

ESCRITURA E IMAGEN EN HISPANOAMÉRICA

DE LA CRÓNICA ILUSTRADA AL CÓMIC

Cécile Michaud
Editora

Capítulo 4



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

Escritura e imagen en Hispanoamérica. De la crónica ilustrada al cómic
Cécile Michaud, editora

© Cécile Michaud, 2015

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015
Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú
Teléfono: (51 1) 626-2650
Fax: (51 1) 626-2913
feditor@pucp.edu.pe
www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo
y cuidado de la edición: Fondo Editorial PUCP

Primera edición: setiembre de 2015
Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, total o parcialmente,
sin permiso expreso de los editores.

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-12768
ISBN: 978-612-317-127-8
Registro del Proyecto Editorial: 31501361500662

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

LA ORALIDAD, EL GESTO Y LA FILACTERIA EN LA CULTURA VISUAL COLONIAL NEOGNADINA

Jaime Borja Gómez
Universidad de los Andes

INTRODUCCIÓN

La tradición historiográfica, con frecuencia, ha situado la cultura colonial en un espacio independiente de los fenómenos de la primera modernidad. Se le ha visto como un conjunto de manifestaciones políticas y sociales ubicadas en el entorno de la expansión imperial del siglo XVI, abocadas a la experiencia religiosa nacida de la Contrarreforma. Sin embargo, muchos de sus elementos culturales expresan una modernidad temprana, pues sus rasgos nacen de esa experiencia, como por ejemplo la tensión secularizante, la formación del individualismo, un cuerpo social que se teje desde el cuerpo místico, entre otros. Quisiera llamar la atención sobre un aspecto de esta modernidad, los tránsitos de la oralidad a la escritura. El descubrimiento, poblamiento y conquista de América acaece cuando en Europa se adelanta una revolución: el paso de una sociedad medieval establecida desde la oralidad a un entorno moderno regido por la escritura. El asunto no solo se resuelve con la aparición de la imprenta, sino también la conformación de una cultura del impreso, y con ella una reglamentación de los usos sociales a partir del impacto de la escritura.

La pintura, por su parte, cumplió una importante función en el proceso de desarrollo de estos primeros tiempos modernos. Desde la experiencia católica posttridentina, la pintura trataba de «representar» lo irrepresentable, como las virtudes o aspectos abstractos de la doctrina y el dogma cristiano, como la Trinidad, la virginidad o la salvación. Para el efecto, se encarnaba en sujetos virtuosos o en escenas aquello que se buscaba representar. En este sentido, recibió con fuerza los ataques al culto a las imágenes de los reformados. La pintura entonces alcanzó un valor didáctico, por medio de ella se comunicaban los nuevos valores católicos y se reforzaba la cristianización. Pero sus efectos no se redujeron al carácter pedagógico, pues también la pintura de los primeros tiempos modernos, y concretamente la que se produjo en las colonias, trasluce el proceso de tránsito de una sociedad oral a una regida por la escritura. En este contexto es donde resulta importante situar la presencia de las filacterias, las que inicialmente se pueden definir como las cintas de textos escritos que brotan de la boca de sujetos representados en las pinturas.

Las filacterias, como elemento integrado a la producción visual, se emplearon en la Edad Media como una especie de «aclaración» a la representación. Su utilización se incrementó con el humanismo renacentista, pero no llegó a ser un elemento notorio, común o determinante de las representaciones visuales. La tradición se importó a los reinos españoles de ultramar, de manera que esta característica persistió durante los siglos XVI y XVII, en los que aparece eventualmente en las pinturas. Esto significa que, aunque no es un elemento característico de la pintura colonial, sí revela el tránsito de una cultura de la oralidad a una regida por la escritura. En esta línea, el artículo pretende ubicar el sentido de las filacterias dentro de la representación visual para acercarlas al significado que estas tenían, especialmente en relación con el espacio de la gestualidad, en donde la palabra escrita reafirmaba el mensaje iconográfico y proponía un elemento para la meditación, una de las funciones más importantes de la representación visual.

El punto de partida para acercarnos a esta comprensión del significado de la filacteria es el concepto de «oralidad segunda». Paul Zumthor distingue tres tipos de oralidad: una primaria o inmediata que corresponde a sociedades que no tienen contacto con la escritura; una oralidad mixta, cuando la influencia de la escritura es externa y parcial; y una oralidad segunda, «cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que esta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario» (1989, pp. 20-12). Uno de los rasgos esenciales de la oralidad era el gesto, lenguaje corporal que actuaba como representación, imagen y símbolo, un lenguaje codificado que comunicaba a los sujetos a través del cuerpo. Desde esta perspectiva se pretende comprender la filacteria como elemento de tránsito de la oralidad, afianzada en la cultura del gesto. Para el efecto se analizará el caso en la pintura neogranadina.

Oralidad: la palabra y la imagen

Es bien conocido el proceso de transformación, ascenso y la nueva significación que tuvo la imagen dentro del mundo católico durante el siglo XVI. En buena medida esta situación se debió a la reacción católica frente a los ataques de los reformados al culto a la imagen, pero también se debe tener en cuenta el impulso que esta adquirió dentro de la naciente industria editorial del siglo XVI. Estos aspectos generaron en la imagen no solo cambios drásticos en las técnicas, el uso de la perspectiva, los temas que narraban y su difusión, sino que también favoreció una intensa reflexión teórica desde la retórica, lo que se manifestó en la aparición de tratados del arte de la pintura¹.

¹ Hasta años recientes, la crítica de arte y los mismos historiadores despreciaron esta gran proliferación de tratados de pintura. Su rescate y valoración ha jugado un papel importante en el proceso de interpretar los significados de la pintura del Siglo de Oro. Véase la introducción y una recopilación de los principales tratados en Calvo Serraller, Francisco (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (pp. 34-42). Madrid: Cátedra.

El acto de pintar estaba regulado por una compleja red de normas y los contenidos estaban controlados no solo por los tratados, sino también por las instituciones, entre las que se contaban la monarquía y la Iglesia. A pesar de la proliferación de los tratados, sus metatextos —las reglas— se transmitían oralmente, y su acción estaba íntimamente relacionada con la palabra oral. Vicente Carducho, uno de los más importantes tratadistas del Siglo de Oro, afirmaba que la pintura era «libro abierto e historia muda» (1979, pp. 350); así definía lo que significaba la pintura para la España del siglo XVII y, por extensión, para sus territorios de ultramar. La definición de la pintura como «historia muda» es interesante por dos motivos: en primer lugar, porque narraba una secuencia de situaciones a partir de una sola representación, y este es el sentido de «historia», contar un relato. En segundo lugar, el acto de ser «historia muda» hacía que la pintura se integrara al espacio de la oralidad, no solo porque usualmente carecía de escritura sino porque esta era su esencia (Buxo, 1994, p. 39).

