



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte
ISSN: 2539-2263
ISSN: 2590-9126
revistahart@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

Rubio de los Santos, Mariana
Cuerpos sa(n)grados del barroco novohispano
H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. Esp.3, 2018, Julio-, pp. 115-140
Universidad de Los Andes
Colombia

DOI: <https://doi.org/10.25025/hart03.2018.05>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764588004>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

CUERPOS SA(N)GRADOS DEL BARROCO NOVOHISPANO

Bled Sacred Bodies of the New Spanish Baroque

Corpos sa(n)grados do barroco novo-hispânico

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2017. Fecha de aceptación: 5 de abril de 2018. Fecha de modificación: 17 de mayo de 2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.05>

MARIANA RUBIO DE LOS SANTOS

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana en donde colaboró como becaria de investigación en la línea de Arte y Educación del Departamento de Arte y más tarde en el Departamento de Arquitectura, donde también trabajó como asistente editorial para la revista *Aquitectónica*. Maestra con Mención Honorífica en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México en donde fue becaria CONACYT en el campo de conocimiento de Arte Moderno con enfoque en los inicios de la fotografía en México. Entre sus últimas publicaciones se encuentra: "La imagen y los imaginarios de la cultura o de la urgencia de la pedagogía visual" en *Cultura y comunicación. Acercamientos críticos, narrativos y analíticos*. Coordinado por Johanna Ángel. Intersecciones 39. México: Secretaría de Cultura, 2017.

marianarubiodelosantos@gmail.com

Este artículo concluye un proceso de investigación que abarcó dos seminarios de investigación en la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana. La primera parte de la investigación se publicó en "Escultura y cuerpo en la clausura femenina novohispana", en *Arquitectónica*, México: Universidad Iberoamericana, nº 21, primavera 2012. Revista del Departamento de Arquitectura. En él se abordó el análisis arquitectónico y su relación con el curso amoroso.

RESUMEN

El presente texto pretende establecer y desplegar al cuerpo en su concepto, el cual deviene como forma en su presentación y representación, delimitándolo en cuerpos históricos específicos: esculturas barrocas del cuerpo de Cristo y la vida de las religiosas en los conventos femeninos durante los siglos XVII y XVIII en la Nueva España. A partir de la metodología de la antropología de la imagen, retomo la relación del cuerpo y la imagen. Propongo la lectura de la corporalidad de las religiosas como imágenes creadas al seguir un proceso de asimilación en donde las esculturas se presentan como cuerpos lacerados. El concepto, la forma y el espacio en donde se despliega el cuerpo femenino novohispano, funcionan como ejes de argumentación y estructura del texto.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, Corpus Christi, escultura barroca, discurso religioso.

Como citar:

Rubio de los Santos, Mariana. "Cuerpos sa(n)grados del barroco novohispano". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 3 (2018): 115-140. <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.05>

ABSTRACT

This text aims to establish and deploy the body in its concept, which becomes a form in its presentation and representation, delimiting it in specific historical bodies: Baroque sculptures of the body of Christ and the life of the nuns in the female convents during the seventeenth and eighteenth century in New Spain. Using an anthropological methodology, I analyze the relationship between the body and the image. I propose reading the corporeality of the nuns as images created by following a process of assimilation where the sculptures are presented as lacerated bodies. The concept, the form, and the space in which the New Spanish female body unfolds function as axes of argumentation and structure of the text.

KEYWORDS

Body, Corpus Christi, Baroque Sculpture, Religious Discourse.

RESUMO

O presente texto procura estabelecer e desdobrar o corpo no seu conceito, o qual devém como forma na sua apresentação e representação, delimitando-o em corpos históricos específicos: esculturas barrocas do corpo do Cristo e a vida das religiosas nos conventos femininos durante os séculos XVII e XVIII na Nova Espanha. Com uma metodologia antropológica, retomo a relação do corpo e da imagem. Proponho a leitura da corporalidade das religiosas como imagens criadas segundo um processo de assimilação, no qual as esculturas se apresentam como imagens de corpos lacerados. O conceito, a forma e o espaço onde se desdobra o corpo feminino novo-hispânico funcionam como eixos de argumentação e estrutura do texto.

PALAVRAS-CHAVE

Corpo, Corpus Christi, escultura barroca, discurso religioso.

INTRODUCCIÓN

Parece como si hubiéramos perdido toda la certeza que alguna vez tuvimos acerca del cuerpo, y como si fuera una predestinación de la actualidad el ya no poder distinguir entre imagen y cuerpo.

Hans Belting, *Corpus Christi*

El cuerpo, propio y único, es aquello que se presenta como lo más cercano a nosotros mismos: somos nuestro cuerpo. Es (o parece ser) fácil de identificar, pero complicado al querer delimitarlo, enunciarlo y relacionarlo a la propia vida. Este se escribe y define constantemente según las tensiones que lo rodean. Es ante todo una producción de sentido que responde a ciertos regímenes: el cuerpo es para ser visto o no visto. También, sobre él, se ejercen poderes y saberes que por momentos pueden o no responder a lo establecido por la autoridad, dependiendo de las experiencias vividas por cada cuerpo.

Este ensayo surge de miradas fragmentadas a esculturas barrocas, de vidas religiosas enclaustradas, discursos corporales de sangre y carne, escritos del pasado que brotan para construir un sentido y delimitar una forma a la experiencia religiosa vivida por mujeres que buscaban un camino de santidad en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII.

Los cuerpos a estudiar son las esculturas de Cristo en los coros de los conventos femeninos y su relación con los sujetos que habitaban esos espacios. A partir de un análisis conceptual, se enuncia el cuerpo de las religiosas a través del *Corpus Christi*. Desde la antropología de la imagen propuesta por Hans Belting, propongo la lectura de la corporalidad de las religiosas como imágenes creadas al seguir un proceso de asimilación. El análisis se limita a dos esculturas y, a través de diversas fuentes, se propone reconstruir el sentido de su desplazamiento en el espacio.

El cuerpo ocupó un lugar central en las reflexiones teológicas que en un principio cuestionaban la corporeidad de Dios, pero terminaron por definirla conceptualmente, bordeando la forma y delimitando así al cuerpo humano. A través de un análisis conceptual en el primer apartado, desarrollo las distintas discusiones que se abren al respecto, las cuales conllevan la reflexión a través de la justificación del cuerpo sagrado de Cristo.

En el segundo apartado analizo la presentación y representación de los cuerpos puestos en tensión. Igualmente, identifico los conventos como estructuras (arquitectónicas, sociales y culturales) que organizan la vida femenina, forjando una comunidad de sensibilidad de monjas que hacían de su cuerpo un medio para generar imágenes que incorporan el discurso santificador del sacrificio religioso. El último apartado reúne un conjunto de registros históricos y

artísticos que identifican la relación de las experiencias de los cuerpos femeninos en dos espacios conventuales específicos, de vida en común: el coro y el refectorio. En el primero, se incorpora el sacramento de la eucaristía como alimento para el alma, se exponen y contemplan cuerpos en esculturas y visiones. En el segundo, se nutre al cuerpo con la carne reglamentada. En ambos lugares se exhiben cuerpos como imágenes dolientes y sangrantes.

Devenir cuerpo sagrado es la forma de nombrar las conclusiones del presente texto, en las cuales retomo lo abordado a lo largo de los tres apartados y propongo una interpretación final. Entender el poder de la imagen y la ‘performatividad’ del cuerpo que lo activa es eje principal de las líneas a continuación.

EL CUERPO: EL PROBLEMA INCORPORADO

El problema de la definición del cuerpo se presenta desde ámbitos conceptuales teológicos, filosóficos y morales, correspondientes al pensamiento contrarreformista postridentino. Ahora bien, es necesario voltear la mirada a los orígenes del pensamiento posterior al Concilio de Trento: retomar los fundamentos religiosos medievales que los teólogos europeos dejaron como registro en sus diversos escritos. Primero, se pensaba en un cuerpo como una entidad biológica mucho más cercana a las plantas. Galeno será quien reforme la visión funcionalista en el siglo II y este será entendido como organismo en tanto instrumento para el alma, al proponer la relación causal entre macro-micro, un paralelo entre el cuerpo y el cosmos. Ya en la Baja Edad Media y el Renacimiento, la corporeidad se abre y surgen nuevos conocimientos y versiones biológicas, funcionales y también espirituales. La sociedad novohispana requirió de subjetividades particulares en donde se incorporaran los comportamientos, el aspecto externo, los géneros, las edades, la figura, las percepciones o estilos de vida y la particular relación con los otros, así como con el poder, la muerte y la naturaleza, haciendo del cuerpo una imagen del discurso religioso, político y moral.

