

# PRÁCTICAS SOCIALES Y VALORES SIMBÓLICOS



Place de St. Victorin, á Bogotá (Plaza de San Victorino, en Bogotá), Acuarela sobre papel, 1823.  
*François Désiré Roulin: De la Guaira a Bogotá, Bogotá 2003*

María Mercedes Herrera B\*

# La representación del vestido en Santafé Virreinal. 1739 - 1810\*\*

Abstract

## The representation of clothing in the Santafe Viceroyalty. 1739-1810.

*The Santafe viceroyalty was a landscape in which a courtesan order was deployed, and the political, social, and moral implications involved every inhabitant without exception. The order needed to legitimize itself through a set of traditions and customs that, due to the inexperience of this young viceroyal, engaged a set of dispositions and generated fights and confrontations about clothing, making it the target of permanent vigilance. In its representations, it evidently had a double connotation. On the one hand, it was a set of attributes that indicated attention and obedience to the worldly and heavenly hierarchies, and on the other hand, it was part of the social categories. In its representation, the plurality of interpretations involved permanent productions of meanings, shifting in the changing power of social configurations and it opened up new paths to the attainment of virtue and nobility for inhabitants of Santafe.*

Resumen

*Santafé virreinal fue el escenario donde se desplegó un orden cortesano cuyas implicaciones políticas, sociales y morales comprometieron a todos sus habitantes sin distinción. Dicho orden necesitaba legitimarse a través de las tradiciones y las costumbres que, a la inexperience de este joven virreinato, comprometieron una serie de disposiciones en su adquisición y generaron pleitos y enfrentamientos sobre el vestido, haciendo de éste un objeto en constante vigilancia. En su representación se hizo evidente que recibía una doble connotación. De una parte, era un conjunto de atributos que indicaban atención y obediencia a las jerarquías terrenales y supremas, y de otra, hacía parte de las categorizaciones sociales. En su representación, la pluralidad de interpretaciones implicó una permanente producción de significados, constituyéndose en un poder transformador de las configuraciones sociales y abriendo nuevos caminos en la consecución de los objetos anhelados por los santafereños, tales como la virtud y la nobleza.*

Key Words

*Santafé viceroyalty, representation of clothing, viceroyal pictures.*

Palabras Clave

*Santafé virreinal, Representación del vestido, Pintura virreinal.*

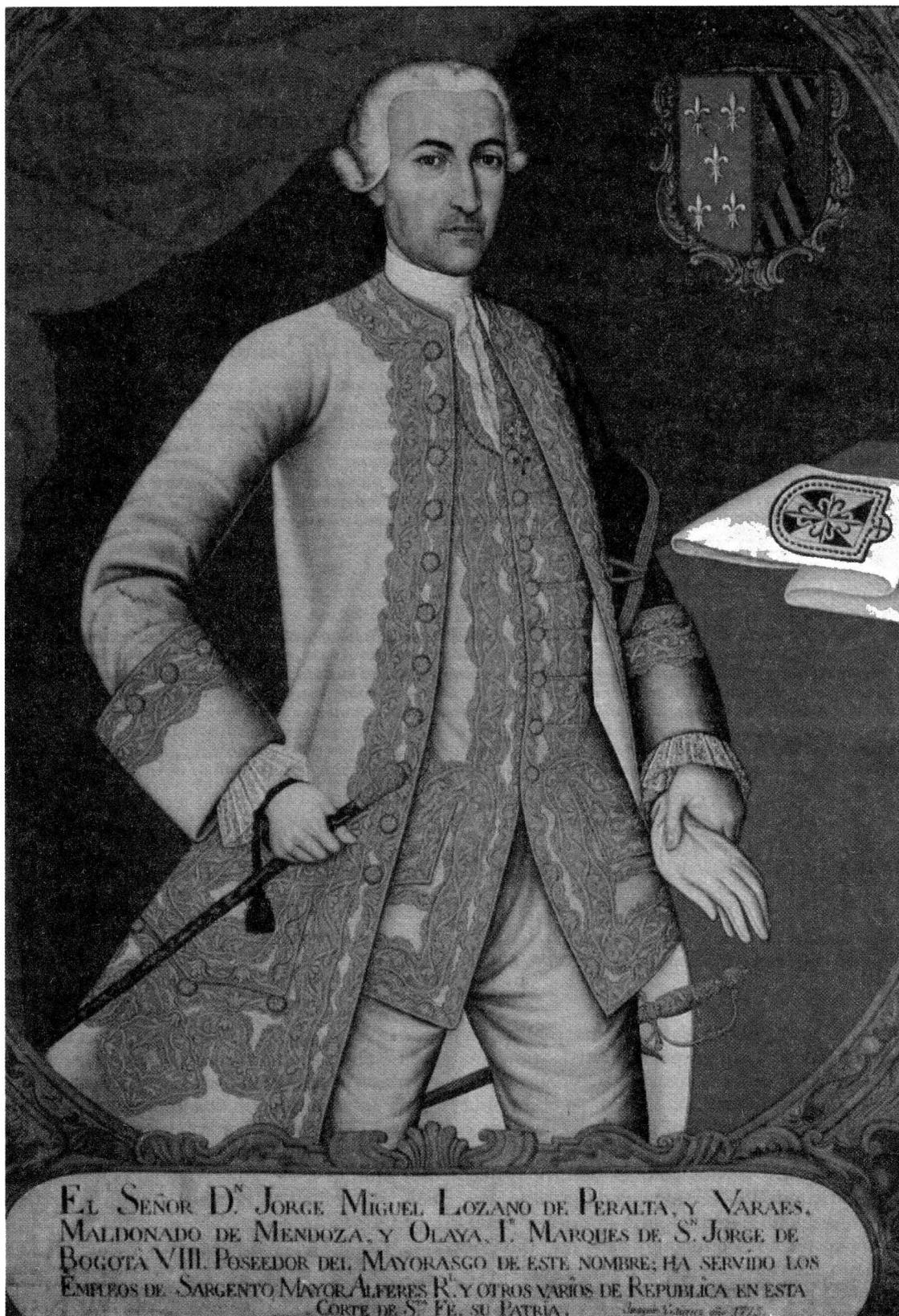
Joaquín Gutiérrez, pintor santafereño, realizó en 1775 el retrato de Don Jorge Miguel Lozano de Peralta (Repr. 1) poniendo especial cuidado en la representación de su vestido, el cual se componía de casaca con vueltas de tisú gris claro, chupa y calzón de terciopelo blanquisco forrados con raso blanco guarnecidos de dos galones de oro, el más angosto bordeando los vestidos hacia la parte exterior, el más ancho hacia la parte interior. Ambos galones de contornos ondulantes haciendo dibujos alrededor de las faltriqueras de casaca y chupa y componiendo la pasamanería. El pintor puso atención en los botones dorados adornando las vueltas de la casaca y las faltriqueras tanto en la casaca

como en la chupa, y en los que cerraban la chupa como en los que no se utilizaban en la casaca. Pintó también la camisa blanca de breña u holanda adornada en el cuello con dos vuelos y en los puños con encaje. Representó el sombrero negro guarnecido de galón de oro sostenido bajo el brazo izquierdo del Marqués, de quien, peinado con peluca de coleta relamida hacia atrás y con un rulo a cada lado

\* Historiadora, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá; Maestra en Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Docente Catedrática de la Pontificia Universidad Javeriana.

\*\* Este ensayo hace parte de la monografía realizada durante el año 2003 para optar por el título de historiadora de la Pontificia Universidad Javeriana.

E-mail: mherrerabuitrage@gmail.com



Repr. 1, Gutiérrez, *Retrato de Marqués de San Jorge*, 1775, Museo de Arte Colonial.

de la cara, se alcanzaba a ver en la parte de la nuca una pequeña coleta recogida con un lazo negro. En la mano derecha el pintor representó un bastón de madera con puño de oro y cinta de seda negra con fleco sujeta a la muñeca, y en la mano izquierda dos guantes de seda blanca y, bajo ellos, una espada con empuñadura de oro enfundada pendiendo de la cintura del personaje. Esta representación decía del vestido como la manifestación de su logro, el haber obtenido un título de nobleza.

En efecto, el pintor retrató cuidadosamente el vestido del nuevo marqués de la misma manera como se retrataban los vestidos de los virreyes, siguiendo para ello las convenciones que, por medio de los elementos representados y de la disposición de la figura en el cuadro expresaban la vigencia de un orden cortesano; éste, producido por la relación de los elementos que aparecían como propiedades de los personajes retratados en el sentido teatral del término, es decir, en la adopción de actos y maneras que cuidadosamente estudiados decían de una jerarquía susceptible de ser leída por los espectadores, insertaba a los santafereños en un imbricado juego de significaciones.

Este ensayo se divide en dos partes. En la primera, ***La representación del vestido y el orden virreinal*** se dará cuenta del vestido como el conjunto de atributos por medio del cual se representó el estado al que pertenecía el personaje retratado con todas sus connotaciones políticas, sociales y morales. Dicha representación, al sustituir a la persona retratada por una imagen capaz de traerla a la memoria y significarla, supuso una neta distinción entre lo que se representó y quien fue representado; funcionando entonces, como signo de distinción que hizo visible una ausencia, la de que los personajes pintados hablaban de lo invisible, es decir, de las voluntades supremas que hallaban eco los géneros representados.

