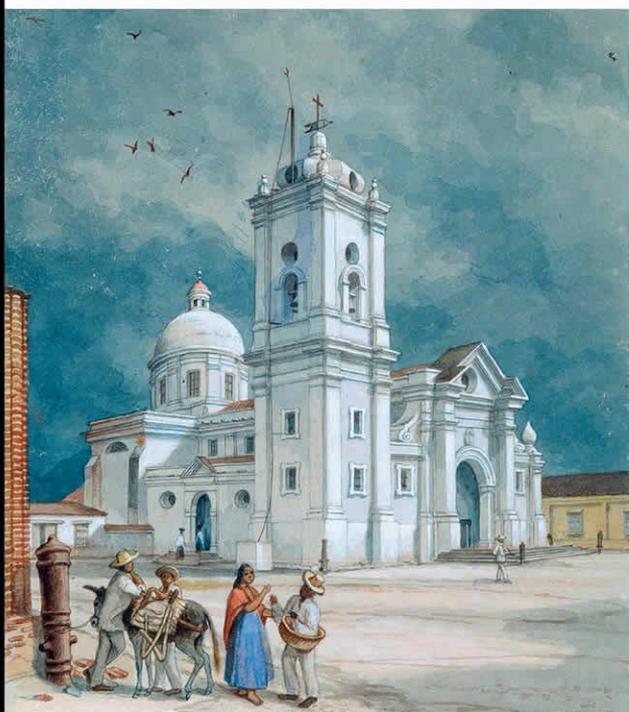


# Reflexiones

sobre historia y teoría del arte



Ana María Carreira  
editora académica





# Reflexiones sobre historia y teoría del arte

Adriana González Navarro  
Alfredo Montaña Bello  
Paola Camargo González  
María Mercedes Herrera Buitrago  
Ana María Carreira  
Martín Mesa Cárdenas  
Diego Salcedo Fidalgo  
Ricardo Malagón Gutiérrez  
Pedro Duque López



**UTADEO**

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Reflexiones sobre historia y teoría del arte / Ana María Carreira, editora académica. – Bogotá : Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2015.

234 p.: il. color, fot. (algunas color) ; 24 cm.

ISBN: 978-958-725-169-2

1. ARTE COLOMBIANO – HISTORIA – ENSAYOS, CONFERENCIAS, ETC. I. Carreira, Ana María, ed.

CDD709.861”R332”

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano  
Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – [www.utadeo.edu.co](http://www.utadeo.edu.co)

Rectora: Cecilia María Vélez White  
Vicerrectora Académica: Margarita María Peña Borrero  
Director de Investigación, Creación y Extensión: Leonardo Pineda Serna  
Decana de la Facultad de Ciencias Sociales: Sandra Borda Guzmán  
Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas  
Editor en Jefe: Jaime Melo Castiblanco  
Coordinador editorial: Andrés Londoño Londoño  
Diagramación: Alejandro Sicard Currea  
Diseño de portada: Samuel Andrés Fernández Castro  
Impresión digital: Imageprinting Ltda.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin  
autorización escrita de la Universidad.

IMPRESO EN COLOMBIA – PRINTED IN COLOMBIA

# Reflexiones sobre historia y teoría del arte

Ana María Carreira  
editora académica





## **CONTENIDO**

<b>Introducción</b>	
Ana María Carreira.....	9
<b>Retratos de monjas coronadas muertas: entre la práctica colonial y la obra del maestro Roda</b>	
Adriana González Navarro .....	13
<b>La geometría y la composición perspectiva en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos</b>	
Alfredo Montaña Bello .....	41
<b>Un <i>CORPUS</i> de imágenes</b>	
Paola Camargo González .....	61
<b>El arte conceptual en Colombia en los años setenta: institucionalización/exclusión</b>	
María Mercedes Herrera Buitrago.....	87
<b>Pervivencia mudéjar en Colombia</b>	
Ana María Carreira.....	119
<b>Imagen y dolor. Representación y experiencia del martirio en las sociedades barrocas latinoamericanas</b>	
Martín Mesa Cárdenas.....	141
<b>El cuerpo como manifestación de la memoria</b>	
Diego Salcedo Fidalgo .....	169
<b>La tradición histórica del arte en la relación entre reflexión y creación artística</b>	
Ricardo Malagón Gutiérrez .....	183
<b>La imagen impresa como fuente histórica en la primera mitad del siglo xx en Colombia</b>	
Pedro Duque López .....	217



## INTRODUCCIÓN

Con este libro la maestría de Estética e Historia del Arte da inicio a una serie sobre Historia y Teoría del Arte. Desde su inicio en el año 2009, los seminarios y los espacios que se han creado han motivado, desde diferentes disciplinas teóricas y sociales, una prolífica producción de reflexiones sobre la historia e historiografía del arte, algunas de las cuales sacamos a luz en este texto. Con ello se abre un camino de construcción de conocimiento y debate desde la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano con el firme propósito de que el mismo sea permanente.

Este conjunto de ensayos, algunos de los cuales participaron en el xv Congreso Colombiano de Historia,<sup>1</sup> y otros son el resultado de tesis o ensayos producidos en los seminarios de la Maestría de Estética e Historia del Arte, se presentan en un momento en que el interés por los estudios sobre la historia del arte en Colombia está renovándose. Esto se verifica en la apertura de carreras de pregrado y posgrado en historia del arte, en la amplia producción en el tema realizado por historiadores del arte y de investigadores de otras disciplinas como restauradores, arqueólogos, antropólogos, arquitectos e historiadores, y en las exposiciones, conferencias y coloquios que desarrollan innovadores enfoques.

Más que textos definitivos o terminados, los ensayos que se presentan son reflexiones que buscan dar respuestas y abrir interrogantes a problemáticas que se vienen planteando en el área, con el propósito de abrir un espacio de diálogo interno y hacia afuera del ámbito de la Maestría. Por otra parte, nos importa revisar lo producido y en lo posible aportar nuevo conocimiento sobre el patrimonio artístico colombiano, con el fin de dar cuenta de la riqueza existente, que muchas veces es subvalorada e ignorada.

