





# **Expuestos, expiados y rebelados:**

cartografías del cuerpo  
barroco en la danza colonial

---

**Felipe Lozano**

## **ALCALDÍA DE BOGOTÁ**

Enrique Peñalosa Londoño  
*Alcalde de Bogotá*

## **SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE**

María Claudia López Sorzano  
*Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte*

## **INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES**

### **Idartes**

Juliana Restrepo Tirado  
*Directora general*

Jaime Cerón Silva  
*Subdirector de las Artes*

Lina María Gaviria Hurtado  
*Subdirectora de Equipamientos Culturales*

Marcela Trujillo Quintero  
*Subdirectora de Formación*

Liliana Valencia Mejía  
*Subdirectora Administrativa y Financiera*

## **GERENCIA DE DANZA**

Natalia Orozco Lucena  
*Gerente de Danza*

Jenny Bedoya Lima  
*Asesora de investigación, participación y redes*

Claudia Angélica Gamba Pinzón  
*Coordinadora de portafolio distrital de estímulos en la Gerencia de Danza*

Alexis José Cabra Mendieta  
*Apoyo a la gestión del portafolio distrital de estímulos en la Gerencia de Danza*

Bibiana Carvajal Bernal  
*Gestora Artística Orbitante-Plataforma Danza Bogotá*

Diana Beatriz Pescador Buenaventura  
*Gestora articuladora Orbitante-Plataforma Danza Bogotá*

Andrea Álvarez Peralta  
*Coordinadora administrativa*

Omar Giovanni Pulido Niño  
*Coordinador de la Casona de la Danza*

William Leonardo Rojas Moreno  
*Asistente administrativo Casona de la Danza*

Angélica Sánchez Martínez  
*Apoyo profesional administrativo*

Katherine Morales Acosta  
*Profesional de apoyo producción en campo*

Daniel Eduardo Garzón Rodríguez  
*Apoyo a la producción ejecutiva de festivales y encuentros*

Lady Alejandra Pérez  
*Profesional de Apoyo transversal*

## **Oficina de Comunicaciones**

Yinna Alexandra Muñoz  
*Asesora de Comunicaciones*

María Barbarita Gómez Rincón  
*Coordinación editorial*

María José Díaz Granados M.  
*Corrección de estilo*

Mónica Loaiza Reina  
*Diseño*

David Reyes Durán  
*Diagramación*

Archivo Lihaf Compañía  
Archivo Idartes  
*Fotografías*

Unión Temporal Idartes 2018  
*Impresión*

©Instituto Distrital de las Artes-Idartes  
© Felipe Lozano

Noviembre de 2019  
ISBN (impreso): 978-958-5487-96-3  
ISBN (ePub): 978-958-5487-97-0

Idartes  
Gerencia de Danza  
Dirección: carrera 8 N° 15-46  
Teléfono: (57+1) 3795750, ext. 3500, 3503, 9103, 3501  
www.idartes.gov.co Jenny.bedoya@idartes.gov.co  
Facebook: festivaldanzaenlaciudad idartes  
Twitter: @GDanzaldartes

Colección Investigación en Danza

Resolución 1135 del 30 de agosto de 2018 por medio de la cual se acoge la recomendación del jurado designado para seleccionar los ganadores de la Convocatoria Beca de Investigación en Danza con proceso previo de formación y se ordena el desembolso del estímulo económico a los seleccionados como ganadores.

Resolución 1057 del 16 de agosto de 2018 por medio de la cual se acoge el acta de selección de jurados y se fija la asignación de reconocimientos económicos por evaluar las propuestas presentadas a la convocatoria Beca de investigación en danza con proceso previo de formación- Segunda etapa.  
Jurados: Claudia Mallarino de Pahde, Hanz Plata Martínez, Carlos Andrés Martínez Medina

# **Expuestos, expiados y rebelados:**

cartografías del cuerpo  
barroco en la danza colonial

---

**Felipe Lozano**

Beca de Investigación **en Danza 2018**

Alcaldía de Bogotá

# Contenido

Prólogo • 9

Presentación • 13

Introducción • 19

1. Una apuesta por la danza en el museo • 29

Ruta de trabajo: metodología creativa  
de la residencia artística • 45

Momento uno: investigación para la creación • 54

Retablo uno: cuerpo barroco • 56

Retablo dos: danza colonial • 74

Retablo tres: zarabanda, minué y pasacalle • 102

Retablo cuatro: gesto pictórico • 114

Retablo cinco: danzar la pintura y pintar la danza • 132

Retablo seis: sonidos y voces del pasado • 146

Momento dos: Expuestos, expiados y rebelados • 153

Guion de la obra y galería de imágenes • 161

Expuestos, expiados y rebelados • 162

2. Ruta uno: representaciones barrocas del cuerpo • 171

La reconstrucción de la danza	• 171
Metodología relacionada con los recursos del museo	• 175
Episodios de la danza en el museo	• 181
De posturas e imposturas. La danza colonial en Santa Fe de Bogotá	• 189
Música y danza: un puente tendido al mestizaje cultural	• 198
Los festejos públicos	• 202
Los bailes de salón	• 204
El minué, la contradanza y el bambuco	• 211
En conclusión... de posturas e imposturas	• 221
3. Para reflexionar al final de este viaje por los cuerpos expuestos, expiados y rebelados	• 229
Anexo. Cartografía audiovisual	• 239
Referencias	• 243



# Prólogo

Para el año 2018 la Beca de Investigación en Danza con Proceso Previo de Formación del Portafolio Distrital de Estímulos expandió su alcance a dos líneas de investigación y a dos ganadores:

1. proyectos de sistematización de experiencias: desarrollo de procesos de investigación en torno a la memoria, las cartografías, los procesos de documentación y sistematización y los ejercicios cartográficos de la danza;
2. proyectos de indagación teórica o prácticas discursivas en torno a la danza o en su relación con otros campos de conocimiento o experiencia.

Estas líneas se postularon como orientaciones para la presentación de los proyectos, y *Expuestos, expiados y rebelados: cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial* fue uno de los seleccionados por los jurados como ganador en la línea de sistematización de experiencias.

Esta sistematización aporta significativamente a la producción de conocimiento y a los procesos de apropiación en la investigación en danza que se viene desarrollando en Bogotá. En las tres últimas publicaciones de esta colección podríamos advertir estudios críticos que permiten sospechar de las formas o maneras de hacer instaladas en la danza, en las prácticas y en

las normatividades sociales, y que develan procesos históricos sociales incorporados, sedimentados en nuestras mismas formas de vivir y en nuestro cuerpo.

*Expuestos, expiados y rebelados: cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial* es el resultado de un tejido de varias acciones del autor en diversos contextos de la ciudad (La Casona de la Danza, Corporación Universitaria Cenda, Museo Colonial y Museo Santa Clara, entre otros) que desembocan en una cartografía de múltiples relaciones y tensiones que hacen evidente la complejidad que encarna el cuerpo, sus construcciones, sus legados, pero, sobre todo, su lugar medular en los procesos históricos de adoctrinamiento y evangelización del periodo colonial barroco de la América hispánica. Así como afirma el autor, la importancia de esta cartografía de la investigación para la creación es reconocer el cuerpo dentro del contexto colonial,

... participando del debate sobre la identidad cultural, el cuerpo como archivo vivo, la danza como memoria y patrimonio, por medio de la apropiación y resignificación de elementos teóricos y metodológicos de la historia del arte en el contexto de la danza y la pintura colonial neogranadinas.

De la documentación, de la investigación para la creación, del cruce de registros sensibles entre el gesto pictórico y la danza, de los programas políticos escritos en los cuerpos, de la memoria, el tiempo pasado y las prácticas de reconstrucción y reescenificación de la danza, entre otros, habla este mapeo de relaciones. Este libro es una invitación a adentrarse en esta topografía de representaciones del cuerpo colonial, del cual sus vestigios hoy no dejan de rebelarse en nuestras formas de habitar los sentidos, la corporalidad y la danza.

**Juliana Restrepo Tirado**  
Directora general Idartes



La zarabanda. Foto de Miguel Sandino (archivo Lihaf Compañía).



# Presentación

El presente texto, titulado *Expuestos, expiados y rebelados: cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial*, emerge de una residencia artística de danza y pintura realizada el año 2016 por el coreógrafo Felipe Lozano, autor del documento, con el colectivo artístico Lihaf, en el Museo Santa Clara de Bogotá D.C. El objetivo del libro es visibilizar el trabajo de investigación para la creación de la obra *Expuestos, expiados y rebelados*, intervención escénica que tuvo lugar en el espacio museístico como resultado de la práctica de *reconstrucción y reescenificación* de la danza, el gesto de la pintura religiosa y los versos místicos, que se realizó durante la residencia, con énfasis en las representaciones barrocas del cuerpo en el arte y la cultura barroca del periodo colonial, entre los siglos XVII y XVIII. La residencia artística en el museo contó con el aval del Ministerio de Cultura de Colombia, a través del Museo Santa Clara, y del Instituto Distrital de las Artes-Idartes de Bogotá, Gerencia de Danza.

Así mismo, el documento es resultado del Premio de Investigación en Danza con proceso previo de formación 2018, del Idartes, con un compilado de textos, imágenes, descripciones y otros referentes históricos, teóricos y artísticos que constituyeron los *dispositivos conceptuales* a partir de los cuales se concibieron unos *dispositivos procesuales* para la

residencia de danza y pintura del periodo colonial. La consulta de fuentes diversas sobre arte y cultura barroca en Santa Fe de Bogotá y otras regiones de la América Hispánica, junto con un trabajo de apreciación artística de la imagen de la danza y el gesto pictórico, son los detonantes para la reconstrucción y reescenificación de tres danzas: *zarabanda*, *minué* y *pasacalle*, y otras expresiones artísticas, a fin de comprender de qué forma el arte y la cultura en la Colonia configuran una retórica del cuerpo a partir de su representación barroca. La historiografía y el estudio interpretativo de imágenes y relatos sobre la danza y la pintura del periodo colonial en Santa Fe, la Nueva Granada e Hispanoamérica en general, sustentan el significado y la importancia de esta cartografía de investigación para la creación como una mirada del cuerpo dentro del contexto colonial, participando del debate sobre la identidad cultural, el cuerpo como archivo vivo, la danza como memoria y patrimonio, por medio de la apropiación y resignificación de elementos teóricos y metodológicos de la historia del arte en el contexto de la danza y la pintura colonial neogranadinas.

Sin embargo, no se trata de la pura sistematización sobre conceptos e imágenes del cuerpo en la danza y la pintura; el concepto de cartografía que aquí se trabaja hace referencia a un mapeo de relaciones a partir de las cuales se configura una topografía de esas representaciones del cuerpo que subyacen en la historia del arte colonial para traducirlas a sensaciones. Pues, como afirman Deleuze y Guattari (1987), los filósofos franceses de la imagen y el lenguaje, la cartografía no es *solamente un mapa de geografía*. Como toda cartografía artística, el presente documento tiene una función activa, en tanto va estableciendo relaciones entre el discurso, la imagen y el trabajo del cuerpo, a la vez que desencadena ideas y genera sensaciones, mediante una investigación que es, a la vez, histórica, estética y política, para exigir al discurso teórico y a la práctica artística un aporte

nuevo al mundo y una transformación en nuestro ser y nuestro devenir como artistas, cultores y receptores del arte. De esta manera, la cartografía se concibe como un espacio del pensar en torno a nuevas formas de creación en la danza-teatro, donde se entrelazan ideas, relatos, imágenes y otros textos físicos y virtuales, para concebir el trabajo cartográfico en tanto un espacio relacional de la práctica artística como investigación y desde la cual se potencia la reflexión en acción mediante la aplicación de conceptos y conocimientos que abran nuevas lecturas a la investigación en danza.

El cuerpo en la danza y en la pintura se constituye en soporte de líneas de expresión, así como en productor de significados que se manifiestan en imágenes, relatos y acciones del discurso colonial, apropiando formas universalizadas con las cuales los sujetos conectan ideas, pulsiones y deseos vinculados a una puesta en escena de la vida y el drama humanos. Unas elaboraciones artísticas y culturales que se reúnen aquí bajo el calificativo de “representaciones barrocas” y que se definen a partir de los dispositivos conceptuales y procesuales de esta cartografía sobre la práctica de reconstrucción y reescenificación de la danza colonial. De esta manera, para definir y precisar cuáles son estas representaciones barrocas del cuerpo en la Colonia, se trabajan conceptos, nociones y categorías que se basan en los referentes históricos del arte y la cultura barrocas en la época colonial consultados durante la investigación, a través de un recorrido histórico, conceptual e interpretativo sobre aquellas visiones del cuerpo, en donde se refleja el sentido y el contenido simbólico que configura una retórica del gesto en la pintura colonial y su puesta en escena en la danza, como correlatos de la empresa evangelizadora y la visión estetizante de la vida que se produce en el arte colonial neogranadino.