En la segunda parte de este ensayo, ***Las prácticas en la representación del vestido*** se verá cómo, un poder transformador de las configuraciones sociales, abrió nuevos caminos en la consecución de los objetos anhelados por los santafereños, tales como la virtud y la nobleza; los cuales en consonancia con la conservación de las costumbres y de la tradición heredada atravesaron dos tipos de prácticas, a saber, la práctica de la pintura y la práctica de los ejercicios de los *“habitos operativos de lo bueno”*. Ambas prácticas, atentas a la representación del vestido según códigos convencionales que databan de los inicios del cristianismo, generaron gran cantidad de reinterpretaciones en función de la orientación de las conductas adecuadas para el logro de los objetos anhelados antes referidos por distintas vías

tales como, la fortuna, la santidad, la penitencia, la disciplina.

## I. LA REPRESENTACIÓN DEL VESTIDO Y EL ORDEN VIRREINAL.

En Santafé virreinal se valoró a los géneros representados en el vestido como máxima expresión del orden por varias razones. La primera, porque el pintor requería de tal atención en retratar las calidades de las telas para no dejar duda entre si se trataba de un terciopelo, un paño, una seda, una jerguilla. La segunda, porque la legislación sobre el uso de vestidos y alhajas<sup>1</sup> vigente durante la época virreinal en Santafé, se refirió específicamente a las calidades de los géneros y no a las cualidades de las prendas. La tercera, porque en los géneros se encontraba la expresión de las configuraciones sociales de la sociedad santafereña, configuraciones que llevaban implícitas connotaciones morales.

La legislación contenida en la Novísima Recopilación permitía o prohibía el uso de géneros según dos distinciones. La primera, que los nobles usasen géneros con mezcla de seda. La segunda, que los plebeyos usasen solamente géneros realizados con lana. A ambas les era negada la mezcla de hilos de oro en los géneros de sus vestidos, el cual solamente estaba permitido a las personas de la realeza y a los eclesiásticos en sus ornamentos. Dicha legislación, sin prestar mayor atención a las partes que componían los trajes, es decir, a las hechuras de las prendas, fue producida desde una visión de la sociedad que concebía el orden en estados como configuraciones sociales cuyas especiales relaciones presuponían un simultáneo funcionamiento de las partes atendiendo a un símil con un cuerpo orgánico. La cabeza, las manos, el estómago, los pies, eran identificados según las actividades desempeñadas por los componentes de cada estado, sobre los cuales se albergaban las expectativas de los pecados a los que eran propensos de cometer, y según esto, su lugar en la jerarquía social, la visión de su honor concomitante, y las cuentas que rendiría a la hora del juicio final<sup>2</sup>.

En atención a las leyes, las telas de terciopelo, breña, Holanda y sedas, inscribían a los nobles en las configuraciones sociales. Los adornos como la pasamanería y los galones de oro indicaban que pertenecían a la nobleza, que estaban emparentados con el monarca por medio del metal más precioso, de connotaciones ígneas y regias. Esto hacía que de antemano se le atribuyera una función, se resaltara una cualidad y se le asignara la propensión a un pecado. Así, las telas decían de la posición social, es

decir, de la nobleza, y sugerían su conducta, es decir, acciones nobles. Las telas entonces hacían parte de estas disposiciones que configuradas socialmente eran un compendio de atributos que se referían a la belleza, entendida ésta como la condición estética que sugería otras cualidades no visibles, tales como la bondad y la generosidad, al tiempo que introducía en su comprensión, y que, por tratarse de una noción abstracta, debía necesariamente representarse en objetos concretos.

Así, en la composición del vestido se exteriorizaban las cualidades personales, productos de experiencias sociales que indicaban la composición interior, fuera del alma, fuera del espíritu que, en la armonía de los gestos tanto del rostro como del cuerpo, en la discreta actividad que sugería, en la delicadeza de los modales, en la compostura, en la disposición mesurada de las partes, daban cuenta de representaciones de un orden moral en un escenario teatral.

## I.I. TEATRALIZACIÓN DEL ORDEN DEL MUNDO.

El vestido del Marqués de San Jorge (Repr. 1), a partir de la atención puesta por el pintor a las cualidades de las telas nobles, configuraba al representado en la nobleza y le hacía cercano al monarca por medio de la pasamanería de oro que adornaba su vestido. El color gris pálido indicaba, según las convenciones de la época, que el personaje no había nacido noble sino que la obtención del título que acreditaba su nobleza era un hecho reciente y obedecía a la demostración de los servicios ofrendados a la Corona por Don Jorge Miguel y sus antepasados. La disposición de los elementos que rodeaban al personaje vestido insertaban al nuevo marqués en el orden virreinal. Dichos elementos eran la cortina roja, el escudo, la banda blanca acomodada sobre la mesa, la mesa, la espada y el bastón.

El nuevo marqués aparecía un poco adelantado de la escena compuesta y arreglada para la representación, es decir, ocupaba un lugar intermedio entre el fondo de la escena y la superficie de la pintura. Una cortina roja recogida y acomodada hacia el lado izquierdo formando pliegues señalaba que en la escena reinaba lo transitorio, que la cortina podría descorrerse y dar fin a la función. Hablaba de esta manera del orden del mundo como la presentación de los actos en un teatro, la cual debía hacerse ante un público que expectante viera a los actores desempeñar su papel basado en el trato de etiqueta y ceremonial, concebido como el medio para garantizar el mantenimiento del equilibrio y la distribución del poder en una sociedad

de estamentos, de modo que cualquier cambio podía ser interpretado como un intento desestabilizador<sup>3</sup>, y en consecuencia, serían denunciados por todos los que creyesen en la necesidad de preservar el orden por considerar legítima la apuesta por la conservación de las costumbres y de las tradiciones, denuncias relevantes para no hacer de la representación el teatro de la ridícula vanidad.

La teatralización del orden ejercía dos funciones; la primera, clasificar, jerarquizar, trazar los límites defendidos por prohibiciones; la segunda, atribuir papeles sociales y modelos de conducta. De esta manera las expresiones que en las celebraciones públicas en Santafé decían de,

Los Excelentísimos Señores Virreyes, cuyo exemplo siempre va al frente de todas las acciones de piedad, se sirvieron asistir al ácto en sus respectivos sitios: lo mismo executó la Real Audiencia, y demás tribunales del Reyno, llenando lo restante de la Iglesia los principales sujetos de la nobleza del País, y un crecido numero de Pueblo de ambos sexos<sup>4</sup>.

La cortina roja sugería la necesidad de actos de exhibición minuciosamente regulados que indicaran los pasos a seguir, los detalles en saludos y distinciones, las vestiduras a usarse como aspectos no poco significativos que debían adoptarse para Santafé. De esta manera, en 1753, el Marqués de Villar y los señores de la Real Audiencia elaboraron la etiqueta que debía seguirse para los recibimientos de los virreyes en la Nueva Granada tomando como modelo la que se seguía en uno de mayor experiencia; a saber, el virreinato del Perú, y en función del reconocimiento de las dificultades de ejecutarse puntualmente debido a “ser unos lugares distintos de otros y más fangosos estos caminos y la falta de coches e inconveniencias para ejecutarse aquí la misma abstención y orden que se acostumbra en Lima”<sup>5</sup>, se determinó que la Real Audiencia debía presentarse “en su propio traje al tiempo de salir de la iglesia o de la puerta de la casa del cura para cumplimentarle [al nuevo virrey] y acompañarle hasta su cuarto y después de poco tiempo se despedirán”, para luego se preveía que, “los ministros de la real audiencia que los han de acompañar se dividan pasando la mitad de ellos a Fontibón vestidos de militar para venir con el sr. virrey futuro y que los otros vayan hasta el puente de Aranda vestidos de garnacha...”; y, una vez hubieran arribado a la sala del Real Acuerdo, ya en el palacio virreinal, con quienes vestían de garnacha, antes de hacer el juramento “teniendo prevenido para ello el real sello y el mitral de la real capilla y pudiendo llegar a tiempo de este acto los demás srs que se hubieren mudado a su debido traje de garnacha asistirán...

para continuar después el acompañamiento al cuarto de su excelencia”<sup>6</sup>.

La cortina roja representada en el retrato del Marqués indicaba la relevancia de los actos simbólicos expresados en lenguaje ceremonial, en el cual, una gran sensibilidad en relación con la ubicación dentro del orden jerárquico y con el significado de los detalles, era necesaria para hacer posible la creación de un nexo entre los ideales de la sociedad y la reproducción de ellos en los individuos por su aspiración a personificarlos, de modo que, el derecho a la precedencia y su expresión social, fuera en lo público, en lo político o en lo moral, debía ser sinónimo de la virtuosidad manifestada en los signos de distinción concebidos en función a la correspondencia entre las calidades exteriores y visibles y las cualidades internas, es decir, en ellos se daba cuenta de las expectativas ante la virtud que portaban los actores en la representación. Éstos últimos, adornados de una lujosa residencia, un crecido séquito de criados debidamente ataviados, y un vestido elaborado en géneros nobles, con los que se presentarían en distintas celebraciones públicas ocupando los primeros lugares, y harían de su reconocimiento la expresión de la voluntad suprema. Así, trazando el camino de las virtudes destinado a mantener la sociedad, habría de concebirse dicha voluntad como si, “...con el fin de formar la Sociedad, derramó Dios los bienes en el Universo: y es visto que para mantenerla los distribuyó desigualmente pues la union subsiste entre los hombres por medio de la desigualdad, y que sin ella quedaria luego destituido”<sup>7</sup>.