La relación de la pintura con la oralidad estaba claramente establecida desde la cultura medieval: la palabra, la escritura y la imagen permanecían juntas, se fundían. Afirma Zumthor que la palabra escrita no solo anotaba palabras pronunciadas, sino que tendía a fundar una visualidad emblemática. Por esta razón, en esta tradición las pinturas eran susceptibles de ser «leídas». Escritura y pintura se asociaban de tal manera que es allí donde nace la filacteria barroca, porque el texto medieval se insinuaba dentro de la imagen, de modo que esta lo podía modificar en función de la lectura alegórica. Estos eran los *tituli*, textos que se ubicaban cerca de la boca de los personajes, una forma de hacer oír la voz:

La Edad Media, como otras culturas, conoció una especie de triángulo de la expresión; la voz no se distinguía de la escritura, sino que una y otra, y recíprocamente, lo hacían de la imagen. [...] En la medida en que la escritura medieval está todavía mal dissociada del dibujo, y sigue siendo paradójicamente, de forma latente, en una parte de ella misma,

ideogramáticamente, es tributaria de la palabra que la declara, a la que glosa e ilustra más que transcribe (Zumthor, 1989, pp. 151-152).

La palabra, entonces, genera la visualidad. Se construyen imágenes con la palabra, lo que en términos de la retórica se denominará la *descriptio*, la capacidad de hacer que el oyente —o el vidente— imagine lo narrado, y qué tanta importancia tendría en las retóricas barrocas (Borja, 2002, pp. 105-107; Chinchilla, 2004, pp. 201-207). Este era el sentido de la expresión «pintar con palabras». En sentido contrario, de la pintura se derivaba la comunicación para aquellos —la mayoría— que no tenían capacidad de lectura, la imagen reemplazaba la escritura porque ambas se inscribían en la oralidad.

De este modo, los *tituli* que dieron origen a la filacteria se emplearon durante la Edad Media a la manera de una cinta semienrollada o un rollo de pergamino que se ubicaba alrededor de una figura u objeto. Este contenía una inscripción que aludía a un texto bíblico o, en ocasiones, reforzaba la iconografía para que el observador ubicara el personaje, como ocurría con los profetas del Antiguo Testamento. En algunas raras ocasiones, este dispositivo se empleó para denotar algún tipo de sonido. Su empleo se incentivó durante el humanismo renacentista de los siglos XIV y XV, especialmente en escenas de ángeles o en la Anunciación, lo que permitía incluir una idea más compleja sobre lo que se quería transmitir. Paradójicamente, en estos mismos siglos decayó el interés por su utilización en buena medida debido a la creciente presencia del realismo en la pintura. Sin embargo, este tipo de filacteria de origen medieval se siguió empleando en la cultura colonial, especialmente en pinturas emblemáticas, en la heráldica y en representaciones de series de vidas de santos o en temas como los arcángeles o la adoración de los pastores².

² Ver *La adoración de los pastores*, de Baltasar de Figueroa, 1635 (óleo sobre lienzo). Colección del Banco de la República de Colombia. PESSCA 1701A. Recuperado de: <http://colonialart.org/archives/subjects/jesus-christ/life-of-christ/infancy-of-christ/adoration-of-the-shepherds/1701a-1701b>

En este último ejemplo, los ángeles sostienen una tradicional filacteria en la que se lee *Gloria in excelsis Deo et*. La fuente narrativa procede del Evangelio de Lucas (2:8-ss.), el único evangelista que describe la escena. El texto de Lucas dice lo siguiente:

[...] había en la misma comarca unos pastores, que dormían al raso y vigilaban por turno durante la noche su rebaño. Se les presentó el ángel del Señor, y la gloria del Señor los envolvió en su luz: y se llenaron de temor. El ángel les dijo, «no temáis pues os anuncio una gran alegría, que lo será para todo el pueblo: [...] y esto os servirá de señal; encontrareis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre. Y de pronto se juntó con el ángel una multitud del ejército celestial, que alababa a Dios diciendo: «Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los hombres que él se complace». [...]. Y fueron a toda prisa, y encontraron a María y a José, y al niño acostado en el pesebre. Al verlo, dieron a conocer lo que les habían dicho acerca de aquel niño.

En su conjunto, la pintura está inspirada en la narración evangélica, y la filacteria cumple con la función de complementar la narración visual a partir de un texto de la misma narración.

La presencia de la filacteria en la pintura propone las maneras como se representó la letra en la pintura o, dicho de otro modo, la escritura en la oralidad y la manera como esto revela aspectos de la primera modernidad. La presencia de la palabra escrita en la pintura es un tanto extraña y, aunque no es el objeto de este artículo tratar a profundidad este tema, es importante establecer una tipología de las maneras como se complejizó en el espacio pictórico la escritura. Se pueden reconocer al menos dos tipos más, además de la filacteria como tal: la cartela y la inscripción. La primera era empleada fundamentalmente en la emblemática: un espacio dentro de la pintura donde se adhería el texto que daba sentido a la imagen. La cultura barroca utilizó estas cartelas pintadas de manera exuberante, en forma de marcos ornamentados dentro

del cuadro, para explicar asuntos relacionados con la imagen representada, a veces incluso extensas descripciones. La inscripción más común era un texto, generalmente en la parte inferior de la pintura, donde se explicaba el evento que se estaba narrando visualmente, en el caso de las pinturas de santos, o aspectos de la vida de un sujeto en el género del retrato, como ocurrió en la Nueva Granada con personajes ilustres o monjas coronadas.

Sin embargo, en muchas ocasiones una pintura podía recoger dos formas distintas de imprimir la palabra escrita en la pintura. La primera que queremos analizar (figura 13) es un ejemplo en donde conflúa la filacteria y la inscripción. Esta pintura, que hace parte de una serie sobre la vida de San Agustín y está ubicada en el convento agustino de Bogotá, se refiere al momento de su conversión. Los ángeles de la parte superior le dicen *Tolle lege, tolle lege* («toma y lee, toma y lee»), mientras sostiene la epístola de San Pablo que le sugiere la conversión. En la parte inferior de la pintura aparece la inscripción que narra el acontecimiento. A partir de esta pintura se pueden establecer tres elementos importantes: en primer lugar, está presente un doble acto, escuchar la palabra hablada (que emana de los ángeles), leer la palabra escrita (presente el libro abierto y en la inscripción inferior); en segundo lugar, es un tipo de pintura dirigida a un devoto instruido, con capacidad para leer, es decir, un tipo de pintura dispuesta para una meditación más compleja, asunto que abordaremos más adelante; y, en tercer lugar —para resaltar un elemento formal pero igualmente importante—, vemos que la filacteria pierde su cartucho, pues el *Tolle lege* de los ángeles es la palabra oral que flota en el aire. Ya no se encuentra dentro de una cinta, como en el caso usual de la adoración de los pastores, que le confiere un sentido literal, más formal. La filacteria, entonces, se convierte en un espacio ambiguo donde transita la palabra oral y la palabra escrita.