Consecuente con lo anterior, los contenidos de esta cartografía se desarrollan mediante el enfoque de reseña histórica,

complementado con la descripción iconográfica de las imágenes y otras manifestaciones del barroco artístico en el contexto colonial; a partir de ahí, se realiza un análisis iconológico de los contenidos expresivos y sensibles de las imágenes visuales, como materiales para la creación. En cuanto a la práctica de reconstrucción y reescenificación de unas formas coreográficas en el contexto colonial, como la zarabanda, el pasacalle y el minué, se plantea la problemática de cómo abordar el trabajo a partir de la escasez de referencias históricas, por lo que es necesario acudir a diversas fuentes de la danza barroca europea, entre los siglos XVI, XVII y XVIII, así como a sus vestigios, huellas o pervivencias en las danzas del repertorio folclórico que se practican hoy en Colombia y otras regiones de Latinoamérica, en un constante proceso de retorno y de ida y vuelta, del cuerpo presente al cuerpo pasado, a fin de reactualizar técnicas, poses, movimientos y concepción del espacio en los cuerpos de los bailarines-intérpretes, acudiendo, además, a su memoria cinética; el cuerpo se concibe aquí como un archivo vivo que decanta prácticas expresivas del pasado. La reconstrucción y reescenificación de la danza se ilustra con fotografías, imágenes, pinturas, dibujos de notación coreográfica y enlaces de productos audiovisuales, para enriquecer este viaje corporal por la historia.

A partir de estos dispositivos conceptuales se elaboran los dispositivos procesuales que ilustran la metodología creativa aplicada en la residencia artística en el museo, para la reconstrucción y reescenificación de la danza y la intervención escénica *Expuestos, expiados y rebelados*, desde los cuales, a su vez, configurar una mirada crítica sobre esa retórica del cuerpo en la Colonia, que se hallaba ligada a un programa político de la Corona española, el cual se sustentaba en las estrategias doctrinales de la Iglesia católica y los intereses del pensamiento humanista de Occidente que ponían sus ojos y

su afán de posesión y codicia sobre los cuerpos y las almas de América. Más allá de presentar una historiografía de la danza, se trata de visibilizar el trabajo de investigación para la creación coreográfica-escénica, pero, sobre todo, de elaborar una reflexión acerca de la incertidumbre, la subjetividad, el azar y la pérdida de paradigmas cuando se intentan reconocimientos del pasado lejano, pretendiendo contar una historia desde el cuerpo que propicie una acción creativa.

Se espera así que esta cartografía permita reconocer una práctica activa de la danza articulada a la memoria, la expresión corporal y el gesto, que se complementa con la reflexión teórica y el trabajo de campo, a fin de obtener un insumo que pueda ser de interés y utilidad para coreógrafos, bailarines, estudiantes, docentes, artistas en general y todas aquellas personas interesadas en el tema, y que fomente el interés por la cartografía como herramienta de investigación para el aprendizaje, la historia y la práctica artística; además, una forma de percibir ciertos fenómenos o elementos en la danza y la investigación, que permitan conformar unos modos activos e interesantes desde el punto de vista del diseño, la navegación y la interacción con los datos, las imágenes y las diversas fuentes históricas. Finalmente, se trata de evidenciar, además, la manera en que la danza en el museo cumple una función didáctica como activadora del pasado, para interpretar la historia y recrear el patrimonio, a fin de tender un puente vivo entre el hoy, el ayer y el mañana, dentro de unas prácticas artísticas contemporáneas que asumen la creación como investigación.



# Introducción

Cada una de las partes de este texto, reunidas bajo el título: *Expuestos, expiados y rebelados: cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial*, recompone unos dispositivos conceptuales y procesuales de la práctica de reconstrucción y reescenificación de las representaciones barrocas del cuerpo en la danza y la pintura de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá, realizada durante una residencia artística en el Museo Santa Clara de Bogotá, en el año 2016, a cargo del coreógrafo Felipe Lozano, autor de esta investigación, con el colectivo interdisciplinar Lihaf, integrado por dos coreógrafos, doce bailarines, un poeta, un artista de *performance*, una actriz, dos cantantes, una pianista, un realizador audiovisual y un estudiante de museología; el producto de esta residencia fue la propuesta escénica creada para el museo y titulada: *Expuestos, expiados y rebelados*, que se estrenó en el IX Festival Danza en la Ciudad: Bogotá en Movimiento, en noviembre del mismo año.

La *reconstrucción* se hizo en torno a tres bailes de ascendencia barroca: minué, zarabanda y pasacalle, reinscribiendo el movimiento, el gesto y la planimetría en un formato actual, en tanto que el trabajo del gesto pictórico se basó en la apreciación artística de las pinturas religiosas de la Colonia expuestas en el museo, a fin de establecer relaciones entre la imagen y el movimiento; así mismo, se incluían textos de poesía mística y

profana, canciones, diseños prehispánicos y católicos, trajes y otros elementos que completaban esta *reescenificación* de las representaciones barrocas, para componer unas escenas o *retablos*<sup>1</sup> vivos, con personajes y manifestaciones de la cultura barroca colonial, que llevaban al visitante a un recorrido de sensaciones por esta galería en movimiento. El documento que aquí se presenta es resultado de la Beca de Investigación en Danza con procesos previo de formación del programa Estímulos 2018 del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Para recomponer aquellos dispositivos conceptuales y procesuales que contextualizan el encuentro de la danza con la pintura en el museo, se trabaja una selección de textos de historia y teoría del arte barroco europeo, en el contexto neogranadino, acompañados de relatos, dibujos, fotografías y otros materiales audiovisuales, como generadores de sentido sobre las representaciones artísticas del cuerpo en la Colonia; en este contexto, el término cartografías del cuerpo barroco hace referencia, básicamente, a un mapeo de discursos, prácticas, relaciones e imaginarios que lo animan, y que la danza y la pintura expresan en un gesto y una sensación. Hacer cartografía de esta experiencia del cuerpo en el museo es, por tanto, una reactualización de gestos y sensaciones que atraviesan el cuerpo individual y social, en donde se asume una posición que es a la vez histórica, política y estética, pues exige que la palabra y el arte aporten una nueva interpretación de la historia y contribuyan a transformar nuestra relación con el pasado.

1 Al denominar las escenas de la obra con la palabra retablos se hace alusión a las estructuras que combinan elementos arquitectónicos, pictóricos y escultóricos que adornan el altar mayor y la nave de las iglesias católicas de rito latino, para conformar un montaje escénico-teatral con una función didáctica. En el Museo Santa Clara se encuentran alrededor de unas 20 de estas estructuras de donantes de la época colonial.

El documento presenta tres partes: 1) el estudio sobre las representaciones barrocas del cuerpo, que consiste en un análisis histórico y teórico del arte y la cultura del periodo colonial, entre los siglos XVII y XVIII; 2) el guion o libreto para la intervención escénica en el museo, la cartografía audiovisual con las danzas y la notación coreográfica, la galería de fotos de la obra y los videos; 3) los textos escritos por el coreógrafo durante el trabajo de residencia en el museo, que recogen sus indagaciones previas sobre la danza colonial. Para el desarrollo de la investigación se ha requerido la adaptación de distintas herramientas de estudio provenientes de técnicas museográficas, sistemas de notación coreográfica, registros del movimiento y análisis documental, entre otras, aplicadas a la interpretación de material colonial pictórico, sonoro, literario y audiovisual. A medida que se transita por las narrativas verbales y visuales que conforman el trayecto de la residencia y la intervención en el museo, se van desplegando una serie de precisiones conceptuales y metodológicas sobre la reconstrucción y reescenificación de las manifestaciones culturales del pasado, que permiten definir y analizar el concepto y la imagen del *cuerpo barroco* que se quiere definir.

Las artes barrocas (pintura, música, literatura, danza, principalmente) en Santa Fe de Bogotá y la Nueva Granda —como ocurrió en las otras colonias novohispanas— fueron traídas por España, entre los siglos XVII y XVIII, como parte del bagaje cultural de las familias que conformaban las sociedades virreinales, pero, también, como instrumento eficaz para catequizar las mentes de los colonizados y ejercer control sobre sus cuerpos, para regular su aspecto externo, sus gestos, usos, comportamientos y expresiones, que configuraron aquel *ethos barroco* al que se refiere el historiador de arte colonial Humberto Borja (2012), por el cual emergió una nueva conciencia acerca del uso de los sentidos, que debía ser rectamente

canalizada en función del ordenamiento del cuerpo social. Determinadas técnicas de representación visual y gestual barrocas fueron empleadas en la pintura neogranadina y en otras expresiones para enseñar sobre el correcto uso de los sentidos, a fin de asegurar el cumplimiento de ciertas prácticas morales y estéticas, necesarias para constituir el cuerpo social. Se trata, entonces, de reconocer los vestigios y las pervivencias de estas representaciones barrocas del cuerpo en muchas de las figuras y planimetrías de las danzas folclóricas que se practican en la actualidad en el país. Por último, de legitimar unas prácticas artísticas que determinen la función de la danza como potenciadora del pasado y del patrimonio cultural en el museo, haciendo historia desde el cuerpo, como fundamento para una historiografía de la danza.

Para realizar esta incursión por los distintos momentos de la experiencia con la danza en el museo, la investigación exploró las siguientes preguntas en torno a la conformación histórica del cuerpo barroco colonial: ¿Cómo abordar la reconstrucción y reescenificación de danzas del pasado desde la perspectiva historiográfica? y ¿en qué sentido la danza configura un espacio de asimilación y de impugnación de la retórica colonizadora del cuerpo?; de lo anterior se desprenden otras preguntas que profundizan en la práctica de reconstrucción y reescenificación de unas expresiones corporales del pasado: ¿cómo fue la realización de las danzas de procedencia cortesana en la época colonial en Santa Fe de Bogotá? ¿Cuáles fueron las transformaciones que sufrieron en la época de la Conquista, la Colonia y la República? ¿Cuáles han sido los elementos esenciales del movimiento que perviven en el tiempo? ¿Cómo puede ser la representación actual de esas manifestaciones? Y ¿cuál es el aporte de la cartografía en la reconstrucción y reescenificación del pasado para hacer historiografía de la danza?

La condición temporal, efímera, de la danza hace que su reposición sea una labor difícil —particularmente aquellas formas de un pasado lejano, como el periodo colonial, en donde la escasez de documentación y registro hace casi imposible saber cómo fue—. Para el presente trabajo sobre la danza de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá fue necesaria una pesquisa minuciosa en los más variados textos históricos, donde fuera posible encontrar pistas sobre estas formas barrocas de la danza en la Colonia que, si bien es cierto, no dan descripciones de la forma como bailaba la gente en sus festejos públicos y familiares, sí mencionan la presencia y acogida que tuvieron muchos bailes de procedencia española-europea entre los que se hallan repetidas menciones a la zarabanda, minué, pasacalle, gavota, alemanda, folías, chaconas y fandangos (este último nombre usado, también, para definir un tipo de celebraciones populares): *La historia de la música en Colombia* (Perdomo, 1963), *Impresiones de un viaje a América* (Gutiérrez de Alba, 2012), *Historia de la música en Santa Fe y Bogotá 1538-1938* (Bermúdez y Duque, 2000), así como los conocidos compendios de la danza folclórica colombiana de Marulanda (1984), Abadía (1983) y Ocampo (1984), por mencionar algunos, los cuales irán apareciendo en las citas y referencias literarias de la cartografía. Además de estas referencias bibliográficas, han sido importantes documentos no convencionales como las mismas pinturas, los biombos y algunas acuarelas de los siglos XVII y XVIII, consultados a través de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá, Honda y otras ciudades, sobre la vida cotidiana virreinal, sus festejos y bailes.