Estos ensayos plantean diferentes miradas y aproximaciones, y se han elaborado desde diferentes enfoques teóricos y metodológicos. A continuación se hace una somera relación de cada uno de ellos, los cuales han sido encuadrados dentro de dos categorías; estudios de caso y estudios historiográficos.

---

1 El xv Congreso Colombiano de Historia se llevó a cabo en Bogotá entre el 26 y el 30 de julio del año 2010. La mesa sobre arte fue organizada y coordinada por la profesora Adriana Tobón.

En los estudios de caso, se presenta el texto de Adriana González, quien realiza una interpretación de la serie de grabados del artista colombiano Juan Antonio Roda *El delirio de las monjas muertas*. El artista echa a andar de nuevo una serie detenida en el tiempo y éstos adquieren un nuevo significado en tanto que permiten revisar el sentido de la muerte y de ciertos elementos iconográficos de la mística. A diferencia de los pintores de la Colonia, las monjas de la serie de Roda se desplazan por el plano plástico, en oposición a los cuerpos siempre yacientes y en perfil de las monjas coronadas muertas.

En el estudio «La geometría y la composición perspectiva en la obra de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos», de Alfredo Montaña, se lleva a cabo un ejercicio analítico del cuadro *El abad Joaquín de Fiore entrega los retratos de santo Domingo y san Francisco*. Montaña comprueba que el mismo ha sido el resultado de la aplicación de dos tipos de perspectiva propias de la teoría de la pintura del siglo XVII, la perspectiva menguante y la perspectiva ilusionista, y que su combinación genera el efecto tanto de monumentalidad como de ilusión en el cuadro.

«Un CORPUS de imágenes», ensayo de Paola Camargo, pone en diálogo cinco imágenes pertenecientes a contextos geográficos y temporales distintos para dar cuenta de similares criterios de composición aplicados por los diferentes artistas. Son imágenes que muestran cuerpos humanos dispuestos en el espacio, permitiendo interrogar al arte por una de sus prácticas más antiguas; el ejercicio de traducción, el cual genera una supervivencia del original.

Por su parte, María Mercedes Herrera aborda el arte conceptual en Colombia en los años setenta del siglo XX, su institucionalización y la exclusión de determinados artistas desconocidos hasta ahora que realizaron obras de arte conceptuales, que la crítica de arte del momento dejó por fuera de los relatos hegemónicos.

Desde la arquitectura, el ensayo de Ana María Carreira, «Pervivencia mudéjar en Colombia», se hace una revisión de los principales antecedentes de los estudios del arte mudéjar en Colombia, y da cuenta de esta tradición en la arquitectura de Bogotá desde la época colonial al presente. Su pervivencia, fruto de su capacidad de asimilación e integración a elementos exógenos, se refleja en la estructuración espacial, en el manejo del agua y la iluminación

natural, y en el uso ornamental del ladrillo, que se manifiesta en la actualidad a través de la obra del arquitecto Rogelio Salmona.

En cuanto a las reflexiones teóricas, se presenta «La representación y experiencia del martirio en las sociedades barrocas latinoamericanas», de Martín Mesa, en el cual se aborda la mortificación cristiana, una práctica que fortaleció y legitimó una ideología y una forma de sentir, pensar y actuar en el mundo latinoamericano en el período colonial. Con ella, surge el dolor como un síntoma que se hace evidente desde el cuerpo mismo sufriente, y desde la imagen y los discursos narrativos. A este síntoma lo denomina “somatoestética”, el cual afecta al individuo tanto perceptual como sensitivamente y genera una experiencia transformadora y fundamental como estado de control social.

Por su parte, Diego Salcedo interpela al cuerpo como manifestación de la memoria, y plantea los conceptos que surgen de las relaciones que se puedan establecer entre el cuerpo, la historia del arte, el museo y la noción de patrimonio. La práctica de la danza contemporánea por medio de las reinenciones de las obras artísticas de la tradición de la historia del arte, abre nuevas posibilidades de lectura centradas en el movimiento y el gesto, reconfigurando la imagen del pasado en el presente y esto genera un cambio en el significado del arte que repercute en el discurso de la historia del arte.

Luego, el ensayo de Ricardo Malagón reflexiona sobre «La tradición histórica del arte en la relación entre reflexión y creación artística», relación que ha tendido a polarizarse y excluirse mutuamente. Tras reconocer la naturaleza histórica, problemática y de continua reconfiguración de este vínculo, el estudio propone prácticas pedagógicas para avanzar críticamente y superar la polarización existente.

Por último, Pedro Duque presenta «La imagen impresa como fuente histórica en la primera mitad del siglo XX en Colombia», a través del análisis de dos piezas que permiten conocer e interpretar un período de la historia. Por un lado, el cartel ilustrado, el cual refleja y permite apreciar la evolución de la publicidad, los cambios en los gustos y consumos, el crecimiento de la industria, las campañas políticas, la moda, entre otros; y los heraldos, que dan cuenta de las producciones cinematográficas que impactaron en el público colombiano.

Hacer historiografía e historia del arte *de y desde* Latinoamérica es un desafío ineludible del medio académico, esto es problematizar y ennoblecer el amplio abanico de expresiones culturales existentes. Estamos convencidos de la necesidad de despojarnos de los aparatos conceptuales importados, que sin prescindir de los criterios generados a lo largo de la historia del arte occidental, nos permitan intentar imaginar y debatir sobre la realidad “desde abajo y desde adentro” como señala Eduardo Galeano, para ir abonando el camino que nos lleve a configurar un pensamiento propio.

Este conjunto de aproximaciones o miradas sobre la historia y la historiografía del arte busca abrir una pequeña rendija en torno a los presupuestos teóricos y debates que se generan sobre el tema en Latinoamérica, y desde allí procuramos intercambiar ideas y reflexiones acerca de los múltiples aspectos de esta compleja realidad del arte, y de este modo integrarnos a su producción intelectual. Éste ha sido el objetivo de este libro que hoy presentamos ante la comunidad académica.

**Ana María Carreira, editora académica**

**RETRATOS DE MONJAS CORONADAS MUERTAS:  
ENTRE LA PRÁCTICA COLONIAL Y LA OBRA DEL  
MAESTRO RODA\***

Adriana González Navarro\*\*

---

\* El presente texto es resultado de parte de la investigación realizada para optar al título de magíster.