A esta noción de la desigualdad como expresión de la voluntad divina se remitían los escudos en las representaciones de los nobles. En ellos, los privilegios otorgados ante el reconocimiento de la hidalguía eran simbolizados en los relatos de las acciones de cuantos precedieron al personaje y que, materializados mediante símbolos explicaban su procedencia. De esta forma, el objeto coronado de oro que aparecía suspendido en el aire rigiéndose por sus propias leyes ya que, ni sujeto a la pared ni apoyado sobre algo tangible representaba un universo propio, un tiempo de sucesos pasados traído al presente. El escudo representado al lado opuesto de la cortina y ubicado a la altura de la cabeza del personaje, un poco más alto que la mesa cubierta de terciopelo rojo le confería un significado afín al trono. De este modo, simbolizaba el reconocimiento de la soberanía del Monarca sobre sus Reinos y la declaración de obediencia de los nobles en representación de todos los santafereños.

Éstos consideraban que el reino en que moraban constituía una comunidad cristiana, cuyo principio

de legitimidad política era la transacción del honor, de manera que, la corona pedía y recibía obediencia por parte de sus súbditos, ya que el rey, ungido del Señor, era la fuente de la justicia y nunca habría de fomentar una injusticia si se le mantuviera completamente informado de todas las situaciones<sup>8</sup>. De otra parte, a la Corona se la reconocía única con derecho a conferir honores a cambio de preminencia, del derecho a cierto tratamiento como recompensa a una conducta honorable, a la lealtad, por la cual se recibía reconocimiento y se establecía a cada quien la reputación finalmente santificada con la concesión de honores<sup>9</sup>.

Entre los objetos que representaban la concesión de honores, se tenían el distintivo militar, la espada y el bastón. El primero de ellos, en el marqués (Repr. 1), representado en la banda blanca con condecoración en negro doblada sobre la mesa; indicando que, aunque el marqués no hubiera realizado una carrera de armas, era partícipe en la defensa de la jerarquía sagrada ante el monarca peninsular, garante de la tradición y de la costumbre, de quien se declaraban en la condición de vasallo, y como tal “...no le toca examinar la justicia y derechos del Rey, sino venerar y obedecer ciegamente sus reales disposiciones... no le es facultativo pensar ni presentar á examen, aun en caso dudoso, la justicia de los preceptos... Debe suponer que todas sus órdenes deben ser justas y de la mayor equidad”<sup>10</sup>.

De esta manera se declaraba la fidelidad y se reconocía la significación política de lo sagrado, la cual consistía en que arbitraba cuestiones de valor, ponía los límites de lo que podía ser hecho o mantenido sin sacrilegio y se ubicaba entre las lealtades de los miembros de la sociedad, legitimando en sus acciones el uso de la fuerza<sup>11</sup>, la cual, considerada necesaria para el mantenimiento del orden a través de la aplicación de la justicia que en lo político hacía al noble objeto del cetro y de la autoridad. La espada, sugería el atributo de fortaleza en su sentido bélico y moral, separaba el bien del mal, castigaba al delincuente y al transgresor de los límites instituidos, símbolo de guerra contra los poderes malignos, fueran éstos el pecado o la ignorancia. Atributo sancionado por la gracia, la cual, en el ejercicio de un gobierno legítimo aseguraba que el Rey no podía equivocarse, y puesto que la gracia suponía el derecho a ser arbitrario, a estar libre de obligaciones de carácter contractual, situaba al soberano por encima de la ley de la cual él era el defensor mientras se la aplicaba a los demás.<sup>12</sup>

Así, la espada simbolizaba en los retratos de los nobles de todos los reinos la sujeción de los vasallos a las leyes según los estados, reforzaba la vergüenza,

quitaba el atrevimiento, infundía el respeto hacia las jerarquías superiores, hacia el comedimiento en las conversaciones, hacia la compostura del cuerpo y del atuendo y señalaba una condena hacia quien no atendiera el orden, no vigilara su estricto cumplimiento o fuera hipócrita.

La espada que era el segundo objeto en la concesión de honores iba relacionada con el bastón, el cual corregiría la desvergüenza, la desatención a las leyes. Éste, si bien era representado con empuñadura de oro, se relacionaba con el báculo del pastor que dirigía su rebaño y desengañaba a los hombres de las falsas impresiones ilusorias de la libertad que le ofrecían quienes atentaban contra las leyes instituidas en función de la ley santa y ordenadora que hacía que cada cual pudiese disfrutar de sus legítimas facultades viviendo en celestial armonía<sup>13</sup>. Libertad que, concebida como una respetuosa humillación era la única capaz de exaltar al grado sublime de la sabiduría y la gloria, que ponía en manos del obediente unos bienes que no podría disfrutar si se condujera por otro camino.

De esta manera, estos tres objetos que se referían a la concesión de honores en las representaciones de los nobles, causaron bastantes pleitos debido a ser usados por personas a quienes no correspondía portarlo como signo de distinción en Santafé. Objetos que aludían al prestigio y consideración de parte del Rey hacia sus súbditos en vigencia de un pacto consuetudinario y tácito; éste, a partir de la deslegitimación de la diferencia entre los componentes de la jerarquía social y del aumento del control sobre los cargos públicos de parte de los reformadores borbones en la segunda mitad del siglo XVIII, causó una fuerte impresión a los criollos santafereños, quienes, obedientes a la noción de cortesanos dependían del reconocimiento de sus méritos y de su comportamiento de vasallos confiables para su existencia social y su situación económica, y que una vez percibieron una traición del pacto como ofensa al orgullo reaccionaron produciendo en litigios y demandas un gran volumen documental sobre difamaciones, reclamo de hidalguías, probanzas de limpieza de sangre, solicitud de puestos, en función de retornar a una imaginada edad de oro del período anterior a Carlos III<sup>14</sup> y retomar el poder que se les arrebatara de las manos. En realidad, lo que reclamaban los cortesanos era la vigencia del orden, ya que de lo contrario, “¿Qué sería el universo... expuesto solamente á los designios de su ambicion y su capricho? Propia semejanza del Infierno,”<sup>15</sup>, en otras palabras, ¿qué papel representarían en el teatro del mundo?

## 1.2. LA LÓGICA DE LA NOBLEZA Y LA VÍA DE LA VIRTUOSIDAD.

La nobleza como posición social anhelada y representada por medio del conjunto de atributos que vestían al marqués retratado (Repr. 1) no fue, en Santafé virreinal, un compendio de valoraciones en función de un código homogéneo de principios abstractos obedecido por todos los que allí se hallaban involucrados. Antes bien, era una colección de conceptos, creencias, apreciaciones, que se relacionaban mutuamente y se aplicaban de modo diverso, nutriéndose y resolviéndose en la realidad misma, desenvolviéndose cada vez en una mayor complejidad, de modo que, como marco de referencia social y moral interpretaba los acontecimientos y era parámetro de juicios y valoraciones.

Así, en Santafé, para ser noble, no eran indispensables los títulos<sup>16</sup>; bastaba con creerlo y hacerlo creer a los demás, es decir, reconocerse a sí mismo como digno de nobleza y ser reconocido por los otros, testigos presenciales de la exhibición de acciones nobles y del derecho a portar signos distintivos de nobleza, entre ellos, los géneros de los vestidos.

Ello se debió a la lógica misma de la nobleza, la cual consistía en que era propio de los nobles actuar noblemente y se podía ver tanto en la acción noble el principio de la nobleza, como en la nobleza el principio de las acciones nobles<sup>17</sup>. Así se generó una vía distinta de acceso a ella, a saber, la vía de la virtuosidad, la cual desde las prácticas de la representación involucró los atributos del vestido, de modo que, así como el que era noble de títulos no admitía que sus vestidos no reflejaran la conducta moral, el que no siendo noble aspiraba al reconocimiento buscaba que su atuendo reflejara su nobleza.