Teniendo en cuenta el origen renacentista, la condición barroca de las expresiones estético-artísticas y las prácticas culturales implantadas en América con el proceso colonizador, un referente obligado de este estudio lo constituyen los

*tratados de danza* escritos en Italia, Francia y España durante el *quattrocento* y *cinquecento*, en los que se registran dibujos de los pasos, las figuras y las planimetrías que sirven como una referencia a lo que, posiblemente, tuvo que ser la forma de estas expresiones en las ciudades virreinales como Santa Fe de Bogotá: *De arte saltandi et choreas ducendi* de Domenico da Piacenza (alrededor de 1450); *De practica seu arte tripudii vulgare opusculum* (c. 1643) de Guglielmo Ebreo da Pesaro (1420-1484), alumno del anterior, bailarín y coreógrafo que luego adoptaría el nombre de Giovanni Ambrosio; *Dell'arte del danzare* (1455) perteneciente a Antonio Cornazzano (1430-1484), alumno de Domenico da Piacenza. En España encontramos los manuscritos de Cervera, de mediados del siglo xv, y un anónimo publicado en 1630 con el nombre de “Arte para aprender a bailar”; en Francia encontramos *Manuscrit des basses danses dit de Marie de Bourgogne* (1495) y *L'art et instruction de bien dancer* (1496) de Michel Toulouze; en este mismo país, en 1588, se publicaría el tratado de Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, en el que se pueden encontrar, no solo descripciones de pasos que se han mantenido hasta nuestros días, sino posturas y maneras de bailar que aún perduran en algunas escuelas de ballet. En Italia aparece *Il Bailarino* (Venecia, 1581) de Fabricio Caroso di Sarmoneta, en el *cinquecento*. Entre las fuentes consultadas, casi todas, a través de páginas especializadas en danza en la web, cabe mencionar: *El arte de danzar a la francesa*, de Minguet (1733), un libro anónimo perteneciente a la Biblioteca Nacional de España; *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: El Bolero*, de Carrión (2017); *La danza teatral en el siglo XVII*, de Montoya (2015); *La recepción del estilo francés en los tratados de danza españoles del siglo XVIII*, Montoya (2015), entre otros, los cuales se referencian en el cuerpo del trabajo, cuando se trate de la danza colonial.

En todos estos tratados se describen las danzas “de moda” entre los siglos XVII y XVIII en España, Francia, Inglaterra, Italia, con su notación coreográfica, pasos, reglas, etiqueta, así como la música y coreografía detallada utilizando líneas y símbolos para representar desplazamientos y poses, lo que hace fácil deducir la presencia de estas formas barrocas del cuerpo, el movimiento, la pose y el espacio en los bailes de salón durante este periodo de la Colonia. Según el musicólogo español Rafael Mitjana, en las obras de escritores del siglo XVII, como Cervantes y Quevedo, se identifican: pavana, sarabanda o zarabanda, folía, chacona, pasacalle, pass-pie, alemanda, gallarda, española, canario, minué. Cabe destacar aquí la chacona que, al parecer, constituyó un fenómeno inverso del coloniaje, al ser llevada de América a la península ibérica, como al parecer se corrobora en un texto de la novela de Cervantes, *La ilustre fregona*, en una escena en la que el personaje canta una chacona, describiendo la danza como *esta indiana amulatada*.

La residencia en el Museo Santa Clara consistió en una serie de actividades, dentro y fuera del museo, que alternaban con encuentros teóricos y prácticos sobre danza y pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá, vinculando diversos aspectos del barroco latinoamericano relacionados con el cuerpo y la celebración. El proceso se centró en la práctica de taller, como una manera alternativa de hacer investigación en las artes y de formación de públicos. Se planteó un trabajo de laboratorio desde la cocreación, la sensibilización y la exploración, para generar el encuentro transdisciplinar de reflexión y experimentación en torno a manifestaciones artísticas del pasado colonial. Se trataba, así, de reconocer e interpretar la historia desde la práctica de creación contemporánea, fomentando el pensamiento crítico, el desarrollo creativo y la memoria del cuerpo, alrededor de unos elementos históricos, coreográficos, musicales, gestuales y

visuales relacionados con tres danzas de ascendencia barroca: zarabanda, pasacalle y minué.

El trabajo documental y análisis de textos de historia y teoría del arte en Colombia, la interpretación de imágenes pictóricas, pinturas religiosas, biombos, tratados de danza con ilustraciones del Barroco, fueron las principales fuentes de consulta y sus herramientas. Trabajando durante seis meses, los integrantes del colectivo artístico *Lihaf Compañía* —dos coreógrafos, un artista plástico-performer, siete bailarines, una actriz, dos cantantes, una pianista-saxofonista y un artista audiovisual— participaron de charlas, lecturas, visitas guiadas, actividades de apreciación de la pintura, audiciones musicales, entre otras, a fin de extraer material para la creación o interpretación de personajes, situaciones, gestos, acciones coreográficas, textos. Todo este trabajo estuvo orientado por un planteamiento ético y estético, con el interés de salvaguardar el patrimonio gestual desde una lectura de la danza, al revivirlo mediante un lenguaje corporal y material gestual dentro de la intervención escénica que exploraba las posibilidades de esta expresión en el museo.

El proyecto puso en relación unos procesos y métodos de documentación y conservación del museo con la investigación del patrimonio danzario: investigación fundamentada sobre el cuerpo y el movimiento, aplicada a la notación coreográfica, para la reconstrucción de formas coreográficas del pasado colonial y la constitución de otro tipo de recursos para la danza. Además de la puesta en escena en el museo, se elaboraron otros productos: dos videos y material fotográfico de las dos funciones en el Festival Danza en la Ciudad, que se integran a la cartografía audiovisual en la parte dos de este documento; los informes sobre las indagaciones preliminares desarrolladas por el coreógrafo para el trabajo de residencia

y un documento de reflexión sobre el sentido de la danza para la sociedad virreinal: “De posturas e imposturas: la danza en el periodo colonial”, los cuales se incluyen en la parte dos de este libro. Cabe mencionar que, al final de las dos funciones de la obra en el museo, se realizaron entrevistas al público para conocer sus reacciones frente al evento, las cuales sirven como un insumo para pensar, en un futuro, sobre las posibilidades didácticas de la danza en el museo para la formación de públicos y la activación del patrimonio.



# 1. Una apuesta por la danza en el museo

Las mujeres de agua se zambullían y emergían enseguida, con sus movimientos reaccionaban al vaivén de las albercas y de los impulsos rítmicos e intermitentes de los chorros. Sus trajes de licra de vivos colores: azul, lila, verde, plateado, pegados al cuerpo, de cuyas cabezas colgaban extravagantes formas en espiral, las semejaban a esas ondinas: criaturas acuáticas, seductoras y misteriosas que habitan los manantiales de nuestras ensoñaciones. Los transeúntes, sorprendidos, se quedaban a contemplar los baños íntimos y públicos de las insólitas bailarinas en la fuente, muchos complacidos, y los menos incómodos, sin poder evitar cierta sensación de envidia y apetencia por el frescor de esos cuerpos que infringían la prohibición de bañarse allí; contemplaban aquellas criaturas acuáticas que llenaban el paisaje de juguetones fulgores cristalinos, bajo el sol ardiente de aquella tarde en el parque Santander de Bogotá.

La contemplación de esta especie de paisaje lacustre, titulado *Por ahí andan Rutina y Cotidiana*, una intervención de la coreógrafa Ingrid Sierra y sus bailarinas en la fuente del parque en el año 2002, durante el Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso, fue uno de los primeros motivantes para este proyecto de llevar la danza

a un escenario no convencional como un museo. Posteriormente, vendría el encuentro con las danzas decimonónicas del coreógrafo y escritor Edgard Sandino Velásquez, quien interpreta con su compañía unas polcas, contradanzas, marchas, bambucos y pasillos que, según afirma el maestro, se bailaron en los elegantes salones santafereños de finales del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX. Entre los años 2008 y 2010, surgió el montaje *Bogotanerías*: una historia danzada de Bogotá que abarcaba distintos momentos entre los siglos XVII, XVIII y XIX, primero realizado con la agrupación de Danza Mayor “Andanzas y Travesías” y luego con la Compañía de Danza Teatro “Felipe Lozano” (Lozano, 2009g), estas dos últimas dirigidas por el coreógrafo autor de la presente investigación. Hasta que, por fin, llegó la oportunidad en el año 2015, con una invitación del Museo Santa Clara y el Instituto Distrital de las Artes-Idartes, a realizar una conferencia y unos talleres al público sobre la danza colonial. Entonces, en el 2016, se lleva a cabo la residencia artística en el Museo Santa Clara, la cual ubica la danza en otro contexto, reconstruyendo los bailes de origen barroco, como el minué, la zarabanda, el pasacalle que se reescenifican en el museo, junto con imágenes religiosas, la música sacra y profana, y la poesía mística y amorosa que se inspira en autores anónimos y en religiosas como Josefa del Castillo y sor Juana de la Cruz.

Cuando ensayábamos un movimiento, una pose o un gesto en frente de una pintura, las pocas personas que recorrían el museo no podían disimular su sorpresa y asombro; la mayoría sonreían mostrando su aprobación, mientras que otros se notaban incómodos y hasta molestos y había quienes se acercaban a preguntar qué hacíamos allí; recuerdo una ocasión a un espontáneo muy entusiasmado que decidió trabajar con nosotros junto a

un retablo. Así sucedía cada sábado por la tarde, hasta que nos dijeron en el museo que, en adelante, debíamos esperar a que cerraran, ya que alguien se había quejado porque le parecía que nuestra presencia en ese “santuario” del arte religioso era un irrespeto y no le permitíamos contemplar tranquilamente las pinturas. Aunque, al comienzo alcanzamos a considerar la posibilidad de vincular estas reacciones de las personas como material para la creación, finalmente desistimos de la idea, no tanto por el incidente con el visitante, como por el hecho de que nuestro interés primordial en el museo consistía en trabajar unos vínculos entre la danza y la pintura; entonces, habría que esperar hasta noviembre cuando se hiciera la intervención escénica en el museo, como producto de esta residencia, para comprobar cuáles serían las reacciones del público. (Lozano, 2016d)



Ensayo de acciones en el Museo Santa Clara. Foto Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

El antiguo claustro de las clarisas, hoy Museo Santa Clara de Bogotá, con una de las colecciones más importantes en Latinoamérica del arte religioso de los siglos XVII y XVIII, fue el lugar donde Felipe Lozano, coreógrafo colombiano, autor de la presente cartografía, llevó a cabo la residencia artística sobre danza y pintura colonial, con Lihaf Compañía, colectivo multidisciplinar integrado por él y el coreógrafo y poeta Edgard Sandino, cinco bailarines, dos actrices, dos cantantes, una pianista, un artista plástico, un realizador audiovisual y un estudiante de museología, quienes cohabitaron durante cinco meses, de julio a noviembre de 2016, con santos, mártires, monjas y otras representaciones barrocas de la Colonia. Se adelantó un proceso de apreciación artística con la pintura religiosa y un trabajo de documentación histórica sobre arte y cultura barroca que incluía acercamientos a músicas, imágenes audiovisuales, poesía, literatura, trajes, usos, costumbres y otras manifestaciones del periodo en Santa Fe de Bogotá, que constituyeron los referentes contextuales e históricos para la práctica de *reconstrucción y reescenificación* de las tres danzas barrocas: minué, zarabanda, pasacalle, las cuales, según se puede constatar en algunas de las fuentes históricas consultadas sobre festejos en la Colonia, estuvieron de moda en las sociedades novohispanas, junto a otras modalidades como la chacona, la folía, la pavana, el fandango practicadas por las familias europeas recién instaladas en estas tierras durante el proceso de repoblamiento y coloniaje en tierras novohispanas durante el siglo XVII; estas danzas de origen cortesano, seguramente, eran parte esencial, junto con la música barroca, del gran aparataje teatral que enmarcaba el ritual social de las encumbradas castas europeas y sus adeptos en América: tales representaciones barrocas, particularmente en la danza y la pintura de los siglos XVII y XVIII, han sido los componentes centrales del proceso de residencia artística que abordaba unos vínculos entre la

imagen pictórica, el gesto y el movimiento. El resultado fue la intervención en el museo, titulada *Expuestos, expiados y rebelados*, que consistía en unos retablos escénicos y coreográficos que recorrían el lugar y se reforzaban con proyecciones audiovisuales —dibujos en animación, mezcla de diseños de la cultura muisca con símbolos católicos como la cruz, además de otras imágenes proyectadas— para componer una galería viva de *personajes coloniales* que interactuaban entre sí con la pintura, la arquitectura y los visitantes del museo.

El término *retablo* se usa aquí con un sentido de teatralización o escenificación de la pintura y la escultura barroca y religiosa, en referencia a esta concepción que se le dio a la intervención en el museo, mediante cuadros, semblanzas o estampas coreográficas y escénicas que propiciaban un encuentro de la danza y la pintura como producto de una práctica de reconstrucción y reescenificación de las representaciones barrocas coloniales del cuerpo (Villalobos, 2011); así mismo, este término se retoma del nombre de una colección de retablos o escenas autónomas que conforman una pieza teatral del siglo XVI y que fue una de las primeras obras de teatro imperial español publicadas sobre la conquista del Nuevo Mundo (Jáuregui, 2011). Este encuentro de la danza y la pintura en el museo, a través de una serie de retablos con personajes, cantos, poemas, músicas, danzas, hacían que sobre el *espacio físico* del museo sobreviniera el *espacio virtual* del movimiento, trazando el recorrido por unas escenografías barrocas de acciones y coordinadas gestuales, dinámicas y sensibles: “A la manera de las imágenes que se reflejan en un espejo, durante la experiencia de la danza sobreviene un juego de superficies, volúmenes y líneas entremezcladas que se ha dado en llamar espacio virtual” (Dallal, 2006, p. 91). La intervención escénica en el museo, con el título de *Expuestos, expiados y rebelados*, se presentó al público los días 8 y 9 de noviembre de 2016

en el marco del XVIII Festival Danza en la Ciudad de Bogotá D.C. (Lozano, 2016).

