, condicionó la forma como el continente se desarrollaría, con base en la imposición de nuevos ideales sobre sus antiguos habitantes. Fue necesario combatir las diferencias culturales por medio del establecimiento de cánones morales y religiosos que transformaran el continente en un apéndice de Europa. La conquista de nuevos territorios fuera de España (en el caso específico de Hispanoamérica) suponía mayor riqueza y poder para el estado. Sin embargo, ejercer total control que garantizara los múltiples beneficios derivados de la expansión territorial, política y económica, implicó el fortalecimiento de estrategias que mantuvieran a la población sometida como instrumento para cumplir a cabalidad con los objetivos expansionistas de un nuevo régimen. La consolidación del estado absoluto Español en ultramar implicó doblegar a todo "otro" no español para alcanzar el dominio práctico del nuevo continente, enmarcándolo en una nueva sociedad ajena a su propia visión del mundo. Las nuevas instituciones llegaron a aplastar las antiguas, construyendo ciudades con nuevos símbolos de poder, con nuevos amos: Iglesia y Corona.

El convento de Santa Clara de Santafé, así como muchas otras instituciones de naturaleza religiosa en la Nueva Granada desde el siglo XVI, se enmarcó en la necesidad generalizada de consolidar una sociedad católica que reconociera la Corona Española como una autoridad legítima. El desmedido plan de difusión de la fe, que inició la Iglesia Católica Romana en el siglo XVI, como respuesta ofensiva para contrarrestar los movimientos reformistas que avanzaban en Europa después de la proclamación de las tesis de Lutero en 1517, condicionó las funciones (políticas, económicas y estéticas) de dichas instituciones, pues los ideales de la Contrarreforma se extendieron incluso a las colonias fuera del continente. En el Concilio de Trento, se renovó la Iglesia y se otorgó nuevos caminos a sus prácticas; entre otras cosas, se ubicó el arte de la Contrarreforma como pilar fundamental en la persuasión de los fieles dudosos, y en América, en el convencimiento en aras de la evangelización. Desde Europa se difundió la necesidad de un arte persuasivo, contundente y sensual, que hacía evidente la necesidad de convencer para difundir la fe Católica⁵: El Barroco.

La llegada del arte Barroco, ocurrida después de la transformación estructural de la iglesia católica a partir del Concilio de Trento modificó, entre otras cosas, la utilidad e importancia que se le daba a las expresiones artísticas como fenómenos cargados de significación y potencial persuasivo, pues se tomaron como construcciones que fomentaban la experiencia simbólica y posibilitaban mover las emociones del pueblo. Así se instauró lo que los reformistas llamarían la Vulgarización del culto a través de la veneración excesiva de imágenes, y se recalcó la adoración a los santos y la virgen. Tanto el culto como el espacio donde se desarrollaba se llenaron de una infinidad indecorosa de detalles; la efectividad del arte Barroco se logró gracias a que, después de la Contrarreforma, la labor de los artistas se cargó de una intencionalidad persuasiva⁶ poniéndolos al servicio de la Iglesia, y por extensión, del Estado que la apoya.

⁵ *“Como tomaron forma las cosas, el estilo Barroco de la Contrarreforma vio la luz en Roma, en donde alcanzó su apogeo en un periodo de 50 años, entre 1620 a 1670; sus destellos fueron captados simultáneamente en España, el brazo fuerte secular de la milicia eclesiástica. De ahí en adelante, se extendió a todos los países católicos Romanos de Europa, y fue llevado con las órdenes misioneras a las Américas y a las distintas colonias de España y Portugal”.* FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. Ciudad de México. McGraw-Hill. 1987, p. 217.

⁶ *“Ahora bien, en todos los momentos, en todas las sociedades, se ha tratado de dirigir o gobernar a los hombres. Y no sólo políticamente, sino en múltiples manifestaciones de la vida. En definitiva, toda preocupación pedagógica responde a eso: la pretensión de dirigir al hombre, haciéndole ver*

Como dispositivo transformador en el restablecimiento de la realidad histórica (europea y americana), lo Barroco es una actitud, que toca todos los estamentos de la sociedad como forma de manipular la materia con el fin de organizarla en función de un discurso con una finalidad específica: fortalecer la fe católica. Como una extensión de las búsquedas europeas de nuevos caminos en las prácticas religiosas, los monasterios fundados en América se convirtieron en modelos para perpetuar las ideas establecidas en el Concilio de Trento.

1.1 Poder colonial, Contrarreforma y arte Barroco.

El Real Convento de Santa Clara en Santafé, no solamente representa la expresión física del poderío religioso, si tenemos en cuenta que la Iglesia Católica en el siglo XVII era una institución que no gozaba de plena autonomía, pues desde la Edad Media se mostró como la aliada perfecta para propender por el óptimo funcionamiento de otros poderes en las regiones del centro de Europa⁷. Así pues, el poder político hizo evidente la necesidad de ostentar el monopolio simbólico en la población, controlar el imaginario de los habitantes de un territorio como estrategia política para someter sus pensamientos y acciones; estableciendo modelos de comportamiento cimentados principalmente en preceptos morales que garantizaban la gobernabilidad. Es por esto, que la consolidación de la Iglesia como institución, así como de las comunidades religiosas y sus habitáculos físicos (en Europa e igualmente en América), suponen la confluencia de discursos de diversas naturalezas, pues representan una alianza, no siempre explícita, donde el discurso religioso se tiñe de intenciones políticas y económicas⁸. La religión católica se puso al servicio del Estado desde que el emperador Justiniano convirtió a esta fe a todo el Imperio Romano; con el tiempo, la salvación de las almas se volvió secundaria y se instrumentalizó la fe.

Los procesos de colonización en Latinoamérica estuvieron marcados por el control constituido a partir de la cercana relación entre Iglesia y Estado, lo que suponía que las actitudes colonizadoras no solo se centraran en la ocupación de los territorios americanos, sino también en el asentamiento cultural de tradiciones y concepciones morales, entre ellas, la religión; en cualquier caso, de un ideal de hombre y ciudadano proveniente de una sociedad distante. Así, el objetivo de la colonización no era únicamente someter físicamente a la población de la Nueva Granada, también implicaba un sometimiento simbólico: crear en los individuos modelos de comportamiento que garantizaran la soberanía de la Corona Española en una sociedad compacta, disminuida, fiel y católica.

⁷ LE GOFF, Jacques. *Una larga Edad media*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁸ LE GOFF, Jacques. *La Edad media y el dinero*. Madrid, Akal, 2012.

Desde mucho antes del descubrimiento de América, España se mostró como un estado defensor de la Iglesia Católica Romana a raíz de las constantes invasiones islámicas en su territorio. Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón, los llamados Reyes católicos, que gobernaron España a finales del siglo XV y en cuyo mandato tuvo lugar el descubrimiento de América, forjaron un estado eclesial, donde existió una estrecha relación entre poder político y religión: La Iglesia Católica como monopolio simbólico que facilitaba la cohesión ideológica de múltiples territorios, incluido el Nuevo Mundo. Las ciudades hispanoamericanas fueron el reflejo palpable de la dispersión española y, por lo tanto, un aditamento de su contexto social y religioso. La consolidación del Imperio Español implicó de igual forma que la Religión Católica se pusiera a disposición del poder político para facilitar su establecimiento.

La religión se convirtió en una fortaleza eficaz para los Estados Absolutos, pues la ejecución de las leyes era mucho más sencilla si se enmarcaba en el establecimiento de la obediencia de los pueblos y el respeto por la autoridad. Claro está que la élite política debería mostrar algún nivel de credibilidad para tener autoridad sobre el pueblo, pues éste igualmente podría desconocerla y ejercer su “libertad” de desobedecer. En ese sentido, el estado reconoció que la consolidación de dicha autoridad sería mucho más sencilla si se acudía a la instrumentalización del universo simbólico de los pueblos, en el cual, el miedo a hacer el mal y la espera por recompensas después de la muerte reemplazarían fácilmente las acciones coercitivas que pudieran garantizar el cumplimiento de las leyes. Silenciosamente se controló al individuo desde el individuo mismo, a través de la autorregulación del comportamiento, al ser éste quien pone límites a su propia libertad.

En *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados*, Pedro de Rivadeneyra (historiador y escritor Español) construye una obra teórico-política análoga a *El príncipe* de Maquiavelo, y lista las características que un Príncipe Cristiano debería poseer para ser considerado un correcto gobernante. Este texto, escrito a finales del siglo XVI paralelamente a la consolidación de la Colonia y los procesos de evangelización en el Nuevo Mundo, versa en su totalidad sobre la estrecha dependencia entre Religión y Estado al relacionar los discursos políticos y religiosos,

exponiendo los peligros que una sociedad ideológicamente heterogénea puede representar para sus gobernantes:

“Pues por esto quiero yo tratar aquí este punto más en particular y mostrar que no debe el príncipe cristiano permitir herejes y hombres de varias y contrarias sectas en sus Estados si quiere cumplir bien con el oficio y obligación de católico príncipe, y que es imposible que hagan buena liga el católico y el hereje en una misma República, y que no sucedan por esta mezcla grandes alteraciones y revueltas, que son la ruina y destrucción de los Reinos y Estados”⁹.

Maquiavelo expresó que un gobernante debe considerar la religión de los pueblos sin importar cuál sea ésta, para gobernar correctamente valiéndose de ella. Sin embargo, Pedro de Rivadeneyra examina esta postura, pues afirma que sólo hay una religión verdadera y es el Catolicismo. Es decir, el autor no se resiste a la importancia de instrumentalizar la religión para establecer o ratificar el poder político; aclara que sólo es justificable procurar bajo cualquier medio (teniendo la fuerza siempre como última opción) que todos los súbditos vivan cobijados por la misma fe, siempre y cuando sea esta la Católica.

Es preciso reconocer que los medios utilizados para la homogeneización doctrinal de una comunidad tienen mucho que ver con la eficiencia de dicha conversión, pues es evidente que un verdadero católico debe ser un religioso realmente convencido, y no uno que dice creer únicamente para evitar represalias. En ese sentido, si Dios brindó a los hombres el libre albedrío, es menester que el individuo doblegue sus dudas y realmente crea. No se desconoce la importancia de las fuerzas coercitivas en el proceso de evangelización o ratificación de la fe, pero según el autor, el gobernante “[...] *lo debe procurar con medios suaves, y con su vida y ejemplo, y no con espantos y penas*”¹⁰. Así es como se construye un proceso de dominación simbólica, que no es por eso menos violento, en cuanto se reemplazan las armas sanguinarias por otras más cautelosas: El poder simbólico busca alivianar el proceso de dominación forzosa. No basta entonces con obligar de manera

⁹ RIVADENEYRA, Pedro De. *Tratado de la religión y las virtudes que debe tener el príncipe cristiano*. Buenos Aires, Sopena, Argentina. 1942, p. 48.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 69.

represiva al otro para que crea en algo; hay que hacerlo creer de una forma que pase inadvertida, que ese otro legitime el poder por decisión propia¹¹.

Hablando específicamente del Continente Americano después de la conquista, donde la imagen del Dios Católico era inexistente, la dominación simbólica requería la eliminación de posibles inestabilidades ideológicas para facilitar la gobernabilidad y obediencia; existía una necesidad de legitimación colectiva, para que la religión no fuera un mito y se convirtiera en una realidad colectivamente aceptada. En términos de Berger y Luckmann: institucionalizar la Iglesia Católica en el continente¹². La institucionalización es entonces un proceso que implica la construcción de una realidad simbólica objetiva, que existe antes que el individuo y existirá después de él, legitimando hábitos o acciones, y condicionando las formas de actuar de la colectividad. La institucionalización, se apoya en múltiples mecanismos para volver un fenómeno objetivo, y busca que la subjetividad trascienda y sea compartida colectivamente entre los miembros de una comunidad. Dicho fenómeno se vuelve “universal”, un hecho irrefutable que garantiza una comunidad ideológicamente homogénea, cuando la realidad simbólica (normas del comportamiento, tradiciones, entre otros) gana continuidad; logra trascender las generaciones y se vuelve estable.

La construcción de un entorno objetivo relacionado con la religión implica que el carácter coercitivo fundamental del Estado sobre la sociedad no reside precisamente en los mecanismos de control social, sino en su poder para constituirlo e imponerlo como realidad. La construcción de una “realidad” religiosa, espiritual y simbólica como forma de control de la población resalta nuevamente la importancia que para el poder político tiene el poder simbólico. En este caso, implica la consolidación de un universo imaginario (o significados previos que habiten la conciencia) a través del cual sea posible evidenciar lo místico y lo cotidiano en la realidad palpable. La teodicea (como el compendio de legitimaciones, justificaciones y evidencias enfocadas en exponer de forma veraz la existencia de Dios) en principio no brinda felicidad, sino un significado a aquello que es

¹¹ “El poder simbólico es, en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen” BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires. EUDEBA. 2011, p. 65.

¹² BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la Realidad*. Buenos Aires – Madrid, Amorrortu Editores, 2003.

inexplicable; un significado “único y absoluto” al cual poder entregarse sin ninguna condición¹³. En esta relación de credibilidad, existe una entrega masoquista que acepta el sufrimiento causado por Dios y sus representantes como pruebas evidenciables de la participación del individuo en un universo que se parte en dos realidades simultáneamente: la física y la celestial.

En la Europa del siglo XVI tuvo lugar un fenómeno que tangencialmente condicionó el establecimiento de la Corona Española y la Religión Católica en América: la aparición de la Reforma Protestante encabezada por Martín Lutero. El descontento frente al camino que la Iglesia Católica medieval había tomado convirtiéndose en un festín de idolatría, usura y acumulación excesiva de riqueza, se exteriorizó en el fomento de un nuevo movimiento religioso que desconoció la autoridad papal y cuestionó las prácticas eclesiásticas. La Reforma Protestante se difundió rápidamente por toda Europa y desestabilizó la hegemonía católica ortodoxa, y por ende, a los estados que la utilizaban como su bandera¹⁴.

Las consecuencias políticas y económicas del creciente rechazo al Catolicismo tradicional eran incalculables y amenazaban la estabilidad que la Iglesia había logrado hasta entonces. Como respuesta ante la Reforma, la Iglesia Católica se vio forzada a recalcar ante la sociedad la importancia de su intermediación, después de haberse visto desprestigiada en dicha labor, cuando los postulados de la Iglesia Protestante confabulaban para debilitar su credibilidad como institución competente¹⁵.

La reivindicación de la Iglesia velaba por conservar la mediación entre lo humano y lo celestial, restaurar la comunicación con Dios, con ella como único medio, garantizando así la perpetuidad de privilegios que la Sociedad Católica le había otorgado. En América, la labor era más compleja, en cuanto no implicaba restaurar una intermediación debilitada

¹³ “*El campesino analfabeto que comenta la muerte de un niño remitiéndola a la voluntad de Dios se embarca en una teodicea tanto como el teólogo erudito que escribe un tratado para demostrar que el sufrimiento de los inocentes no niega el concepto de un dios supremamente bueno y todopoderoso al mismo tiempo*” BERGER, Peter. *El dosel sagrado: Elementos para una sociología de la religión*. Buenos Aires. Amorrortu. 1969, p. 71.

¹⁴FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. Ciudad de México, McGraw-Hill. 1987.

¹⁵ *Ibíd.*, p.59.

por doctrinas progresistas, sino, construirla desde ceros: primero, la Iglesia debía crear una imagen simbólica celestial en una sociedad que la ignoraba, para establecerse posteriormente como único camino posible para hallarla.

Concilio de Trento

En el año 1545 fue convocado un Concilio Ecuménico por el Papa Paulo III, a realizarse en la ciudad de Trento al norte de Italia. Su objetivo principal fue redefinir algunos aspectos de la doctrina Católica para ejercer un contrapeso al generalizado rechazo que emergió tras la Reforma de Lutero. Las acciones gestadas y desarrolladas a partir del Concilio de Trento tendían a contener las fuerzas inminentes de disgregación ideológica y se enfocaron, principalmente, en reivindicar a la Iglesia Católica como mediadora entre el universo terrenal y el celestial.

En el fondo, no existió una clara intención de transformar estructuralmente la doctrina en función de las nuevas necesidades y quejas propuestas por los protestantes; así, no se reevaluaron los mecanismos de acumulación de riqueza, pues en un naciente capitalismo la Iglesia no podía renunciar rápidamente a uno de sus grandes privilegios; igualmente, no se puso en discusión la tradición de veneración de santos e imágenes por parte de los creyentes¹⁶. Lo que inicialmente sería un conjunto de fallidos diálogos entre católicos y protestantes para encontrar puntos en común, se transformó en la producción autónoma de estrategias contingentes para recalcar la supremacía del catolicismo.

Durante el Concilio de Trento se revisó profundamente la manera como se daba la intermediación entre el mundo secular y la religión. Entre otras cosas, el culto buscó acercarse más al público, pues se empezó a abandonar la prédica en latín, y se gestó una

¹⁶ *“Para la Reforma, el culto a los santos era superstición y la veneración a sus reliquias era idolatría. La respuesta de la Contrarreforma fue destacar el papel de los santos como intercesores ante Dios, recuperar las grandiosas ceremonias de canonización y divulgar episodios de sus biografías como modelos de vida. Para ello se publicaron textos como las Actas Santorum y se produjeron numerosas imágenes. A finales del siglo xvi se restableció la tradición de canonizar santos; muy célebre fue la gran ceremonia de 1622, en la cual el papa Urbano VIII admitió en el santoral a Teresa de Ávila, Isidro Labrador, Felipe Neri, Ignacio de Loyola y Francisco Javier.”* LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Pintura en América hispana*. Bogotá. Luna Libros, Editorial Universidad del Rosario. 2012, p. 190.

compleja red significativa apoyándose en las artes, cuya labor dejó de ser la producción de piezas que facilitarían la contemplación distante de un universo simbólico y católico, para convertirse en una verdadera incitación a la piedad a través de los sentidos¹⁷. En ese orden de ideas, se llevó al extremo la función didáctica del espacio, la ornamentación y la música, consolidando en conjunto un ambiente intencionalmente seductor para todos aquellos que pudieran dudar sobre la supremacía católica frente a la Reforma Protestante.

La Contrarreforma, como el conjunto de todas aquellas estrategias para enfrentar la disgregación religiosa, ideológica y, por extensión, política, convirtió los templos en herramientas para exaltar las bondades de la religión y la aristocracia, a través de un arte formalmente ostentoso, caótico, cargado de símbolos y múltiples discursos simultáneos que muchas veces tomaban forma más allá de las palabras, el Barroco, que enfrentaba a los fieles con la majestuosidad formal a través de una realidad construida, persuasiva y sensual. El Barroco, no únicamente como estilo, sino como cultura, se estableció en múltiples campos del arte y de la vida como un instrumento de sujeción ideológica, convirtiéndose en el aliado perfecto de los poderes político y religioso en cuanto a la propagación de un ánimo publicitario y esencialmente retórico¹⁸.

Tras los mecanismos de difusión de la fe promulgados por la Iglesia Postridentina, se esconde un ánimo de legitimar la religión, explicando y justificando por diversos medios la existencia de un Dios, la teodicea, como una rebelión frente a la imperfección de la existencia humana. En la época Barroca, los mecanismos que buscaron justificar la

¹⁷ *“En realidad, las necesidades de la reforma revolucionaron el diseño de las iglesias. Los sermones, por ejemplo, se convirtieron en algo tan significativo que, en toda la Cristiandad católica, el cuerpo de los edificios se transformó en un auditorio amplio y luminoso; y el altar y la celebración de la misa, por su parte, se llevaron a un extremo de dicho espacio, de modo que la comunidad de fieles ahora podía ver y oír y, por tanto, podía participar en dicha celebración.”* JONES, Martin D.W. *La contrarreforma: Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid, Akal, 2003, p. 105.

¹⁸ *“Toda casta o clase dominante ha sabido explotar la praxis del lenguaje, y ante todo la praxis oratoria, para consolidar su supremacía. Pues, si la lengua de una nación no cambia práctica o imperceptiblemente, los lenguajes que se van formando de aquel —los tipos de retórica, de estilo, los sistemas significantes— conllevan e imponen cada cual una ideología, una concepción del mundo, una postura social diferentes. La «manera de hablar», como se suele decir, está lejos de ser indiferente para el contenido del habla, y cada contenido ideológico halla su forma específica, su lenguaje, su retórica.”* KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1988, p. 254.

existencia de Dios se apoyaron fuertemente en la construcción de sistemas significantes, que no dieran lugar a dudas por parte de los fieles; sistemas enmarcados en la Retórica.

Una de las principales diferencias ideológicas que promovió la consolidación de la Reforma Protestante fue la vulgarización del culto Católico, pues para ese momento, la Iglesia daba demasiada importancia a la veneración de objetos que representaban diversos fenómenos místicos, cayendo en la idolatría; pues los protestantes afirmaban que la sensualidad de las formas en las representaciones pictóricas y escultóricas desviaba la atención de los fieles hacia el objeto; ellos debían adorar a Dios y no a sus representaciones. Sin embargo, con la Contrarreforma y el arte Barroco, la Religión Católica se apoyó aún más en los fenómenos de la representación, llevando al extremo la expresión formal como una táctica pedagógica y persuasiva. Las artes durante el periodo Barroco, desde sus propias formas de representar, fueron utilizadas como movilizados de la sensibilidad de los fieles para facilitar, a través de ellas, la difusión de un discurso que exaltaba a Dios y su obra en la tierra.

El Barroco, como estilo arquitectónico, se consolidó en Europa con unos cánones muy específicos que lo diferenciaban sustancialmente de los promulgados en el Renacimiento. En él se proponía una estética formalmente dinámica, porque la ornamentación no se encontraba únicamente en el sinnúmero de elementos decorativos con los que se vistió la arquitectura barroca europea, también estaba en la volumetría, pues la masa construida parecía entrar en un movimiento infinito¹⁹. En el estilo Barroco ya no eran importantes las proporciones y el equilibrio, sino la construcción de un espacio fluido; es decir, la acumulación de formas con libertad expresiva, pero sin independencia, porque se funden unas con otras. La arquitectura barroca fue sin duda el fenómeno en el que se conjugaba

¹⁹ "(...) Bernini y Borromini, quienes por caminos diferentes pero con iguales resultados logran impulsar el espacio interior y diluirlo en un ímpetu ascendente. Para ello juegan con los muros, los ondulan, los mueven frenéticamente, ya sea expansionando el ámbito interior, o bien, contrayéndolo. Las formas decorativas, como resultado de esta actitud, se rompen, se curvan y se contraen en una frenética danza espacial, muy distinta, por cierto, a la medida renacentista." ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *Arte colonial en Hispanoamérica*. En: Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 203 (noviembre), Madrid. Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID), 1966, pp. 404-423.

el espacio y la ornamentación, pues junto a la pintura y la escultura, sumaba fuerzas para edificar espacios recargados de formas y discursos.

Dada la simultaneidad entre la consolidación y difusión del arte Barroco por Europa y los procesos de colonización en América, la existencia de un Barroco Latinoamericano responde no solamente al traslado a tierras lejanas de un estilo ya internacionalizado y adoptado por tradición religiosa y política (si tenemos en cuenta que dicho estilo también tuvo gran desarrollo al ser defendido y utilizado por los estados con fines publicitarios); el establecimiento del Barroco en la América Colonial tuvo igualmente fines persuasivos, más aún en tierras no católicas que desconocían la autoridad de la Corona y el Papa. Convenientemente para los países colonizadores del Nuevo Mundo, el arte que se promovía en la época se cimentaba tanto en competencias estéticas y formales, como persuasivas y retóricas.

El ánimo expansionista venía necesariamente acompañado de un espíritu profundamente Católico que debía multiplicarse. La evangelización a favor de la consolidación de la Iglesia católica y la Corona Española como autoridades sobre el territorio Americano, se apoyó profundamente en las artes, al igual que hizo la Contrarreforma, para convertir a Dios en materia sensible y producir la necesidad de piedad en los no católicos²⁰. El Barroco Religioso en Latinoamérica favoreció la construcción de un discurso que abordaba a los fieles desde múltiples campos de su sensibilidad, poniendo ante los sentidos la representación física del mundo celestial. Así, lugares como la Iglesia del Convento de Santa Clara en Santafé, hacen evidente la necesidad de reiterar constantemente, a través de la ornamentación y el espacio mismo, un discurso Religioso enfocado en persuadir, convencer sobre la existencia de Dios a los herejes; y renovar los votos de aquellos que hayan visto debilitada su fe²¹.

²⁰ “La monarquía absoluta, en su afán de integración ideológica así como de cohesión y estabilidad sociales, ejerció el control del pensamiento a través de la religión, para lo que se valdrá como poderoso auxiliar de los resortes sensibles de la religiosidad vulgar.” BOUZA ALVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1990, p. 45.

²¹ LÓPEZ, Mercedes. *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar. La cristianización de las comunidades muiscas, durante el siglo XVI*. Bogotá, ICAHN, 2001.

1.2 La mujer y la sociedad Colonial.

Relata un mito creacional que de la laguna de Iguaque emergió Bachué, una mujer esbelta y de cabello largo, con su hijo en brazos para poblar la tierra; descendió de la colina y construyó la primera choza del pueblo Muisca²². Cuando el niño se hizo hombre, como en una pesadilla incestuosa para cualquier católico, Bachué se casó con su hijo, y poblaron todos los rincones de la sabana con sus hijos; fundaron ciudades y enseñaron a los habitantes a construir y cultivar las tierras. Cuando terminaron su labor, ambos se transformaron en una serpiente y se adentraron en el bosque para mostrar a todos que estarían acompañándolos eternamente. Naturalmente, si la creación del mundo para los Muisca se dio gracias a Bachué, las mujeres eran consideradas seres con una sabiduría especial que provenía de su conexión con la madre tierra, quienes brindaban vida al mundo. Las mujeres gozaban de un protagonismo atribuido a su importantísimo papel en la sociedad; mientras el hombre era considerado como inmaduro e imperfecto de nacimiento.

El papel de las mujeres tuvo un rotundo cambio en aquella sabana donde se asentaba la cultura Muisca, cuando los habitantes del lugar fueron sometidos por el Ejército Español comandado por Gonzalo Jiménez de Quesada, quien fundó en 1538 la ciudad de Santafé. La irrupción de un nuevo orden social y político, así como de una nueva religión, heredados y provenientes de un contexto distante, implicaba la transformación de imaginarios colectivos que se habían arraigado en la sociedad nativa durante siglos, pues se sustituyó una sociedad edificada alrededor de una figura femenina, por otra proveniente de la tradición cristiana en la cual, la creación se dio gracias a la acción divina efectuada por un hombre.

Bachué y la serpiente no se imaginarían el desprestigio que les esperaba cuando los españoles arribaron a Bacatá. El mito creacional Muisca entró en conflicto con un nuevo relato religioso, en el cuál se narra que Dios puso su esperanza en otro hombre, Adán, quien en su desesperación por la soledad pidió compañía. En consecuencia, de la costilla de Adán nació Eva, como un símbolo de dependencia y libertad truncada: la mujer vino al

²²LIZARAZO, Alberto. *Muisca*. Bogotá, Libros Hidalgo, 2015.

mundo con el único fin de ofrecer compañía al hombre. Por tanto, esa tradición adquirida, afincada en años de limitados derechos y posibilidades en la sociedad europea se multiplicó en las mujeres americanas, quienes tuvieron que conformarse únicamente con el papel de madres y esposas, bajo la “protección” de sus padres, maridos, hermanos, sacerdotes, o incluso, de políticos.

“Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió; y dio también a su marido, el cual comió así como ella. Entonces fueron abiertos los ojos de ambos, y conocieron que estaban desnudos; entonces cosieron hojas de higuera, y se hicieron delantales. (...) Y el hombre respondió: La mujer que me diste por compañera me dio del árbol, y yo comí.” (Génesis 3: 6,7;12)

Se edificó así una comunidad misógina, pues la mujer católica cargaría siempre la cruz del pecado original, lo que condicionaría su papel en la familia y la sociedad; la Iglesia, más allá de los asuntos específicamente religiosos, configuró los patrones de comportamiento femenino, enmarcados en la estigmatización y la exclusión. Todas las mujeres están ahora manchadas con una herencia impúdica, tentadas por una serpiente malvada llamada Bachué²³, culpadas de las desdichas que el hombre ha tenido que vivir fuera del jardín del Edén. En la América colonial, imperfectas, malditas y tendientes al pecado, las mujeres sacrificaron su independencia tras requerir siempre la tutela de un hombre para que las protegiera y vigilara, doblegando así su naturaleza pecadora. La estructura de la sociedad que sustituyó a los muiscas ya no tenía como pilar fundamental a las mujeres; ahora, católico y patriarcal, el Nuevo Mundo dejó pocas posibilidades para la vida femenina: matrimonio o hábito.

Lejos de las visiones románticas contemporáneas sobre el matrimonio, en la colonia éste era más una institución acordada a conveniencias políticas, sociales y/o económicas, y poco tenía que ver con los deseos amorosos de los implicados. Los matrimonios se percibían más como contratos económicos que como uniones espirituales. El tejido social

²³ PADILLA, Christian (ed.). *La Bachué de Rómulo Rozo, un ícono del arte moderno colombiano*. Bogotá, Fundación La Bachué, 2013.

y político se estructuraba en las alianzas familiares que se gestaban a partir de los intereses que nada tenían que ver con las aspiraciones de las mujeres. De igual forma que los contratos, los matrimonios traían consigo inversiones, conocidas como las dotes, que generalmente los padres de las novias debían tributar como un pago a los novios que las mantendrían por el resto de su vida; adicionalmente, las arras, eran una cantidad de dinero o bienes que las mujeres entregaban a los futuros esposos como garantía de una vida decorosa durante el matrimonio.

Ahora bien, no todas las mujeres tenían los medios para ser candidatas óptimas para el matrimonio. Ya sea por no poseer un físico envidiable, no venir de una familia adinerada que pudiera pagar la dote solicitada, o no representar algún tipo de beneficio social o político para el futuro esposo, las doncellas santafereñas que no se casaban debían acomodarse a la humillante soltería bajo la protección y vigilancia de sus padres o hermanos, o entregarse a la vida conventual, incluso pasando por alto la débil o inexistente vocación al servicio divino.

Teniendo en cuenta las condiciones particulares que la Iglesia Católica tuvo que enfrentar en América, pues debía invertir esfuerzos en la evangelización para legitimar el establecimiento de la Corona Española, muy pocas órdenes religiosas de carácter femenino habían sido fundadas, dado que muchas de ellas tradicionalmente eran de naturaleza claustral, y por ende, su fundación no debería ser priorizada en el momento, pues las religiosas no participarían de forma activa en la evangelización de indígenas como si lo hacían las órdenes masculinas. De hecho, a principios del siglo XVII sólo existían en el Nuevo Reino de Granada ocho conventos de monjas.

Los esfuerzos económicos y políticos que desde España se aunaron para consolidar la Iglesia Católica, implicaban una gran inversión monetaria para el establecimiento y manutención de órdenes religiosas masculinas y de sus misiones, para garantizar la eficaz y eficiente conversión de indígenas. Por las razones antes expuestas, dado que las monjas debían permanecer desconectadas de los actos sacramentales para llevar una vida

religiosa de contemplación y oración, los conventos no recibían el mismo apoyo económico desde España, por lo tanto, su fundación generalmente dependía de inversión privada²⁴.

En una sociedad profundamente católica como la surgida en la colonia, existía un interés universal por alcanzar la salvación eterna a través de las buenas acciones. Sin embargo, las buenas obras no eran sólo aquellas que se hacían, también lo eran aquellas que podían pagarse en beneficio de la Iglesia. Las llamadas *Obras Pías* no eran más que acciones monetarias particulares como aporte directo o indirecto a alguna misión o comunidad; entre ellas estaban las limosnas o la fundación de conventos o monasterios, con el fin de apoyar a la fe católica en una comunidad a cambio de perdón y salvación.

De los monasterios y conventos fundados entre los siglos XVI y XVII en Santafé, hay uno que llama especialmente la atención dadas sus condiciones particulares. El convento de Santa Clara tuvo la clausura como eje fundamental en su concepción. La comunidad clarisa nació en Asís a partir de la comunidad franciscana, compartiendo con ésta los ideales de la vida cristiana en pobreza, castidad y obediencia, siendo la clausura la forma de garantizar el cumplimiento de dichos votos. En el siglo XIII, Clara de Asís, hija de una familia aristocrática de la ciudad, quien admiraba los sermones que compartía San Francisco con la comunidad, decidió abandonar sus comodidades domésticas y entregarse a una vida de contemplación mística, inicialmente en el monasterio de monjas Benedictinas. Clara tuvo que luchar contra el sistema eclesiástico patriarcal, para tener la bendición y aceptación en el proceso de fundación de una nueva comunidad femenina que viviría en las virtudes franciscanas de oración, trabajo y pobreza. A propósito de la fundación, en el libro *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*, escrito en el Siglo XVII, se consigna lo siguiente:

²⁴ “Por un lado, el surgimiento de conventos para mujeres manifestaba la consolidación de las nacientes ciudades americanas, pues las fortunas particulares se invertían en beneficio de la propia clase o sociedad en estos territorios. Por otro lado, dichos conventos se transformaban en núcleos de inversión de capital que buscaban asegurar la estabilidad económica de las familias a cargo de las fundaciones.” BRIZUELA MOLINA, Sofía Norma. *¿Cómo se funda un convento? Algunas consideraciones en torno al surgimiento de la vida monástica femenina en Santa Fe de Bogotá (1578-1645)*. En: Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, 22(2), 165-192. Bucaramanga, Universidad Industrial de Santander. 2017, p. 3.

“Constituidos en la Cumbre de la dignidad apostólica, y en la plenitud de potestad por la suma benignidad de nuestro Redentor, aunque con méritos desiguales aquellas cosas atendemos con cuidado por las cuales los monasterios, y otros lugares regulares principalmente de mujeres pueden aumentarse, y las vírgenes consagradas a Dios menospreciados los halagos de este siglo, infeliz: Más inclinadamente ofrecer perpetua servidumbre al mismo Redentor, con hábito disciplina, y clausura debajo del yugo suave de la religión, y en estas cosas mandamos se interpongan favorablemente las partes de nuestro oficio, cómo hallamos que saludablemente conviene en el señor, la petición, pues años exhibida poco a por partes de nuestro venerable hermano Hernando Arias de Ugarte arzobispo poco antes de Santa Fe, y al presente de Lima en las indias occidentales.” (Charcas, 1699, p. 14)



Imagen 1-1: Santa Clara de Asís.

Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. *Catálogo museo Santa Clara*. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 74.

El primer convento de clarisas en la Nueva Granada fue construido en la ciudad de Tunja en 1578 bajo el nombre de Santa Clara La Real, cuya fundación, igual como sucedería en Santafé el siglo siguiente, respondió a la necesidad de defensa de las doncellas, que en aquel sistema colonial patriarcal eran tomadas como incapaces y tendientes a caer en la prostitución o la mendicidad si no poseían a alguien que tomara su tutoría y satisficiera sus necesidades. El estado estaba encargado de proteger a las mujeres, delegando a las familias y el matrimonio como las instituciones competentes para dicha labor. La Iglesia debía estar presente cuando por cualquier circunstancia, la familia o el matrimonio no eran opciones viables para resguardar su integridad. En la colonia eran pocas las opciones para ellas, quienes debían ser tomadas como esposas o acomodarse a la socialmente vergonzosa soltería. Fue en la clausura conventual, donde las mujeres criollas de la élite, viudas, doncellas de clase media y algunas huérfanas tuvieron una vida alternativa ante la imposición de la vida doméstica, como madres y/o esposas²⁵.

El convento colonial era una institución multifuncional, que desarrolló sus actividades en medio de la significación religiosa: Los conventos eran el medio de anclar el poder colonial, y todos los sistemas que éste simbolizaba. Fue de suma importancia resguardar a las doncellas de mezclas indeseadas y peligrosas con negros o indios, en una sociedad en la que era cada vez menos frecuente la llegada de funcionarios provenientes de España, siendo así más difícil hacer alianzas matrimoniales que trajeran a la familia beneficios sociales o políticos. Sin embargo, las modificaciones que las reglas de constitución de la comunidad Clarisa tuvieron en el contexto neogranadino, le permitieron, además de proteger, ser gestora de dinámicas que promulgaban beneficios económicos y espirituales para la sociedad Santaferenseña.

A propósito de los votos de pobreza, fue diferente la historia de la comunidad Clarisa santaferenseña, que se caracterizó por mantener múltiples transacciones económicas, cumpliendo el papel de entidad crediticia en la ciudad. La decadencia de la encomienda como sistema económico imperante en la Nueva Granada y la crisis de la minería, causaron una fuerte depresión económica en el siglo XVII. La carente circulación de

²⁵ GAMBOA, Jorge. *El precio de un marido. El significado de la dote matrimonial en el Nuevo Reino de Granada*. Pamplona, 1570-1650. Bogotá, ICANH, 2003.

dinero, desestabilizó incluso a las clases más altas en Santafé; lo que ayudó al convento de Santa Clara a proclamarse como el cimiento económico de una sociedad colonial en crisis.

Desde el Concilio de Trento se permitió a las instituciones religiosas poseer bienes raíces, incluso si sus constituciones internas se lo prohibían. El convento de Santa Clara se rigió, primero, por la Regla de Santa Clara, un compilado de normas escrita por la misma Santa donde plasma la vida ideal para sus “hijas”, siendo la pobreza una virtud transversal; y segundo, por las normas propias del convento de 1622, escritas por su fundador, el Arzobispo Fernando Arias de Ugarte. Las dos tenían puntos de encuentro, pero también de desencuentro, y fue la Regla de Santa Clara la que tuvo que adaptarse para encajar en una sociedad extraña cuatro siglos después de su publicación. La vida en el convento debió enmarcarse tanto en la espiritualidad planteada por Santa Clara, como en los ideales de la política Postridentina y colonizadora. A pesar de ser devotas y disciplinadas, las monjas hacían parte del nuevo sistema capitalista, y por tanto contribuían activamente al éxito de éste en la sociedad ²⁶.

Eran múltiples las fuentes de ingreso económico para el convento, entre las que se destacan las dotes, capellanías, obras pías, y réditos por crédito. Los ingresos de *las dotes* de nuevas novicias, *“provinieron generalmente de los progenitores. Cuando esto no ocurría porque las novicias eran huérfanas o sus padres pobres, la suma la pagaba otro familiar”*²⁷. El convento era un lugar destinado principalmente para las familias acaudaladas, sin embargo, no fue exclusivo. Aquellas que no tuvieran las posibilidades de pagar la dote, podían ser beneficiadas con la obra pía de algún patrón o por la limosna de alguna viuda o jerarca de la ciudad; o incluso, tener una dote a crédito, pagando réditos al convento. *Las capellanías* consistían en una donación de patrimonio privado para manutención de las novicias, casi siempre por algún favor familiar como el nombramiento de algún capellán de un linaje específico. Era común que las novicias recibieran dinero y bienes a cambio de favores espirituales. La comunidad Clarisa contó con un gran número

²⁶ TOQUICA, María Constanza. *A falta de oro: Linaje, crédito y salvación: el Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2008.

²⁷ *Ibíd*, p. 50.

de bienes urbanos y rurales, como tiendas y locales que generaban ganancias por arrendamiento²⁸.

El convento de Santa Clara en Santafé, tuvo un carácter fundacional y funcional que se debió principalmente a la necesidad de protección de las doncellas, al igual que en la mayoría de conventos femeninos de la época. El origen de estas instituciones y su finalidad estructural encontró gran acogida en las familias adineradas y piadosas de la ciudad de Santafé que, por un lado, podían apoyar con grandes donaciones a las comunidades a cambio de favores espirituales, y por otro, poseían los medios para entregar a la clausura a alguna de sus familiares. Aunque el fundador, el Arzobispo Arias de Ugarte, estipuló que parte de los donativos iniciales hechos por él y su familia se destinarían a hermanas pobres que entraran a la clausura sin pagar dote, bajo una figura de caridad, gran parte de las mujeres que ingresaban al convento pertenecían a algunas de las mejores familias de la ciudad.

En consecuencia, éste y otros conventos femeninos estaban relacionados con las clases privilegiadas social y económicamente²⁹, generando entre ellos un círculo de beneficios económicos que, naturalmente, favoreció en mayor medida al convento de Santa Clara, que funcionó como la institución crediticia de primera mano para mercaderes y terratenientes; por tanto, sus ganancias provenían de transacciones recurrentes entre la abadesa y las élites santafereñas, quienes poseían cierta capacidad adquisitiva y demostraban, en gran medida, que tenían el patrimonio suficiente para solventar por otros

²⁸ “*Diferentes instituciones eclesiásticas coloniales recibían dinero, propiedades urbanas, tierras y ganado de los fieles, destinados al sostenimiento del culto, de los clérigos, de las monjas y a la salvación de sus almas. Así pagaban las dotes, obras pías, capellanías y cuotas de las hermandades. Iglesias, conventos, monasterios y religiosos, hacia finales del siglo XVII y hasta el fin del periodo colonial, eran dueños de cerca de la mitad de las tierras planas fértiles de la Sabana.*” TOQUICA, María Constanza. “La economía espiritual del convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII”. En: *Fronteras de la Historia: Revista de Historia colonial latinoamericana*, Vol. 3, 37-73. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 1998, p. 42.

²⁹ “*La asociación de mercaderes y grandes propietarios con los conventos de monjas fue leal y permanente, extendiéndose desde finales del siglo XVII hasta la primera década del siglo XIX. La puntualidad de pagos y seguridad en los negocios de estos grupos sociales inclinaron a los conventos a preferirlos en sus inversiones.*” LAVRÍN, Asunción. *Los conventos de monjas en la Nueva España*. En: BAUER, Arnold. (Ed.), *La iglesia en la economía de América Latina siglos XVI al XIX*. 193-222. México, D.F. Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1986, p. 206.

medios la cantidad de dinero prestada. Así, el convento de Santa Clara, apoyó el establecimiento y mantenimiento de una sociedad profundamente estratificada y cerrada (pues una movilidad entre clases sociales dentro de ella era prácticamente imposible), al apoyar el crecimiento económico de las clases altas para que establecieran, mantuvieran y perpetuaran sus privilegios.

No obstante, las actividades económicas surgidas del convento de Santa Clara no restan importancia a sus labores espirituales. Con relación a la comunidad Clarisa Santaferense y la evangelización, cabe aclarar que dados los votos de clausura como vida de contemplación entregada a Cristo, para esta comunidad no estaba permitido participar activamente en los procesos de conversión de los fieles indígenas a la religión Católica, como sí lo estaba para otras comunidades como la Compañía de Jesús. Al permanecer las hermanas en clausura, el papel discursivo y persuasivo sobre los ideales católicos debía tenerlo el edificio, como institución de poder en la ciudad, convirtiéndose en un ejemplo representativo del Barroco neogranadino.

William Fleming hace un recorrido por el estilo Barroco, haciendo énfasis en las maneras como éste se estableció en diferentes contextos, como la aristocracia, la burguesía y la Iglesia en función de la Contrarreforma. Si analizamos en sus términos la Iglesia de Santa Clara, es indudable que en ella confluyen los ideales del Barroco de la Contrarreforma, en cuanto su *“criterio psicológico se interesó no tanto en las especulaciones teológicas abstractas, como en la experiencia religiosa concreta a través de imágenes vivas”*³⁰, reafirmando una visión del mundo que involucra al espectador como parte del cuerpo místico de la iglesia y avivando el espíritu cristiano; un ingrediente fundamental en el plan de difusión de la fe. Sin embargo, la estrecha relación entre la Iglesia y el Estado en la América española, ponía a la Iglesia al servicio del Rey; por lo tanto, las instituciones religiosas, que consolidaban una sociedad compacta y católica, lo hacían en el nombre de Dios, pero también del Rey. Aquel estilo Barroco aristocrático que en Francia se estableció como un instrumento propagandístico que reafirmaba el poder de las élites políticas del

³⁰ FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. Ciudad de México, McGraw-Hill. 1987, p. 227.

Estado Absoluto, en América se transforma en toda aquella institución que simbolice la soberanía de la Corona, así como su sistema económico y social.

El convento de Santa Clara, con su peculiar actividad económica y estructura interna, representa los ideales Contrarreformistas, pero también abrevia un sistema económico y social traído por la Corona: capitalismo y clases sociales (incluso dentro del convento) se conjugan en una labor religiosa que buscaba establecer la soberanía del estado unificado en un solo hombre, que permaneciendo muy lejos de América, procuró estar representado por instituciones que mantuvieran viva su presencia simbólica.

Desde que se permitió la fundación de monasterios femeninos para la realización de ejercicios espirituales en comunidad, los conventos han sido el refugio físico y espiritual de aquellas mujeres que poseen una legítima vocación para el servicio de Dios, como espacios de reflexión, contemplación, recogimiento, oración y sacrificio, con el fin de perfeccionar la vida en la tierra para poseer un alma digna de vivir la eternidad en unidad con Dios. Sin embargo, en general durante la historia europea, y por extensión, en la América colonial, las concepciones generalizadas sobre la naturaleza tendiente al pecado de las mujeres, así como las condiciones sociales que proveían un limitadísimo abanico de posibilidades para su vida, hicieron que las circunstancias en las que muchas mujeres aceptaban la clausura favorecieran que los conventos coloniales también estuvieran ocupados, en considerable porcentaje, por doncellas con una vocación débil o nula, pues veían el convento como única opción de vida en aparente libertad, fuera del matrimonio o el control de sus familias.

Esta inevitable crisis de vocación, que se volvió generalizada en los conventos femeninos en América, era reconocida por las religiosas y requería, al igual que con los herejes y dudosos católicos, una labor pedagógica intencionada y continua que mantuviera cohesionada la colectividad, libre de disgregaciones ideológicas, garantizando un perfil de comportamiento homogéneo bajo los ideales estipulados por la fe y los votos propios de la comunidad.

En el caso de los conventos de clausura, donde siempre se habitaba bajo estrictos regímenes de conducta, en total aislamiento de la sociedad circundante, los riesgos de

deserción eran grandes, y por ende, fue importante un ejercicio de convencimiento que mantuviera vivas las convicciones de pertenencia a la comunidad a pesar del sacrificio que la clausura implicaba. Es por esto que en conventos como el de Santa Clara en Santafé, coexistían discursos de múltiples naturaleza, una retórica con múltiples enfoques sigilosamente disfrazados en la doctrina, donde la política, el sistema económico y las buenas costumbres, se vestían con todos los ornamentos posibles, consolidando un lenguaje de múltiples formas (arquitectura, artes visuales, música, literatura, poesía, entre muchas otras), que garantizara la persuasión de fieles, herejes y hermanas clarisas sobre la grandeza de Dios y la importancia de un correcto comportamiento.