De otra parte, la misma condición de existencia del orden hacía indispensable una constante cercanía, una complementariedad indisociable entre las dos posiciones sociales, a saber, nobleza y plebe que, como el anverso y el reverso de una moneda<sup>18</sup> dijeran del orden y el desorden de la sociedad, y dieran el sentido de las valoraciones en su tensión, donde el sistema de honores implicaba como contrapartida un sistema de ofensas, de constantes transgresiones en las que adquiriría relevancia y era causa de reclamos el atribuir un título de “Don” y “Doctor” a quien no lo mereciera, así también como el uso de vestidos no correspondientes al estado de una persona. Un demandante solicitaba penas para aquellos que otorgaban títulos en demasía y aún para los plebeyos que “... sólo quieren vivir de ociosos, aberiguando imbenciones y trages ridículos, imitándolos a porfía,

para brillar, y adquirirse concepto, de finos cortesanos,...”<sup>19</sup>. Adicionalmente, para recibir un título de nobleza en Santafé era indispensable, además de contar con suerte y coincidir con nacimientos de monarcas en ultramar, poseer una cuantiosa fortuna, lo que al parecer se convirtió en obstáculo a más de un santafereño, caso de Don Luis Caicedo quien, por más que reunía cualidades que le hacían apto para el merecimiento, no pudo disfrutar semejante distinción ya que en 1802, ante la merced de dos títulos de Castilla concedida por el Rey al Virrey Amar y Borbón para que los asignara entre los neogranadinos, su nombre fue descartado porque el tercio y quinto de sus bienes no alcanzaba para fundar un mayorazgo<sup>20</sup>.

Esto hizo que si bien, la discusión sobre si se era o no noble produjera una copiosa documentación caracterizada por cambios constantes en la terminología y por la ambigüedad de los rangos de aplicación, el concepto quedara claro<sup>21</sup>, y aunque no se puede hablar de una nobleza estrictamente cerrada ni excluyente, o de un fuerte espíritu de cuerpo noble con fueros e inmunidades hereditarias jurídicamente protegidas<sup>22</sup>, el concepto no cayó en un sinsentido.

Antes bien, aquel que lograba alcanzar una cierta prominencia o posición se convertía, de alguna manera, en noble, a sus propios ojos y a los del resto. Éste solía usar la terminología nobiliaria común, aunque tímidamente, y sus pretensiones se verían reflejadas en su matrimonio, su séquito, su residencia y su vestido. Lo nobiliario, en algún sentido, se podía equiparar con prominencia, puesto que del mismo modo que se podía ser más o menos prominente, se podía ser, también, más o menos noble<sup>23</sup>.

## 2. LAS PRÁCTICAS EN LA REPRESENTACION DEL VESTIDO.

En la representación del vestido en Santafé virreinal un poder transformador de las configuraciones sociales abrió nuevos caminos en la consecución de los objetos anhelados por los santafereños, objetos tales como la virtud y la nobleza; los cuales, en consonancia con la conservación de las costumbres y de la tradición heredada atravesaron dos tipos de prácticas, a saber, la práctica de la pintura y la práctica de los ejercicios de los “hábitos operativos de lo bueno”. Ambas prácticas, atentas a la representación del vestido según códigos convencionales que databan de los inicios del cristianismo, generaron gran cantidad de reinterpretaciones en función de la orientación de las conductas adecuadas para el logro de los objetos anhelados antes referidos, por

distintas vías tales como, la fortuna, la santidad, la penitencia, la disciplina.

De esta manera, las prácticas con las cuales los santafereños buscaron acceder a la nobleza desde las configuraciones sociales que suponían restricciones y límites en la acción, si bien, eran reguladas desde su producción por manuales y tratados, fueron mediadas por voluntades individuales e intervenciones subjetivas de pintores y devotos santafereños en función de apropiarse de un sentido de la historia, entendida ésta como destino y verdad.

### 2.1. LA PRÁCTICA DE LA PINTURA.

En la práctica de la pintura, tres textos regularon su producción en Santafé, a saber, *Arte de la Pintura*, *Diálogos de la Pintura* y *Pintor cristiano y erudito*<sup>24</sup>, los cuales circularon en los talleres de pintores neogranadinos; sus lectores, los pintores encargados de ejecutar las representaciones y se ha de suponer, los clérigos, quienes controlaban la producción de las pinturas. Textos que, presentados a modo de tratados, buscaban hacer de las representaciones ejecutadas con colores y pinceles una actividad “muy noble y digna”, que no fuese más considerada vil ni mecánica por estar enderezada a fines mayores que a los de la mera imitación de las formas naturales, de modo que, ejercida por un plebeyo hiciera de su ejecutor un noble, aún cuando en el oficio para conseguir el sustento de su cuerpo utilizara las manos y tuviera contacto con la materia.

La manera propuesta por los textos de alcanzar este logro pasaba por la representación de hechos ilustres y de escenas religiosas por medio de las cuales se diera ejemplo a la muchedumbre universalmente indocta, es decir, a la plebe, presentando “ante los ojos a los que en alguna virtud fueron excelentes”<sup>25</sup>. Su fin, “amaestrar e incitar los ánimos a su imitación”<sup>26</sup> produciendo un noble efecto en el cual, mediante la obra del pintor, concebido como varón cristiano, hiciera que su “Arte” se tomara como un modelo de comportamiento y pasara al orden supremo de las virtudes. El medio para alcanzar dicho logro consistía en involucrar al pintor mediante los ejemplos de otras ejecuciones en una larga tradición de las representaciones regida por el cristianismo que señalaba lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, convirtiéndose en parámetro de interpretación de las cosas vistas y en licencia para la representación de las personas haciendo uso de signos distintivos propios a su condición.

En dichos textos, la práctica de la pintura valoraba

la voluntad individual de quienes, a partir de la ejecución de las correctas representaciones e interpretaciones pudieran alcanzar la fama, la cual diría del pintor el reconocimiento social de su virtud, honor y dignidad por méritos. Como contrapartida tendría la infamia o la difamación; en la cual, la incorrecta representación, bien fuera de cosas “muy tontas o ridículas”, bien fuera por representar a alguien que no lo mereciera o que pareciera lo que no era, atentaría contra el concepto de su honra, la cual, fundada en la bondad propia se construía mediante acciones del pintor mismo y de quienes le precedían. Por lo tanto, si el pintor no podía reclamar hidalguía desde la configuración social y estado al que pertenecía debido a haber sido engendrado desde la posición social de la plebe, en la pintura podría hacerlo adoptando por padres a Virgilio o a Leonardo.

De otra parte, la fama o la infamia del pintor no pasaban por la maestría en la ejecución de los efectos en la representación, es decir, era más o menos irrelevante el lograr el efecto de profundidad en los cuadros o hacer que la persona retratada se pareciera al modelo natural. Antes bien, lo que primaba para la fama del pintor era que su obra creada moviera a la imitación y a los actos de piedad encaminados en la consecución de las virtudes. Este efecto, se lograba a través de la representación de los atributos de los personajes, entre ellos, la correcta representación de las telas que identificaran las configuraciones sociales según un orden que comprometía lo moral, y que era susceptible de ser leído y apropiado en las interpretaciones por los santafereños.

## 2.2. LA PRÁCTICA DE LOS EJERCICIOS DE LOS “HÁBITOS OPERATIVOS DE LO BUENO”

Los “*habitos operativos de lo bueno*”, categoría usada por Pedro de Mercado, autor del texto regulador de esta práctica en Santafé<sup>27</sup>, se refería a una disposición incorporada en los buenos cristianos como resultado de los ejercicios que diariamente harían que éste se enriqueciera con la adquisición de las virtudes a través de la incorporación de hábitos encaminados a un orden moral; éstos le harían más digno y noble a los ojos de los demás y a la mirada de Dios. Así entendido, hábito se refería a una cualidad interior reflejada en una compostura exterior, a un valor adquirido a punta de constancia que tanto hombres como mujeres, de cualquier condición y estado podrían alcanzar.

En el texto regulador, Pedro de Mercado propuso la virtud como el fin por excelencia de toda actividad que se hiciese en el orden terrenal, y representó la

posibilidad de superar las limitaciones impuestas por las configuraciones sociales por medio de la acción en lo cotidiano, la cual, dirigida a través de explicaciones sobre las virtudes y sobre los ejemplos imitables de quienes siendo virtuosos lograron hacerse nobles, lograban reclamar para sí la hidalguía; así lo proponía el texto,

... el que tiene virtud, es noble, aunque fea un qualquiera. La probança es cierta, porque este tiene por Padre al auxilio, que le da Dios para obrar bien, y fu madre es la virtud, que exercita. Pues de tan buenos padres no puede falir un hijo vil, antes bien ha de nacer no vil, o noble..<sup>28</sup>

El virtuoso, es decir, quien había conseguido adquirir los hábitos que le encaminarían hacia lo bueno, a diferencia del pintor, no buscaba la fama, antes bien, buscaba la gracia, y aunque en sus actos cotidianos mediara la voluntad individual, su premio era arbitrario como el capricho divino, ya que la gracia, algo por encima de lo razonable, por fuera de lo previsible, no era garantizable; pero de ser obtenida ésta se vería reflejada en forma de milagro que se expresaría su efecto sobre sus atributos, entre ellos, el vestido.

Así pues, los hábitos como disposición moral generadora de actos aplicada a la consecución de virtudes en el sentido de la teología moral cristiana, habían de servir como parámetro de interpretación, tanto de las cosas pintadas, como de las experiencias cotidianas. En atención al error o impropiedad en la pintura y al pecado que se debía evitar en el diario vivir, se buscaba estar y hacer en consonancia con un código de convenciones, el cual haría inteligible la lógica del orden virreinal santafereño, que, aún llena de contradicciones, y expuesta a la diversidad de empleo desde la multiplicidad de interpretaciones, trazaba el camino de la virtuosidad hacia el objeto máspreciado, a saber, la belleza moral.