Figura 13. Anónimo neogranadino, *Conversión de San Agustín*, siglo XVII, óleo sobre tela, colección de los Agustinos Recoletos, Convento de San Agustín, Bogotá.

Las relaciones entre palabra e imagen que se inauguraban en la primera modernidad eran aún más complejas. A manera de problematización es importante situar la filacteria y la palabra escrita en la pintura dentro de un entorno que le proporciona más sentido, la emblemática, aunque no es objeto de este artículo estudiar las relaciones emblemáticas en la pintura colonial neogranadina. En este sentido, las funciones de la filacteria en la primera modernidad estaban relacionadas con el nacimiento de una sociedad regida por la escritura, en la cual las artes figurativas se vieron abocadas a expresar la variedad de conceptos y sentimientos que eran capaces de narrar las artes de la palabra. Aunque el humanismo renacentista había dado los primeros pasos (Praz, 1989, pp. 24-28),

a comienzos del siglo XVI se inició una larga tradición que buscó la unión entre la palabra escrita y la imagen, de lo cual surgió tempranamente la emblemática (Rodríguez de la Flor, 1995, p. 31). A lo largo del siglo XVI se configuraron diversas maneras de relacionar la palabra escrita y la imagen, entre las que sobresalieron el emblema, que vincula imagen, mote o inscripción lacónica y sentenciosa con un epigrama; la empresa, imagen con mote pero sin epigrama; el jeroglífico, figura o secuencia de figuras; y la divisa, entre otras (Buxó, 1994, pp. 30-32).

Este contexto aporta un elemento central: la filacteria que entra al barroco se inscribe en la emblemática, pero contiene a su vez la tradición medieval. Es decir, se encuentra en el espacio de tránsito entre una sociedad simbólica de escritura periférica y una en la que la escritura comienza a regir las relaciones culturales. La filacteria, entonces, no se puede entender estrictamente como un elemento integrado exclusivamente a la emblemática; sin embargo, se encuentra dentro de la compleja lógica de la relación entre imagen y palabra. En la pintura colonial neogranadina existe una clara escasez de representaciones que estuvieran acompañadas de filacterias³, no obstante, estas ponen de presente que se dirigían a un público devocional capaz de establecer una compleja relación entre la palabra y la imagen. También es importante mencionar que algunas pinturas con filacteria estaban claramente relacionadas con la emblemática, tendencia muy escasa en el Nuevo Reino de Granada, a diferencia de otros reinos o virreinos donde tuvo un fuerte desarrollo (Museo Nacional de Arte, 1994). Las imágenes populares y aquellas expuestas en lugares públicos de devoción usualmente no contenían este elemento.

Esto es lo que hace particular las filacterias, su extraña presencia revela pequeños atisbos de escritura incluidos en la oralidad. La filacteria como escritura en la oralidad es esencialmente ejercicio de oralidad

³ Con respecto a la metodología, esta investigación se ha elaborado sobre un conjunto de 65 pinturas que contienen algún tipo de filacterias, lo que corresponde a cerca del 2% de una base de datos con 3400 registros visuales de pintura colonial neogranadina.

del gesto sobre la palabra escrita, de modo que afectan la compleja asociación entre imagen y palabra: una técnica de implicaciones visuales para la oración mental. La propuesta, como lo veremos a continuación, era aportar elementos para que el observador pudiese «leer» la imagen y «ver» la palabra, de manera que la palabra pintada colaboraba en el proceso de meditación de la verdad que se observaba. Es en este entorno que la filacteria como oralidad estaba vinculada con el sermón barroco, que unía las tres experiencias: imagen, palabra y oralidad. En la Nueva Granada se evidencia la preocupación, en los tratados de retórica de los sermones, por la importancia y sentido de la gestualidad en relación a la palabra. En el tratado del neogranadino Martín de Velazco, *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos* (1677), afirma:

Las acciones de las manos entran también en parte de elocuencia, porque la pronunciación, elocución, elocuencia y gesto, se sirven dellas como de instrumentos para declararse; y así dixo san Gregorio Niceno [...] que Dios le dio al hombre las manos porque le avía dado lengua [...]. Ayudan las manos con sus acciones a dar a entender los conceptos del entendimiento, y así también tiene parte en la elocuencia (Velazco, 1677, p. 87).

La retórica gestual se empleaba con acierto en el sermón: habían gestos que se hacían con la mano y el brazo cuando el predicador iniciaba alguna de las partes del sermón como la *peroratio* o la *cláusula*; o cuando quería reafirmar un tipo de sentimiento relacionado con lo que predicaba. Esta misma perspectiva se empleó dentro de la pintura para complementar la acción del rostro o para expresar un sentimiento. Las pinturas también «hablaban»; la postura y el gesto de la mano comunicaban al devoto una serie de indicaciones que le ayudaban a su meditación y composición de la imagen. La pintura también era leída y escuchada a la manera de los sermones (Mujica, 2002, pp. 239-258). Veamos entonces cómo se establecía la relación entre filacteria y gesto.

LA FILACTERIA Y EL GESTO

Se ha mencionado anteriormente que la filacteria era un ejercicio de la oralidad del gesto sobre la palabra escrita. La cultura barroca heredó de la tradición medieval el sentido del gesto, otra manifestación de la oralidad, de modo que se incorporó al ejercicio pictórico. Fundamentalmente, las pinturas «hablaban» a través del gesto. En la baja Edad Media este se consolidó como un artificio que regulaba las relaciones sociales, generaba distinción, simbolizaba las posturas y el movimiento del cuerpo, daba sentido a la expresión facial y al movimiento de las manos. En otras palabras, se arraigó en la experiencia de la cristiandad, insertándose en sus ritos más profundos (Schmitt, 1990, cap. 4, s/n). Los gestos como formas de expresión individual definieron formas de comportamiento que se inscribieron en las sensibilidades sociales y en los códigos de la cultura transmitidos a través de las normas: representaban un orden social. En este sentido, el gesto era la significación del cuerpo que se manifestaba de dos maneras: tener una postura era ocupar un espacio, lo que se exteriorizó en la simbolización de la apariencia corporal; en segundo lugar, esta semantización del gesto «se encuentra englobada en una concepción totalizadora del ser humano: este, como parte del cosmos, es también su modelo reducido» (Zumthor, 1994, p. 39).