1.3 Iglesia de Santa Clara de Santafé del Nuevo Reino de Granada

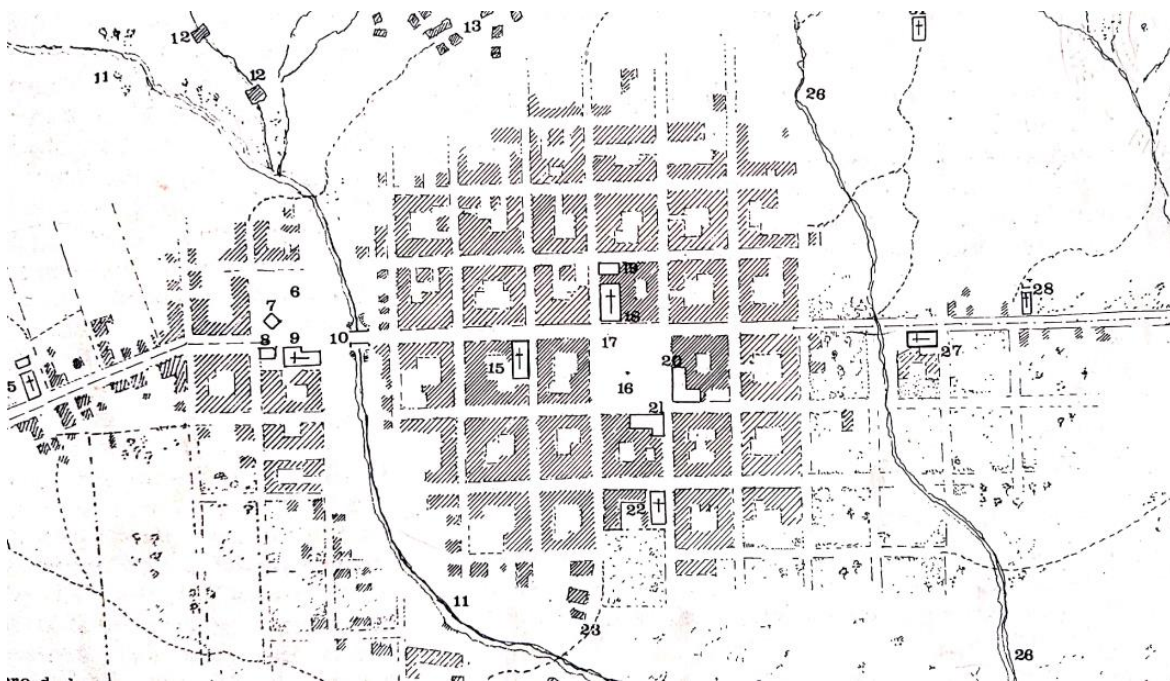
La historia del conjunto de Santa Clara, Iglesia y convento, posee un sin número de acontecimientos que van desde su fundación en 1625 hasta la desacralización y consolidación del Museo, pasando por el proceso de exclaustación, la demolición del convento y el abandono total de la construcción. Actualmente, Santa Clara es un ejemplo de un templo sin culto, donde ya no tiene cabida ningún acto litúrgico; sin embargo, gracias a que la iglesia aún se conserva, es posible exaltar este lugar como un representante icónico del arte religioso Barroco de la ciudad de Bogotá; un testimonio inmueble de las prácticas sociales de colonización, representante de las competencias de la actitud y retórica barrocas en la misión evangelizadora en la Nueva Granada.

En Santa Clara, el exceso ornamental, el cuidado especial por el detalle y la simbología casi parlante que se disemina en distintas expresiones artísticas que coexisten en un mismo espacio, dan una idea de la complejidad del discurso que se consolida en la retórica de la iglesia. La actitud barroca que se evidencia en Santa Clara proviene de la estructuración de una teatralidad que envuelve al visitante a través de un discurso que podía ser habitado, visto y escuchado. En la iglesia, arquitectura, artes visuales y música unían fuerzas en la labor de persuadir al visitante, con un discurso que no era dicho, pero que igualmente se compartía a través de infinitos detalles dispuestos en el espacio y en el tiempo.

1.3.1 Arquitectura

La Iglesia de Santa Clara hizo parte de una vasta red de iglesias que poco a poco se estableció en la Santafé colonial desde su fundación. A partir del siglo XVI la consolidación de la ciudad fue lenta, viéndose realmente avanzada en términos urbanos en el siglo XVII. Para ese momento se había erigido una ciudad que era reconocida positivamente en todo el imperio, cuyo esplendor era únicamente opacado por Ciudad de México y Lima. La ciudad se encontraba en proceso de desarrollo, pero en ese entonces ya se vislumbraba lo que sería su traza urbana definitiva, enmarcada por la presencia de dos ríos que de alguna forma limitaban su crecimiento. Hacia el norte y occidente, el río San Francisco, y hacia el sur el río San Agustín.

Imagen 1-2: Plano de Santafé del Nuevo Reino de Granada a finales del siglo XVI.



Fuente: MARTINEZ, Carlos. Santafé Capital del Nuevo Reino de Granada. Bogotá, Editorial Presencia. 1987.; p. 85.

Fue casi inevitable que las prácticas evangelizadoras, que para el momento coyuntural en términos políticos se habían convertido en una centralidad social, no tuvieran grandes

repercusiones en la consolidación física de la ciudad de Santafé. Como fue general en todos los procesos de consolidación urbana en las colonias americanas, la preocupación inicial de los españoles fue el adoctrinamiento indígena masivo y eficaz. Dado que existía una población indígena numerosa y concentrada en el territorio de la sabana, su evangelización se convirtió en una necesidad inminente. A pesar de los limitados recursos, no sólo económicos sino también relacionados con la mano de obra, la ciudad colonial de Santafé se caracterizó por ser la sede todas las órdenes religiosas, y su crecimiento y consolidación física se basó principalmente en la construcción de iglesias, siendo esta industria constructiva la que tuvo un mayor movimiento hasta el siglo XVIII. El crecimiento de la ciudad, además de viviendas y servicios básicos como mercados y plazas, impulsó un ánimo generalizado por la construcción de iglesias, ermitas, monasterios y conventos, lo que supuso igualmente la llegada paulatina de numerosas órdenes religiosas a la ciudad³¹. En el Siglo XVI, las primeras órdenes que tuvieron autorización para establecerse en Santafé fueron los Franciscanos y los Dominicos. Las Hermanas Pobres de Santa Clara fueron la segunda orden femenina en asentarse en la ciudad.

En la ciudad colonial nunca fue suficiente la existencia de una única iglesia, pues la dispersión de estructuras religiosas respondió, en primer lugar, a la necesidad de dar un lugar físico a las órdenes religiosas que decidían llegar a la ciudad; y en segundo, por la necesidad de dar una connotación religiosa a las diferentes áreas que se consolidaron en la zonificación urbana; la idea de parroquia daba sentido al espacio construido y habitado en cuanto se convertían en hitos simbólicos descentralizados; es decir, que no hacían parte de la centralidad de la plaza principal, pero dispersaban en el espacio igualmente la idea de Dios, apoyando al establecimiento de la religión.

Así, desde la fundación de Santafé, pero principalmente en el siglo XVII, la ciudad paulatinamente comenzó a evidenciar en su estructura física un carácter religioso

³¹ “*El empeño de levantar arquitecturas religiosas, iniciado el 6 de agosto de 1538 con el humilde templo que luego se llamó El Humilladero y mantenida la empresa constructora a lo largo del siglo XVII y un buen lapso del siglo siguiente, asignó a la capital la fisonomía de ciudad convento.*” MARTINEZ, Carlos. *Santafé Capital del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá, Editorial Presencia. 1987, p. 226.

innegable, traído por la reiteración de espacios para la adoración y el ritual³². Este proceso se dio sistemáticamente a lo largo y ancho del trazado urbano; sin embargo, se valoró igualmente los entornos rurales, pues dadas las condiciones de carácter estratificado y zonificado, muchos de los indios residían a las afueras de la ciudad. Se dio igualmente importancia a la distribución y descentralización del culto fuera de la ciudad, con la construcción de ermitas como la de San Diego o la de Egipto. El espacio religioso, fuera este una capilla, una iglesia, una Ermita o un monasterio, implicó la materialización espacial de una creencia colectiva, una evidencia del fervor que hasta ese momento se había consolidado en la ciudad, evidenciado en que *“más de treinta de estas construcciones, sin contar los oratorios, se construyeran en una urbe que tuvo menos de doscientas manzanas al final del período colonial”*³³.

Paradójicamente, eran los indios los propios artífices de los instrumentos utilizados para doblegarlos. La ocupación del territorio americano, con la fundación sistemática de ciudades que se asemejaran a las europeas, implicó que la sumisión de las poblaciones indígenas no tuviera únicamente connotaciones simbólicas y políticas. Dada la desproporción poblacional³⁴, que ubicó a los indígenas a la cabeza, siendo una gran mayoría hasta muy entrado el siglo XVIII, existió una necesidad inherente a la colonización que implicó la subordinación de esta población para enmarcarla en un sistema de trabajo; pues las ciudades no se levantarían de forma autónoma. Existió una enorme dependencia de los españoles hacia los nativos, pues proveían fuerza de trabajo gratuita o muy barata, para beneficio de la fábrica urbana colonial. En ese orden de ideas, en términos generales la ciudad se sostenía por el trabajo indígena, tanto en lo rural como en lo urbano, pues

³² *“(...) la presencia de órdenes religiosas en la ciudad, de carácter monástico o apostólico y los conventos de mujeres, con claustros en los que la iglesia debía ser digna del prestigio de la congregación; las capillas y ermitas, generalmente resultado de acciones individuales o familiares de agradecimiento o fervor a una advocación de la Virgen María, santo o imagen milagrosa en particular, que quedaban construidas sobre el espacio urbano y que podían o no cambiar con el tiempo en grandes edificaciones (...)”* MEJÍA, Germán. *La ciudad de los conquistadores: 1536-1604*, Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012, p. 217.

³³ *Ibíd.*, p. 218

³⁴ *“Para 1688, Piedrahita calcula 3.000 españoles y 10.000 indios, la mayoría asentados en las lomas de la ciudad (Pueblo Viejo) y algunos viviendo en el norte (Pueblo Nuevo). Tal cifra, que puede ser más realista, mostraría la proporción indígena abrumadoramente mayoritaria para Santafé, lindando con el 80% de ésta.”* VARGAS LESMES, Julián. *La sociedad de Santafé colonial*. Bogotá, CINEP. 1990, p. 57.

ellos participaron de forma enorme en la vida económica de la ciudad. Existían diversos oficios que los indios realizaban (entre estos, albañiles, criados, agricultores, zapateros), lo que los ubicaba en diversos círculos económicos y comerciales como pilares fundamentales en el crecimiento de la ciudad de Santafé.

A través de la Encomienda, los indios y su trabajo, eran únicamente administrados por los españoles para sus propios beneficios, lo que suponía una ausencia de mano de obra indígena para las familias criollas. Sin embargo, a comienzos del siglo XVII la ciudad logró romper con el monopolio de dicha mano de obra, teniendo acceso particular a los servicios que anteriormente sólo ostentaban los encomenderos del Rey. La Mita Urbana se consolidó desde finales del siglo XVI, y hasta entrado el siglo XVIII, como un sistema productivo de administración del trabajo de los indígenas. Se trató, en términos generales, de la organización del trabajo a partir de un esquema de alquiler de mano de obra destinado a diversos fines. Entre los más destacados están los servicios domésticos, la agricultura, la industria leñera, la minería y también la construcción. Si bien se enmarcaba en una cualidad de obligatoriedad sobre el trabajo, pues existía entre líneas la necesidad de forzar a los indígenas a trabajar en diversas áreas, la Mita no resume un sistema esclavista, pues éstos recibían dinero a cambio de sus servicios (un porcentaje de éste debía entregarse a la persona que, de alguna forma, administraba a un grupo de indígenas) que utilizaban en los gastos básicos de subsistencia y para pagar tributos en sus comunidades. La Mita permitió a la ciudad levantar su patrimonio urbano, partiendo de que el principal trabajo de los indígenas fue la construcción de viviendas privadas, iglesias, obras civiles, monasterios y conventos³⁵. A pesar del avance relativamente más rápido de construcciones civiles que cambiaron paulatinamente la imagen de la ciudad, las construcciones religiosas siempre fueron, por gran porcentaje, las más desarrolladas.

³⁵ *“Durante la primera época un promedio de 1.500 indígenas anuales sirvieron a la ciudad en todas sus necesidades. (...) Las nuevas disposiciones acarrearán grandes consecuencias sobre la vida santafereña en varios puntos: en el desarrollo urbano y sobre todo en la composición social de los habitantes de la ciudad, en conjunto con su idiosincrasia y costumbres. Mientras estuvo vigente y cuando todavía existía reserva de mano de obra, se llevó a cabo la mayor expansión de la ciudad en construcciones urbanas. En cierta forma, la mano de obra indígena no sólo alimentó la ciudad sino que también la construyó.”* *Ibíd.*, p. 90.

Desde principios del siglo XVI el Arzobispo Arias de Ugarte mostró un reiterativo interés por llevar a la ciudad de Santafé a la orden de Hermanas pobres de Santa Clara, que ya poseía un convento en la ciudad de Tunja. Sólo hasta 1619 recibió la autorización por parte del Rey Felipe III para establecer dicha comunidad en la ciudad. Con recursos donados por él mismo, adquirió todas las viviendas y huertos que se encontraban en la manzana ubicada en la actual carrera octava con calle novena, a una cuadra de la plaza principal de Santafé. La construcción se llevó a cabo a la cabeza del maestro Matías de Santiago, y finalizó aproximadamente en el año 1625 cuando se dio apertura al convento.

Para el momento, el proceso de consolidación de la ciudad de Santafé había configurado tres plazas: la de San Francisco sobre la Calle Real al extremo Norte; la de San Victorino al extremo occidental, y la plaza principal en el corazón de la ciudad. Esta última se caracterizó por convertirse en el lugar centralizado para la permanencia de los nacientes poderes³⁶; en ella se encontraba el ayuntamiento, la sede del cabildo, la cárcel, así como la iglesia principal. La plaza principal de la ciudad de Santafé, ubicada entre la calle real (hoy, carrera séptima) y la actual carrera octava, significó una agrupación de funciones, pues en ella se desarrollaban actividades de tipo comercial, religioso, celebraciones y fiestas, así como ejecuciones y castigos, que en la época se convertían en eventos públicos. La localización de la Iglesia de Santa Clara, sobre la carrera octava, la involucró en una dinámica urbana aportada por la centralidad simbólica y funcional que poseía la plaza principal, ubicada apenas a una manzana de distancia, pues se convertía en un lugar de alto tránsito peatonal, inmiscuido en las actividades comerciales llevadas a cabo sobre la carrera octava, así como de las funciones alternas de la plaza, que en ese momento era el lugar de reunión para numerosas actividades de carácter masivo para los santafereños.

³⁶ “*De esta manera, la ciudad se edificó de modo que sus parroquias y barrios ordenaran el espacio interior de la ciudad de acuerdo con principios jerárquicos y, por ello, de segregación social. Igualmente, fueron construidos los edificios públicos que se esperaba encontrar en una ciudad americana de importancia, además de ser ubicados adecuadamente en los costados de la plaza Mayor aquellos representativos de Dios, el rey y los vecinos del lugar. Por lo mismo, esta plaza adquirió centralidad pues se consolidó como punto focal y núcleo simbólico del lugar habitado.*” MEJÍA, Germán. *La ciudad de los conquistadores: 1536-1604*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012, p. 197.

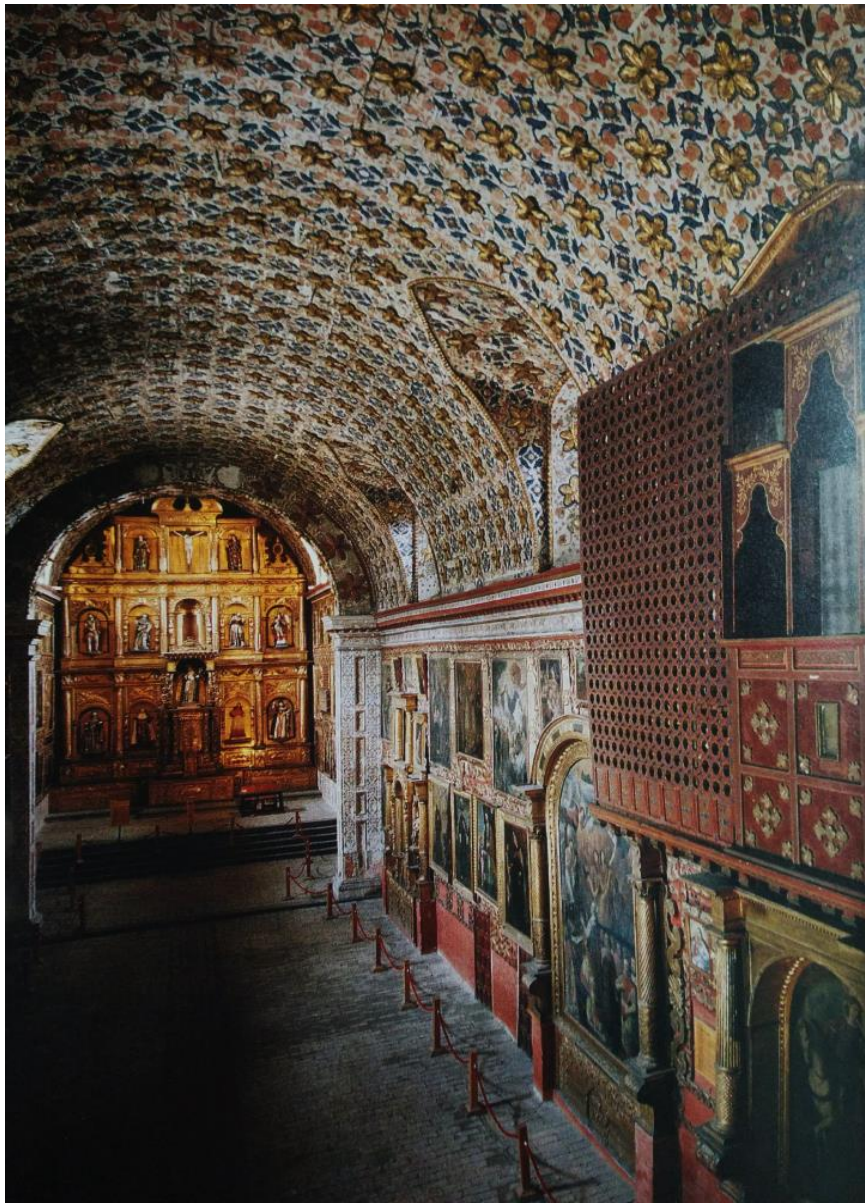
La arquitectura de la iglesia de Santa Clara puede tomarse como representante de la estética propuesta después del Concilio de Trento, el Barroco Contrarreformista, aportando espacialmente a un discurso propagandístico enfocado en reivindicar a la Iglesia Católica; sin embargo, también se evidencia las particularidades con las que el Barroco se acuñó en el contexto americano. Aquí se creó una variante estilística que compartía un manifiesto sobre la retórica a través del espacio habitable, pero que, dadas las condiciones particulares del continente y la funcionalidad misma del discurso a compartir, propiciaba edificios formalmente diferentes si se comparan con sus contemporáneos europeos. La configuración formal, la ornamentación y el detalle en la iglesia de Santa Clara hacen de su arquitectura un pilar muy importante en un sistema retórico que es más grande que el edificio mismo, evidenciando que la iglesia es la ventana comunicativa de la comunidad clarisa hacia el exterior, que funcionaba como un puente entre la clausura y la sociedad que la acogía³⁷. De ahí los múltiples esfuerzos de las clarisas por dar un carácter monumental al templo que les pertenecía; esfuerzos económicos y constructivos que las llevaron a construir un sistema semiótico complejo, enmarcado en la idea del Barroco como eje rector de un discurso embebido en los muros de una iglesia.

El espacio arquitectónico de la iglesia se configura a partir de una sola nave de planta rectangular, cuyos lados más largos se ubican de sur a norte. La nave se desarrolla longitudinalmente con forma de bóveda, y permite diferenciar los tres espacios principales del templo: El presbitero, rematando con el retablo principal, ubicado en el extremo sur; los coros, en el norte; y en el centro, el lugar para los fieles. Las anchas paredes de piedra permiten a la iglesia alcanzar una gran altura con una volumetría sencilla de un largo prisma rectangular rematado superiormente por la bóveda de color blanco decorada con patrones florales dorados y azules. El carácter longitudinal del templo se encuentra enfatizado por la horizontalidad de los paños color vino tinto de las paredes, que logran

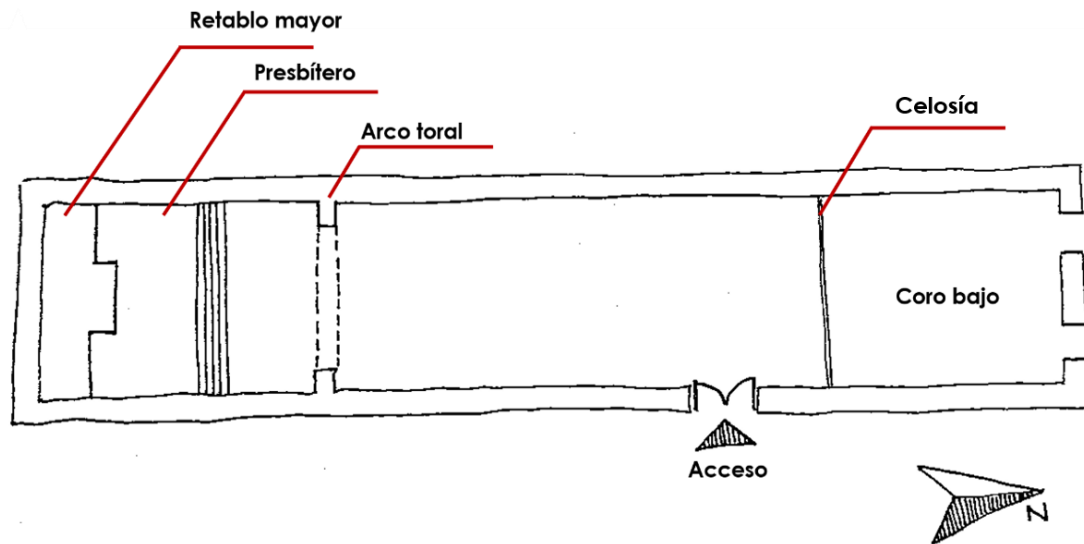
³⁷ “El convento fue una importante institución religiosa, pieza clave del funcionamiento de la iglesia católica Postridentina en Hispanoamérica. Cumplía una función religiosa central al generar un imaginario conventual, símbolo de la existencia de un más allá, dentro de los imaginarios religiosos de la élite y del pueblo. Un lugar de clausura donde habitaban vírgenes contemplativas cuya función religiosa principal era orar por las necesidades de los demás (...)” TOQUICA, María Constanza. *A falta de oro: Linaje, crédito y salvación: el Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2008. p. 37.

verse en los intersticios entre los numerosos cuadros que decoran todo el templo; los planos horizontales se diferencian de la bóveda gracias a una cornisa. Como era usual en los complejos religiosos de clausura, dada la ubicación de los coros en el lado opuesto al altar, el acceso a la iglesia desde la calle se da por una gran puerta ubicada lateralmente, para que las personas ingresaran directamente al espacio central sin tener contacto con las monjas.

Imagen 1-3: Interior de la Iglesia.



Fuente: JARAMILLO DE ZULETA, Pilar. El coro alto de Santa Clara. Bogotá, El Navegante editores. 1991; p. 22.

Imagen 1-4: Esquema planimétrico de la iglesia.

Fuente: Elaboración propia

En el sur, el presbítero cuenta con una escalinata que va de lado a lado del templo, que junto al arco toral y su bóveda, ligeramente más alta, configuran un espacio jerárquico e independiente al resto del templo. En el fondo se encuentra el retablo principal, con color dorado, en el cual está adosado el sagrario. En el sur, los Coros alto y bajo están separados del resto de la iglesia por un par de celosías de madera (hoy reconstruidas) que permitía la presencia de las hermanas Clarisas en la Eucaristía sin que estuvieran expuestas en la iglesia a mezclarse con los fieles externos. La zona de los coros, dividida en dos plantas, cuenta con decoración floral en el cielo raso al igual que la bóveda, con pinturas murales de naturaleza fitomorfa y zoomorfa.

Imagen 1-5: Interior de la iglesia a través de la celosía del coro bajo.



Fuente: Archivo personal.

A pesar de que el convento de la comunidad clarisa ya no existe, en lo que actualmente se conserva en la iglesia es posible vislumbrar algunos ápices de la forma de vida de las hermanas clarisas y su relación con el exterior. El muro occidental, que colindaba con el convento, contiene los puntos de contacto entre éste y la iglesia. Detrás del mismo, en dos pisos, se halla un sistema de túneles por el cual circulaban las clarisas hacia los coros alto y bajo, para pasar desapercibidas ante los asistentes a la iglesia. Sobre esta pared se encuentra la puerta a la sacristía y la conexión expedita al convento. Adicionalmente, entre los cuadros ubicados en la pared, surgen algunas celosías utilizadas principalmente por la abadesa para asistir a la eucaristía. Sobre este plano occidental también se encuentran los confesionarios conectados directamente a los túneles, para evitar que las hermanas tuvieran que deambular por el espacio para cumplir con la confesión.

La relación del interior de la iglesia con el exterior es prácticamente nula, de no ser por la puerta de acceso y las dos ventanas que están ubicadas en la fachada norte en el coro bajo. Fuera de éstas, la iglesia no cuenta con aperturas que den directamente a la calle, convirtiéndola en un espacio visualmente impermeable para aquellos que deambulan en el exterior. La iluminación de la iglesia se da entonces por un conjunto ocho ventanas, cuatro a cada lado, ubicadas a gran altura, por encima de las cornisas, que iluminan la bóveda a través de lunetos, como transiciones entre el plano vertical de la ventana y la forma curva de la bóveda.



Imagen 1-6: Ventana superior.

Fuente: Archivo personal.

El estilo Barroco encontró en el contexto latinoamericano nuevas maneras de representación. Factores sociales, económicos y/o estéticos condicionaron las transformaciones con las que se estableció dicho estilo en muchos países latinoamericanos. Existió una nueva idea de espacio Barroco que, excluyendo algunos ejemplos, no implicaba la construcción de una forma dinámica como sucedió en Europa, aunque la idea de retórica fue constante, al igual que la de ornamentación³⁸.

³⁸ *“Del estudio del Barroco americano y del análisis de sus espacios y diversas influencias, llegamos a la conclusión de que nuestro Barroco -el hispanoamericano- presenta características exclusivamente decorativas. Sus espacios son los mismos de las etapas anteriores, sencillos, sin*

Imagen 1-7: Decoración del cielo raso.

Fuente: Archivo personal.

España fue el escenario de la confluencia de dos culturas, la oriental y la occidental. La convivencia de moros y cristianos durante varios siglos implicó el desarrollo de nuevos estilos que también llegaron a la Nueva Granada. Una concepción compleja de su ornamentación, la simetría y la construcción de patrones geométricos y fitomorfos, superpuestos, adosados al muro, son algunas de las características de aquel estilo mudéjar hispanomusulmán que se asentó en Latinoamérica, que es evidenciable en la iglesia de Santa Clara. Estrellas, flores y líneas se multiplican llenando todo espacio vacío; el cielo parece fugarse por el techo mientras el interior se escapa por las celosías del coro.

complicaciones ni movimientos de sus planos, en una palabra: Eminentemente renacentistas españoles. (...) Los elementos que reciben el soplo Barroco: Púlpitos, marcos, altares, confesionarios, balcones, tableros, etc., son accesorios al espacio arquitectónico, el cual se mantiene incólume dentro de su tendencia al estaticismo. Esto quiere decir, por tanto, que nuestro Barroco es parcial y no integral." ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. "Arte colonial en Hispanoamérica". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 203 (noviembre), pp. 404-423. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID), 1966, p. 409.

Santa Clara es una construcción Neogranadina en cuyo interior confluye la tradición hispana, mudéjar y americana³⁹.

El exterior de la iglesia guarda una monumentalidad irónicamente discreta, una sobriedad que se contrapone al extravagante lenguaje formal que existe en el interior. El edificio se localiza sobre una esquina siendo un volumen bastante pesado visualmente, que asemeja a una fortaleza de piedra, cuya sencillez formal se rompe a través de la espadaña chaflanada, justo encima de los coros, abajo del campanario. La fachada principal de la iglesia está constituida por un gran muro de piedra, el cual ha perdido su pañete, y que se interrumpe únicamente por la puerta principal y las ventanas que se pueden ver en la parte alta de los muros. Las fachadas carecen de elementos ornamentales exceptuando por el escudo de armas y el retablo exterior que enmarca la puerta de acceso. Dicho retablo cuenta con una calle y dos cuerpos, siendo el espacio principal ocupado por un arco de medio punto para la puerta, y base para un nicho superior que inicia en un frontón roto, donde antes había una imagen de Santa Clara tallada en piedra.

³⁹ MARRERO, Antonio. *Perspectivas sobre el arte mudéjar en Hispanoamérica y las islas Canarias. Definición y reformulación*. En: Atenea No.521. Concepción, Universidad de Concepción, 2020.



Imagen 1-8: Acceso a la Iglesia.

Fuente: Archivo personal.

Imagen 1-9: Vista interior hacia los coros.



Fuente: Archivo personal.

1.3.2 Artes visuales.

En el barroco europeo, la arquitectura cumple más funciones que generar un espacio habitable, pues la misma se convierte simultáneamente en espacio simbólico y escenario para la ornamentación; en ella, la escultura y la pintura se funden con el espacio para consolidar una atmósfera donde todos los elementos hacen parte de un gran plan rector. En términos de la relación arquitectura-ornamentación, en gran parte del barroco latinoamericano la consolidación del espacio es diferente⁴⁰. Aunque la idea de ornamentación excesiva está siempre presente, la misma se presenta como una adición al espacio arquitectónico; es decir, el edificio mismo no posee alardes formales relacionados con el movimiento continuo de las formas; es un edificio con tintes renacentistas, de formas puras y grandes superficies limpias, que funciona como un telón de fondo a la ornamentación que posteriormente es adicionada a los planos circundantes.

Imagen 1-10: Detalle de Visión de Santa Gertrudis

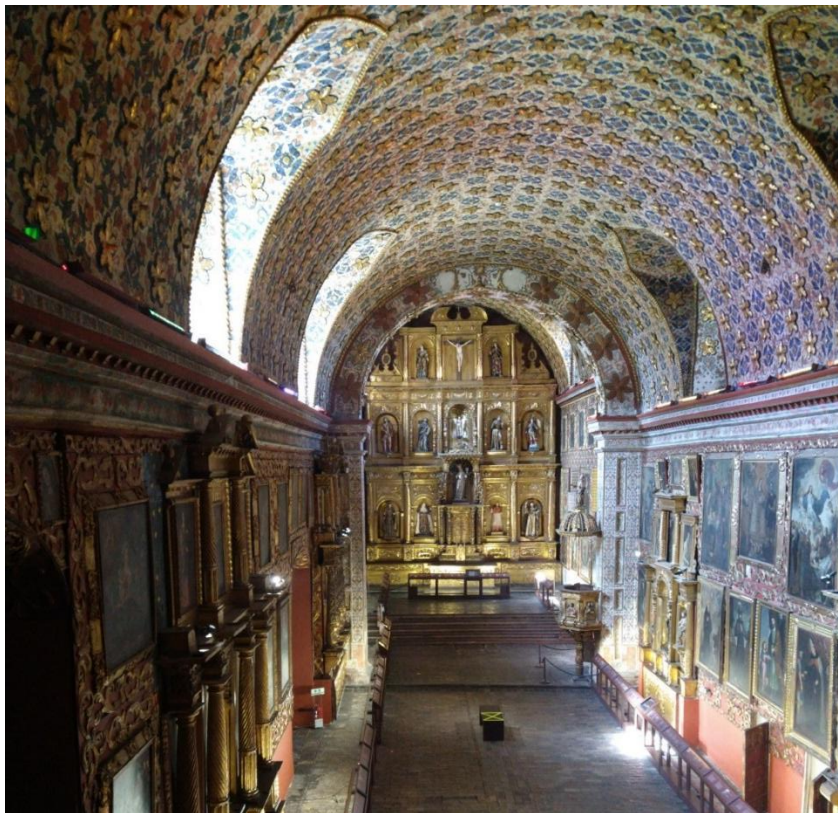
Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 81.



⁴⁰ ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. "Arte colonial en Hispanoamérica". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 203 (noviembre), pp. 404-423. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID), 1966.

En la iglesia de Santa Clara, el espacio arquitectónico y la ornamentación trabajan de forma aparentemente independiente, pues la fluidez del espacio no se traduce a un movimiento continuo de la masa construida, sino que se basa en el establecimiento de una atmósfera formalmente caótica donde los elementos ornamentales (pinturas, esculturas, murales, retablos, entre otros) se multiplican como adiciones a los planos de formas puras que configuran la espacialidad. Se yuxtapone la uniformidad de un espacio volumétricamente sencillo, con la idea de una ornamentación adosada que se multiplica sin dejar un solo espacio vacío.

Imagen 1-11: Vista interior desde el Coro Alto.



Fuente: Archivo personal

Arnold Hauser construye un paralelo entre los sistemas cerrados y abiertos en el arte, refiriéndose a las composiciones cerradas del Clasicismo y las abiertas del Barroco. En las composiciones cerradas, según él, “*Lo representado es un fenómeno limitado en sí*

mismo, cuyos elementos están todos enlazados entre sí y referidos unos a otros⁴¹; en contraposición, las composiciones barrocas producen un efecto “*más o menos incompleto e inconexo*”, donde pierde valor la estabilidad de la finitud compositiva proponiendo una progresión de elementos que rompen el equilibrio, el ajustamiento, el sistema. La Iglesia del Convento de Santa Clara se consolidó como un sistema con apariencia inacabada, en el cual, los elementos podrían ser multiplicados infinitamente por todos los rincones del espacio, desbordando aún más el festín estético y discursivo: Cuadros, esculturas, retablos, murales, flores y hojas, podrían continuar un patrón infinito exaltando aún más el sistema retórico que en ella se establece⁴².

La historia de consolidación de la Iglesia de Santa Clara llevó alrededor de ciento cincuenta años, y da cuenta de los grandes esfuerzos por hacer de ella una maquinaria persuasiva para los nuevos fieles y para la construcción de una moral irreprochable para las monjas en clausura. La vasta colección pictórica, escultórica y mural que posee la iglesia evidencia el importantísimo papel del arte en la construcción del discurso religioso⁴³. Durante su consolidación, la iglesia de Santa Clara se fue llenando de elementos decorativos, en gran parte ajenos a la arquitectura misma, que evidencian cómo surgió al interior de la comunidad religiosa la decisión de apartarse de un plan arquitectónico general para enriquecer interiormente la iglesia con decoración con profundos y variados significados.

Actualmente, la iglesia de Santa Clara, convertida en museo, posee una colección de cerca de 140 piezas, entre pinturas, esculturas, retablos y murales, que en gran parte pertenecen a la decoración original ubicada por las hermanas Clarisas entre los siglos XVII y XVIII; algunas piezas existentes fueron ubicadas por la comunidad Jesuita en su breve ocupación del convento en el siglo XIX, y otras pertenecían a otras iglesias y fueron

⁴¹HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona, Labor. 1994, p. 95.

⁴² “*El siglo XVII en su segunda mitad y una buena parte del XVIII, vieron entonces cómo el templo, paulatinamente, pero en forma ininterrumpida, fue adquiriendo otra fisonomía interior, en parte contrapuesta formalmente a la respuesta estética inicial, aunque ambas, en el fondo, imbuidas ya por una nueva atmósfera de valores y pareceres estéticos y aún ideológicos, que las hicieron permanecer entrelazadas y dependientes una de la otra en muchísimos casos.*” FRANCO SALAMANCA, Germán. *Templo de Santa Clara, Bogotá*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1987, p. 79.

⁴³ BOUZA ALVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

trasladadas a Santa Clara principalmente en las labores de restauración llevadas a cabo en el siglo XX.

Imagen 1-12: Enchapados y pinturas de la nave.



Fuente FRANCO SALAMANCA, Germán. Templo de Santa Clara, Bogotá. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1987; p. 111.

La noción de estilo no es lo único importante, lo es también la intención de las clarisas por “llenar el espacio” con mensajes alegóricos, logrando alcanzar un barroquismo por medio de las formas⁴⁴. Santos, vírgenes, imágenes de éxtasis y de Cristo, comparten indistintamente un lugar en los muros de la iglesia. No existe certeza de que la ubicación actual de las pinturas y esculturas en el museo sea exactamente la del periodo colonial, pues durante la restauración y nueva organización se movieron imágenes y desafortunadamente no existen documentos escritos o gráficos que muestren el orden

⁴⁴ “Paralela de la actividad de ensambladores y talladores se da también, sin duda alguna, la de pintores y escultores que llenan con sus obras las inquietudes que nacen en abadesas y monjas al ver vacíos los muros entre retablo y retablo y, aunque menos probable, los vacíos en los nichos de estos últimos” FRANCO SALAMANCA, Germán. *Templo de Santa Clara, Bogotá*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1987, p. 84.

original, si fue que lo hubo; por ende, y entendiendo que después de la exclaustración de la comunidad de las clarisas muchas de las piezas estaban descolgadas y deterioradas, el proceso de reubicación de la colección pudo responder principalmente a la coincidencia de tamaños de las pinturas con los nichos existentes en los retablos y en los paneles de madera tallada superpuestos a los muros. Además, como es bien sabido durante el gobierno del presidente Tomás Cipriano de Mosquera se desamortizaron los bienes de todas las comunidades religiosas, acción legal que incidió en la forma como se habían organizado los aspectos iconográficos dentro de los templos neogranadinos.

A pesar de que se desconoce la ubicación original de los elementos decorativos, la existencia de temáticas disímiles en los cuadros y esculturas da una vaga idea de que no existió un plan iconográfico definido para Santa Clara, como si lo hubo para otras iglesias de la época, en las cuales las situaciones y personajes representados dentro de una misma línea narrativa, giraba generalmente alrededor de un “santo titular”, personaje al que se le dedicaba la devoción de todo el proyecto eclesiástico. Aquí, más que girar en torno a la vida y obra de Santa Clara, las temáticas representadas varían, pues son múltiples los personajes y situaciones que se vinculan iconográficamente con la narración bíblica, más que con la vida de la santa. Por las características diversas en los elementos decorativos en cuestión de tamaños, formas, técnicas, medios y ubicación, puede intuirse la ausencia de un plan general para la decoración de la iglesia.

Es importante resaltar que, por sus características técnicas al igual que por el contexto temporal y espacial dada la cercanía territorial con la Real Audiencia de Quito, las pinturas presentes en la iglesia de Santa Clara, al igual que las esculturas, retablos y demás ornatos tallados ubicados en los muros, se pueden enmarcar, en su gran mayoría, en la marcada influencia estética que se consolidó y difundió a partir de la conocida Escuela Quiteña de Artes. Así es como usualmente se ha llamado al conjunto de prácticas y manifestaciones artísticas desarrolladas en el territorio que comprendía la Real Audiencia de Quito (incluyendo, hacia el sur, territorios peruanos como Piura, y hacia el norte, ciudades como Pasto y Popayán en la Nueva Granada) durante el periodo de la dominación española, entre el siglo XVI y el inicio del siglo XIX.

En el periodo Barroco, Quito era el epicentro para el arte y la artesanía; allí se generó un estilo particular en el cual confluía la tradición escultórica y pictórica europea (Renacentista y Manierista) con las prácticas artísticas autóctonas de las comunidades indígenas preexistentes. El desarrollo estilístico logrado por los artistas quiteños se remonta a la fundación del Colegio San Andrés en el año 1551, en el cual estudiaban hijos de colonos. Allí se les brindaba instrucción religiosa y se enseñaba artes y oficios bajo la dirección de maestros principalmente españoles que, a través de manuales teóricos y grabados provenientes de Europa, enseñaron y adaptaron modelos al medio local.

El Colegio San Andrés fue la cuna de los primeros pintores, escultores, carpinteros y músicos en la ciudad, quienes sistemáticamente surtieron con productos artísticos los templos, conventos y viviendas. Principalmente desde el siglo XVI, la imitación, el traslado de artistas y la producción consecutiva de obras de diversas naturalezas permitieron que el arte quiteño se difundiera paulatinamente por diversos territorios de América, no solamente como una escuela artística enmarcada en una nueva expresión Barroca propia del continente, sino también como un cúmulo de creaciones que aún en la actualidad se alojan en un sin número de espacios, principalmente religiosos, a lo largo de toda América Latina y en algunos lugares de Europa.

Una de las expresiones más importantes surgida en el arte de Quito fue la escultura tallada en madera. Si en el Barroco italiano el mármol blanco fue el material predilecto para los diestros escultores, en la Escuela Quiteña fue la madera la encargada de dar forma a las ideas de los artistas. La idea del sincretismo entre las prácticas autóctonas del tallado en madera y los ideales formales del manierismo se vuelve explícita en la aplicación de nuevas técnicas, pues el cambio del material no supuso la pérdida de expresividad y naturalidad en los personajes, así como el característico juego de luz y sombra conseguido a través del movimiento de los cuerpos y las telas.

La presencia de la Virgen Inmaculada Alada en la Iglesia de Santa Clara no puede pasarse por alto, pues es un importante indicio sobre la llegada de material pictórico y escultórico proveniente de la Escuela Quiteña a la comunidad de las Hermanas Clarisas Santaferañas. La Virgen de Quito, Virgen del Apocalipsis, Virgen Danzarina o Inmaculada Alada, es uno de los tópicos iconográficos más importantes surgidos en la ciudad de Quito,

ampliamente difundido en Ecuador y en muchas iglesias del continente. Se presenta a la Virgen María con alas vestida con un manto de estrellas y parada sobre la luna aplastando a una serpiente. La imagen que de esta Virgen existe en la Iglesia de Santa Clara está construida en madera tallada y policromada, y es una reproducción de la imagen original, hecha en el siglo XVII por el artista quiteño Bernardo de Legarda. No se conoce con certeza la procedencia de esta escultura, sin embargo, tanto el trasfondo iconográfico como la técnica utilizada permiten vislumbrar la relación con la Escuela Quiteña, sin importar si fue importada o fabricada en Santafé por algún artista instruido dentro de los cánones estilísticos provenientes de dicha escuela.



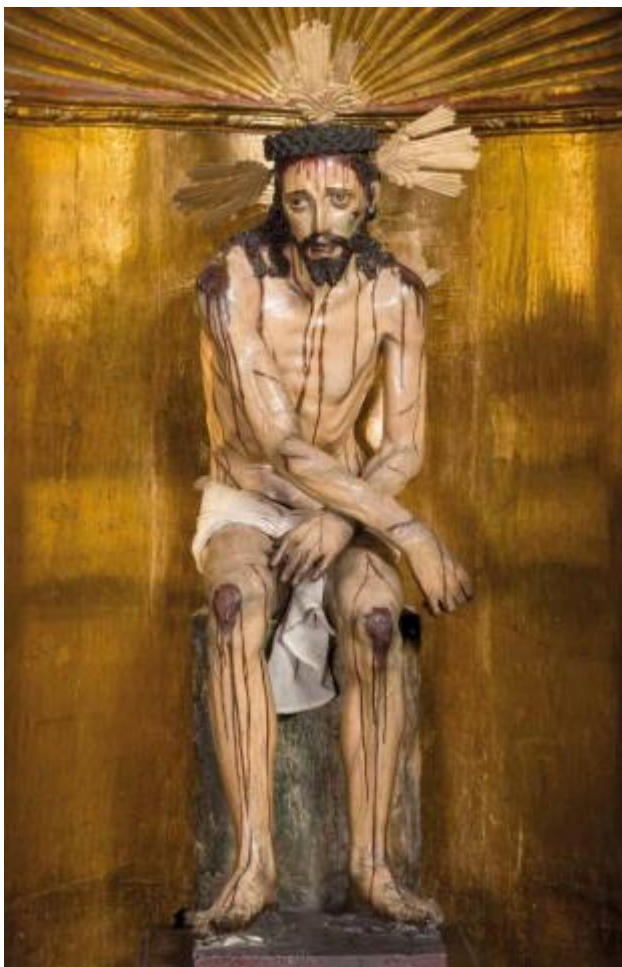
Imagen 1-13: Virgen Inmaculada Alada

Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 95.

Como ésta existen muchas otras esculturas en la Iglesia de Santa Clara que pueden enmarcarse en las técnicas promovidas por la Escuela Quiteña. Consecuentemente, casi la totalidad de esculturas observadas en la iglesia de Santa Clara poseen la técnica del encarnado, característica en las obras

escultóricas de dicha escuela; ésta técnica buscaba cargar las esculturas con un efecto más natural y realista a través de la imitación de la piel. Para esto se utilizaban diversos pigmentos que se mezclaban y se colocaban sobre la superficie de madera pulida y estucada. Posteriormente se ruborizaba para dar mayor naturalidad.

En general, la técnica más común fue la madera tallada y policromada con diversos pigmentos que incluían hojillas doradas que se adherían a las superficies. En la iglesia de Santa Clara se encuentran como algunas representantes de esta técnica las esculturas de San Francisco de Asís y el Señor de la Humildad; éste último con apliques dorados en los destellos que emanan de su cabeza. Las técnicas escultóricas en la Escuela Quiteña se desarrollaron a tal punto que incorporaron otro tipo de materiales que se combinaban con la madera. Es el caso de las telas cristalizadas que brindan una sensación de un contradictorio movimiento estático a través del realismo en los pliegues de las túnicas y



velos. Con esta técnica se pueden apreciar en la iglesia las imágenes de Santa Teresa de Jesús y San Vicente Ferrer. Como un último ejemplo de la presencia de técnicas escultóricas provenientes del arte quiteño en la iglesia, se encuentran las imágenes de vestir, muy difundidas en la colonia, que eran esculturas que poseían detalles únicamente en sus brazos y cabeza, pues eran vestidas y adornadas con ropa y joyas reales. Como éstas son el caso de La Dolorosa y San Juan Nepomuceno.

Imagen 1-14: El Señor de la Humildad

Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 105.



Imagen 1-15: Santa Teresa de Jesús

Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 78.



Imagen 1-16: Imágenes de vestir. Izquierda: La Dolorosa; derecha: San Juan Nepomuceno

Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 64 y p. 100.

Otra práctica artística muy difundida por la escuela quiteña fue la fabricación de retablos, cuyo estilo es evidenciable en gran parte de las iglesias coloniales de Ecuador y Colombia. Al igual que las esculturas, éstos eran construidos en madera, cuyo acabado final fue la aplicación de oro a través de la técnica conocida como dorado al óleo: sobre la superficie de madera se cubrían los objetos con aceite, se extendía color dorado y para finalizar, se agregaban láminas de oro. La riqueza ornamental que se alcanzó con los retablos radica en la diversidad de formas y figuras que se solían tallar en las superficies de madera. Estas estructuras solían adornarse con hojas, frutas y flores, además era común el uso de columnas salomónicas y anilladas. Análogamente, en los retablos presentes en la iglesia

de Santa Clara es visible la perfecta conjunción entre las labores hechas por carpinteros, talladores y ebanistas que comprobaría la correlación estilística con la Escuela Quiteña.