## 2.3. LA BELLEZA MORAL

La belleza moral era entendida como el compendio de virtudes. Un fragmento de la representación de dicho compendio fue un poema publicado el 20 de mayo de 1792 en el Papel Periódico de Santafé titulado “El collar de Maria Teresa”<sup>29</sup>.

La di un Collar: atiende qué exquisito:  
La lámina primera de su enlace  
Tenía grabada con gracioso estilo  
Una Virgen hermosa en cuyo pecho

El nombre de Modestia estaba escrito.  
 El segundo eslabon aprisionaba  
 Otra lamina igual, en donde al vivo  
 Se vé Afabilidad, Virtud amable  
 Que muestra en su semblante sus designios.  
 La santa Rectitud seguia se luego,  
 Y la Inocencia con iguales brillos:  
 Después entraba la Atención, y al lado  
 La fiel Tranquilidad, de aspecto lindo. En la lámina  
 séptima triunfaba  
 La Entereza adornada con sus signos, Y en la octava la  
 humilde Reverencia  
 Adorando el sagrado poderío.  
 Seguía después con sabio modo  
 La Economía prudente, que en vestido,  
 Y en todo lo demás acreditaba  
 La exactitud virtuosa de su juicio  
 A su lado brillaba sin exceso  
 La gran Soberania, con festivo  
 Apacible semblante, demostrando  
 Que lo grave no estriba en lo engréido.  
 En la undécima lámina luciente  
 La Amistad con su rostro peregrino

Este poema, escrito de modo que con las virtudes que en él se prestaban de adorno al collar de la infanta dibujaban con sus letras iniciales su nombre, ilustra de alguna manera la forma como se representaban en Santafé la belleza de María Teresa, a la cual se hacía merecedora por las condiciones de su nacimiento; es decir, por ser descendiente de la dinastía Borbón. No obstante, para entender el concepto de belleza moral, se debe considerar que, si bien el poema hermo seaba y halagaba a la infanta, era la manera por la cual los santafereños se hacían merecedores de dicha belleza, que en este caso, obedecía a las obligaciones deducidas del cristianismo a tributar honores a los soberanos y participar en sus regocijos dando preferencia a todos sus sucesos; su atención implicaba por lo tanto, que los santafereños mismos se hermo seaban en la pronunciación de dicho poema.

Ahora bien, atendiendo a la belleza moral como el fin de las prácticas relacionadas con la representación del vestido, se hace necesario mencionar a la modestia como la virtud rectora para realizar cualquier acción o pronunciar alguna palabra con orden y medida, que en la representación de los trajes implicaba que los movimientos de las telas de los vestidos reflejaran los movimientos de los cuerpos, concebidos como el reflejo de los movimientos del espíritu. Ya fuera estar de pie o andando, en la manera de sentarse, de apoyarse, en la expresión de la mirada, del rostro, del movimiento de las manos, se daba cuenta al juicio de los demás de la nobleza del personaje representado, bien fuera en la pintura, en las presentaciones en lo público, en las exhibicio-

nes en lo cotidiano.

La modestia se definía entonces como la virtud que mantenía las formas, ya que cada movimiento en toda actividad terrenal transcurría entre el defecto y el exceso, entre el vicio y la virtud. Así, en la práctica de la pintura, se la identificaba con el decoro y la honestidad, para que no ofendieran a los ojos, castos y limpios que la mirasen, sino que “..estén tan compuestamente expresadas, que enseñen la doctrina moral y natural,..”<sup>30</sup>; y en los ejercicios de los “*habitos operativos de lo bueno*” donde se expresaba, “Virtuoso de cuerpo podemos llamar á aquel, cuyas virtudes rebosan de lo interior del alma á lo exterior del cuerpo, tal es la modestia, que compone los movimientos corporales, y los vestidos con que el cuerpo se cubre;..”<sup>31</sup>.

De este modo, en el retrato de la Señora Doña María Thadea Gonzales Manrique del Frago Bonis, Primera Marquesa de San Jorge de Bogotá (Repr. 2) la modestia era representada. Residía en los contornos modelados por el vestido de color claro fabricado de brocado de seda, sobre cuyo fondo se destacaban flores de pétalos rojos y amarillos y verdes tallos, guarnecida con galones de oro bordeando los pliegues del vestido bajo el cual se asomaban encajes blancos de seda del jubón y mangas. Modestia que se hacía presente en su cintura ceñida por un ajustador, que si bien, comprimía el talle, era contrastado por un verdugado que abombaba su falda.

Representación en la que los atributos de la Marquesa hablaban de lo contenido, de lo moderado, tanto, en el cabello recogido por una diadema de perlas y algunas piedras rojas engastadas en oro, como en el tiempo que, medido por dos relojes que pendían de leopoldinas en la cintura, sugerían que la belleza no se refería a los atributos mundanos por ser su destino hacerse polvo después de la muerte, y que la retratada no hacía ostentación de vanidad ni de lujo. Antes bien, era una representación del vestido modestamente virtuoso de la Marquesa, y, de la misma manera como el pronunciamiento del poema de la infanta hermo seaba los labios de quien lo pronunciaba, el deleite en el retrato de la marquesa hacía virtuoso a quien lo contemplaba.

De otra parte, la obtención de la belleza se proyectaba en función de una economía moral, es decir, de una acumulación de dones y gracias, bien fuera a través de las cosas nobilísimas representadas por el pintor, o a través los actos virtuosos obrados por el cristiano ante la visualización de cosas nobilísimas. Así, el camino al prestigio de la nobleza hacía de los hábitos de la incorporación e inculcación un capital

La representación del vestido en Santafé Virreinal, María Mercedes Herrera



Repr. 2, Gutiérrez, *Retrato de la Marquesa de San Jorge*, 1775, Museo de Arte Colonial.

a invertir, de tal manera que,

Virtuoso es el que tiene hábitos operativos de lo bueno, y quantos mas hábitos huviere adquirido, tanto mas virtuoso fera. Unos ay, que son mas virtuosos en una materia, porque se han exercitado mas en ella, otros en otra, y otros en todas, porque en todas han exercitado los actos virtuosos bastantes á producir, ó á adquirir los hábitos operativos de lo bueno.<sup>32</sup>

La búsqueda consistía en moderar los apetitos y hermosearse a los ojos de Dios adornándose con las virtudes en espera de que los milagros obraran sobre sí y sobre todos los atributos del devoto. Estas virtudes, consideradas las virtudes de la voluntad humana que hablaban de su actividad social y ponían de relieve la excelencia moral y política en la constancia y reserva, implicaban a la vergüenza, es decir, la atención a las leyes y el comedimiento tanto de los trajes que se usaban como de los trajes que se representaban, y en las interpretaciones que de dichos trajes se hicieran.

En consecuencia, reflexiones de naturaleza esencialmente ética eran expresadas de modo que, interpretar la bondad y la maldad a la luz de valores cristianos expresados en manuales y tratados, reguladores y regulados en la representación del vestido, hacían de la modestia el parámetro de dicha reflexión en relación a la moderación, al justo medio, a la disciplina de la forma como se debían llevar los vestidos, los cuidados que habrían de proporcionársele en lo cotidiano, la lectura frente a los vestidos de los demás santafereños, con quienes se debía tratar y con quienes no, a quienes se reconocerían honores y a quienes no.

## 2.4. LA VERGÜENZA EN LAS PRÁCTICAS DE LA REPRESENTACIÓN DEL VESTIDO

La vergüenza en las prácticas en la representación del vestido recibía una doble connotación. Por una parte, era un sentimiento de un deshonor humillante, una turbación de ánimo causada por una falta cometida, un encogimiento por sentirse corto para ejecutar una cosa con propiedad, por no ser digno de mérito, por no alcanzar la fama. Vergüenza era, en este sentido, el sentimiento de estar vestido como lo que no se era, tal como sucedió a Antonio Morato, locero mayor a quien, una noche de 1742 en Santafé se le apresó por haberlo encontrado en la calle vestido de mujer. Éste respondió a los cargos que, para no ser conocido, pues andaba atrapando un monigote de quien tenía celos de su mujer, se había vestido de

esa manera, pero que al ser reconocido vestido de mujer sintió vergüenza e inmediatamente pasó y se desnudó, y puso la ropa al lugar de donde la había sacado, sin haber hecho otra diligencia<sup>33</sup>, lo que no le hacía un desvergonzado. Para el pintor, vergüenza en este sentido, se refería a representar los vestidos del modo incorrecto, con torpeza en la imitación de las propiedades de las telas. Para el retratado, la vergüenza pasaba por no ser reconocido en la representación que de él se hiciera debido a ser el portador de atributos no correspondientes a la actividad dada según su estado. Tal sería el caso de un oficial menestral retratado con una espada pendiendo de la cintura, o como lo expresaba el tratadista,