Recrear productos efímeros de un pasado lejano y extinto, como las formas danzadas en la Colonia —minué, zarabanda y pasacalle—, implica un esfuerzo complejo, ya que no se ha encontrado información sobre la manera en que se bailaban, salvo los mismos tratados europeos de la época que presentan dibujos de las figuras y los desplazamientos (planimetrías) generales que realizaban los bailarines. Lo que, a su vez, implica una buena dosis de subjetividad, creatividad, imaginación y hasta hace necesario un margen de especulación. De manera que, como lo ratifica Isabel de Naverán, hay tres aspectos por tener en cuenta a la hora de abordar estas prácticas de reconstrucción y reescenificación de las danzas del pasado:

El primero tiene que ver con la controversia de toda reconstrucción, es decir, con la imposibilidad de recuperación de la historia de la danza tal y como fue; el segundo con el archivo en relación al cuerpo, son el estatus del documento en relación a la verdad y por extensión con el papel de lo biográfico en la historia colectiva; y el tercero, suma de los dos anteriores, trata de entender los efectos físicos de una vivencia singular que tiene lugar cuando se habita la técnica creada por un cuerpo distinto al que baila. (2015, p. 41)

Tratándose de estos materiales intangibles del pasado, su recuperación no puede ser una copia del original, ni mucho menos se trata de una actitud de nostalgia por ese pasado perdido, puesto que “la relevancia de estas recreaciones reside precisamente en que no tratan de reconstruir el pasado tal y como fue (esa sería una labor del historiador de arte, pero no del artista), sino que recurren a él para activar su potencial creativo” (De Naverán, 2015, p. 42).

Consecuente con esto, el trabajo de *reconstrucción* y de *reescenificación* de la danza colonial y de otras representaciones barrocas, realizado durante la residencia artística en el Museo Santa Clara, no es una labor de restauración y conservación de unas expresiones corporales del pasado —ni puede serlo, ya que no se trata de manipular unos objetos materiales para su conservación, ni mucho menos recuperar una imagen idealizada del pasado—, sino que, al contrario, parte del cuestionamiento de unos discursos de veracidad o fidelidad, evitando la visión idealizada del pasado, para exponerse a la duda, los riesgos y los retos que implica abordar esas representaciones barrocas del cuerpo, sin una certeza de los resultados. El investigador de la danza actúa aquí sin las pretensiones del restaurador de arte:

Los gestos coreográficos más interesantes nos recuerdan entre otras cosas las contradicciones inherentes al paso del tiempo y su irreversibilidad, el engaño de la memoria, la fragilidad del archivo y del documento considerados como restos de una verdad inapelable, y finalmente el modo en que el relato oficial de la historia de la danza ha llegado hasta nosotros. (De Naverán, 2015, p. 43)

Desde esta perspectiva, que toma distancia de una relación lógica con el pasado de causa y efecto, es posible definir la búsqueda de relaciones entre danza y pintura como un trabajo de *investigación para la creación* que parte de la pregunta por cuál es esa retórica colonial que instauran las representaciones barrocas del cuerpo americano; es esta la pregunta que se formularon los artistas del colectivo Lihaf desde el inicio de la residencia en el Museo Santa Clara y que funcionaba como un dispositivo para mover sus expectativas sobre la necesidad de indagar la historia desde el propio cuerpo y su relación con la imagen artística, a partir del cual desarrollar un trabajo creativo.



Ensayo coreografía zarabanda. Foto Miguel Sandino (archivo Lihaf Compañía).

La pregunta por ese discurso del cuerpo que se instaura en la Colonia desde la pintura, la danza y otras representaciones artísticas, los ponía ante la necesidad de indagar por cómo entender las imágenes pictóricas y hallar vínculos entre el lenguaje corporal y el espacio en la danza, para trabajar la gestualidad del cuerpo y la teatralidad de la imagen en la pintura, a fin de propiciar el interjuego de la imagen-gesto-movimiento-espacio para transitar del cuerpo sentido al cuerpo visto. De la misma manera, era fundamental comprender la razón de abordar la propuesta escénica en un espacio museístico y explorar en este

lugar las posibilidades didácticas de la danza como un documento que se reaviva a sí mismo cada vez que es interpretado, y del cuerpo como archivo vivo a través del cual dinamizar el pasado y promover el patrimonio.

Está también el hecho de que, mientras la pintura es un fenómeno bidimensional, la danza es una acción tridimensional que involucra el factor tiempo, lo que lleva a preguntarse por cómo se perciben las imágenes en el espacio, estáticas y en movimiento, silenciosas y con sonido; tratando de llevar a la danza el gesto de las imágenes religiosas de la pintura colonial, mediante una interpretación de su retórica moralizante cristiana y que, durante la residencia en el museo, enfrentaba a los artistas a una doble problemática: por un lado, buscar las reacciones sensibles y emotivas más adecuadas a la representación de la actitud o la pose que representa el gesto pictórico y, por otro lado, reelaborar el espacio bidimensional-fijo de la pintura en el espacio tridimensional-dinámico de la danza; una labor que puso a los artistas ante el reto de “saber ver la pintura” con una mirada parecida a la del devoto que es a quien se dirige el mensaje creado por cada representación religiosa, apreciando la composición general del cuadro como una historia que reta sus ideas, conmueve sus sentimientos y activa sus sentidos.

El gesto motriz y el gesto pictórico implican dos modos de representación de las necesidades y emociones del ser humano que articulan, por medio de la imagen y el espacio, unos conocimientos sensibles y racionales sobre el cuerpo y su relación con el mundo. El ejercicio de *aprender a ver* las representaciones barrocas del cuerpo en la pintura requirió que el colectivo de la residencia asistiera a visitas guiadas al Santa Clara y otros lugares, con el acompañamiento de guías expertos, para conversar sobre diversos aspectos de la pintura colonial: el dibujo, el uso intencional del color tonal y tímbrico, el gesto y la representación del cuerpo, la proposición plástica de la

línea, la simetría, y la concepción espacial como una escena teatral. Entonces, se trataba de asumir una mirada crítica con respecto a la retórica del gesto en la pintura religiosa con el fin de poner en relación el estudio de la pintura como recurso expresivo, sus posibilidades creativas, técnicas y conceptuales, con los diversos aspectos del cuerpo, la gestualidad motriz expresiva, las relaciones con el espacio y, desde allí, plantear una propuesta escénica personal que cada uno debía ir integrando a las otras propuestas del grupo. Hay que destacar que este proceso realizado con los bailarines les exigía ganar conciencia sobre el potencial y las limitaciones de la técnica de la danza a la hora de revisar estas historias del cuerpo contadas por la pintura y por la danza del pasado y que, a su vez, los llevaba a preguntarse por cómo ponerse en la vivencia de otro cuerpo para elaborar unos gestos, posturas, modales y actitudes que conformaban aquel imaginario motriz del pasado.



Juego con los visitantes del Museo Santa Clara.  
Foto Felipe Lozano, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

Por supuesto, también están aquellas reacciones del público cuando se encuentran con este tipo de acciones coreográficas y teatrales en un espacio tan particular como un museo que ha sido pensado y diseñado, en primera instancia, para la exhibición y contemplación de objetos y que, además, tiene una fuerte connotación histórica, como el Museo Santa Clara —este lugar fue templo de una comunidad de religiosas durante la Colonia—, lo que podía parecer extraño a los ojos del público, “no bien visto” y hasta “irrespetuoso”; sin embargo, hoy en día, los proyectos educativos y las curadurías de los museos en todo el mundo programan conciertos, talleres, muestras escénicas y diversas actividades no expositivas con una finalidad didáctica para atraer nuevos públicos y activar el público frecuente, a fin de generar una relación dinámica y de apropiación con el patrimonio, la historia, el pasado, el arte, la cultura, la sociedad, dentro de una nueva concepción del museo como espacio de interacción y comunicación con la comunidad, como es el caso del Museo Santa Clara en Bogotá. En tal sentido, la residencia de danza y pintura, junto con la escenificación de unas representaciones barrocas en el museo, aprovecha las posibilidades didácticas de la danza en el museo para interrogar la historia desde el cuerpo, y establece una relación dinámica con el patrimonio mediante la creación contemporánea, de manera que, como lo plantea Lepecky (2013) “las actuales recreaciones de la danza se convierten en lugares privilegiados para explorar las relaciones teóricas y coreográficas entre la danza experimental y el deseo de archivo” (p. 60). Es una manera de reactivar el pasado y la memoria, en donde los cuerpos de los visitantes del museo, junto con los cuerpos de los artistas, se sumergen en una experiencia motriz y teatral, para hacer que las pinturas, los retablos, los decorados, la arquitectura y las dinámicas sociales, culturales e históricas que evocan, se reaviven y adquieran nuevos sentidos “por obra y gracia” de las imágenes que generan la danza-teatro

y el *performance* para activar el lugar y unas microhistorias de los siglos XVII y XVIII.

La relación misma del cuerpo con el espacio se altera y la percepción del lugar se transforma e incide en la experiencia de la arquitectura, tanto en el artista como en el público: al igual que con cualquier otro espacio físico no concebido para danzar, se altera su cotidianidad, su uso y cambia la percepción del espectador; al mismo tiempo, el bailarín-actor debe buscar las maneras de acomodar su cuerpo a sus formas, características, condiciones y circunstancias de tiempo y lugar, “utiliza” de una manera particular los objetos que hay allí (nichos, columnas, retablos) y que son parte del mobiliario o la decoración, se relaciona de una forma más cercana, íntima, con las otras personas que allí se encuentran, tratando de asumir los sentidos y significados propios del lugar para *saberlo habitar* y generar una experiencia creativa con la arquitectura. Más allá del simple uso u ocupación como marco, fondo o contenedor de un espectáculo, la presencia del cuerpo del bailarín-intérprete en este lugar se basa en una experiencia sensible con la arquitectura, con sus valores materiales y culturales, y hace que, además, se transforme la percepción espacial de las personas que lo visitan, lo habitan, lo transitan o lo ocupan comúnmente (Lozano, 2010).

El diseño del museo y su función hacen que lo imprevisto y lo cambiante estén presentes en todo momento del proceso creativo, por lo que el bailarín-actor-*performance* debe estar alerta a las contingencias que se presenten en cualquier momento de su trabajo para integrarlas o sacarles el mejor provecho posible. Además de la premisa de trabajar unos vínculos entre la pintura y la danza, los artistas de Lihaf Compañía que participaron en *Expuestos, expiados y rebelados* debían tener en cuenta esa experiencia sensible con la arquitectura del lugar, interactuando con varios de sus aspectos materiales y

sociales, para hacer que el *espacio virtual* (elaborado con sus movimientos, gestos y acciones) sobreviniera al *espacio físico* del museo (la arquitectura del lugar); además de ello, tuvieron que ver con la lógica, la finalidad y la programación educativa del museo al asumir unas contingencias o situaciones que no estaban contempladas en la propuesta inicial de la residencia, como el importante evento que se presentó cuando la residencia se hallaba muy adelantada y se tenía casi terminado el producto para la intervención escénica, el cual llevó a que tuviéramos que replantear y reconfigurar varias de las acciones y los retablos:

A finales del mes de septiembre, cuando ya llevábamos bastante avanzado el proceso, el escultor Ricardo Cárdenas comenzó a realizar su instalación *Chucua*, compuesta por tres estructuras: un humedal, un nido y una nube que conformaban su obra, construidas con miles de tubos blancos, que fue “invadiendo” el museo, desde el altar, extendiéndose por la nave, hasta ocupar todo el coro bajo, de manera que tuvimos que reformular buena parte de nuestra propuesta para involucrar la obra en expansión y al final interactuar con la nube, el nido y el humedal. El éxito fue tal que en las presentaciones muchas personas estaban convencidas de que el nido, la nube y el humedal hacían parte de la puesta en escena. (Lozano, 2016d)

Luego de la intervención escénica en el Museo Santa Clara (Lozano, 2016e), la obra *Expuestos, expiados y rebelados* ha sufrido distintas adaptaciones para otros espacios, convencionales y no convencionales: una adaptación para sala tuvo lugar en el teatro La Factoría de Bogotá en 2017, durante el Festival Mueve Tus Sentidos; el mismo año, en el mes de octubre, se hizo un nuevo formato para intervenir los tres pisos del edificio de Artestudio en Bogotá, con motivo de

un evento denominado Plataforma de Danza de Chapinero; aquí la obra se presentó durante tres noches y se fragmentó en microescenas que acontecían simultáneamente en distintos recintos del edificio. Así mismo, en 17 de mayo de 2019 se presentaron las danzas coloniales en el Museo de Trajes Regionales de Bogotá, en donde se hizo la socialización de los resultados de esta investigación.