En ese sentido, los retablos son la perfecta conjunción de arquitectura, mobiliario y escultura. Fueron muy utilizados en la colonia para cubrir la planicie de los muros y darles nuevas connotaciones ornamentales y simbólicas. Los retablos se presentan ante los visitantes como las ventanas que dejan filtrar las presencias celestiales al mundo terrenal. Estos elementos adosados a las superficies cumplían una función didáctica, con el fin de adoctrinar a los fieles, porque las imágenes en su interior se solían organizar en función de una narrativa donde confluían múltiples personajes y situaciones que generalmente se complementaban, escenificando sermones o mostrando características de los Santos. La configuración formal de los retablos deja usualmente una superposición de nichos que son ocupados con pinturas y esculturas, conformando áreas ornamentales que se contraponen al vacío de los muros. La iglesia de Santa Clara cuenta con nueve retablos, algunos muy sencillos que solo rodean una gran pintura haciendo énfasis especial en ella como el *Retablo de San Francisco Solano*; y otros de mayor tamaño y complejidad como el de *la Sagrada Familia* o el *Retablo Mayor de Santa Clara*, ubicado en el altar. En la configuración del espacio en la iglesia ocurre algo muy particular: El concepto de decoración agrupada y centralizada en los retablos, que da una lectura semántica a un área específica en la verticalidad de los muros, desaparece cuando se rompe el límite espacial y se prescinde tanto del nicho como del retablo para ubicar imágenes: la iglesia entera es un paisaje místico sin nichos, donde cualquier espacio puede fugar reminiscencias del mundo celestial.

Imagen 1-17: Retablo del Púlpito.

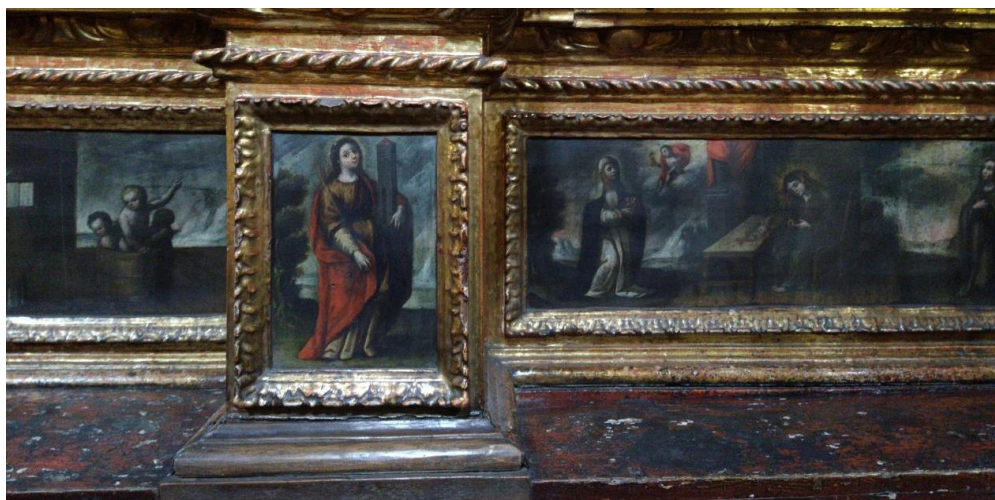


Fuente: Archivo personal.

La idea de atiborrar el espacio con pinturas y otros elementos conduce a una percepción descentrada, que logra fragmentar la atención del espectador, quien puede quedar vagando por horas dentro del templo en medio de un rico mar de opciones. Esta idea se refuerza buscando exaltar la presencia divina por medio de aspectos formales como la policromía, la repetición de módulos a manera de juego barroco donde materias primas como el óleo, la madera y el oro se van a tornar en agentes fundamentales para la creación de un ambiente propicio para la devoción.

En Santa Clara es evidente la supremacía de la imagen visual promulgada durante el siglo XVII: *“Pero a diferencia del hombre de la Edad Media, el hombre del Barroco, como ya explicamos antes, no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación”*⁴⁵. Las pinturas ubicadas en la iglesia son representantes iconográficos tanto de la vida religiosa como cotidiana, por lo tanto, se pueden entender como un discurso que no solo connota ideales religiosos sino también son un testigo que permite visualizar tanto los mecanismos de persuasión como dar pistas sobre las generalidades de la vida cotidiana de la ciudad, o la vida en clausura de las hermanas Clarisas.

Imagen 1-18: Miniaturas en la base del retablo del púlpito.



Fuente: Archivo personal.

⁴⁵ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel. 1975, p. 498.

La Iglesia de Santa Clara es multifocal, “multinarrativa”, en cuanto es posible descomponer cada elemento individualmente si se reduce la escala de análisis; de esta manera pueden incluso clasificarse las piezas en función de sus técnicas, argumentos o protagonistas. Sin embargo, en este momento es importante resaltar el papel de la narrativa múltiple en función del discurso global que la iglesia guarda en su compleja composición estructural y ornamental. La sobreexposición visual evidencia una intención reiterativa de poner en los sentidos ideas abstractas y traerlas a un plano concreto, reconocible y empático. Las expresiones artísticas de carácter visual en la iglesia responden a la intención de promover una religiosidad espectacular establecida por la Contrarreforma, produciendo fascinación colectiva a través de figuras y atuendos coloridos que congelan el movimiento, composiciones que conducían a una inmersión dentro de las diferentes escenas, haciendo uso de juegos de luz y sombra, superposición de imágenes y acumulación de situaciones⁴⁶.

⁴⁶ “Cabe en estas líneas una cuarta instancia histórica que toca más directamente con el mundo europeo, pero que necesariamente proyecta su influjo sobre estas tierras del Nuevo Mundo, tan importantes no sólo desde el punto de vista de la economía y territorialidad que generan para una metrópoli monárquica y en expansión, sino también en el aspecto de su posesión y dominio ideológico, en el que la Iglesia Católica desempeñaría un papel de ejemplar significación. Nos referimos en este punto al descomunal plan de difusión de la Fe, emprendido por la Iglesia Católica romana en el siglo XVI como acción contra-ofensiva para combatir y contrarrestar los movimientos desplegados por la Reforma Protestante. Y como parte importante de ese vasto plan está el arte de la contrarreforma, suficientemente codificado en los concilios, que reproducen, aquí en Santa Clara también, los esquemas empleados en el arte europeo y en el resto de la América española. Toda esta imaginería tenía como único objeto, estimular los sentimientos devotos de los fieles y de las religiosas, con la misión expresa de llevarlos a su último fin. Y en este fin tenía intereses muy grandes también la Corona Española”. FRANCO SALAMANCA, Germán. *Templo de Santa Clara, Bogotá*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1987, p. 80.

1.3.3 Música.

“(…) Cerca, Hortelano cerca, cerca.
En este jardín de flores
siembra una azucena,
porque no la huela el mundo ni la sienta
aunque la sienta, aunque la sienta.
la arranca para sembrarla
en el jardín de pureza,
porque ni la tome el siglo a su tema
ni le tema, ni le tema (...)”

Fragmento de “A un hábito. Cava hortelana” del maestro Herrera⁴⁷

A pesar de la evidente importancia de la imagen visual tanto en el Barroco como en la iglesia de Santa Clara, no se puede desconocer que la construcción de un artefacto retórico no se limita únicamente a la vista. La actitud barroca se construye en función de la estética de la repetición, proponiendo que la construcción de cualquier sistema poético significativo se basa en la redundancia para generar un lazo de unión simbólico entre elementos aparentemente diversos: La intención incisiva y reiterativa de poner en los sentidos un discurso evangelizador que se teje más profundamente, más allá de la forma o el medio. Santa Clara, como artefacto retórico, construye su discurso valiéndose de múltiples medios, presentes tanto en la arquitectura misma como en su amplia colección pictórica colonial. Sin embargo, debemos entender que el hecho de habitar un espacio religioso implica habitar también una compilación de procesos multilingüaje, ya que además de la imagen visual, tenían cabida otros fenómenos narrativos como la música o los mismos sermones, pensados igualmente con fines persuasivos.

La música ha tenido gran importancia en el contexto cristiano⁴⁸ (y en muchos otros actos rituales), inicialmente haciendo parte del acto litúrgico, y posteriormente, en el siglo XVI,

⁴⁷ TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. *Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara*. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2001, p. 109.

⁴⁸ “Para el bien spiritual de los indios y para que dexen sus vanas supersticiones e idolatrías es de mucha importancia que aya en sus pueblos música y celebren los divinos oficios con la solemnidad, y decoro que acostumbra nuestra santa iglesia” Dadey citado en RODRÍGUEZ, Diana Farley. “Y

tomando independencia de los mismos construyéndose un nuevo género musical: El Oratorio, un drama musical religioso, con personajes que cantan, pero no actúan. La solemnidad que se alcanzó por medio de la música al incluirla en contextos religiosos la convirtió en otro pilar fundamental en el establecimiento de la religión en Europa y las colonias igualmente católicas. Refiriéndose a esto, Joseph de Amaya, doctrinero de Tabio dijo:

“(...) Digo que por no tener la iglesia del dicho pueblo cantores se celebraba el culto divino con grande indecencia y desconsuelo de los naturales de que resulta que muchos de ellos ordinariamente se iban los días festivos a otra de aquella comarca donde ay música.”⁴⁹

La Clausura femenina, tanto en España como en la Nueva Granada, fue reconocida ante la sociedad como un centro de fuerte actividad profesional en torno a la música, pues los conventos poseían una capilla propia que era dirigida musicalmente por alguna persona cualificada, escogida y remunerada por la misma Abadesa, donde se interpretaron diversos repertorios vocales. En España, los Conventos fueron destacados por la alta calidad musical que en ellos se demostraba, donde la música cantada en el culto fue ejemplo de perfección interpretativa y compositiva. Se resalta la labor realizada en conventos como el de la Encarnación en Madrid o el de San Clemente en Sevilla, que se convirtió en un modelo a imitar en la vida musical para las religiosas de la ciudad.

“Y quizás la descripción más hermosa y completa de un teórico sobre el elevado nivel de virtuosismo que podía alcanzar la llamada música de señoras sea la de Juan de Espina acerca del Real Convento de San Clemente de Sevilla, con monjas músicas elegidas especialmente por la abadesa y por el propio Espina para este cometido. Una gran capilla

Dios se hizo música”: la conquista musical del Nuevo Reino de Granada. El caso de los pueblos de indios de las provincias de Tunja y Santafé durante el siglo XVII. En: Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana, 15(1),13-38. Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2010, p. 4.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 3.

*musical, por el número de sus componentes, por su variedad, y por su calidad indiscutible (...)*⁵⁰

En la nueva Granada, y particularmente en la Ciudad de Santa Fe, se arraigó igualmente una cultura musical en los entornos religiosos, que implicaba diversas acciones encaminadas en producir música de calidad; entre ellas, cultura compositiva y educación musical. En general, en todos los seminarios, Monasterios y Conventos la práctica coral era obligatoria, por lo tanto, la educación musical hacía parte del currículo para la formación del clero, haciendo énfasis en la música coral para garantizar la correcta interpretación del canto llano y de obras polifónicas, que eran las que más se componían e interpretaban en la época. Un ejemplo de esto es la fundación del Colegio Seminario San Bartolomé en 1605, en el cual inicialmente pudieron estudiar niños españoles con mínimo 12 años. Para ellos, se ordenó que debían aprender a interpretar correctamente el canto llano e iniciarse como organistas. Se les asignó un maestro de música y debían prestar servicios musicales en la Catedral.

De la información encontrada sobre el uso e importancia de la música en Santa Clara, existe un dato clave aportado por Constanza Toquica en el artículo *“La economía espiritual del convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá”*: La dote pagada por las novicias que supieran cantar o tocar algún instrumento musical tenía un considerable descuento. Este fenómeno también se daba en los conventos femeninos españoles, pues cualquier mujer que tuviera las cualidades para dirigir e instruir musicalmente a un coro o formar parte del mismo podría ser eximida de pagar la dote, y en algunos casos, como cualquier maestro de Capilla, podría recibir un mínimo salario por dichas labores. De esta forma, cualquier doncella neogranadina o española que sin contar con los recursos económicos para pagar una dote quisiera entrar en la clausura, ejercería una profesión retribuida económicamente siempre y cuando tuviera las facultades musicales suficientes para asumir responsabilidades en el coro.

⁵⁰ SANHUESA FONSECA, María. *Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII*. En: La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-2004, Vol. 1, pp. 167-180, 2004, p. 174.

Como es sabido, dadas las condiciones económicas de los conventos femeninos, principalmente los americanos, la dote pagada por las novicias era de vital importancia para la subsistencia del propio convento, y solamente los fundadores de los mismos tenían la potestad de ingresar a familiares suyos sin reconocer un pago. El no pago de una dote suponía una situación desfavorable para el convento porque afectaba directamente el dinero destinado para la manutención de las novicias. A esto debe sumarse el dinero invertido en profesores de música, maestros de capilla y compositores. En consecuencia es posible comprender la relevancia que para el convento suponía el ingreso de una monja música: la acción de cantar o interpretar algún instrumento cumplía un papel significativo en el convento, puesto que en ello se invertía dinero.

En cuanto al papel de la música en la comunidad clarisa santafereña, es preciso señalar que la revisión documental, así como la misma configuración del espacio de la iglesia, permitió evidenciar que era de gran importancia para la comunidad, pues la sola existencia del coro y el órgano da pistas sobre la existencia de música hecha por las monjas en clausura del Convento de Santa Clara. Aunque de la educación musical de las Hermanas Clarisas existan muy pocos datos, existe la certeza de que las mismas recibían clases de música impartidas por un profesor, pues el retrato de Martín Palacios (que reposa en el actual Convento de Santa Clara en la ciudad de Bogotá), quien fuera uno de los maestros de música de las monjas, tiene la inscripción: "*Les enseñó música y arregló el coro, y sirvió de capellán. Después Pasó a Tunja*" (Jaramillo de Zuleta, 1991, p.30). En consecuencia, debe entenderse que la educación musical para las hermanas Clarisas debía ocuparse por instruir las en todas aquellas aptitudes que aportaran a la correcta interpretación de canto llano y polifonía. En ese sentido, el currículo musical debía comprender técnica vocal (que para la época Barroca había alcanzado grandes avances gracias a los desarrollos iniciales de la Ópera), lectura de partituras, dicción en latín, solfeo entonado, y para las más diestras en la labor musical, nociones en composición.

En España, y por extensión en la Nueva Granada, la calidad lograda en la interpretación de piezas corales se debió principalmente a los rigurosos programas de enseñanza que en muchas ocasiones se fundamentaban en tratados teóricos sobre gramática musical, métodos contruidos por maestros de música para apoyar el aprendizaje tanto en

conventos y monasterios como en escuelas externas. La necesidad de impartir una enseñanza efectiva del canto llano en el menor tiempo como fuera posible llevó a diferentes órdenes religiosas femeninas a encargarse directamente la redacción de métodos de enseñanza.

Los tratados teóricos encontrados en diversos conventos en España son un reflejo de las prácticas de enseñanza musical durante el siglo XVII, así como de los procesos didácticos llevados a cabo para las novicias en formación. Un ejemplo proporcionado por María Sanhuesa Fonseca es el del tratado *Reformación del Cantollano -Arte de Cantollano, órgano y cifra, junto con el de cantar sin mutanzas, altamente fundado en principios de Aritmética y Música-* de 1649 escrito por Tomás Gómez, en el cual consolidó un sistema didáctico para el perfeccionamiento del Canto llano a través de una escala de siete notas (Heptacordio).

El desarrollo sistemático de la enseñanza musical en los conventos se asemejó a las conocidas *Scholas Cantorum* de la Edad Media, en las cuales los monjes eran instruidos en técnica del canto llano para la interpretación de música en los actos litúrgicos. La consolidación de escuelas de música en los conventos fue posible gracias a una estructura organizada que, desde las Constituciones de las comunidades religiosas, tanto en España como en la Nueva Granada, dispuso las condiciones para el desarrollo de las actividades del coro en monasterios femeninos y masculinos; por ejemplo, la elección del maestro o maestra de coro, así como sus responsabilidades en torno a la instrucción y dirección del mismo. En el reglamento interno escrito para la Catedral de Santa Fe en 1560 se estipula que el Chantré, cargo que ocupaba quien dirigía el coro, debía ser un experto en música y en canto llano, debía cantar en el facistol y enseñar la técnica del canto a quienes sirven a la iglesia, así como ordenar y corregir todo aquello que tenga relación con la labor coral⁵¹.

Al igual que en los monasterios masculinos, el coro en los Conventos debía ser dirigido e instruido por una persona hábil musical y litúrgicamente: La Vicaria de coro, o maestra de coro como se conocía en algunos lugares de España. La Vicaria tenía la responsabilidad

⁵¹ BARRIGA MONROY, Martha Lucía. *La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata*. En: *El Artista*, núm. 3, pp. 6-23. 2006

de obtener la mayor calidad musical posible, ella entonaba las antífonas y salmos, usualmente interpretaba los solos, enseñaba los cantos y dirigía al coro⁵². Lucas Antonio Charcas, refiriéndose a las labores específicas dadas para algunas novicias en el convento de Santa Clara de Santa Fe, a propósito de la Vicaria de coro, estipuló lo siguiente:

*“A la Vicaria de coro, pertenece el cuidado grande, que ha de haber, de que el oficio secante, y el divino culto, y rezo todo con mucha devoción; haciendo se diga con la debida pausa, comenzando todas juntas, y acabando a un mismo tiempo, para que haya uniformidad, y consonancia, teniendo gran cuidado, en que las religiosas, ayuden al coro, en lo cantado, y rezado, y cuando algunas se descuidare, adviértalo con caridad, como también, si no guardan silencio.”*⁵³

Sobre el repertorio interpretado por las hermanas Clarisas y su procedencia se conoce muy poco, sin embargo, puede intuirse a partir de las dinámicas que se consolidaron en torno a la difusión de la música barroca española y la forma como se estableció en América. La riqueza artística y musical que para el momento se había alcanzado en Europa, se multiplicó y llegó hasta las nuevas capillas, monasterios y conventos que se estaban fundando en el Nuevo Mundo⁵⁴. La expansión estilística de la música compuesta e interpretada por los coros masculinos y femeninos comprendía, en primer lugar, la llegada del repertorio a la Nueva Granada, que hiciera posible la interpretación de las obras

⁵² *“Item mandamos que la correctora del canto no exceda los límites de su officio que son de gouernar el choro en quanto ir a priesa, o despacio, y poner la pausa que se ha de guardar, y enmendar las que herraren, subir y bajar el canto, y en lo que toca a las entonaciones y cosas semejantes. Pero mandamos que no se entremeta en enmendar los accentos de los que se canta o reza lo qual pertenece a la correctora de la letra”*. Constituciones del convento de San Jerónimo, citado en SÁNCHEZ, Gustavo. *La música en los monasterios de monjas jerónimas a la luz de las Actas Generales de la Orden*. En: La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, Vol. 2, pp. 945-958, 2011, p. 951.

⁵³ CHARCAS, Luis Antonio. *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*. Sin Editorial, Biblioteca Nacional de Colombia, 1699, p.157.

⁵⁴ *“La época Colonial hispanoamericana abarca los siglos XVI, XVII, XVIII y comienzos del XIX. Durante este periodo, tanto técnicas como estilos europeos viajaban con músicos y música en las misiones colonizadoras, y llegaban hasta los más apartados lugares con bastante rapidez”*. BARRIGA MONROY, Martha Lucía. *La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata*. En: El Artista, núm. 3, pp. 6-23. 2006, p, 7.

compuestas por músicos españoles en los nuevos territorios; y en segundo lugar, el arribo de compositores y maestro de música que multiplicaran el estilo compositivo de la época y promovieran la creación de obras originales en los monasterios a ultramar⁵⁵.

La llegada consecutiva de repertorio de naturaleza sacra a la Nueva Granada, aunada a la necesidad de consolidar una Iglesia fuerte en torno a la evangelización como ejercicio de poder político, promovió la multiplicación de una cultura musical entre los conventos y monasterios, en los cuales era común que circulara el repertorio entre órdenes religiosas, compartiendo entre monasterios los libros de partituras de canto llano o de composiciones polifónicas. Usualmente éstos se facilitaban por una temporada para posteriormente ser devueltos; también eran intercambiados por otros libros; o incluso, a través de la labor de copistas, fueron reproducidos para ser conservados en cada convento. Esta práctica era muy usual también en España. Por ejemplo, cuando los músicos de la Capilla Real acompañaban al Rey en sus viajes a Alcalá de Henares, Fray Simón, maestro de capilla en la ciudad, aprovechaba la ocasión para intercambiar piezas musicales para que allí se interpretaran las mismas piezas que en la Corte Real⁵⁶.

En las partituras conservadas que en algún momento hicieron parte del repertorio coral interpretado en la Iglesia de Santa Clara en Santa Fe analizadas en esta investigación, se evidencia que fueron obras compuestas específicamente para un coro femenino, pues en

⁵⁵ “El primer músico que llegó al Virreinato de Nueva Granada, fue Juan Pérez Materano, en 1537. Perdomo Escobar, en *El Archivo de la Catedral de Bogotá*, dice que Don Juan de Castellanos fue discípulo de Pérez Materano, y que es posible que Don Juan de Castellanos hubiera sido el maestro de Gonzalo García Zorro, el mestizo formador del primer clero indígena en el Nuevo Reino de Granada (1575). El primer arzobispo santafereño fue el Franciscano, Fray Juan de los Barrios, de 1549 a febrero de 1569. Fue él quien inició la traída de los primeros libros corales. Posteriormente, el canónigo mestizo, don Gonzalo García Zorro, en uno de sus viajes a la corte, trajo de España las joyas de la Catedral: Los libros de Aguilera de Heredia y Guerrero”. *Ibid.*, p. 9.

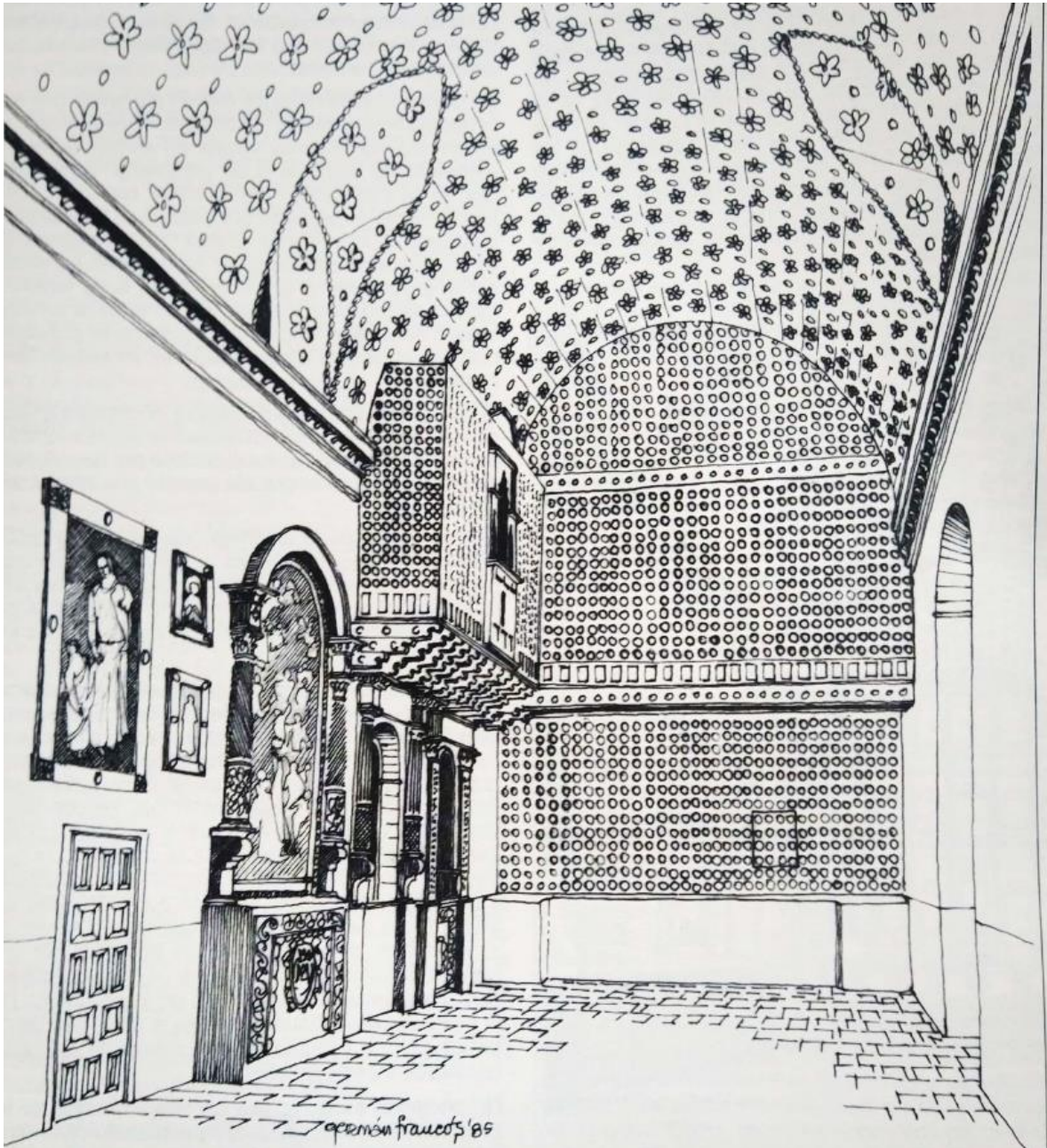
⁵⁶ “Además de su tarea de copista profesional, Fr. Simón -como cualquier otro maestro de Capilla de su época- intercambia numerosas obras musicales con otras Capillas, como deja traslucir en las cartas a su hermano; como ejemplo, vemos que mantiene una asidua correspondencia con el maestro de Capilla de Toledo Pedro Ardanaz, a quien él pide las letras de los villancicos de Navidad y Corpus -muy afamados en su época por estar compuestos por el poeta Moreto-, y por eso, en numerosas ocasiones, le ofrece a su hermano Miguel las composiciones de la catedral toledana para la Capilla de la Catedral de Segovia”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Difusión de la música barroca española a través de los maestros de capilla y músicos de los monasterios*. En: *Monjes y monasterios Españoles*, v. I. Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 813-836, 1995, p. 817.

algunas está consignada la notación para “Altus” o “Tiple”, que eran clasificaciones utilizadas para voces femeninas durante el Barroco. Es posible concluir que fueron encargadas por el convento a diversos compositores, entre ellos Juan de Herrera, quien tuvo el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Santa Fe y profesor de música en el convento de Santa Inés. La práctica de encargar composiciones a músicos de la época fue muy recurrente en los monasterios del Barroco en España y el Nuevo Mundo, siendo esta la manera para que las órdenes religiosas ostentaran repertorio original que, en primer lugar, se adaptara a las necesidades técnicas específicas para las voces de las integrantes del coro; y además, versara sobre temas concretos de acuerdo a los intereses de las órdenes mismas⁵⁷.

Por ejemplo, el cuarteto, “*A un hábito, cava hortelana*” escrito por Juan de Herrera en 1702 para la comunidad Clarisa santafereña, hacía parte de los cantos realizados por las monjas en las ceremonias de profesión, cuando recibían el hábito después de un año de ingresar al convento. La canción está llena de metáforas que se encaminan a enaltecer la religiosidad femenina en clausura: esta poesía musicalizada dibuja la clausura como un jardín celestial, cuyos frutos estarán inevitablemente en contacto con Dios al final de sus días. Se presenta a las nuevas clarisas como flores arrancadas de su tierra, que se siembran “en el jardín de pureza”, privado, cercano a Dios, pero alejado del mundo; aunque igualmente presente (“*porque no la huela el mundo ni la sienta, aunque la sienta, aunque la sienta*”).

⁵⁷ “Por ejemplo, del convento de Santa Cruz de Vitoria le mandan unas letras para que “me aga favor de conponer esos bersos de latín con su estribillo, para que se canten día del Corpus; y si vmd. puede disponer que los bersos los cante sola Doña Alfonsa, sin que entre la capilla solo al estribillo [...] el berso último tiene nueve renglones, con que no biene con los otros que están a seis, y así vmd. no aga monta del” (Francisca de Herrera); y para que siga haciendo el solo la citada virtuosa doña Alfonsa, “se sirba de conponer una misa para que aquí se cante a quatro llebando la querda Alfonsa; ia sabe vmd. nuestro modo de cantar”. Y desde el convento de Salvatierra, en Vitoria: “Aí remito esa letra de San Pedro, para que me conponga el estribillo a quatro boces, y las coplas a solas, y todo sea a la grey de gusto”. OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Las Monjas Músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica*. En: Revista de Folklore CXLVI, pp. 56-63, 1993, p. 6.

Imagen 1-19: Perspectiva de los Coros y el órgano, de Germán Franco Salamanca



Fuente: FRANCO SALAMANCA, Germán. Templo de Santa Clara, Bogotá. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1987; p. 62.

Imagen 1-20: Partichela de *A un hábito, Cava hortelana*.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, it is titled "A un hábito" and "Cava hortelana". The score consists of three staves of music with lyrics written below. The lyrics are in Spanish and describe the life of a nun. The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age and wear.

Alus a 4. N.º 1.

Cava hortelana, cava, cava, cava, por el mundo, que tierra in a ma aña. Cava hortelana cerca coma, cerca; por Dios a sus

flores como cer ca, cerca: Cerca hortelano, cerca cer ca

Porq̃ no la huéla el mundo, ni la fuerza a unq̃ la sien ta: porq̃ no la huéla el mundo ni la fuerza a unq̃ la
 Porq̃ ni la teme el siglo a su thema, ni lo teme ma: porq̃ ni la teme el siglo a su thema, ni lo
 Caminando para el cielo no echen lazes en la tier ra: caminando para el cielo no echen lazes en la
 Que lazes de Dios, al mundo, no se faga, si se nie ga: que lazes de Dios, al mundo no se faga, si se

Siénta.
 tema.
 tierra.
 niega.

Fuente: TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2001.

Esta partichela representa una de las voces de la pieza, que hace parte de una obra coral polifónica a cuatro voces; lo que implica que el grupo de novicias debía dividirse en cuatro grupos, y cada uno interpretaba una voz diferente. Dado que sólo se conserva una de las cuatro voces de esta pieza, es imposible reconstruir en su totalidad el sonido real de la obra, sin embargo, ésta sirve como evidencia de la aparente complejidad técnica de la música escrita para ser interpretada en el convento. Como ésta, existen otras partichelas de la época, con canciones que versan sobre diversos temas, como la Santísima Trinidad y la Inmaculada Concepción de María.

La música tenía un papel muy importante en la vida cotidiana de las Hermanas Clarisas, quienes participaban de las horas canónicas, "*oficios religiosos llamados comúnmente Oficio Divino, rezo que sucede a lo largo de las veinticuatro horas del día y que se*

*acompaña de cantos*⁵⁸, de los cuales se hacían siete, dispersos durante todo el día. La presencia del coro alto en la Iglesia es la representación de esa conexión borrosa entre el interior del convento y el exterior: No sólo era la ventana para aquellos seres fantasmagóricos, presentes pero invisibles, que habitaban detrás de los muros de la iglesia abierta al público; también era la ventana por donde ingresaba la solemne musicalidad celestial.

Si bien en las Constituciones y Reglas escritas para el convento de Santa Clara en Santa Fe no se nombra el canto más que en las actividades correspondientes a la Vicaria de coro, y entendiendo el paralelismo estructural entre los conventos españoles y neogranadinos, un apartado sobre el canto dispuesto en las Constituciones escritas para las Hermanas Benedictinas españolas puede brindar una noción sobre la importancia del canto para las órdenes religiosas femeninas:

*“Las religiosas harán del canto sagrado una de sus principales preocupaciones. Se acordarán constantemente de esta sentencia de la Santa Regla: “nostre concordet voce nostree (...)” y procurarán por su canto completar y dar el sentido a las palabras de la Liturgia. Se acordarán que el Canto Gregoriano es el servidor y el adorno de la Literatura sagrada y que debe reflejar los diferentes sentimientos que las palabras expresen con toda la fidelidad de una humilde y sumisa ayuda. Procurarán cantar con voz clara, con pronunciación distinta y enérgica que haga resaltar bien la hermosura de las palabras aún en su forma exterior.”*⁵⁹

En la cita anterior es importante distinguir la frase *“Procurarán cantar con voz clara, con pronunciación distinta y enérgica que haga resaltar bien la hermosura de las palabras aún en su forma exterior”*; pues es necesario comprender la “palabra exterior” como aquella que se dice, la que proviene de la voz y no de la oración mental o el pensamiento. Se recalca entonces la hermosura de la voz cantada a pesar de ser una expresión del habla.

⁵⁸ JARAMILLO DE ZULETA, Pilar. *El coro alto de Santa Clara*. Bogotá, El Navegante editores. 1991, p. 30.

⁵⁹ Constituciones de las Monjas Benedictinas Españolas, citadas en CHAVES DE TOBAR, Matilde del Tránsito. *La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes*. [Tesis de Doctorado no publicada]. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2009, p. 127.

Este dato es de gran importancia teniendo en cuenta que para las Hermanas Clarisas el voto de silencio fue obligatorio, establecido en la Regla de Santa Clara, escrita por ella misma para todas sus “hijas”⁶⁰. Si bien el canto para las Hermanas clarisas era un acto que se realizaba principalmente en la privacidad de la clausura, se ejecutaba eventualmente en actos religiosos de carácter público. De cierta forma, esto pone en discusión el cumplimiento de los votos de silencio, más aún si se trataba de actos que involucraban a la sociedad externa a la clausura. La importancia brindada al canto en los conventos femeninos, y contemplando el voto de silencio como una práctica piadosa y penitente fundamental en algunas comunidades de clausura, es preciso entender que el canto reivindica la voz en su carácter exterior y público, el canto es el vehículo portador de un mensaje. En ese sentido, se permite quebrantar los votos pues a través del canto no es la voz de una novicia la que se escucha, es el verbo divino, la voz de Dios.

En América, el contacto que tuvieron los visitantes europeos con los indígenas tuvo la premisa de someter, vigilar y formar en la doctrina católica, modelando el comportamiento de los habitantes originales. Las campañas evangelizadoras pusieron en práctica múltiples métodos para aportar en el proceso de transformación espiritual de las culturas nativas, entre ellos, la música. Ésta no se usaba únicamente como herramienta para dar solemnidad al culto, sino que se enseñaba a los indígenas para que fueran ellos mismos quienes interpretaran obras religiosas corales e instrumentales⁶¹. En concordancia con lo anterior, lo expuesto evidencia el papel activo que desempeñaban las Hermanas Clarisas en cuanto a su actividad musical en la vida religiosa, cultural y social de su época; un papel que implicó procesos de aprendizaje, interpretación e inversión monetaria para diversos fines. La labor musical en el convento de Santa Clara se desarrolló como una forma de contemplación espiritual, pero también como una alternativa de predicación en la cual se

⁶⁰ “Desde la hora de completas hasta la de tercia, las hermanas guarden silencio, exceptuadas las que prestan servicio fuera del monasterio. Guarden también silencio continuo en la iglesia, en el dormitorio, y en el refectorio sólo mientras comen; se exceptúa la enfermería en la que, para recreo y servicio de las enfermas, siempre les estará permitido a las hermanas hablar con discreción. Podrán, sin embargo, siempre y en todas partes, insinuar brevemente y en voz baja lo que fuera necesario”. Regla de Santa Clara, Capítulo V: *Del silencio, del locutorio y de la reja*.

⁶¹ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Colombia: Música indígena, tradicional y cultura musical durante el periodo colonial Siglos XVI-XVIII*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1995.

cantaba a Dios: Dios como receptor del canto, pero también como presencia que se vuelve canto, presencia que es cantada y compartida a la comunidad.

Cierre las puertas, que no haya señal del mundo. Reconózcase como un sujeto vivo, que ha sido extraído de su realidad, que con un paso ha viajado a este jardín místico a presenciar un espectáculo polifónico. Las campanas aquí ya no suenan, pero hay voces. Un laberinto tan sencillo y a la vez tan complejo en el cual perderse. Hay un solo espacio, pero muchas salidas. ¿Las ve? Los retablos dorados se rompen y el espacio se perfora dejando que se filtre la luz ¿es la luz del día? No, es la luz del tiempo que vive en las historias, la misma que ilumina las mañanas del Quijote. Aquí hay muchas ventanas, pero no nos muestran la calle, por ahí se asoman los personajes de este carnaval. Un drama teatral. Imagine cómo se mueven, escúchelos; ellos hablan, gritan, juzgan. Pero algo falta, ¿no? Algo que no trasciende el tiempo. Aquí hubo música, imagínela saliendo por los orificios de las celosías. ¿Así sonará el cielo? Habite el sonido, habite el tiempo y el espacio. Camine, piérdase en este rectángulo sin bordes, infinito. Entre en el bucle, baile, dude.

Aquí Dios existe; aquí Dios se ve, se escucha, se habita.

2. Desarrollo

“Entendemos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer. Esta no es ciertamente tarea de ningún otro arte, puesto que cada uno de los otros versa sobre la enseñanza y persuasión concernientes a su materia propia; como, por ejemplo, la medicina sobre la salud y lo que causa enfermedad (...). La retórica, sin embargo, parece que puede establecer teóricamente lo que es convincente en -por así decirlo- cualquier caso que se proponga, razón por la cual afirmamos que lo que a ella concierne como arte no se aplica sobre ningún género específico”⁶².

Un discurso es una exposición de argumentos, en la que un orador comparte reflexiones sobre un asunto determinado; tiene como una de sus principales características estar enfocado en persuadir; es decir, está orientado a convencer (sobre cualquier fenómeno) a una audiencia; y es la aplicación de esa función persuasiva lo que diferencia los discursos de otras construcciones lingüísticas⁶³.

Por su parte, la retórica, es la disciplina que estudia la forma, función y características de los discursos. Como *arte del bien decir*, estudia y define las estrategias expresivas que llevan a un discurso a enunciar las ideas de la mejor manera a través del lenguaje; la forma más conveniente para que el contenido sea entendido, emotivo y contundente en su función de convencer. La retórica va mucho más allá de estudiar el tema o argumento en sí, pues, a diferencia de la gramática, en la retórica se consideran más elementos que el contenido y la estructura lingüística del texto, pues el contexto de producción, así como las formas expresivas utilizadas por el orador son de gran importancia para cumplir la función persuasiva de la Retórica. Así, un buen discurso es aquel que con belleza y elocuencia

⁶² ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid, Gredos. 1999, p. 174.

⁶³ BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, D.F, Siglo veintiuno editores, 1995.

posee los elementos precisos y eficaces para movilizar el intelecto, las emociones y las sensaciones en el auditorio⁶⁴.

Si la retórica, como afirma Aristóteles, no versa sobre ningún tema en específico, pues los fenómenos objeto de deliberación podrían ser infinitos, se dedica a sistematizar los procedimientos y técnicas de la comunicación intencionada en producir convencimiento; no puede centrarse en el contenido, sino en la forma correcta como deben ser hechos los discursos para producir persuasión. Así, pueden existir discursos clasificables en múltiples grupos de acuerdo a su contenido (políticos, religiosos, científicos, entre otros). Por tanto, la escogencia de los temas sobre los cuales versa un discurso, es decir, el fenómeno referencial que produce su contenido, responde a aquello que el orador requiere compartir, seleccionado a partir de sus propias necesidades y las de su contexto.

Según Mijail Bajtín, las esferas o núcleos de las actividades humanas están estrechamente relacionadas con el uso de la lengua, pues existen enunciados que se comparten entre los sujetos que pertenecen a una u otra esfera, y reflejan las condiciones estructurales y el objeto de significación, conjugando contenido, estilo, recurso y gramática⁶⁵. En otras palabras, las esferas de la actividad humana producen tipos específicos de discursos, y su función genera unos dispositivos lingüísticos relativamente estables que construyen una retórica propia para cada contexto; son tipos de lenguaje, puesto que demarcan acciones, significan y comunican.

En consecuencia a lo anterior, si se entiende la Religión Católica como una esfera de actividad humana en la época colonial, es posible afirmar que existe un discurso propio con una finalidad concreta, especialmente en América dadas las condiciones después del proceso de conquista: Apoyar el establecimiento de la Corona Española con todas las vertientes que de esta actividad pudieran surgir, como la evangelización, restablecimiento de la fe en fieles dudosos en una sociedad tan inestable como la neogranadina, o la instrucción de novicias y monjes sobre normas de comportamiento.

⁶⁴ VALADÉS, Diego. *Retórica cristiana*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica. 2013.

⁶⁵ BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, D.F, Siglo veintiuno editores, 1995.

La religiosidad que se vivió en las Colonias americanas desde su fundación tuvo una total correspondencia con las prácticas medievales de Europa. En consecuencia, al igual que en la Edad Media la fundación de universidades y seminarios se convirtió en una prioridad, pues las actividades evangelizadoras requerían un clero numeroso, capacitado y hábil para cumplir con las exigencias demandadas por la Corona. Naturalmente, la educación del naciente clero Colonial se enmarcó en las prácticas y lineamientos de la Escolástica tradicional, que fue una corriente filosófica surgida entre los sacerdotes que se educaban en las Universidades de la Edad Media, cuyo currículo comprendía artes liberales, teología, filosofía y derecho. Uno de los personajes más sobresalientes para la Escolástica fue Santo Tomás de Aquino, nacido en el siglo XIII en Italia.

Santo Tomás realizó una distinción entre Filosofía y Teología: La primera, al igual que las ciencias, descansa sobre las luces brindadas al hombre a través de la razón; la segunda sobre la autoridad innegable de la Fe. En consecuencia, un filósofo encuentra la verdad a través de los principios del entendimiento, sacando conclusiones a partir de su experiencia. Paralelamente, el teólogo no encuentra la verdad, la acepta pues la misma proviene de la fe, es revelada. A pesar de estas diferencias esenciales, las dos disciplinas no deben ser necesariamente excluyentes, pues un teólogo podría utilizar los principios de la razón para entender a profundidad, por ejemplo, la inmortalidad del alma; sin embargo, no deja de ser un teólogo, y acepta sin ningún tipo de discusión la idea del alma que no muere junto al cuerpo, pues es una premisa revelada por su fe y no una conclusión a la cual llegó a través de la razón.

La escolástica, como corriente teológico-filosófica, buscó las maneras de reconciliar o acercar la razón humana y la fe. Es preciso ilustrar un ejemplo: existen personas que saben que Dios existe, pues creen en él como una verdad revelada por la fe; también hay otras que saben de la existencia de dios, pues a través del razonamiento han logrado demostrarlo. Para Santo Tomás, el hombre fue dotado con la razón para que a través de ella intentara encontrar todas las verdades acerca de Dios, que es el fin último de la vida y el pensamiento; si la utiliza correctamente podrá encontrarlas. Sin embargo, reconoce la posibilidad de que la razón caiga en errores si no está acompañada por la fe. Así, las verdades de Dios no pueden ser alcanzadas por todos los hombres, pues en el camino

para hacerlo únicamente a través del entendimiento no está libre de errores; es necesario entonces que sea guiado por las certezas de la revelación Divina, que no anula ni subvalora la razón: la acompaña y perfecciona.

Cuando se usa únicamente la razón y se llega a verdades contrarias a las verdades de la fe en Dios, es preciso regresar y buscar el error, pues en ningún caso puede haber diferencia entre las verdades que se creen y las que se saben. En consecuencia, la fe tiene un rol complementario al razonamiento. En primer lugar, posibilita el conocimiento de aquellas verdades que son inalcanzables a través de la razón; y en segundo, marca el camino correcto para el pensamiento y entendimiento humanos; a través de ella no hay equivocación pues la fe es el verbo divino, es la palabra de dios, que no da pie a equivocaciones.

Mientras una persona sin fe parte del entendimiento a través de la experiencia y se acerca de forma racional a Dios, el fiel parte de la certeza de Dios, pues Él se ha revelado a sí mismo. No se desconoce el uso de la razón, pero si se condiciona la forma como se entiende el mundo a través de ella. A partir de lo anterior, y teniendo en cuenta la finalidad de la retórica evangelizadora en el marco de la Contrarreforma, la difusión de la fe católica se entiende como el establecimiento de límites para la razón, que sólo debería trabajar guiada por la verdad teológica; lo que le permitiría al hombre habitar y entender el mundo a partir de la idea de Dios, como inicio y fin de la existencia. La escolástica considera el libre albedrío para tomar el camino de la razón natural, bajo el riesgo de equivocarse. La retórica persuade y convence, mas no obliga a tener fe. En ese orden de ideas, el discurso de la contrarreforma buscó ubicar a Dios como una centralidad en la existencia, para que el hombre se acerque a Él desde la fe y también desde la razón. A la luz de la retórica, en el discurso religioso la palabra es una verdad Revelada.

Retórica Cristiana

Fray Diego de Valadés (misionero franciscano nacido en México, que coincide temporalmente con los procesos de evangelización en América) es el autor de *La retórica cristiana* de 1579, el cual consiste en un tratado religioso donde ahonda en los métodos misionales de evangelización; reconoce la importancia que para un orador implica “el arte

o facultad del bien decir” sobre todos aquellos asuntos que atañen a la salvación de las almas, como forma de persuadir a todo hereje o fiel dudoso para aprehender y conservar sus votos de fe⁶⁶.

De la especificidad temática sobre la cual debe versar un predicador, se entiende que los argumentos de sus discursos deben ser siempre aquellos que acerquen las almas a la salvación, como el amor a Dios, la aversión de los pecados, la compasión divina, entre otras; argumentos que se disponen elocuentemente en discursos encaminados a convencer, sobre la grandeza de Dios presentándolo como un hecho verificable, justificando su existencia. Sin embargo, a pesar de que Valadés da gran importancia al contenido del discurso, pues diferencia sustancialmente la *Retórica Cristiana* de otras, resalta igualmente la necesidad de ayudar a mover los ánimos entre los asistentes a la misa o durante cualquier acto de evangelización. Para él, un predicador debe actuar más como un orador que como alguien que simplemente dice o enuncia algo (“decidor”⁶⁷) (Valadés, 2013); es decir, debe enfocarse tanto en el contenido como en la forma en que se expresa a través del lenguaje. En el proceso que se definió para la producción de un discurso en la retórica clásica, nombrado tanto por Valadés como por Aristóteles y otros filósofos que teorizaron sobre la misma, el éxito del discurso no se debe únicamente a la invención del argumento (*inventio*), pues la estructuración (*Dispositio*) y elocución (*elocutio*) del mismo, también son de suma importancia. En cualquier caso, es importante garantizar la eficiencia persuasiva de los discursos:

“Más el que aspira a persuadir por medio de la palabra lo que es bueno, sin desechar ninguna de estas tres cosas, a saber, enseñar, deleitar, conmover,

⁶⁶ “El fin de esta obra es que seamos voceros de Dios, instrumentos de su divina bondad y pregoneros de Cristo. Para conseguir esto más fácilmente, mostraremos el arte de cultivar la memoria, tan deseado por todos desde hace mucho tiempo. Y aunque sin estas reglas podemos movernos fácilmente en el noble arte de predicar, enseñados por el Espíritu Santo, que es el verdadero Maestro, y ayudados por el ejercicio de la palabra, sin embargo pensamos que estas reglas serán de utilidad.” (Valadés, 2013, p. 25)

⁶⁷ “Recuérdese que la mayoría de los documentos resultado de las escribanías coloniales comienzan con la expresión: “Dicho”, que significa que se dijo; además implica el acto de decir y oír, esta última como recibir la palabra de alguien. Según el diccionario de Coromines, “decidor” es una expresión que se encuentra en la lengua castellana hacia 1679.” COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1961, p. 181.