Corpus Christi

En palabras de Jean Luc Nancy, “El cuerpo de eso (Dios, absoluto, como se quiera) y que eso tiene un cuerpo o que eso es un cuerpo (y por tanto se puede pensar, que eso es el cuerpo, absolutamente), he ahí nuestra obsesión”.¹ El discurso se sostiene mediante un doble mensaje: al afirmar la concepción corporal y humana de Cristo, nos despoja de toda significación antropológica del Dios, distanciando la analogía con nuestro propio cuerpo. Una enunciación que contiene lo

1. Jean-Luc Nancy, *Corpus* (Madrid: Arena, 2003), 9.

absoluto incorporado, provoca la obsesión sobre el cuerpo del Dios y, por tanto, del humano, configurando un discurso plenamente corporal desde sus orígenes.

Las distintas discusiones que se abren al respecto conllevan la reflexión del cuerpo² humano a través de la justificación del cuerpo sagrado de Cristo. La corporeidad del Dios se cuestiona en relación a la resurrección tanto en alma como en cuerpo. Tomás de Aquino fue quien estableció esta dualidad: el alma da forma a lo que es el cuerpo.³ Se concebía la unicidad de la forma sustancial así, el cuerpo y el alma se unen nuevamente en la resurrección. Quienes diferían de Aquino se adhirieron a la tradición platónica, agustiniana o franciscana, dando más importancia al cuerpo como realidad material y abogando por la continuidad material corporal en la resurrección.

Entre cuerpo, espíritu y divinidad, el *Corpus Christi* marca el paradigma de la trinidad. El cuerpo como la materialidad divina que evoca un dogma, una idea: Cristo como presencia divina en la Tierra, *es* Dios encarnado. De esta manera, el cuerpo ocupó un lugar central en las reflexiones teológicas que en un principio cuestionaban la corporeidad de Dios, pero terminaron por definirla conceptualmente, bordeando la forma y delimitando así al cuerpo humano.

Cuerpo humano

La Edad Media retomó las ideas científicas aristotélicas en las que el cuerpo del hombre se volvió paradigmático: definía la forma y modelo de lo que se concebía como humano. Dejaba al cuerpo femenino las nociones de informidad y ruptura, aperturas y desbordamientos del cuerpo masculino. Se consideraba a los hombres y mujeres como versiones de la misma cosa, con cambios en proporción: por ejemplo, los mismos órganos sexuales dispuestos externa e internamente. Dichas creencias posibilitaron un tratamiento similar para ambos sexos de acuerdo al valor de las exudaciones humanas (menstruación, transpiración, lactancia, emisión de semen), consideradas todas como derramamientos de sangre.

Un cuerpo que sangra es un cuerpo vivo que recuerda los derramamientos corporales de Cristo en el momento de su crucifixión. De esta manera se veneraban los procesos físicos corporales con fines religiosos, en referencia a los milagros y curaciones que posibilitaban. La tradición medieval diferenciaba al hombre de la mujer siguiendo una mezcla de ideología teológica, científica y popular en donde se asociaba al hombre con el espíritu, la razón o la fuerza y a la mujer con el cuerpo, la carne y la debilidad. Así se creó la relación del cuerpo humano con el de Cristo en tanto divinidad masculina (espiritualidad) y humanidad femenina (corporalidad de la carne con capacidad nutricia).

2. Los argumentos que anteceden a dichos cuestionamientos se discutieron en el II Concilio Ecuménico de Nicea a favor de las imágenes y su culto, y el III Concilio Ecuménico de Éfeso sobre la naturaleza divina y humana de Cristo.

3. Caroline Walker Bynum. "El cuerpo femenino y la práctica religiosa." Traducción Isabel Zamorano en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* editado por Michel Feher, (Madrid: Taurus, 1990), 196.

Cuerpo sagrado

La eucaristía dentro del rito misal es el sacramento en el cual, bajo las especies de pan y vino, Jesucristo se halla verdadera, real y substancialmente presente, con su cuerpo, su sangre y su divinidad. Nancy enuncia de manera precisa el efecto de la eucaristía en la cultura mayoritariamente religiosa: “La angustia, el deseo de ver, de tocar y comer el cuerpo de Dios, de *ser* ese cuerpo y de *no ser sino eso* constituyen el principio de (sin)razón de Occidente. Por esto, el cuerpo, cuerpo [sic], *jamás tuvo ahí lugar, y menos que nunca cuando ahí se lo nombra y se lo convoca*. El cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: hostia”.⁴ La nutrición espiritual sólo podía esparcirse en total plenitud a través de la nutrición corporal. Mientras que el alimento corporal se transforma en nuestro interior, en la eucaristía sucede lo contrario: quien la recibe se transforma espiritualmente en el alimento recibido.⁵

(RE)PRESENTANDO CORPORALIDADES

Desde sus inicios, la noción del *Corpus Christi* se vio implicada con la noción de imagen, pues se consideraba y delimitaba al cuerpo según la manera en la que debía ser visto. Hans Belting describe el fenómeno de la indiciencia del rostro de Cristo, es decir la huella marcada en el paño de la Verónica como una *vera icon* y es el eje principal en la cuestión de la creación de imágenes religiosas.⁶ La imagen del cuerpo de Cristo que proliferó a partir de la Baja Edad Media dio cuenta de su propia condición arquetípica: el cuerpo engendra un orden. Siguiendo a Jaime Borja, la gestualidad se convirtió en una estructura de códigos de significados y experiencias que se convierten en la representación de un cuerpo social, es decir, un modo de ser, pensar y disponerse anímicamente.⁷

Los teólogos y artistas se vincularon en la creación del concepto; mientras los primeros necesitaron de un referente para hablar del cuerpo, los segundos traducían en imágenes las palabras y construían artefactos físicos destinados a fortalecer el discurso. Tomando la idea de la manifestación del Dios en un cuerpo, éste se presenta y más tarde se representa en escultura que crea imágenes. Este diálogo de presentación y representación funciona para los cuerpos enclaustrados en tanto discurso que define y construye, creando al mismo tiempo, imágenes a decodificar.

Cuerpo de Cristo

El cuerpo de Cristo ha sido una de las representaciones más recurrentes en el arte religioso desde la Edad Media. Con el paso de los años y su extensión al Nuevo

4. Nancy, *Corpus*, 11. En la versión en inglés de Fordham University Press se traduce “That’s why the body, bodily...” Considero que una traducción más atinada daría, en vez de la repetición de cuerpo, ‘cuerpo, corpóreo’.

5. Fulgenzio Cuniliati, citado en Piero Camporesi, “La hostia consagrada: un maravilloso exceso”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, primera parte, traducido por José Luis Checa, editado por Michel Feher, (Madrid: Taurus, 1990), 236.

6. Hans Belting, “Corpus Christi”, en *La imagen y sus historias: ensayos* (México: Universidad Iberoamericana, 2001), 51.

7. Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013), 54. El autor hace un análisis de los discursos visuales y narrativos en torno al cuerpo en la Nueva Granada.

Mundo, el tema necesitó adecuaciones regionales para que su mensaje fuera correctamente transmitido y entendido, afectando al espectador para que lograra la evocación de la fe por medio del cuerpo de Cristo representado como hombre, y así saberlo físico, corpóreo, semejante y próximo y simultáneamente divino.

El arte barroco novohispano revistió estas representaciones de una sensibilidad singular, “no rehuía la sensualidad, ni la sensibilidad, ni los sentimientos: la escultura devota permitía materializar en madera y en oro colorido, las emociones efusivas y los impulsos vehementes”,⁸ y en algunos casos se llegó a representar mucho sufrimiento.⁹ Según las funciones sensoriales en las esculturas novohispanas, el cuerpo tenía tres posibilidades de representación de acuerdo a la legitimidad moral: “[...] ocultarse, gemir (de dolor o de gozo) y deslumbrar”.¹⁰ En el caso del cuerpo pasional, *gemir* fue la opción que eligieron los talladores de aquellas épocas, resaltando el valor intrínseco del dolor de la carne. La necesidad de expresar un cuerpo en sufrimiento para plantear la humanidad de Jesús, se vio resuelta en las numerosas representaciones en las que la desnudez funciona como elemento esencial para proyectar dicho dolor.¹¹

El eclesiástico y teórico italiano Giovanni Andrea Gilio da Fabriano consideró el decoro como pretensión de verdad histórica, necesario en la representación de escenas del sufrimiento de Cristo, puesto que debían despertar la piedad de los fieles, mostrando todo el siniestro horror de la escena. En 1564, Fabriano describió cómo se debería presentar la figura de Cristo flagelado: “[...] afligido, sangrante, cubierto de escupiduras, con la piel desgarrada, herido, deforme, pálido y con un aspecto lamentable”.¹² Tal es el caso de las esculturas que tomo como objeto de análisis para el presente ensayo.