Hazia una fiesta destes al Santo de su devocion en una Iglesia desta Corte, adonde tenia su sepultura con su poco de retablo, y el y su muger se avian mandado retratar en él, vestidos de negro (lo que no acostumbran de ordinario) con mucha gala, autoridad y devocion. Llamavase este tal Pedro Gordo, encomendó el Sermon al P. Maestro Fr. Christoval de Fonseca, gran Predicador, y Religioso de mucha autoridad y letras, y en el discurso del Sermon quando entraron las alabanzas del que mandava hazer la fiesta, dixo: Esta solemnidad haze con su buena devocion el buen Pedro Gordo, y cierto que me ha edificado el afecto, y cuidado con que acudio a esto, de que se le debe agradecimiento al buen Pedro Gordo: y repitiendo muchas vezes, el buen Pedro Gordo (para que la fiesta fuese regozijada) dezia que le avia visto retratado en su retablo tan grave, tan mesurado, tan bien vestido, que casi no le conocia, y bolbiendose azia donde estava, dixo (con el donaire que algunas vezes dezia semejantes cosas) Por amor de Dios os ruego amigo Pedro Gordo que para que seais conocido, os retrateis como andais, ó andad como os retrateis.<sup>34</sup>

En otro sentido, la palabra vergüenza era una cualidad, se refería a la atención constante a las leyes, las cuales, indispensables para el cumplimiento de lo contenido en la teología moral buscaba la excelencia de los gestos, de los atuendos y de los comportamientos. Lograr entonces, que en el movimiento del cuerpo vestido concebido como la voz del espíritu fuera el reflejo de la autoridad legítima, del peso de su dignidad, de la impronta de su serenidad, eran concebidas como características centrales y necesarias para connotar el centro; en cambio, del movimiento insolente del cuerpo vestido se deducía que el alma había sucumbido mal.

De este modo, la vergüenza daba la base para vivir honradamente, y la desvergüenza, para llegar a la

infamia. La vergüenza quitaba el atrevimiento a los hombres y les hacía obedientes a lo que debían en atención a la ley sobre el uso de géneros donde se presumía que el Rey y la Razón quería que hubieran distinciones en la tierra como jerarquías en el cielo, fundamento de la ley y de la mente de su majestad. La desvergüenza en cambio, se refería al no sometimiento a las leyes antiguas ni a las leyes civiles, era falta de respeto y desdén en los comportamientos, en los movimientos del cuerpo, en el uso de trajes no correspondientes. Así entendida, la vergüenza necesaria en la adquisición de hábitos como sistema de disposiciones<sup>35</sup>, expresaba el resultado de una acción organizadora, asignaba grados en la consecución de virtudes, implicaba un sistema de convenciones en función del reconocimiento de los actos virtuosos y de las personas virtuosas, e innegablemente aprendía a identificar por sus vestidos, según signos de distinción o marcas infames, la disposición moral de los representados. Siendo de esta manera, ¿cómo podían entonces, conservando las tradiciones y respetando las leyes de la representación y del uso de los géneros, bien fuera el pintor, bien fuera el cristiano virtuoso, acceder a la nobleza en el orden virreinal santafereño?, ¿A qué condiciones debía sujetar la representación de los vestidos?

## 2.4.1. REPRESENTAR COSAS NOBLES

El pintor santafereño debía hacer de su pintura el reflejo del orden de las configuraciones sociales en atención a las leyes sobre el uso de los géneros, además, solamente le era permitido representar personas nobles y cosas nobles.

... no solo se retratan las personas ordinari-simas, mas con modo, habito, e insignias impropisimas, que se debria remediar este exceso. Yo he visto retratados hombres y mugeres mui ordinarios, y de oficios mecanicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debajo de cortina, con la gravedad de trage y postura que se debe a los Reyes y grandes Señores (sin que se le deva tampoco el retratarse por unico en su ejercicio) otros armados, y con baston, como si fuera un Duque de Alva, ó Marques del Vasto, que podrá ser que no se aya jamas puesto tales insignias, sino es en comedia, ó zuiza.<sup>36</sup>

El retrato de Doña Clemencia de Caicedo (Repr. 3) da cuenta de la vergüenza del pintor anónimo que representó su vestido. La retratada aparece vestida de paño negro con mantilla de seda guarnecida de encaje negro y portando alhajas de plata, tal como correspondía a una persona noble, debido a ser la

fundadora del Colegio de la Enseñanza, quien, sin embargo, no emparentaba con los monarcas por no tener títulos de hidalguía. El uso del color negro en sus traje indicaba su viudez y contaba de su propia vida, y de lo arreglado de su atuendo se podía deducir que su virtud pasaba por el cuidado de sus vestidos, tal como lo proponían los ejercicios diarios en el texto de Pedro de Mercado,

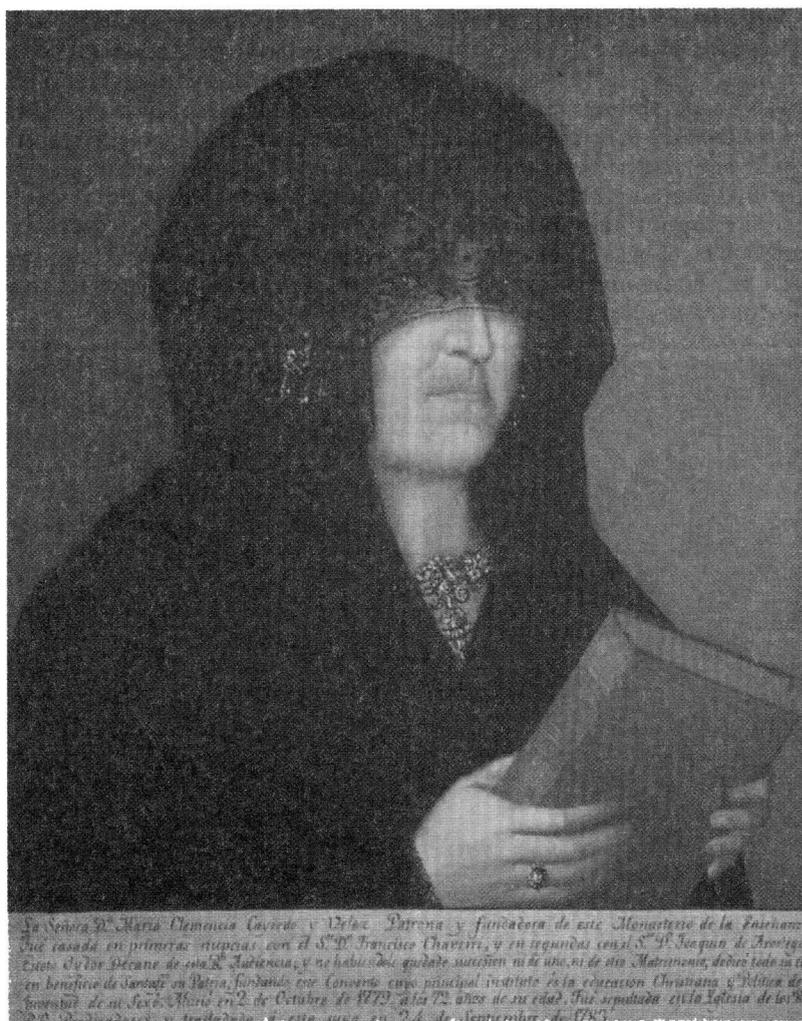
1. Cada mañana quando me vistiere, lo he de hazer por exercitar la virtud de la modeftia, que pide, que el cuerpo efté cubierto.
2. No he de parecer delante de otros, fino es decentemente veftido, fegun mi eftado, y profefsion, aunque fea en tiempo que los calores hazen fufibles los veftidos.
3. He de procurar que mis veftidos fean modeftos en el color, en la hechura, y en lo demas, defuerte, que no defdigan de mi edad, ni de mi eftado, y profefsion.
4. Cada vez que me lavare la cara, manos, &c. Lo he de hazer, por exercitar la virtud de la modeftia. Lo mifmo quando me mudare ropa limpia, y quando cuydare del affeo y limpieza en la cafa, veftidos, alhajas, &c...<sup>37</sup>

Así, mediante esta representación, se incitaba a los demás santafereños a la imitación ejemplar en el adecuado uso de colores y hechuras que dijeran de la propia condición, y se invitaba a seguir los pasos de santidad y perfección de una persona virtuosa que,

Si via el color blanco, hazia actos de la virtud de la pureza. Si lo verde, hazia actos de eferpança. Si miraba lo roxo, fe encendia en defeos del martirio. Si via el color morado, hazia actos de amor de Dios, y del proximo. Si fe encontrava con el color azul, hazia actos de defeo de ver á Dios Si via lo negro, fe exercitaba en actos de dolor, y trifteza de los pecados,...<sup>38</sup>.