\*\* Magíster en Estética e Historia del arte de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Licenciada en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Tecnóloga en Diseño Gráfico de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Docente de cátedra (Teoría estética I y II, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano) y editora.



## Resumen

En este escrito se presenta una interpretación de la serie de grabados *El delirio de las monjas muertas* de Juan Antonio Roda. Este ejercicio interpretativo muestra de qué manera el artista echa a andar de nuevo una serie detenida en el tiempo, el retrato de monjas coronadas muertas. En los grabados de Roda, tales retratos adquieren un nuevo significado en tanto que nos permiten revisar el sentido de la muerte y de ciertos elementos iconográficos de la mística. Si bien conocemos la posición anticlerical del maestro Roda, nos parece que en la mística hay unos elementos claves para dialogar con algunas de las críticas realizadas sobre los grabados a partir de la década de los años setenta.

*Palabras clave:* grabado, mística conventual femenina, muerte, crítica de arte colombiana.

## Introducción

Vivo sin vivir en mí,  
y tan alta vida espero,  
que muero porque no muero.  
[...]  
Venga ya la dulce muerte,  
el morir venga ligero,  
que muero porque no muero.  
*Vivo sin vivir en mí.*  
(Teresa de Jesús, 1986: 654)

Entre 1973 y 1974, Juan Antonio Roda<sup>1</sup> realizó su tercera serie de grabados: *El delirio de las monjas muertas*.<sup>2</sup> De acuerdo con la opinión de algunos

---

1 El maestro Juan Antonio Roda nació en Valencia (España), el 19 de noviembre de 1921. En 1955 viaja a Colombia y en 1970 se nacionaliza colombiano. Su formación como pintor y grabador es autodidacta, gran lector y apasionado de la historia del arte. Entre sus distinciones están: Primer premio del Salón artistas españoles residentes en París (1954), Primer premio de grabado de la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas (1971), Premio Mejor grabador latinoamericano de la XII Bienal de Sao Paulo (1973), Primer premio de la I Bienal Americana de grabado en Maracaibo, Venezuela (1977). Roda fallece en Bogotá en el año 2003.

2 Esta serie se hizo con 12 planchas de metal trabajadas con las técnicas de aguafuerte, aguatin-ta y punta seca.

críticos (Ardila, 2005; Hoyos, 2003; Benet, 1985; Traba, 1977), ha sido la serie más importante producida por el artista, no sólo por las cualidades técnicas del grabado; por el manejo del color, la luz y las texturas; sino por la belleza de la poética que encierran las imágenes de las mujeres, monjas muertas que están allí grabadas.

¿De dónde surgió esta idea? Al parecer, en agosto de 1968 con motivo del xxxix Congreso Eucarístico Internacional se exhibió en Bogotá la exposición *Arte religioso de la Nueva Granada*.<sup>3</sup> Juan Antonio Roda la visitó y encontró en ella algunos retratos de abadesas del monasterio de Santa Inés de Montepulciano de monjas contemplativas dominicas, pintados en el siglo XIX. Sin embargo, en la lectura de las distintas fuentes consultadas encontramos que no podemos afirmar de manera contundente si aquéllos fueron exactamente los retratos que impresionaron a Roda, pues Andrés Hoyos relata que las pinturas que contempló fueron las pertenecientes al convento de la Inmaculada Concepción, en una visita a un anticuario en compañía del artista cubano Galaor Carbonell (Hoyos, 2001: 16) antes de que ellas salieran de Colombia en 1977 y fueran repatriadas en 1983 (González & Vallín, 2000: 5).

La duda sobre los retratos exactos que dieron origen a la serie de Roda persiste al encontrar que tal vez fueron los de un convento boyacense (Medina, 1978; Serrano, 1974) o los retratos de monjas coronadas muertas dominicas pintados por José Miguel Figueroa, sólo que ellos se encontraban en un anticuario y no en la muestra antes mencionada (Laverde Toscano, 2001). Independiente de la precisión histórica sobre los retratos que pudo haber visto Roda, encontramos que lo relevante aquí es el hecho de que todos ellos forman parte de una práctica común de la época colonial que se extendió hasta el siglo XIX: el retrato de monjas coronadas muertas.<sup>4</sup>

Resulta inquietante que este tema de la monja coronada con el rigor de la muerte haya sido objeto de interés para Roda en la década de los años

3 La muestra fue curada por Francisco Gil Tovar y Carlos Arbeláez Camacho. En ella se encontraba diversidad de pinturas y esculturas de la época colonial, de colecciones privadas y conventos.

4 Fue una práctica común en los monasterios de clausura. No obstante, existen investigaciones que dan cuenta de retratos de monjas que pertenecen a órdenes urbanistas, calzadas o de vida particular (cf. Montero Alarcón, 2003: 53).

setenta, y lo es por varias razones. La primera, porque aun cuando Roda era pintor, se dedicó al grabado. La segunda, la práctica de retratar monjas coronadas surgió en España, pero alcanzó su esplendor en los virreinos de Nueva España, Perú y Nueva Granada. La tercera, fue una práctica que se realizó durante la época colonial hasta mediados del siglo XIX<sup>5</sup> y se mantuvo oculta al público colombiano hasta el año de 1968, y sólo a partir del año 2000, cuando se abrieron nuevas salas y exposiciones temporales en museos, pudieron apreciarse dichos retratos. La cuarta razón: Roda fue abiertamente anticlerical y, además, desconfiaba del psicoanálisis como modelo de explicación del arte. Por tanto, la interpretación desde la mística conventual y el psicoanálisis nos pone en medio de una controversia frente a las posibles intenciones del artista que no pretendemos abordar. En este texto queremos presentar cómo entre la imagen de los retratos de las monjas coronadas coloniales y la imagen de los grabados de Roda hay un juego dialéctico en el que la mística juega un papel fundamental para comprender el erotismo de la obra. Desde allí, dialogaremos con la posición de los más importantes críticos de la obra.