Cuerpo escultórico

La representación escultórica de Cristo cubre un déficit que equiparará su culto con el de las estatuas de santos, pues éstas representan el cuerpo de la reliquia conservada en él.¹³ El cuerpo de Cristo, en tanto ausencia, toma la tridimensionalidad para crear una imagen escultórica que, por medio de la talla en madera y pasta de caña, se convierte en cuerpo. Como una efigie del Dios, las esculturas adquieren características reales tales como la proporción y expresión del cuerpo. En las esculturas analizadas a continuación, se sugiere un cuerpo que sangra, la presencia eterna del momento de su muerte.

Una lectura fenomenológica contemporánea permite mirar las esculturas como cuerpos. En el rostro afligido, el último gesto de dolor en el instante de su muerte, se vislumbra la vulnerabilidad de Cristo: queda inmortalizado al recordarnos su muerte como prueba de la materialidad de su carne. Cabello humano cubre la cabeza coronada por espinas, por donde la sangre escurre, cubriendo

8. Alfonso Alfaro, “Óyeme con los ojos: elogio del cuerpo entrevistado”, en *Corpus Aurem: Escultura religiosa*, Colección uso y estilo, (México: Museo Franz Mayer de México, 1995), 21.

9. Alena Lucia Robin, “Los Cristos del México virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes” (Tesis de maestría, UNAM, 2002), 2.

10. Alfaro, “Óyeme con los ojos”, 11.

11. Tesis principal de Leo Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. (Madrid: Hermann Blume, 1989). El autor sostiene la importancia de la presentación del pene de Cristo como elemento clave de su naturaleza humana.

12. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, citado por Robin, *Los Cristos del México virreinal*, 87.

13. Hans Belting, *Imagen y culto*. (Madrid: Akal, 2009), 396.



Imagen 1. *Santo Cristo del Llanto* delante de la reja del coro. Anónimo. S.XVIII. Pasta de caña. Templo de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro. *Fotografía*: Mariana Rubio.



Imagen 2. Detalle del *Santo Cristo del Llanto*. Anónimo. S.XVIII. Pasta de caña. Templo de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro. *Fotografía*: Mariana Rubio.

finamente su piel. Llagas en el torso y en las rodillas, moretones que dan forma y cuerpo al *Santo Cristo del llanto* (Imgs. 1 y 2).

El *Señor de la Columna* (Imgs. 3 y 4) también ha sido coronado con espinas. La mirada suplicante impacta sobre el espectador creando la posibilidad de empatía, reforzada por el injerto de cabello humano. De pie, uno delante del otro, Cristo se inclina hacia adelante por el impulso de la cuerda ausente que lo jala de las manos. Su cuerpo herido expone la carne transgredida por los flagelos. De la suavidad y transparencia que simula la encarnación a una violenta laceración que abre el cuerpo y expone aquello que debe quedarse dentro: la carne y los huesos de las costillas y rodillas.

Las dos representaciones muestran un cuerpo en el que el valor de la exposición de la carne está en el lugar de la mirada. Ya que “las imágenes cristianas no sólo miran a Dios, más a nosotros y al prójimo. Porque no hay duda, sino que todas las obras virtuosas pueden servir, juntamente, a la gloria de Dios, a nuestra enseñanza y a la edificación del prójimo. Y tanto más deben ser estimadas cuanto mejor abrazan estas tres cosas, en las cuales consiste la suma de la perfección cristiana.”¹⁴

En tanto, las esculturas como agentes culturales que se dirigen a un espectador, los cuerpos de las religiosas —que en este caso perciben el cuerpo

14. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, edición, (Madrid, Cátedra, 1990), 249-250, citado por Paula Mues Orts, “Imágenes corporales: arte virreinal de los siglos XVII y XVIII en Nueva España”, en *El Cuerpo aludido: anatomías y construcciones: México, siglos XVI-XX*. (México: Patronato del Museo Nacional de Arte; CONACULTA-INBA, 1998), 48.



Imagen 3. *Señor de la Columna* delante de la reja del coro. Anónimo. S.XVIII. Madera policromada. Real Convento de Beaterios de Santa Clara Querétaro. *Fotografía*: Mariana Rubio.



Imagen 4. Vista desde el coro del *Señor de la Columna*. Anónimo. S.XVIII. Madera policromada. Real Convento de Beaterios de Santa Clara Querétaro. *Fotografía*: Mariana Rubio.

escultórico—, contenidos en clausura, hacen de las esculturas un cuerpo deseado o cuerpo místico, imagen que dibuja el objetivo de un camino marcado por una ausencia, la de su Esposo, Cristo. Pasaré ahora a configurar el cuerpo enclaustrado que se construye como femenino en los conventos novohispanos.

Cuerpos clausurados

Si retomamos la creencia en la relación de la humanidad de Cristo con la corporalidad femenina, entenderemos el principio espiritual de la práctica religiosa para las mujeres como experiencia somática. Es a partir de esta devoción que el cuerpo se utiliza como medio para acceder a lo sagrado, pues facilita la vía a través de su sensibilidad visionaria. Al estar excluida de la práctica del sacerdocio y contar con poca autorización para hablar, la mujer utilizó un discurso corporal para recalcar su importancia en la experiencia de Cristo. Las místicas religiosas marcaron otra manera de unirse con Dios, es decir, definieron y diferenciaron una espiritualidad específicamente femenina a través de su propio cuerpo y manifestaron la experiencia pasional de forma aparente en su carne.

Este discurso corporal se reforzó en escritos y visiones de religiosas desde la Edad Media, en los cuales Cristo es recibido y acogido como cuerpo. Escribe la mística italiana Ángela de Foligno en el siglo XII:

[...] y se descubre en este Cristo al alma con carne y la sangre y con todos los miembros de su cuerpo sangrado. Y ello es así porque, cuando el intelecto humano descubre, ve y reconoce a Cristo hombre y a Cristo Dios en este misterio [...], este intelecto siente placer y lo expande, porque percibe al Cristo “humanizado” y al Cristo no creado adaptado y hecho de esta forma porque el alma humana ve el alma de Cristo, sus ojos, su carne y su cuerpo.¹⁵

En la justificación de Cristo como cuerpo humanizado, se vinculaba la concepción de la mujer como cuerpo: “De hecho, muchas veces llegaron a tratar a la carne de Cristo como si fuera de mujer [...] en lo relativo a sus pérdidas de sangre y su capacidad nutricia”.¹⁶ Este hecho nos ayuda a comprender la creciente cantidad de mujeres que imitaban al Cristo corporal. El cuerpo de las religiosas se fundía con el de su Esposo en la unión mística y corpórea de la *Imitatio Christi*. La asociación de la mujer con la carne y humanidad de Cristo se apoyaba en la doctrina teológica del Nacimiento de la Virgen, la noción de la Inmaculada Concepción y la Asunción corporal de María. El cuerpo de Cristo nacido del vientre de la virgen, se vinculó con la misma carne femenina.¹⁷

Cuerpo y carne eran los valores que las religiosas articularon a su discurso en un proceso de asimilación. Su carne se convertía en carne de Cristo al igualar

15. Walker, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa”, 173.

16. Walker, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa”, 179.

17. Walker, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa”, 185.

los procesos corporales sagrados: sangrar, nutrir, morir y dar la vida por los demás. De esta manera, se sumaba a la asociación material femenina el valor nutricional de su carne. Cuerpo, carne y alimento es lo que encontramos simbólicamente organizado en el discurso conventual. A través de los usos del cuerpo y prohibiciones del discurso, las monjas justifican lo que a nuestros ojos funde lo espiritual y psicológico con lo corporal y sexual: ellas “hablan normalmente de saborear a Dios, de besarle intensamente, de adentrarse en su corazón o en sus entrañas, de ser cubiertas por Su sangre”.¹⁸

Estructura corporal conventual (Usos del cuerpo en los espacios)

En la Nueva España, la mayoría de los conventos estuvieron sujetos a y bajo la dirección de los obispos y arzobispos. “Este sometimiento de las monjas al poder eclesiástico secular se traducía, en última instancia, en la dependencia del poder masculino”.¹⁹ Al querer abordar a los regímenes sexuales como medio de distribución de cuerpos entre lo masculino y lo femenino, es primordial pensar en la sexualidad humana como la intrínseca relación entre género, reproductividad, erotismo y afectividad.²⁰ La regulación del poder por medio del género y su institucionalización en papeles y estereotipos funcionó como eje en la organización del conjunto de prácticas dentro de los espacios conventuales. Así, mientras se censuraban las imágenes religiosas indecorosas, se enclaustraban aquellos cuerpos sublimes, cubriéndolos con los votos de obediencia, clausura, pobreza y castidad.