La gestualidad medieval aportó dos elementos al barroco con respecto a la percepción del cuerpo: en primer lugar, lo convirtió en una fuente de metáforas de las cuales sobresalía la idea del «cuerpo social»; en segundo lugar, desarrolló un conjunto de símbolos que le daban significado a una forma espacio temporal de estar en el mundo. El gesto como lenguaje le asignó unos significados muy precisos a los movimientos corporales, que revelaban las modalidades de relacionarse con el espacio que ocupaba el cuerpo. Estos significados partían de la consideración de que el cuerpo tenía modos de oponerse a la extensión exterior; es decir, tenía una relación con el mundo.

La gestualidad generaba sentido, revelaba una experiencia sensorial del espacio (Zumthor, 1994, pp. 19-22). Esta experiencia, por supuesto, estaba trasladada a la pintura, la cual, como discurso mudo, «hablaba» a través de los gestos. *La Anunciación* de Vargas de Figueroa⁴ estaba inspirada en el grabado de Jerónimo Wierix⁵. La composición es similar, como lo son buena parte de los argumentos visuales. Lo que hace que la pintura comunique un mensaje diferente es el gesto: en el grabado el gesto del arcángel indica *Protego* («Te protejo»), cuyo significado es la autoridad que emana de Dios, una invitación a hablar con él (Bulwer, 1974, pp. 42-45). El pintor varía el mensaje y, en vez de una palma abierta, emplea una mano cerrada con el dedo apuntando arriba, gesto de *Attentionem*, esperar con atención (p. 202), a lo que la Virgen responde con un «comprometo mi fe», la mano al pecho. La imagen es casi la misma, pero el mensaje es distinto. Los personajes representaban una acción, dialogaban entre ellos. Esta *Anunciación* no es la excepción, los pintores coloniales otorgaron sentido a sus representaciones a partir de la dirección que les proporcionaban a los gestos, lo cual develaba sentimientos y emociones particulares.

La cultura barroca retomó estos aportes de significación de la gestualidad, pero entre los diversos legados interpretativos medievales puso su interés en la relación de los movimientos corporales como manifestación del alma (Schmitt, 1990, pp. 361-365). El principio partía de la doctrina cristiana que enseñaba que el sujeto estaba compuesto por cuerpo y alma, un dentro invisible y un exterior material, que se relacionaban dinámicamente. Los gestos daban forma a esta relación dinámica entre el adentro y el afuera, expresaban los secretos del alma.

⁴ www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&cidfoto=6485

⁵ Anónimo del siglo XVIII, *La Anunciación* (óleo sobre lienzo). Colección Barbosa-Stern. PESSCA 62A. Recuperado de: colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/life-of-the-virgin/maternity-of-the-virgin/62a-62b

El gesto materializaba lo inmaterial (Le Goff, 2007, p. 208). El problema había sido esbozado por San Agustín:

Yo no sé cómo, mientras que estos movimientos del cuerpo no se pueden hacer más si los precede un movimiento del alma, inversamente, el movimiento interior e invisible que los produce se ve aumentado por los movimientos que se hacen visiblemente en el exterior. Así, las afecciones del corazón, que las han precedido para poderlos producir, se acrecientan por el hecho de que son realizadas (citado en Stoichita, 1996, p. 164).

La correspondencia entre los movimientos del alma y sus repercusiones en el exterior eran radicales. No había actividad interior que no se reflejara en el exterior (Schmitt, 1990, p. 66). La atracción barroca hacia esta interpretación medieval estaba estrechamente vinculada con las modalidades de espiritualidad generadas por la Contrarreforma, especialmente aquella que procuraba crear una piedad exterior. El problema se amplió a la consideración de que lo mental y lo espiritual se manifestaban en el cuerpo, específicamente en sus movimientos. Además, el gesto se convertía en la expresión física más convencional del sentimiento exhibido a través de los sentidos. En este contexto entraba a jugar un papel importante la filacteria, pues esta se empleó generalmente como palabra flotante que daba sentido a las acciones del cuerpo, especialmente a aquellas que emanaban del rostro.

Como inscripción de oralidad, la filacteria refinaba el sentido de los gestos en la representación visual. El empleo de este dispositivo de oralidad dentro de la pintura neogranadina fue utilizado principalmente en las representaciones de santos que, en actitud mística, se comunican con la trascendencia. Esto ocurre con las comunicaciones sagradas de Camilo de Lelis, Francisco de Borja, Francisco de Asís, San Fernando, Vicente Ferrer, Francisco Javier, Santo Tomás de Aquino, Santa Clara, Teresa de Ávila, Juan de la Cruz, casi todos ellos famosos por sus visiones. La filacteria aparece en dos instancias: en primer lugar, los santos reafirman con la palabra lo que dicen los gestos de sus cuerpos, como se mostrará más adelante;

en segundo lugar, la divinidad se dirige a ellos directamente, les habla, frente a lo que responden con un tipo de gesto. Para ilustrar esta afirmación se puede observar la *Visión de San Ignacio de Loyola* (figura 14). El gesto del rostro resaltaba al recibir la iluminación que proviene del rompimiento de gloria. El rostro manifestaba su condición espiritual. Acto seguido, la luz resalta el gesto de las manos: San Ignacio las mantiene cerradas en actitud de imploración y arrepentimiento (*Dolobit*). Dios le señala a Loyola el Cristo con la cruz, con el gesto de *Rationes profert*, lo que significa un «argumento» de meditación, mientras que la filacteria sale de la boca de Jesús: *Ego vobis Romae propitius ero* («Yo te ayudaré en Roma»). Como en la tradición medieval, en esta pintura confluye la voz, la escritura y el gesto, todo un ejercicio de oralidad. Como este ejemplo, las comunicaciones orales con la divinidad tenían su correspondencia en un gesto: la mano en el pecho para representar el dolor, la vergüenza se gesticulaba con la mano cubriendo los ojos y los brazos cruzados se usaban para transmitir el abandono y la aceptación del destino, mientras que los brazos abiertos comprometían al cuerpo en la actividad espiritual y las manos levantadas referían a la visión de cosas santas.



Figura 14. Gregorio Vásquez, *Visión de San Ignacio de Loyola*, s. XVII, óleo sobre tela, iglesia de Santa Clara, Bogotá.

El discurso de la pintura neogranadina que integraba filacterias como parte de su narración dio una gran importancia a los gestos que se manifestaban en el rostro y en el uso de las manos. Esta tradición se había incentivado especialmente a partir del siglo XIII, cuando se inició el proceso medieval de observar los rasgos físicos como manifestación del ánimo y el espíritu en relación a los vicios y las virtudes (Fumagalli, 1990, p. 72). De este modo, para el discurso barroco el rostro tenía una serie de equivalencias rígidamente codificadas que, en buena parte, habían sido asumidas por la cristiandad desde el mundo clásico. La fisiognómica era el saber desarrollado por griegos y romanos, principalmente por Hipócrates y Galeno, para estudiar los rasgos faciales y a partir de ellos deducir el carácter del sujeto (Magli, 1991, p. 89). Cristianizada esta propuesta, en los siglos XVI y XVII cobró un gran auge que se reflejó en los tratados de retórica que enseñaban las técnicas corporales para persuadir, los libros de urbanidad, las artes de la conversación y los tratados de medicina. Todo lo que emanaba del alma —pasiones, inclinaciones, sentimientos, emociones— dejaba un trazo en el cuerpo: «la mirada es la “puerta” o la “ventana” del corazón, el rostro “el espejo del alma”, el cuerpo, la “voz” o la “pintura” de las pasiones» (Courtine, 2005, p. 294).