El contexto histórico inicial de la práctica de pintar monjas coronadas muertas que nos interesa es el barroco hispanoamericano, centrándonos fundamentalmente en la Nueva Granada. El barroco hispanoamericano comparte con el barroco europeo la idea del mundo como una gran puesta en escena: teatro del mundo, en donde “cada miembro de la sociedad fuese parte de una obra y además espectador de la misma” (Urrea, 1999: 48). Aquí, el barroco era una forma de vivir la vida. En tanto que el barroco “afecta a todas las manifestaciones de la cultura en el período y participa en la afirmación del criollo” (Manrique, 2003: 24), este sujeto se asienta principalmente en las ciudades, su comportamiento está determinado por ellas y por las normas que la convivencia en ella implicaban: poseer un gusto delicado, tener un trato amable, detentar cierta clase de refinamiento. Estos elementos nos hacen pensar cómo lo teatral hace parte de las distintas esferas de la vida. El crio-

5 No obstante, en la segunda mitad del siglo XIX “los pinceles fueron sustituidos por fotografías en plata sobre gelatina” (Montero Alarcón, 2003: 62). De hecho, hay una fotografía de éstas en una sala de monjas coronadas fallecidas en el monasterio de Santa Catalina en Arequipa (Perú).

llo y la criolla harán “del todo de la vida urbana una verdadera obra de arte” (Manrique, 2003: 24). Para poder entender este período como forma de vida, tenemos que considerar que el barroco hispanoamericano se inscribió dentro de un marco de variados factores económicos, sociales, culturales, morales y espirituales que por una parte provenían de España, y por otra se alimentaron de lo indígena y lo negro, de manera tal que el barroco hispanoamericano tuvo su sello propio.

En el arte, participaron “tres fuerzas contradictorias y a la vez formadoras: la actitud conservadora que tiende a no desprenderse de lo que considera propio, la propia inercia del movimiento que se crea en el estilo autónomamente y la sollicitación exterior de innovaciones” (Manrique, 2003: 28). Esto hizo que los pintores conocieran las reglas y ordenanzas, pero por otro lado buscaran cómo rebasarlas. Es dentro de este marco que el retrato de personas fuera popular; de hecho, encontramos varias pinturas seculares y religiosas de personajes importantes: virreyes o abadesas para dar un ejemplo de cada uno. La imagen de los retratos religiosos no busca la evangelización sino la consolidación de unas prácticas culturales que pretendieron vigorizar el catolicismo en los virreinos del Nuevo Mundo. Las monjas fueron personajes importantes en este periodo porque además de ser las intercesoras ante Dios, fueron las encargadas de la educación de las niñas,<sup>6</sup> contribuyeron con la economía por su habilidad como contadoras o por los préstamos que realizaron, tuvieron enormes bibliotecas y favorecieron la cultura.<sup>7</sup> Los retratos de monjas coronadas fueron la escenificación del desposorio místico entre la monja y Jesús, episodio importante tanto a nivel personal como social, pues las monjas retratadas fueron ilustres, venerables y modelos de la trascendencia a otro mundo (Muriel, 2003: 69-84).

Durante la época de la Colonia, entrar en una comunidad religiosa fue un hecho importante en la vida de una mujer y la muerte cumplió un papel fundamental dentro de este espacio en tanto que

6 Las niñas eran las señoritas solteras de familias españolas o criollas, que iban a los conventos a recibir educación moral, doctrinal, y aprender la lectura, la escritura y algunas labores que las adornaran.

7 Hay registrados varios ejemplos de monjas dedicadas y destacadas en música y poesía.

[l]a entrada en el claustro es vista como una pequeña muerte, una muerte al mundo que sólo se concretará en la partida definitiva al encuentro con el Divino Esposo; por ello, en la mística, la muerte es concebida como la unión definitiva con Dios. De esta concepción se desprende la costumbre de pintar los cuadros de las monjas como recuerdo para sus familias y como símbolo de su vida entregada a la religión. Al momento de entrar en la clausura, las doncellas son coronadas en símbolo de su reconocimiento como esposas del Señor (Quevedo, 2007: 85).

Ahora bien, a las monjas se les pintó en el acontecimiento más importante de su vida: las nupcias místicas con Jesús. Estas nupcias se dan en dos momentos: el primero consiste en el día de su profesión de votos.<sup>8</sup> Para ello, se vestían para la ocasión, usando el hábito de la orden a la que iban a pertenecer, adornándose con joyas, en tanto que sería la última vez que las usarían, y usando una corona de flores sobre su cabeza.<sup>9</sup> El segundo radica en el momento de su muerte física, muerte en donde se realiza por fin su anhelo, el encuentro espiritual con el amado esposo.<sup>10</sup>

De acuerdo con Beatriz González<sup>11</sup> y Rodolfo Vallín (2000), los pintores de esta clase de retratos se rigieron por los parámetros dados, en el siglo XVIII, por Joaquín Gutiérrez. Aunque más que seguir el canon de Gutiérrez,<sup>12</sup> esta

8 Es decir, el momento de su muerte al mundo, para convertirse en novias de Cristo, tal como lo enuncia María Piedad Quevedo (2007). En México se encuentra la mayor colección de estos retratos, pues en la Nueva España el momento de la profesión de votos fue muy importante.

9 En la Iglesia Museo de Santa Clara en Bogotá se encuentra el retrato de doña Antonia Pastрана y Cabrera. Al parecer, este retrato corresponde a la entrada de la niña al convento de las clarisas.

10 Permanece el uso de la corona, sólo que ellas son retratadas dentro de su féretro. Son más comunes estos retratos en la Nueva Granada y en el virreinato del Perú.