En cuanto a este último voto, las mujeres que clausuraron su cuerpo a la posibilidad de reproducción biológica reprodujeron otros seres similares por medio del sistema colegiado, en donde se reproducen las construcciones mentales,²¹ funcionando como reproducción de otros cuerpos. Renunciando a su reproductividad física, siguieron abiertas a la posibilidad de educar a nuevas generaciones. Esta reproducción se lograba, en ciertos casos, a través de la instrucción de niñas, pero también por el ejemplo que daban a otras mujeres y a sus familiares o protectores.

Como respuesta a la limitación espacial como regulación de la institución eclesiástica, los textos de Teresa de Jesús ofrecen una relación entre los modelos arquitectónicos y la conceptualización del cuerpo femenino. En tanto figura autoral femenina, como analiza puntualmente María M. Carrión, la santa utiliza un nivel retórico y conceptual, con un lenguaje corporal, y diseña un espacio habitable para desarrollar las prácticas de oración, quietud, meditación y contemplación que proponía como reforma conventual.²²

Siguiendo las recomendaciones de Teresa de Jesús, en el *Camino a la perfección*: “[...] lo primero que hemos luego de procurar quitar de nosotras [es] el amor de este cuerpo”.²³ Por medio de un conjunto de prácticas, bajo la

18. Walker, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa”, 171.

19. Manuel Ramos Medina, *Místicas y descalzas. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*. (México: Centro de Estudios de Historia de México Conumex, 1997), 150.

20. El *modelo holónico de la sexualidad humana* plantea que la sexualidad es “[...] el resultado de la integración de cuatro potencialidades humanas que dan origen a los cuatro holones (o subsistemas) sexuales, a saber: la reproductividad, el género, el erotismo y la vinculación afectiva interpersonal” los cuales serán analizados a lo largo del trabajo. Eusebio Rubio, “Introducción al estudio de la sexualidad humana: Conceptos básicos en sexualidad humana”, en *Antología de la sexualidad humana. Tomo I*. (México: Consejo Nacional de Población- Miguel Ángel Porrúa, 1994), 17-46.

21. “Por reproductividad se quiere decir: tanto la posibilidad humana de producir individuos que en gran medida sean similares (que no idénticos) a los que los produjeron, como las *construcciones mentales* que se producen acerca de esta posibilidad.” Rubio, “Introducción al estudio de la sexualidad humana: Conceptos básicos en sexualidad humana”, <https://www.amssac.org/biblioteca/potencialidades-humanas/>

22. María M. Carrión, *Arquitectura y cuerpo en la figura de Teresa de Jesús*. (Madrid: Anthropos, 1994).

23. Teresa de Jesús “Camino a la perfección”, en *Obras completas*, citado en Ramos Medina, *Místicas y descalzas*, 213.

orientación de los confesores, las experiencias místicas de las iluminadas cristalizaron en formas específicas de devoción experimental que sirvieron de prototipo de la conducta moral y civilizadora, forjando una comunidad de sensibilidad mediante el control, uso y tormento de los sentidos como parte de la experiencia mística religiosa.²⁴

Las “[...] virtudes que destruyen su cuerpo y edifican una santidad sustentada en una coreografía sistemática y cotidiana, la gestualización reglamentada por las constituciones, las distribuciones de las horas del día, [así como] los costumbrarios”²⁵, buscan el reforzamiento de los hábitos de comportamiento individual y colectivo, dando significado y habitación a los espacios arquitectónicos. En los espacios de vida en común, la comunicación y convivencia eran permitidas siempre bajo la mediación y observación personal de los votos.

Las reglamentaciones de los usos del cuerpo permitidos en las *Constituciones* y en los registros dan a estos espacios el significado que me permite relacionar dos de ellos. Uno como área de acceso y comunicación, y el otro dentro del espacio de clausura: el coro y el refectorio. Ambos espacios de vida en común, en donde el cuerpo se presenta como elemento esencial en la práctica y la interacción colectiva poco regulada, borraban el límite entre lo colectivo y lo privado.

El coro es un lugar de comunicación amplia y reducida a la vez, pues ahí existía un intercambio de relaciones entre las religiosas enclaustradas y la vida exterior, dadas por las estructuras arquitectónicas que cumplían con la doble función de separar y unir. Dejando entrevisto el espacio, las rejas de hierro delimitan la clausura, una cortina obstaculiza la mirada. En la reja del coro bajo de la Iglesia de Santa Clara de Querétaro, se abre un espacio para la craticula, por el cual la religiosa podría experimentar el cuerpo de Cristo como alimento del alma.²⁶

Ya Francisco de la Maza lo identificó como un lugar esencial en la vida monjil, dedicando varios libros al estudio y análisis de los coros de monjas en México. Afirma que este espacio “[...] era el centro y corazón de los conventos”,²⁷ aunando múltiples significaciones pues gran parte de las actividades diarias se realizaban en él. Desde el comienzo de sus vidas como religiosas, el coro funcionaba como un espacio de transición, un umbral.²⁸

En los coros pasaban muchas de las horas de sus “apacibles o apasionadas vidas; allí se extasiaban, veían visiones, tenían revelaciones y no pocas veces allí padecían raptos místicos o histéricos”.²⁹ La vida diaria comenzaba a las seis de la mañana en el coro y, después de cenar, “los ‘maitines y laudes’, saliendo, por fin, del coro, al toque de la campana gorda del claustro, a sus respectivas celdas a dormir”.³⁰

El segundo de estos espacios es el refectorio, en donde se reunían a consumir los alimentos y escuchar las lecciones espirituales leídas desde el púlpito del fondo. Como tal, supone el aprendizaje de los textos sagrados así como un

24. Rosalva Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Angeles del siglo XVIII*. (México: Colegio de México, 2000).

25. Margo Glantz, “Introducción. Un paraíso occidental: el huerto cerrado de la virginidad”, en Sigüenza y Góngora, Carlos, *Parayso Occidental. Plantado y cultivado por la liberal benefica mano de os muy católicos y poderosos Reyes de España nuestros señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México*. Facsimile de la primera edición (1684) (México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1995), 28.

26. Guillermina Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas: Santa Clara de Querétaro, 1607-1864*. (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 160.

27. Francisco De la Maza, *Arquitectura de los coros de monjas en México*. (México: UNAM, 1983), 13.

28. Guillermo Tovar de Teresa, “Místicas novias. Escudos de monjas en el México colonial”, en *Monjas coronadas: vida conventual femenina en Hispanoamérica*. (México: Museo Nacional del Virreinato, 2003), 41.

29. De la Maza, *Arquitectura de los coros*, 15.

30. De la Maza, *Arquitectura de los coros*, 13.

comportamiento individual determinado, en el cual un conjunto de gestos corporales valía como signo de urbanidad, haciendo público cualquier acto realizado. Así, la estancia debía estar totalmente regulada, en perpetua vigilancia de los gustos y excesos en la comida. Consumían lo absolutamente necesario para la conservación de la vida corporal, sin recibir placer alguno al hacerlo.