Este sistema de interpretación moralizado del rostro se aplicó en la cultura visual neogranadina y se empleaba para pintar las calidades y afectos al momento de representar los rostros. La filacteria en boca del santo o de la divinidad reafirmaba el sentimiento, y aquí hay que llamar la atención sobre la importancia que tenía el rostro como esquema gestual, pues todo lo relacionado con la corporeidad se convertía en un complejo de normas morales. En el lenguaje del cuerpo el rostro estaba especialmente codificado porque se comportaba como la simbolización de los sentimientos. Los ojos y la boca eran los centros más atendidos, de modo que la interacción entre filacteria y gesto reflejaba un simbolismo moral y sentimental en el que se involucraban la dirección de la mirada y la apertura de la boca para denotar admiración,

angustia, temor o devoción. Un importante argumento, que ya se ha mencionado, era el uso del color y el empleo de la luz en relación al rostro. En la visión de Santo Tomás que se encuentra en la Iglesia de San Francisco de Bogotá la luz emana del Cristo crucificado e ilumina el rostro y la mano, mientras le dice, en concordancia, «Tomás, escribiste bien de mi [sic]». En el rostro, los ojos hacia arriba delimitan no solo una mirada en dirección al Cristo, sino un gesto de santidad, en «términos de orden valorativo por cuanto se refieren a un contenido afectivo o moral» (Magli, 1991, p. 96).

La retórica del rostro generalmente se complementaba con las otras expresiones del cuerpo, especialmente se respaldaba en las gesticulaciones de los brazos y manos. En la pintura de Santo Tomás anteriormente mencionada, la filacteria hace relación a la mano, que en la pintura se referencia; igual, en la visión de San Ignacio, el gesto manual está relacionado con la invitación a la meditación que le hace Dios padre. La interacción entre ambas formas de gestualidad, el rostro y la mano, generaba un lenguaje complejo en la imagen. Por ejemplo, los gestos del arrepentimiento se elaboraban a partir del rostro de la angustia y la mano derecha sobre el pecho, o en un movimiento ascendente hacia la divinidad invisible que parece iluminar el rostro, mientras que la izquierda iba en dirección contraria o con un símbolo que deja abierto el diálogo del arrepentimiento o la penitencia. El rostro, la filacteria y la mano abren un diálogo que cubre el gesto, en estos casos la comunicación visual que Ignacio o Santo Tomás tiene con la divinidad, la cual está presente a través de la luz que los ilumina (Stoichita, 1996, p. 159). Los rostros se convierten en espejos del alma. Los ojos requerían especial atención y elaboración ya que sobre ellos se concentraba el sistema expresivo de las personas representadas, pues denotaban un tipo de experiencia: los ojos elevados revelan una experiencia mística o la contemplación de una visión; los ojos al frente, al espectador, una invitación a la meditación; los ojos mirando abajo, el respeto ante lo sagrado (pp. 154-156). Su significado podía alcanzar niveles

más precisos en relación a la manera como se pintaran las cejas y la posición de las manos.

De esta forma, la relación entre gesto y filacteria hacía efectiva la revelación del alma, pero también muestra de qué manera se estableció una diferencia entre el lenguaje gestual pasivo y activo, lo cual afectaba las prácticas devocionales. La gestualidad pasiva se revelaba en el rostro y se complementaba con la activa, los movimientos gestuales del cuerpo, las actitudes. Un ejemplo lo ofrece el tratadista neogranadino Pedro de Mercado en el *Cristiano virtuoso*, donde aporta algunos consejos sobre el uso del cuerpo. Dice por ejemplo: «He de cuidar las arrugas en la frente y más en la nariz, mostrando la serenidad del alma en la serenidad del rostro» (Mercado, 1673, p. 171). Había plena conciencia de que el control sobre las actividades interiores tenía como efecto posibilitar que la divinidad se manifestara en el alma para que el cuerpo actuara. Es importante referenciar este aspecto para contextualizar un último ejemplo de la relación entre filacteria y gesto. Se trata de los pocos casos donde se presentan filacterias en contextos que no son de sujetos santos relacionándose con la divinidad. En esta ocasión se trata de donantes que aparecen haciendo alguna rogativa al santo o a la virgen representada, como es el caso de la pintura que se encuentra en la Iglesia de San Diego en Bogotá, en el cual el virrey Joseph Solís Folch de Cardona se presenta arrodillado ante el camarín de la Virgen del Campo, que se construyó con sus aportes, y exhala estas palabras: *Fer domina quod amar cor tibi dono meum* («Llevo Señora qué triste corazón, te lo regalo»).

En la literatura moral que floreció en la Baja Edad Media, el término con el que se identificaban los gestos era la noción de modestia, cuyo significado etimológico era «moderación», «justa medida», y cuyo estricto cumplimiento engendraba una virtud, la modestia. Cicerón, de quien la tradición cristiana tomó el concepto, la definía como *mediocritas optima est*, es decir, lo mediocre era el justo medio (Schmitt, 1991, pp. 131-132). El cristianismo identificó esta virtud

con la temperancia⁶, en el sentido de ejecutar acciones o enunciar palabras con medida, razón por la cual se relacionaba con los gestos como una expresión de la armonía interior. A partir de entonces la «modestia, el ideal de la moderación y del justo medio, se llega a imponer como la virtud específica del gesto» (p. 136). En los casos de donantes o exvotos, la filacteria reforzaba la condición modesta —por extensión, virtuosa— del oferente. La modestia hacía referencia a la moderación, compostura y recato en el acto de estar. Etimológicamente, traducía «templanza en el modo», de tal forma que insinuaba un modo definitivamente colonial de llevar el cuerpo: sosegado, paciente, controlado y templado en todas las acciones externas. El acto gestual de estar arrodillado revela la virtud por la cual fue conocido en su época, la humildad (Borja, 2012, p. 262), lo que se refrenda como gesto en torno a las palabras que brotan de la filacteria. La gravedad del rostro, la disposición de las manos y la actitud del cuerpo pretendían revelar las disposiciones del alma, lo que se reafirmaba en el bastón de mando que posaba en su mano izquierda. Las virtudes de Solís se respaldaban en la educación, el linaje y su desempeño como funcionario cristiano, como lo afirma la inscripción inferior. Un buen pintor de retratos era aquel que lograba reflejar la condición moral del sujeto.