## 2.4.2. RETÓRICA O ARTE DE EMBELLECER LOS CONCEPTOS

El pintor, al igual que el cristiano virtuoso, debían expresar conceptos abstractos como belleza moral y bondad mediante la retórica, entendida ésta como el arte del embellecer las imágenes, fueran narradas o pintadas; de dar al lenguaje la eficacia para deleitar, persuadir o conmover según modelos gestuales ideales que introdujeran la noción de la nobleza, los cuales se referían a la expresión en los rostros, a la composición en la pintura, a la acomodación de los vestidos. Así, cuando en Santafé virreinal los retratos de personajes notables se llevaron a cabo, los



Repr. 3, Anónimo, *Retrato de Doña Clemencia de Caicedo*, s.f., Convento de la Enseñanza.

pintores disponían de indicaciones sobre la correcta manera de representar la nobleza de los santos,

Débase pintar el rostro largo, bien proporcionado, flaco y penitente, por la gran abstinencia; el color, tostado y moreno, por los grandes soles e inclemencias de los tiempos; pero, con gracia y hermosura; el cabello y espíritu de Elías; las cejas, grandes, anarcadas y graves y, en suma, todo el semblante de hombre nobilísimo, pues descendía del tribu real y sacerdotal, como Cristo<sup>39</sup>

El cuerpo vestido debía ser representado según las convenciones de los personajes sagrados, conservando de una parte la tradición cristiana del gesto, lo que hacía a la representación distinguida y noble, a la vez, retratando los gestos y actitudes aparentemente particulares y “naturales” como un legado de aprendizajes y mimetismos voluntarios,

cuyos propietarios eran la comunidad toda, de tal manera, las similitudes entre los vestidos retratados de los virreyes Don Sebastián de Eslava (Repr. 4) y Pedro Messía de la Zerda (Repr. 5) se referían a que sus trajes daban cuenta, ante la mirada y el juicio de quienes mirasen los cuadros, del espíritu y la nobleza de los personajes representados, quienes en sus rasgos particulares expresaban los atributos del vestido de un soldado de Cristo portando las armas de Dios, así,

... y quales fon eftas armas, fino el exercicio de las virtudes? Pon en tu cabeça el morrion de la Fé, de la prudencia, y de las demas virtudes intelectuales. Cubre el pecho con la cota del amor de Dios, y del proximo, que te defiendan el coraçon. Embrança el escudo de la fortaleza, y paciencia, para recibir los golpes, que tus contrarios te tiraren. Ciñete la pretina hermofoa de la caftidad, y pudicia. [I]juega la efpada de

turalidad y el Arte, sacara grandísimo provecho de la lectura de los Poetas en lo respectivo á la invención; é inflamada la fantasía con la viveza de los afectos poéticamente representados, guíara el pincel de modo que resulten ademanes correspondientes á la fuerza de los afectos mismos.<sup>41</sup>

### 2.4.3. ATENDER AL TIEMPO Y AL LUGAR

En atención a la vergüenza necesaria para lograr la correcta representación de los vestidos, se debía consignar adecuadamente los atributos según el tiempo y el lugar. En los tratados de pintura sobre la correcta representación de las escenas religiosas, términos tales como *anacronismo* y *anticronismo*, se referían a los atributos que los personajes portarían, según su tiempo, los cuales debían corresponder con las imágenes relatadas en otros tipos de representación, fuera en las Sagradas Escrituras, fuera en los poemas de la Antigüedad, fuera en las pinturas del Renacimiento. Para Vicente Carducho, *anticronismo* se refería a que,

Muchas cosas se ofrecieran cada día, en que no podrá explicarse el concepto sino usando los terminos comunmente conocidos, asi en las historias sagradas, como en las humanas, y asi tengo por cosa conve-niente usar de tal licencia con todo decoro y decencia, con tal que no se mude lo sustancial del misterio, como esta dicho<sup>42</sup>.

Joaquín Gutiérrez en *Nuestra Señora de la Peña* (Repr. 6) siguió al tratadista ya que, los vestidos de la Sagrada Familia fueron representados como ornamentos religiosos de los clérigos santafereños durante el siglo XVIII, fabricados con los géneros propios a su estado tales como brocados de seda con hilos de oro que entretejidos conformaban la capa pluvial y la dalmática, coronadas sus cabezas con sombreros de monarcas, éstos guarnecidos con galones de oro en los bordes, de modo que, se hacía más fácil al entendimiento la fusión de la Monarquía suprema en la Monarquía Peninsular.

En una postura contraria, el tratadista Francisco Pacheco, condenaba el *anacronismo* en la pintura y advertía sobre el error en la representación,

...una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta, ... cuanto al tiempo, se debe guardar el uso de la antigüedad dél en los trajes y en

las cosas...<sup>43</sup>

El pintor Camargo en *Nuestra Señora de las Nieves* (Repr. 7) siguió al tratadista en tanto que, representó al niño Jesús cubriendo su desnudez con un manto de género basto, a diferencia del niño vestido de tunicela de brocado, medias de seda y zapatos negros adornados con hebillas doradas en *Nuestra Señora de la Peña* (Repr. 6). No obstante, el pintor representó a la Virgen vestida de ornamentos eclesiásticos en finas sedas e hilos de oro, aludiendo al estado eclesiástico y a la gloria de los personajes religiosos, al tiempo que, atendiendo a las leyes sobre el uso de géneros bastos por ser el niño Jesús judío y plebeyo.

### 2.5. PRODUCCIÓN DE CÓDIGOS DE LECTURA Y PRÁCTICAS DE RECONOCIMIENTO DESDE LA REPRESENTACIÓN DEL VESTIDO

Las prácticas de la representación de los vestidos establecieron un sistema de códigos que hacía posible prácticas de reconocimiento, ya que, por el vestido, pasaba una serie de ideales éticos que hacían que, a pesar de los cambios y variables dadas en el diario vivir, fuera posible identificar en cada persona su condición moral. De este modo, los hábitos del reconocimiento atentos a las calidades de las telas más que a las mismas cualidades de los vestidos, hacía posible identificar a la virtud y al virtuoso por medio del aseo y la moderación, y a desdeñar lo desmedido, lo extravagante, lo amanerado y lo vicioso, denunciando los excesos dados en el mundo social tal como lo contó en el Papel Periódico un asistente a una distinguida tertulia santafereña donde un joven, calificado de amanerado por sus exagerados trajes y aliños no sabía donde sentarse, así que le hicieron este escrito,

#### EPIGRAMA

Cára de hombre te véo, Lino,  
Con acciones de muger:  
Acaba, dame á entender  
Si acáso eres Androgino  
A definir yo no atino  
(por mas que pongo atención)  
Tu Séxo; y en conclusión  
Diré, sin Satira odiosa,  
Que eres una quisicosa  
Entre muger y varon. <sup>44</sup>

De esta forma, los hábitos del reconocimiento también pasaban por la esencia social que, como el



Repr. 6, Gutierrez, *Nuestra Señora de la Peña*, s.f., Colección de Joaquín Quijano Caballero.



Repr. 7, Camargo, *Nuestra Señora de las Nieves*, 1724, Parroquia del Divino Salvador, Sopó.

derecho y el deber ser conforme al vestido, según un acto de comunicar y exponer lo que se era, determinó modos de estar y de comportarse, modos de ver a los demás y de verse frente a los demás, modos de reconocer a los distinguidos y a los pares; haciendo de estas percepciones, especies de saberes cotidianos aplicados en las experiencias ordinarias, las cuales debían ser domeñadas con las virtudes de modo que, los juicios sobre los otros, no llegaran al extremo de la imprudencia; es decir, que en Santafé un hombre que “al volver de una esquina, al pasar por una calle, si encontrase al que no vestía de su agrado, ó que era de ambos generos por su demasiado aliño, le sacrificaría luego al punto en las aras de su azero ¿Y que espada veríamos reposar quieta en su bayna?”<sup>45</sup>.

Como resultado, un esquema interiorizado que permitió engendrar todos los pensamientos, percepciones y acciones características de una configuración social, expresando las disposiciones morales de una manera muy parecida según el registro de posturas, los colores de los atuendos y las disposiciones de los elementos en el mundo como un teatro, lo cual lleva a considerar que, las similitudes entre la representación de los retratos de virreyes, de los personajes notables y de los santos no se debió a una repetición de modelos carente de creatividad, antes bien, obedeció a una invención gobernada por reglas.

## Conclusión

---

La representación del vestido en Santafé virreinal desplegó una gran actividad de interpretación desde las correspondencias entre lo representado y los valores del mundo social, de modo que, el vestido no fue simplemente un signo externo de las personas para indicar su posición social o su poder económico, sino la materialización de realidades espirituales e internas, la manifestación de algo oculto, la exteriorización de los movimientos y de las actividades del alma, aquello que en potencia podría moldear los gestos internos y espirituales, y a la vez que, regulado por los juicios y los ojos de todos podría regular sus miradas y hacerse susceptible de imitación.

Atendiendo a esto se ha de considerar que las producciones culturales no son testimonio de la historia

sino son en sí algo histórico en las que intervienen los modos de representación, géneros, convenciones e intencionalidad, y que al trabajar el concepto de cultura se ha de tener en cuenta como un conjunto de significaciones que se enuncian en los discursos o en las conductas transmitidas históricamente, expresadas en formas simbólicas, donde los individuos comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento de vida y sus actitudes respecto a ésta. De esta manera, la cultura ha de ser pensada como las relaciones recíprocas entre las obras y los gestos que en una sociedad dada atañen a los juicios y a las valoraciones, a las prácticas cotidianas y ordinarias que expresan la forma en que una sociedad construye la visión del mundo y de la historia.