*perore y actúe para que sea oído inteligente, gustosa y obedientemente. Si lo hace en forma apta y oportuna, no inmerecidamente puede decirse elocuente (...).”*⁶⁸

Estos tres pilares de la retórica, sin importar cuál sea la materia sobre la cual verse, se enfoca en “tocar” diferentes dimensiones del entendimiento humano, convirtiendo a la persuasión en un proceso complejo que atañe al alma, al cuerpo combinando la experiencia del raciocinio con la emoción, pues en la retórica, como se ha explicado antes, pesa tanto el contenido que se aprende como la forma como se dispone el discurso (lenguaje, gramática, estructura, ornamentación). Así, puede decirse, que un discurso eficaz es aquel que edifica una red de caminos posibles para llevar un mensaje al auditorio, pero hace falta más, la dimensión estética que produce una correcta articulación de las palabras en cuanto sentido poético. Esto se puede evidenciar si se definen más concretamente los conceptos, pues a cada uno de ellos le corresponde una naturaleza diferente de percepción: sensible, emotiva e intelectual respectivamente.

Existen referencias sobre la retórica desde la antigüedad clásica, sin embargo, fue uno de los pilares en la construcción de la estética barroca, dadas sus características comunicativas y persuasivas que se convirtieron en su referente para la representación. En otras palabras, el poder sensorial que la estética barroca ganó desde su consolidación, fue sistemáticamente tendiendo hacia la instrumentalización de las artes como un medio propagandístico para la religión, las monarquías, o ambas; lo que implicó el desarrollo de discursos en lenguajes no orales que apoyaran el establecimiento, consolidación o preservación de algún tipo de poder, a través del control persuasivo de los pueblos. La actitud barroca se consolidó como un discurso que puede materializarse a través del lenguaje, pero no necesariamente de la lengua, pues puede existir un discurso convertido en música, poemas o pinturas⁶⁹.

Si bien la palabra retórica ha sido estudiada y definida en procesos lingüísticos, puede ser aplicada a otros contextos significantes ya que todos obedecen a la misma gramática

⁶⁸ VALADÉS, Diego. *Retórica cristiana*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 103.

⁶⁹ FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. Ciudad de México, McGraw-Hill, 1987.

universal⁷⁰. La inclusión de procesos retóricos en el arte barroco no se limitó al ámbito lingüístico, como la literatura o los sermones religiosos; se dio también en música, pintura, escultura y arquitectura. En Europa, el barroco surgió como respuesta ante la pérdida de fieles a consecuencia de la Reforma Protestante, como mecanismo persuasivo para retener y devolver la fe⁷¹. El exceso de ornamentación surgió como premisa estética, conduciendo el pensamiento de los fieles exactamente hacia donde se lo quería llevar, es decir, limitando la imaginación a la exaltación de Dios y los santos.

Símbolos y vida cristiana monástica

La Iglesia de Santa Clara de Santafé funcionó como ventana comunicativa y conexión hacia el exterior de una comunidad enclaustrada, con vastas características ornamentales y simbólicas que se entrelazan como una red significativa y sensorial, se asume como una obra representativa del barroco colonial latinoamericano, surgida en un contexto inestable dado por las pugnas ideológicas que suponía la consolidación de un nuevo estado soberano un nuevo territorio. De este templo es posible afirmar que en él, dadas sus condiciones físicas, ornamentales y de confluencia de lenguajes, existe un discurso de orden teológico que se encuentra fragmentado y dispuesto en elementos con medios de representación y características comunicativas diversos.

El discurso es una manifestación de la lengua en la comunicación; sin embargo, a pesar de lo comúnmente establecido, la lengua no es el único medio que posee la posibilidad de comunicar, pues existen redes poéticas que se tejen a partir del lenguaje, pero se transponen a otros medios sensibles, igualmente parlantes, significantes y enunciativos. Este hecho fue apropiado extensamente por la estética barroca para dispersar enunciados sin la necesaria existencia de la palabra, fomentando la creación de experiencias

⁷⁰ "La gramática universal es la fuente de todos los universales y nos da la definición misma del hombre. No sólo todas las lenguas sino también todos los sistemas significantes obedecen a la misma gramática. Es Universal no sólo porque se extiende a todas las lenguas del universo, sino porque coincide con la estructura del universo mismo". TODOROV, Tzvetan. *Gramática del Decamerón*. Madrid, Taller ediciones. 1973, p. 30.

⁷¹ BOUZA ALVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

sensoriales interartísticas donde los significados toman formas concretas a través de expresiones artísticas de naturalezas diferentes.

A propósito de esto, Julia Kristeva ⁷² propone, en concordancia con Barthes, que el lenguaje es la única forma de “ser” del pensamiento; la idea no existe sin lenguaje; la idea no tiene materialidad. La “materia” de ese lenguaje se encuentra en la comunicación, en el diálogo, en el objeto significante, que puede ser palabra, texto, imagen visual, imagen acústica, etcétera. Por lo tanto, podemos concluir que hay un estado neutro del lenguaje, en el cual existe únicamente como significado, como idea; y es ese estado neutro el que sirve como referente de cualquier forma de representación, independientemente de si es oral o escrita, o incluso los que la autora llama “Lenguajes excéntricos”, siendo estos cualquier forma de comunicación diferente a la palabra, como la pintura o la música.

Si el discurso, antes de su elocución, no es materia sino idea, o pensamiento; aun no es palabra, ni literatura, ni música, y puede ser cristalizado de múltiples formas. La idea, como lenguaje puro y neutro, no puede ser capturada e inmovilizada en una hoja de papel, ya que su movimiento puede ser infinito, y atravesar una o muchas obras. Una idea puede ser un poema, una escultura, un cuadro, etcétera. Si se plantea la existencia de ideas lingüísticas sin materialidad, la materialidad que da el texto o la imagen palpable es una simulación que media la interlocución entre el hombre y el lenguaje. Por lo tanto, los mecanismos de “cristalización” física del lenguaje son sistemas lingüísticos secundarios, que construyen un circuito de comunicación que, en el caso de la Iglesia de Santa Clara, igual que en muchos otros representantes del barroco contrarreformista, se enmarca en el discurso religioso.

En la Iglesia de Santa Clara es posible asistir a la cristalización multiforme de un discurso que, a través de diversos medios, busca convencer sobre la grandeza de Dios a una sociedad en desequilibrio, en la cual, la religión católica abría el paso a la consolidación e institucionalización de las nuevas figuras del poder colonial, como el poder político o el sistema económico: *La Retórica Cristiana* se puso al servicio del lenguaje encrático, como

⁷² KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid, Editorial Fundamentos, 1988.

una acción política para reproducir y perpetuar el poder, al establecer un universo simbólico compartido por toda la comunidad santafereña.

A diferencia del animal, la relación del ser humano con el mundo que lo rodea no se limita a encontrar en él una red de funciones para saciar sus necesidades básicas. Para Ernst Cassirer⁷³, el ser humano es un ‘animal simbólico’ y no sólo racional como afirmó Kant, pues es capaz de producir y reconocer símbolos que designen un sentido fuera de sí mismos. La función simbólica, o la creación de símbolos, que se atribuye por naturaleza al hombre, consiste en transformar el contenido que para un individuo posee un fenómeno concreto de la existencia, para que adquiera la capacidad de representar algo válido en su conciencia. Las dimensiones de la cultura son funciones creadoras de la conciencia y se relacionan con el compendio de significaciones que componen el universo simbólico humano. Para el propio Cassirer el cristianismo establece un nexo indisoluble con el pensamiento mítico a través de la acción que ejercen los sacramentos sobre la manera como los devotos entienden y se relacionan con la fe. En ese sentido, tanto el bautismo como la eucaristía o la unción de los enfermos están plagados de una serie de actos donde el misticismo devela su acción transformadora a través del uso de los símbolos⁷⁴.

El ser humano, como edificador de su cultura, asigna y reconoce en los fenómenos materiales un compendio delimitado de significaciones que le brindan un sentido a su existencia más allá de la relación física y dependiente con la realidad. Es en ese acto de “dar sentido” que se configura la cultura como hecho netamente humano, se manifiesta en que éste puede transformar y crear realidades en el mundo a su alrededor, pues le asigna significados y contenido ideal a los fenómenos de la percepción. En ese orden de ideas, si la cultura comprende diferentes modos de manifestación del universo simbólico también define la noción de realidad, haciendo que tanto la religión como las artes se conecten a través del lenguaje o los lenguajes como formas simbólicas, situación que consolida una síntesis estructural de la apariencia y significación que el mundo posee para el hombre.

⁷³ CASSIRER, Ernst. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1945.

⁷⁴ CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica, 2016.

La diferencia entre concepciones culturales radica precisamente en cuáles son los sentidos o significaciones atribuidas a la realidad. Las características propias del Universo Simbólico compartido por una comunidad concreta representan una manera particular de comprender la existencia. Estas se manifiestan tanto en las significaciones atribuidas a los fenómenos de la realidad física, como en las maneras en las que dicha comunidad construye o modifica sus entornos para cargarlos de connotaciones secundarias. Siendo una dimensión de la cultura, la religión se debe reconocer como una forma simbólica, que le permite al individuo convertir la impresión física del espacio en una expresión de la acción divina en la realidad. En consecuencia, si la religión hace parte del Universo Simbólico humano, la percepción del mundo a través de ella supone una revelación para el espíritu, y define los parámetros culturales de relación con el mundo y la sociedad, que están precedidos por el compendio aceptado de funciones morales y sociales que el individuo comparte comunitariamente.

En el contexto Neogranadino, a partir del siglo XV existía una sociedad en proceso de consolidación, ideológicamente heterogénea dado el choque de culturas. La necesidad de evangelización radicó en la búsqueda de constituir una forma simbólica, que es la religión católica, de manera que fuera compartida por todos los miembros de una colectividad territorial; homogeneizar el universo simbólico para garantizar la institucionalización de la Iglesia. La evangelización, con la retórica como mejor aliada, se ocupó en que para todos, sin distinción, los fenómenos físicos tuvieran un mismo referente en el lenguaje neutro; que la realidad experimentada colectivamente tuviera, de forma generalizada, las mismas connotaciones y significaciones. Es decir que de una realidad repleta de percepciones sensoriales, en el hombre se asimilara una relación intrínseca de sentidos limitados y enfocados, que en este caso, compartiría con otros católicos.

La Iglesia de Santa Clara, que por su constitución se considera un objeto cultural, es la manifestación fenoménica de un Universo Simbólico específico, pues en ella se dispusieron cuidadosamente un compendio de elementos que construyen una asociación con significados externos a la realidad del objeto. En términos retóricos, la inserción de esta iglesia en el contexto colonial, siendo la evangelización su principal cometido, evidencia la materialización de un discurso cuyo contenido se enmarca en una forma particular de relación con el mundo, a través de la construcción de asociaciones que ponen

en acción el lenguaje, en cualquiera de sus manifestaciones sensibles. La necesidad de persuasión se apoyó entonces en la consolidación de un sistema de formas simbólicas con miras a la manipulación y limitación de ese compendio de connotaciones posibles para el individuo no católico. El discurso se convirtió en un ejercicio del poder para establecer el Universo Simbólico de la religión católica, como una dimensión cultural colectivamente aceptada y compartida en la Nueva Granada.

La retórica, como arte del bien decir, implica la construcción de un discurso y su correcta ejecución ante un auditorio. Alrededor de la iglesia de Santa Clara, es imposible hablar de un discurso netamente textual u oral, pues el mismo está dispuesto en diversos fenómenos no verbales; por lo tanto se han de tener en cuenta los medios de manifestación física del lenguaje, es decir, todos aquellos fenómenos sensibles que le dan materialidad a dicho discurso. En él, la unidad (o unidades) de sentido proviene del factor de identidad entre fenómenos diversos que poseen gramáticas propias, entre las cuales migran los referentes que son objeto de representación, evidenciando el ánimo de plasmar reiterativamente enunciados pertenecientes a un mismo discurso fragmentado.

En este caso, la iglesia se percibe como un espacio que interrumpe la homogeneidad de lo cotidiano, un punto singular que permite al auditorio asistir a una experiencia, una nueva forma de sensibilidad, la mística, como el contacto del alma individual con el mundo de lo sagrado. Arquitectura, artes visuales y música, trabajan en conjunto para proporcionar una experiencia inmersiva que revela ante los sentidos la prueba irrefutable de la existencia de un mundo sagrado. La coexistencia de múltiples sistemas sígnicos, que connotan un mismo discurso evangelizador, implica el reconocimiento de la Iglesia de Santa Clara como un fenómeno tanto intertextual como intersemiótico; cada uno de dichos sistemas (arquitectura, artes visuales y música) poseen una superestructura propia, con reglas gramaticales autónomas y, por lo tanto, mecanismos retóricos singulares, pues cada una de ellas tiene una forma única de deleitar, conmover y enseñar. En la Iglesia de Santa Clara, Dios se ve, se escucha y se habita.

Imagen 2-1: *La Saca Teología.* Grabado de la Retórica Cristiana.



Fuente: VALADÉS, Diego. *Retórica cristiana*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica, 2013.

2.1 Deleitar

De las tareas fundamentales que se le atribuyen al buen discurso en función de la Retórica (deleitar, conmover y enseñar) es posible inferir que la finalidad del mismo se extiende más allá del contenido; pues alrededor de este se teje una red más compleja de significantes y significados que cualifican, bajo otros parámetros, la utilidad práctica del discurso en la acción de elocución. Si el contenido del discurso le atañe enteramente a una dimensión intelectual del individuo receptor, el deleite implica que dicho contenido sea compartido de tal forma que impacte en la dimensión sensorial de quien escucha; que genere una sensación de bienestar por el encuentro con la belleza que, de alguna forma, permita la percepción y asimilación del discurso de una forma placentera. El *Ornatus*, que tiene por finalidad embellecer, en el discurso oral o escrito se traduce a las figuras retóricas, para volver agradable aquel contenido que se pretende quede grabado en la memoria de los receptores.

El deleite, como placer de los sentidos, no existe de forma aislada, pues se encuentra necesariamente arraigado a una circunstancia externa al individuo; una canción, una pintura, una persona, y un infinito etcétera. Existe en el discurso la intención de generar una sensación de bienestar en el receptor, el placer a través del encuentro con la belleza. Sin embargo, en un contexto religioso, el deleite no se puede entender como el placer estrictamente estético, pues este mismo pasa de ser sensitivo a convertirse en psicológico y espiritual bajo la visión particular de un individuo. Existe una forma particular de sensibilidad en los creyentes, pues la percepción sensorial de cierto fenómeno concreto presume la manifestación corpórea de un “algo” sagrado. Entonces, en la visión de una vida terrenal incompleta, a través de los sentidos se satisface una necesidad; el deleite llega cuando existe una distancia que se elimina entre el individuo y algo que quiere o necesita; una sensación placentera de encontrar en los sentidos la presencia de Dios. Las artes, como fenómenos capaces de representar, es decir, que poseen propiedades tanto materiales como inmateriales, pueden ser las expresiones mediadoras entre la realidad concreta y las ideas sagradas; las que crean una alternativa, una simulación, que le permite al individuo encontrarse, en vida, con la mayor cercanía posible de aquella promesa de eternidad que se hace recurrente en los discursos católicos. “*El término místico, es pues,*

*mediador, asegura la unidad entre dos tiempos, supera su división y hace de ellos una historia. Es "místico" el tercero ausente que une dos términos separados; tercero el que exige la construcción de una serie temporal (...)"*⁷⁵. Con la Contrarreforma, la religión católica encontró en la estética barroca, ornamentada, llamativa y extravagante, el medio perfecto para avivar el deleite sensorial de los fieles, presentando a sus sentidos pequeños destellos del mundo celestial⁷⁶. La estética en el barroco contrarreformista se entendió como un vehículo eficaz para la mística.

⁷⁵ CERTEAU, Michel de. *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. 2004, p. 101.

⁷⁶ SNODIN, Michael; LLEWELLYN, Nigel (eds.). *Baroque 1620-1800. Style in the Age of Magnificence*. London, Victoria & Albert Museum, 2009.

*

Las instituciones religiosas se muestran ante la sociedad como si atesoraran y controlaran una realidad propia; presentan todo un sistema estructurado de elementos que el individuo busca incansablemente para hallar aquello de lo que carece su existencia. En el caso de la Religión Católica, dicho sistema se consolida al imponer la centralidad de Cristo en la vida social; lo que implica que toda acción del hombre debería girar alrededor de Cristo y en función de la relación con Él y la realidad que le pertenece; o sea, el mundo trascendente y eterno de lo celestial. En ese sentido, el ser humano y el mundo sólo tienen sentido por la acción de Dios y en función de la misma; la existencia recae en un mundo imperfecto donde el hombre está en la eterna búsqueda del placer primitivo del encuentro con lo ausente, con lo que no posee; es decir, con Cristo en cuerpo y esencia.

La búsqueda colectiva e interminable del cuerpo de la Iglesia, según Michel de Certeau se remonta a los comienzos evangélicos, cuya raíz se asienta en el encuentro de María Magdalena con el Santo Sepulcro vacío:

“Ante la tumba vacía, viene María de Magdalena, esa figura epónima de los místicos modernos: “No sé dónde lo han puesto”. Pregunta al que pasa: “Si tú te lo has llevado, dime dónde lo has puesto”. Proferida por toda la comunidad primitiva, esta pregunta no se limita a una circunstancia. Ella organiza el discurso apostólico. En el Evangelio de Juan, Jesús sólo tiene presencia cuando la comparte entre los lugares históricos donde ya no está y el lugar incognoscible, dice él, “donde yo estoy”, de manera que su “estar allí” es la paradoja de “haber estado” aquí en otra ocasión, de “permanecer” inaccesible en otra parte y de “retornar” más tarde. Su cuerpo está estructurado por la diseminación, como una escritura. Desde entonces, los creyentes siguen preguntándose “¿Dónde estás?” y, de siglo en siglo, le preguntan a la historia que pasa: “¿Dónde lo has puesto?”⁷⁷.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 99.

Así, la centralidad de la vida sacramental y doctrinal del catolicismo se basa en la nostalgia por la pérdida de Cristo, que ha obligado a inventar un cuerpo místico ausente que devuelva aquello que ha sido arrebatado de la existencia misma. Una vida terrenal incompleta, llena de carencias que den sentido a la vida, se completa en un “otro” que es Cristo en todas sus formas y manifestaciones, que permitan al individuo entregar su ser a la absorción en ese “otro”. El deseo innegable de vivir en la presencia divina, se satisface en el encuentro con las manifestaciones místicas de Cristo en la existencia humana; cuando el mundo celestial se hace materia para deleitar a los sentidos.

El lenguaje natural de la mística es el simbolismo: Todo aquello que existe en el mundo de lo sagrado requiere tomar una forma particular en el mundo terrenal. Si el mundo de lo sagrado es por naturaleza incorpóreo, necesita incuestionablemente de la materia para hacer parte de la existencia humana; necesita ser representado. La representación como hecho simbólico, implica colocar un objeto o fenómeno delante de una idea para que le de significación; el simbolismo genera una conexión entre el mundo físico y algo que no pertenece a la experiencia de la cotidianidad; su legitimación está fuera de la explicación o la experiencia pragmática, y se asemeja más a la consolidación de un dogma, algo que no puede ni necesita ser explicado o probado. En ese orden de ideas, y sólo para listar un ejemplo, el pan y el vino no se comprenden como una simple metáfora que se presenta cíclicamente en la teatralidad eucarística; a un verdadero creyente, las hostias y el vino consagrados le permiten, casi literalmente, comer y tomar el cuerpo y la sangre de Cristo haciéndolos parte de su ser.

Mircea Eliade⁷⁸ acuña el término **Hierofanía** (del griego *Hieros*=Sagrado, y *Faneia*=Manifestar), como cualquier manifestación de lo sagrado en la realidad profana de nuestra existencia. Si la naturaleza de todo aquello que es sagrado implica su “no existencia” en el mundo terrenal, no hay posibilidad física ni lingüística de expresarlo en términos igualmente sagrados; por lo tanto, cualquiera sea su forma de manifestarse, lo hará a través de la cotidianidad física de la existencia. La cualidad general de dicha manifestación, es que da a un objeto la particularidad de ser reconocido y separado de la cotidianidad homogénea del individuo: la Hierofanía le brinda a un fenómeno físico un

⁷⁸ ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 2012.

sentido sagrado. En cualquier caso, es un tipo de representación mística, pues requiere un proceso de connotación, aplicado a un objeto, para consolidarse.

La Hierofanía propone un problema de entrada, y es la perspectiva de observación; el punto de vista singular que parte de la subjetividad. El individuo se incluye en un universo simbólico que comparte con más miembros de su comunidad, en el caso particular de este estudio, esa comunidad es el Catolicismo en proceso de institucionalización en la América Colonial. Dicho universo, brinda al individuo las herramientas para reconocer, en la cotidianidad, cuáles fenómenos causan la ruptura de la homogeneidad simbólica de la existencia. En contraposición, un individuo profano no reconoce esa ruptura de la realidad, pues no atribuye connotaciones sagradas a las presencias físicas. La veneración de una piedra o un árbol no implica únicamente a la piedra o el árbol, también implica cuáles son las posibles significaciones que dichos objetos pueden representar para una determinada comunidad. La construcción del universo simbólico colectivo, a través de una "Doctrina" institucional, implica delimitar, determinar y categorizar las significaciones en el ambiente físico. Es decir, establecer cuáles objetos o fenómenos están incluidos entre sus Hierofanías.

Para el hombre religioso existe una unión simbólica innegable entre el mundo místico y su manifestación física en la tierra; sin embargo, preexiste a ella una dimensión de separación entre el objeto real y su presencia imaginaria, pues como se dijo anteriormente, el objeto funciona como la representación, como un pronombre; algo que se "pone en lugar de" para garantizar su presencia en la dimensión física, que por naturaleza no le pertenece. Si se habla de presencias místicas en el mundo terrenal, es decir, de Hierofanías, esa separación objeto-sentido no es de naturaleza física, pues la idea que se representa no existe como un fenómeno físico. En este caso, si la existencia de la idea se da en la imaginación, el recuerdo, en el mito, dicha separación es de carácter temporal; la distancia entre el tiempo sagrado y el tiempo presente de la existencia.

La naturaleza de toda Hierofanía mística implica la ruptura en la homogeneidad simbólica del presente; el objeto es simbólico en cuanto ha adquirido una connotación sagrada en el imaginario del individuo. Ahora, entendiendo la distancia particular entre el objeto físico y

el significado o idea, la ruptura en esa homogeneidad implica la incursión de otra temporalidad en el tiempo presente. Las fiestas, conmemoraciones, los objetos sagrados, el espacio mismo, si se entiende como una manifestación mística, recuperan un tiempo sagrado inexistente (pasado, real o imaginario, en cualquier caso, verosímil, ubicado fuera de la línea temporal universal; un tiempo mítico reversible y no lineal) y lo ubica en el tiempo presente de contacto con la representación⁷⁹.

Esta categorización del tiempo es fácilmente explicable desde tres concepciones mitológicas griegas sobre la temporalidad y su respectiva representación divina: *Kronos*, *Aión* y *Kairós*. En primer lugar, se encuentra *Kronos*, que es el tiempo regular, lineal y absoluto, el tiempo en el que existe el espacio, que posee la cualidad de ser medido con un reloj. El segundo es *Aión*, que en contraposición y paradójicamente, existe como el tiempo de la “no existencia”, donde habitan las ideas, los recuerdos, la imaginación y la eternidad. En último lugar se encuentra *Kairós*, que es el tiempo único de un acontecimiento particular que rompe la distancia entre *Aión* y *Kronos*, fundiendo el tiempo de la existencia con el tiempo de la imaginación⁸⁰.

La estética Barroca Postridentina basó su canon formal en la disposición multiforme de un discurso alrededor de Cristo y los Santos. Ese discurso se consolidó a través de diversas formas de representación que coexistieron en los espacios Sagrados, como una herramienta pedagógica para llevar el mensaje de una forma reiterativa, y por ende, más eficaz. El arraigo de cualidades místicas puestas a disposición de las artes, las cargaron de posibilidades que excedían la simple representación; el objeto que representa se

⁷⁹ “Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, «al comienzo». Participar religiosamente en una fiesta implica salir de la duración temporal ordinaria» para reintegrar el tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma. El tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible. Desde un cierto punto de vista, podría decirse de él que no «transcurre», que no constituye una «duración» irreversible. ”ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós. 2012, p. 53.

⁸⁰ “Tal como se ha visto, la solución que propongo se remonta a una *kairós* no ya como mera *ocassio*, sino como “tiempo oportuno” en el cual coinciden flecha y blanco, inspiración y obra. Desde mi perspectiva, dicho tiempo es el único punto de intersección entre proyecto y realidad existencial o, si se quiere, en un sentido más amplio, es el ángulo potencial de convergencia entre dos dimensiones temporales que hoy aparecen dramáticamente separadas y enfrentadas: el “tiempo de la vida” y el “tiempo del mundo”. ” MARRAMAIO, Giacomo. *Kairós: Apología del tiempo oportuno*. Barcelona, Editorial Gedisa S.A. 2008, p.17.

convirtió en una manifestación, pues simboliza igualmente las cualidades místicas de la idea representada. Es decir, por ejemplo, que un cuadro no es sólo un cuadro, pues la presencia de algún personaje supone también la presencia de sus milagros. “*De hecho, la serie lineal que va desde los orígenes apostólicos (H) hasta la Iglesia presente (E) está toda ella sostenida por el sacramento (S). (...) Dos tiempos distintos (H y E) se unen por medio de una misma "acción" invisible*”⁸¹. El arte, como medio de manifestación de una Hierofanía, si lo comparamos con un hecho sacramental, se presenta también como ese punto de confluencia de temporalidades que se vuelven simultáneas en la experiencia artística. Un cuadro, una canción, un mural o una reliquia, suponen la reactualización temporal de algún evento o personaje de la historia Católica, sea este real o ficticio. Entonces, si se trae esta concepción filosófica sobre el tiempo al campo artístico en función de la mística, la representación, sin importar a qué naturaleza expresiva pertenezca, existe en el *Kronos* como dimensión temporal absoluta; ahí espera ser encontrada y reconocida por el individuo como una manifestación mística de una idea que existe en el tiempo sagrado, *Aión*.

En la iglesia de Santa Clara es evidente que se usa el arte como una defensa en la confrontación con la realidad; se consolida una simulación, una alternativa sensible a la homogeneidad simbólica de la cotidianidad. Múltiples expresiones se vuelven simultáneas para presentar a Dios ante los fieles, a través del encuentro con la belleza; se concibe entonces el arte como la forma óptima para construir lo faltante en la existencia, dar materia a aquello que no la posee, pero que igualmente se entiende como existente. La iglesia desafía el tiempo, exhibe la presencia de lo ausente; ahí, la historia, el personaje, el cielo, yacen detrás de los signos⁸².

⁸¹ CERTEAU, Michel de. *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. 2004, p. 101.

⁸² “*El énfasis decidido en la experiencia de los sentidos como medio para avivar sentimiento religioso, indudablemente tuvo repercusiones en las artes. A través de ilusiones y espejismos arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, literarios y musicales pudo hacerse que los milagros e ideas trascendentales pareciesen reales a los sentidos, y el criterio Místico del mundo pudo reafirmarse a través de la imagería estética. (...) Los artistas fueron llamados con entusiasmo a reforzar el poder y la gloria de la iglesia y el estado. (...) y los pintores, escultores, arquitectos, dramaturgos y compositores sumaron sus fuerzas para hacerlas a manera de teatros en que un concierto de las Artes hacía sonar un prelude de Las Delicias de la bienaventuranza celestial Futura.*” FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. Ciudad de México, McGraw-Hill. 1987, p. 228.

*

La iglesia de Santa Clara actualmente es un templo desacralizado en cuanto ya no es el escenario para la realización de actos litúrgicos o religiosos; en consecuencia, en general ha perdido la connotación sagrada que en algún momento de la historia tuvo, cuando aún era comprendida dentro del cuerpo místico de la Iglesia Católica. En estos términos, este edificio, a pesar de conservarse en gran parte fiel a su composición formal original dada en la colonia, dejó de pertenecer a una red simbólica que conjuga tanto el espacio físico como su connotación simbólica en el hombre religioso, en este caso católico, que la convertía en una Hierofanía en la ciudad de Santafé del siglo XVII. La ciudad, tanto colonial como contemporánea, es un entramado de significaciones que se atribuyen sistemáticamente al espacio que se habita. Los usos, poderes y asociaciones emocionales delimitan zonas a las cuales se asignan características simbólicas específicas, que transforman el espacio (una porción de territorio) en un lugar; es decir, cuando dicha porción de territorio, a través de la experiencia social colectiva, se enmarca en alguna connotación imaginaria.

La delimitación de significaciones atribuidas a los espacios arquitectónicos o urbanos consolida una red simbólica que se sobrepone sobre las ciudades, que brinda características diferenciadas a lugares o edificios específicos. Los servicios, los poderes, o los imaginarios como el miedo o la espera, son significaciones que poco a poco van tomando forma física para dar una connotación particular a una porción de la ciudad. Ahora, existen muchos usos y delimitaciones que se encajan en el imaginario del ciudadano, sin embargo, pocos gozan de la idea de trascendencia del tiempo y el espacio como con aquellos relacionados con el mundo sagrado: cuando la vivencia de la fe y la experiencia de lo celestial toman forma también en la ciudad. Sólo para dar un ejemplo, un hospital, que posee una significación urbana y social específica, no podría compararse, por ejemplo, con una iglesia, pues la misma goza de una connotación sobre algo que trasciende nuestro entendimiento. Una iglesia es en sí una Hierofanía, un edificio que condensa la manifestación del mundo sagrado en la tierra. En consecuencia, por más significaciones que se le pueda asignar a espacios delimitados en la ciudad, se entiende que para el hombre religioso existe una diferenciación entre la homogeneidad de la ciudad

profana y la ciudad sagrada, es decir, que posee connotaciones místicas de conexión con el mundo trascendente de Dios⁸³.

Esto nos sugiere una visión diferenciada de lo que es la experiencia de la ciudad para el hombre profano y el hombre religioso. Para el primero, no hay ninguna interrupción a la homogeneidad y neutralidad en el espacio, pues no le es posible (además de no serle necesario) delimitar simbólicamente el espacio y cargarlo con cualidades místicas que le permitan identificar las manifestaciones de lo sagrado en su realidad. En contraposición, para el hombre religioso, la ruptura del espacio profano permite la comunicación con lo trascendente (pues para él sí existe), que se convierte en la manifestación física de una presencia externa a la existencia; una relación particular con el tiempo y el espacio mismo.

Como se dijo anteriormente, la iglesia de Santa Clara, como institución, desarrolló sus actividades representando una confluencia de discursos. No se puede negar que las labores características del convento como servicio a la sociedad, las múltiples transacciones económicas que facilitaba, al igual que el trasfondo político de la evangelización, como herramienta para la contención de la disgregación ideológica y la construcción de un perfil general de ciudadano, hicieron que el convento tuviera igualmente connotaciones profanas que coexistían con las sagradas. Sin embargo, los discursos político y económico se enmarcaron en el discurso religioso; pues, aunque también fuera la representación de otro tipo de poderes, era la misma importancia simbólica que para el católico representaba esta iglesia, lo que facilitó que la política y la economía tuvieran cabida también en el imaginario social.

En una sociedad profundamente devota y católica como la que se fundaba en la ciudad colonial de Santafé, la presencia de una iglesia suponía la presencia de Dios, pues se comprendía como un lugar, delimitado por paredes, en el cual se fugaba el tiempo de la

⁸³ *“Para un creyente esta iglesia participa de otro espacio diferente del de la calle donde se encuentra. La puerta que se abre hacia el interior de la iglesia señala una solución de continuidad. El umbral que separa los dos espacios indica al mismo tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado.”* ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós. 2012, p. 24.

existencia para establecer una conexión con el tiempo celestial. Esto supone que la iglesia de Santa Clara, y todas las iglesias existentes en la época, tenían gran importancia en la vida social, pues representaban la protección de su territorio. En el caso de Santa Clara, que poseía además el convento, tenía una significación adicional, pues era el recinto de una comunidad que se había entregado al sacrificio de la clausura, no sólo por la salvación propia, también por la de su territorio; un lugar protegido por la ciudad, donde residían las vírgenes contemplativas que oraban por el bienestar de la sociedad en general⁸⁴.

En ese orden de ideas, una iglesia como la de Santa Clara, representó una ruptura mística en la homogeneidad simbólica de la ciudad profana, pues poseía características particulares gracias a su significación sagrada, que la convertían en un lugar para el deleite estético y espiritual, en cuanto es perceptible a través de los sentidos y se constituye como el puente para el encuentro con las manifestaciones de la labor divina en la tierra. En ella se percibe esa sensibilidad particular que no sólo atañe a los sentidos, sino también a las particularidades simbólicas que se le han atribuido a los objetos que contiene. El hombre religioso, gracias a la labor colectiva de la institucionalización de un universo simbólico católico, descubre en la neutralidad profana los elementos que lo conducen al encuentro con Dios; es decir, reconoce en la iglesia, como edificio, un contenedor de experiencias trascendentales, que se manifiestan a través de objetos sensibles.

Ahora bien, en la iglesia de Santa Clara, y continuando con la idea de aquel espacio delimitado, contenedor de experiencias trascendentales, la arquitectura y las expresiones artísticas que en general están presentes en ella, pueden revelar a los sentidos aquello que es sagrado, dado que mitigan la imposibilidad de expresión de lo imperceptible sensorialmente; de eso que existe únicamente en el *Aión*, en la imaginación y el pensamiento puros. Por eso es importante entender que, en un edificio de cualidades sagradas validadas colectivamente, en el que intervenían tantos lenguajes simultáneos

⁸⁴ “El aporte más importante de los conventos, según Loreto López, fue el que se hizo a la religiosidad popular, por la creencia en milagros en los que participaban las monjas. (...) La monja se tornó un modelo religioso de imitación, una especie de semi-santa local que contribuyó a difundir la fe católica, como protagonista central de la religiosidad colonial.” TOQUICA, María Constanza. *A falta de oro: Linaje, crédito y salvación: el Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2008, p. 32.

para sobreexponer los sentidos del visitante, hasta el más mínimo detalle se convierte en un destello místico en las tinieblas de la tierra.

Para deleitar, el arte barroco religioso buscó movilizar la piedad a través de la percepción sensorial, por lo tanto, debía valerse de medios que promovieran un estado instantáneo de conexión mística desprendida de un espacio polifónico y caótico; casi un trance, cuando el individuo queda rodeado y deslumbrado por múltiples destellos celestiales que se escapan de cada uno de los elementos que intencionalmente se colocaron, pintaron o esculpieron. En este orden de ideas, la base comunicativa del arte Barroco fue la ornamentación. El lenguaje formal atiborrado tuvo la función de capturar la atención, seducir, llevar a los fieles a un estado de contemplación activa de las reminiscencias de Dios y su labor⁸⁵, que se exhiben reiterativamente para consolidar una forma alternativa de sensibilidad, que une simbólicamente el objeto físico con la experiencia mística de lo celestial.

La concepción arquitectónica de la Iglesia de Santa Clara, se enmarca en los nuevos cánones que el estilo Barroco europeo tomó cuando fue asumido por los constructores en la Nueva Granada. En ella, la ornamentación se concibe como una adición a los muros planos y vacíos. En la iglesia existe una característica particular, si se compara con otras construidas en la época, pues evidencia la profunda importancia que se le dio a esa ornamentación adosada a la planicie de los muros, y es la ruptura del área simbólica del retablo. La configuración física de los retablos genera un marco en cuyos nichos se ubican cuadros y esculturas. Es un punto singular en los muros, que conforma un área simbólicamente diferenciada del resto de la iglesia, enfatizando la diferenciación entre lleno y el vacío. En Santa Clara esta idea del espacio configurado para dicha labor parece reevaluada, pues el mismo se desborda permitiendo que las representaciones sean ubicadas fuera del área simbólica del retablo, tapizando en su totalidad los muros de la iglesia. Para una comunidad católica, las representaciones pictóricas y escultóricas son

⁸⁵ “Si la imaginación es inconstante y tiende a vagar, debemos apoyarnos entonces en las seducciones de la forma para solicitar su atención y detener su libre flujo” FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra. 1989, p. 222.

puntos de conexión mística con otros tiempos, como ventanas que muestran paisajes distantes y que contienen las presencias místicas de santos, vírgenes y ángeles. En ese orden de ideas, y retomando la idea del cuadro como una Hierofanía, la volumetría de Santa Clara es un prisma perforado, una caja con muy poca relación al exterior profano, pero con muchísimas fugas hacia el exterior celestial. Sólo como un ejercicio de simulación, es interesante imaginar cómo fue para un creyente tener ese contacto instantáneo con el espacio, que se fuga en múltiples puntos hacia el universo sagrado.

El espacio barroco en la iglesia de Santa Clara proporciona una lectura simbólica multifocal; funciona como una polifonía donde todos los elementos se conjugan en una composición multisensorial, que vuelve a Dios materia sensible puesta en medios diversos de representación. En ese sentido, para el hombre religioso, la atmósfera simbólica que la arquitectura proporciona, establece el lugar óptimo de conexión mística con lo trascendente, necesaria y propicia para la realización de los actos rituales a que haya lugar. Se entiende entonces que este espacio sagrado facilita la comunicación con aquello que no está presente en tiempo ni espacio, para venerar a Dios, o para revivir colectivamente un acontecimiento de la historia católica, que se comprenda como digno de ser recordado cíclicamente en el tiempo presente.

*

La música es quizás una de las manifestaciones expresivas más abstractas que existen, pues tiene una capacidad de significación muy limitada a diferencia de otras como la poesía o la pintura. La música, al no poseer un vocabulario estandarizado, en muchos casos carece de significación explícita, porque ésta surge de la relación de los elementos musicales con el contexto; es decir, el sonido estructurado se vuelve significativo cuando es objeto de la percepción humana en función de la experiencia del oyente y la situación en la que se desenvuelve. Sin embargo, su importancia en el entorno religioso, y siendo más específicos, en la consolidación de un espacio ritual en el contexto barroco es que, como hecho físico y emotivo, la música posee cualidades de carácter más universal, pues se vuelve un estímulo que puede llevar a los intérpretes y a la audiencia a un estado de alteración emocional y sensorial.

Los estudios de semiótica aplicados a la música aún poseen muchos caminos por recorrer; por lo tanto, se siguen forjando múltiples discusiones en torno a la generación de los significados musicales y por medio de qué elementos se logra. Una de las más importantes discusiones alrededor del tema es la inclusión del término “signo”, ya que aún se analiza su existencia en la música. Los signos son todo aquello que produce un significado, todo aquello que representa algo fuera de sí mismo; por ejemplo, desde un punto de vista lingüístico, las palabras, que representan elementos ubicados fuera del lenguaje. Como signos, las palabras poseen cualidades casi universales en cuanto su significado es percibido inmediatamente. En la música, por el contrario, al no existir significados establecidos completamente universales, dado que existen en función del contexto del oyente, el signo, como representación también universal es difícil de definir.

La imposibilidad que posee la música de simbolizar algo específico universalmente, hace que naturalmente la misma, al igual que cualquiera de sus elementos, carezca de las características que sí posee una Hierofanía, en cuanto a su potencial posibilidad de conectar la existencia física con las ideas trascendentales del mundo celestial. Es decir, no le es posible ser la representación de un evento o fenómeno que se manifiesta en la

existencia presente de un individuo. Sin embargo, su uso, entre otras cosas, sí demarca un contexto específico que hace que la música se vuelva significativa. En el caso de la música litúrgica o de carácter religioso, su significación se desprende de su uso relacionado con el contexto del ritual.

Es un hecho que a lo largo de la historia la música ha hecho presencia en contextos sociales de naturaleza no musical, como el culto religioso, conmemoraciones, festividades, entre muchos otros. La repetición consistente de melodías, patrones rítmicos o construcciones musicales con características similares, asociados a dichos contextos sociales, demarcan una significación atribuida directamente a algún tipo de construcción musical. Es decir, la música podría no ser la representación directa de algún fenómeno fuera de la música misma (como evidentemente si puede serlo una pintura); sin embargo, las asociaciones hechas entre algún tipo de música y un uso específico, han permitido demarcar una relación indisoluble entre un estilo y un contexto. Esta asociación se puede comparar con la consolidación del lenguaje musical en el cine, pues la relación música-imagen, que se vuelve progresivamente estereotípica, se convierte en un significante universal que permite a la audiencia reconocer una demarcación estilística y, de alguna forma, saber con anterioridad cómo suena el miedo, la felicidad o el amor.

En la época colonial americana, tanto la interpretación como la inclusión de la música en contextos sociales implicaban, al igual que con el idioma, construir sistemáticamente parámetros que demarcaran los porqués y paraqués; pues el lenguaje musical de la época provenía de Europa, y poco tendría que ver con la música realizada por las culturas preexistentes en América. La inclusión de construcciones teórico-musicales como la armonía tonal o los estilos compositivos europeos en la cultura americana, probablemente resultó en un rechazo inicial por parte de los habitantes del continente, pues su aceptación colectiva implicaba una transformación sistemática de ideales estéticos; es decir, se requería tanto aprender a hacer la música como a escucharla. Tanto el lenguaje musical como su utilización requerían un contexto para construir la significación. En otras palabras, al igual que la construcción de ese universo imaginario colectivo que le permitía a Dios manifestarse de múltiples formas en la cotidianidad de los fieles, la música debía demarcar su uso; se debía construir un imaginario sobre el carácter auditivo de un estilo musical

específico, que connotara la manifestación de la presencia de Dios en el ritual. Así suena Dios, y no de otra forma.

Sobre la música hecha en la iglesia de Santa Clara, o al menos de la cual se tiene registros específicos, se debe decir que era principalmente vocal. Las partituras de la época, que aún existen en los archivos de la iglesia, muestran que fueron composiciones para un ensamble vocal femenino, conformado por las hermanas Clarisas en clausura; cuartetos y quintetos que trataban temas diversos sobre la clausura o la vida católica en general. Sobre el uso de estas canciones, es importante aclarar que ninguna de ellas hace parte de los movimientos que usualmente se han utilizado en las misas desde la Edad Media, como un *Kyrie* o *Gloria*; por lo tanto, se infiere que la mismas hacían parte de festividades religiosas, o de otros momentos no necesariamente litúrgicos, principalmente en los encuentros para la oración de las horas canónicas hechas por las monjas, en este caso privados. A pesar de esto, la existencia del órgano en la iglesia es un importante indicio sobre la presencia de música también en las ceremonias litúrgicas, aunque de esta no existen registros como partituras.

La importancia dada a la música vocal nos remonta a una teoría propuesta como el posible origen de la música. Anthony Storr⁸⁶ plantea que es probable que el origen de la música se haya dado gracias a la cualidad diferenciada entre la voz hablada y la voz cantada; el sugiere que la voz que se ha entonado tiene un poder más conmovedor que el habla, pues en un mundo primitivo, con pocas alteraciones intencionales a los sentidos, la producción de algo parecido al canto que conocemos ahora debía producir placer y movilizar emociones. Es decir que la música pudo, en teoría, desarrollarse a partir del habla entonada utilizada por algunas tribus en procesos de cacería o en los mismos rituales religiosos. Esta importancia atribuida al canto se retomó en la Edad Media, pues la música litúrgica se comprendía enteramente en el contexto del canto vocal monódico, ya que en una sociedad inquisidora y supersticiosa los instrumentos musicales se consideraban parte de la música profana únicamente. A esto se suma también el hecho de que la música instrumental no poseía cualidades comunicativas, por ende, fue más sencillo utilizarla

⁸⁶ STORR, Anthony. *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2009.

como un resorte emotivo cuando era posible incluir en ella construcciones de tipo textual como las letras de las canciones, principalmente provenientes de oraciones o textos bíblicos.

La música acompañando el ritual ha tenido muchísima importancia en muchas culturas a lo largo de la historia, pues se le han atribuido características casi sobrenaturales porque se afirma que, en contextos ceremoniales, transportan al hombre a estados trascendentales en la mente y el espíritu; además de fortalecer los lazos de comunidad en torno a la adoración⁸⁷. Tanto hacer música como escucharla llevan al individuo a una actitud de alerta gracias al estímulo auditivo que lo sustrae del silencio cotidiano, provocando respuestas físicas en él. Cuando este acto se hace en grupo, se puede inducir a la reunión emotiva dada la sincronía del estímulo creando una sensación de unidad. Adicionalmente, hablando desde el punto de vista del intérprete, la concentración, la respiración, así como el ritmo cardíaco se sincronizan al estar enfocados en una misma actividad de tipo grupal. La música intensifica un sentimiento, por eso se ha utilizado en contextos de meditación, contemplación, adoración y oración, como la forma de inducir a un grupo una emoción compartida y simultánea, a través de la alerta vigilante de los sentidos.

⁸⁷ *“No importa que un canto fúnebre o marcha funeral pueda ser apreciado de distinta forma por un músico o por un oyente inexperto. Sin duda alguna, ambos individuos compartirán ciertos aspectos de la misma experiencia física, así como los sentimientos evocados por el funeral. La música provoca el efecto de intensificar y subrayar el sentimiento que evoca un acontecimiento en especial, a la vez que coordina los sentimientos de un grupo de personas.” Ibid.,, p. 53.*

*

La estética Barroca Postridentina establece una experiencia teatralizada, una escenificación, una falsedad que se vuelve una realidad en la conexión significativa de los creyentes, que encuentran en ella la presencia de Dios en la tierra. En el Barroco se usaron diversos lenguajes sensibles para dar materialidad a las existencias sagradas que no la poseían⁸⁸. Sin embargo, a pesar de que también tuvieron gran desarrollo otros lenguajes para representar y dar vida al discurso Católico, como la música, u otros de carácter textual como la poesía o los mismos sermones, existió una innegable prelación por la visualidad, dada su posibilidad casi instantánea de tocar la sensibilidad de los fieles; más si se tiene en cuenta que el lenguaje visual se llevó a su máxima expresión a través de la simultaneidad del estímulo; pues, dada la naturaleza recargada en la expresión artística de la época, la riqueza ornamental fue un camino sencillo para abordar, de forma abrumadora, al sentido de la vista.

Los espacios sagrados para el catolicismo, se llenaron con representaciones de verdades dogmáticas y contenido que incitara a la adoración colectiva de Dios. Lo percibido por los ojos de los fieles adquirió connotaciones simbólicas, pues conectaba el tiempo presente con la presencia simbólica de una acción histórica o un personaje. Para ello, la connotación simbólica del espacio jugó un papel fundamental; el entender la globalidad de un espacio como una Hierofanía, es decir, entenderlo como una ruptura en la homogeneidad simbólica del territorio habitado, legitima el carácter sagrado de aquello que se encuentra en su interior. En ese sentido, existe una diferencia fundamental entre la visión que se tiene, por ejemplo, de un cuadro que es colocado fuera del contexto sagrado. En este caso, se establece inicialmente que, en el espacio sagrado, no se tiene un encuentro con una visualidad común; la misma brinda un sin número de connotaciones sagradas que son objeto de culto, pues a través de ellas se da el encuentro con la divinidad; se da la invocación del favor divino.