En las *Constituciones del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo de la Ciudad de Santiago de Querétaro*, con fecha de 1755, aparece en el capítulo 1 “Lo que han de observar en común nuestras hermanas”:

4. La comida especialmente en el refectorio (cuando la hubiere) sea así mismo templada tanto en la cualidad de los guisados que no sirvan al apetito cuanto en la cantidad que sea suficiente para mantener las fuerzas corporales. No se permitan singularidades sin [sic] es a las enfermas al juicio médico. [...] 6. El alimento ordinario será *carne* menos en el Adviento que comienza en el orden del día 1o de noviembre y se termina la víspera del nacimiento del Señor, en el cual tiempo todas ayunarán como en la cuaresma, vigilas témporas y los viernes aunque no tengan la edad que requiere el precepto eclesiástico que se observe más rigurosa la abstinencia.³¹

De esta manera se puede entender que en el refectorio se consumía la carne que alimenta al cuerpo mientras se atendía la lección espiritual diaria.

REGISTROS CORPORALES

Escultura en coro

En los interiores de los coros iban altares, pinturas, relicarios y nichos con esculturas. Éstas podían ser de la santa a quien estaba consagrado el templo, de la virgen y, muchas veces, esculturas de Cristo. A lo largo de mi estudio he identificado, en registros históricos así como en la disposición actual, la fuerte tendencia a emplazar las esculturas de Cristo pasional dentro de estos espacios. He localizado algunos registros sobre esculturas emplazadas en los coros de algunos conventos novohispanos a lo largo de distintos siglos. Comienzo por el registro del Convento de Santa Clara de Querétaro, después el correspondiente para el Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo de la misma ciudad, para terminar con algunos registros de diversos conventos sin ningún orden específico.

En 1743, el alcalde de Querétaro, Esteban Gómez de Acosta, recopila datos sobre la ciudad creando el *Informe de la ciudad de Querétaro*.³² En dicha reseña menciona y describe el templo de Santa Clara, resaltando las imágenes veneradas en las siete capillas del convento; destacaba la de la Virgen María del

31. *Crónica del Real Convento de Santa Rosa de Viterbo de la Ciudad de Santiago de Querétaro por la Colegiala María de Jesús*. Estudio introductorio y versión paleográfica de Josefina Muriel. (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM: 1996). Las cursivas son mías para señalar la palabra dentro del discurso.

32. En la Agenda Oficial del Gobierno del Estado, Querétaro 1989, versión paleográfica de Guillermina Ramírez, s/p 30.

Destierro. El autor enlista las siguientes imágenes religiosas ubicadas en las capillas: “*María Dolorosa, Jesús Nazareno, al Señor de la Columna, a San Antonio de Padua, al Señor San José* en su tránsito y, en la última, se veneraba el *Santo Entierro*”.³³ Aunque en el siglo XVIII la escultura del *Señor de la Columna* se localizaba en una de las capillas laterales, existe un registro que Francisco de la Maza menciona de otra escultura en las rejas del coro bajo de dicho convento: “[...] sobre ella está un hermoso desnudo de Cristo, del siglo XIX, que acentúa su morbidez ante la severidad del fondo de la doble reja”.³⁴

Uno de los primeros historiadores del arte decimonónico en interesarse en la producción artística del virreinato fue Manuel Gustavo Revilla quien, en 1893, escribe *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. En su libro menciona a los escultores queretanos más importantes del siglo XVIII: el fraile Sebastián Gallegos, Bartolico, Francisco Rodríguez, Mariano Perusquía, Mariano Arce y Mariano Montenegro. Menciona el *Nazareno* de Santa Clara “imponente por su expresión, mezcla de dolor y dulzura”,³⁵ realizado por Bartolico. Revilla considera a Perusquía como el más delicado y fino en sus esculturas y describe un Cristo que se encuentra en las rejas del Coro Alto de Santa Clara: “Su *Crucifijo* de Santa Clara, de simétrica disposición que recuerda el cuadro de Velázquez del mismo asunto, tiene una musculación si moderada, exacta; palidez natural y apropiada, y el rostro tranquilo y resignado”.³⁶ Por otro lado, de la Maza afirma que no es de Perusquía sino de algún anónimo posterior a él, ya que el de Perusquía se encuentra en San Francisco.

Los registros correspondientes al Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo son aún más escasos aunque, junto con el de Santa Clara, son considerados por Francisco de la Maza los coros más hermosos de México. El actual *Santo Cristo del llanto* no corresponde a la grandeza de dicho coro. Si bien la escultura no aparece en la restauración del templo de Santa Rosa de Viterbo realizada en 1994³⁷, el documento de la intervención menciona un par de esculturas que se encuentran en el coro bajo y que para mi estudio son piezas clave: un *Cristo de los Azotes* y un *Nazareno*, ambos de autor anónimo del siglo XVIII. Estas imágenes sangrantes refuerzan la interpretación del cuerpo escultórico emplazado en el coro.

Otro par de esculturas encontradas en dos registros escritos reforzarán el análisis del discurso. Gómez de Acosta menciona la escultura de un *Ecce Homo* que se veneraba en el coro bajo del Convento de San José de Gracia de Religiosas Pobres,³⁸ imagen que en 1803 será descrita por José María Zelaa e Hidalgo en las *Glorias de Querétaro*.³⁹

Beatriz Espejo nos ofrece un último documento, al presentar el momento de los desposorios de sor Sebastiana de las Vírgenes, en el cual, debido a un “motín y a su secuela de desórdenes y tragedias, nadie esperaba que la profesión se realizara y sólo tuvieron a mano un Cristo coronado de espinas. Para Sebastiana eso

33. Rodolfo Anaya Larios, *El arte virreinal de Querétaro*, Historiografía queretana vol. III. (Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 1998), 46.

34. Francisco De la Maza, *Arquitectura de los coros*, 79.

35. Manuel Gustavo Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (México: Secretaría de Fomento, 1893), 59. Digitalizado por Boston Public Library, disponible en: <http://www.archive.org/details/elarteenmexicoenl00revi>

36. Revilla, *El arte en México*, 60.

37. *Templo de Santa Rosa de Viterbo, su órgano barroco, coro bajo y retablo de la Virgen de Guadalupe. Restauración y entrega de estas obras a la ciudadanía*. (Querétaro: gobierno del Estado/Patronato de Santa Rosa de Viterbo A.C., 1994).

38. El convento se encontraba a un costado del Convento de Santa Clara. Sirvió como prisión a Maximiliano, Miramón y Mejía, y debido a las modificaciones del siglo XIX se perdió gran parte de su estructura.

39. Zelaa e Hidalgo, José María. *Glorias de Querétaro*: en la fundación y admirables progresos de la muy i y Ven. Congregación Eclesiástica de Presbítero Secular de María Santísima de Guadalupe de México, con que se ilustra, y en el suntuoso templo que dedicó a su obsequio el Br. D. Juan Caballero y Ocio, Presbítero Comisario de Corte del Santo Oficio por la Suprema y General Inquisición: que en otro tiempo escribió el Dr. D. Carlos de Sigüenza y Góngora, Presbítero natural de matemáticas en su Real y Pontificia Universidad: y que ahora escribe de nuevo el Br. D. Joseph María Zelaa e Hidalgo, Presbítero Secular de este Arzobispado, socio benemérito de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, socio numerario en la noble clase de las artes en la Real Sociedad Económica de la Ciudad y Reino de Valencia, natural de la Ciudad de Santiago de Querétaro, y dos veces conciliarario de la sobredicha ilustre y venerable congregación, 1803, p. 54.

marcó su destino de monja inmolada en aras de la divinidad”.⁴⁰ Los registros que presentan las distintas fuentes históricas y artísticas permite generar una interpretación en la cual las esculturas confieran un significado al espacio, reforzándolo en tanto efigie, estatua y cuerpo de Cristo en espacio de comunión.