LO QUE COMUNICA LA FILACTERIA

Estos elementos presentados hasta aquí, la relación de la filacteria con los espacios de la oralidad y su vínculo con el gesto, permiten acercar la discusión a lo que comunica la filacteria. Esta no solo se comportaba como un apoyo escenográfico a los «diálogos» gestuales llevados a cabo entre los diversos personajes —divinos y humanos— que actuaban

⁶ El cristianismo asumió las cuatro virtudes romanas como propias: prudencia, justicia, fortaleza y templanza, a las que San Jerónimo llamó «cardinales» y les agregó las tres «teologales» —fe, esperanza y caridad— enunciadas por San Pablo de Tarso, lo que se constituyó en la base de la teología moral cristiana.

en la representación visual. Las filacterias tenían una doble función: establecían una comunicación especial con la divinidad, una escenificación activa en el cuerpo del vidente; y, en segundo lugar, reafirmaban dogmas de la tradición católica. Antes de desarrollar estos dos aspectos vale la pena tener en cuenta un aspecto ya mencionado del contexto que atraviesa la presencia de las filacterias en el campo visual: estaban dirigidas a una comunidad letrada que plausiblemente tenía relación con la cultura de lo impreso. Esta afirmación se respalda en el hecho de que prácticamente todas las pinturas que contenían filacterias se encontraban en recintos conventuales o en casas de la élite santafereña. Por el contrario, las pinturas que se exhibían en iglesias y oratorios para el culto público eran «mudas» en el sentido de que carecían de textos, pero sí contenían eventualmente inscripciones. Este aspecto hace presente el carácter de la filacteria como tránsito de la oralidad a una sociedad regida por la escritura, la oralidad segunda que se ha mencionado anteriormente.

Con base en esta premisa, el primer aspecto que proponía la filacteria era la comunicación especial con la divinidad, de modo que hubiese no solo una trasmisión piadosa de la experiencia al devoto, sino que el mensaje se convirtiera en una propuesta de meditación, efecto esencial de la pintura barroca. En este sentido, las pinturas que contenían palabras habladas se referían principalmente al diálogo de la visión mística. Los gestos, como expresiones convencionales del sentimiento, comunicaban al devoto una serie de disposiciones corporales recurrentes. Los cuadros de visión eran una de las representaciones donde mejor se ejecutaba la acción del cuerpo, ya fuera como éxtasis o contemplación. Las imágenes visuales y narradas manifestaban lo sagrado a manera de una historia con un solo personaje, sobrecogido, en estado de comunicación con la divinidad. El eje de esta narración partía de la complejidad de la experiencia mística, pues se trataba de representar un acto interior y convertirlo en exterior (Stoichita, 1996, p. 181).

En este lugar cobraba importancia la filacteria en dos perspectivas: convertía en «diálogo» la escenificación activa del hombre en comunicación con lo sagrado; y, en segundo lugar, el texto escrito se encargaba de «introducir» al espectador dentro de la escena mediante la conversación sostenida.

El primer problema, el diálogo del sujeto con la divinidad, debe ser entendido desde la mística. La experiencia de Dios era el acto de pasividad por excelencia. La contemplación extática encerraba una paradoja, se expresaba provocando el movimiento del cuerpo por medio de los gestos. Las experiencias extáticas buscaban manifestar lo irrepresentable, la presencia de Dios a través del cuerpo, de la misma manera que los gestos representaban lo irrepresentable, los movimientos del alma. La perturbación que provocaba la presencia mística también afectaba el escenario en el cual se producía la acción. Las revelaciones y las visiones se daban en espacios cerrados, insinuando el carácter de intimidad e interiorización de la experiencia. Estos espacios sugerían los mecanismos y los lugares donde se podía efectuar la vida devota, un comedor, el coro o una habitación. En las pinturas, estos son los lugares donde transcurre la «conversación», como en la pintura de una serie sobre la vida de San Agustín (figura 15). La aparición de Cristo está acompañada de su voz, que se pinta con las palabras «Agustín, ¿me amas?», a lo que el santo, de rodillas en señal de humildad, responde «Yo te amo mi señor». La composición está acompañada de una cartela que contiene un epigrama que da sentido a la representación⁷. Visualmente, el lugar donde actuaba el cuerpo se complementaba con el ornato que resaltaba los gestos, a lo que la voz pintada se proponía como un texto complejo que no solo sugería devoción, sino meditación.

⁷ San Agustín demuestra el amor excesivo a Jesu-Cristo. Epigrama XXV. Dos flechas despedidas vivamente/ Pasado tiene el corazón mío: / La primera de amor divino ardiente, / De temor la segunda elado y frío: / Temo que se imagine entre la gente / Que soy ingrato a un Dios tan santo y pio: / Y amo Señor con inviolable pecho a vos / Que tantos bienes me habéis hecho.



Figura 15. Anónimo neogranadino, *San Agustín muestra su amor a Jesús*, s. XVIII, óleo sobre tela, colección de los Agustinos Recoletos, Convento de San Agustín, Bogotá.

El lenguaje devocional se iniciaba en una posición corporal, continuaba con los gestos para finalizar en las palabras, que debían culminar en la interiorización de las imágenes. La meditación era lo que mediaba la relación entre el cuerpo exterior y la recepción de las imágenes. Esta fue una de las innovaciones de la *devotio moderna*⁸ que amplió la cultura barroca. Desde la Edad Media la oración era básicamente vocal y basada en la repetición de fórmulas, rezos y letanías. Esta era la «oración vocal». El cambio en la espiritualidad del siglo XVII fue la aparición de la «oración mental», al principio un fenómeno místico que despertaba

⁸ La *devotio moderna* surgió a comienzos del siglo quince en el centro de Europa. Su postulado fundamental era la idea de que la vida espiritual se debía basar en la *Imitatio Christi*, la imitación de Cristo. Su posterior evolución en el siglo dieciséis encontró un espacio muy definido de consolidación en la Contrarreforma, por lo que se comenzó a caracterizar en la importancia de la oración mental, la idea del director espiritual y el examen de conciencia (Ramos Domingo, 1997, pp. 307-308).

sospechas entre la jerarquía porque la tendencia era a convertir toda experiencia piadosa o mística en un acto exterior que pudiera ser controlado, lo que no ocurría con esta práctica. La filacteria se convertía en un dispositivo que incitaba a la práctica de la experiencia interior.