⁸⁸ *“Exhorta por lo tanto a promover la presencia de la ausencia, lo visible de lo invisible. La palabra puede “presentificarse” (hacerse presente), crear pinturas ilusorias, cuadros animados vivientes y elocuentes.”* LEDDA, Giuseppa. *Predicar a los ojos*. En: Edad de Oro VOL 8, 129-142. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid, 1989, p. 130.

En la imagen se conjuga representación y presencia mística, por ende, la veneración a una imagen específica se definía en torno a la presencia irrefutable del personaje milagroso. Es decir que, en términos místicos, se venera el santo y no su reproducción física. El fenómeno de la presencia atribuido a la representación desembocó en una espiritualidad que giraba profundamente alrededor de la imagen y su veneración, ya que se consolidó toda una imaginería alrededor de sus poderes milagrosos que, como fuentes físicas de presencias incorpóreas, se convertían en un instrumento para la intervención celestial. Se le atribuyeron a muchas imágenes poderes taumatúrgicos, es decir, que era aceptado colectivamente que poseían la capacidad de realizar milagros o favores de forma sobrenatural.

En la Nueva Granada, la existencia de las imágenes milagrosas fue reiterativa, haciendo aparición en múltiples escenarios y bajo diversos fenómenos que daban a éstas una connotación mística reconocida por las comunidades. Sin embargo, en el territorio Neogranadino existió una particularidad, y es que se atribuyó milagros principalmente a las imágenes marianas y no tanto a las de los santos. La Iglesia Católica después de la contrarreforma, a raíz de las múltiples posturas en contra a la veneración a la Virgen María, quiso defender su papel en la doctrina al reivindicarla como la principal intermediaria ante Cristo; ella no poseía la potestad de conceder favores por mano propia, sin embargo si podía interceder para facilitar su cumplimiento⁸⁹. La devoción a la Virgen María y a todas sus representaciones se convirtió en el motor para la consolidación de un auge iconográfico en torno a su imagen, que se multiplicó siendo casi imprescindible en las iglesias de la Nueva Granada, y en general en todo el Nuevo Mundo.

Dos ejemplos sobresalientes sobre la consagración colectiva de la imagen milagrosa de la Virgen María son la Virgen de Chiquinquirá, hoy reconocida como la patrona de Colombia, y la Virgen del Campo. Con relación a la primera, los frailes Dominicos de la ciudad de Tunja encargaron la pintura de la Virgen del Rosario al pintor español Alonso de Narváez,

⁸⁹ *“Un franciscano del siglo XIV explicaba la función de la Virgen como intermediaria, afirmaba que era el mejor camino para obtener el perdón eterno, de tal forma que, ante una ofensa cometida contra Cristo, se le debía ofrecer a la Virgen oraciones, ayunos, vigiliass y limosnas y así ella, como madre de Cristo, mediaría por el pecador y dulcificar la cólera de su Hijo.”* ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid, Iberoamericana; Vervuert. 2011, p. 116.

quien decidió representarla en un lienzo acompañada de San Antonio de Padua y San Andrés. Para finales del siglo XVI el lienzo, que ya estaba muy deteriorado, fue trasladado a una pobre capilla en Chiquinquirá, donde fue abandonado. La leyenda cuenta que, en el año 1586, una mujer llamada María Ramos, conoció la historia del lienzo y se empeñó en recuperarlo, colgándolo en una de las paredes de la capilla para convertirlo en el centro devocional del pueblo. Se dice que ella oraba todos los días a la Virgen del Rosario para que se manifestara a través del lienzo; hasta que el 26 de octubre de ese mismo año, Isabel, una mujer indígena que estaba acompañada por su hijo, notó que de la pintura surgían resplandores que iluminaban todo el recinto, y como un milagro, el lienzo había regresado a su estado inicial, con colores vibrantes y sin las marcas dejadas por el paso del tiempo; los agujeros en la tela habían desaparecido. La devoción a la Virgen de Chiquinquirá se extendió rápidamente por el territorio, y desde el siglo XVI ha sido objeto de culto y peregrinación, pues a ella se le atribuyen poderes de sanación⁹⁰.

La Virgen del Campo hizo parte de la devoción Santaferña. A finales del siglo XVI durante la construcción de la catedral de la ciudad ubicada en la plaza principal, fue encargada a Juan Cabrera una escultura en piedra de la Inmaculada Concepción, que estaría ubicada en la fachada. No son claras las razones, pero el autor detuvo sus labores y abandonó el proyecto dejando esbozada una figura de la virgen sobre la piedra, que, según la leyenda, terminó haciendo parte del puente que pasaba sobre el río San Diego, es decir, en la conexión entre Santafé y la Recoleta de San Diego. Tiempo después alguien observaría la figura de la virgen en esa piedra y le atribuiría una presencia mística al territorio. La piedra dejó de ser anónima, ganó una identidad que la relacionaba con las actividades agrícolas y en 1627 fue conocida por todos como Nuestra Señora del Campo.

La aparición milagrosa de la Virgen del Campo la posicionó como un objeto de culto importante en la ciudad; sin embargo, hubo otro acontecimiento que reforzó la devoción

⁹⁰ *“Asimismo, el cronista sevillano habría estado presente cuando la imagen de Chiquinquirá fue sacada en procesión por las calles de Tunja para acabar con la epidemia de viruela que azotó la ciudad en 1588. Ya en esa fecha, Castellanos, además de concederle poderes curativos al lienzo prodigioso, lo reconocía como imagen de veneración de los indígenas de las comarcas vecinas: «los caciques que tenían pueblos algo más apartados del camino, rogaban la pasasen [la imagen] por sus casas, prometiendo magníficas limosnas».”* *Ibíd.*, p. 81.

hacia la misma y además, hacia el terreno en el que se ubicaba. A principios del siglo XVIII, a la virgen, reforzando su imagen benefactora de las actividades agrícolas, se le atribuyó la participación en la eliminación de una plaga del polvillo que cayó sobre las plantaciones de trigo. En la colonia el trigo era un alimento primordial, y su escasez causada por la plaga fue una catástrofe ambiental, económica y social, dado que toda la ciudad y algunas zonas de la Sabana se beneficiaban de los productos cultivados en la periferia santafereña. Dado que muchos murieron a causa de esta crisis, un milagro, como la erradicación del polvillo en una ciudad fuertemente golpeada por el hambre y la pobreza, consolidó a la virgen como la indiscutible protectora de Santafé, lo que garantizó una abundante actividad de culto alrededor de la Recoleta de San Diego. El territorio, con una dueña indiscutible, se transformó en lugar de reunión, oración y agradecimiento colectivo.

El reconocer la realización de un milagro por parte de una imagen era el inicio de un proceso de conversión de la misma en un referente para el culto. Posterior a los milagros se daban una serie de acciones que se enfocaban en consagrar el poder de la imagen, individualizándola al reafirmar sus cualidades taumáticas; se posicionaba como un objeto sagrado y milagroso. De esta forma, venerar, coronar, exponer una imagen o asignarle algún fenómeno específico para su protección (como los enfermos o las cosechas), fueron acciones rituales encaminadas a consagrar y, de alguna forma, activar los poderes milagrosos que se reconocían en ella. Los actos de consagración se convirtieron en eventos con un carácter verdaderamente urbano, consolidando una cultura que giró en torno a la apropiación del poder milagroso de las imágenes en la percepción colectiva. Las representaciones, como herramientas del poder celestial se convirtieron en objetos de culto, incluso aquellas a las cuales no se les atribuyeron poderes milagrosos, pues como representaciones y presencias, poseían igualmente un potencial de manifestar la acción celestial en la tierra.

Bolívar Echeverría⁹¹ construye una metáfora biológica para explicar los procesos de mestizaje en las colonias americanas, como un cruce genético que trae consigo una combinación irreversible de cualidades o características en las dos partes. Así, los códigos culturales del conquistador se rehacen, reinterpretan, reestructuran y reconstruyen para

⁹¹ ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Tlalpan/México, Ediciones Era. 2013.

dar cabida a un proceso de integración de determinados elementos importantes del código de los sometidos; existe una interpenetración de sustancias enmarcadas en identidades heterogéneas. Los procesos de mestizaje cultural americano se produjeron en un contexto que presentaba dos culturas en crisis, que necesitaban construir y reconstruir sociedad, aferrándose a lo más parecido a una civilización que tenían a su alcance. Por un lado, los criollos, a quienes la corona había abandonado y dejado a su suerte, siendo cada vez menos frecuentes las visitas y los apoyos por parte de la Corona Española; el lazo que unía a los criollos y a España era cada vez más débil; y por otro lado, los indígenas, que diezmados después del exterminio, debían aferrarse a la sociedad que, siendo la misma que los exterminó, presentaba el único panorama viable de supervivencia después de la destrucción de sus sistemas políticos, económicos, institucionales y espirituales.

En América se definió progresivamente una nueva identidad, que partía de una hibridación no sólo de sistemas lingüísticos, sino también simbólicos, donde se trasciende las dos formas culturales, que entre líneas se niegan, para construir una tercera forma donde coexisten elementos provenientes de ambas⁹². El mestizaje en términos culturales, es entonces un proceso que implica recalcar lo propio mientras se asimila lo ajeno. En Santa Clara existen imágenes más cercanas al contexto colombiano, lo que aproximó una identificación particularizada del individuo sobre la idea de lo celestial, como la Virgen de las Aguas o la de Chiquinquirá, y algunas del contexto latinoamericano como la Virgen Negra de Guadalupe, o la Virgen Inmaculada de Quito. Existen adicionalmente otros elementos de carácter mestizo en la Iglesia de Santa Clara, que hacen parte del jardín celestial pintado en los muros del coro alto, pero que no pertenecen al bestiario medieval como era usual, “*Las representaciones del armadillo, el jaguar o la guacamaya evidencian*

⁹² “*Son los criollos de los estratos bajos, mestizos aindiados, amulatados, los que, sin saberlo, harán lo que Bernini hizo con los cánones clásicos: intentarán restaurar la civilización más viable, la dominante, la europea; intentarán despertar y luego reproducir su vitalidad original. Al hacerlo, al alimentar el código europeo con las ruinas del código prehispánico (y con los restos de los códigos africanos de los esclavos traídos a la fuerza), son ellos quienes pronto se verán construyendo algo diferente de lo que se habían propuesto; se descubrirán poniendo en pie una Europa que nunca existió antes de ellos, una Europa diferente, “latino-americana”.*” *Ibíd.*, p. 82.

*el mestizaje sufrido por el bestiario medieval, que adopta como moralizantes animales propios de américa*⁹³.

Adicionalmente a los elementos propios del lenguaje Barroco Postridentino, son representativas las expresiones muralistas con motivos zoomorfos y fitomorfos presentes en la iglesia. La cultura barroca hispanoamericana, avivando el sentido cristiano a partir de la identificación de lo místico a través de lo real, dio valor a elementos vernáculos volviéndolos parte de la concepción mística del mundo terrenal que se habita⁹⁴.

Pintura mural

En la iglesia de Santa Clara se evidencia que el barroco colombiano adquirió nuevos tópicos iconográficos, ganando un carácter simbólico para las poblaciones colonizadas, a través de la identificación de aquello que es cotidiano en un lugar con características místicas como es esta iglesia. Además de la iconografía religiosa presente en cuadros y esculturas, la iglesia se llena con representaciones de objetos que sí era posible reconocer en la realidad, objetos provenientes de la naturaleza, que además hacían parte del universo simbólico de los indígenas, que al ser ubicados en el espacio sagrado, ganan connotaciones místicas. Las frutas y flores no son elementos dedicados únicamente a la ornamentación, son una ofrenda y un recordatorio de los favores que Dios ha depositado en el mundo para el deleite de los hombres.

⁹³ CRUZ MEDINA, Juan Pablo. *La "Imago" de Kempis: El discurso barroco como constructor de realidad en la Nueva Granda colonial*. En: *Historia y sociedad*, 33, 245-277. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. 2017, p. 42.

⁹⁴ "El cristianismo preparó los espíritus para que buscasen en el orden del mundo y en las bellezas naturales, el testimonio de la grandeza y excelencia del creador." Humboldt citado por SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá. Corporación La Candelaria: Convenio Andrés Bello. 2006, p. 277

Imagen 2-2: Pintura mural de un loro.

Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 116.



El barroco neogranadino se consolidó como una cultura visual principalmente, no sólo en el contexto religioso, aunque en este, se explotó al máximo la eficacia de la comunicación visual como una forma alternativa de predicar; tanto que, en el Concilio de Trento, se legitimó el acto de devoción a imágenes y reliquias de los santos, a pesar de que fuera fuertemente criticado por los promotores del protestantismo reformista. Se entendió entonces que, por ejemplo, un cuadro o una escultura funcionaban como la transcripción de un sistema textual que, entre otras cosas, daba una forma palpable a aquello que podía ser escuchado en sermones o historias. Para todo aquello que carecía de una posible comprobación práctica y que se quería presentar a manera de dogma, sin dar oportunidad a ningún tipo de refutación o negación, la imagen se presenta con carácter de evidencia; aquello que puede verse queda automáticamente demostrado sin la necesidad de aplicar mucho raciocinio en el proceso⁹⁵.

La iglesia de Santa Clara posee un gran número de representaciones pictóricas y escultóricas que se vuelven imágenes de culto en el individuo creyente, que reflejan la premisa promulgada después del Concilio de Trento de *hacer ver para hacer creer*. La iglesia está tapizada por elementos que la convierten en una simulación de otra realidad,

⁹⁵ VALLÍN, Rodolfo. *Imágenes bajo cal & pañete. Pintura mural de la colonia en Colombia*. Bogotá, Museo de Arte Moderno, El Sello Editorial, 1998.

no necesariamente cierta, más si verosímil. Los temarios iconográficos que se desarrollaron desde la Edad Media y que fueron altamente difundidos entre los siglos XVI y XVIII por toda Europa y también en América, definían de alguna forma la apariencia de las representaciones de los santos, y se basaron enteramente en textos apócrifos y hagiográficos, que distan mucho de una construcción biográfica rigurosa y de alguna forma, verificable. Sin embargo, la consolidación de una realidad alternativa creíble se fundamentó esencialmente en hacer ver aquello que es imposible comprobar; se le brindó verosimilitud a la fábula al exhibirla visualmente ante los fieles; algo para lo que también aportó en gran medida el realismo técnico que alcanzaron los pintores y escultores en el Barroco. Así, aún en la actualidad, Santa Clara es una exposición visual de aquello que sólo existe en la imaginación, en otro tiempo y otro espacio; santos, ángeles y arcángeles, vírgenes, dogmas y castigos, se abren un lugar entre los muros destacando el carácter devocional, de culto, que se le brindó a la visualidad durante el siglo XVII.

El carácter alegórico y metafísico que se le atribuyó a las representaciones católicas se dio gracias a la predisposición de los fieles por un ambiente devoto colectivo; si la representación, como una *Hierofanía*, se entiende como poner un objeto delante de una idea, las representaciones pictóricas y escultóricas funcionan como una ventana por la cual aparece esa presencia idealizada. La connotación sagrada de las imágenes de devoción permite al católico creer que realmente existe una presencia detrás de la representación. En ese orden de ideas, y entendiendo esa particularidad de un sentido ocular "místico", por así llamarlo, las presencias en la Iglesia de Santa Clara demuestran una explícita intención de acercar al creyente a la divinidad, que se hace recurrente en el gran número de representaciones que ubican dichas presencias celestiales, como en una tribuna, para que juzguen e intercedan por la humanidad.

Imagen 2-3: Vista del Retablo principal desde el púlpito.

Fuente: Archivo personal.

La importancia que se le da a la experiencia a través de la vista es indudable en la iglesia de Santa Clara; el artificio barroco de exponer una realidad maquillada, que distaba bastante de aquella que se encontraba en la cotidianidad exterior. Al cruzar la puerta de la iglesia se asiste a la creación instantánea de un fuerte estímulo para la vista, que en los ojos de los creyentes se volvería una experiencia casi mística de contacto sensible con aquello que se encuentra externo al mundo terrenal. La ornamentación en los muros se despliega desde el piso y resplandece con colores vibrantes, llenando cualquier espacio vacío, evitando cualquier descanso para el ojo; motivos florales y geométricos tapizan los planos verticales hasta rematar en un cielo blanco decorado con pentafolias doradas y azules. Los retablos dorados tallados enmarcan algunas de las pinturas y esculturas, pero

solo aquellas que no se han escapado para llenar caóticamente los muros del espacio. La teatralización visual del culto es perceptible en cada pequeño detalle de la iglesia.

Imagen 2-4: Detalle mural del Arco Toral.



Fuente: Archivo personal.

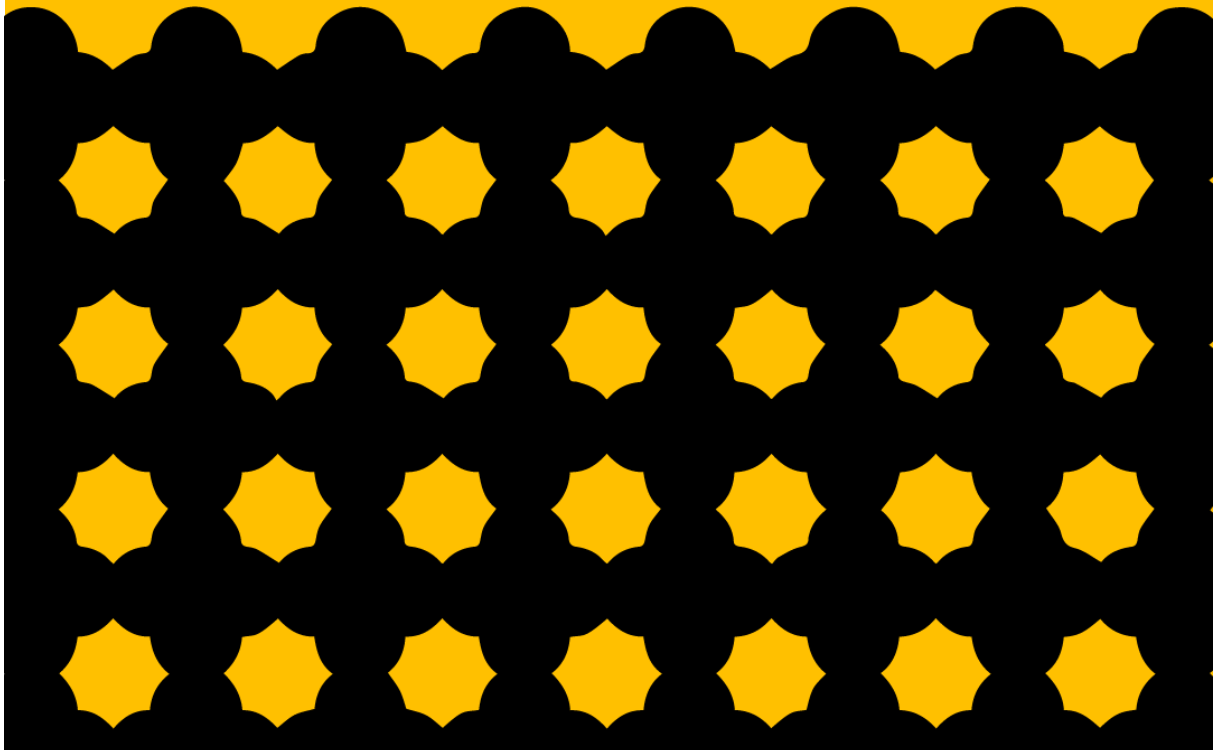
2.2 Conmover

Entre las características de la retórica, es necesario analizar cómo a través del contenido y la expresividad del orador, el discurso logra reproducir emociones y sensaciones en el oyente. En este caso, la experiencia emotiva obtenida a través del contacto con el discurso se da a través de las cualidades expresivas del lenguaje en la elocución. Desde una perspectiva metafórica, en esta investigación se comprende la iglesia de Santa Clara como un orador, que pone diversos lenguajes al servicio de la persuasión. Para esto, se asume las artes como expresiones formales que manifiestan un discurso a través de los fenómenos físicos del sonido, la luz, el color o el espacio mismo; pero, más allá de eso, se entienden como procesos comunicativos que hacen parte de un fenómeno discursivo complejo, que abarca simultáneamente diversos aspectos de la sensibilidad, con la finalidad de llegar al hombre, seducir, emocionar.

En la *Retórica Barroca* se evidencia la gran importancia que se dio al contenido del discurso, pues era precisamente sobre ese contenido (sin importar si fuera de naturaleza religiosa o política) sobre el cual se quería persuadir. Sin embargo, entre las cualidades de un discurso eficiente, tiene muchísima importancia la carga emotiva y afectiva que de él pudiera desprenderse. En la Retórica se debe considerar la movilización de emociones y afectos como el vehículo óptimo para que el mensaje sea asimilado y acogido. Conmover a través del discurso, en este caso uno intertextual, cristalizado en múltiples medios de representación, atañe a las cualidades físicas de los medios de representación y la forma como son asimilados por el hombre, más que a sus implicaciones místicas o espirituales. La Iglesia de Santa Clara proporciona una experiencia afectiva y emotiva que proviene de múltiples medios y se asimila en el individuo a través de diversos procesos. En este apartado, se exploran las cualidades del discurso intertextual en Santa Clara que le permiten afectar emocionalmente al ser humano; la manera como las expresiones artísticas proyectan emociones y sensaciones con el fin de persuadir.

Hace un momento mis sentidos y pensamientos se encontraban a merced de lo cotidiano, mis afectos y emociones expectantes ante la contingencia desestructurada del azar de la ciudad. Ahora estoy en un portal, en el límite. Sin transición, sin pausa, soy absorbido a través de una pesada puerta. El ruido se ha ido, como si en un instante hubiera sido transportado a un lugar silente; contradictoriamente, silente pero ruidoso. El espacio es tan amplio que me siento aplastado. El suelo duro y frío de piedra se extiende a todos los rincones de un rectángulo que parece infinito. Aquí la vista, el tacto y el odio se transforman instantáneamente en vibraciones anímicas. Las formas, los contornos, los colores; el espacio me aturde y me cautiva. ¿Hacia dónde ver? Donde sea que mis ojos quieren detallar este festín visual, son interrumpidos, pues siempre hay algo más que llama mi atención. ¿Puedo siquiera detenerme un momento en tranquilidad para depositar mi atención en algo? Aquello de que las paredes tienen ojos y oídos nunca tuvo más sentido para mí. Me siento observado por los personajes que se enmarcan uno tras otro a lo largo y ancho de las paredes. Entre los contornos de los cuadros que se multiplican por los planos laterales de la iglesia, puedo observar las paredes, que se asoman como si quisieran brindar un momento de calma para el encuentro secuencial con personajes representados; pero ni siquiera en ellas encuentro ese descanso; son color vino, con detalles dorados que se reproducen por todos los rincones que no fueron tapados con retablos, pinturas o murales. Las paredes se extienden hasta una cornisa que las separa de la bóveda. Arriba, el espacio parece fugarse hacia el infinito, no existe materialidad. La luz que entra por las ventanas ubicadas sobre la cornisa hace resplandecer un cielo blanco con pinturas doradas, rojas y verdes; un tapiz de flores me hace sentir que estoy flotando al revés sobre un jardín.

En el fondo, algo se roba mi atención. Un haz de luz imponente aparece como un destello mágico desde el cielo. Las ventanas no se ven, la luz parece mística; no viene de ningún lado, pero ahí está. La luminosidad de un enorme retablo dorado, que baña con sus destellos el espacio del altar, se asoma detrás de un gran arco policromado, con líneas y flores que ascienden desde el suelo hasta tocar la bóveda de la cubierta acentuando la altura del lugar; me siento pequeño. El retablo parece ascender; flota sobre una escalinata que recorre de lado a lado el ancho del espacio. Enfrentado al altar, en el otro extremo de la iglesia, la luminosidad del presbítero se contrapone con la pesadez y oscuridad que percibo detrás de las celosías. Hay un lugar sombrío; puedo imaginar las voces y los pasos que a propósito intentan silenciarse para pasar desapercibidos; un desfile de presencias casi espectrales que oran y cantan tras un velo de madera.



*

“La arquitectura puede deprimirnos y exaltarnos, estremecernos y aliviarnos el corazón, teñirnos de melancolía y también arrebatarnos y embelesarnos”⁹⁶

El habitar es el hecho fundamental en la experiencia de la arquitectura. Habitar no es únicamente estar; no es una acción concreta, más bien, es un compendio de acciones y estados del cuerpo y el espíritu. Habitar es un fenómeno de la existencia, complejo y completo, que surge de la relación sensible con la espacialidad en el tiempo. En ese orden de ideas, la experiencia de la arquitectura es inicialmente una concatenación de efectos emocionales más que racionales; es decir, más allá de la experiencia simbólica suscitada por la connotación funcional y mística del espacio religioso, primero se cumple una función estética, una función sensible a partir del contacto con la dimensión la física de la espacialidad. La experiencia del espacio no sólo surge de vivir la arquitectura, sino, en reunir momentáneamente todo lo que es significativo para el individuo que vive y sufre el espacio arquitectónico. El espacio proporciona una imagen instantánea a través de los sentidos; en el inconsciente esa imagen vivencial se conjuga con la memoria y la imaginación, condicionando las emociones del individuo o incluso, proporcionándolas⁹⁷.

La Iglesia de Santa Clara es portadora de los símbolos culturales de su época, en ella se manifiesta la necesidad de la persuasión a través componentes sensoriales, emotivos y pasionales, mientras brinda la sensación de pertenencia a algo superior; es el recinto para que el ser humano se encuentre con sus temores y esperanzas. El alarde formal evidencia que se sacrifica el orden para ponderar la sensación; como un primer impacto en la emoción, se salta inicialmente el componente racional para ahogar emotivamente a aquel que experimenta su arquitectura. El templo es un espacio para cautivar y emocionar, para impresionar y subyugar la atención de los fieles, brindando sensaciones de malestar o bienestar; infundiendo desequilibrio en la búsqueda sublime de la trascendencia humana⁹⁸.

⁹⁶ LINDER, Paul. *La fuerza de la emoción en la arquitectura*. En: Revista de la Universidad Católica del Perú. N°2-3 Tomo XIII. 111-122. Lima, Universidad Católica del Perú. 1945, p. 114.

⁹⁷ SALDARRIAGA, Alberto. *Habitabilidad*. Bogotá, Fondo Editorial Escala, 1981.

⁹⁸ BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Simon and Brown. 2013.

Se busca la efervescencia de los ánimos a través de un gusto irracional por lo misterioso y sobrenatural, por la ilusión y el engaño a través de la forma, a través de un movimiento contradictoriamente estático de elementos que flotan o se retuercen.

Imagen 2-5: Sagrario en el Altar Mayor de Santa Clara.



Fuente: Archivo personal

En la Iglesia de Santa Clara no es posible precisar dónde termina la arquitectura y empieza la pintura o la escultura, pues todas se funden en un banquete sensorial conocido por

Christian Norberg-Schulz como “espacio fenoménico del barroco”⁹⁹. Por medio de él se consolida un sistema estructurado donde es evidente cierta dependencia entre manifestaciones formales de diversos tipos. La yuxtaposición de elementos y la coexistencia de lenguajes diversos que se sobreponen en la experiencia de la arquitectura demuestran que la ornamentación no es un elemento accesorio, pues hace parte de la estructura formal de la edificación, modifica su espacialidad, su calidad emotiva. Los pequeños detalles que se multiplican por todo el espacio, los retablos, las pinturas, más que comprenderse como objetos adicionados, se comprenden como convertidos en espacio, pues cargan la experiencia de la arquitectura con tintes particulares que diferencian el entorno religioso barroco de otros tipos de arquitectura. Esto condiciona el tipo de experiencia que el individuo tiene cuando habita el espacio.

Imagen 2-6: Púlpito.



Fuente: Archivo personal

La acción activa de la memoria que proviene de la experiencia previa de la cotidianidad proporciona al sujeto una forma particular de relación con el lugar que habita. La

⁹⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura barroca. Historia Universal de la Arquitectura*. Madrid, Aguilar. 1989.

experiencia de la arquitectura es una cadena de imágenes donde se enlaza la vivencia presente con la memoria; por ende, las emociones e interpretaciones del espacio se apoyan en la vivencia del individuo en el mundo físico. De ahí que sea reconocible en el espacio un factor de identificación que brinda valores de cualificación afectiva percibida a través de los sentidos: lo bello y lo desagradable, lo lleno y lo vacío, el orden y el caos, lo amable y lo hostil, son cualidades atribuidas al espacio a partir de la vivencia subjetiva del individuo, y se convierten en el factor de impacto inicial, y probablemente primordial, en la experiencia emotiva de la espacialidad. Lo cotidiano, aquello que se ha vuelto un hábito en la vida de un individuo, se convierte en un factor comparativo que brinda una lectura casi inmediata de un contorno emotivo en la arquitectura¹⁰⁰.

Esto supone que la Iglesia de Santa Clara, por ejemplo, proporciona el encuentro con aquello que no es cotidiano, con la expresión formal de una forma particular de ver el mundo, que se aleja de la funcionalidad práctica de la arquitectura. Allí, el objeto construido que se habita conjuga función, forma y simbolismo. Si bien el Barroco fue una actitud que tocó diversos contextos de la vida cotidiana, el alarde ornamental como eje estético estructural, difiere mucho del lenguaje arquitectónico que surgió como resultado de la necesidad de habitación del ser humano. Una Iglesia es sustancialmente diferente a una casa o a un mercado. La estética barroca no se extiende a todos los ámbitos de la vida, y esto se dio precisamente por la necesidad de persuasión publicitaria dada principalmente en los poderes político y religioso. La Iglesia de Santa Clara se distingue como un recinto para el ritual; pero también para los sentidos, para la emoción, la majestuosidad o la vergüenza.

La espacialidad de la Iglesia de Santa Clara refleja las condiciones naturales requeridas y sugeridas por su uso. La necesidad de contemplación del objeto religioso requiere la consolidación de un espacio que extraiga al individuo de la cotidianidad, para enfocarlo en

¹⁰⁰ “Cada lugar lleva -o parece llevar- el nombre de lo que allí se hace. La experiencia se nombra en muchos casos como la acción misma: la experiencia de la calle es el recorrido, la de la alcoba es el descanso o el disfrute sexual, la del comedor es alimentarse. En lo habitual se producen sensaciones y se emiten juicios en forma rápida, casi irreflexiva.” SALDARRIAGA, Alberto. *La arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá, Villegas editores. 2002, p. 185.

la expresión teatralizada del rito. El envoltorio de la iglesia es completamente impermeable, el único contacto directo que se podría tener entre el interior y el exterior es la puerta, pues las pocas ventanas que se encuentran en las pesadas paredes de piedra están ubicadas en la parte alta, fuera del rango visual del observador. Por tanto, la espacialidad de la Iglesia de Santa Clara se encuentra aislada visual y sonoramente de la cotidianidad; desde el ingreso enfoca al individuo en la materialidad del espacio, en la ornamentación, las dimensiones, sin dar lugar a distractores externos. La riqueza de lenguajes formales, la majestuosidad del ornamento y las formas incitan a un enfoque sensorial unitario y global, es decir, no existe un foco explícito planteado por la arquitectura misma, lo que evidencia la intención de consolidar una experiencia sensorialmente caótica con múltiples puntos de atención sugeridos, pero ninguno de ellos se encuentra relacionado con la vida exterior.

La espacialidad es aquello que se encuentra dentro de la masa; es el contorno que está delimitado por la masa corpórea que separa el interior y el exterior, y que da forma al espacio, jerarquizando algunos puntos del templo. El espacio en la Iglesia de Santa Clara tiene proporciones poco comunes, pues se enfatizan las direccionalidades longitudinal y vertical, configurando un rectángulo con una longitud muy grande en comparación con su anchura. La visión longitudinal enfatiza el Retablo Mayor de Santa Clara, brinda un foco unidireccional con una jerarquía clara hacia el altar, resaltado también por el ingreso de luz superior. Por su parte, el plano vertical, un espacio de gran altura sin interrupciones volumétricas hacia la cúspide de la bóveda jerarquiza el ascenso espiritual hacia el cielo. *Pater Noster, Qui es in Caelis*, la búsqueda de altura en la espacialidad parece enfatizar la distancia entre el hombre terrenal y la eternidad.

Habitar es sin duda alguna tener una experiencia dinámica del espacio. La arquitectura no actúa como imagen estática, sino como una estructura de imágenes y sensaciones que se suceden en el tiempo. La sensación del recorrido puede asemejarse a la escucha activa de una canción, en la cual se transita consecutivamente por diversos entornos emotivos que se acumulan en la experiencia y la memoria. Al igual que con la música, es imposible poseer una imagen sensible global de la arquitectura, porque es indispensable el factor de trayectoria que convierta la imagen aislada en estructura experiencial. Por esto, la vivencia de la arquitectura no puede ser estática, pues la visión de la perspectiva tridimensional es parcial y fragmentada; la experiencia global de la espacialidad no se agota en la

tridimensionalidad unidireccional y posicionada. Una percepción completa, o menos parcializada, requiere de un cambio de perspectiva, foco y punto de observación.

La falta de unidad formal en la globalidad espacial de la Iglesia de Santa Clara implica que para conseguir una imagen sensible se requiere la construcción de una trayectoria espacial y emotiva; es decir, implica que desde la vivencia se construya una imagen sensible desde tantas perspectivas como sea posible, pues la iglesia tiene muchas formas de ver que coexisten en su espacialidad; la estructura es cambiante en cuanto se transforma dependiendo la perspectiva. Los paños verticales en las paredes poseen una uniformidad virtual, pues su continuidad se vuelve evidente al volverse el plano negativo que se vislumbra tras los cuadros; sin embargo, su lectura no es uniforme, pues es interrumpida constantemente por las aristas de las pinturas que se escapan de las áreas semánticas que se supone deberían estar contenidas dentro de los retablos. La luminosidad del Retablo Mayor de Santa Clara se opone a la pesadez de los muros oscuros, y aún más a la misteriosa y sombría penumbra detrás de las celosías en los coros; el frío y sólido piso de piedra se contrasta con la brillante cubierta que parece flotar sobre una línea de luz que ingresa a través de los lunetos superiores; los detalles en las piezas de carpintería, retablos, púlpito, marcos, requieren una escala de visión más parcializada. Todo esto supone que en la Iglesia existe una atmósfera emotiva que evoluciona, una tensión dramática que asciende y desciende.

Imagen 2-7: Cubierta.



Fuente: Archivo personal

Imagen 2-8: Detalle de las paredes

Fuente: Archivo personal

En ese sentido, en la vivencia es necesario el factor dimensional del tiempo, la estructura secuencial a partir del desplazamiento por el espacio. No existe un punto fijo de observación, y para el individuo que experimenta la iglesia, hay una necesidad de cambio en la posición óptica. Dicha necesidad no es un simple impulso personal, es incitada por la arquitectura misma, que se muestra como desestructurada al anteponer el placer estético al orden. El factor temporal de recorrido en la Iglesia de Santa Clara, así como su composición espacial, evidencian la posibilidad de esas múltiples ópticas que, en el individuo, se traducen a un constante descubrimiento, a la acumulación interna de diversos estados emocionales. Al final, en la espacialidad de la iglesia, más que la especificidad de emociones suscitadas (que provienen también del inconsciente particular del individuo), lo importante parece ser la secuencia de esas emociones; una transformación continua del entorno emotivo que mantenga despierto el ánimo vigilante de quien experimenta el espacio.

En el barroco, la espacialidad es la protagonista, y con ella la materialidad y la experiencia que de ella se desprende. La materialidad es la base sensible de toda la arquitectura, sin ella, su existencia es simplemente inimaginable; sentir y asimilar esa materialidad hace parte importante de la experiencia de la arquitectura. Los materiales y sus cualidades se perciben sensorialmente a través de diferentes sistemas, por lo tanto todo el cuerpo, y no solo el ojo, hace parte de la experiencia sensible del espacio. El lenguaje del espacio es tanto visual como táctil, olfativo y acústico.

A lo largo de la historia, la luz ha sido esencial en la arquitectura. Sin embargo, en el barroco es primordial, pues se exploró la plasticidad de la misma; su uso, como un material más que interviene en la espacialidad, radica en la oposición contrastante entre luz y sombra, que sumada a la sinuosidad de las formas, imprimen en la arquitectura las cualidades del claroscuro. Las ventanas en la Iglesia de Santa Clara, además de aislar el espacio interior del exterior, proponen una forma particular de iluminación, en la cual la fuente se vuelve invisible, casi inexistente al estar fuera de los ojos del observador. El ingreso indirecto y misterioso de la luz, la convierte en un material casi celestial, que baña la espacialidad y se transforma constantemente (pues al ser natural, es dinámica como el movimiento del sol), transformando igualmente la experiencia en el espacio. El contraste entre luz y sombra trastoca la forma, al resaltar los movimientos propios de los elementos de la arquitectura. Así, se vuelven más visibles las formas tridimensionales del espacio, como las hojas y flores talladas en el púlpito, los apliques dorados de las paredes, las columnas salomónicas de los retablos o los apliques en los marcos.

La Iglesia de Santa Clara es un edificio singular y consagrado, donde se conjuga la función del habitar con la función ritual. La materialización de Dios en múltiples formas implica que el individuo busca la posibilidad de una trascendencia espiritual a través de los sentidos, sin embargo, como un efecto inicial de la experiencia de la arquitectura, se ponen en juego las funciones emotivas del espacio y sus diversos componentes; se explora su capacidad de inducir o movilizar estados del ánimo a través de la vivencia dinámica de la espacialidad. Sentir la arquitectura trasciende su significado y su uso. En la Iglesia no es importante únicamente el encuentro con Dios a través de los sentidos, sino el encuentro con uno mismo, con las emociones y sensaciones que emanan de las piedras, la madera o el oro.

Imagen 2-9: Ventana superior a la puerta de acceso.



Fuente: Archivo personal

Te veo y me veo;

lánguido,

silente.

Me miro las manos buscando tu sangre,

tu sangre que es también la mía.

Me pesan tus brazos,

porque son también los míos;

Me duelen tus heridas,

Me duele tu dolor.

que es también el mío.

*

Existe una particularidad implícita en toda Hierofanía, y además en cualquier fenómeno de representación, que implica la presencia irrefutable de una connotación universal antes que simbólica. Es decir que cualquier objeto que representa, antes que conectar con una idea fuera de él mismo, posee la connotación universal de sí mismo; una cruz, antes que representar el sacrificio de cristo, es una cruz, y siempre será una cruz, sin importar cuáles sean los ojos que la observan. Esto implica que el proceso de significación no radica directamente en el objeto que representa, pues se establece en el entendimiento del individuo que tiene contacto con dicha representación, lo que le permite extraer momentáneamente ese objeto de sus cualidades universales y brindarle la conexión con una idea que se encuentra fuera de él mismo.

Erwin Panofsky¹⁰¹ sugiere que existen tres tipos de significación que se pueden atribuir a las artes visuales, que presumen tres niveles distintos de observación a un fenómeno, donde intervienen diversos factores tanto inherentes a la obra misma, como pertenecientes al contexto de su producción. El primero de estos es la “significación primaria” (nivel pre-iconográfico), que implica el análisis inicial de los motivos de la obra de arte, que suponen la identificación del objeto como tal, sin importar su implicación narrativa o contextual, es decir, el objeto universalmente entendido como objeto y no como símbolo:

“Esta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior”.¹⁰²

¹⁰¹ PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial.1995.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 47.

Las formas puras en la representación son portadoras de un significado inicial, que es de carácter expresivo, afectivo y situacional. En la Iglesia de Santa Clara las representaciones figurativas que se disponen a lo largo y ancho de todo el espacio son de carácter antropomórfico, con excepción de las representaciones murales de animales ubicadas en el coro alto. De una observación superficial, es decir, en términos de su significación primaria, dichas representaciones son seres humanos que muestran diversos estados emocionales y físicos que el artista encarnó en una figura estática. Si se atiende a una descripción pre-iconográfica de la colección pictórica en la Iglesia de Santa Clara, para entender la significación primaria no existe la necesidad inherente de poseer conocimientos icónicos que permitan reconocer al personaje en el cuerpo representado; si para conmover hay que movilizar los afectos y emociones en los observadores, la observación desprevenida (es decir sin los conocimientos de carácter intertextual que requiere la consolidación de un bagaje iconográfico) le permite al individuo reconocer dichos estados emocionales en la representación; reconocer la situación emotiva por la cual el personaje está atravesando. Se entiende entonces, que las pinturas y esculturas trabajan en doble vía: inicialmente afectan al observador de forma afectiva y expresiva, y posteriormente, cuando ya se puede hablar de iconografía, lo hacen de forma más racional y didáctica.

Imagen 2-10: Algunas imágenes en la Iglesia de Santa Clara.



Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes dispuestas en MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014.

El movimiento de afectos y emociones a través de las artes es un acto pre-racional, un nivel básico de respuesta del individuo cuando está expuesto a la representación visual de una emoción. Existe una comprensión empática de las obras de arte de carácter visual, como una consecuencia afectiva derivada del estímulo recibido por el gesto facial o corporal representado. La lectura empática es un proceso esencial en la experiencia sensible de las artes visuales, en cuanto permite al observador encontrar un carácter de identificación en el cuerpo del personaje. Así, la conmoción y la emoción se dan en el reconocimiento e identificación de estados anímicos conocidos, y se encuentra más allá de la comprensión específica sobre si aquello que presenta dicho estado es un santo o una virgen. En las artes visuales se crea una predisposición sensible a comprender las consecuencias emocionales que se presumen para un personaje que está siendo lastimado, que asciende a los cielos, o se encuentra en estado de éxtasis mística.

Imagen 2-11: Algunos rostros en la Iglesia de Santa Clara.



Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes dispuestas en MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014.

Estudios contemporáneos en el contexto de la llamada Neuroestética proponen que la afectación individual frente a la obra de arte no se limita al reconocimiento de las emociones representadas; durante la experiencia estética es crucial que en la respuesta expresiva se da una activación de sistemas que abarcan el sistema nervioso del individuo. Investigaciones recientes sobre las neuronas espejo y el funcionamiento neuronal de la empatía, proponen que existe un elemento fundamental en la reacción del ser humano

frente a la obra de arte, y es que la respuesta estética causa la activación de mecanismos pre-rationales de simulación de emociones y sensaciones corporales; se crea una representación interna del estímulo, es decir, la sensación de imitación interna de las emociones observadas en cuadros y esculturas¹⁰³. Este proceso, al ser de carácter neuronal, es inherente al ser humano en general, por tanto, no excluye al individuo por razones contextuales. La empatía, en términos neuronales, es un proceso universal.

La experiencia empatía a través del arte responde a una simulación encarnada de aquello que se observa. Es importante considerar que entonces la empatía no es una simple intuición frente a lo que otro siente (entendiendo que la emoción proyectada por la obra pudo haber sido sentida por el observador anteriormente); sino que proviene de diversas zonas del cerebro que se activan como si asumieran o simularan un estado anímico o una emoción en el observador, simultáneamente con la representación; como si ambos estuvieran involucrados en la misma situación representada.

Si se trata entonces de conmover a través de una obra de arte, la tarea primordial del artista es producir una imagen estática que represente un estado emocional que pueda ser proyectado hacia el espectador. Desde el Renacimiento esta idea ya había sido planteada por León Battista Alberti, quien a través del término: "*Istoria*"¹⁰⁴ define la expresión del arte humanista por excelencia; presentándolo como un lugar superior del arte visual, entendido como la mayor realización creativa de un artista, que cumple con múltiples características técnicas específicas, entre ellas la capacidad de proyectar emociones al receptor:

¹⁰³ "(...) it was shown that a mirror neuron system (MNS) also exists in the human ventral premotor cortex and posterior parietal cortex. When the MNS is activated, the observation of an action – in particular, a goal-oriented action – leads to the activation of the same neural networks that are active during its execution. This in itself suggests a possible account for the frequent feelings of empathetic involvement with movements in works of art. (...) Research on the human MNS has shown that the observation even of static images of actions leads to action simulation in the brain of the observer. The observation of pictures of a hand reaching to grasp an object or firmly grasping it activates the motor representation of grasping in the observer's brain." FREEDBERG, David y GALLESE, Vittorio. *Motion, emotion and empathy. Esthetic experience*. En: Trends in Cognitive Science, 11(5), 197-203. Ámsterdam, ELSEVIER. 2007, p. 200.

¹⁰⁴ "La *istoria* moverá el alma del observador cuando cada persona representada allí muestre claramente los motivos de su propia alma. Sucede en la naturaleza que sólo ella es capaz de ciertas cosas como ella misma; derramamos lágrimas cuando lloramos, reímos con la risa y nos afligimos con las penas" BATTISTA ALBERTI, León. *Tratado de pintura*. México, D.F, Universidad Autónoma Metropolitana ; Azcapotzalco. 1998, p. 28.

El término *Istoria*, propuesto por el autor en su *Tratado de Pintura*, escrito en el siglo XV, parece definir a la perfección el ideal procedimental para conmover planteado en la retórica Barroca del siglo XVII. Se reconocen las posibilidades de la técnica pictórica de movilizar las emociones de los observadores a través de imágenes estáticas. En el estilo Barroco, en pintura y escultura, tanto en Europa como en la América Colonial, se exploró la oralidad del gesto representado, entendiéndolo como portador de una significación que se atribuye al personaje, como rasgos de su personalidad y estados anímicos. Jaime Humberto Borja plantea que ésta idea de la expresividad de la imagen tiene sus cimientos en la idea de la dualidad del individuo, alma y cuerpo que se relacionan de forma dinámica, que se trasladó a los medios representativos al afirmar que no existe ningún movimiento afectivo interior en el alma que no tenga repercusiones reflejadas en la exterioridad corporal; es decir, que el gesto materializa aquello que es inmaterial, la emoción, el sentimiento¹⁰⁵. La exhibición de sentimientos a través del gesto, tanto corporal como facial, se convirtió en parte fundamental del itinerario artístico y espiritual de la Contrarreforma, que entre otras cosas buscaba exteriorizar la piedad, volverla objeto sensible para que así pudiera ser asimilada por los fieles como una alternativa a los sermones orales. Se consolidó en el arte un repertorio de códigos gestuales que poseían connotaciones emocionales.

En la Iglesia de Santa Clara se evidencia la inclusión de un amplio repertorio gestual ubicado en las obras de carácter visual con miras a movilizar las emociones de los espectadores del discurso. Sólo por listar un par de ejemplos; en la pieza *La estigmatización de San Francisco de Asís*, se muestra al santo en estado de mortificación, un cuerpo en agonía que se expresa a través de un rostro entregado al dolor de forma pacífica, con la mano izquierda y el pecho perforados con las mismas heridas de cristo. *La piedad*, obra atribuida a Baltasar Vargas de Figueroa, muestra a la Virgen María cargando el cuerpo de Jesús después de haber sido bajado de la cruz. Ella mira al cielo y llora mientras Jesús yace en sus brazos dejando ver las heridas que le fueron causadas. La conmoción emocional a través de la empatía encarnada, o el simple reconocimiento del

¹⁰⁵ “La cultura barroca como estética de la decoración apoyaba la comunicación en la ornamentación. Visualmente, los gestos se decoraban en el sentido que se convertían en una retórica del cuerpo” BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada: Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012, p. 246.

estado abatido de un personaje, permite percibir e identificar el dolor a través del gesto y la postura; el impacto emotivo fruto del contacto con la sangre que brota de un cuerpo (que entre otras cosas, se corresponde con el cuerpo del observador) o de las lágrimas de alguien que llora una muerte transmiten la mortificación de la carne, el sufrimiento, el sacrificio.