Experiencias corporales

La cultura barroca consideraba la mortificación como un estímulo que animaba el sentimiento religioso. Existen una gran variedad de imágenes (grabados, murales, óleos, estampas) y textos (hagiografías y autobiografías) en los que el discurso sobre el cuerpo se vuelve explícito: incitar la devoción por medio de una espiritualidad corpórea —la experiencia mística desde el cuerpo—: trances, enfermedades y mortificaciones aparecieron en la escena estética.⁴¹

El cuerpo físico de las religiosas funciona como un espacio para el alma. Una suerte de metáfora del cuerpo espiritual, pues el alma se veía reflejada en las facciones del rostro como en la descripción de Sigüenza y Góngora sobre el cuerpo de Mariana de la Encarnación, religiosa del Convento de Jesús María de México, en quien resalta un evidente cambio después de consumir el sacramento:

La estatura de su cuerpo fue delgada, derecha y gallardamente proporcionada: el rostro aguileño de color sonrosado tirante a blanco, la boca aunque no pequeña muy agraciada por tener los labios encendidísimos, y el de abajo belfo, los ojos tenía en buena proporción, y de colores varios, la nariz larga sin demasía, y derecha con hermosura, y en el aspecto se le alternaba la gravedad venerable con el agrado apacible, pero después que le fueron frecuentes los éxtasis, y arrobamientos se le mudó el rostro de hermoso en penitente, pero sin fealdad, faltándole también la viveza de sus colores; pero en vez arrojaba un resplandor admirable, especialmente cuando después de haber comulgado, o estado en oración salía de su recogimiento, causando a quien la miraba devoto espanto.⁴²

Igualmente, Joseph Gómez representa a la madre Antonia de San Jacinto como un cuerpo metafórico que toma la forma de sus acciones: “La estatura del cuerpo era mediana, y recta, y lo ancho proporcionado a la longitud, ya no señalas, si evidencias de la rectitud, e igualdad de su buen vivir, sin torcer en su buen propósito [...] y finalmente era índice su rostro y cuerpo de su interior; léiase por fuera y dentro los secretos de Dios”.⁴³

Al mismo tiempo, la fuente anteriormente citada por Espejo, sirve para comenzar a vincular los distintos registros relacionados con los usos del cuerpo en los espacios conventuales previamente puestos en tensión. El registro de la

40 Beatriz Espejo, *En religiosos incendios*. (México: UNAM, 1995), p. 49.

41. Borja, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada*, 55. El autor realiza un análisis exhaustivo de la retórica corporal en el caso colombiano. En él se aprecian las estrategias visuales que la cultura barroca establece en su discurso corporal. Como se verá, el caso mexicano utiliza las mismas herramientas (imagen-texto-experiencia) que el autor analiza detalladamente.

42. Carlos Sigüenza y Góngora, *Parayso Occidental*. (México: CONACULTA, 1995), 257.

43. Joseph Gómez, *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto: monja profeta [sic] de velo negro, y hija de el Real, y religiosísima [sic] Convento de Santa Clara de Jesús de la ciudad de Santiago de Querétaro*. (México: Imprenta de Antuerpia de los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderó, 1689), 57b.

disciplina ejercida sobre el cuerpo quedó como indicio en las biografías de monjas escritas a lo largo de los siglos. En Nueva España se incrementó la producción de dichas memorias como parte de la búsqueda de nuevos personajes para santificar. La mortificación del cuerpo ha quedado marcada en la vida de las monjas como una virtud a seguir y propiciada por los diversos manuales, como aquel titulado *La religiosa mortificada* escrito en 1799 por el franciscano fray Manuel de Espinosa. Este ejemplar ilustrado por un grabado presenta a una monja como imagen simbólica del cuerpo de Cristo crucificado y, en tanto metáfora de las Sagradas Escrituras, delineando los usos de los sentidos a partir de los distintos pasajes de Cristo.⁴⁴

En el acto de negar el cuerpo, se propiciaban una serie de gestualidades y actitudes corporales válidas para la destrucción del mismo. Dicho proceso permitía la construcción de un discurso, en el cual la metáfora del cuerpo se traslada a las religiosas. De esta forma se generó una retórica corporal, que promovía posturas como ponerse de pie, de rodillas, postrarse en el suelo, alzar los ojos, abrir los brazos en cruz o caminar con los pies y los brazos atados.

Carlos de Sigüenza y Góngora nos narra la forma de orar de Marina de la Cruz, profesa del Convento Real de Jesús María de México: “Su ordinario modo de orar era estando en cruz y, siendo en su oración tan perseverante, bien se puede echar de ver lo que padecía su cuerpo con tan violenta postura”.⁴⁵ En las biografías, al hablar de las virtudes de las monjas, enunciaban sus mortificaciones como un acto admirable; tal es el caso de la religiosa Antonia de San Jacinto, quien profesó en el Real y Religiosísimo Convento de Santa Clara de Jesús de la Ciudad de Santiago de Querétaro. Ella:

[...] truncó sus pasiones y apartó la carne de sus inclinaciones, mortificó su cuerpo con disciplinas, fue tan rígida y agria consigo misma, que llegó por la continuación y frecuencia de los ejercicios de mortificación a tal extremo que ya la carne no sentía los golpes, y las heridas: caso de tanta admiración, que parece no estaba mortificada, si muerta, porque el muerto no siente, el mortificado si: y más si se considera, que es mas sensible repetir el golpe en la parte lastimada, que en la sana. [...] [Enterraba] A todas las partes del cuerpo lo delgado y duro de las puntas de alambre! [...] [Cumpliendo] La necesidad de tener siempre sujeta la carne al espíritu, con que estas fueron como leyes puestas a su carne todas las noches: donde infero, que propiamente no era no sentir la disciplina, si ser tan dada a la mortificación, y con tanto deseo, que le parecía a su fervor, que no sentía, por cumplir gustosa con estas leyes.⁴⁶

El tormento infligido al cuerpo forma parte de la práctica ascética para preparar el alma para la santidad. Por medio del dolor cotidiano, como un

44. Nuria Salazar Simarro presenta un análisis en profundidad sobre la imagen antes mencionada en “El papel del cuerpo en un grabado del siglo XVIII”, en *Cuerpo y religión en el México Barroco*, coordinado por Antonio Rubial García, y Doris Bienko de Peralto, (México: INAH, 2011), 136. Afirmando que “La concepción del cuerpo ... surgió de las mismas tradiciones [de las Sagradas Escrituras] y bebió en fuentes similares y no se limitó a una comunidad o una orden en particular ni siquiera a un género, ya que la búsqueda de perfección [y santificación] involucró a todos. Ese mismo mensaje se dirigía también a varones, en particular a los franciscanos”.

45. Sigüenza y Góngora, *Parayso Occidental*, 195.

46. Gómez, *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto*, f. 20-21.

entrenamiento, el ejercicio como beneficio se demostraba en la sangre derramada. Al recordar el valor imitativo del cuerpo de Cristo, se creaba un diálogo con Dios por medio del cuerpo mortificado. En el camino hacia la santidad, la monja debía promocionarse como ejemplo a seguir. Un cuerpo exhibido en tanto martirio publicitario, permite conjugar el discurso entre lo privado y lo público, donde el trabajo ganado se codificaría en un cuerpo, derramando el sentido, teatralizando el secreto.

Javier Portús “no considera que la mayoría de la gente contemplara en ella la posibilidad de convertirla en un método de transgresión sexual. Por eso, el atractivo erótico que para un contemporáneo puede tener la penitencia de una santa o un santo, para el español del Siglo de Oro era uno de los muchos elementos”.⁴⁷ A un gesto, en tanto “es humano podemos otorgar el significado que queramos: sublimarlo o erotizarlo”.⁴⁸ Identifico aquí al erotismo como “el componente placentero de las experiencias corporales”,⁴⁹ en donde refiere a un conjunto de representaciones y simbolizaciones históricas y culturales: un factor de activación del sentido en la significación social, regulada por ciertas leyes (pensemos en Antonia de San Jacinto). Como la llaga que se abre y gotea hasta el paño de pureza, la mirada de las religiosas es llevada a su cuerpo en las prácticas dialógicas de representación de cuerpos. La experiencia corporal de la mortificación de un cuerpo extraño, permiten hacerlo propio, es el autoconocimiento en el reconocimiento del otro, como otro: un cuerpo ajeno, masculino y muerto.

Las religiosas pasarían de la marginación, al apartarse y retirarse a sus celdas para realizar los ejercicios “espirituales” de Santa Teresa y San Ignacio, a un momento de socialización, al mostrar las mortificaciones que ejercitaban. El cuerpo instauraba un modelo de relación que construía un discurso de admirable santificación.