11 Curadora de la sala *Monjas muertas* del Banco de la República.

12 Arbeláez Camacho dice de Joaquín Gutiérrez que “se ignoran las fechas de su nacimiento y muerte. Trabajó en Bogotá durante la segunda mitad del siglo XVIII y formó escuela, seguida por algunos pintores del final del Virreinato y comienzos del período independiente. Se le conoce como ‘el pintor de los virreyes’ por la serie de característicos retratos de tales gobernantes, que hoy conserva el Museo de Arte Colonial de Bogotá. Es quizá, el más típico pintor verdaderamente ‘colonial hispanoamericano’, con conciencia del mestizaje artístico en el país, a través de una obra que muestra una personal y curiosa mezcla de academicismo frío dieciochesco y borbónico con un sentido arcaizante y decorativista propio del arte popular suramericano” (Arbeláez Camacho, 1968). Ahora bien, parte de lo que tomaron los pintores

forma representar el cuerpo y plasmar la vestimenta la encontramos justificada desde la dimensión de la castidad cristiana, en la cual tanto la Virgen, como santos y santas, y por extensión, monjas y sacerdotes, debían ser representados completamente vestidos, dejando de lado cualquier impudicia. Según las ordenanzas de Juan Interián de Ayala las pinturas debían responder al decoro:

Siendo esto así, y conforme á lo que exige el debido decoro, y honestidad, con todo no soy tan rígido, ni pido á los Pintores que observen un método tan exacto, y escrupuloso en pintar las Imágenes Sagradas. Quisiera sí seriamente, que se pusiera límites, y freno á cierto escandaloso modo de pintar (Interián de Ayala, 1782: cap. 4, § 3).

Los pintores buscaron la manera de ocultar esos rasgos de la corporalidad que se vinculan con el pecado, la impudicia o la desvergüenza (Herrera, 2005) y restringir así las vanidades terrenales.

Durante varios años, las pinturas fueron denominadas retratos de monjas muertas porque evidentemente ponen la muerte ante nosotros. A pesar de ello, debemos anotar que la manera correcta de denominarlas es retratos de monjas coronadas muertas. Ahora bien, una primera mirada puesta sobre estas pinturas nos lleva al lugar de lo asqueroso, pues “lo asqueroso por excelencia es el cadáver, máxima manifestación de la putrefacción, de la descomposición, del paso de la vida a la muerte; es algo que nos resulta extremadamente próximo porque representa el único destino absolutamente cierto de nuestro cuerpo” (Perniola, 2002). Pero desde la creencia católica, las monjas muertas no generan asco para sus compañeras de claustro ni para la sociedad, cuando mueren empiezan su vida en Jesucristo. La muerte era un bien anhelado, un logro y una ganancia (Borja, 1996) que se daban en la medida que se practicaban los preceptos de la fe. Por ejemplo, en el credo católico se encuentran elementos esperanzadores sobre la muerte. Al rezarse, se profesa la creencia

---

de monjas coronadas fallecidas de Gutiérrez fue una manera de pintar con “grandes simplificaciones de la forma combinada con un tratamiento minucioso de los detalles. Los grandes planos de los hábitos contrastan con el realismo de los rostros y el tratamiento de las flores y las insignias propias de la orden” (González & Vallín, 2000: 7).

en la resurrección de los muertos para poder estar sentado junto a Jesucristo, quien ya resucitó de entre los muertos. Por consiguiente,

[e]l hecho de morir tenía [...] una serie de cualidades, bondades y de significados amplios. La muerte estaba relacionada con el bien, con la dicha y con el bienestar. El morir debía ser más importante, incluso, que el vivir porque marcaba la diferencia entre el mundo espiritual y el temporal, entre el sufrimiento, las penalidades, los trabajos, las angustias y la dicha, el descanso eterno y la cercanía con Dios, que sólo era posible al abandonar este mundo (Borja, 1996: 125-126).

Si la muerte para los católicos en general es un hecho lleno de esperanza, para las religiosas de clausura era el acontecimiento más importante de sus vidas puesto que para ellas “morir significaba su encuentro definitivo con Cristo; el momento cumbre de su vida religiosa en donde los desposorios místicos quedaban consumados” (Montero Alarcón, 2003: 61). Morir era, por consiguiente, una liberación.

Durante la Colonia, las monjas que fallecieron eran retratadas dentro de su féretro o sobre camastros. En sus retratos las observamos acostadas, con el rigor propio de la muerte y aplanada su figura.<sup>13</sup> Además, se pintaron coronas y ramos de flores o palmas, símbolos de la pureza, la mortificación, la castidad, el jardín del Edén y las nupcias místicas. Los pintores de la época disponían de poco tiempo para observar la muerta y se encontraban separados de ella por las rejas del coro bajo, lo cual hace que el punto de vista desde el cual retraten sea semejante.<sup>14</sup> A su vez, debían mostrar cómo los rostros de esas monjas ejemplares no tenían la monstruosidad de la putrefacción de la carne que empezaba a notarse en la inflamación de los tejidos.<sup>15</sup>

13 De tal forma que no observamos rasgo alguno de su corporalidad femenina.

14 A las monjas las vemos de perfil.

15 Queremos anotar que Alma Montero (2003), Beatriz González y Rodolfo Vallín (2000) coinciden en su interpretación del carácter didáctico de estos retratos, en tanto que, en su mayoría, son abadesas –mujeres ejemplares–, aunque éste no es el énfasis que hemos puesto en este escrito.

La experiencia mística tomó mucha importancia durante la Colonia.<sup>16</sup> Tal experiencia “es el conocimiento experiencial de Dios. Como tal, y en la circunstancia del misterio que rodea ese conocimiento, es un lenguaje inefable, pero pleno de artificios para nombrar lo innombrable, lugar de enunciación de lo inexpresable de Dios” (Quevedo, 2007: 64). La mística no es una experiencia que se dé en cualquier creyente, antes bien, es propia de algunas personas que se disponen al recibimiento de Dios, por esto se hacen merecedoras del regalo que él les hace.<sup>17</sup>

La experiencia mística que nos interesa es posible porque, como lo enuncia Miguel Godínez en su *Práctica de teología mística*, las mujeres tienen tres características:

[d]e ordinario tienen un natural blando, apacible, y amoroso; y como el agua se acomoda à la figura del vaso, assi el regalo del espíritu se acomoda al natural blando, y apacible de las mugeres. Lo segundo, como son tan flacas, han menester esta carroza, ò Litera de los favores, para comunicar la fortaleza por medio de innumerables trabajos, que ay en la vida espiritual. Lo tercero, como las mugeres en lo temporal, aunque sean mas pobres, gastan de ordinario mas galas, que los hombres; lo mismo à veces passa en lo espiritual, à donde las mugeres se llevan la gala: y como es tan amigo Dios de honrar à sus amigos, siendo las mugeres incapaces del sacerdocio, predicación Apostólica, y otros semejantes favores, las suele honrar con estos favores de las visiones, raptos y revelaciones (Quevedo, 2007: 70).