*Chucua*: instalación de Ricardo Cárdenas en el Museo Santa Clara.  
Foto J. Santacruz, 2016 (Idartes).

La cartografía que aquí se desarrolla, bajo el título *Expuestos, expiados y rebelados: cartografías barrocas del cuerpo en la danza colonial*—Premio de Investigación en Danza, con proceso previo de formación, del Programa de Estímulos 2018 de Idartes—, traza el recorrido verbal-descriptivo que intercala materiales visuales (dibujos, fotografías y enlaces web) con que se ilustra ese proceso de la residencia artística en danza y

pintura en el Museo Santa Clara de Bogotá realizado por Lihaf Compañía en el año 2016, para ilustrar los principales momentos del trabajo teórico y práctico con el que se determinan estas *cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial* y que permiten revisar los distintos aspectos teóricos y artísticos como dispositivos conceptuales y procesuales generadores de la metodología creativa para la práctica de reconstrucción y reescenificación de la danza y otras formas artísticas de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá.

Durante el trayecto de este “relato cartográfico” se despliegan momentos o sucesos del trabajo de investigación para la creación durante la residencia que, al mismo tiempo, plantea una forma de hacer historiografía del arte con base en unas prácticas artísticas y culturales del pasado, escudriñando en las memorias y los vestigios inscritos en esas representaciones barrocas el cuerpo colonial, a fin de “re-encontrar” movimientos arquetípicos que son rastros, impresiones o huellas del pasado que han sobrevivido y permanecen en el cuerpo actual de muchas danza folclóricas de nuestro país, principalmente en el interior andino y en la región del Chocó. En el proceso creativo es fundamental la memoria corporal de cada artista como la senda que le abre caminos para su propio encuentro con el pasado colonial, con la historia y con el patrimonio en el museo, que lo lleva a ponerse en otro cuerpo para tratar de imaginar y revivir el sentido de la danza para el sujeto de la Colonia.

Teniendo en cuenta todos estos aspectos de la residencia, a continuación se identifican las problemáticas de la danza como repositorio de memoria y patrimonio inmaterial, acopiando conceptos, objetos, ideas, emociones, recuerdos e indagaciones alrededor de las *representaciones barrocas del cuerpo*, con el fin de concebir y proponer nuevas formas de visualizar fenómenos históricos desde el cuerpo, la imagen y la danza. Al intercalar en la cartografía el discurso verbal con el discurrir

de las imágenes de la obra en el museo —fotografías, dibujos y registros audiovisuales—, se sistematizan los *dispositivos conceptuales y procesuales* para la práctica de *reconstrucción y reescenificación* para las *representaciones barrocas del cuerpo*. De este modo, la presente cartografía se constituye en un formato vivo desde el punto de vista del diseño, la navegación y la interacción con los datos, que lleva a la obtención de un insumo tangible para el intercambio libre, aportando con unas respuestas desde el hacer a las necesidades de la investigación en la creación artística en nuestro medio (Perales, 2010). No se trata aquí de presentar un modelo de cartografía que muestre cómo hacer historia de la danza, sino de narrar una experiencia que se aproxime a una historia que aún está por contarse: la de la danza colonial y la cultura del cuerpo en Santa Fe de Bogotá y que representa una parte vital de nuestro pasado y de la construcción de nuestra consciencia latinoamericana, reconstituyendo un archivo didáctico de registro y documentación de libre acceso, tanto escrito como visual.

Entonces, se trata aquí de hacer y dejar hablar al cuerpo, nuestro cuerpo que, a propósito de la frase impresa en tres pendones ubicados actualmente en la fachada del Museo Nacional en la carrera séptima, nos permita: “reconocer y reflexionar/ sobre lo que fuimos, somos/y seremos” (Museo Nacional de Colombia, 2016, párr. 6), movilizandolos todos estos saberes y prácticas de nuestro pasado en el presente como una manera de proyectarlos a las nuevas generaciones, a partir de reconocer y reflexionar los siguientes aspectos durante un recorrido cartográfico por el cuerpo colonial:

– Contextualización histórica y ubicación conceptual respecto del tema por tratar como eje de la residencia artística y la intervención escénica en el museo: *las representaciones barrocas del gesto en la danza y la pintura colonial*.

– Descripción de la práctica de *reconstrucción y reesificación* de la danza y otras expresiones del pasado como método en el proceso creativo desarrollado durante la residencia y la intervención en el museo.

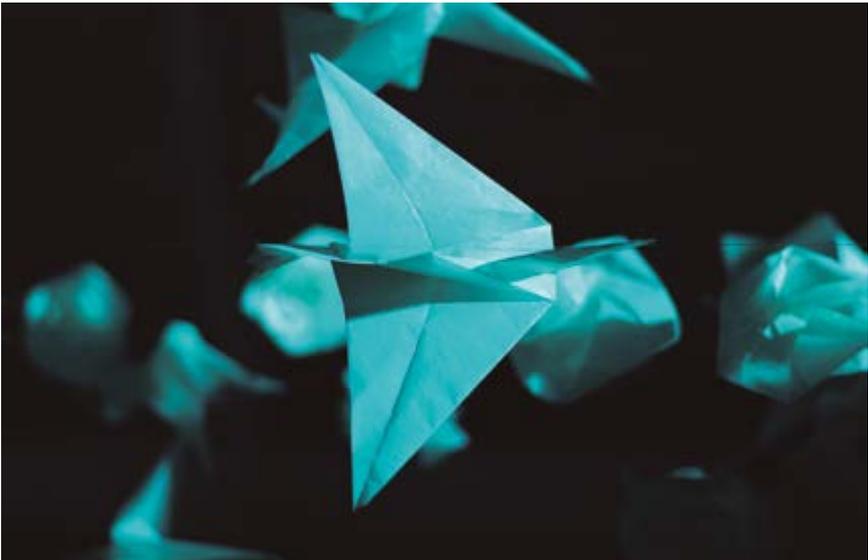
– Análisis de las posibilidades didácticas de la danza en el museo, donde el cuerpo funge como archivo de vestigios somáticos y expresivos del pasado y la danza como documento vivo.

– Reflexión sobre la danza como forma de crear, recrear, trascender y comunicar el pasado, mediante un diálogo corporal con la historia y el patrimonio, a partir de la exploración de la memoria, en conjunción con la propia riqueza expresiva del sujeto que indaga, la apreciación artística y la capacidad de crear colectivamente.

## Ruta de trabajo: metodología creativa de la residencia artística

Dispersos por toda la nave central están los bailarines-intérpretes, Felipe Lozano, Andrés Pérez, Daye Escobar, Natalia Sandino, Daniel Garzón, Andrés Márquez, María Fernanda García, Gladys Garzón, Aura de Martínez, Roselly Reyes, luciendo sus galas barroquinas y dispuestos a hacer que las paredes del museo bailen —el vestido, como una segunda piel que representa la apariencia y suntuosidad de una élite criolla que cubre sus cuerpos con los ornamentos que simbolizan el poder político y social— con sus estilizados movimientos transitan por distintos espacios del museo, posando en los retablos, gesticulando frente a una pintura y jugando por momentos con el público; luego de varios minutos, varios de estos personajes se dirigen al coro bajo para escurrirse por un pasadizo secreto que corre paralelo a la nave central, mientras las mujeres mayores

se quedan inmóviles en sus sitios, como estatuas vivas en su pedestal para ser observadas con curiosidad por el público; ya casi al final de la obra regresan las parejas para tomarse el lugar con la fiesta y la galantería de la danza, interpretando un minué, un pasacalle y una zarabanda de estudiados movimientos; desaparecen de nuevo, para regresar al final, despojados sus cuerpos del aparataje barroco del vestuario y ataviados solo con prendas blancas, símbolo de espiritualidad y misticismo, para jugar a pequeñas historias de amor y de pasión, entremezclándose en abrazos, alzadas, caídas, recuperaciones, rechazos, persecuciones y encuentros al ritmo de la versión *rock* de la zarabanda de Händel; se inmovilizaban de nuevo y esta vez, una pareja se separaba del grupo para realizar un dueto de acciones poéticas inspiradas en la voz sentida de la canción colonial *Ausente del alma mía*.



Rosas y palomas blancas. Foto Pablo García, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

El coreógrafo y escritor Edgard Sandino Velásquez ha trabajado con el cuerpo de bailarines-intérpretes en la reposición de tres danzas coloniales (pasacalle, minué y zarabanda), dirigiendo un trabajo intensivo de entrenamiento del cuerpo y de apropiación de la etiqueta y el protocolo de la danza de corte barroco, mediante técnicas del ballet clásico (postura, actitud, coordinación, rotación y extensión articular, gesto, ritmo, equilibrio y pantomima); además, interpreta sus propios monólogos en recitaciones de tres poemas de su autoría y que se han inspirado en la literatura religiosa y profana (amorosa) del periodo colonial. La bailarina Natalia Sandino, ubicada frente al gran Nido blanco, abandona su pose y reacciona con sus gráciles movimientos a la imagen primera del refugio que le ofrece este objeto simbólico de la vida, para interpretar una danza de carácter ritual con imágenes maternas que abren el espacio mítico hasta replegarse de nuevo dentro del gran útero que la acoge.

La cantante Lilia Montoya, ataviada con su túnica lustrosa de religiosa clarisa, porta un báculo en su mano derecha que es el símbolo del poder pastoral, pero también del dominio de la mujer por la mujer; realiza con sus pasos un viacrucis por entre las imágenes coloniales, deteniéndose frente a cada retablo para entonar con aguda voz unos soliloquios de añoranzas, ilusiones y advertencias. Inmóviles en el centro de la Nave y bajo la gran Nube blanca que pende del techo, el bailarín Felipe Lozano y el performer Mario Orbes, permanecen inmóviles, semidesnudos, portando un miriñaque blanco y un corsé dorado; al momento en que la voz y la melodía de una canción barroca colonial invade el museo, estos dos seres etéreos despiertan de su letargo para dedicarse a una danza que

alterna movimientos alegres, ligeros, giros, saltos, piruetas, con momentos de lentitud y pausas, como en actitud de íntima reflexión y recogimiento; concluyen con una marcha ritual portando coronas de flores en la cabeza y toman cada uno una paloma del Humedal que atraviesa el centro del Museo, para volar con ellas por el espacio y luego ir a ubicarse a lado y lado de la puerta que da ingreso al coro bajo, en el fondo del museo, en donde esperan al público.

Entonces, el bailarín Andrés Pérez aparece enfundado en su traje inspirado en un caballero virreinal, se dirige hacia Natalia, la bailarina del Nicho, para realizar un dueto con ella, mezcla de danza clásica y expresión corporal, siguiendo la ruta que traza el Humedal en medio del Museo, hasta llegar al centro del Coro bajo, en donde se detienen en un abrazo. Ahora el público debe continuar el recorrido por estas semblanzas de la Colonia. El artista plástico Mario Orbes ha creado su personaje-*performance* basado en las imágenes de Cristo y del Sacerdote Indígena, dando cuerpo al sincretismo cultural y al mestizaje de estas representaciones barrocas. La actriz Yolanda Jiménez encarnando la voz de la conciencia y del más allá, ataviada con el ropaje fantasmagórico de una dama que escapaba de un viejo retrato familiar, deambula por los recovecos del museo, mientras declama con tono grave y gesto conmocionado los deliquios de amor encendido de sor Juana de la Cruz y Francisca Josefa del Castillo. Ambos, la actriz y el performer interactúan al final, juntándose enfrente del Nicho, que esta vez adquirirá el significado de una gigante corona de espinas, para componer un cuadro fijo en frente del Nicho blanco que representa la imagen mítico-religiosa de *La Piedad*.