Esta era la importancia de los gestos en relación a la palabra pintada: permitían un complejo de meditación en el cual todo tenía sentido. Muchas veces los gestos no eran expresivos en el sentido de que surgían de una experiencia física, sino que manifestaban una comunicación entre lo sagrado que se revelaba y el vidente (Stoichita, 1996, p. 33). En algunos casos eran particularmente importantes los rostros de Cristo, que revelaban la Iglesia triunfante. Existía una teología del rostro, una doctrina estratégica que combinaba la mirada e imponía una visión (Baudinet, 1990, pp. 153-157). Entre muchos otros elementos, los códigos gestuales en las visiones se establecían de diversas maneras, pero la comunicación de sus significados le permitía al creyente una lectura más compleja cuyo fin último era desengañarse. Y este contexto es lo que permitía la segunda función que se ha mencionado, «introducir» al espectador dentro de la escena mediante la conversación sostenida, lo que se refiere a la comunicación con el espectador.

La visión pretendía incorporar al observador dentro del privilegio de la escena, lo que era posible si el espectador, desengañado, utilizaba para su ejecución los dos ojos: con el «ojo corporal» aprehendía la vista de la imagen y leía la palabra escrita, mientras que con el «ojo interior» acogía los sentidos de la visión. Al leer correctamente los códigos del cuerpo, el devoto podía cerciorarse de su percepción. Los obradores que hacían la pintura lo sabían: la mirada hacia lo alto reflejaba una experiencia visionaria personal e íntima, mientras que ciertas actitudes de los personajes, como dar la espalda o el gesto de una mano, introducían al creyente dentro de la escena. Estas estrategias estaban presentes en la pintura neogranadina y se componen como si el observador estuviese allí presente observando los diálogos. De esta forma, las relaciones gestuales que establecía la visión eran dobles: por un lado el acceso

del vidente a la divinidad, y la invitación al espectador a contemplar lo sagrado por el otro.

Si bien no todas las pinturas tenían filacterias que representaban diálogos con respuesta del interpelado, el hecho de la presencia de la palabra exhalada, así fuese en una sola vía, invocaba estas perspectivas místicas y de meditación. Pero hay otro elemento atractivo en las pinturas, en algunas aparecía invertida la filacteria de dos maneras: el texto al revés o el texto invertido que obligaba a la lectura de derecha a izquierda, también conocido como lectura en espejo. Esta forma de pintar la oralidad de la palabra agrega un argumento más a la propuesta de que estas pinturas estaban dirigidas a un público erudito, a la comunidad letrada. La forma de pintarlas —invertida— estaba relacionada con un contenido específico, el desengaño. Por este se entendía la «verdad aparential del mundo» que suscitaba los sentimientos providencialistas y el rechazo de los sentidos, interpretados como máquinas de ilusión. Para esta cultura barroca la realidad era una espesa red de símbolos, un complejo teatro donde los sujetos se insertaban a través de su corporeidad. La única manera de sobrevivir en él era a través del desengaño, es decir, ver lo que había detrás de lo que se representaba a los sentidos. Aquí se desarrollaba la concepción teatral del mundo. Los efectos ornamentales y retóricos de la obra barroca, que buscaban conmover el alma y persuadir el entendimiento, se disponían como un juego de apariencias, reto al creyente para que pudiera ver más allá. La filacteria invertida era parte de la teatralidad barroca, un reto para que el buen cristiano descubriera qué se está representando y viera qué hay detrás del escenario. Las imágenes son el apoyo para descubrir cómo se engañan los sentidos. En este sentido, la inversión ofrecía unos códigos ocultos que, apropiadamente leídos, permitían ver más allá del «engaño colorido». ¿Pero qué significaba la inversión? El desengaño se lograba a través de la dialéctica entre el sujeto y el objeto, lo que permitía el descubrimiento de lo oculto. Los importantes aportes que habían hecho los jesuitas a la teoría de la imagen sostenían que la imagen «no es más que la pantalla

donde se ofusca y oculta otra verdad y figura o figuración última del mundo, la cual, en efecto, debe ser reconstruida en otro plano; en otra dimensión que no es ya la del universo de los fenómenos naturales» (Rodríguez de la Flor, 2009, p. 43). La inversión es entonces la alegoría de la desconfianza a la observación y la experimentación, el ejercicio que invita a ver más allá de la realidad sensible. La mirada que se hace a la verdad que ofrece el mundo es en espejo, y más cuando los ojos son fuente de error.

El análisis iconográfico de las obras que se han puesto como ejemplo confirma la experiencia de la ilusión óptica que resulta del «mirar» y la necesidad de desengañarse. La *Vocación de San Francisco de Borja* (figura 16) muestra en su conjunto en el centro a Francisco de Borja, ambiguamente postrado ante el cadáver corrupto de la emperatriz Isabel de Portugal y de Ignacio de Loyola. A su lado se encuentran en el piso los símbolos de su poder —la corona ducal, la espada y la capa de la Orden de Santiago— como señal de renuncia a las cosas del mundo. Da la espalda a Carlos V y sus nobles, encima de ellos un ángel les señala una columna de nubes que, como la pompa de jabón, es un símbolo de la vanidad del mundo. Del ángel brota una filacteria que dice *Per diem columna nubis* («Por el día una columna de nubes»). En la parte superior, encima de Borja, el Jesús Niño sostiene y le ofrece gestualmente la cruz al santo, una clara invitación al desengaño, a renunciar a los bienes del mundo. De frente a Borja está Ignacio de Loyola, rodeado de jesuitas que le dan la bienvenida; encima de ellos un ángel, cuya filacteria dice *Et per noctem in columna ignis* («Y por la noche una columna de fuego»), señala la columna de fuego, símbolo de la purificación. La muerte de quien encarna el poder, la emperatriz, es el motivo que le deja ver al duque las banalidades del mundo.

La pintura como *vanitas* que invita al desengaño tiene otros elementos que llevan al espectador a la meditación. En primer lugar, las dos columnas se refieren a la visión del «carro de Yahvé», profecía de Ezequiel (1:4-14) que contiene un complejo sistema simbólico.

Pero también, en el contexto en el que transcurre la escena, el acontecimiento de la vocación de Borja ocurrió durante el reinado de Carlos V, presente en la escena. Las columnas también aluden al escudo de armas del monarca, que estaba compuesto por las dos columnas de Hércules y la divisa *Plus Ultra* («Más Allá»). Las filacterias que salen de la boca de los personajes son en su mayoría textos del libro del Éxodo; las que están al lado izquierdo, a donde mira Francisco de Borja, están al revés, lo que obliga a una «lectura de espejo». Este brevísimo recorrido sobre la pintura deja ver la complejidad de elementos que se podían poner en juego en una obra para generar la meditación. El centro de la pintura es el cuerpo corrupto que genera las nuevas disposiciones de los otros cuerpos. Esta visión desencantada, *vanitas* del mundo, por sí misma anunciaba la aparición de una conciencia de modernidad, como el paso del tiempo, el cambio, la caducidad y, por supuesto, la conciencia del cuerpo.



Figura 16. Gregorio Vásquez, *Vocación de San Francisco de Borja*, s. XVII, óleo sobre tela, colección de la Arquidiócesis, Bogotá.