Imagen 2-12: La Estigmatización de San Francisco de Asís.



Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 46.

Imagen 2-13: La Piedad.

Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 90.

En la Iglesia también se disponen múltiples imágenes que representan experiencias místicas de santos; muestran la acción de Dios que se congela en la imagen. La perturbación de la cotidianidad proveniente del mundo celestial se representa a través del gesto, al igual que de la postura y posición del cuerpo del personaje. En la obra *San Pedro de Alcántara se aparece a Santa Teresa de Jesús* se ve la imagen de la santa arrodillada en una posición de reverencia, tomada probablemente para la oración, con un gesto de sorpresa, teniendo una experiencia mística; hacia ella se acerca la imagen de San Pedro de Alcántara levitando en una nube y acompañado por un grupo de ángeles. Si se analiza la imagen en los términos pre-iconográficos propuestos por Panofsky, es decir una lectura inicial de las formas y gestos, las imágenes de cuerpos que flotan o personajes extra-cotidianos ya dan una lectura particular a una imagen; lo espectral, la fantasía que sólo se puede imaginar cobra vida. Más allá de la identidad de los personajes que aparecen en el cuadro, en cuanto a la movilización de emociones se refiere, la importancia de la imagen radica en la representación de la perturbación mística en la cotidianidad: Una mujer religiosa, con un gesto de sorpresa, asiste a un momento sagrado, a la ruptura del cielo que permite el descenso y aparición de otro cuerpo que flota acompañado por un grupo de personajes celestiales. Un escenario parecido se expone en *La asunción de la Virgen María*; ahí, un grupo de personas frente a un sepulcro lleno de pétalos observan a una mujer ascender hacia el cielo acompañada de ángeles, mientras es esperada por un hombre. Estas acciones representadas, que muestran experiencias místicas y las adornan a través de los gestos faciales, las posturas y el espacio mismo, cuando se exhiben ante los sentidos de un individuo creyente, o al menos parcialmente creyente, se reconocen como actos que sólo tienen sentido a través de la acción de Dios en la tierra; la exteriorización sensible de la piedad.

Imagen 2-14: San Pedro de Alcántara se aparece a Santa Teresa de Jesús.



Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 23.

Imagen 2-15: La ascunción de la Virgen María.



Fuente INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 76.

Las múltiples representaciones dispuestas en la Iglesia de Santa Clara evidencian el esfuerzo de los artistas de la época para cargar las obras con una significación afectiva para los observadores; las mismas poseen una historia emotiva para contar, antes que la propuesta por la iconografía y la descripción del motivo y acciones específicas de los personajes. La retórica en este caso se aplica al rostro y la postura, que se conjugan en la exteriorización sensible de un movimiento afectivo en el interior espiritual y emotivo del personaje representado. La carga emocional puesta en las obras pictóricas y escultóricas es una invitación para el observador a participar en la acción desde sus propias emociones.

*

“Dado que la estimulación sonora es un factor constante en todos los estímulos musicales, Mursell ha llegado a la conclusión de que la causa de los cambios fisiológicos observados radica en el poder del «sonido como tal». Hay, sin embargo, otra constante implicada en la percepción de la música; a saber: la actitud mental del público. El oyente aporta al acto de la percepción opiniones propias y definidas sobre el poder afectivo de la música. Incluso antes de que el primer sonido se oiga, dichas opiniones activan las disposiciones a responder de una forma emocional, poniendo en juego conjuntos ideomotores expectantes. Y resulta más razonable suponer que los cambios fisiológicos observados son una respuesta al conjunto mental del oyente que dar por sentado que el sonido como tal puede, de alguna forma misteriosa e inexplicable, producir dichos cambios directamente, pues mientras la relación entre los conjuntos mentales y los cambios fisiológicos ha quedado sobradamente demostrada, no ha ocurrido lo mismo con el efecto del «sonido como tal».”¹⁰⁶

Mucho se ha indagado sobre la existencia intencionada de elementos afectivos en la música, igualmente sobre la manera como estos se vuelven materia sonora y son descifrados por los oyentes. En general se coincide en que la música produce sensaciones particulares y altera estados emocionales (que dependen de las connotaciones suscitadas en la mente de cada individuo; es decir, son subjetivas). Sin embargo, la forma como se manipula afectivamente a través de los sonidos no se ha definido por completo, principalmente porque la experiencia afectiva en la música es difícil de verbalizar, y en general parece suscitar sensaciones más que emociones concretas. En ese sentido, el sonido como fenómeno netamente auditivo, no representa ni transmite emociones; éste propone una sensación general derivada del estímulo, y son las asociaciones subjetivas las que pueden sintetizar la sensación y convertirla en un estado emocional.

¹⁰⁶ MEYER, Leonard. *Emoción y significado en la música*. Madrid, Alianza editorial SA. 2001, p. 32.

En este caso, es importante afirmar que la música produce una sensación general de estímulo y no emociones concretas, un estado de percepción particular mediado, en primer lugar, por el ánimo vigilante del oído frente a un estímulo sonoro extracotidiano. Es por esto que la música se ha utilizado a lo largo de la historia para acompañar un sin número de actividades humanas, como las ceremonias religiosas o militares. A partir de la sensación general de estímulo concebida por la música, se ha buscado exaltar las emociones suscitadas por dichas actividades humanas, garantizando la presencia de sentimientos que interrelacionan el acontecimiento vivido con los acontecimientos musicales que se suceden en el tiempo. En cualquier caso, si se presume que la música proporciona sensaciones en el oyente, y que estas pueden asimilarse en la subjetividad como afectos o posibles emociones, no importa qué clase de sentimiento es evocado por la música en determinada persona, pues varía de individuo a individuo, *“Lo que importa es el estado general de estímulo y su simultaneidad. La música tiene una función similar a la del orador por su capacidad de intensificar el sentimiento del público”*¹⁰⁷.

La retórica barroca aplicada en música abarcó varios puntos, entre ellos la inclusión de estructuras lingüísticas en la organización formal de las obras, así como un innegable interés por convertir los sonidos en expresiones afectivas, es decir, compartir emociones a través del discurso musical, con la finalidad de despertar y controlar los afectos de los oyentes, como los grandes oradores hacían con los discursos. De esta forma se buscó que la música saliera del aparente estatismo comunicativo que, para los compositores de la época, había sucedido durante la Edad Media.

La tarea de múltiples tratadistas en la época Barroca fue entonces apropiarse los recursos de los retóricos para manipular a través del discurso sonoro. Así, para cargar a la música con emociones y movilizar los afectos del público, durante el periodo Barroco se experimentaron diversas herramientas compositivas. Algunas de estas poseían un evidente carácter aleatorio, pues hasta ahora no demuestran ninguna aproximación teórica que permita comprobar su efectividad. Algunos ejemplos de dichas herramientas puede ser la asignación de emociones específicas a las tonalidades o a algunas expresiones

¹⁰⁷ STORR, Anthony. *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona, Paidós Ibérica. 2009, p. 63.

rítmicas; es decir, suponer por ejemplo, que todas las canciones escritas en la tonalidad de *Mi Mayor* expresan amor, o que, hablando de ritmo, las notas largas expresan tristeza. Instrumentos como estos parecen responder más a una sistematización de intenciones compositivas subjetivas que a una realidad objetiva en torno a la acción explícita de la expresividad de la música en el oyente. Sin embargo, a pesar de la aparente superficialidad de estas connotaciones emocionales, en el Barroco se dio un fenómeno muy particular que hoy en día aún es objeto de estudio en el campo teórico de la música; es la abstracción y representación de los afectos a través de elementos musicales.

Rubén López Cano¹⁰⁸ define la manera cómo surgió la abstracción de los afectos en la música; basándose en Descartes, quien afirmaba que la unión del cuerpo y el alma se mediaba por los espíritus animales (que modificaban el estado del cuerpo cuando existían estímulos en el alma), el autor, interpretando a algunos tratadistas Barrocos, propone que los afectos o emociones producen movimientos o modificaciones corporales (por ejemplo, el miedo puede acelerar el pulso), efectos que los compositores buscaron imitar en los discursos musicales para cargarlos de afectos:

“El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en música, reside en la imitación. Gracias a una compleja red de asociación analógica, la música, por medio de las características de alguno de sus elementos —diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempi, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retóricas musicales, etc.— imita los movimientos corporales resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma. (...) Este principio de imitación analógica cobra, la mayoría de las veces, la forma de una alegoría”¹⁰⁹

A través de procesos de imitación, la música barroca buscó ser una experiencia afectiva. En ese orden de ideas, la música instrumental se convirtió en un “mapa de afectos”, es decir un recorrido por diversas sensaciones de orden inicialmente imitativo, que ganaban una connotación emotiva. Más que representar ideas concretas sobre los afectos, se

¹⁰⁸ LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el barroco*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México. 2000.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 60.

transmite una sensación que provoca en el oyente algún tipo de imagen, que es en gran parte subjetiva, aunque generalmente es compartida por varios individuos. Así, por ejemplo, una tonalidad en modo mayor puede resultar en una sensación más alegre o placentera, en contraposición al modo menor, que resulta más pesado, triste o melancólico. Igualmente la tensión armónica genera cierto tipo de incomodidad en el oyente; por ejemplo, el intervalo¹¹⁰ de *tritono*¹¹¹, conocido en la Edad Media como *Diabolus in música*, genera una gran disonancia y se creía que causaba incomodidad en los oyentes, producía invocaciones malignas, o incluso pensamientos sexuales; por esto se evitó en el canto eclesiástico. Asimismo, la agitación rítmica puede modificar la experiencia afectiva frente al estímulo sonoro, pues se cree que el pulso cardíaco se sincroniza con el de la música que se escucha. Un ejemplo claro de esta diferenciación se puede apreciar en los inicios del primer y tercer movimiento del *Concerto N.2 en sol menor, Op. 8, RV 315, "L'estate"* (El Verano) de *Le quattro stagioni* (Las Cuatro Estaciones) de Antonio Vivaldi; el primero, tiene un inicio pausado, mientras el segundo presenta uno agitado donde la melodía se fracciona gracias a la subdivisión del ritmo.

Con el material musical disponible y revisado para esta investigación es difícil analizar este tipo de asociaciones, dado que de las canciones compuestas para la Iglesia de Santa Clara sólo existen *partichelas*¹¹², por lo tanto sólo es posible analizar una de las voces; así, análisis armónicos o formales de la estructura de la obra, serían ciertamente meras especulaciones. Sin embargo, dada la época en la que vieron la luz, se puede entender que en el contexto cultural Barroco, transmitido también a América, las intenciones de la música eran igualmente retóricas, para generar una experiencia afectiva, como se hacía con la arquitectura o la pintura. A pesar de la aparente inexistencia de las otras *partichelas* de las canciones, que no permite construir una imagen global de la pieza, existen

¹¹⁰Intervalo: Distancia entre dos notas medida en función de la cantidad de tonos y semitonos que las separan.

¹¹¹ Tritono: Intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida (distancia de tres tonos). En la escala mayor corresponde al intervalo entre el cuarto grado y el séptimo de la escala. Por ejemplo, en la escala de Do Mayor el tritono se encuentra en las notas Fa y Si tocadas simultáneamente o una después de la otra.

¹¹² Partichela: Es una partitura donde sólo se encuentra escrita de manera independiente la parte que le corresponde tocar a un único intérprete o grupo de intérpretes que tocan la misma voz. Es diferente a la Partitura general, o Score, que es utilizada únicamente por el directo de la orquesta o el coro; en ella estarían consignadas todas las partes o voces que intervienen en la pieza musical.

significantes musicales que sí es posible analizar en una partichela, que se intuyen dado el contexto temporal, cultural y técnico de la música. En este caso es preciso observar las connotaciones afectivas suscitadas por la tonalidad y la textura.

Imagen 2-16: Partichela de *A un hábito, Cava hortelana*.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of four staves of music with lyrics written below. The tempo is marked 'Alus a 4.' and the time signature is common time (C). The lyrics are in Spanish and describe a 'Cava hortelano' (a type of wine) and its significance. The score is written in a clear, cursive hand.

Fuente: TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2001.

A partir de la pieza *A un hábito. Cava Hortelana* compuesta por el Maestro Juan de Herrera en 1702 para ser interpretada en las ceremonias de profesión de las novicias Clarisas, es posible concluir algunos aspectos sobre la manipulación de afectos en el oyente. Juan de Herrera fue maestro de capilla en la Catedral de Santafé y la Iglesia de Santa Inés, y su obra ha sido ampliamente analizada destacando el uso de la polifonía clásica¹¹³.

¹¹³ "El bachiller Herrera fue prolífico e inspirado compositor. Su música es uniformemente elevada. De los autores criollos, es de quien conserva un mayor número de composiciones el Archivo de

En la colonia, la transmisión de códigos culturales implicó que se instalaran en América construcciones estilísticas, entre ellas, la manera como en el momento se componía música; los procesos de aculturación implicaban la estandarización de la música de la época; convirtiendo la *Armonía Tonal* en el lenguaje musical universal en el territorio. Así, tanto para españoles, como para criollos e indígenas, en el siglo XVII ya era reconocido el sistema tonal, al igual que sus convencionalismos sonoros. Para Egberto Bermúdez, musicólogo, la obra de Juan de Herrera “es expresiva y balanceada, pero también resulta sencilla debido a su armonía estrictamente tonal”¹¹⁴, lo que supone que su escuela musical estuvo acorde a su época, es decir, perteneció a la escuela barroca de la *Armonía Tonal*.

A partir de esta información, y a pesar de no tener acceso a las otras voces de la pieza, teniendo en cuenta las características compositivas en la obra de Juan de Herrera, así como el estilo preponderante de la época en la Nueva Granada, se puede concluir, en primer lugar, que *A un hábito. Cava Hortelana* fue compuesta de acuerdo a los estándares teóricos de la *Armonía Tonal* Barroca, lo que supone algunas implicaciones de orden musical que pueden afectar las emociones del oyente.

Entre los tratadistas y compositores barrocos hubo un gran interés por generar un desarrollo tanto técnico, como formal y emotivo en la música. En este periodo se dieron importantes pasos hacia la consolidación de un sistema de escritura y además, la sistematización de un lenguaje musical universal, que aún en nuestros días sigue siendo el más utilizado: La *Armonía Tonal*. Este es un sistema de relación de notas, desarrollado a partir de un movimiento sonoro gravitatorio, que se mueve entre la tensión y el reposo, y

Bogotá. Se ha logrado integrar alrededor de cincuenta. El latín para la liturgia solemne, su obra es preferentemente policoral. Debió de usarse y cantarse con inusitada frecuencia, por lo gastados que se hallan sus fascículos, así como los de los maestros renacentistas españoles de la época. Esto demuestra la manera como se mantuvo a un alto nivel el cultivo de la polifonía religiosa en Santafé a todo lo largo del siglo XVIII" PERDOMO, citado por ESCOBAR, Luis Antonio. *La música en Santafé de Bogotá*. Bogotá, Lotería de Cundinamarca; Corporación Financiera de Cundinamarca; Empresa de Licores de Cundinamarca. 1987, p. 160.

¹¹⁴ BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Colombia: Música indígena, tradicional y cultura musical durante el periodo colonial Siglos XVI-XVIII*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995, p. 140.

siempre vuelve a un centro tonal, es decir, vuelve siempre a un acorde¹¹⁵ principal llamado Tónica.

El recorrido por el discurso musical en el contexto de la *Armonía Tonal* se basa en la exposición constante de una reacción sonora en cadena que tiende siempre hacia el reposo (acorde de Tónica). Para esto, la música transita constantemente por una sucesión de acordes que representan funciones específicas en una tonalidad dada; dichas funciones tienen el nombre de *Tónica*, *Subdominante* y *Dominante*, y determinan el papel de dicho acorde en el discurso sonoro; en otras palabras, **reposo**, **tránsito** o **tensión** respectivamente. En el discurso tonal se estructuran frases musicales que inician en un acorde estable de reposo, que es la tónica; luego se pasa a acordes transitorios estables, pero que no generan reposo, para posteriormente llegar a la cadencia¹¹⁶, donde interviene el acorde de dominante, que posee la mayor tensión posible y que requiere obligatoriamente resolverse en reposo nuevamente. Así, se estructuran cíclicamente frases musicales que inician en una sensación de reposo y terminan en reposo. A grandes rasgos, así es como se estructura la música tonal, que siendo un tipo de lenguaje musical estandarizado, ha generado convencionalismos, tendencias, pues en el oído que está acostumbrado a la *Armonía Tonal* (como el de casi cualquier individuo occidental nacido entre el siglo XVI y la actualidad) dicha tendencia se convierte en una expectativa: el oído espera y necesita el reposo para sentir que el flujo armónico y musical ha terminado.

La gravitación hacia el reposo, que es natural en la *Armonía Tonal*, se convierte en un convencionalismo y produce un significado emotivo a través de la tendencia hacia un punto concreto. La constante disputa armónica entre tensión y relajación construye emociones en el oyente de forma inconsciente: la expectativa, el descanso de “volver a terreno conocido” en la resolución armónica; incluso desilusión, desequilibrio o sorpresa cuando el flujo armónico no resuelve de la manera esperada, cuando se trastorna la tendencia a

¹¹⁵ Acorde: Dos o más notas que suenan simultáneamente. En la Armonía Tonal, los acordes tienen diferentes funciones; a saber: Tónica, Dominante y Subdominante.

¹¹⁶ Cadencia: Proceso armónico de carácter conclusivo o parcialmente conclusivo. Se ubica al final de las frases e implica la aparición de un acorde de con función de Dominante, para posteriormente resolverse en un acorde de Tónica.

través de fenómenos como la cadencia rota¹¹⁷, la tercera de picardía¹¹⁸ o una cadena de dominantes¹¹⁹.

En ese sentido, si se enmarcan las obras cantadas en la Iglesia de Santa Clara en el contexto de la *Armonía Tonal*, es preciso señalar que en ellas, que hacen parte de un código cultural específico, se buscaba movilizar sensaciones en los oyentes a partir de los convencionalismos. El oído, en un contexto cultural determinado, puede reconocer la estructura musical y sus significados, como tensión-relajación, cambios de textura y centro tonal, entre otros; el individuo reconoce en dichos factores las características asociadas a sensaciones particulares, aportándoles un significado afectivo. Los convencionalismos significantes, representados por elementos musicales, le dan al compositor la posibilidad de manipular las expectativas y las emociones del oyente.

El segundo aspecto que se debe analizar es la textura¹²⁰, que en música se refiere a la relación de los materiales melódicos, armónicos y rítmicos en una pieza; se entiende como la manera con la cual se articulan las diversas voces que hacen parte de una obra musical. Existen varios tipos de textura, algunos de ellos son *Monofonía*, *Homofonía*, *Polifonía* o *Melodía con Acompañamiento*.

¹¹⁷Cadencia rota: Cuando el proceso de resolución de la cadencia no va de dominante al acorde de primer grado (en tonalidad de Do Mayor sería el acorde de Do Mayor), sino a otro.

¹¹⁸ Tercera de picardía: Recurso armónico que implica finalizar en modo mayor una pieza (o fragmento de una pieza) que se encuentra en modo menor. Implica una sensación de sorpresa pues la música intuitivamente lleva hacia un acorde específico pero la música termina en otro acorde. Ref: Acorde final de la Fuga número 2 del Clave Bien Temperado de Johann Sebastian Bach.

¹¹⁹ Cadena de dominantes: Recurso armónico que implica posponer la aparición del acorde de tónica en una cadencia; normalmente aparecería después de la inclusión del acorde de dominante. En este tipo de cadencia, el acorde de dominante se enlaza a otro acorde con la misma función, y así sucesivamente hasta finalmente resolver en el acorde de tónica. Este recurso supone la sensación de inestabilidad, porque se espera la llegada del acorde de tónica pero, en su lugar, se prolonga el tiempo de tensión. Es como llegar arriba de una escalera y pisar un escalón que no existe.

¹²⁰ “La textura está relacionada con las formas en que la mente agrupa los estímulos musicales en figuras simultáneas, una figura y un acompañamiento (fondo), y así sucesivamente [...] Las figuras vistas en el espacio visual parecen siempre estar proyectadas sobre algún tipo de fondo, o enmarcadas por él, del mismo modo que estas palabras se ven sobre un fondo, el papel blanco sobre el que están impresas”. MEYER, Leonard. *Emoción y significado en la música*. Madrid, Alianza editorial SA. 2001, p. 194-195.

Si se hace un paralelo entre el espectro visual y el espectro sonoro, al tener contacto con una pieza musical, el cerebro reconoce y selecciona la melodía principal para darle prioridad, al igual que al observar un cuadro sobresale a la vista la figura principal del mismo. En ese sentido, la *Monofonía* sólo posee una figura sin fondo, pues es una textura en la que sólo interviene una única melodía para la cual no hay acompañamiento (como en el canto gregoriano medieval, donde todos los intérpretes cantaban una única línea melódica de manera simultánea). En contraposición, por ejemplo, en la textura de *Melodía con Acompañamiento*, se reconoce una melodía principal que funciona como figura, y otros sonidos secundarios que sirven de acompañamiento; estos serían el fondo. Un ejemplo de esta textura sería un intérprete que toca guitarra mientras canta; su voz es la melodía (figura), y los sonidos de la guitarra el acompañamiento (fondo). En el barroco hubo un extenso desarrollo de la Textura Polifónica (un gran exponente es Johann Sebastian Bach y su obra). En esta textura, existen varias melodías que se superponen; en teoría, ninguna de ellas funciona como acompañamiento, todas se interpretan simultáneamente y tienen protagonismo. En la polifonía no existe fondo, sólo una superposición de figuras.

Dada la ausencia de otras voces en la partitura de *A un hábito. Cava Hortelana* es imposible analizar su textura, pues sólo se posee la representación escrita de una única voz o línea melódica; por lo tanto, no es posible verificar cómo se articulaban entre sí las voces. Sin embargo, al igual que con el sistema armónico, las características del compositor y de la época suponen que se trabajara la *Polifonía*, pues fue una textura muy utilizada en el Barroco, especialmente en la música religiosa. Esto implicaría que en la obra (que según la partitura es un cuarteto, pues en la parte superior se consigna "*Altus a 4*") cada una de las cuatro voces goza de independencia melódica; es decir, cada una interpreta una línea que tiene alturas y ritmos distintos, lo que supone un especial desarrollo técnico vocal en las hermanas clarisas pertenecientes al coro. No se conoce con exactitud la relación entre las voces, sin embargo, se puede prever a partir de la observación de la siguiente obra polifónica de Juan de Herrera, que ilustra la manera como el compositor sobreponía las líneas melódicas.

Imagen 2-17: Transcripción de "A esta fiesta he venido".

"A esta fiesta he venido"
Canción a dos para el Sábado Santo
Repertorio catedralicio e instrumental de Santafé

Juan de Herrera (1665-1738)
Transcripción: Omar Morales Abril
Adaptación: Camilo Jiménez Vera 2020

Sacabuche tenor

Sacabuche bajo

Fuente: JIMÉNEZ VERA, Camilo. Música catedralicia entre los siglos XVII y XVIII en Santafé: Análisis, adaptación e interpretación de repertorio colonial a través del corpus sonoro del sacabuche. [Tesis de Maestría no publicada]. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana Bogotá. 2020; p. 166.

En esta composición, las líneas melódicas (cada una representada en un pentagrama) son estructuralmente independientes; cada una de ellas posee un carácter propio así como alturas y ritmos diferentes; esto puede evidenciarse en las distintas figuraciones rítmicas que se sobreponen. Simultáneamente el oído escucha dos contornos melódicos; ninguno de ellos funciona como un acompañamiento. En términos estéticos, la textura polifónica, que se intuye fue la utilizada en la pieza analizada, es profundamente barroca (en este caso entendiendo "Barroco" como una cualidad formal y no enteramente como un estilo artístico) pues las voces, como elementos formales, ganan independencia y protagonismo en la simultaneidad de activación; más allá del contenido ornamental que pueda poseer la melodía *Altus* (que es la partichela disponible), su relación con las otras voces, la superposición, genera una sensación abrumadora, un exceso de estímulo. Esto podría traducirse metafóricamente a la apariencia recargada de la Iglesia de Santa Clara, un espacio enfocado en la sobreexposición sensorial del individuo, que promueve una sensación multifocal, donde los estímulos simultáneos provienen de distintos puntos y dejan al individuo a la deriva en una multitud de posibilidades para atender. La experiencia afectiva de la música en este caso se debe a la simultaneidad de estímulos que poseen por naturaleza una complejidad comunicativa.

Un último aspecto a tener en cuenta es que las canciones de la Iglesia de Santa Clara son fenómenos que conjugan dos lenguajes, uno de carácter musical y otro textual-poético. El texto posee una significación explícita, es decir, no tiene características abstractas de tintes subjetivos como la música. Sin importar si las canciones se refieren a la Santísima Trinidad o a la vida en clausura de las hermanas clarisas, las mismas suscitan en el oyente imágenes emotivas. Los textos, en este caso, contruidos a manera de poemas, son de carácter religioso más no litúrgico; por esta razón, y atendiendo a la necesidad de un entendimiento instantáneo por parte de los oyentes, están en español, a diferencia de las partes de una misa, que en la época se escribían siempre en latín. Estas características le brindan al componente textual de las canciones un entorno emotivo que es fácilmente reconocible; es un discurso, cuya capacidad de conmover radica simultáneamente en las palabras y en la música. Entonces, la coexistencia de lenguaje hablado con la música provoca que el individuo sintetice una coherencia entre los dos tipos de discurso; la correspondencia comunicativa que se da entre los dos fenómenos en la simultaneidad experiencial. Así, se consolida una atmósfera emotiva que surge de los significados suscitados por el texto mientras los mismos son exaltados por las sensaciones derivadas de los sonidos estructurados en la música.

2.3 Enseñar

En la retórica clásica se distingue un momento particular donde el discurso que se ha construido adquiere vida, la declamación, que implica el acto performativo de compartir al auditorio todo aquello que conviene a la religión y sus ideales, de la forma que conviene para convencer masiva y contundentemente. Es preciso contemplar que en el caso de esta investigación, el acto de declamar no necesariamente atañe a la elocución oral de un discurso, ya que no existe uno netamente textual o verbal que deba ser emitido y escuchado por la audiencia, pues se entiende como un discurso construido en lenguajes excéntricos que no necesariamente se desarrollan de forma oral. Entonces, es posible señalar que, en el caso de la Retórica de la Iglesia de Santa Clara, la declamación se refiere al momento del contacto del individuo con el objeto artístico, sea este espacial, pictórico o musical.

Anteriormente se visualizó algunos procesos presentes en la Iglesia de Santa Clara que evidencian la forma conveniente de expresar un discurso a la luz de la Retórica Cristiana: mover las emociones y pasiones del auditorio para conducirlos hacia la piedad, sembrando la devoción en los sentidos a través de la música, la arquitectura y la pintura. Entre las características estructurales que de Cicerón retomó Fray Diego de Valadés en la Retórica Cristiana está la función pedagógica del discurso, *enseñar*, el camino hacia la persuasión de la audiencia desde un enfoque intelectual. En este caso, más que a la forma de construir el discurso, o a sus características estéticas, estilísticas o emotivas, es necesario referirse específicamente al contenido del mismo, aquello que se argumenta, el tema central sobre el cual se busca persuadir.

La función pedagógica en la Retórica Cristiana pretende compartir conocimiento en los fieles, enseñar a la audiencia y así construir colectivamente paradigmas morales y éticos; por tanto, existe la necesidad de realizar una correcta escogencia del repertorio de contenidos que son objeto de la representación barroca, lo que anteriormente fue nombrado como *lo que es conveniente* decir, pues paralelamente a las labores de deleitar y conmover, más allá de la movilización de los sentidos y las emociones, deben existir argumentos que desarrollen la devoción y la obediencia desde el intelecto.

El género demostrativo¹²¹ de la Retórica es aquel al que pertenecen discursos cuyo contenido versa sobre hechos pasados o presentes con el fin de convencer a la audiencia de su acaecimiento; es decir, traer a la vida algo sucedido para comprobarlo. Se puede afirmar entonces que el contenido abarcado en la Retórica Cristiana está compuesto por hechos dignos de ser elogiados o refutados, para que el individuo los recoja y adquiera una nueva dimensión espiritual guiada por el ejemplo de otros.

Ahora bien, en el contexto cristiano, dicha elección de contenidos implicaba que los discursos narrados (por cualquier medio) se ajustara a las necesidades persuasivas propuestas por la Contrarreforma, instaurando un marco comportamental que surgiera a partir de la institucionalización de la Iglesia Católica, partiendo de un universo simbólico rico en significados evangelizadores a través de medios atractivos sensorialmente. Los argumentos que son objeto de representación, y por tanto, de deliberación a través del discurso, para Diego de Valadés, están clasificados en cinco grupos, basándose en las palabras de San Pedro, en la Primera Carta a los Corintios (Cap. 14, Vers. 19) quien proclama “*Sin embargo, cuando estoy en la asamblea prefiero decir cinco palabras inteligibles, para instruir a los demás, que diez mil en un lenguaje incomprensible*”, recalcando la importancia de la correcta elección de los contenidos, debiendo ser concretos y útiles. Los cinco grupos de clasificación que corresponden a esas cinco palabras son: Las cosas que deben *creerse*, o las relacionadas con la fe; las que deben *hacerse*, como las virtudes o acciones propias de un cristiano; las que deben *evitarse*, o los pecados; las que deben *esperarse*, como las recompensas eternas; y las que deben *temerse*, como los castigos eternos.

¹²¹ “*Este género lo han usado con mucha frecuencia los sagrados Doctores en el encomio de los santos, a fin de excitar a los pueblos a su imitación; y cuando vituperaban a los tiranos como ministros del diablo y como hombres perversos, según leemos que lo hizo el teólogo elocuentísimo y Demóstenes cristiano que fue Gregorio Nacienceno, en sus discursos contra Juliano. De lo cual se percibe suficientemente su relevancia sobre las demás causas, porque representa la perfección, la imperfección, las especies de las virtudes y la deformidad de los vicios, en tanto que establece una comparación entre los bienes y los males.*” VALADÉS, Diego. *Retórica cristiana*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica. 2013, p. 377.

*

La evangelización en una población que, en su gran mayoría, no entendía premisas lingüísticas debía valerse inicialmente de medios más efectivos que los orales para adoctrinar masivamente a individuos ideológicamente libres y conservarlos integrados a una sociedad en proceso de construcción: ¿Cómo convencer sobre las consecuencias de los pecados a alguien que no tiene ninguna referencia del Infierno?. El Barroco se asentó en América con el fin de facilitar los procesos de persuasión de los antiguos habitantes del continente sobre la grandeza de Dios; y además, como una forma de mantener la fe en aquellos que dudaran de la existencia de Dios o de la autoridad Papal o Real. Esto último tenía gran importancia en una sociedad tan inestable ideológicamente como la Nueva Granada en la época Colonial. El arte se convirtió en un artefacto colonizador infiltrado con contenido evangelizador para luchar contra los brotes de paganismo provenientes de viejas tradiciones religiosas.

Las cualidades que a la pintura habían sido atribuidas gracias a su capacidad de representar la naturaleza tal y como es, la convirtieron en una forma de expresión predilecta para la Religión Católica, pues la imagen visual construida y manipulada fue la oportunidad de dar materia sensible a lo “irreal”, volver realidad tangible todo aquello que es necesario mostrar con el fin de comprobarlo. Después de la Contrarreforma se estableció un interés generalizado por la representación de múltiples personajes y situaciones que únicamente existían en las palabras, para brindarles una forma de existencia terrenal. La imagen pictórica brinda al mito religioso un carácter verosímil. En los personajes representados se volvieron visibles, al encarnarse en el cuerpo, las palabras que narraban tanto la biblia como las construcciones hagiográficas alrededor de los santos, las vidas dignas de tomarse como ejemplos, la vida eterna y los horrores del infierno¹²².

¹²² “La pintura religiosa se diferenció definitivamente de la profana a finales del siglo xvi en Europa, cuando se creó la iconografía básica del arte sagrado católico. En Hispanoamérica, durante los siglos XVI a XVIII la pintura tuvo como asunto casi exclusivo el cristianismo y obedeció a un vasto esfuerzo por conmover los sentidos del espectador y, por esta vía, conseguir la aceptación y el afianzamiento de los dogmas de la fe.” LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Pintura en América hispana*. Bogotá, Luna Libros: Editorial Universidad del Rosario. 2012, p. 127.

La iconografía, como el proceso de significación secundaria en las artes visuales, implica un proceso racional de análisis frente a la representación, pues ésta se ocupa de la descripción, clasificación y reconocimiento de los motivos artísticos. Si la descripción pre-iconográfica ignora de alguna forma el motivo de la representación, es decir, se ocupa principalmente del reconocimiento de los objetos universales en la imagen, la iconografía supone el análisis del contenido que representan esos objetos; en otras palabras, a la iconografía atañe el proceso en el que se logra reconocer al personaje en el cuerpo representado. Por ejemplo, reconocer que el personaje que está representado en una cruz es Cristo y no otro. Este proceso implica, a diferencia de la descripción pre-iconográfica, que en el observador exista una familiaridad con el objeto representado, por tanto, es un ejercicio de naturaleza intertextual, pues las características visuales de la representación provienen de otras fuentes, generalmente orales o históricas, que se trasladan a la pintura o a la escultura.

La significación secundaria es naturalmente excluyente pues la lectura iconográfica requiere información y connotaciones de carácter cultural y contextual; es decir, no es universal como el reconocimiento tácito de un ser humano o un objeto representados en una imagen. Dicho contexto en el que se producen las imágenes, hablando específicamente de la Religión Católica y los procesos de evangelización en América, requiere de la consolidación de ese universo simbólico del que anteriormente se ha hablado, pues es precisamente de ahí de donde provienen los significados específicos que colectivamente deben atribuirse a las imágenes religiosas. Es en la conexión entre el significante (imagen) y el significado (universo simbólico), donde se valida la causalidad del arte religioso Postridentino y de la función pedagógica de la Retórica Cristiana, las razones de la representación de cierto tipo de motivos y conceptos en el contexto Católico, especialmente en el Neogranadino de los siglos XVI al XVIII: La exposición de temas o conceptos específicos a través de la imagen como premisa pedagógica de un discurso cristalizado en medios visuales; ya no la mera experiencia expresiva del cuerpo, el gesto o la idea de trascendencia extraterrenal de la imagen como una Hierofanía.

En consecuencia, si la iconografía proviene de asociaciones contextuales, la misma tuvo que ser difundida en los procesos evangelizadores garantizando la universalidad simbólica

que permitiera el reconocimiento de los personajes por parte de los fieles. Esto implicó un importante esfuerzo de artistas y clérigos para consolidar la circulación de imágenes religiosas en Europa y América. En esto tuvo un importante papel la invención, desarrollo y difusión del grabado, pues permitió la masificación de productos visuales que promovieran la Religión Católica Contrarreformista.

La técnica del grabado tiene origen en China, a partir de la invención del papel en el año 105; con ésta se creaban dibujos en tinta hechos a mano. Sin embargo, el auge que el grabado tuvo desde su invención se encuentra estrechamente relacionado con el desarrollo de la imprenta, y logró su mayor difusión y desarrollo durante el periodo Barroco, cuando se combinó con las técnicas utilizadas para la producción de textos impresos. Así, después del siglo XV la técnica del grabado se enfocó en la producción en masa, al igual que con los libros, perfeccionándose un proceso productivo en el cual una imagen era perforada sobre una lámina metálica que se ubicaba encima de un papel; posteriormente se esparcía tinta y se retiraba la lámina; la tinta quedaba impregnada únicamente en los lugares donde se había surcado la lámina. Gracias al desarrollo de esta nueva técnica, de la producción masiva de imágenes acompañando textos se desprendió la fabricación de estampas de múltiples naturalezas, cuya fácil y rápida reproductividad convirtió al grabado en un medio predilecto para las élites políticas y clericales, pues fue una eficaz herramienta de comunicación y propaganda.

A partir del siglo XVI la masiva circulación de estampas y grabados a través de las rutas comerciales entre Europa y las Colonias Americanas fue de gran importancia en la divulgación de iconografías y estilos artísticos. De hecho, el éxito internacional que tuvo el Arte Barroco Europeo, por su rápida y extensa difusión, se debió en gran medida a la exportación de modelos a través de reproducciones a pequeña escala. A través de ellas fue posible construir un estilo artístico medianamente universal y coherente, en cuanto a estilo y contenido, pues simultáneamente podían producirse obras con características similares en diferentes partes del mundo. Los múltiples grabados y estampas, inicialmente provenientes de Holanda y, posteriormente, de la misma España, se convirtieron en el repertorio estable de formas, poses, expresiones, personajes y situaciones para pintores y escultores americanos que pertenecían a las nacientes escuelas artísticas, entre ellas la

de Quito. Los grabados, como modelos para la imitación, fueron la oportunidad para establecer masivamente los tópicos iconográficos, y que fuera posible reconocer al mismo Santo o Virgen tanto en una iglesia colonial de América como en un monasterio Europeo.

En consecuencia, es importante reconocer la difusión de grabados y estampas como un ejercicio de poder a través de las artes, pues especialmente en el Barroco, fue una herramienta para el establecimiento de un discurso hegemónico por parte de quien ostenta ese poder, en el caso de las colonias americanas: La Corona y la Iglesia. La circulación de imágenes religiosas entre Europa y América se entiende como una estrategia propagandística que aportó a la consolidación de una Iglesia Católica a Ultramar, que compartiera ideales retóricos y estéticos con el catolicismo Español. Anteriormente se habló sobre la importancia que tuvo la difusión de la imagen de la Virgen María en el contexto de la contrarreforma, pues su veneración fue fuertemente criticada por los Protestantes; el ánimo de reafirmar la visión sagrada de la Virgen se apoyó fuertemente en la cultura visual a través de la fabricación y difusión de obras pictóricas y escultóricas que la tenían como protagonista. Las estampas tuvieron un gran aporte en esta labor, dado que por su fácil multiplicación circularon constantemente por ciudades de Europa y los Virreinos americanos. De hecho, el grupo más importante de imágenes que circularon entre los continentes fueron las que representaban iconografías marianas¹²³.

Lo anterior permite vislumbrar que el auge en la difusión de cierto tipo de imágenes o iconografías respondió a las necesidades e intereses propios de la Iglesia Católica, que encontró en los libros y grabados, producidos en masa gracias a la imprenta, herramientas eficaces para extender su poder en lugares antes no contemplados. Esto favoreció en las colonias americanas la creación local de obras pictóricas y escultóricas a partir de los modelos iconográficos aprobados por Europa; una producción accesible, pues la importación de pinturas y esculturas tenía altos costos y suponía un riesgo para las mismas

¹²³ *“La devoción a la Inmaculada, tan extendida en territorios peninsulares, tuvo también un fuerte impacto en América. Fueron numerosos los artistas que interpretaron el tema, acudiendo a diversas fuentes y originando en no pocas ocasiones variantes iconográficas de interés –en el caso de Quito, por ejemplo, con la representación de Inmaculadas eucarísticas o aladas”*. ESTEBARANZ, Ángel Justo. Circulación de estampas españolas en la pintura y escultura quiteñas del siglo XVIII. En: *Universo Barroco Americano*, V8, pp. 197-214. Santiago de Compostela: Andavira Editora S. L. 2019, p. 202.

dadas las condiciones desfavorables del transporte. Paulatinamente se desarrolló una cultura artística en torno a la religión, que podía satisfacer con inmediatez las devociones particulares de comunidades religiosas y criollos. Se consolidó en América un discurso visual diseminado, que funcionó como un apéndice de la realidad artística y religiosa de España, cuya finalidad fue promover la fe y las buenas costumbres a través de imágenes de personajes ejemplares, Santos y Vírgenes.

Juan Pablo Cruz Medina¹²⁴ afirma que la construcción de la Retórica Barroca Neogranadina se fundamentó en los postulados de la *Imitatio Christi*, libro publicado en el siglo XV y atribuido al monje Thomas de Kempis. El libro que, a grandes rasgos, compila las maneras correctas de actuar para un fiel católico (todas enmarcadas en la imitación a Cristo como eje fundamental para desarrollar la espiritualidad), se convirtió en pilar fundamental de la construcción de la fe en Europa y posteriormente en la colonización simbólica en la América Colonial. En *Imitatio Christi* se planteó una interesante definición sobre la realidad. Kempis rechaza la realidad sensible por estar cargada de seducciones y distractores para la fe, incluyendo que, además, todo lo terrenal es finito, por lo tanto, sólo permanecerá la esperanza en la vida eterna y la misericordia de Dios. En torno a la evangelización en la Nueva Granada, se construyó una realidad engañosa, que proponía el abandono de lo mundano por medio de la contemplación de una “realidad” alternativa que representa los ideales de la vida católica. Como si construyera una paradoja, Kempis afirmaba que la realidad es falsa porque se limita a la seducción sensible alejando al individuo de la armonía espiritual, pero es verdadera la “Realidad” que representa fenómenos no verificables en la dimensión terrenal, como el infierno o el cielo.

“Según la lógica contrarreformista solo había una forma de sobrevivir en el mundo y alcanzar la gracia divina, esta era el desengaño frente a la realidad observable. Es decir, que cada persona debía “ver lo que había detrás de lo que se representaba a los sentidos” En esta medida la vida o “lo real” se convertía en un teatro, una escenificación “falsa” con pretensiones de ser

¹²⁴ CRUZ MEDINA, Juan Pablo. *La “Imago” de Kempis: El discurso barroco como constructor de realidad en la Nueva Granada colonial*. Historia y sociedad, 33, 245-277. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia. 2017.

*real, pero sin serlo. Siguiendo esta compleja tesis, la sociedad debía someterse a Dios y su Iglesia y ver a través de las apariencias mundanas, para así poder observar lo verdadero y alcanzar la gloria. Este tópico se convirtió en el derrotero del Nuevo Mundo.*¹²⁵

Entre las representaciones pictóricas y escultóricas que se encuentran en la Iglesia de Santa Clara, existen una gran variedad de personajes y situaciones retratadas; la gran mayoría evidencian éste carácter ilusorio que expone una realidad alternativa verosímil, que se vuelve material pedagógico de carácter visual. Resaltan en este sentido, las representaciones de algunos Dogmas de la Iglesia, que por sus características son imposibles de comprobar empíricamente; la fábula, el mito, que en los ojos de una persona no creyente son casi fantasías, sólo pueden existir en la imaginación. Representaciones como *La Asunción de la Virgen María* (que ilustra cómo ella subió al cielo en cuerpo y alma recalcando el carácter incorruptible de su carne, que pasó por alto la descomposición que es natural para cualquier otro mortal), *Proclamación de María Inmaculada* (en la cual también están representados Adán y Eva bajo la virgen, simbolizando que ella está por encima del pecado original), u otras en las que se encuentran retratados el cielo o el infierno, pretenden convertirse en un referente visual de la fábula, como una estrategia retórica de enseñanza sobre tópicos tan importantes como los Dogmas, cuya existencia no puede refutarse bajo ninguna circunstancia, pues sobre ellos se construye la Doctrina Católica.

¹²⁵ *Ibíd*, p. 259.

Imagen 2-18: Proclamación de María Inmaculada



Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; p. 99.

En la Nueva Granada, la consolidación del artefacto retórico barroco se fundó sobre la idea de construir una realidad maquillada en torno a Cristo, la virgen y los santos mártires, como fuentes irreprochables de imitación. Se crea un ambiente controlado donde se imita lo que se ve y lo que se escucha. La construcción del discurso visual y lingüístico es la única forma de presentar el ideal católico con miras a la imitación, a la construcción de un ciudadano que se comporta conforme a la vida de Cristo.

En la Iglesia de Santa Clara es evidente la coexistencia de múltiples narrativas en torno a la iconografía religiosa; la vasta colección comprende representaciones de personajes icónicos en la historia Católica. En muchas ocasiones, cuando se habla de retórica en una iglesia, suele hablarse del factor de repetición a través del lenguaje (generalmente pictórico o escultórico) que gira en torno a la historia de un Santo Ícono; es decir, que la mayor parte de la producción visual que está presente en el espacio trata específicamente de la vida, acciones, virtudes y logros de un único personaje, que generalmente es quien da el nombre a la Iglesia. En la Iglesia de Santa Clara de Santafé, la historia es diferente. A pesar de lo que su nombre representa, en esta iglesia no se construye un discurso único en torno a la imagen de un santo titular. Si bien las representaciones de Santa Clara son recurrentes, no son el centro del discurso, pues la yuxtaposición de imágenes de personajes distintos evidencia que aquello que se representa en los muros de la iglesia tiene un referente ambiguo, que trasciende la idea del santo individual y abarca la exaltación de la idea de Dios y su legado.

Imagen 2-19: San Antonio de Padua, San Guillermo de Aquitania, San Juan Apóstol, San Vicente Ferrer.



Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes dispuestas en MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014.