Durante varios interludios, Leidy Delgado, de traje colonial, le ha arrancado a su piano las texturas barrocas con las que hace danzar los cuerpos, las imágenes, los gestos y acompaña la voz del poeta; luego, toma un tambor y se introduce con su percusión monódica en el pasadizo oscuro —el mismo corredor por donde en el pasado caminaron sigilosas las monjas clarisas a cumplir con sus votos y oficios religiosos, ocultas tras las celosías del confesionario y el coro— con sus sones de marcha, la música Leidy guiaba la procesión de visitantes que caminaba en fila por el estrecho corredor, para contemplar los dos cuerpos masculinos semidesnudos, que aparecían, cada uno en un nicho, atados de manos y con gestos, muecas y movimientos atacados que hacían referencia a martirios de la carne y el espíritu. El tenor Orlando Portilla, vistiendo traje de sacoleva negro, aparece en el púlpito iluminado con la luz blanca de un reflector, entonando un aria con su hermosa y potente voz que sacudió a las almas y las puso a entonar coros de libertad, haciendo que los muros del claustro temblaran. Mientras todo esto ocurría, el realizador audiovisual Miguel Sandino estampaba sobre los cuerpos vivos y sobre los muros del museo las imágenes en movimiento que rememoraban unas geometrías ancestrales; y el fotógrafo y productor Pablo García se dedicaba a rastrear los pasos de los personajes a través del ojo expía de su cámara. (Lozano, 2016e)

El trabajo con este maravilloso equipo de artistas residentes en el museo Santa Clara hizo posible la indagación y la exploración creativa de la relación sensible entre la danza y la pintura desde distintas miradas y perspectivas, poniendo en escena sus sensibilidades, imaginarios, experiencias, técnicas, estilos y modos de interpretar y aprehender las representaciones barrocas del

gesto en la imagen pictórica y tratar de ponerse en otros cuerpos, para habitar el pasado en el presente, acercar al público a una experiencia distinta en el museo para que se relacione de manera activa con el patrimonio y participe de un encuentro vivo de la danza, la expresión corporal, la palabra, la poesía, el canto, la música, el vestuario, las imágenes y la celebración.



Cuerpos rebelados. Foto Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

A continuación, se presenta la ruta de trabajo de esta *metodología creativa* utilizada para la residencia artística de danza y pintura en el museo, a partir de la descripción de unos *dispositivos conceptuales y procesuales* de la investigación/creación, que parten de unos referentes históricos del arte y la cultura barroca en Santa Fe de Bogotá, junto con la confluencia de experiencias estético-artísticas y culturales diversas de los integrantes del colectivo Lihaf, liderados por el coreógrafo

Felipe Lozano, autor de la presente investigación. Con base en los niveles de comprensión del fenómeno del cuerpo colonial y de trabajo grupal elaborados durante la residencia, conjuntamente con la acción motriz-expresiva, se describen aquí los principales elementos teóricos y procedimientos desarrollados durante la residencia, desde la perspectiva multidisciplinaria que recoge el saber y la experiencia de cada participante en la práctica de reconstrucción y reescenificación de la danza y otras representaciones barrocas del cuerpo.

Con base en estos dispositivos conceptuales y procesales se pretende establecer enlaces entre las referencias históricas, la mirada crítica, el hacer creativo y el fenómeno colonial, sobre la base de una historiografía del arte en la Colonia a partir de la cual reconstruir una línea de tiempo para una dramaturgia del cuerpo, el gesto, la palabra, el sonido, la imagen y el espacio en la danza. La interpretación historiográfica de los dispositivos procesuales y conceptuales usados en la residencia son imprescindibles para definir y establecer el sentido, significado y función de estas representaciones barrocas como mecanismos de control social —estético y moral— sobre el cuerpo privado y el cuerpo social en la Colonia, tratando de evidenciar la manera en que el sujeto acude, al mismo tiempo, al movimiento y la palabra como los únicos espacios posibles para exponerse ante los demás, expiar unas culpas impuestas y rebelarse ante las sujeciones de la moral, la fe y el protocolo social (Burke, 2001, 2006; Danto, 1989).

Con todos esos componentes se configura la metodología creativa de la residencia de danza y pintura en el museo que se basa en la práctica artística como investigación, dentro de un trabajo multidisciplinar que gira en torno a la mirada historiográfica de *las representaciones barrocas del cuerpo* en el arte y la cultura colonial en Santa Fe de Bogotá, entre los siglos XVII y XVIII. Los dispositivos conceptuales parten del trabajo

de consulta de referentes históricos y de apreciación artística sobre la pintura, la danza y otras expresiones estéticas de la cultura barroca de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá, desarrollando contenidos, nociones, conceptos y categorías alrededor de unos aspectos poéticos, estéticos, históricos, sociales y culturales que son recurrentes dentro del contexto colonial y que permiten identificar el discurso del cuerpo que se instaura desde unas *representaciones barrocas del cuerpo y el gesto* en la danza y la pintura. Una vez desarrollado el trabajo comprensivo de los dispositivos conceptuales, se continúa por esta ruta de la metodología creativa describiendo los dispositivos procesuales de la acción y la producción artística, los cuales no conciben la creación a través de disciplinas independientes, sino en un sentido más global, que entiende la danza, el canto, la música, el verso poético, la imagen plástica y audiovisual, y la misma pintura, como gestos del cuerpo, para poner el acento en el transcurso creativo en lugar de en el resultado, donde se establece un diálogo entre el concepto y el proceso de un trabajo de creación colectiva:

*Expuestos, expiados y rebelados*, la intervención escénica en el museo, consiste en una serie de retablos escénicos contruidos mediante la acumulación, yuxtaponiendo significados, generando pequeñas historias que se relacionan entre sí de forma incierta o contradictoria o ambigua, lo que le da un trasfondo político a la obra que desarticula un discurso lineal dominante del cuerpo. (Lozano, 2016d, s. p.)

Dentro de la metodología de taller y laboratorio cooperativo que plantea el hacer artístico como constructo colectivo mediante el diálogo, el intercambio y el consenso para reforzar vínculos y relaciones entre los participantes, y de ellos con la

práctica de reconstrucción y reescenificación, se comparten e intercambian creatividades subjetivas y personales en la producción escénica, destacando la acción-participación investigativa de cada uno y cada una en el trabajo de creación. Las indagaciones teóricas preliminares que se llevaron a cabo durante la residencia en el museo, se amplían en esta cartografía con base en textos, documentos de archivos, pinturas, dibujos, material sonoro y otras fuentes historiográficas del contexto colonial neogranadino; mientras que los dispositivos procesuales dan cuenta de las maneras como se desarrolló el trabajo del cuerpo, el gesto, el movimiento y el espacio para el proceso de reconstrucción y reescenificación, en referencia a la aplicación de técnicas mixtas del cuerpo, la pose, el movimiento (ballet moderno, contemporáneo), la teatralidad y la dramaturgia (gestualidad, emocionalidad, acción escénica, drama), la apreciación artística y apropiación de conceptos y elementos vivenciales sobre el espacio dinámico, calidades de movimiento, diseño, entre otros. En la metodología creativa se destaca la manera como fueron aplicados los conceptos y procesos durante el trabajo *in situ*: sobre el espacio *físico* —cotidiano— del museo sobreviene el *espacio virtual* de la *performance* como espacio abierto, potencial del cuerpo que destaca los sentidos y usos del *lugar* (el museo) como proveedor y contenedor de ingentes posibilidades para la creación corporal, motriz, temporal, energética y expresiva.

La cartografía de la residencia representa, así, una manera de volver a habitar los espacios de la danza y la pintura en el museo, transitando por esos dispositivos conceptuales y procedimentales, a través de dos grandes momentos, a saber: el *Momento uno, de investigación para la creación*, donde se elabora un recorrido por ideas, conceptos, nociones y categorías sobre danza y pintura del periodo colonial en donde se sistematizan los resultados de esas indagaciones preliminares

durante la residencia artística y que constituyen los *dispositivos conceptuales*; el *Momento dos, de Expuestos, expiados y rebelados*, establece los cruces entre el relato conceptual y el desarrollo creativo que sustentan la práctica de reconstrucción y reescenificación sobre las representaciones barrocas del cuerpo en la danza y la pintura en el museo, a través del guion o libreto elaborado para la intervención escénica en el museo, sintetizando en este momento del trabajo unos *dispositivos procedimentales* del hacer creativo. Todos estos conceptos y procesos se van acompañando, durante el desarrollo del trabajo, de relatos (fragmentos del coreógrafo-director-investigador y citas de los autores de las fuentes consultadas), imágenes visuales y otros elementos que trazan la ruta de la creación que se siguió durante la residencia; así, la *cartografía* se constituye en una forma de hacer historiografía, paso a paso, para la recreación del pasado, dentro de un trabajo experimental que ha dado como resultado el “texto corpóreo-dramático” de la intervención en el museo y que remite al proceso de creación artística como investigación (Borgdorff, 2010).

## Momento uno: investigación para la creación

El Momento uno reúne los dispositivos conceptuales de la revisión documental, el trabajo de campo y la apreciación artística desplegados en la práctica de *reconstrucción y reescenificación* de las representaciones barrocas del cuerpo en la danza y la pintura durante la residencia artística en el museo Santa Clara, que dio como resultado la intervención escénica titulada *Expuestos, expiados y rebelados*. Los conceptos y las nociones que a continuación se trabajan en torno a la pintura y la danza del periodo colonial constituyen una revisión conceptual sobre las

*representaciones barrocas del cuerpo* de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá, y describen nociones y categorías sobre estas prácticas artísticas y culturales del pasado que componen el insumo histórico y teórico que se articula a la descripción y el análisis del trabajo corporal y gestual realizado durante la residencia en el museo. Este momento uno, que podríamos denominar como acopio teórico y conceptual, se compone de seis retablos, para hacer alusión al recorrido del visitante por estas arquitecturas escénicas en el museo: Retablo uno: *Cuerpo barroco*, Retablo dos: *Danza colonial*, Retablo tres: *Zarabanda, minué, pasacalle*, Retablo cuatro: *Gesto pictórico*, Retablo cinco: *Danzar la pintura y pintar la danza*, Retablo seis: *Sonidos y voces del pasado*.



Retablo Mayor, Museo Santa Clara.  
Foto J. Santacruz, 2016 (Festival Danza en la Ciudad, Idartes).

## Retablo uno: cuerpo barroco

El Barroco es un estilo artístico que floreció en Italia al amparo de la Contrarreforma, imponiéndose en casi toda Europa e Hispanoamérica hacia finales del siglo XVI y hasta mediados del siglo XVIII, el cual abarcó todas las artes: pintura, escultura y arquitectura, danza, música, literatura y el estilo de vida de la época; a continuación se describen las principales características de este movimiento artístico y su representación en una concepción estética y moral del cuerpo, a partir de diversos textos históricos, entre otros, el libro *Barroco y Clasicismo* de Tapié (1991) y la enciclopedia *Saber ver los estilos del arte* de Juan Vianco (Tarabra, 2009). Según se afirma en varias de esas fuentes, la palabra *barroco* deriva de la expresión portuguesa *aliofre barroco*, “perla irregular”, usada al principio para referirse despectivamente a un estilo artístico que no encajaba en el gusto y la perspectiva artificiosa heredada del Clasicismo por la cultura del Renacimiento, principalmente en Italia, Francia, España, Inglaterra y Alemania. Decir “barroco” era, entonces, sinónimo de extravagante, fantástico, grotesco y de proporciones irregulares: un arte suntuoso y recargado que utilizaba todo un aparataje teatral para romper con la serenidad clásica, expresando la agitación de los sentidos y creando un mundo en movimiento. El predominio del color sobre la forma en la pintura busca captar un momento dinámico y liberar la figura de unas normas rígidas en la representación; en la figura humana se desarrolla ampliamente el concepto de escorzo, que consiste en la representación de un momento determinado del movimiento de una parte del cuerpo o un enfoque preciso visto desde un determinado punto.

Este estilo se desenvuelve en un ambiente de conflictos religiosos por las profundas rupturas y divisiones en el cristianismo, la crisis de la perspectiva clásica y la evolución del manierismo, dentro de una sociedad caracterizada por el gusto

por lo extravagante, lo elegante y lo refinado (ornamentación excesiva); además de una nueva actitud espiritual e interés por los problemas religiosos y artísticos. En el siglo xvi, la religión católica venía decayendo en su popularidad y atravesaba una gran crisis por la Reforma luterana, por lo que necesitaba reforzar la fe, recuperar fieles y atraer nuevos adeptos.



Retablo Cuerpo barroco. Foto Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

La Iglesia aprovecha las representaciones barrocas, particularmente la pintura, para redirigir a sus fieles, retornar a la biblia y dar mayor énfasis a los valores de la Contrarreforma. De este modo, el Barroco es adoptado por la Iglesia católica como medio propagandístico de la fe, a través de la representación teatralizada de la imagen, que se generó a partir del conocido Concilio de Trento (1548-1560), para combatir la iconoclastia del protestantismo e imponer nuevas normas para el arte religioso,

exigiendo realismo a la representación, para que los personajes y las escenas fueran más creíbles y estuvieran más al alcance de la gente. Tanto en las artes visuales como en la música, la influencia de la Iglesia sobre la pintura iba dirigida a emocionar y enardecer la devoción mediante estímulos psicológicos:

El barroco se centra en la capacidad de comunicación de la imagen, en su poder de seducción, su grandilocuencia, su afán de ilusionar y convencer, con gran agudeza realista y sensorial y la combinación de todas las artes; la pintura, la arquitectura, la música y la danza se unen para construir la obra total. (Tarabra, 2009, p. 162)

El arte barroco, particularmente la pintura, la música y la danza, se asume por la monarquía, la burguesía y la Iglesia como instrumento de poder; la Iglesia católica lo utiliza para mantener su protagonismo y entretener al pueblo, cuyas condiciones de vida eran cada vez más difíciles: “El nuevo catolicismo del siglo XVI, reformado tras el embate protestante, se caracteriza por la demostración externa de sus actos, el movimiento de sus formas y la manifestación pública de los sentimientos” (Tapié, 1991, p. 331).