16 De la Europa católica viene la experiencia mística, y místicas como santa Teresa de Ávila o santa Catalina de Siena son el modelo a seguir por las mujeres, ya sean monjas, beatas o casadas. La mística es una experiencia personal de la monja que, luego del Concilio de Trento, debe ser observada con especial cuidado por el confesor. De igual forma, la mística se relaciona con el buen morir, por eso el epígrafe de este escrito es el fragmento del poema atribuido a santa Teresa de Ávila.

17 A diferencia de esa experiencia mística, Guillermo Tovar de Teresa relata cómo en la Nueva España, el convento se constituyó como “un mundo de falsa piedad y de erotismo inverso asociado al daño físico [...], de culpas imaginarias purgadas mediante vejaciones masoquistas, la otra cara de los conventos de monjas [...] sugiere los horrores de la clausura” (Tovar de Teresa, 2003: 39). Creemos que este fenómeno muy probablemente también se dio en la Nueva Granada.

Godínez nos presenta que las religiosas tienen un espíritu tranquilo, cuya naturaleza es suave, esto hace que sean recipientes de Dios. Por su constitución delgada, las religiosas reciben la fortaleza divina, como algo inversamente proporcional a lo que su cuerpo permite;<sup>18</sup> y son honradas por Dios, es decir, son premiadas por su condición de mujeres que no pueden recibir uno de los sacramentos más importantes, entonces, reciben otras cosas por tener paciencia, por la castidad, oración, pobreza, obediencia y su vida de clausura. La experiencia mística es íntima, no la pueden ver el confesor ni las demás compañeras del convento, en tanto que es una experiencia personal de unión con el Amado. En ese sentido, sólo unas cuantas mujeres ejemplares podían recibir tales regalos de Dios.

Ahora sí, retornemos al hecho inicial: Roda descubrió los retratos de abadesas coronadas fallecidas pintados en la época del barroco neogranadino. Esa idea del barroco ha sido también un punto de partida para la aproximación a la obra del maestro Roda (Cobo, 1976), por cuanto él le imprimió una teatralidad dramática que se observa en la gravedad de los claroscuros de sus grabados, en el miedo al vacío, en la oposición de elementos simétricos, que en el caso de la serie son “lo abigarrado, proliferante, de la vida; y el rigor estático de aquello que la trueca en algo permanente” (Cobo, 1976). Lo barroco en Roda se relaciona con el despilfarro, con la repetición, con el juego, con el desperdicio que vemos en sus trazos que no parten de una lógica preestablecida ni de un boceto anterior.<sup>19</sup> Roda ha llenado el espacio vacío con una filigrana saturada de trazos realizados con la punta seca, con negros intensos y una gama de grises que invitan a detenernos en los gestos o los elementos como flores, ojos, conchas, manos, tijeras, plumas.

En ese encuentro con la imagen de monjas coronadas muertas Juan Antonio Roda se vio ante imágenes rígidas que daban cuenta sólo de su parecido con el cadáver, pero no de imagen de vida eterna a la que ellas llegaron al

18 En la Nueva Granada se conocieron casos de monjas que se alimentaron con pan y agua, así como en Nueva España de totopos y agua. Imagínense la delgadez extrema de esas mujeres.

19 De hecho, Benet denuncia que el proceso de grabado de las planchas en Roda es “lógicamente lento, minucioso, pero no sujeto a una insistencia mecánica. Al empezar a grabar una plancha, tiene ideado lo que quiere hacer, pero la plasmación del motivo, la deseada solución convincente del problema planteado, surge poco a poco, al calor de la proyección resolutive. No se apoya en un dibujo previo totalmente estructurado y ‘acabado’” (Benet, 1985: 4).

morir. En los grabados notamos que Roda no se conformó con reproducir la imagen realizada por el artista en el siglo XVIII o XIX, antes bien, su preocupación fue habitar “otro espacio” (Ponce de León, 1996: 9), un espacio que se materializó en una serie en donde se apropió de algunos elementos propios de la mística conventual femenina para hacer sus propias monjas muertas. Es desde esos elementos que buscamos expresar qué nos significa la obra.

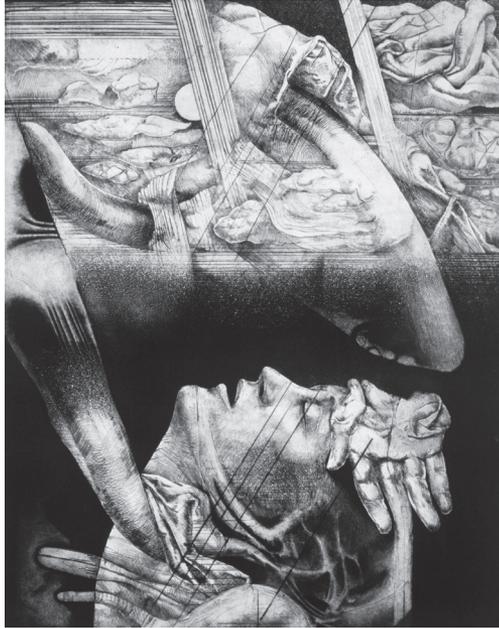
Cuando el maestro habló sobre su serie, dijo que

[A] nosotros, influenciados por Freud, nos parece lógico el simbolismo de lo erótico con referencia al misticismo, y quien mire superficialmente esta serie corre el riesgo de quedarse ahí. Pero conociendo los antecedentes de la poesía mística española, que me parece maravillosa, creo que hay que ser absolutamente serios al analizar estos factores, porque para los místicos el matrimonio con Cristo es algo que tiene un sentido muy profundo. El secreto de la serie reside en esto: en la sublimación del erotismo místico –si se le puede llamar así–, al mismo tiempo que en la belleza de un cierto conformismo (Ponce de León, 1996: 43).