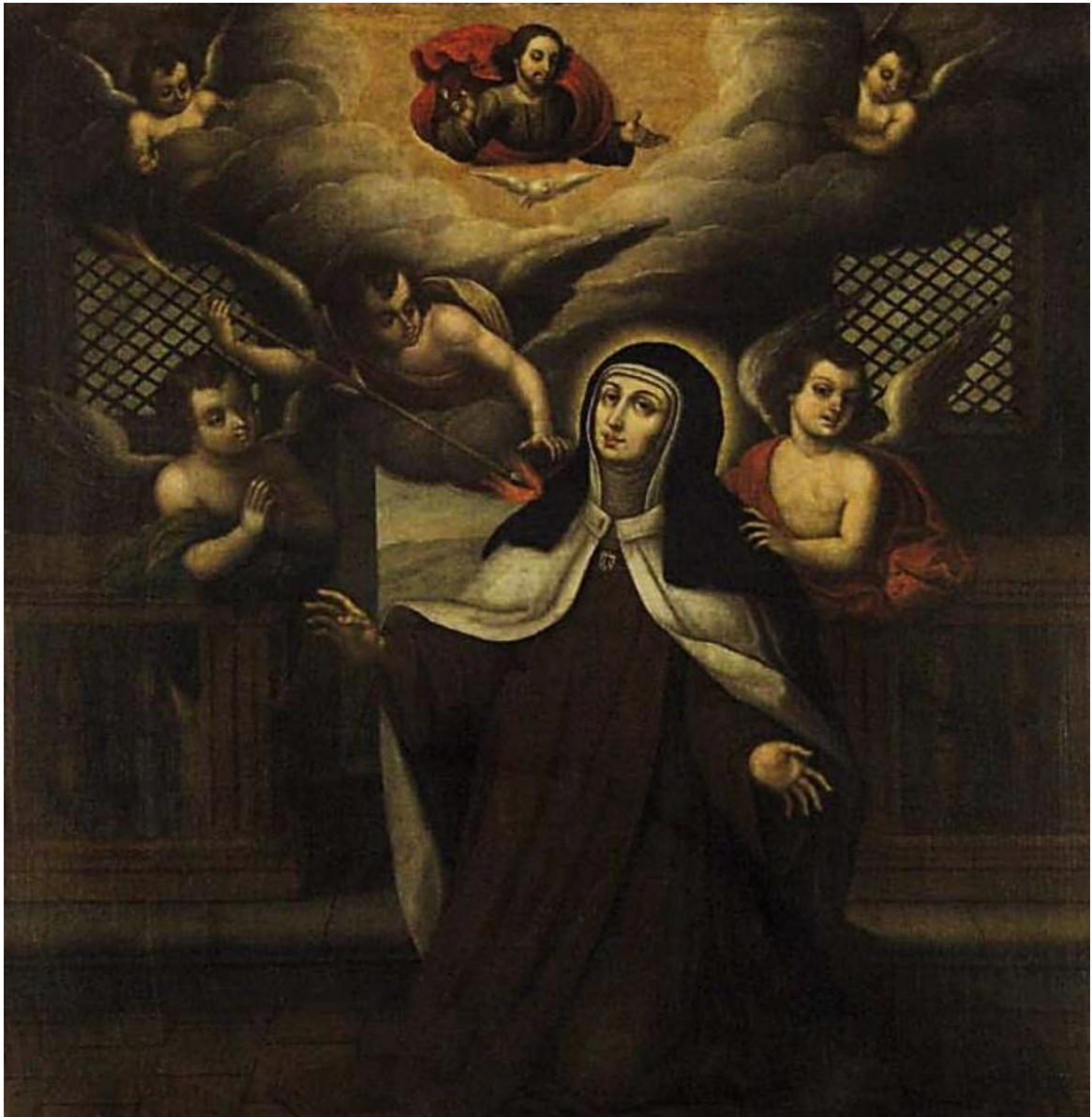
En la imagen pictórica postridentina existe una triada de significados evangelizadores, que responden a la lógica de causa-efecto, en este caso, dos posibles efectos: miedo o esperanza. El primer significado estaría presente en la representación de las acciones aparentemente cotidianas de Cristo y los Santos, como aquellas imágenes enfocadas en mostrar a los fieles los ideales comportamentales que deberían imitar; aceptar o no esta premisa de imitación tendría entonces dos posibles consecuencias. La primera es el infierno, como símbolo del miedo a una eternidad tormentosa a causa de una vida contraria al ideal mostrado por Cristo. Como contraparte, la segunda consecuencia sería el cielo, como símbolo de esperanza para quienes hayan llevado una vida conforme a los ideales católicos. Así, las representaciones de santos en éxtasis, ascensos al cielo, mártires, castigos en el infierno, entre otros, son usuales en la iconografía barroca de la Nueva Granada, trayendo al plano terrenal escenarios místicos.

Los éxtasis, son imágenes que sólo existen en la mente de los santos, y se vuelven visibles a todos en las representaciones pictóricas como el fin último de la vida en Cristo. La construcción de un lenguaje empático donde seres humanos, como los que observan, son protagonistas de escenas místicas, es evidente en las narrativas presentes en los elementos decorativos de Santa Clara, que se centran en su gran mayoría en representaciones de los santos (cuya veneración fue increpada en la Reforma), y no en las de Cristo.

Un ejemplo presente en la Iglesia de Santa Clara es *El éxtasis de Santa Teresa de Jesús*, cuyo éxtasis es uno de los casos de transverberación más conocidos en la Religiosidad Católica. La transverberación es una experiencia mística en el cual, una persona que ha logrado una conexión íntima con Cristo, siente que su corazón es atravesado por fuego celestial. En el caso de esta santa, el fuego suele ser representado por una flecha empuñada por un ángel. La gracia de Dios no puede ser representada, es incorpórea, casi inimaginable, solo es posible representar las experiencias místicas de personajes corpóreos. El arte congela el tiempo, permitiendo exponer la perturbación física que provocan las presencias místicas al tocar el cuerpo y su entorno. Si bien la vida de Cristo es la columna vertebral de la Iglesia Católica, es ideal, en cuanto ningún mortal estaría en la posibilidad de igualarlo; los santos en cambio, como seres humanos con vidas

ejemplares construidas bajo las normas de la Iglesia, eran personajes de carne y hueso en quienes los fieles podían encontrar identificación; son la representación del hombre virtuoso, que actúa conforme a la voluntad libre que posee para imitar a Cristo, a pesar de las constantes tentaciones terrenales.

Imagen 2-20: El éxtasis de Santa Teresa de Jesús.



Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 48.

En un espacio religioso como el convento de Santa Clara en Santafé, la finalidad retórica no fue únicamente la evangelización, pues era igualmente necesario mantener viva la llama de la devoción en una comunidad conventual en la cual, dadas las condiciones sociales de la época, las cualidades vocacionales no siempre eran las razones para entregarse a una vida de servicio y contemplación de Dios. El moldear el comportamiento de las religiosas en clausura tuvo también una implicación decorativa dentro de Santa Clara, porque al igual que con los fieles, se generó un lenguaje empático sobre la vida religiosa femenina por medio de la iconografía. Las representaciones de experiencias místicas femeninas recalcan la labor de las mujeres en la Iglesia, mostrando posibilidades de crecimiento espiritual o consagración para las santafereñas que pertenecían a la comunidad.

Uno de los temas iconográficos privilegiados en el arte colonial, especialmente en el contexto conventual, eran los desposorios místicos; también lo fueron en la Iglesia de Santa Clara, ya que se comprendía a las Hermanas Clarisas como monjas al servicio de un esposo celestial. La pintura *Los desposorios de Santa Clara de Asís*, perteneciente a la colección de la Iglesia, muestra al niño Jesús, quien al dar sus primeros pasos le entrega un anillo de compromiso a la Santa, sellando su compromiso con él y la iglesia. Similar representación tiene Santa Catalina de Alejandría, que recibe el anillo del niño Jesús, quien se encuentra en los brazos de la virgen María. La inclusión de pinturas como éstas en una Iglesia como la de Santa Clara en Santafé puede responder a la necesidad de mostrar a las novicias la suerte de dos personajes ejemplares cuyos pasos deberían seguir, mostrando la visita del niño Jesús como una recompensa frente a una vida de entereza y devoción.

Imagen 2-21: Desposorios de Santa Catalina de Alejandría.



Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 96.

La imagen de Santa Catalina de Alejandría es una de las más recurrentes en la Iglesia, incluso más que la de Santa Clara. La tradición hagiográfica cuenta que Catalina nació en el siglo III en Alejandría, Egipto; proveniente de una familia noble, siempre se destacó por su inteligencia y por sus múltiples estudios. Fue visitada por Cristo una noche, y desde entonces le consagró su vida a él, su prometido místico. Negándose a hacer sacrificios paganos y retando al Emperador a un debate para mostrarle al verdadero Dios, convenció a los sabios de la ciudad y los convirtió a su religión. Fue apresada, torturada y decapitada por defender su fe. La importancia de su reiterativa presencia entre los cuadros de la Iglesia de Santa Clara radica en su forma de vida ejemplar, que tendría un gran carácter de identificación para las hermanas Clarisas, pues aquel espacio que las religiosas habitaban, era un compendio gráfico de modelos a seguir; en el caso de Santa Catalina, una mártir sabia, que se enfrentó a las tentaciones y poderes terrenales en defensa de su propia fe, recalcando el compromiso matrimonial con Cristo al preferir un cruel deceso que negar a su Dios y esposo.

Imagen 2-22: Diversas representaciones de Santa Catalina de Alejandría presentes en la Iglesia de Santa Clara.



Fuente: Elaboración propia a partir de imágenes dispuestas en MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014; e INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995.

Son múltiples las implicaciones pedagógicas de la iconografía en la Iglesia de Santa Clara, que evidencian los diversos frentes que se querían abordar a través de las artes visuales. El gran número de representaciones que están dispuestas en el espacio, cuadros,

esculturas y murales, demuestra la importancia que se le dio a la imagen como instrumento propagandístico y didáctico. En la iglesia, la capacidad de enseñar a través de las imágenes radica en la multiplicidad de focos y connotaciones, en la riqueza de significados de carácter conceptual y temático que intencionalmente fueron distribuidos en la iglesia; personajes, situaciones, lugares, todos poseen algo que contar, una lección para compartir con el observador.

*

*“Marinero que surcas
del golfo abismos
y horrores de ciertas noticias,
llama, llama a María,
que es norte tan cierto
a humanos peligros
que sólo el que huye sus luces peligra(...)”*

Fragmento de “Villancico a la concepción de Nuestra Señora”¹²⁶

En la música compuesta e interpretada en la Iglesia de Santa Clara, que es de carácter vocal, se entrelazan dos tipos de discursos, el musical y el textual; es esencialmente diferente a la música netamente instrumental, pues esta última se estructura únicamente a partir de sonidos, su significación se vuelve ambigua y, en muchas ocasiones, se consolida a partir de la experiencia subjetiva del oyente. En ese sentido, la importancia del texto en la música, especialmente en un contexto religioso Contrarreformista como la Iglesia de Santa Clara, exponente de la religiosidad barroca colonial, radica en que se complementa la expresión abstracta de los sonidos al brindarle una significación explícita a través de las palabras; esto, sumado a que se encuentran en español, por ende, a diferencia de las misas cantadas o algunas oraciones compuestas en latín, dan connotaciones inmediatas en los oyentes.

Las letras de las canciones de la Iglesia de Santa Clara son pruebas de algunas prácticas culturales con contenido simbólico, que hacen parte de un discurso que buscaba facilitar el ejercicio del poder religioso y político. Siendo la música una expresión comunitaria durante la colonia, es decir, que se interpretaba y escuchaba en comunidad, como un refuerzo emotivo a diversas actividades, se puede entender como un lenguaje social, que expresa implícita o explícitamente los ideales de la sociedad del momento. La implicación pedagógica del texto musicalizado en las canciones de la iglesia de Santa Clara se

¹²⁶ TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. *Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara*. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2001, p. 114.

encuentra en que éste aporta a la consolidación del universo simbólico colectivo, recalca la importancia de la fe y brinda herramientas para el reconocimiento de las virtudes humanas. Así, el contenido de las canciones se convierte en un discurso masivo, dado que las hermanas clarisas interpretaban música en diversos contextos, no siempre de carácter litúrgico, pues las labores musicales comprendían oraciones de las Horas Canónicas, fiestas religiosas o en las ceremonias de profesión de las novicias.

Los textos musicalizados han sido de gran importancia en la historia universal, pues proponen una forma alternativa de discurso oral, donde el texto suscita imágenes poéticas y contenidos, que se refuerzan en el contorno melódico y la estructura armónica. De esta manera, la letra y su connotación simbólica se quedan grabados en la memoria porque se asocian a estados emocionales suscitados por la música. Es decir que al poner melodía a una construcción textual, al verse reforzado el contorno poético de la letra, se asocia a eventos emotivos quedando grabados como recuerdos emocionales. Esto recalca el valor comunicativo y retórico de la música, pues la misma propone una experiencia afectiva e intelectual simultáneamente, moviliza las emociones y puede enseñar a través de los contenidos que se establecen en la letra, sin importar de qué naturaleza sean.

Las letras en las canciones de la Iglesia de Santa Clara son construcciones poéticas en su gran mayoría de carácter metafórico, que a manera de poemas ponen en el lenguaje diversos temas con contenido religioso, aunque de las que se poseen datos, no son de carácter litúrgico. A través del contenido de dichas canciones, en muchos casos, se apoya a otros componentes retóricos presentados en la iglesia a través de medios no musicales, pues se reconocen algunas canciones dedicadas a la Santísima trinidad, el niño Jesús, la Inmaculada Concepción, la vida en clausura, entre otros temas.

La canción *Clavel encarnado. Villancico de Concepción*, con letra de Pinillos de Cádiz y música de la Madre Inés de la Trinidad, propone un poema musicalizado que se desarrolla alrededor de la *Inmaculada Concepción de la Virgen María*, que es uno de los actuales Dogmas de la fe Católica. Los Dogmas son la base que sostiene la Doctrina de la Iglesia, se mantienen vigentes a través de la fe de los creyentes, ya que no pueden ser comprobados ni puestos en juicio bajo ninguna circunstancia; su defensa fue uno de los pilares de la contrarreforma, pues la inestabilidad que adquirió la Iglesia tradicional frente

a las ideas Reformistas del Protestantismo se debió en gran medida a la desestimación de ciertos Dogmas que fueron presentados como inaceptables. Si bien la *Inmaculada Concepción* sólo fue proclamada como Dogma en el siglo XIX, una de las principales diferencias ideológicas que se dio frente al Protestantismo fue la imagen solemne de la Virgen María, pues se desestimó su importancia en la Iglesia. Lo que posteriormente se proclamó como un Dogma, durante la Contrarreforma se convirtió casi en un tesoro para la fe; fue profundamente defendido, difundido y enseñado como una verdad irrefutable. De ahí la gran importancia que se dio a las representaciones pictóricas de la *Inmaculada Concepción* en la religiosidad Postridentina.

Imagen 2-23: Partichela de *Clavel encarnado*. Villancico de Concepción.

Cop.º 23.

Clavel encarnado. Maria. se ve que el sol de por tu sus luces en el
 Jasmin se conibe. Cuya emata se. Salio sin las sombras de su becañal.
 Lucero de al mundo. Para amanoz. En quien la Esperanza tendra su fiel.
 Milagro parece. Su concepcion. Con ella no habla. Alguno ley.
 Llame misterio. Ella aconceder. que descubre ardores. Lo que quanto es bien.

Gran milagro gran milagro gran milagro. Zaga tes gran Milagro Zaga tes.

que gran prodigio prodigio que gran pro digio. gracias son a esta Nra. para con Cristo.

para con Cristo.

Fuente: TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2001.

“Clavel encarnado. Villancico de Concepción

*Clavel encarnado
María se ve,
que el sol deposita
sus luces en él.*

*Jazmín se concibe
cuya hermosa tez
salió sin las sombras
de noche cruel.*

*Lucero da al mundo
para amanecer
en quien la esperanza
tendrá fruto fiel.*

*Milagro parece
su concepción pues
con ella no habla
rigurosa ley.*

*Llama misteriosa
se llega a encender
que descubre a todos
todo cuanto es bien.*

*Gran milagro, zagales,
gran,
gran milagro, zagales,
qué gran prodigio,
prodigio,
qué gran prodigio,
gracias son que esta niña,
q'esta niña,
q'esta niña
goza por Cristo,
goza por Cristo.”¹²⁷*

La Inmaculada Concepción se refiere a que la Virgen María, desde el momento de su concepción, fue elegida por Dios para ser la Madre de Cristo, y como un proceso preparatorio para dicho fin, hizo que viniera al mundo completamente libre del pecado original. La canción expresa en su primera frase una clara metáfora sobre la concepción

¹²⁷ *Ibíd*, p. 110.

sin mácula (sin mancha) como un don divino, una luz de virtudes proveniente del cielo, de Dios, "*Clavel encarnado, María se ve, que el sol deposita sus luces en él*"; posteriormente con "*Jazmín se concibe, cuya hermosa tez, salió sin las sombras de noche cruel*" hace referencia directa al pecado original, una sombra universal que cubre indistintamente a toda la humanidad como el castigo eterno por las faltas cometidas por Adán y Eva en el Jardín del Edén. "*Lucero da al mundo para amanecer, en quien la esperanza tendrá fruto fiel*", aquí, se muestra la *Inmaculada Concepción* como la preparación de un vientre digno de traer al mundo a Jesucristo, mostrado como la esperanza de salvación que necesita la humanidad. A continuación, la canción hace una referencia alterna a otro Dogma, la perpetua virginidad de María: "*Milagro parece su concepción pues con ella no habla rigurosa ley*"; al igual que con el dogma de su Asunción en cuerpo y alma, María desafía las leyes naturales, como evidencia de una revelación divina en la tierra, al permanecer virgen antes, durante y después del nacimiento de Jesús.

La letra de la canción, a grandes rasgos, es una exposición poética del dogma con referencias tangenciales a otros fenómenos religiosos que en la religiosidad del momento tenían gran importancia dado el contexto reformista. En este caso, la intención pedagógica que a la música se le adicionó, tiene como fin enseñar a los fieles sobre la importancia de la presencia inamovible de la Virgen María en la Doctrina Católica, como símbolo de la acción milagrosa de Dios en la tierra.

A pesar de que el convento era un lugar de carácter privado, más aun siendo el de Santa Clara de naturaleza claustral, era de gran importancia en la vida urbana; de ahí que, dada la connotación simbólica que tenía para la comunidad externa al mismo, existían acontecimientos que, a pesar de ser derivados de las actividades internas de funcionamiento natural del convento, se convertían en festividades y eventos colectivos donde también se incluía a los externos. Las fiestas religiosas, la elección de una nueva Abadesa, así como la ceremonia de profesión de las novicias se convirtieron en oportunidades de reunión que abarcaban a la sociedad urbana Colonial en general.

La canción *A un hábito. Cava Hortelana*, compuesta por el Maestro Juan de Herrera, era interpretada por las clarisas en la Ceremonia de Profesión. Esta ceremonia marcaba el momento en el cual las novicias, luego de un periodo de prueba en el convento, renovaban sus votos y recibían su hábito, quedando eternamente unidas a la comunidad que las acoge, y por ende, a Dios, su nuevo esposo. La carga simbólica de este acto supone que fue de gran importancia no sólo para las novicias, sino también para sus familias, que entregaban a uno de sus miembros para la contemplación y adoración de Dios en la Clausura. Igualmente, era importante para la sociedad, pues la profesión de nuevas monjas implicaba la garantía de perpetuidad de aquella comunidad que tanto beneficio suponía para la ciudad, pues su valor simbólico a nivel urbano provenía del reconocimiento del convento como el espacio donde habitaba como un grupo de religiosas que consagraban su vida a orar por la prosperidad y salvación de todo un pueblo.

“A un hábito. Cava hortelana

*Cava, Hortelano, cava, cava, cava,
 porque al mundo que es tierra un alma acaba.
 Cerca hortelano, cerca, cerca, cerca
 porque dios a sus flores pone cerca.
 Cerca, Hortelano cerca, cerca.
 En este jardín de flores
 siembra una azucena,
 porque no la huela el mundo ni la sienta
 aunque la sienta, aunque la sienta.
 la arranca para sembrarla
 en el jardín de pureza,
 porque ni la tome el siglo a su tema
 ni le tema, ni le tema.
 Dios al revés la ha plantado,
 porque sus plantas y huellas
 caminando para el cielo,
 no echen raíces en la tierra, en la tierra.
 Crece con lluvias del cielo,
 cuando para Dios se siembra,
 al mundo no se riega”¹²⁸*

El contorno metafórico presentado en la letra muestra a la clausura como un jardín celestial; La canción inicia con una evidente referencia a los peligros de la vida profana, la

¹²⁸ *Ibíd*, p. 109.

que se da fuera del convento si se tiene en cuenta el contexto de la clausura; *“Cava, Hortelano, cava, cava, cava, porque al mundo que es tierra un alma acaba”*; en consecuencia, Dios llama a las mujeres más aptas espiritualmente para que hagan parte de dicho jardín; las Clarisas se comprenden como las flores de Dios, *“porque dios a sus flores pone cerca”*. En la profesión, Dios “siembra” una nueva hermana, una flor que simbólicamente desaparece del mundo exterior para hacer parte de aquel jardín místico: *“En este jardín de flores siembra una azucena, porque no la huera el mundo ni la sienta, aunque la sienta, aunque la sienta (...) la arranca para sembrarla en el jardín de pureza”*. Hay una particularidad expuesta en la canción, y es el reconocimiento del espacio físico como una ruptura de la homogeneidad cotidiana, una conexión mística con la trascendencia celestial, *“Dios al revés la ha plantado, porque sus plantas y huellas caminando para el cielo, no echen raíces en la tierra, en la tierra”*.

La letra de la canción es un discurso que gira alrededor de la vida en clausura, en primer lugar para resaltar la labor futura a las novicias que recibían su hábito; y además, para mostrar ante la sociedad el papel de la comunidad, recalcando el lugar que cada una de las Clarisas ocupaba para Dios. Esta y otras canciones interpretadas en el contexto claustral de la Iglesia de Santa Clara evidencian la función pedagógica que se le atribuyó a la música en el contexto Postridentino; ésta se convirtió en un método de transmisión de conocimiento, en este caso, para la formación del individuo en materia espiritual y moral, con miras a la obediencia y el correcto desenvolvimiento en la sociedad Católica. La música, como toda construcción retórica, se entiende como un discurso, que se apoya en los afectos del oyente para consolidar en él un bagaje de carácter intelectual. Conceptos, personajes y creencias, que se buscaba quedaran arraigados en la memoria de los fieles, se vuelven material poético y auditivo.

3. *Stretto*

3.1 Ubicuidad

La anáfora, la concatenación y la aliteración son algunas figuras retóricas de repetición. Su función, en términos generales, consiste en la repetición de uno o varios elementos lingüísticos (palabras o frases) para dar a las construcciones verbales una estructura y ritmo particulares. En la oratoria, o el acto performativo de compartir un discurso a una audiencia, las figuras retóricas funcionan como ornamento en el lenguaje, como *ornatus* o adorno; aquel que brinda belleza al discurso, deleita. Sin embargo, teniendo en cuenta la finalidad persuasiva de la oratoria, las figuras retóricas de repetición, además de brindar ritmo y belleza a la declamación, trabajan directamente sobre la memoria implícita (o automática) gracias a la recurrencia sistemática de información. La repetición se convierte en una herramienta para establecer en la memoria de los oyentes el contenido del discurso.

El fenómeno de la repetición se presenta en contextos no verbales con la misma finalidad. Por ejemplo, en la música, la recurrencia de información proveniente de los sonidos y usualmente se convierte en una herramienta para brindar significación a fragmentos de las piezas. Es así como funcionan fenómenos como el *Leitmotiv* o las reexposiciones. El *Leitmotiv*, término resultante del análisis de las óperas de Richard Wagner, es una melodía autónoma que posee un inicio y un final, y está cargada de significado en cuanto acompaña y resalta una idea que es escenificada; es decir, acompaña fenómenos como la aparición sistemática de algún personaje. Pero ¿cómo es que tiene sentido narrativo y asociativo este tipo de melodía? Al resaltar una aparición escénica, el *Leitmotiv* solo tiene sentido en la repetición, cuando la recurrencia del evento hace que la memoria del oyente realice las conexiones necesarias para incluso, prever la presencia del personaje sin que este haya aparecido aun. En éste caso, el significado de la melodía tiene sentido semántico en el

discurso musical porque se conjuga con otros eventos narrativos de la obra y es repetida consecutivamente. Por el contrario, si dicha melodía sólo se presentara una vez durante el recorrido musical, sería una secuencia de notas que se pierde en el tiempo, porque no le da a la memoria la oportunidad de reconstruir intuitivamente el papel asociativo y poético que posee en la obra. Así, además del *Leitmotiv* (que está relacionado con fenómenos escénicos o cinematográficos) existen otras estructuras musicales que poseen la intención de generar retentiva en los oyentes, como los temas en las sonatas o los estribillos en las canciones populares. Estas estructuras se convierten en un bucle con características persuasivas que afectan la memoria; tienen un significado propio únicamente cuando se acumulan en el tiempo, es decir, en la repetición de un patrón.

El Barroco no es sólo una época o un estilo, sino una actitud y una cualidad formal, en la cual los elementos coexisten conflictivamente con otros de diferente naturaleza; sin embargo, entendiendo las cualidades retóricas que constituyen el barroco, principalmente el que representaba los ideales de la contrarreforma, la construcción del discurso implicó que los elementos constituyentes de la obra, sea esta pictórica, arquitectónica o musical, respondieran a la necesidad de persuasión, siendo la repetición uno de los factores más importantes: La actitud barroca como la materialización de una estética de la repetición. En el Barroco se evidencia una intención incisiva de brindar al espectador una experiencia basada en la acumulación de elementos en una secuencia temporal. Dichos elementos estructuran un sistema de recurrencia de información, pues sus significados se encuentran referenciados unos a otros; se expone reiterativamente en el tiempo algún significado perteneciente al discurso; un enunciado que se establece en la memoria gracias a la repetición.

En la Iglesia de Santa Clara, la composición del espacio presume una función multisensorial, pues dispersa una serie de significados en diversos lenguajes y gramáticas, que se conjugan en la simultaneidad experiencial a través de los sentidos. La conjunción de expresiones artísticas evidencia diversos mecanismos de cristalización del lenguaje, o formas diversas de poner en los sentidos los enunciados pertenecientes al discurso. Arquitectura, artes visuales y música conforman una red de significantes que interactúan sucesivamente con el espectador en la vivencia del espacio. Existe además un fenómeno

de referenciación, pues es posible vincular elementos de naturalezas distintas a través de sus procesos de significación implícitos; estos se vuelven equivalentes en cuanto a contenido más no en cuanto a su forma. En la iglesia, el proceso de referencia constante a través de la cristalización dispersa del lenguaje supone la ubicuidad del significado, este existe en varios lugares simultáneamente; se genera un tejido de referencias multiformes en otros textos, elementos y/o formas. En la Iglesia de Santa Clara existen procesos de comunicación entre gramáticas que dan al espectador una experiencia recurrente, pues hay una correspondencia de signos que se relacionan con significados iguales o similares. Hay un factor de identidad entre representaciones que responde a la anteriormente mencionada ubicuidad. La copia, la transformación o incluso la traducción, convierten a la iglesia en un mosaico de referencias, que permite visualizarla como una superposición de constelaciones, que unen elementos diversos a partir de su significado evocado.

La Trinidad es un Dogma referente a la naturaleza de Dios, cuyo argumento central es que Dios existe como tres entidades distintas (Padre, Hijo y Espíritu Santo), y que la esencia divina del mismo es transversal a sus tres formas de manifestación. Como un ejemplo de recurrencia de significados, existen enunciados particulares donde se enmarca este dogma en dos medios diferentes. En primer lugar, la canción "*A la Santísima Trinidad*", una de las piezas interpretadas por las hermanas clarisas en la iglesia y el convento; "*A vos, Majestad tremenda, uno por esencia trino, se dirige mi contienda, porque sois tan peregrino que no hay hombre q'os entienda, q'os entienda*". La recurrencia de este Dogma recae en que está presente también en algunas de las representaciones pictóricas en la iglesia. En primer lugar en la pintura *Imposición de la mitra a San Francisco de Sales*, donde el Obispo de Ginebra recibe la insignia sacerdotal directamente de las tres figuras que representan la trinidad; en *La visión de San Ignacio de Loyola*, el Santo observa a Cristo llevando la cruz, acompañado de su padre y el Espíritu Santo en su representación convencional como una paloma blanca. Adicionalmente, la imagen de la Santísima Trinidad, aparece representada en *La visión de Santa Gertrudis*, primera mística de la que se tienen registros.

Imagen 3-1: Imposición de la Mitra a San Francisco de Sales.



Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 44.

Imagen 3-2: La visión de San Ignacio de Loyola.



Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 52.

Imagen 3-3: Canción *A la Santísima Trinidad*.

And. a 3. Alla Santissima Trinitat. Adagio

tien da
 lio n.
 ca ble
 da des
 cin n
 da, es piraron los des-

Fuente: TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2001.

Imagen 3-4: Visión de Santa Gertrudis.

Fuente: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. Iglesia Museo Santa Clara. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. 1995; p. 20.

La reiteración de enunciados, como evidencia materializada de una estética de la repetición, también se puede apreciar en las representaciones de Santa Clara, de quien existen pinturas, esculturas y posiblemente (dado que se conoce que las Clarisas

participaban interpretando canciones en las fiestas de dicha Santa) también existieran canciones compuestas para ella, aunque de estas no existan registros. Sin embargo, aunque el fenómeno de la ubicuidad del significado se da muchas veces entre gramáticas diversas dentro de la iglesia, la repetición de tópicos iconográficos es muy recurrente, es decir, la repetición de personajes y situaciones en cuadros y esculturas únicamente, sin que exista un proceso de traducción a otros elementos del espacio como la música o la arquitectura. Esto se puede apreciar en las múltiples representaciones pictóricas y escultóricas de personajes como Santa Catalina de Alejandría, San Francisco de Asís, Santo Tomás de Villanueva o San Antonio de Padua. Existe un cúmulo de correspondencia semántica entre signos, que se disgregan por todo el espacio proporcionando una experiencia repetitiva para quien lo experimenta.



Imagen 3-5: Santa Clara de Asís.

Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014, p. 79

Imagen 3-6: Santa Clara de Asís.



Fuente: MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. Catálogo museo santa clara. Bogotá, Ministerio de Cultura. 2014, p. 73.

La Isotopía es una figura retórica que implica la construcción de campos semánticos homogéneos en un texto; es decir, requiere la agrupación de enunciados con significados uniformes para dar una concordancia de sentido en la lectura; consolidando apariciones sucesivas de un mismo significado connotado. La yuxtaposición de temáticas y medios en la Iglesia de Santa Clara implica una antítesis estructural de la isotopía, una fragmentación semántica que finaliza en la diseminación de significados recurrentes. Los campos semánticos, como agrupaciones de significados repetidos, se interrumpen en el espacio y en el tiempo; no sólo en el ámbito físico de ubicación de los elementos en el espacio, también lo hacen por su medio de materialización. De esta forma, la aproximación al significado de los enunciados o fragmentos del discurso (llámense cuadros, canciones o esculturas) es igualmente fragmentada y discontinua sensorialmente; algunas se ven, otras se escuchan. En ese orden de ideas, la percepción de significados equivalentes no es sucesiva, pues los mismos aparecen, desaparecen, se agrupan o se superponen; sin embargo, la consolidación de dichos significados en la memoria y el subconsciente del observador es acumulativa en el tiempo de la experiencia espacial.

La sobreexposición ornamental en la Iglesia de Santa Clara, aparte de responder a una cualidad formal atribuida al espacio Barroco, es importante por su implicación retórica. Encontrar la identidad entre diversos en la disgregación ornamental y semántica de la iglesia propone una experiencia fundamentada en el exceso de lo ya dicho. Además del impacto vivencial de un espacio recargado y esencialmente desequilibrado, el lugar proporciona una saturación argumental que desarticula una vivencia ordenada del discurso, enfocada en el trabajo vigilante de la memoria, con la repetición como una premisa retórica. En el espacio polifónico de la Iglesia de Santa Clara existe, sin duda alguna, una secuencialidad en la vivencia; sin embargo, dicha secuencia, como un camino, no es sugerida por la arquitectura; hay en ella un orden vertiginoso y aleatorio.

3.2 Polifonía

*¿Alguna vez ha entrado a una iglesia y escuchado a la gente
orando?*

El espacio se llena de palabras

Una colisión de voces

Que entre súplicas y agradecimientos se replican...

Se hacen eco.

Murmullos simultáneos

Se encuentran

Se repelen

Se acompañan

Se imitan

Cuchicheos

Todos a la vez

Es un coro que inicia una pieza al mismo tiempo

Un concierto con muchos instrumentos

Voces que se superponen

Voces...

Una polifonía.

El templo es el receptáculo del acto sacro, la liturgia, acción recurrente que se contempla como la vivencia genuina de un acontecimiento igualmente sacro. La arquitectura se pone al servicio de un acto ritual conmovedor y rico sensorialmente como acompañamiento a la trascendencia corpórea. Ahora bien, si se entiende que la arquitectura es sólo una dimensión tenida en cuenta en la experiencia retórica de la Iglesia de Santa Clara, es preciso referirse a ella como tal, como una dimensión, como una pieza irremplazable en una estructura superior. En este caso, más que referirse a la arquitectura, es preciso hablar del espacio, como una configuración estructurada de diversas dimensiones que se enlazan y refieren unas a otras para consolidar una experiencia significativa en torno al ritual. Arquitectura, artes visuales, música, entre otros fenómenos diversos, se conjugan para proporcionar una experiencia espacial que contempla la simultaneidad de estímulos. En la Iglesia de Santa Clara la espacialidad fue una polifonía retórica que involucró simultáneamente todos los sentidos externos de los fieles¹²⁹.

En la mística barroca, tanto en Europa como en las colonias Americanas, fue ampliamente extendida la idea de la mortificación de los sentidos¹³⁰; siendo esta una práctica promulgada desde la Edad Media, la naturaleza inquisitorial retomada en la Contrarreforma le brindó nuevamente validez, como camino para que los fieles se acercaran a Dios. La mortificación se estructuró en la idea de que en el hombre existen dos naturalezas que conviven de forma inseparable: una carnal, instintiva, que acerca al hombre a responder ante la vida como lo haría un animal; y otra, el alma, que naturalmente tiende hacia Dios para comportarse correctamente acercándose a la salvación. Esto implica que también

¹²⁹ “Esto lo hacían en la iglesia monacal, uno de los lugares de socialización más frecuentes de la época, desde cuyas sillas, rígidamente jerarquizadas, los fieles de Santafé escuchaban las voces de las clarisas de clausura, complemento sonoro al escenario del teatro barroco integrado en su mayoría por miembros de la élite neogranadina, actores de la atmósfera de recogimiento creada por los altares iluminados con la cera que los cofrades tenían el deber de pagar y contruidos con las imágenes religiosas de cristos sangrantes, vírgenes dolientes, santos y santas hieráticas o sagradas familias ejemplares.” TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. *Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara*. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá. Pontificia Universidad Javeriana. 2001, p. 94.

¹³⁰ “La mortificación actuaba como agente que purificaba y permitía la correspondencia entre el cuerpo personal exterior y la interioridad del alma. El discurso barroco neogranadino persuadía sobre las desventajas sino se controlaban los sentidos y advertía que un correcto uso posibilitaba el desengaño.” BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada: Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 2012, p. 198.

existen dos voluntades, esencialmente opuestas, pues de ellas depende que el hombre actúe asemejándose a un animal o, por el contrario, de acuerdo a Dios y sus exigencias. Que el hombre cediera ante la naturaleza animal implicaba que el alma perdiera su dominio sobre el cuerpo. El instinto, que inicialmente sólo busca satisfacción sin importar cuál sea el camino para obtenerla, oprime a la razón, cuando inhibe la capacidad del hombre para escoger las virtudes frente a la satisfacción de los sentidos.

Los sentidos exteriores (vista, oído, tacto, gusto y olfato) son correlativos en el hombre y en el animal, por eso, de su uso correcto dependerá la inhibición del instinto bestial que coexiste con el alma cristiana. La mortificación de los sentidos es entonces la forma de sujetar la naturaleza animal del hombre a la doctrina, a las virtudes del buen cristiano. Esta implica subordinar los sentidos a la razón, a las virtudes que dicta la doctrina; es decir, a no ceder ante los pecados que provienen, principalmente, de la seducción de los estímulos externos. Se defiende la virtud como una centralidad que debe ser fijada y reestablecida en la vida cotidiana del cristiano; se buscó una actitud que resonara, multiplicándose en el cuerpo social neogranadino.

La mortificación en la espiritualidad Contrarreformista tenía una visión más compleja que la de comprenderse como un proceso en el cual se doblega la naturaleza animal. Los sentidos se establecen como un puente entre la exterioridad del cuerpo y la interioridad del alma, de la cual carecen los animales. Sobre la necesidad de efectuar la mortificación de los sentidos, cabe resaltar que el control sobre aquellas cosas que deleitan al cuerpo implica en primer lugar, controlar los sentidos, que son el puente hacia el pecado; y en segundo, el control de aquello que conviene transmitirse directamente hacia el alma, con el fin de establecer virtudes con relación al cuerpo y el para qué debería utilizarse. En comprenderse los sentidos como un vehículo hacia el alma radica una particularidad que atañe directamente a la actitud persuasiva en la espiritualidad Contrarreformista, y en el porqué de la propensión a las seducciones materiales promulgadas en la estética barroca: al dominar los sentidos se dominan también los afectos.

El espacio en la iglesia de Santa Clara es una red de símbolos donde los fieles se insertan a través de su corporalidad. En este caso, la confluencia de expresiones artísticas que se

insertan en la iglesia como una premisa retórica, supone que el cuerpo, con múltiples sistemas sensibles, se inscribe en el espacio quedando atrapado en un tejido retórico que controla los sentidos en la simultaneidad experiencial. De la correlación entre cuerpo y alma, conectados a través de los sentidos, se puede inferir que el espacio funciona como un filtro, que controla lo que para la doctrina puede y debe ser captado en la experiencia física y simbólica de la iglesia; el espacio funciona como un velo ante las posibles tentaciones del cuerpo que corrompen el alma.

En la doctrina católica, especialmente después de la contrarreforma, la mortificación se contempló inicialmente como una actitud individual, una virtud ejemplar; sin embargo, las reformas hechas a la Iglesia, acordadas en el Concilio de Trento, la convirtieron en una premisa estética; una estrategia sensible para dominar al cuerpo a través de la consolidación de un espacio creado para satisfacer los sentidos en el marco de la virtud. En ese orden de ideas, la Iglesia de Santa Clara es mucho más que un edificio con una función específica; pues de dicha función, como una compleja red de relaciones simbólicas, se desprenden múltiples dimensiones de la experiencia de los fieles. A esta red multidimensional pertenecen los cuadros que revisten los muros del piso al techo, las esculturas que se asoman entre los nichos de los retablos, los cantos, el humo y el olor que se escapan del incensario, las piezas orfebres, el ajuar eclesiástico, la luz que ingresa por las ventanas superiores, y también la que producían los sirios; en fin, todos aquellos elementos que, en conjunto, se convertían en el telón de fondo para la transmutación del tiempo de la existencia en el tiempo de Dios. En la simultaneidad de estímulos, todas las dimensiones generan un ambiente específico que para los fieles incluía la presencia de Dios en la Eucaristía. Se consolida una escenografía para experimentar el estar situado en una realidad que se presenta más allá de la existencia, una fugaz prueba mística de la cercanía con la divinidad, a la cual se accede a través de rito.

La Eucaristía es una celebración, un encuentro ritual donde se renueva el sacramento y el sacrificio; en el cual los fieles asisten a un banquete con pan y vino, siendo estos representantes de la transustanciación de cristo, una cualidad mística que los convierte en su cuerpo y sangre. Es la conmemoración de un tiempo pasado que se vuelve recurrente y estandarizado, gracias a la acumulación de acciones reiterativas e invariables que representan una conexión mística temporal con otro tiempo. La eucaristía es un espacio

para la adoración, oración (individual o colectiva) y comunión, que se enmarca en una serie de acciones que con el paso de los siglos, se han convertido en un libreto dramático. El rito es un juego escénico, donde todos los participantes toman el papel de actores y/o espectadores; se asumen, libre y colectivamente, unos roles cuyos movimientos y acciones tienen un significado y un sentido en la totalidad ritual¹³¹.

Si se asume el ritual como un juego escenificado, el espacio donde se realiza es un telón de fondo, una escenografía que aporta a la consolidación de un ambiente parlante para la reverencia, la intimidad y el deleite de los sentidos. La espacialidad en la Iglesia de Santa Clara se caracteriza por la confluencia de fenómenos que se experimentan en simultaneidad con el ritual; es la manifestación física instantánea de una espectacularización¹³² con gran riqueza semántica en el objeto individual y también en la totalidad experiencial. La semántica, como la relación entre el signo y lo que designa, evidencia las características retóricas del espacio y su cometido final, entendido este último como las cualidades poéticas de la espacialidad, que exceden las características técnicas, la funcionalidad o incluso el medio de materialización.

En el espacio de la iglesia se configura una experiencia controlada, pues se presenta como un área físicamente cerrada y aislada, que limita los movimientos y por ende, la vivencia del visitante. Es un espacio que controla y enfoca la sensibilidad hacia un cúmulo limitado de estímulos. Desde esta perspectiva, toda obra, enunciado o fragmento experiencial de la totalidad heterogénea disgregada en el espacio (llámese cuadro, mural, escultura, villancico o incienso) se debe interpretar como un elemento que hace parte de la construcción visual del rito con fines evangelizadores; de una escenificación portadora de mensajes y afectos; aporta desde sus competencias a una totalidad diseñada y dispuesta

¹³¹ ARNAU AMO, Joaquín. *El espacio, la luz y lo Santo: La arquitectura del templo cristiano*. Toledo, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha, COACM. 2014.

¹³² "(...) *La contrarreforma multiplicará las sugerencias emocionales, irracionales y sensibles en las manifestaciones religiosas que propone a la piedad común, halagando las representaciones materiales y externas de la devoción popular y su gusto por lo maravilloso, excesivo y sorprendente, al objeto de cautivar los ánimos de los fieles y dirigir sus conciencias mediante el espectáculo esplendoroso de las ceremonias y solemnidades religiosas.*" BOUZA ALVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1990, p. 475.

con el fin de consolidar una experiencia compleja de relaciones físicas, emocionales y simbólicas, en la cual, un grupo de fieles, renueva el sacramento y la penitencia.

En la Iglesia de Santa Clara se asiste a un mecanismo de escenificación. El espacio, como modificación intencionada de un entorno, describe una realidad comunitariamente aceptada o institucionalizada. Es un escenario que está compuesto por una serie de representaciones ritualizadas que afectan simultáneamente diversos sistemas de la sensibilidad del hombre. La espacialidad en la iglesia es un instrumento práctico para capturar la atención del espectador, a través de un sistema de signos multiformes y estructurados¹³³. Se genera una experiencia espacial a través de la coordinación intencionada de dimensiones sensibles que se materializan a través de las artes. Más que la suma de expresiones localizadas en un espacio, se puede afirmar que se consolida una vivencia de arte espacial, como una completitud que involucra el cuerpo (con su sensibilidad) y el alma.

La construcción de una retórica intertextual en la Iglesia de Santa Clara se asume entonces como un cúmulo heterogéneo de, en primer lugar, enunciados, relacionados a los discursos de menor escala que se desarrollan a través de diversos elementos dispuestos en el espacio; y en segundo, de formas de enunciar, entendiéndose éstas como las expresiones artísticas por las cuales migran los significados tomando forma sensible. La necesidad de transmisión ideológica, evidenciada en las cualidades retóricas del espacio y, principalmente, en la acumulación de objetos culturales como representaciones de un mismo discurso disgregado, trae como consecuencia tres características inherentes a la espacialidad; siendo estas, además, pertenecientes a un universal estilístico barroco: Irregularidad, variación y policentrismo.

Barroco, berrueco; mucho se ha discutido, y aun sin llegar a un común acuerdo, sobre la etimología de la palabra Barroco para designar una época y una cultura; si bien, existen dudas sobre la relación con una palabra en portugués cuyo significado es “perla irregular”,

¹³³ “En resumen, el Barroco no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres, tal como son entendidos ellos y sus grupos en la época cuyos límites hemos acotado, a fin de acertar prácticamente a conducirlos y a mantenerlos integrados en el sistema social”. MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel. 1975, p. 132.

en este caso es menester tomar el adjetivo como representante de una premisa estética en la espacialidad. La **irregularidad** supone un desequilibrio, una ruptura, en primer lugar, con el canon clásico de las proporciones y el estatismo gravitatorio de las formas puras. La espacialidad es en efecto contradictoria¹³⁴; hay un eje de aparente simetría (aparente porque el acceso se da lateralmente), sin embargo, la ubicación de diversos elementos en el espacio, como el púlpito o la aleatoriedad de los retablos, así como los mismos cuadros dispuestos en las paredes, generan un contrapeso mas no un equilibrio. Hay una pérdida del orden geométrico que se caracteriza por la ausencia de un ritmo explícito en la configuración espacial –un cuadro aquí, esta flor allá... por aquí este retablo-. Existe una irregularidad que es contradictoriamente predecible, pues se percibe un aparente orden en el caos; una coexistencia caótica de elementos, que no por eso es menos estable.

La ubicuidad del significado, como la exposición reiterativa de personajes o situaciones en diferentes medios, evidencia una necesidad de **variación** en la forma del discurso, mas no en su contenido. La fragmentación formal del discurso apoyada en la repetición de un significado, así como de la traducción del mismo a diferentes lenguajes, proporciona una experiencia saturada argumentalmente; un exceso de contenido que se reitera constantemente como una premisa retórica. Así, la variación de un idéntico y la identidad entre diversos¹³⁵ se vuelve recurrente en la experiencia física y simbólica de la iglesia. El primero, se refiere a la variación estructurada de un mismo elemento que se repite determinadas veces; en este caso, por ejemplo, la ubicuidad simbólica de un mismo personaje, que se representa en diversos elementos con pequeñas variaciones (como la postura, la situación o el medio de representación). El segundo, está enmarcado en el cometido de la representación, que encuentra identidad con otros a pesar de no poseer un mismo significado explícito. Por ejemplo, la representación de diversas santas en la Iglesia, que responde a una misma finalidad que es moldear el comportamiento de las hermanas

¹³⁴ *"Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, no sabe lo que quiere. Quiere, a un mismo tiempo, el pro y el contra. Quiere -he aquí estas columnas, cuya estructura es una paradoja patética- gravitar y volar. Quiere -me acuerdo de cierto angelote, en cierta reja de cierta capilla de cierta iglesia de Salamanca- levantar el brazo y bajar la mano. Se aleja y se acerca en la espiral... Se ríe de las exigencias del principio de contradicción."* ORS, Eugenio d'. *Lo barroco*. Madrid, Tecnos. 1993, p.33.

¹³⁵ CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*. Madrid, Catedra. 1989.

clarisas a través de ejemplos sobresalientes, se convierte en un significado único que se posiciona en representaciones de contenido y medio diversos en la experiencia sensible de la iglesia.

Si el círculo es una figura estable que posee un único centro ubicado de forma equidistante a los bordes, que connota un carácter jerárquico en la disposición formal; es posible afirmar que la disposición de la espacialidad en la Iglesia de Santa Clara responde, de forma metafórica, a una superposición de círculos, estableciéndose como un sistema **policéntrico**: Múltiples elementos ubicados en el espacio, que poseen independencia comunicativa y cualidades formales propias para atraer los sentidos del espectador; es decir, funcionan como centros. Si bien existen algunos puntos jerarquizados visual y simbólicamente como el altar o los retablos, la configuración de diferentes elementos que se dispersan en el espacio y el tiempo (entendiendo el tiempo como la dimensión de la experiencia del espectador) manifiesta la intención de cargar la espacialidad con cualidades laberínticas, con infinidad de caminos posibles para secuenciar la experiencia. Se consolida entonces una disposición espacial con múltiples focos, de los cuales el espectador disfruta los detalles en una vivencia desestructurada (pero no por eso menos controlada) en la cual experimenta de manera independiente los componentes de una totalidad simbólica y sensible.

La retórica intertextual dispuesta en la Iglesia de Santa Clara disgrega un discurso en un espacio concebido para el consumo estético, donde la afectación de los sentidos se convierte en el eje estructural cimentado en la mortificación, el deleite y la movilización de emociones y afectos en los fieles. La ceremonia de representación sagrada que excede el acto ritual y se transfiere también a la espacialidad, supone la reiteración de un hecho sacro en otro tiempo, y configura en su totalidad, sumando la naturaleza del ritual y las sugerencias propuestas por el espacio y sus componentes, un discurso sobre lo ideal, una escenificación de realidades posibles. El espacio, como un orador, comparte al auditorio valores culturales, construcciones lingüísticas que se ubican en la dimensión trascendente del lenguaje para materializarse en un discurso multiforme disperso en la realidad física. Ante los ojos de un creyente, la construcción estructurada de una teatralidad completa, que aborda el cuerpo desde múltiples ópticas, supone una transmisión ideológica que no es realista, es esencialmente una realidad; no es verosímil, es una verdad irrefutable

Si el discurso es una manifestación de la lengua en la comunicación, la Iglesia de Santa Clara es la manifestación de un discurso en la dimensión física de la existencia. Como ya se expresó anteriormente, la lengua no es el único medio que ostenta la posibilidad de comunicar, y en la iglesia esto se evidencia en la consolidación de una red comunicativa a partir del lenguaje, que se transpone a otros medios sensibles, igualmente parlantes, significantes y enunciativos, mas no orales o estrictamente textuales¹³⁶. La poética pone en evidencia la función palpable de los signos. Por lo tanto, La imagen, sea cual sea su forma sensible, permite la connotación de escenarios significantes que emanan de los objetos. La materialidad del lenguaje está en la comunicación¹³⁷; por lo tanto, del estado neutro del lenguaje, cuando aún no es materia comunicante, el discurso se vuelve referente de representación para una colisión de poéticas, que se disgregan en la espacialidad y la experiencia a manera de enunciados de varias formas y materiales.