Diálogo entre espacios según prácticas corporales

Al analizar los distintos registros de las experiencias y prácticas corporales, encuentro una constante en la preferencia del coro, lugar donde las monjas oraban, comulgaban y se mortificaban. Existen muchos registros de las experiencias en estos espacios. Tal es el caso de Sor Sebastiana Josefa de la Trinidad, monja del monasterio de San Juan de la Penitencia de México:

Fuera de sus comunes distribuciones, era su habitación el Coro; a las cuatro de la mañana en él, asistiendo a las misas, orando hasta las nueve; a esta hora salía para ir a cuidar a las enfermas hasta las once, que volvía al Coro y estaba en oración hasta la una del día, hora que se retiraba, algunas ocasiones a la huerta o cementerio de las capillas y se estaba en el resistero del sol hasta las tres, a las cinco volvía al Coro a orar hasta las ocho de la noche, que iba a ver

47. Javier Portús Pérez, “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie Vil, H. del Arte, t. 8, 1995, 83.

48. José Luis Barrios, “El cuerpo doliente” en *El Cuerpo aludido*, 166.

49. Rubio, “Introducción al estudio de la sexualidad humana”, 32.

a sus enfermas hasta las nueve; a esta hora daba vuelta al Coro hasta las dos o tres de la mañana y a estas horas se recogía a tomar un poco de sueño.⁵⁰

El confesor del convento de Santa Clara de Querétaro describe en la biografía de la madre Antonia de San Jacinto, en el Capítulo VIII sobre sus Comuniones: “[...] cuando llegaba a la craticula y comulgatorio, le resplandecía el rostro, y lucía, con tanta alegría y regocijo, [...] que tenía la frente después de haber comulgado como de plata bruñida”⁵¹ La madre Antonia comulgaba dos o tres veces a la semana para saciar las ansias de gozar a su amado y pasaba en el coro alto:

[...] desde las nueve o diez de la noche hasta las tres o cuatro de la mañana en su continua oración, y cuando había algunas religiosas en el coro [Antonia,] bajábase al antecoro bajo lugar muy solo, y pavoroso a donde sepultan las criadas del Convento. [...] Y aunque las tres, y cuatro de la mañana eran el término de su oración, y se salía del coro, el espíritu, afecto y provecho, que sacaba de la contemplación no le concedía descansar, ni permitía quietud para dormir: volvíase al coro, motívale también considera no quedase solo tan santo lugar, y sin asistencia el Santísimo Sacramento, o no poder sosegar sin la presencia de su Esposo, a quien gozaba en su casa y Templo.⁵²

A María Petra de la Trinidad, monja capuchina de Querétaro: “Un día de la octava de Corpus le concedió la abadesa que desde la reja del Coro alto viese expuesto en el altar al Divinísimo [sic] Sacramento y al instante se salió de sí, quedando tan fuertemente asida a la reja, que fue imposible quitarla, desde la una a las seis de la tarde”.⁵³

Esta obsesión por el coro y el consumo del cuerpo de Cristo, contrasta y dialoga con prácticas de mortificación corporal llevadas a cabo en el refectorio, en donde se consumía la carne como alimento para el cuerpo. Carlos de Sigüenza y Góngora describe el caso de Ana de Cristo quien “[...] había diseñado un instrumento de tortura que se ponía en el cuerpo, consistiendo éste en una cruz añadida de púas que le lastimaban pecho y espalda; no contenta con utilizarlo, en el refectorio a la hora de la comida, se desnudaba ante sus hermanas y mostraba su flagelo”.⁵⁴ El autor de *Parayso Occidental* [sic] sigue el relato de Marina de la Cruz, en donde:

Bajaba muchas veces al refectorio cargando en algunas ocasiones una cruz en extremo pesada sobre sus flacos hombros; otras entraba disciplinándose las espaldas con rigor notable; otras andando con pies y manos como si fuese bestia y arrastrando unas pesadas piedras que le lastimaban el cuerpo cuanto no es decible y, como si todo esto fuese muy poco, con palabras muy ponderativas

50. *Vida admirable y penitente de la V.M. Sor Sebastiana Josefa...* por José Eugenio Valdés. México, en la Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1765, fol. 38. Citado en De la Maza, *Arquitectura de los coros*, 15.

51. Gómez, *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto*, f.25a.

52. Gómez, *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto*, f.29b.

53. *Sermón fúnebre de sor María Petra de la Trinidad...* por José Ignacio Cabrera. México, Imprenta de la Biblioteca Mexicana, 1762, fol. 49 vta. Citado en De la Maza, *Arquitectura de los coros*, 15.

54. Tovar de Teresa, “Místicas novias”, 39.

y abundantes lágrimas se acusaba aun de sus más levísimos pensamientos. Cosas todas que, compungiendo en lo más vivo del corazón aun a sus mayores émulas, las obligaban a que, interrumpiendo la refección, la acompañasen en las lágrimas y sollozos, pasándose desde allí al coro y originándose de uno y otro el que muchas mejorasen de vida y se olvidasen del mundo.⁵⁵

Marina de la Cruz recorre los espacios conventuales del refectorio al coro en donde el cuerpo revive la imagen del sacrificio. La carne ensangrentada se dirige hacia el coro para calmar sus penas y, de alguna manera, santificar ese cuerpo; fundiendo e incorporando el discurso religioso de la hostia como alimento: cuerpo sangrado que deviene en el cuerpo sagrado.

Se devela el cuerpo flagelado como sacrificio, revelando la carne (alimento para el cuerpo) como acto de amor y de sacrificio.⁵⁶ En ese deseo de muerte, de “mejorar la vida” es como su cuerpo se ofrece en tanto cadáver, o mejor dicho, reliquia que se transforma en un espacio sagrado de comunión con aquel cuerpo de gloria.

Devenir cuerpo sagrado

El concepto, la forma y el espacio en donde se despliega el cuerpo femenino novohispano articulan la práctica religiosa. A partir de un enfoque histórico, estético y antropológico, las representaciones corporales se convierten en imágenes performativas,⁵⁷ que proyectan los valores, cánones, códigos y símbolos que construyen la subjetividad, mientras ésta los incorpora.

El cuerpo como medio en donde se inscribe el discurso teológico del *Corpus Christi*, marcó el paradigma entre materia, espíritu y divinidad, por el cual se dibujó conceptualmente al cuerpo humano como metáfora y acto de fe. De esta manera, se creó la relación del humano con Cristo en tanto divinidad masculina (espiritualidad) y humanidad femenina (corporalidad de la carne con capacidad nutricia).

Al venerarse los procesos biológicos con fines religiosos, se leyó en los derramamientos corporales un cuerpo que sangra y rememora a Cristo en el momento de su crucifixión. Igualmente, durante el Santo Sacramento se revive el sacrificio de Cristo y funciona como espacio de memoria de la pasión, muerte y resurrección de Jesús. Una presencia artificial toma la imagen de una realidad ausente: la eucaristía en comunión se vislumbra como canibalismo simbólico, instituida como alimento y bebida. Asimismo, el culto a las reliquias hizo hincapié sobre el cuerpo como algo sagrado, al compartir la gloria con Dios y los hombres.

Partiendo de la idea de la manifestación del Dios en un cuerpo, éste se presenta y más tarde se representa en esculturas que crean imágenes. El cuerpo de

55. Sigüenza y Góngora, *Parayso Occidental*, 195-196.

56. La similitud del acto de amor y del sacrificio: lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es la carne. Georges Bataille. *El erotismo*. (Barcelona: Tusquets, 1982), 129.

57. Elsa Muñiz, “La historia cultural del cuerpo humano”, en *Registros corporales*, (México, Universidad Autónoma Metropolitana / CONACYT, 2008), 22.

Cristo, en tanto ausencia, adquiere volumen y ocupa un espacio para crear una imagen escultórica que, por medio de la talla en madera o la pasta de caña, se convierte en cuerpo y funciona como una efigie del Dios. En las esculturas analizadas se sugiere un cuerpo que sangra, la presencia eterna del momento de su muerte.

Las religiosas utilizaban lo corporal como medio para acceder a lo sagrado, pues facilitaba la vía a través de su sensibilidad visionaria. Con las prácticas disciplinarias que se llevaron a cabo en los conventos femeninos para mantener al alma sujeta a la carne, se forjó una “comunidad de sensibilidad”⁵⁸ de monjas que hacían de su cuerpo un medio para generar imágenes, las cuales incorporaron el discurso santificador del sacrificio religioso. Una lectura de la escultura como cuerpo dialoga con las interpretaciones de las corporalidades femeninas como medios, generadoras y transmisoras de imágenes.⁵⁹ Cuerpos sangrados en un proceso de asimilación que refieren tanto a la humanidad del Dios como a la santidad de la carne.