Finalmente, el último espacio donde aparecen las filacterias con frecuencia, y que hemos mencionado anteriormente, es en aquellas pinturas donde se quieren reafirmar los dogmas de la tradición católica. Al igual que las anteriores, también estaban dirigidas a un público erudito, debida su complejidad alegórica y teológica, además de que siempre están escritas en latín. Este tipo de pinturas estaba ampliamente relacionado con complejas disputas como la Inmaculada, las defensas de tesis o problemas de orden escatológico. Para el caso, quisiera ejemplificar este uso de la filacteria a través de la representación de la alegoría de la muerte. En la Nueva Granada no se desarrolló una riqueza iconográfica para el tratamiento del tema de la muerte, como sí ocurrió en otros lugares de la América hispánica colonial. Catafalcos, esqueletos alegóricos, polípticos sobre el destino del hombre, relojes de las parcas, alegorías de la muerte, árboles de la vida, son algunas de las muchas soluciones visuales que se le dio al tema de la muerte (Sebastián, 1989, pp. 100-126). El núcleo sobre el cual se desarrolló visualmente esta temática se orientó sobre dos perspectivas: alegorías sobre el cuerpo yacente y la actitud del buen cristiano frente a la muerte. El cuadro de Nicolao Rubences, *Alegoría de la muerte*⁹, se comporta como un buen ejemplo del tratamiento del problema. La técnica de representación empleada es la emblemática, que combina imagen y texto para presentar los destinos del cuerpo yacente. Cristo resucitado tiene una espada en la mano derecha y un olivo en la izquierda. Se encuentra en un rompimiento de gloria de donde emana la luz que alumbra sobre el cadáver yacente; este sostiene una cruz en su mano izquierda, y de su boca sale una filacteria en latín que dice «Después de las tinieblas espero la luz». A la siniestra de Cristo hay un cuerpo desnudo que representa un alma penitente liberada del purgatorio; a su derecha, un clérigo ofreciendo un par de panes, cuya presencia hace referencia al sacramento eucarístico, y un ángel de la pasión. En la parte inferior derecha

⁹ www.colarte.com/colarte/foto.asp?ver=1&cidfoto=96889

se ve el hocico de una fiera, una tradicional representación medieval de la entrada al infierno.

El mensaje indicaba los estados posibles frente a la muerte, desde las tres alternativas escatológicas hasta la condición del cuerpo esperando la redención final. El punto de partida para su lectura se establece arriba y abajo: el cuerpo de la vida, el cuerpo de la muerte. El primero tiene la luz de la resurrección, el segundo permanece en tinieblas, es el limpio cadáver barroco que aún no se corrompe, como solía suceder en las tradicionales representaciones medievales (Aries, 1987, pp. 273-276). El cuerpo yacente y amortajado espera la justicia y la misericordia. Este tipo de pintura se planteaba entonces como un montaje complejo de símbolos que señalaban a distintas direcciones de interpretación. La meditación debía desentrañarlas: se podía leer la relación eucarística del cuerpo de Cristo-cuerpo yacente, la relación muerte-Pasión, muerte-intercesión de los santos o las ánimas, solo por indicar tres direcciones. Un conjunto gestual, teatral, simbólico y hasta enigmático.

Con estos elementos se puede observar de qué manera la cultura colonial fue una sociedad de primacía retórica, aún dominada por una cultura de oralidad segunda, donde, a pesar de la escritura, los rasgos de oralidad se imponían. A pesar de los avances de la primera modernidad y del «mudismo» de la pintura tradicional, había unos sectores que trataban de vincular la palabra escrita a la cultura visual, de modo que se comunicaba a partir del gesto para un tipo de público especial. La cartela y la filacteria transmiten estas actitudes. La filacteria era fundamentalmente comunicación con lo sagrado en dos órdenes: Dios que comunica su voluntad en la visión, frases cortas que aluden a órdenes —escuchar la voluntad—, lo cual está refrendado por el uso de la gestualidad. En segundo lugar, consolidaba dogmas, todo ello en función de un elemento de modernidad, la meditación personal, resultado de la *devotio moderna*, una innovación que poco a poco se fue extendiendo para conformar sujetos individualizados.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1984). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclee de Brouwer.
- Aries, Philippe (1987). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Baudinet, Marie-José (1990). Rostro de Cristo, forma de la Iglesia. En Michael Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (I). Madrid:
- Borja Gómez, Jaime Humberto (2002). *Los indios medievales de Pedro de Aguado. Construcción del idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá: Icanh-Instituto Pensar.
- Borja Gómez, Jaime Humberto (2012). La autoridad y la virtud. Los retratos del virrey Solís. En Max Hering (ed.), *Historia cultural desde Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, Universidad Javeriana, Universidad de Los Andes.
- Bulwer, John (1974). *Chirolgia: Or the Natural Language of the Hand & Chironomia: The Art of Manual Rhetoric*. Carbondalle, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Buxó, José Pascual (1994). El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática. En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte.
- Calvo Serraller, Francisco (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.
- Carducho, Vicente ([1635] 1979). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Turner.
- Chinchilla, Perla (2004). *De la Compositio Loci a la república de las letras: predicación Jesuita en el siglo XVII novohispano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Courtine, Jean-Jacques (2005). El espejo del alma. En Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (eds.), *Historia del cuerpo* (I). *Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus.
- Fumagalli, Vito (1990). *Solitud Carnis. El cuerpo en la Edad Media*. Madrid: Nerea.
- Le Goff, Jacques (2007). *Un Moyen Age en images*. París: Hazan.

- Magli, Patricia (1991). El rostro y el Alma. En Michel Feher y Ramona Naddaff (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Taurus.
- Mercado S. J., Pedro de (1673). *El cristiano virtuoso*. Madrid: Ioseph Fernández de Buen Día.
- Mujica Pinilla, Ramón (2002). El arte y los sermones. En Ramón Mujica y otros (eds.), *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito.
- Museo Nacional de Arte (1994). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte.
- Praz, Mario (1989). *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela.
- Ramos Domingo, José (1997). *Retórica, sermón e imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (1995). *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2009). *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada.
- Schmitt, Jean-Claude (1990). *La raison des gestes dans l'occident médiéval*. París: Gallimard.
- Schmitt, Jean-Claude (1991). La moral de los gestos. En Michel Feher y Ramona Naddaff (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (II). Madrid: Taurus.
- Sebastián, Santiago (1989). *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stoichita, Víctor (1996). *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*. Madrid: Alianza.
- Velazco, Martín de (1677). *Arte de sermones para saber hacerlos y predicarlos*. Cádiz: Alférez Bartolomé Núñez de Castro.
- Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz de la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra.
- Zumthor, Paul (1994). *La medida del mundo. Representaciones del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.