1. "De los trages y vestidos; y uso de muebles y alhajas", En *Novísima Recopilación de Leyes de España*, Vol. 3, De los vasallos: su distinción de estados y fueros, obligaciones, cargas y contribuciones, Título XIII, Madrid, (s.e.), 1805, pp. 182-210.
2. Julio Caro Baroja, "Religión, visiones del mundo, clases y honor en los siglos XVI y XVII en España", en Julián Pitt-Rivers y J.G. Peristiany, eds., *Honor y Gracia*, Madrid, Alianza ed., 1993, pp. 128.
3. Margarita Garrido, *Reclamos y representaciones. Variaciones sobre la cultura política en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1815*, Bogotá, Banco de la República, 1993, p. 222.
4. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 2, Bogotá, Banco de la República, Ed., Arco, 1978, p. 143.
5. Julián Vargas Lesmes, *La Sociedad en Santafé colonial*, Bogotá, CINEP, 1990, p. 339.
6. Vargas Lesmes, *La Sociedad*, pp. 340-341.
7. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 1, p. 128.
8. John Leddy Phelan, *El pueblo y el rey. La revolución comunera en Colombia, 1781*, Bogotá, Carlos Valencia Eds., 1980, p. 14.
9. J. G. Peristiany, *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*, Barcelona, Ed., Labor, 1968, p. 22.
10. Joaquín de Finestrada, "El vasallo instruido", en Eduardo Posada y Pedro María Ibáñez, *Los Comuneros*, Bogotá, Imp. Nacional, 1905, p. 153.
11. Peristiany, *El concepto de honor*, p. 37.
12. Julián Pitt-Rivers y J. G. Peristiany, "Introducción", en Julián Pitt-Rivers y J.G. Peristiany, eds., *Honor y Gracia*, p. 26.
13. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 1, p. 216.
14. Garrido, *Reclamos y Representaciones*, pp. 30-35.
15. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 1, p. 221.
16. "Hasta cierto punto la nobleza constituía una actitud mental que permeaba los valores sociales de todos los grupos". Phelan, *El pueblo y el rey*, pp. 80-81.
17. Pierre Bourdieu, "Los ritos como actos de institución", en Julián Pitt-Rivers y J.G. Peristiany, eds., *Honor y Gracia*, Madrid, Alianza Ed., 1993, p. 117.
18. Georges Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Ed., Paidós, 1994, p. 77.
19. Jaime Jaramillo Uribe, "Aspectos de la situación social del Nuevo Reino de Granada a comienzos del siglo XIX", *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 1:2(1964): 531-541. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
20. José María Ots Capdequí, *Las instituciones del Nuevo Reino de Granada al tiempo de la independencia*, Madrid, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1958, p. 303.
21. James Lockhart, "Organización y cambio social en la América Española Colonial", en Leslie Bethell, ed., *Historia de América Latina*, Tomo IV - América Latina Colonial: población, sociedad y cultura, Barcelona, Ed. Crítica, 1990, pp. 67-68.
22. Jaime Jaramillo Uribe, *Ensayos sobre historia social colombiana*, Bogotá, Biblioteca Universitaria de Cultura Colombiana, 1968, pp.179-180.
23. Lockhart, "Organización y cambio social", pp. 67-68.
24. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Madrid, Ed. Cátedra, 1990; Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, Madrid, Ed., Turner, 1979; Fr., Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometer frecuentemente en pintar, y esculpir la Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1782.
25. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 236.
26. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 236.
27. Mercado, Pedro De, S.J. (1618-1701), *El Christiano Virtuoso: con los actos de todas las virtudes que se hallan en la santidad*, Madrid, Imp. Joseph Fernández de Buendía, 1673.
28. Mercado, *El Christiano Virtuoso*, folio 3v.
29. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 1, Bogotá, Banco de la República, Ed., Arco, 1978, pp. 120-121.
30. Carducho, *Diálogos de la pintura*, p. 351.
31. Mercado, *El Christiano Virtuoso*, folio 2v.
32. Mercado, *El Christiano Virtuoso*, folio 1r.
33. *Juicio seguido a José Antonio, por andar de noche vestido de mujer, Año de 1742*, A.G.N., sección colonia, fondo *Juicios criminales*, tomo IX, folios 84-88.
34. Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 337-338.
35. Sobre el concepto de *habitus*, ver Gilberto Giménez, "La sociología de Pierre Bourdieu", *Cuadernos de Sociología*, 35(s.f.):11-30, Bogotá, Universidad Santo Tomás, Facultad de Sociología.
36. Carducho, *Diálogos de la pintura*, pp. 336-337.
37. Mercado, *El Christiano Virtuoso*, folios 174v-175r.
38. Mercado, *El Christiano Virtuoso*, folio 18v.
39. Sobre la correcta forma de representar a San Juan Baptista ver, Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 662.
40. Mercado, *El Christiano Virtuoso*, folio 9 v.
41. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 5, p. 1115.
42. Carducho, *Diálogos de la pintura*, p. 343.
43. Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 300.
44. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 2, pp. 247-248.
45. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá, 1791-1797*, Tomo 2, pp. 298-299.

## FUENTES

### 1. Primarias

#### Libros

- Carducho, Vicente. *Diálogos de la Pintura*. Madrid, Ed. Turner, 1979.
- Interián de Ayala, Juan, Fr. *El pintor cristiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometer frecuentemente en pintar, y esculpir la Imágenes Sagradas*. Madrid, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., 1782.
- Mercado, Pedro De, S.J. (1618-1701). *El Christiano Virtuoso: con los actos de todas las virtudes que se hallan en la santidad*. Madrid, Imp. Joseph Fernández de Buendía, 1673.
- Novísima Recopilación de Leyes de España*. 6 Vols. Madrid, (s.e.), 1805.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid, Ed., Cátedra, 1990.
- Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá. 1791-1797. 6 Vols. Bogotá, Banco de la República, Ed., Arco, 1978.

#### Documento

- Juicio seguido a José Antonio, por andar de noche vestido de mujer*. Año de 1742. A.G.N., Sección Colonia, fondo *Juicios criminales*, tomo IX, folios 84-88.

#### Iconográficas\*

- Nuestra Señora de la Peña*, Joaquín Gutiérrez, 1750-1810, (s.f.), Colección Joaquín Quijano Caballero.
- Nuestra Señora de las Nieves*, Camargo, (s.d.), 1724, Parroquia del Divino Salvador, Sopó.
- Retrato de Doña Clemencia de Caicedo*, anónimo, (s.d.), (s.f.), Convento de la Enseñanza.
- Retrato de la Marquesa de San Jorge*, Joaquín Gutiérrez, 1750-1810, 1775, Museo de Arte Colonial.
- Retrato del Marqués de San Jorge*, Joaquín Gutiérrez, 1750-1810, 1775, Museo de Arte Colonial.
- Retrato del Virrey Don Sebastián de Eslava*, Joaquín Gutiérrez, 1750-1810, (s.f.), Academia Colombiana de Historia.
- Retrato del Virrey Pedro Messía de la Zerda*, Joaquín Gutiérrez, 1750-1810, (s.f.), Museo de Arte Colonial.

\* La información consignada es organizada de la siguiente manera: nombre de la obra, nombre completo del autor, período de actividad en Santafé, fecha de ejecución, ubicación actual de la obra.

### 2. Secundarias

#### Libros

- Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Ed., Paidós, 1994.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona, Ed., Gedisa, 1995.
- Finestrada, Joaquín de. "El vasallo instruido". En Eduardo Posada y Pedro María Ibáñez, eds. *Los Comuneros*. Bogotá, Imp. Nacional, 1905.
- Garrido, Margarita. *Reclamos y representaciones. Variaciones sobre la cultura política en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1815*. Bogotá, Banco de la República, 1993.
- Gutiérrez Ramos, Jairo. *El Mayorazgo de Bogotá y el Marquesado de San Jorge. Riqueza, poder y honor en Santa Fé, 1538-1824*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1998.
- Jaramillo Uribe, Jaime. *Ensayos sobre historia social colombiana*. Bogotá, Biblioteca Universitaria de Cultura Colombiana, 1968.
- Ots Capdequí, José María. *Las instituciones del Nuevo Reino de Granada al tiempo de la independencia*. Madrid, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1958.
- Peristiany, J.G. *El concepto de honor en la sociedad mediterránea*. Barcelona, Ed., Labor, 1968.
- Phelan, John Leddy. *El pueblo y el rey. La revolución comunera en Colombia, 1781*. Bogotá, Carlos Valencia Ed., 1980.
- Pitt-Rivers, Julián y J.G. Peristiany, eds. *Honor y Gracia*. Madrid, Alianza Ed., 1993.
- Vargas Lesmes, Julián. *La sociedad de Santa Fe colonial*. Bogotá, CINEP, 1990.

#### Revistas

- Jaramillo Uribe, Jaime. "Aspectos de la situación social del Nuevo Reino de Granada a comienzos del siglo XIX". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. 1:2(1964): 531-541. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Giménez, Gilberto. "La sociología de Pierre Bourdieu". *Cuadernos de Sociología*, 35(s.f.):11-30. Bogotá, Universidad Santo Tomás, Facultad de Sociología.

Fecha de recepción: 13 de abril de 2004  
 Fecha de aceptación: 18 de mayo de 2004