Al habitar los espacios del coro y refectorio, encontramos el discurso simbólico en imágenes que se despliegan en cuerpo, carne, sangre y alimento. La subjetividad corporal, es decir, “concebirse un cuerpo”, se construye al apropiarse del espacio de oración y comunicación.⁶⁰ Es mediante este proceso que se prepara, toma, aprehende, aproxima y se entiende el cuerpo: se crea una interacción entre las esculturas y las religiosas, al permitir una identificación en los espacios definidos con las diversas formas e imágenes.⁶¹ En la dimensión dual del ojo que mira y construye un cuerpo, la autoridad ejercida por las mujeres religiosas sobre sus propios cuerpos da cuenta del orden del discurso. El poder retórico de las imágenes junto con la performatividad de los cuerpos redistribuye los saberes en los espacios habitables de los monasterios femeninos. El control de las experiencias ya no responde a una autoridad que ejerce poder y reprime, sino al discurso amoroso que busca la imitación y la autonomía en la vivencia de lo sagrado. Quizás sea la fórmula de lo patético que permite una empatía entre la imagen y el cuerpo, que anima la imagen e incita al sujeto a transformarse en un *cuerpo sangrado* y devenir en el *cuerpo sagrado*.

58. Concepto que Valeriano Bozal define en *Mimesis: las imágenes y las cosas*. (Madrid: Visor, 1987).

59. “El cuerpo participa en esta génesis de imágenes de manera múltiple, pues no sólo es portador de imagen, sino también productor de imágenes, en el sentido de que por propia mano se ha transformado en imagen”, Hans Belting, *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires: Katz, 2007), 46.

60. Jesús Rábago, *El sentido de construir*. (Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ITESO, 2006), 31.

61. Sobre la teoría “Einfuehlung” físico-psicológica del espacio: “Las formas vistas y la correspondencia con el hecho de que la arquitectura transcribe estados de ánimo en formas estructurales, humanizándolas y animándolas” en José Antonio Sada, “Lo Místico y lo erótico en el espacio arquitectónico religioso del periodo barroco”, en *Arquitectónica* n° 7 (2005): 75.



BIBLIOGRAFÍA

- Alfaro, Alfonso. “Óyeme con los ojos: elogio del cuerpo entrevisto”, en *Corpus Aurem: Escultura religiosa*. México: Colección uso y estilo. Museo Franz Mayer de México, 1995.
- Anaya Larios, Rodolfo. *El arte virreinal de Querétaro*, Historiografía queretana vol. III. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, 1998.
- Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1982.
- Belting, Hans. “Corpus Christi” en *La imagen y sus historias: ensayos*. México, Universidad Iberoamericana, 2001. Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Belting, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2013.
- Camporesi, Piero. “La hostia consagrada: un maravilloso exceso”. Traducción de José Luis Checa, editado por Michel Feher. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Parte Primera, Madrid: Taurus, 1990.
- Carrión, María M. *Arquitectura y cuerpo en la figura de Teresa de Jesús*. Madrid, Anthropos, 1994.
- Glantz, Margo. “Introducción. Un paraíso occidental: el huerto cerrado de la virginidad” En *Parayso Occidental. Plantado y cultivado por la liberal benefica mano de os muy católicos y poderosos Reyes de España nuestro señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México*. Facsímile de la primera edición (1684) Carlos Sigüenza y Góngora. México: UNAM Facultad de Filosofía y Letras / Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX, 1995.
- De la Maza, Francisco. *Arquitectura de los coros de monjas en México*. México: UNAM, 1983.
- Del Rio Mastis, Laura Elena. *La religiosa como arquetipo ideal. Convento de Jesús María siglo XVII*. Tesis de Historia, Universidad Iberoamericana de San Ignacio de Loyola, 2005.

- Díaz Miramontes, Ana Cristina. *Templo de Santa Rosa de Viterbo su órgano barroco, coro bajo y retablo de la Virgen de Guadalupe. Restauración y entrega de estas obras a la ciudadanía*. Querétaro: gobierno del Estado/ Patronato de Santa Rosa de Viterbo A.C., 1994.
- Espejo, Beatriz. *En religiosos incendios*. México: UNAM, 1995.
- Gómez, Joseph. *Vida de la venerable madre Antonia de San Jacinto: monja profeta [sic] de velo negro, y hija de el Real, y religiosissima [sic] Convento de Santa Clara de Jesús de la ciudad de Santiago de Querétaro*. México: Imprenta de Antuerpia de los Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1689.
- Loreto López, Rosalva. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. México: Colegio de México, 2000.
- Mues Orts, Paula. “Imágenes corporales: arte virreinal de los siglos XVII y XVIII en Nueva España”, en *El Cuerpo aludido: anatomías y construcciones: México, siglos XVI-XX*. México: Patronato del Museo Nacional de Arte; CONACULTA-INBA, 1998.
- Muriel, Josefina. *Crónica del Real Convento de Santa Rosa de Viterbo de la Ciudad de Santiago de Querétaro por la Colegiala María de Jesús*. Estudio introductorio y versión paleográfica de Josefina Muriel. México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1996.
- Muñiz, Elsa. “La historia cultural del cuerpo humano”, en *Registros corporales*. México, Universidad Autónoma Metropolitana / CONACYT, 2008.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena, 2003.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Barcelona: LEDA, 1982.
- Portús Pérez, Javier. “Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie Vil, H. del Arte, t. 8, 1995.
- Rábago, Jesús. *El sentido de construir*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ITESO, 2006.
- Ramos Medina, Manuel. *Místicas y descalzas. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España*. México: Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1997.
- Ramírez Montes, Guillermina. *Niñas, doncellas, vírgenes eternas: Santa Clara de Querétaro, 1607- 1864*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

- Revilla, Manuel Gustavo. *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Secretaría de Fomento, 1893, 59 .
Digitalizado por Boston Public Library, disponible en: <http://www.archive.org/details/elarteenmxicoenl00revi> consultado el 14 de marzo de 2012.
- Robin, Alena Lucia. *Inquisición novohispana y censura de imágenes: la desnudez de Cristo*. Documento electrónico: lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/RobinAlenaLucia.pdf
- Robin, Alena Lucia. *Los Cristos del México virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes*. Tesis de maestría en Arte. México: UNAM, 2002.
- Rubial García, Antonio y Bieñko de Peralto, Doris. *Cuerpo y religión en el México barroco*. México: INAH, 2011.
- Rubio, Eusebio. “Introducción al estudio de la sexualidad humana: Conceptos básicos en sexualidad humana”, en *Antología de la sexualidad humana*. Tomo I. México: Consejo Nacional de Población- Miguel Ángel Porrúa, 1994.
- Ruiz Guadalajara, Juan Carlos. “El cuerpo, la muerte y lo sagrado en la Nueva España del siglo XVII: un caso inconcluso en Pátzcuaro 1631”, en *Relaciones 94*, primavera 2003, vol. XXIV, El Colegio de San Luis.
- Sada, José Antonio. “Lo místico y lo erótico en el espacio arquitectónico religioso del periodo barroco”, en *Arquitectónica*, n° 7 (2005) 69-80.
- Sigüenza y Góngora, Carlos. *Parayso Occidental*. México: CONACULTA, 1995.
- Steinberg, Leo. *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid: Hermann Blume, 1989.
- Tovar de Teresa, Guillermo. “Místicas novias. Escudos de monjas en el México colonial”, en *Monjas Coronadas: vida conventual femenina en Hispanoamérica*. México: Museo Nacional del Virreinato, 2003.
- Walker Bynum, Caroline. “El cuerpo femenino y la práctica religiosa”. Traducción Isabel Zamorano en , *Fragments para una historia del cuerpo humano* editado por Michel Fehe, Madrid: Taurus, 1990.
- Zelaa e Hidalgo, José María. *Glorias de Querétaro: en la fundación y admirables progresos de la muy i y Ven. Congregación Eclesiástica de Presbítero Secular de María Santísima de Guadalupe de México, con que se ilustra, y en el suntuoso templo que dedicó a su obsequio el Br. D. Juan Caballero y Ocio, Presbítero Comisario de Corte del Santo Oficio por la*

Suprema y General Inquisición: que en otro tiempo escribió el Dr. D. Carlos de Sigüenza y Góngora, Presbítero natural de matemáticas en su Real y Pontificia Universidad: y que ahora escribe de nuevo el Br. D. Joseph María Zelaa e Hidalgo, Presbítero Secular de este Arzobispado, socio benemérito de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, socio numerario en la noble clase de las artes en la Real Sociedad Económica de la Ciudad y Reino de Valencia, natural de la Ciudad de Santiago de Querétaro, y dos veces conciliario de la sobredicha ilustre y venerable congregación, 1803.