Encontramos cómo su intención consistió, en parte, en sublimar la imagen del erotismo místico. Roda no pretendió reducir la mística a la lectura psicoanalítica,<sup>20</sup> así como tampoco buscó hacer una apología de la vida mística. Como esa intención es paradójica, nuestra alternativa de solución está en la interpretación iconográfica de la serie desde el respeto que sentía por la poesía mística. Aunque reconocemos que la iconografía no es el método ideal para aproximarnos a la interpretación de los grabados, pues con ella corremos el riesgo de reducir las imágenes a una lectura unívoca de signos previamente descifrados, creemos que la iconografía nos permite otra forma de aproximación, un contrapunteo con las interpretaciones y comentarios de algunos críticos de arte. Nuestra propuesta de lectura iconográfica pretende

20 Pues reduciríamos la interpretación a alteraciones como histeria o masoquismo, por ejemplo. Y no es ésta la dirección que tiene la serie *El delirio de las monjas muertas*. Aunque no podemos negar que la interpretación psicoanalítica ha sido la que dirigió la mirada de Marta Traba (1977) y de Cobo Borda (1976).

RETRATOS DE MONJAS CORONADAS MUERTAS



1 y 2. Juan Antonio Roda, 1973-1974, serie *El delirio de las monjas muertas*, grabados 6 y 2, aguafuerte, aguatinta y punta seca. Archivo Corporación Roda.



3 y 4. Juan Antonio Roda, 1973-1974, serie *El delirio de las monjas muertas*, grabados 3 y 8, aguafuerte, aguainta y punta seca. Archivo Corporación Roda.

ir más allá de afirmar que las monjas sólo son reconocibles como tales por su velo o por la cofia; queremos encontrar esas señales en las cuales la mística nos revela lo erótico de la serie, pues es innegable que cuando miramos la serie *El delirio de las monjas muertas* estamos ante una obra profundamente erótica. Desde nuestra propuesta de interpretación, el erotismo no radica en la existencia de falos, flores o tijeras, gestos de complacencia presentes en ella; lo es por el misticismo que le subyace, misticismo entendido como un hacerse uno con el Amado, ser uno con el Amado. Queremos centrar nuestra interpretación en las flechas, las plumas y alas, los ojos y las flores pues son elementos presentes en la iconografía católica.

### **El amor como saeta y el ángel**

En los grabados 1, 3, y 8 vemos flechas o saetas que atraviesan o tocan a las monjas muertas. Esas flechas las ponemos en consonancia con la poesía mística y la interpretación del amor como saeta. Un primer ejemplo lo hallamos en el poema *Sobre aquellas palabras "dilectus meus mihi"*, de santa Teresa de Jesús (1986: 654):

Cuando el dulce Cazador  
 Me tiró y dejó rendida  
 En los brazos del amor  
 Mi alma quedó caída,  
 Y cobrando nueva vida  
 De tal manera he trocado  
 Que mi Amado es para mí  
 Y yo soy para mi Amado.  
 Hirióme con una flecha  
 Enherbolada de amor  
 Y mi alma quedó hecha  
 Una con su Criador;  
 Ya yo no quiero otro amor,  
 Pues a mi Dios me he entregado,  
 Y mi Amado es para mí  
 Y yo soy para mi Amado.

En este poema, Dios es un cazador que al flechar a su presa le da nueva vida, así como también le permite a la santa fundirse en un solo ser. Santa Teresa muere pero vive en el amor de Dios, se hace una con su Amado. Es así como la saeta del primer grabado de la serie *El delirio de las monjas muertas* lo interpretamos desde la iconografía cristiana. Nos preguntamos, ¿quién sostiene esa flecha? Puede ser Dios mismo, como lo insinúa santa Teresa de Jesús. Aunque también puede ser un ángel. Lo consideramos así porque Teresa de Ávila fue visitada por el ángel del Señor. La visita del ángel también ha sido llamada la Transverberación. Ella narró ese encuentro en su *Libro de la vida* (santa Teresa de Jesús, 1954: 157):

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla [...] no era grande, sino pequeño, hermoso mucho [...]. Víale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejava toda abrasada en amor grande de Dios.

El ángel, como intermediario de Dios, es el encargado de dejarla abrasada en el amor de Dios. El cuerpo de la santa sufre un extrañamiento, porque queda vaciado y así lo único que la llena es el amor. El amor es la saeta que se introduce en el cuerpo de la mística; por consiguiente, la saeta es el elemento que representa el amor.

Si bien Roda no dibuja el ángel, sí es notoria su presencia. En los grabados 2 y 9 de la serie, los dedos de una de las manos parecen ser plumas del ala del ángel; en el grabado 8, las plumas del ángel se convierten en lanzas que apuntan al corazón de la monja; en el grabado 10, el ángel se hace presente cuando roza con una de sus plumas los labios de la monja; en el grabado 11 está dibujada un ala, que hemos interpretado como el ala del ángel; y en el grabado 12, los dedos que sostienen las tijeras son plumas de las alas del ángel del Señor. Por esta razón, afirmar que en los grabados de Roda las plumas, por su etimología,<sup>21</sup>

<sup>21</sup> De acuerdo con el *Diccionario crítico etimológico* de Corominas, *pluma* proviene del latín *plúma*; mientras que *falo* es tomado de *phallus*, que a su vez viene del griego *φαλλός*.

sean penes (cf. Valencia Goelkel, 1982: 17) responde a una interpretación que desconoce el erotismo propio de la experiencia mística vivida en el interior de los conventos, pues las plumas no se vinculan con los elementos genitales del erotismo. Ahora, si queremos darle otra interpretación erótica a las plumas de los grabados de Roda, consideramos que apelan más a las caricias, a la suavidad, a nuestra mirada de espectadores que se convierte en arrumaco.