Cada cuadro religioso es una escena teatral, cuyo protagonista principal es el cuerpo piadoso, en el que se utiliza la imagen como discurso sobre la fe y como medio para catequizar e instruir en la moral: “Aunque el arte tenga formas y significados muy complicados, su carga emotiva debe llegar al humilde fiel. La imagen debe ser realista y persuasiva, su efecto debe notarse no solo en la vista sino sobre todo en los sentimientos” (Tarabra, 2009, p. 12). Hay que tener en cuenta que el arte barroco es, en sus más amplias manifestaciones artísticas, un fenómeno complejo de índole social, político, cultural y religioso que impulsa un resurgir del cuerpo como

receptáculo del conocimiento del mundo y de la fe católica, inaugurando una nueva concepción estética de la corporeidad. La pintura barroca se constituye en instrumento propagandístico de la Contrarreforma católica que celebra el triunfo sobre los embates del protestantismo acudiendo a los artificios escenográficos de un marcado tenebrismo, con la combinación efectista de luces y sombras para conmocionar la mirada del espectador o del feligrés y contagiario del ambiente dramático del cuadro. Al exponer unos cuerpos más humanos, que desnudan la carne y el alma, el arte religioso del barroco erige un nuevo cuerpo social que parte de la secularización del ideal del *cuerpo de cristo* e incide en “la representación, los valores y las prácticas del cuerpo individual” (Borja, 2012, p. 22). “Una atmósfera intrigante de luces y sombras envuelve los cuerpos que se expresan en gestos y poses penitentes para expiar sus pecados, mientras que los brazos, las manos y los torsos se hallan en un movimiento latente que revela las aspiraciones de la piel, la carne y el alma” (Lozano, 2016d).

La implementación en América de estas representaciones barrocas del cuerpo en el arte y la cultura era parte vital del programa político de colonización de España sobre los cuerpos conquistados, a fin de regular el mundo interior y exterior de los sujetos para ejercer control sobre la mente, el espíritu y sus actos. Se produce un discurso ambiguo sobre el cuerpo, que es el resultado de la conjunción del pensamiento ilustrado y la visión humanista del mundo, con la campaña sobre las mentes y los espíritus de la Contrarreforma católica, promulgado por una piedad erudita que veía en el estudio de los textos bíblicos la reinterpretación de los temas clásicos y la renovación de las imágenes para el culto de la fe, el medio ideal para el control de los sentidos.

A partir de las artes, en el Barroco se instaura un nuevo conocimiento del cuerpo que impregna todas las esferas de

la vida social y se refleja en el surgimiento de una retórica de la imagen con el fin de regular su aspecto y su expresión. Proliferan entonces los tratados y manuscritos de medicina y anatomía para estudiar el cuerpo, su aspecto, su estructura, sus enfermedades; los manuales de urbanidad que normativizan sus comportamientos, modales y relaciones sociales; los tratados de pintura, de esgrima y de danza para establecer diseños sobre la figura, la pose, el trazo y su ubicación dentro de un espacio racionalizado y teatralizado a la vez:

La influencia del cartesianismo se manifestó en la concepción de un cuerpo-extensión, visión instalada a partir de la Academia fundada por Luis XIV, mientras que el cristianismo se hizo evidente en la representación corporal del cuerpo-enigma que apareció en la danza clásico-romántica de mediados del siglo XIX, siendo estos fundamentos, que se sumaron al de cuerpo-escultura instalado por el Neoclasicismo francés del siglo XVIII, los que marcarían un único camino para todas las representaciones corporales hasta mediados del siglo XX. (Tambutti, 2008, s. p.)

Valiéndose de la música, el canto, la poesía, la danza, el drama, la pintura, la Iglesia católica impregna del discurso judeo-cristiano las mentes y los cuerpos en la América hispánica, promulgando sus ideales de privación, piedad, santidad, ocultamiento del deseo, a través de la evangelización y la amenaza de la inquisición, para realizar una *estetización* del cuerpo y del individuo que se representaba en las imágenes barrocas de lo masculino y lo femenino, la codificación de sus gestos, maneras de comportarse, de presentarse y de actuar, de acuerdo con el rol y el lugar asignado dentro de este nuevo teatro de la vida. El catolicismo de la Contrarreforma, a partir del siglo XVI, se caracterizó por la demostración externa de los actos, el movi-

miento de las formas corporales y la manifestación pública de los sentimientos, dentro de un montaje teatral de la imagen que debía representar sutilmente un cuerpo colonizado por la fe, a fin de impactar los sentidos del sujeto para crear sensaciones y mover sentimientos de devoción y piedad (Borja, 2012).

La pintura y la danza modelan, cada una a su manera, el aspecto del cuerpo y su gestualidad a través de un sistema de códigos de la representación. Dentro de la nueva interpretación barroca en la pintura, el cuerpo se convierte en símbolo de contradicción, sus gestos son la exteriorización del conflicto interior del sujeto: cuerpos desnudos o semidesnudos que adoptan, a menudo, posiciones contorsionadas y expresiones, mediante un trazo muscular exagerado y unas posturas que desafían las leyes plásticas y físicas (Brigante, 2005). La danza determina otra clase de poses y gestos en movimiento que son apropiados dentro de unas prácticas de diversión y distingo social. Esta danza importada por las familias de las autoridades españolas radicadas en las américas durante la Colonia, es una práctica de intercambio entre los grupos motores de la nueva sociedad, junto con un código de movimientos, figuras, poses, desplazamientos en el espacio coreográfico y que deben ser el reflejo de la mesura, el buen tono y los modales que distinguen a un grupo del resto de la población. Así como la manera de pintar estaba regulada por una serie de disposiciones sobre la representación de la imagen para dogmatizar la mente a través del ojo, la danza barroca se hallaba bajo unas disposiciones coreográficas (de relación del cuerpo con el espacio físico) y su función de distingo social, pero con cierta apertura a la sensualidad y el hedonismo. La pintura y la danza entraban a formar parte de una retórica religiosa y de sociedad que hacía necesaria la preparación apropiada del cuerpo para dominar las actitudes “estéticas” adecuadas a su condición de ritos sociales, en los que era fundamental el conocimiento y manejo de

unas normas sobre el cuerpo y sus actos. Junto con los tratados de pintura en Europa (Italia, Francia y España, fundamentalmente) surgen otros tratados en danza, esgrima, etiqueta, teatro y hasta el ejercicio del toreo, que se constituyen en una especie de manifiestos de carácter artístico, cultural, religioso y político para determinar las representaciones sociales del cuerpo a través de las “posturas e imposturas” que adoptan los sujetos para cumplir normas de la presentación en sociedad y del intercambio en los espacios de exposición y dramatismo de unas sociedades barroquizadas (Rodríguez, 2008).

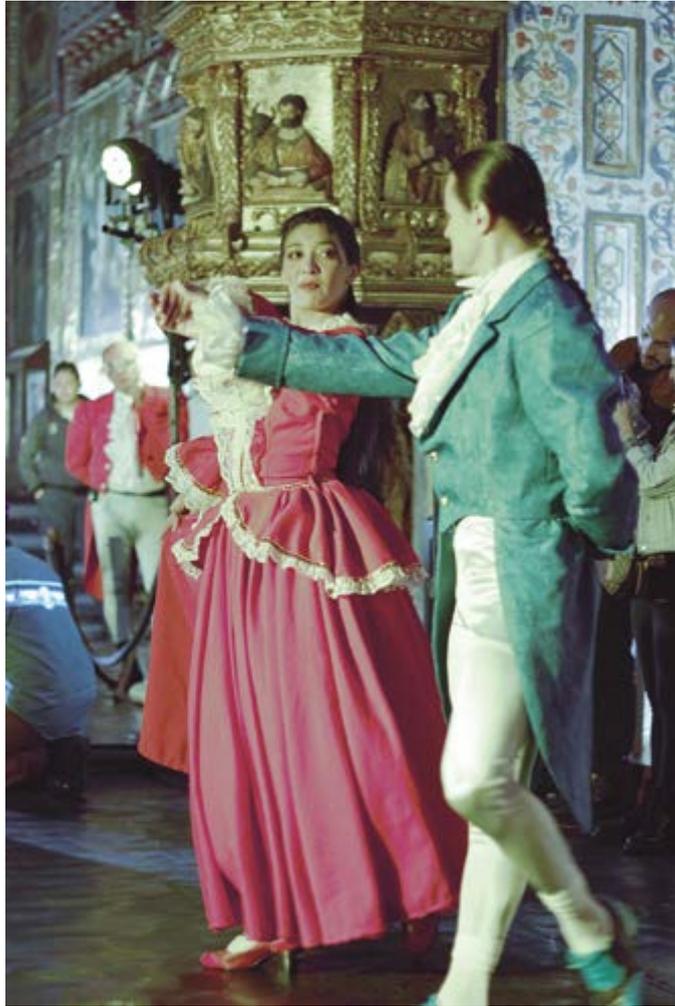
Bailes como la pavana, danza procesional muy ceremoniosa, medida y de ritmo lento; la gavota, algo más animada, y, sobre todo, el minué, de complicadas figuras y variedad de pasos, fijaron los ademanes ceremoniosos y a la vez gráciles que se identificaron con el estilo noble durante buena parte del siglo XVIII. Las ilustraciones de los tratados y métodos para aprender a bailar, como *Le maître à danser* de Pierre Rameau (1725) o *The Art of Dancing* de Kellom Tomlinson (1735), muestran parejas que extienden los brazos lejos del torso a la vez que los redondean, danzan sobre las puntas de los pies, girados ligeramente hacia fuera y contrapean los movimientos de brazos y piernas para lograr una torsión de la figura:

La representación del cuerpo en la danza fue, hasta mediados del siglo XX, producto de la síntesis de determinados valores, convergencia fraguada en los siglos XVII y XVIII. A partir de las normas de belleza instituidas por la Real Academia de Música y Danza (1661) se estableció un primer fundamento que ligaba la imagen del cuerpo a principios provenientes de la Antigüedad clásica. Los diferentes dualismos, el cartesiano y el cristiano, establecieron dos dicotomías que terminaron de edificar el imaginario corporal. La influencia del cartesianismo se manifestó en

la concepción de un cuerpo-extensión, visión instalada a partir de la Academia fundada por Luis XIV, mientras que el cristianismo se hizo evidente en la representación corporal del cuerpo-enigma que apareció en la danza clásico-romántica de mediados del siglo XIX. (Tambutti, 2008, s. p.)

Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XVII, la danza de origen cortesano en Europa evidencia la tendencia a prescindir de aquella pausada solemnidad que imperaba en los gestos y movimientos de los bailarines durante buena parte de la centuria, para discurrir hacia la vivacidad vigorosa de las nuevas formas coreográficas permeadas por los gustos de una clase burguesa y joven en ascendencia, con influencias de otras culturas, incluso tomadas de América, en un proceso de intercambio cultural. Los bailes de ritmo rápido, a menudo enraizados en lo popular, fueron gozando, a partir de mediados de siglo, de una progresiva aceptación entre las clases altas, que se dejaron llevar por los saltos, brincos y vuelos de las contradanzas, y las sensualidades de los fandangos, las seguidillas, los zorongos y los boleros españoles, que tuvieron gran predicamento en Francia, donde se popularizaron gracias al teatro, y que en América llegaron a hibridarse con diversas modas como la chacona y el fandango. Sus movimientos briosos y saltarines entroncan con la gallardía, enfrentando a las parejas que saltan, se retan con desplantes, se cortejan y se aproximan con desenfado, para transmitir un erotismo nuevo que a menudo causó escándalo (Rodríguez, 2008):

Canciones habaneras,  
Bailes, en los que los miembros, agitados  
Con mudanzas ligeras,  
Dejan de ardor tocados  
Los ánimos más fríos y apagados (p. 68).



Danza colonial: minué. Foto J. Santacruz, 2016 (Festival Danza en la Ciudad-Idartes).

La teatralización barroca del cuerpo en la pintura es manifestación de aquel conflicto del alma, que se exterioriza a través del gesto y en la tensión física del cuerpo, como expresión de una conciencia que se debate entre el deseo, las sensaciones, el temor y la privación, para dar lugar a las imágenes de

santos, mártires y religiosas que adoptan unas posturas codificadas para lo masculino y lo femenino, en donde el cuerpo de la mujer adquiere un significado particular a través de las imágenes marianas y de mujeres canonizadas por la Iglesia. En el imaginario católico, el cuerpo natural se debe combatir sin tregua, ya que se considera abominable debido a su condición terrenal y su debilidad ante las tentaciones de la carne y los placeres del contacto físico, representando, al mismo tiempo, el nicho sagrado que alberga la vida y que debe estar limpio de toda culpa para conectarse con Dios.