Pinturas, esculturas, canciones, elementos arquitectónicos, poseen una naturaleza propia, así como un sistema formal y semántico diferente, pues pertenecen a dimensiones diversas de la sensibilidad humana. Estos elementos, que funcionan como enunciados dispuestos en un discurso (que aquí fueron analizados como fenómenos independientes en la búsqueda de sus cualidades retóricas), al volver a una escala mayor, es decir, al posicionarlos nuevamente como inmersos en un sistema formal, responden a unas lógicas generales que sobrepasan las características formales; están incluidos en una estructura retórica que posee sus propias normas, en este caso, la Retórica Cristiana, como un fenómeno de carácter cultural que surgió en un contexto determinado: la Colonización y evangelización enmarcada en la iglesia de la Contrarreforma. Los elementos analizados

¹³⁶ “Claro que - ¿será preciso decirlo?- la repercusión, pese a su nombre derivado, tiene un carácter fenomenológico simple en los dominios de la imaginación poética donde queremos estudiarla. Se trata, en efecto, de determinar, por la repercusión de una sola imagen poética, un verdadero despertar de la creación poética hasta en el alma del lector. Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante.” BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica. 1993, p. 14.

¹³⁷ KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid, Editorial Fundamentos. 1988.

de manera aislada se manifiesten como englobados en un orden general que representa las estructuras fundamentales, funcionales, sociales y culturales de un discurso.

En ese orden de Ideas, los elementos que en su sumatoria consolidan la experiencia intertextual en la espacialidad de la Iglesia de Santa Clara, están inmersos igualmente en un proceso de segregación, pues pueden ser separados de un sistema del que hacen parte y existir de manera independiente, conservando sus cualidades formales y retóricas; estos poseen discursos de menor escala con los mismos cometidos (deleitar, conmover, enseñar) que la estructura retórica general. En consecuencia, la Iglesia de Santa Clara, y sus elementos en temporal segregación, responden a las mismas lógicas estructurales, pero a escalas diferentes. Aquí, la idea de Fragmento, como parte de un todo mayor, se entiende en función del cúmulo de cometidos determinados para el elemento (siendo el cometido la relación indisoluble entre el qué y el para qué). Así, la relación fragmento/todo se describe en los términos de las cualidades formales y la capacidad para enunciar o comunicar. Entre estas, a diferentes escalas, existe una correspondencia no sólo semántica sino también de finalidad retórica. Dios, que se disgrega y ubica en diversos elementos en la iglesia (no como significado lingüístico únicamente, también como presencia innegable para los creyentes) supone la existencia de una estructura de referencias múltiples, que permite incluir al fragmento dentro del todo, un todo que se presume como formalmente caótico, pero semánticamente coherente al mismo tiempo. El fragmento explica el sistema, verifica la estructura del mismo. En este caso, cada una de las expresiones de este lenguaje múltiple que se consolida en la Iglesia, permite verificar una retórica propia, que no se escapa de la lógica persuasiva general de la iglesia como un todo en la experiencia del individuo.

La Iglesia de Santa Clara evidencia un interés por la consolidación de una teatralidad que permitía a los fieles aproximarse al dramatismo celestial, a través de la interrelación de personajes, objetos y situaciones representados, que convierten el tiempo en una confluencia de estados del espíritu; un collage sensible. La iglesia es un espectáculo transitorio con fragmentos de los mundos terrenal y celestial, en el que se tiene el privilegio de participar momentáneamente. Es posible evidenciar allí una atmósfera retórica que las artes fraguan como un primer impacto experiencial a través de los sentidos: la vivencia, la primera impresión, lo que el edificio cuenta con increíble rapidez cuando es habitado. Cada

edificio tiene una atmosfera diferente, y en Santa Clara fue intencionalmente creada para que quien la habite, sienta algo, habite un espacio con múltiples enunciados materializados, que logren doblegar y moldear su espíritu. Música, arquitectura y artes visuales, cada una tiene una forma diferente de “tocar”.

Santa Clara, como edificio e institución es una suma de elementos, de insumos que reunidos conforman un espacio polifónico; una poética que se teje intertextualmente entre sus elementos sin importar lo diversas que puedan ser sus naturalezas. El conjunto de Santa Clara es una muestra de una visión del mundo para las hermanas clarisas, una prueba viva de la implantación de una nueva hegemonía en torno a la Religión y la Corona. La confluencia de objetos culturales da un amplio testimonio de un artefacto para la difusión de la fe, que desde el Concilio de Trento se propuso como mecanismo evangelizador y perfilador del comportamiento, conduciendo sistemáticamente a los individuos hacia la vida en los parámetros ejemplificados por Cristo y los santos. La iglesia es un ejemplo de los dispositivos inmuebles de dominación que sistemáticamente se abrieron lugar en las ciudades, brindando a los poderes (Religioso, político, económico) un lugar físico y simbólico.

4. Conclusiones

*

En primer lugar, es importante destacar el papel de la Iglesia de Santa Clara, tanto para la comunidad Clarisa como para la sociedad colonial de la ciudad de Santafé, que influyó profundamente en sus cualidades formales y en la construcción de una retórica intertextual dispuesta en los elementos que la conforman. La naturaleza claustral de la comunidad Clarisa en la ciudad de Santafé, que confinaba a sus miembros al aislamiento frente a la sociedad que la rodeaba, brindó al espacio de la iglesia un carácter particular de conexión con el mundo exterior. Dado que las hermanas Clarisas no tenían permitido participar en eventos comunitarios que las incluyeran de forma activa en los procesos evangelizadores en la ciudad de Santafé, y entendiendo que la clausura históricamente se ha concebido como un espacio simbólicamente desconectado de la vida terrenal; la iglesia, como institución y espacio físico, se convirtió en el punto de confluencia entre la realidad terrenal de la sociedad santafereña y la clausura. El espacio sagrado fue la única opción explícita que permitía a la comunidad participar indirectamente en el proceso colectivo de evangelización que la Iglesia Católica llevaba a cabo en el momento. En ese sentido, las cualidades comunicativas brindadas al espacio, que se enmarcan en la retórica como camino hacia la persuasión masiva, daban a la comunidad la oportunidad de comunicar también una concepción del mundo a través de construcciones retóricas no orales. Desde el aislamiento de la clausura, la ventana comunicativa de las hermanas clarisas fue naturalmente un espacio parlante, que con esfuerzo configuraron para compartirlo a la sociedad circundante.

Lugares como la Iglesia del Convento de Santa Clara en Santafé, hacen evidente la necesidad de reiterar constantemente, a través de la ornamentación y el espacio mismo, un discurso religioso enfocado en convencer sobre la existencia de Dios a los herejes; y renovar los votos de aquellos que hayan visto debilitada su fe. Adicionalmente, cabe

resaltar que, en una sociedad en consolidación, con características profundamente devotas a la fe Católica, la presencia de una iglesia tenía gran importancia en la vida social, pues representaba la protección del territorio; esto sumado a la existencia del convento, y a la significación general sobre la importancia de un grupo de religiosas que habían renunciado a la vida social al entregarse a la clausura, como una muestra de sacrificio individual por la salvación propia y la de la sociedad externa al convento. El convento fue un lugar que infundió un profundo respeto colectivo, pues era el habitáculo de un colectivo de vírgenes contemplativas cuya labor en el mundo fue orar por el bienestar de la sociedad.

*

El contexto de su fundación brinda a la iglesia de Santa Clara determinantes para su consolidación formal, convirtiéndola en una espacialidad donde confluyen diversos sistemas de cristalización del lenguaje que dan forma sensible a un discurso religioso. En este caso, el exceso ornamental y la confluencia de gramáticas en un mismo espacio, hacen de la iglesia un lugar para el consumo estético, donde la experiencia sensible se vuelve el pilar fundamental para que la retórica cumpla su cometido. Las formas están cargadas de significantes que las convierten en un sistema poético de múltiples niveles, haciendo de la espacialidad una herramienta efectiva para establecer la religión, no como un mito sino como una realidad aceptada en la colectividad. En la búsqueda de contención ante las fuerzas de disgregación ideológica en la ciudad de Santafé, la disposición de una retórica intertextual en la iglesia de Santa Clara responde a las condicionantes promulgadas por la Contrarreforma, que brindaron a las artes la tarea de apoyar un ánimo persuasivo en torno a la legitimación e institucionalización de la Iglesia Católica, siendo éstas parte de un discurso religioso cuya difusión tenía igualmente repercusiones políticas. Así, la difusión de un sistema formal como lo fue el estilo Barroco, en un territorio que desconocía la autoridad del Papa y de la Monarquía Absoluta, evidencia un ánimo persuasivo general que tocó diversos estamentos en la sociedad; principalmente a las artes, como portadoras de un mensaje que se percibe a través de los sentidos, cuyo cometido fue **deleitar, conmover y enseñar** sobre los asuntos que atañen a la salvación de las almas.

De la confluencia de formas de cristalización del lenguaje, en este caso, arquitectura, música y artes visuales, se comprendió que un discurso que inicialmente es una idea pura, o sea, que no ha sido materializado en ningún fenómeno sensible, puede tomar múltiples formas para la experiencia. Una idea o enunciado, que existe únicamente en el estado neutro del lenguaje, puede aproximarse a la sensibilidad humana a través de las cualidades poéticas y de representación que poseen las artes; es decir, a través de diferentes medios que pueden comunicar igual que la lengua. En ese sentido, la disgregación del discurso en la iglesia de Santa Clara, consolida en el individuo una lectura multisensorial, que permite la continuidad y/o repetición en los enunciados. El discurso religioso que se dispersa en los elementos formales de la iglesia no sólo se escucha, se habita y se experimenta.

La iglesia de Santa Clara evidencia una contundente intención de imponerse como un lugar para la experiencia sensible de un discurso. El plantear la espacialidad como una polifonía, donde simultáneamente se tuvo contacto con fenómenos artísticos de diversas naturalezas, evidencia la profunda importancia que en la construcción de dicho discurso se le dio a la mortificación de los sentidos, conduciendo y limitando la atención de los fieles específicamente hacia el contacto con la materialización multiforme del discurso. La consolidación de un sistema formal de múltiples poéticas, donde los significantes son diversos, pero en muchos casos los significados son los mismos, o al menos responden a la misma finalidad semántica, se concluye que el espacio está cargado de varias herramientas que favorecen el establecimiento de dicho discurso. Entre éstas, es necesario resaltar la repetición como un factor determinante en la consolidación del lenguaje retórico; ésta se presenta como una estrategia de recalcar constantemente enunciados, que se disponen simultáneamente evidenciando que, los ya nombrados procesos de cristalización del lenguaje permiten a los significados poseer la cualidad de la ubicuidad, al volverse recurrentes en la experiencia sensible de la iglesia. En la experiencia de la espacialidad en la iglesia de Santa Clara se evidencia la necesidad de que la información recibida sea reiterativa, simultánea e ininterrumpida.

*

La disposición de una retórica intertextual que se asume como estructura y lógica general en la consolidación del espacio sagrado en la iglesia de Santa Clara, supuso el traslado de concepciones religiosas y políticas a las artes, convirtiéndose éstas en vehículos para consolidar un discurso que se fragmenta y disemina en diversos elementos en el espacio. Sobre las razones estructurales de la consolidación de dicho discurso, se concluye que el mismo se desprende principalmente de dos necesidades inherentes a la época, así como del contexto político y social de una sociedad en proceso de consolidación. En primer lugar, se comprende que los procesos de colonización en Latinoamérica estuvieron marcados por el control constituido a partir de la estrecha e indisoluble relación que existió entre Iglesia y Estado, que se deriva de la importancia que hasta el momento había tenido el control simbólico de las sociedades para el establecimiento y mantenimiento de la hegemonía política en los países católicos en Europa. El contexto europeo de la época, donde el plan de difusión de la fe se convirtió en un estandarte para la Iglesia, que había visto amenazada su calidad de intermediación entre los hombres y Dios gracias a la rápida difusión del protestantismo, se trasladó a América con unas premisas retóricas y estéticas muy similares. Sin embargo, en las colonias americanas, la difusión de la fe inicialmente no se concibió como un proceso para devolver la fe a los fieles, sino para consolidarla en una sociedad con creencias profundamente distantes, lo que suponía imponer la religión como una realidad objetiva. En América, la Iglesia Católica debió crear un universo simbólico colectivo en los antiguos habitantes para posteriormente establecerse como la única mediadora entre los hombres y la vida celestial.

Por otro lado, el imaginario generalizado sobre la naturaleza tendiente al pecado que poseían las mujeres, que desembocó en una realidad social con opciones muy limitadas para que ellas vivieran fuera del control patriarcal, causó que muchas de ellas se entregaran a la clausura para vivir en aparente libertad. Por consiguiente, en muchos conventos habitaron, además de aquellas hermanas que con verdadera convicción decidían tomar los hábitos, muchas mujeres con una vocación dudosa. En los conventos femeninos fue común que existiera una crisis de vocación. Afrontar las convicciones heterogéneas dentro del convento requirió, al igual que con los indígenas y fieles dudosos,

una labor pedagógica continua que mantuviera una cohesión en la comunidad en clausura. Así, la retórica también fue un mecanismo para mantener el convento libre de heterogeneidades ideológicas, garantizando un perfil comportamental y moral que fuera compartido por todas las hermanas clarisas, bajo los ideales estipulados tanto por la Religión católica como por los votos de la comunidad misma.

*

La iglesia de Santa Clara facilita el encuentro con un discurso religioso que exterioriza una forma particular de ver el mundo. Como una aglomeración de objetos culturales, la iglesia es la manifestación fenoménica de un universo simbólico que demarca una dimensión concreta de la cultura neogranadina. Las cualidades semióticas y comunicativas que se estudiaron a lo largo de esta investigación, expresan que los elementos constituyentes de la iglesia de Santa Clara se insertan en la representación reiterativa de ideas que pertenecen a un estado neutro del lenguaje, y existen en una dimensión alternativa que para el creyente se asume como una realidad. Dicha dimensión, que es de carácter netamente imaginario, de donde se toman los significados que son objeto de la representación artística en la Iglesia, hacen parte de las Hierofanías de la Iglesia Católica. El Universo Simbólico en este caso, responde a todos los signos que connotan una manifestación sagrada en el mundo terrenal.

La iglesia de Santa Clara, como objeto cultural, vuelve materia física el universo simbólico, pues en ella se dispusieron cuidadosamente un compendio de elementos que construyen una asociación con significados externos a la realidad física. A través del discurso que se abre a diversos fenómenos sensibles, se consolida la experiencia simultánea de formas simbólicas que evidencian una modificación intencionada del entorno material, para que este sea la representación de valores culturales de carácter objetivo. De la experiencia física del Universo Simbólico, en este caso, se desprende el reconocimiento de la vivencia del espacio como una experiencia mística que se comparte colectivamente entre los individuos que habitan la espacialidad sagrada.

La fundación de la iglesia de Santa Clara en el contexto de la colonia americana, brinda unas acciones específicas al discurso que en ella se construye. La objetivación y

homogenización del universo simbólico en la ciudad de Santafé supone la inserción del individuo no católico en una nueva relación significativa con el mundo. Para él, se consolida una nueva red de significaciones que puede atribuir a los fenómenos que experimenta en la dimensión física de la existencia. Después de la evangelización, viendo transformado su Universo Simbólico, las connotaciones que dicho individuo percibe al tener contacto con un grupo específico de fenómenos, que para él representaban su propia idea de divinidad, se transforman; y nuevos objetos y fenómenos ganan significación divina, ahora, enmarcada en el catolicismo.

Sobre el poder de convencimiento que debía poseer el discurso evangelizador recae la responsabilidad de consolidar a Dios como un significado que se vuelva recurrente en la experiencia del mundo. Es innegable que para la Religión Católica la imagen del Dios creador lo ubica detrás de todo aquello que los sentidos pueden captar, pues sólo él se considera como principio y fin de todo lo creado. El discurso se convirtió en un ejercicio del poder para establecer el Universo Simbólico de la Religión Católica, como una dimensión cultural colectivamente aceptada y compartida en la Nueva Granada.

*

El convento, como una institución multifuncional que en medio de la labor religiosa hacía parte del proceso de anclaje de la sociedad española en la Nueva Granada, participó indirectamente en la consolidación del sistema político, económico y social. Entre estas actitudes se destaca, en primer lugar, la adopción de una concepción de regulación en la vida social de las mujeres, convirtiéndose en un espacio para que las doncellas vivieran en aparente libertad sin estar inmersas en el control de sus familias o el del matrimonio, que se presentaban como las únicas opciones dignas, no clericales, para la vida de las mujeres en la sociedad santafereña. Otro aspecto importante que se debe tener en cuenta es el aporte de la comunidad religiosa al establecimiento del sistema económico en la ciudad. La particular actividad económica que se desprendió de las labores religiosas del convento, vincula a esta comunidad de manera estrecha con el desarrollo de una estructura capitalista, principalmente por las actividades prestamistas de las hermanas

Clarisas, y además, por el constante movimiento monetario que se realizaba enmarcado en el pago de las dotes, capellanías y obras pías. La finalidad del discurso no fue solamente anclar los ideales morales y las tradiciones heredadas, sino brindar credibilidad e importancia a una comunidad que aparentemente no existía en la dimensión física y social de la ciudad de Santafé, pero cuyas acciones, económicas, políticas y simbólicas, tenían profundas repercusiones en la cotidianidad de la sociedad. En la Iglesia de Santa Clara se consolidó un discurso donde confluyen diversas finalidades; existe una retórica con múltiples enfoques sigilosamente disfrazados en la doctrina, donde la política, el sistema económico y las buenas costumbres, se visten con todos los ornamentos posibles, consolidando un lenguaje de múltiples formas, que garantiza la persuasión de fieles, herejes y hermanas clarisas sobre la grandeza de Dios y la importancia de un correcto comportamiento.

*

Los conceptos extraídos de la *Retórica Cristiana* de Fray Diego de Valadés, tomados como ejes metodológicos en esta investigación (deleitar, conmover y enseñar) siendo los filtros de observación aplicados a las tres expresiones artísticas analizadas en la iglesia, permitieron reconocer a la retórica como un fenómeno complejo que afecta al individuo desde múltiples ópticas simultáneamente. La naturaleza propia de cada una de los pilares de la retórica clásica, demuestra que un buen discurso, como arte del bien decir, busca establecer un mensaje en el auditorio a través de un proceso de alta complejidad donde tienen cabida diversos fenómenos que intervienen en el cuerpo, el alma y el entendimiento, simultáneamente.

La afectación simultánea a esquemas del entendimiento, posiciona a la persuasión como una estructura de múltiples niveles y finalidades, que convergen en un mismo fenómeno, inicialmente lingüístico, afectando los sentidos, las emociones y el intelecto del auditorio. En el proceso de análisis de la iglesia de Santa Clara fue posible evidenciar que cada una de las expresiones artísticas posee una forma particular de llevar a cabo su cometido; es decir, que en los elementos de naturaleza multiforme que se dispersan en la espacialidad de la iglesia están presentes los tres pilares de la retórica; éstos se complementan,

consolidando una superposición de dimensiones que simultáneamente forjan la experiencia completa de la retórica.

Sobre los tres pilares de la retórica que se asumen como las características que garantizan la eficiencia y eficacia persuasiva del discurso, se concluye que la finalidad del mismo va más allá de compartir un contenido específico; es decir, el buen discurso no es únicamente una construcción textual u oral convincente que se comparte a un auditorio. La complejidad del discurso radica en que alrededor de éste se debe construir un tejido indisoluble de significantes y significados que le brindan otras cualidades que refuerzan el posible carácter persuasivo del contenido, afectando la utilidad práctica del discurso.

Ahora bien, entendiendo la naturaleza intertextual en la disposición del discurso en la iglesia de Santa Clara, existe una condición que agrega una mayor complejidad al proceso retórico en la iglesia, y es el fenómeno de la disgregación de significados en diferentes fenómenos sensibles. Como una premisa en la composición espacial de la iglesia, la mortificación de los sentidos se evidencia en la exposición simultánea de estímulos que intervienen en todos los sentidos externos del individuo, conduciendo su percepción específicamente a la experiencia controlada que el espacio sugiere; es decir, a la experiencia de un discurso disperso en formas y materias diversas. De esta forma, se consolida en la iglesia una red de maneras diferentes de compartir el contenido del discurso de manera contundente en el auditorio. En primer lugar, desde la propia sensibilidad del cuerpo que queda atrapado en un tejido multisensorial de estímulos en la experiencia del espacio; y en segundo, que cada uno de esos estímulos como fenómenos independientes que se perciben por los sentidos en la experiencia simultánea de la espacialidad como sistema, conjuga las tres acciones que se presentan como indispensables en la consolidación de un buen discurso. Estos dos mecanismos para establecer el contenido del discurso garantizan que para el espectador la experiencia de la espacialidad sea reiterativa e ininterrumpida, pues se consolidan múltiples estímulos que son igualmente comunicativos sin dar pie a un descanso sensorial del espectador.

*

La estructura retórica de la iglesia de Santa Clara como un sistema general, evidenció la existencia de fenómenos sensibles de características heterogéneas. Cada expresión artística analizada posee una estructura poética y gramatical propias, así como unas particularidades en cuanto a la manera como se perciben por el ser humano, y a la forma como éste sintetiza los significados (sean estos de carácter didáctico, emocional o simbólico). El proceso de análisis de la iglesia de Santa Clara, entendiéndose ésta como una colisión de formas de cristalización del lenguaje, sugirió que la misma fuera descompuesta sistemáticamente en fenómenos de menor escala para encontrar en estos las constantes procedimentales que les brindan las cualidades persuasivas estudiadas a la luz de la *Retórica Cristiana*. Las expresiones artísticas dentro de la iglesia son fenómenos simbólicos que poseen significados concretos y consolidan un discurso a menor escala que de alguna manera detallan la estructura misma del sistema retórico general. Analizar los fenómenos en detalle desembocó en un proceso deductivo del que se concluyó que las partes y el todo responden a las mismas lógicas pero a escalas de observación diferentes.

El fragmento o detalle, llámese escultura, cuadro, mural o canción, resulta ser una porción del conjunto, que permite leer y entender el funcionamiento global del sistema en términos retóricos, aunque este pertenezca sólo a alguno de los fenómenos sensibles analizados. Esto resultó en un examen parcial que desde lo particular llega a lo general. En ese orden de ideas el fragmento y el sistema poseen una correlación irrefutable, en cuanto el fragmento puede ser explicado a partir de las lógicas del sistema y permite verificar la estructura y la lógica funcional del mismo. La retórica dispuesta en la iglesia de Santa Clara manifiesta unas reglas generales; por consiguiente, todos sus elementos revelan dichas reglas en materia semiótica, simbólica, emotiva y pedagógica. La idea general del conjunto, transpuesta igualmente a sus fragmentos, produce una relación descrita en los términos de un Macrocosmos y un microcosmos; es decir, que el sistema retórico de la iglesia supone la consolidación de un discurso general, que responde a la lógica estructural de la retórica clásica, compuesto por muchos discursos de menor envergadura. En ese sentido, deleitar, conmover y enseñar, que inicialmente fueron los filtros de observación de cada

fenómeno sensible o subsistema, se convierten en características igualmente verificables en la completitud del sistema, siendo cada uno la conjugación de todos los mecanismos que poseen las expresiones artísticas analizadas individualmente y que fueron descritos en el segundo capítulo de este documento.

*

Esta investigación trajo un gran aporte en términos metodológicos, pues el reto de analizar un elemento formal como la iglesia de Santa Clara, un sistema retórico que abarcó una sumatoria heterogénea de fenómenos sensibles, implicó un cambio constante en la posición de la mirada y el lugar de enunciación de la misma. En primer lugar, porque requirió constantemente pasar de lo general a lo particular, del fragmento al sistema, para comprender las implicaciones de cada fenómeno sensible analizado en función de la complejidad total del sistema retórico. La variación de medios de representación, arquitectura, música y artes visuales, como universos semánticamente independientes que poseen mecanismos diferentes para cumplir con su cometido retórico, implicó la observación de la iglesia a partir de una óptica estructuralmente cambiante, lo que fue un gran reto pues supuso entrar y salir constantemente de un diálogo con las lógicas propias de cada fenómeno. En consecuencia, el cúmulo de conocimientos adquiridos se enmarca en múltiples naturalezas, no solo de cada uno de los procesos comunicativos analizados en las artes, sino también en las disciplinas que se pusieron en diálogo con éstas, pues a lo largo de la investigación fue necesario ahondar en temas descritos en términos de, por ejemplo, lingüística, teología, sociología, musicología, psicología y estética.

*

Del estudio de la iglesia de Santa Clara surge una mirada particular sobre el Barroco. En primer lugar, es importante resaltar que el análisis de la iglesia como objeto cultural, surgido en un contexto propio evidencia la manera como el Barroco se asentó en el Nuevo Mundo. Se desprende de esto la necesidad de definir y redefinir el Barroco a partir de las nociones de estilo y esencia. Se plantea una enorme distinción entre un estilo histórico y una constante histórica. El primero, en cualquier caso remite a la idea de estilo como sistema formal, que se repite de manera prácticamente idéntica consolidando unas

cualidades invariables que se desarrollan en un tiempo específico. El segundo, por el contrario, se circunscribe en una esencia cultural; y como esencia, tiene infinitas posibilidades de repetirse y manifestarse en términos ajenos al sistema formal. En ese orden de ideas, si el Barroco es un estilo inscrito en una época específica, también puede catalogarse como una constante histórica que tiene la posibilidad de renacer y traducirse ella misma en formas nuevas.

Existe una gran distancia entre el Barroco latinoamericano y el europeo, y en ella se evidencia que los conceptos o cometidos promulgados por un estilo temporal, se reevalúan en función de su contexto. Esto implica la construcción de una poética barroca latinoamericana, que fue naturalmente híbrida y autónoma. En América, la naturaleza evangelizadora, el choque de culturas y la apropiación mutua de formas simbólicas entre ellas, hizo imposible que se estableciera un estilo universalizado. El Barroco latinoamericano no plagia ni imita, consolida un nuevo lenguaje a partir de una constante histórica, que responde a una diversidad de contextos, materializándose en un complejo ambiguo de objetos culturales. Esto supone que simultáneamente, aunque parezca contradictorio, en el siglo XVII existiera un estilo Barroco en Europa, mientras en América se manifestaba un espíritu Barroco a través de un sistema formal diferente. A partir de esta investigación, enmarcada en visiones teóricas de múltiples naturalezas, y del análisis de un objeto espacial como esta iglesia (y hablo de espacial pues no me refiero únicamente a la iglesia como edificio sino como una sumatoria de fenómenos físicos y simbólicos) se evidencia la construcción de un sistema formal propio que, a pesar de estar circunscrito en el barroco histórico (pues con este coexiste temporalmente), no imita ni copia las soluciones formales y técnicas que este estilo supone. La iglesia de Santa Clara es un claro ejemplo de la reconfiguración de un sistema formal que toma del estilo Barroco su esencia; traduce y reescribe un espíritu.

Por último, es importante resaltar que la noción de una constante histórica barroca, a partir de este análisis, se puede convertir en una innegable medida de observación para la contemporaneidad. En una visión “Transhistórica” del barroco, es necesario retomar el término *Eones* acuñado por Eugenio D’Ors. Este se refiere a la existencia de constantes culturales que se han manifestado en la humanidad de forma discontinua, como una fuerza que aparece y desaparece en diferentes culturas y tiempos de la historia. Si la iglesia de

Santa Clara se concibe como la acumulación de objetos culturales que configuran la manifestación fenoménica de un discurso, en la contemporaneidad asistimos al renacer de una cultura Barroca, de un espíritu persuasivo que se dispersa en elementos de naturalezas distintas que consolidan múltiples discursos. A diferencia de la retórica en la Iglesia de Santa Clara, ya no es Dios el significado que se ubica detrás de objetos significantes. Estamos inmersos en un nuevo *miedo al vacío* que se manifiesta en la acumulación de objetos culturales; una multiplicidad de signos, que constituyen una superposición de discursos en una relación desmedida entre elementos expresivos. La publicidad, las redes sociales, la hibridación cultural enmarcada en la globalización, permiten visualizar al *Espíritu Barroco* como un patrón cultural recurrente; un eterno retorno.

*

La orquestación general de esta investigación se organizó alrededor de una metáfora auditiva, a partir de concebir el espacio barroco como articulador de una experiencia polifónica, en el cual se recibe información de diversos discursos simultáneos, como las voces o instrumentos que pueden escucharse en un concierto. La polifonía, como un concepto auditivo, es profundamente abstracta, y para plasmarla, no sólo en el texto sino también en la concepción metodológica que gira alrededor de una cualidad fenomenológica presente en la iglesia, fue necesario un proceso de referenciación múltiple que permitiera la traducción de un concepto auditivo para que funcionara como pilar fundamental de una investigación teórica.

Al inicio de esta investigación fue propuesta la novela *Concierto Barroco* de Alejo Carpentier como un referente para la construcción de un texto con tintes barrocos. *Concierto Barroco* está libremente basado en una ópera de Vivaldi, *Montezuma*. Esta es una novela de la literatura latinoamericana de principios del siglo XX con toques humorísticos en la que se concibió una razón de ser a dicha ópera. Carpentier se centró en construir una historia ficticia alrededor de un acontecimiento real, el estreno de una ópera de Vivaldi sobre la conquista del Nuevo Mundo.

Lo que inicialmente sería una referencia, a manera de ejemplo, para la construcción de un texto "Barroco", se convirtió en una experiencia poética que, de alguna forma, resumió algunos de los conceptos encontrados en la iglesia de Santa Clara a través de esta investigación, todos enmarcados en las cualidades polifónicas que son correlativas a un concierto y al espacio Barroco. En la iglesia de Santa Clara y en *Concierto Barroco* se experimenta una forma poética donde la polifonía se convierte en la metáfora de una experiencia vertiginosa a través de la superposición de voces diversas.

El mismo título de la obra nos presenta ya una contradicción interesante. *Concierto Barroco* es en primer lugar una referencia explícita al contenido del texto y además, una metáfora sobre su construcción y características: Se evidencia una clara oposición entre orden y desorden. La música, en este caso el concierto, como una estructura que organiza el tiempo en sonidos y silencios, propone necesariamente la noción de secuencia, armonía y orden; en contraposición, *barroco* se puede referir precisamente al caos, a la dislocación de la forma, al detalle y al exceso.

En este caso, el título es sumamente ilustrativo y abiertamente polisémico. En primer lugar, se trata de un elogio a la música para hablar de Latinoamérica empleando una escritura intencionadamente barroca que transmite una experiencia literaria también barroca. En otras palabras, se vuelve evidente que escribir un relato es como crear un concierto, donde los significantes (personajes, situaciones, relatos dentro del relato) cumplan la función de ser melodías que se anidan en los pentagramas, que se sobreponen, acercan, complementan y repelen mientras se recorre el texto; existe una secuencia que contradictoriamente se enmarca en el caos formal. Esta postura es evidenciable también en la espacialidad de la Iglesia. Allí se concibe una simultaneidad que se experimenta en un aparente caos. Tiempos narrados y formas de narrar colisionan vertiginosa y constantemente. Descripciones, saltos argumentales, relatos anexos aparentemente innecesarios, personajes que van y vienen. La iglesia (y también la novela) representa el miedo al vacío. Una colisión de voces, sin pausa; una experiencia policéntrica y polisémica que se vive desde el más pequeño detalle; no hay oportunidad a una pausa sin un llamado de atención, sin algo más que parece pincharte el hombro para voltear a mirarlo.

La consecuente aparición de contornos poéticos diversos permite el acercamiento a estructuras con tintes frenéticos, donde prácticamente no existen pausas para sensibilidad. La cantidad de información es tal, que es fácil perderse en la misma. La concepción del tiempo tiene profunda importancia en la obra: El “perdersé”, como una cualidad sumamente barroca, no tiene en este caso una concepción espacial, sino temporal. Los saltos anacrónicos de la forma narrativa permiten una coexistencia de situaciones y lugares que se narran casi simultáneamente. Carpentier propone una concepción del tiempo “circular”, sin embargo, el retornar múltiples veces al mismo punto después de haber partido hacia otro, me hace pensar más en una madeja de lana que en un círculo. Esto se evidencia en que el autor se apoya en la creación ficcional para poner en el mismo lugar a compositores contemporáneos pero distantes territorialmente, o incluso, a otros que aún no nacían o ya habían muerto. La confluencia de tiempos, si hacemos un paralelo con la Iglesia, como espacio sagrado lleno de representaciones, el tiempo presente de la existencia no es concebido linealmente en la experiencia del espacio, pues el mismo se abre a múltiples escenarios que conjugan el presente y el pasado, además de sumarse el tiempo de la “no existencia” donde están aquellas presencias de lo celestial que se asoman al presente a través de destellos místicos que se vuelven reales en la experiencia simbólica de las representaciones.

Esta concepción enmadejada del tiempo permite sumar otra característica profundamente barroca, también presente en la iglesia, que es la coexistencia de múltiples objetos narrados. Si bien el texto tiene un argumento central que se desarrolla a lo largo de las páginas, toma secuencialmente una estructura que se asemeja a la de un árbol, pues aparecen múltiples narraciones (además excesivamente detalladas) que se cuelan entre el argumento central. En este caso, implicó que me perdiera momentáneamente sin saber realmente a qué se refería el autor, ¿esto está pasando ahora? ¿esto es una anécdota?. En *Concierto Barroco* existe un relato sumamente adornado que se construye a partir del lenguaje metanarrativo: una o muchas historias dentro de una historia general. El hecho de que se haga una narración sobre la construcción de un concierto, ya hace que sea una obra dentro de otra obra; como una película en la que hacen una película. En la novela existen narraciones o relatos pequeños que aparecen fugazmente alrededor de los personajes. Ahora, si se traslada este concepto a la iglesia, una experiencia metanarrativa se consolida a través de la inclusión de discursos pequeños que se dispersan; un cuadro, una canción, un sermón, son todos

pequeñas historias que hacen parte de un discurso general, que se estructura a través de fragmentos. Estas son las voces, que en la novela y la Iglesia se conjugan en una experiencia total de colisión semántica que tenemos la oportunidad de presenciar en la trayectoria temporal.

“De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada...”¹³⁸

El exceso de detalles es otra característica muy barroca que Carpentier desarrolla desde la primera frase de la novela. Cada escena ejecutada por los personajes desborda imágenes que se superponen a la acción, permitiendo un trabajo continuo de la imaginación que intenta necesariamente reconstruir los espacios y situaciones meticulosamente detallados. La iglesia y la novela son tipos de narraciones profundamente adornadas y detalladas; entre la reiteración y la descripción, construyen un lenguaje propio a partir del exceso: Exceso de detalle, exceso de repetición, exceso de lo ya dicho... Exceso de contenido.

En Carpentier es evidente que el barroco es un espíritu y no un estilo, pues con el renació cuatro siglos después manteniendo intacta su naturaleza, Como espíritu, al igual que una

¹³⁸ CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Madrid, Alianza Ed. 2012.

idea, se materializa de formas distintas, y busca la forma de conservar sus características adaptándose al medio que lo represente. Una estructura policéntrica, con múltiples focos semánticos; la repetición, la cíclica distracción, la superposición de significantes se vuelven materia sensible tanto en la iglesia como en la novela. En ambas se consolida un lenguaje expresivo y deslumbrante: La polifonía puesta al servicio de la expresión sensible de un espíritu transhistórico.

5. Bibliografía

- ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *De la iglesia al museo. Entre lo sagrado y lo secular en el Museo Iglesia Santa Clara de Bogotá*. Actas electrónicas del cuarto simposio internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder. Buenos Aires: Editorial Universidad de Buenos Aires. 2012.
- ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana; Vervuert. 2011.
- ESTEBARANZ, Ángel Justo. *Circulación de estampas españolas en la pintura y escultura quiteñas del siglo XVIII*. En: *Universo Barroco Americano*, V8, pp. 197-214. Santiago de Compostela: Andavira Editora S. L. 2019.
- ANCESCHI, Luciano. *La idea del Barroco*. Madrid: Tecnos. 1991.
- ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *Arte colonial en Hispanoamérica*. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 203 (noviembre), pp. 404-423. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID). 1966.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Editorial Skla: S.F.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Madrid: Gredos. 1999.
- ARNAU AMO, Joaquín. *El espacio, la luz y lo Santo: La arquitectura del templo cristiano*. Toledo: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Manche, COACM. 2014.
- BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1993.
- BAJTIN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, D.F.: Siglo veintiuno editores. 1995.
- BARRIGA MONROY, Martha Lucía. *La educación musical durante la Colonia en los virreinos de Nueva Granada, Nueva España y Río de la Plata*. En: *El Artista*, núm. 3, pp. 6-23. 2006.

- BARTHES, Roland. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College deFrance pronunciada el 7 de enero de 1977*. México, D.F.: Siglo veintiuno. 1995.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós. 2002.
- BATTISTA ALBERTI, León. *Tratado de pintura*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. 1998.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires – Madrid: Amorrortu. 2003.
- BERGER, Peter. *El dosel sagrado: Elementos para una sociología de la religión*. Buenos Aires: Amorrortu. 1969.
- BERMÚDEZ, Egberto. *Historia de la música en Colombia: Música indígena, tradicional y cultura musical durante el periodo colonial Siglos XVI-XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1995.
- BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada: Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba. 2011.
- BOUZA ALVAREZ, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1990.
- BRIZUELA MOLINA, Sofía Norma. *¿Cómo se funda un convento? Algunas consideraciones en torno al surgimiento de la vida monástica femenina en Santa Fe de Bogotá (1578-1645)*. En: Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, 22(2), 165-192. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. 2017.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Catedra. 1989.
- CARPENTIER, Alejo. *Concierto barroco*. Madrid: Alianza Ed. 2012.
- CASSIER, Ernst. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Madrid: Fondo de cultura económica. 1945.
- CASSIER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*. México, D.F.: Fondo de cultura Económica. 2016.
- CERTEAU, Michel de. *La fábula mística: Siglos XVI-XVII*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, Departamento de historia. 2004.

- CHARCAS, Luis Antonio. *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*. Santafé [Bogotá]: Biblioteca Nacional de Colombia, 1699.
- CHAVES DE TOBAR, Matilde del Tránsito. *La vida musical en los conventos femeninos de Alba de Tormes*. [Tesis de Doctorado no publicada]. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2009.
- COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1961.
- CRUZ MEDINA, Juan Pablo. *La "Imago" de Kempis: El discurso barroco como constructor de realidad en la Nueva Granda colonial*. *Historia y sociedad*, 33, 245-277. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2017.
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Tlalpan/México: Ediciones Era. 2013.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Lumen, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós. 2012.
- ESCOBAR, Luis Antonio. *La música en Santafé de Bogotá*. Bogotá: Lotería de Cundinamarca; Corporación Financiera de Cundinamarca; Empresa de Licores de Cundinamarca. 1987.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José (Ed.). *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos. 1988.
- FLEMING, William. *Arte, música e ideas*. Ciudad de México: McGraw-Hill. 1987.
- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fábula Tusquets. 1999.
- FRANCO SALAMANCA, Germán. *Templo de Santa Clara, Bogotá*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1987.
- FREEDBERG, David y GALLESE, Vittorio. *Motion, emotion and empathy. Esthetic experience*. En: *Trends in Cognitive Science*, 11(5), 197-203. Ámsterdam: ELSEVIER. 2007.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra. 1989.
- GAMBOA, Jorge. *El precio de un marido. El significado de la dote matrimonial en el Nuevo Reino de Granada*. Pamplona, 1570-1650. Bogotá: ICANH, 2003.

- GÓMEZ NAVARRO, Soledad. *Al servicio de Dios y de los hermanos*. En: La clausura femenina en el mundo hispánico: Una fidelidad secular. VOL I. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. 2011.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Labor. 1994.
- INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA. *Iglesia Museo Santa Clara*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1995.
- JARAMILLO DE ZULETA, Pilar. *El coro alto de Santa Clara*. Bogotá: El Navegante editores. 1991.
- JIMÉNEZ VERA, Camilo. *Música catedralicia entre los siglos XVII y XVIII en Santafé: Análisis, adaptación e interpretación de repertorio colonial a través del corpus sonoro del sacabuche*. [Tesis de Maestría no publicada]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana Bogotá. 2020.
- JONES, Martin D.W. *La Contrarreforma: Religión y sociedad en la Europa moderna*. Madrid: Akal. 2003.
- KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1988.
- LAVRÍN, Asunción. *Los conventos de monjas en la Nueva España*. En: BAUER, Arnold. (Ed.), *La iglesia en la economía de América Latina siglos XVI al XIX*. 193-222. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 1986.
- LE GOFF, Jacques. *La Edad media y el dinero*. Madrid: Akal, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *Una larga Edad media*. Barcelona: Paidós, 2004.
- LEDDA, Giuseppa. *Predicar a los ojos*. En: *Edad de Oro VOL 8*, 129-142. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 1989.
- LINDER, Paul. *La fuerza de la emoción en la arquitectura*. En: *Revista de la Universidad Católica del Perú*. N°2-3 Tomo XIII. 111-122. Lima: Universidad Católica del Perú. 1945.
- LIZARAZO, Alberto. *Muisca*. Bogotá: Libros Hidalgo, 2015.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Pintura en América hispana*. Bogotá: Luna Libros: Editorial Universidad del Rosario. 2012.
- LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y Retórica en el barroco*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. 2000.

- LÓPEZ, Mercedes. *Tiempos para rezar y tiempos para trabajar. La cristianización de las comunidades muiscas, durante el siglo XVI*. Bogotá: ICAHN, 2001.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel. 1975.
- MARRAMAO, Giacomo. *Kairós: Apología del tiempo oportuno*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A. 2008.
- MARRERO, Antonio. *Perspectivas sobre el arte mudéjar en Hispanoamérica y las islas canarias. Definición y reformulación*. En: Atenea no.521. Concepción: Universidad de Concepción. 2020.
- MARTINEZ, Carlos. *Santafé Capital del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Editorial Presencia. 1987.
- MEJÍA, Germán. *La ciudad de los conquistadores: 1536-1604*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2012.
- MEYER, Leonard. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza editorial SA. 2001.
- MUSEO SANTA CLARA, MINISTERIO DE CULTURA. *Catálogo museo santa clara*. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2014.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura barroca. Historia Universal de la Arquitectura*. Madrid: Aguilar. 1989.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili. 1979.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Las Monjas Músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica*. En: Revista de Folklore CXLVI, pp. 56-63, 1993.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde. *Difusión de la música barroca española a través de los maestros de capilla y músicos de los monasterios*. En: Monjes y monasterios Españoles, v. I. Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 813-836, 1995.
- ORS, Eugenio d'. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos. 1993.
- PADILLA, Christian (ed.). *La Bachué de Rómulo Rozo, un ícono del arte moderno colombiano*. Bogotá: Fundación La Bachué, 2013.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial. 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1986.

- PIMENTEL, Luz Aurora. *Écfrasis y lecturas icono textuales*. Poligrafías (IV), 205-215. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 2003.
- RIVADENEYRA, Pedro De. *Tratado de la religión y las virtudes que debe tener el príncipe Cristiano*. Buenos Aires: Sopena Argentina. 1942.
- ROBILLARD, Valerie (2011) *En busca de la écfrasis*. En: GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, y ARTIGAS ALBARELLI, Irene (eds) *Entre artes, entre actos, écfrasis e intermedialidad*, 27-50. México, D.F.: Bonilla Artigas editores. 2011.
- RODRÍGUEZ, Diana Farley. "Y Dios se hizo música": *la conquista musical del Nuevo Reino de Granada. El caso de los pueblos de indios de las provincias de Tunja y Santafé durante el siglo XVII*. En: *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, 15(1),13-38. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2010.
- SALDARRIAGA, Alberto. *La arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas editores. 2002.
- SÁNCHEZ, Gustavo. *La música en los monasterios de monjas jerónimas a la luz de las Actas Generales de la Orden*. En: *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular: Simposium (XIX Edición) San Lorenzo del Escorial, 2 al 5 de septiembre, Vol. 2, pp. 945-958, 2011.*
- SANHUESA FONSECA, María. *Música de señoras: las religiosas y la teoría musical española del siglo XVII*. En: *La clausura femenina en España : actas del simposium : 1/4-IX-2004, Vol. 1, pp. 167-180. 2004*
- SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1987
- SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano: Mensaje iconográfico*. Madrid: Editorial Encuentro. 2007.
- SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá. Corporación La Candelaria: Convenio Andrés Bello. 2006.
- SIRACUSANO, Gabriela. *El poder de los colores: De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2005.
- SNODIN, Michael y LLEWELLYN, Nigel (eds.). *Baroque 1620-1800. Style in the Age of Magnificence*. London, Victoria & Albert Museum, 2009.

- STORR, Anthony. *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona: Paidós Ibérica. 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller ediciones. 1973.
- TOQUICA, María Constanza. *A falta de oro: Linaje, crédito y salvación: el Real Convento de Santa Clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Ministerio de Cultura, Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 2008.
- TOQUICA, María Constanza y RESTREPO, Luis Fernando. *Las canciones del coro alto de la iglesia del Convento de Santa Clara*. En: Cuadernos de literatura, VI (12), 90-117. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2001.
- TOQUICA, María Constanza. *La economía espiritual del convento de santa clara de Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana, Vol. 3, 37-73. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. 1998.
- TRIVIÑO, María Victoria. *El libro que da forma a la vida claustral: La regla de Santa Clara, en los 800 años de la fundación de las clarisas (1212-2012)*. En: La clausura femenina en el mundo hispánico: Una fidelidad secular. VOL I. Madrid: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. 2011.
- VALADÉS, Diego. *Retórica cristiana*. México, D.F, Fondo de Cultura Económica. 2013.
- VALLÍN, Rodolfo. *Imágenes bajo cal & pañete. Pintura mural de la colonia en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, El Sello Editorial, 1998.
- VARGAS LESMES, Julián. *La sociedad de Santafé colonial*. Bogotá: CINEP. 1990.
- VEGA, Amparo. *En torno a la materialidad de la imagen: representación, presentación, simulación*. En: Ensayos: historia y teoría del arte, (1), 17-33. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1995.
- WÖLFFLIN, Enrique. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe. 1952.
- ZAMORA, Lois Parkinson. *La mirada exuberante: Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. México, D.F.: Iberoamericana Vervuert; Literatura UNAM; Bonilla Artigas Editores. 2011.