## La mirada del Otro

Los ojos de los grabados 10 y 12 de la serie los hemos interpretado como la mirada del Otro. Son un elemento iconográfico que también está presente en la poesía mística española. Santa Teresa tiene en sus *Exclamaciones* un breve poema que ha titulado *Dulce mirada, terrible mirada*. En él habla sobre los ojos del Señor puestos sobre ella: “Cuán sabrosos y cuán deliciosos se muestran vuestros ojos a quien os ama, y vos, bien mío, queréis mirar con amor” (santa Teresa de Jesús, 1954: 645). La mirada de Dios sobre ella es fuente de gozo, por esto, ella expresa el amor que está sintiendo. Ese amor es recíproco y ella lo reconoce en tanto que se siente mirada con amor. La mirada del Otro es una mirada amorosa, acorde con lo que hemos visto de la mística como relato de la experiencia amorosa entre la monja y el Señor. Ahora, esta experiencia amorosa no es privativa de las mujeres, a pesar de que ellas, por lo común en la mística conventual, reciban ese favor de Dios. San Juan de la Cruz también escribió sobre la experiencia amorosa entre su alma y su Amado. La mirada también es tema en su poema *Cántico espiritual* (1999: 62-63):

Apaga mis enojos,  
 pues que ninguno  
 basta a deshacellos,  
 y véante mis ojos,  
 pues eres lumbre dellos,  
 y sólo para ti quiero tenellos.  
 Descubre tu presencia,  
 y máteme tu vista y hermosura;  
 mira que la dolencia

de amor que no se cura  
sino con la presencia y la figura.  
¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!

Este poema contiene varios elementos de la experiencia espiritual mística de amor y unión con el amado. En primer lugar, los ojos de Dios apaciguan las pasiones del alma de san Juan. La finalidad de tener ojos es ser iluminados con la luz de Dios y ver todo a través de esa luz. Cuando Dios se hace presente, su presencia es sobrecogedora, por eso muere la amada. Ante la mirada del amado es imposible oponer resistencia alguna, y así la muerte sea la consecuencia, es un bien estar ante esa mirada. El poema de san Juan de la Cruz nos permite interpretar el grabado 10 porque la presencia es luz. En el grabado, la mano que sostiene el ojo es la parte más luminosa, parece que con el ojo iluminara y oscureciera ciertas partes de la imagen porque la cara de la monja está parcialmente iluminada y la sombra de la mano está ubicada sobre el espacio de donde sale la cabeza de la monja, así como la sombra del ojo se dibuja sobre una parte del rostro, como si además de ser proyectada de afuera, saliera de su interior.

Por otra parte, la exclamación de santa Teresa que enunciamos no ha sido su único escrito sobre la mirada. Ella escribió otro poema que se titula *Véante mis ojos* (santa Teresa de Jesús, 1986: 670):

Véante mis ojos,  
Dulce Jesús bueno;  
Véante mis ojos,  
Muérame yo luego  
Vea quién quisiere  
Rosas y jazmines,  
Que si yo te viere  
veré mil jardines.  
flor de serafines

Jesús Nazareno,  
 Véante mis ojos,  
 Muérame yo luego.

Este fragmento del poema es una exhortación, una súplica al Amado. Santa Teresa quiere que Jesús se presente ante ella, y así afirma su situación de disponibilidad, pues está lista para verlo. Esa presencia es la visión del jardín de Edén. A la luz de este poema interpretamos el grabado 12. Una mano con un ojo dentro sostiene un hilo que va a la boca de la monja muerta. La monja ha visto al amado, esa visión la llena de amor y con esa visión es suficiente, no es necesaria ya la vida. En cierta manera, ver a Dios es cumplir con el designio que él le ha tenido preparado. Por otra parte, la visión de Jesús, en el poema, es la visión de un jardín florido. Lo anterior nos lleva al siguiente elemento.

## Las flores

Las flores tienen un significado especial dentro de la iconografía católica. Por esto, coronar con flores, llenar de flores su ataúd, era símbolo de la entrada al paraíso, al jardín de las delicias. Cada flor tiene un significado en la iconografía cristiana; dentro del convento había un anhelo por poseer los atributos de las flores, y “aunque las novicias fueran casi unas niñas aspiraban a ser ‘flores del claustro’, ya que consideraban el convento un paraíso virginal” (Salazar Simarro, 2003: 140). En esa iconografía, la gigantea representa el enamoramiento; la azucena, inocencia, virginidad, pureza; el jazmín, la sencillez; el nardo, la oración; el amaranto, la unión; la palma, el sacrificio; la rosa, la pureza y la mortificación; el crisantemo, la caridad; la camelia, la perfección; y el clavel enseña cómo la muerte es una realidad y simboliza, a su vez, la obediencia y la penitencia (cf. Salazar Simarro, 2003: 138). De todas las flores, la rosa es muy importante, en parte porque ella está rodeada de espinas, que se aproximan a la corona que mortificó a Cristo durante su Viacrucis; en parte por su color nacarado que representa la pureza y el amor de Dios. La rosa también actúa como la copa que recoge la sangre de Cristo, y es al mismo tiempo “mediadora de la transfiguración y símbolo de las llagas, por lo mismo evoca la redención y el renacimiento místico” (Salazar Simarro, 2003: 144).



Para este volumen hemos elegido un hilo conductor como es la historia del arte, un hecho cultural extremadamente paradójico y donde de manera polémica se presentan, desde diferentes momentos, reflexiones acerca de los múltiples aspectos de esta compleja realidad. Los ensayos han sido realizados desde diferentes enfoques teóricos y metodológicos, por docentes, estudiantes e invitados de la Maestría en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, encuadrados dentro de dos categorías: estudios de caso y estudios historiográficos.

El libro se presenta en un momento en que el interés por los estudios sobre la historia del arte en Colombia está renovándose. Lo manifiesta la amplia producción en el tema que vienen desarrollando historiadores del arte e investigadores de otras disciplinas como restauradores, arqueólogos, antropólogos y arquitectos, y las exposiciones, conferencias y coloquios que se suceden. Así, para la Maestría como para la reciente apertura del programa de Historia del Arte en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, es un desafío ineludible problematizar y ennoblecer el amplio abanico de expresiones culturales y artísticas existentes en Colombia y Latinoamérica y abrir un espacio de diálogo interno y hacia afuera del ámbito académico.

Confiamos con esta compilación de ensayos en estimular nuevos interrogantes y líneas de investigación y abrir una pequeña rendija en torno a los presupuestos teóricos y debates que se generan sobre la teoría y la historia del arte de y desde Latinoamérica, para abonar el camino que nos lleve a configurar y fortalecer un pensamiento propio; este ha sido nuestro sentido propósito.

Ana María Carreira  
editora académica