Por medio de la pintura, la danza y otras representaciones barrocas, en la Colonia se produjo una gran proliferación y propagación de imágenes que proveían al público y al creyente de un repertorio de imágenes sobre la fe, la moralidad y la etiqueta social para elaborar mecanismos políticos de control sobre los cuerpos y las mentes, trabajando eficazmente en los imaginarios sociales para, a través de lo simbólico, imponer una verdad ineludible (Gordillo, 2015). Mientras las pinturas resaltan el gesto, la pose y el lugar de los actores dentro de una composición dramática que buscaba exacerbar sensaciones, emociones y sentimientos a través de la mirada, la danza le apuesta a las veleidades temporales del movimiento, jugando con los trazos y las intersecciones de un espacio físico para virtualizarlo y, a través de él, hallar unos puntos de fuga por donde, al final, el cuerpo escaparía para liberarse de las cadenas de la moralidad y retornar al sentimiento, al goce, la sensualidad y el amor.

La pintura religiosa que se desarrolló entre los siglos XVII y XVIII en la Nueva Granada respondía, primero, a una función de catequización emprendida por la Corona española a través de unas reglas y modelos que señalaban los temas que estaban permitidos y los modos en que se debían representar; en general, la función de la pintura colonial era el culto religioso y, por tanto, el motivo único para la creación artística, como

lo demuestra el historiador colombiano Gabriel Giraldo Jaramillo (1954) en la parte del libro *Notas y documentos sobre arte en Colombia* donde analiza las Constituciones Sinodales promulgadas por fray Juan de los Barrios en Santa Fe en el año 1556 y que evidencian las rigurosas disposiciones de las autoridades coloniales acerca de lo permitido y lo prohibido en estas manifestaciones artísticas religiosas. La siguiente cita ilustra muy bien esta situación de vigilancia y control del discurso pictórico en la Colonia:

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas que causan indevoción y en las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas indecentes de imágenes, estatuímos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo, ni otro lugar pío sin que senos de noticia, o a nuestro visitador general para que se vea y examine si conviene o no; y el que lo contrario hiciere incurra en pena de diez pesos de buen oro, la mitad para la tal iglesia y la otra a nuestra voluntad. (Giraldo, 1954, p. 16)

Al reglamentar el discurso litúrgico de las imágenes, la Iglesia en Santa Fe de Bogotá y la Nueva Granada se ocupa de su belleza formal y su presentación, e impone con ello una *estética colonial* que, a su turno, correspondía a las disposiciones del Concilio de Trento en la Europa católica, que influyeron profundamente en el desarrollo subsiguiente de todo el arte colonial, recogiendo y modificando, al mismo tiempo, la tradición y las prácticas artísticas ancestrales en estas tierras del Nuevo Mundo:

Los pintores, escultores e impresores se abstengan de pintar, esculpir e imprimir imágenes sagradas en traje

deshonesto, acto profano, ridículo, poético o que represente vanidad, impudicia, e irreligiosidad; sino que las pinten, esculpan e impriman en acción, adorno y hábito santo, respirando piedad y devoción; y finalmente no contengan tales pinturas e imágenes cosa contraria a la cristiana religiosidad, bajo la pena de su prohibición y pensamiento. (Giraldo, 1954, p. 97)



Cuerpo expiado. Foto Pablo García, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

Entre otros dispositivos coloniales que movilizaban en las mentes y los cuerpos conquistados el dogma católico de la fe y las pautas de conducta de la cultura española, la producción de imágenes invadía los espacios de la vida pública y privada (templos, iglesias, conventos, casas familiares, edificios de autoridades, celebraciones) e imponía unos cánones estéticos sobre el cuerpo y unas tipologías para la expresión corporal, mediante las artes de la representación y del movimiento que establecían unos discursos de autoridad y sus correspondientes mecanismos de control sobre los comportamientos, los pensamientos y las relaciones de los sujetos, dentro de la dimensión de lo simbólico que establecía una “verdad” ineluctable para actuar con eficacia sobre los imaginarios sociales y las prácticas culturales de los individuos.

El encuentro entre la danza y la pintura en el Museo Santa Clara hacía evidente el lugar de estas representaciones barrocas dentro del proceso colonizador adelantado por la España de la Contrarreforma en el contexto de nuestra realidad cultural, para interpretar los signos de un fenómeno de transmisión de las proclamas de la fe y la sujeción de los cuerpos a la autoridad impositiva que determinaba los roles sociales, los comportamientos y las relaciones dentro de una marcada división de clases en la que el privilegio de concebir la representación de su visión de cuerpo-mundo se reducía a unos pocos encargados de controlar el discurso corporal. Las artes occidentales, como la pintura, la danza, la música, la poesía inculcaban unas formas de producción del saber mediadas por la fe, estableciendo patrones de producción de sentido dentro de un universo de significado que partía de la expresión y la objetivación de la subjetividad. Pero estos procesos culturales no solo ocurrían de forma violenta, sino que eran posibles gracias a unas negociaciones que, a su vez, conducían a nuevas reelaboraciones de los aspectos artísticos, somáticos, estéticos

y culturales sobre el cuerpo del individuo y su correlato en el cuerpo social, posicionando un universo barroco que caló en lo más profundo del inconsciente colectivo de la Colonia, y que se traduciría en la futura gestación de una conciencia cultural y una sensibilidad artística latinoamericanas.

Se ha dicho que la mentalidad americana es, en sí misma, barroca, y esto se sigue afirmando, sobre todo, en la literatura contemporánea americana que va más allá de un surrealismo pintoresco: en el contexto de la modernidad en las artes, esa “barroquización” de América tiene que ver con el proceso de mestizaje, la hibridación cultural, la insistencia en el fenómeno de suplantación de realidades por apariencias y, muy ligado a ellos, el señalamiento —formulado entre otros por Octavio Paz— de que en el barroco americano “las letras —y los signos de las cosas— sustituyeron a las cosas y convirtieron al lenguaje en la única realidad (Bustillo, 1996, p. 81).

La representación del cuerpo barroco en la danza y la pintura es la manifestación artística de unas relaciones de dominación e imposición y, al mismo tiempo, asimilación, mediación e, incluso, impugnación que reelaboraron los americanos en los siglos xvii y xviii para hacer frente el embate cultural proveniente de ultramar, tratando de sacarles el mejor provecho posible y conservar unos elementos vitales de esas representaciones que, con el transcurrir del tiempo, se camuflarían y se fusionarían en nuevas prácticas artísticas y culturales con un sello regional y de nacionalidad. Un significativo legado histórico que se revitaliza constantemente, dentro de unos estilos o manifestaciones particulares que conforman la expresión de nuestra latinoamericanidad.

Muchas de las danzas folclóricas colombianas, como ocurre en los demás países del continente, representan un testimonio vivo del cuerpo barroco que se gestó a partir de la Colonia, mezclando rasgos europeos, indígenas y afrodescen-

dientes que han logrado mantenerse vigentes y que constituyen un material histórico y una fuente para la investigación, a partir de los cuales enfrentar la reconstrucción y reescenificación del pasado. Las pervivencias del cuerpo barroco en las danzas del folclor que se practican hoy a lo largo de la geografía nacional y del continente latinoamericano representan un archivo vivo del cuerpo a partir del cual es posible entender e interpretar aquellas formas de producción de conocimiento y significación de la historia y, así mismo, son una fuente de lectura de los discursos, textos, subtextos, relatos paralelos y sentidos por descubrir y evidenciar a partir de los cuales desentrañar sensibilidades, ideologías y expresiones de los sujetos.



Visitando las pinturas. Fuente: Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

El trabajo con las pinturas religiosas del museo Santa Clara realizado por los integrantes de Lihaf partía del proceso de apreciación artística que buscaba comprender los contenidos

místicos, estéticos y culturales de la imagen, el gesto, el espacio pictórico y la composición visual, identificando y analizando el gesto, la pose y la ubicación de los personajes dentro del cuadro como dispositivos para la creación de la propuesta escénica. La elaboración de esta cartografía de la residencia de danza y pintura, y la intervención escénica en el museo: *Expuestos, expiados y rebelados*, trata de sintetizar estos diversos aspectos históricos, estéticos, artísticos y culturales que es posible desentrañar mediante una mirada hermenéutica del cuerpo danzante y el cuerpo pictórico en el contexto de la Colonia en Santa Fe de Bogotá.

En el cuadro 1 se presenta un taller de apreciación de la pintura colonial realizado al inicio de la residencia en el museo con los integrantes de Lihaf Compañía y que hizo parte del trabajo de apropiación del arte y la cultura barroca, como proceso de contextualización y aproximaciones conceptuales y perceptivas sobre estas representaciones barrocas del cuerpo.

Cuadro 1. Taller Apreciación del arte colonial

<p><b>Lihaf Compañía. Residencia artística de danza y pintura, Museo Santa Clara de Bogotá</b>  <b>Guía-taller de apreciación del arte colonial</b>  <b>Visitas al Museo Santa Clara y al templo de San Agustín. Fechas: julio 9 y 23 de 2016</b></p>
<p>Compañeras y compañeros: bienvenidos a este recorrido histórico y artístico por algunas de las iglesias del centro de la ciudad. La presente guía es un material didáctico como apoyo al proceso de acercamiento al periodo Barroco y al manierismo en la historia del arte a través de visitas a centros religiosos donde se exponen obras pictóricas-figurativas de arte religioso neogranadino en Bogotá.</p> <p><b>Desarrollo de la actividad</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li><b>Justificación:</b> el desarrollo de la presente guía de apreciación de la pintura colonial es una propuesta didáctica que nos permite apreciar, valorar, comprender e interpretar el arte religioso del periodo colonial, identificando e interpretando sus múltiples niveles de significado. La visita facilita una experiencia única en contacto directo con los contenidos de la pintura, la arquitectura, disciplinas que se encuentran en dos espacios de arte colonial (un museo y una iglesia) con el fin de establecer el sentido y significado de las representaciones barrocas del cuerpo en el arte y la cultura barroca neogranadina, entre los siglos XVII y XVIII.</li> <li><b>Objetivos de la visita:</b> la visita a sitios de arte colonial se orienta a establecer vínculos entre el arte religioso neogranadino de nuestro país y los movimientos</li> </ol>

artísticos del Barroco y el manierismo religiosos, como una manera de complementar y fortalecer la apreciación artística y las habilidades históricas que nos permitan elaborar unas aproximaciones teóricas y apropiar conceptos en torno al arte colonial, fundamentales para el proceso de creación sobre danza y pintura. Estas visitas para la apreciación del arte colonial hacen parte de las actividades de campo que desarrollaremos durante la residencia artística en el Museo Santa Clara, priorizando el trabajo autónomo que nos permita estructurar diálogos dirigidos a fortalecer la capacidad de observación, el lenguaje expresivo, el pensamiento razonado, junto con las experiencias participativas sobre el entorno visual y el patrimonio histórico.

3. **Metodología:** se realiza una visita al Museo Santa Clara y al templo de San Agustín en la zona de la Candelaria del centro de Bogotá con el fin de apreciar pinturas y otras obras de arte del periodo colonial. Estas visitas se complementan con el taller de análisis por desarrollar en el punto 5 y que gira en torno al tópico *imágenes, signos y simbologías del cuerpo*, a través del estudio y la interpretación de una selección de obras que cada quien elija, elaborando fichas informativas, imágenes para ilustrar las explicaciones y unas preguntas que se deben responder sobre las apreciaciones personales de las obras y la experiencia de la visita a estos lugares (por favor, no limites las opiniones a “me gustó”, “no me gustó”, se más explícito en las opiniones). Al final de este documento encuentras unas lecturas que te ayudarán a ubicarte históricamente en el tema de la pintura colonial neogranadina.

#### 4. Sitios por visitar

**Iglesia de San Agustín.** Dirección: carrera 7, No. 7-13. Teléfono: 2096011. [www.arquibogota.org.co](http://www.arquibogota.org.co) – Entrada libre.



Templo tallado en piedra, de estilo predominantemente barroco, con influencia renacentista, fue construido en el año 1667 por la Orden de San Agustín de Bogotá. Se destaca por sus altares barrocos recubiertos en hojilla de oro, y su amplia colección de arte religioso que incluye elaborados cuadros de la vida de Jesús, la Virgen María, la Sagrada Familia y San Agustín.

**Museo Santa Clara.** Dirección: carrera 8, No. 8-91. Teléfono: 3376762. [www.museoiglesiasantaclara.gov.co](http://www.museoiglesiasantaclara.gov.co) – Valor estudiante con carné: \$2000



La edificación, construida durante la mitad del siglo XVII, formó parte del convento de clausura de las religiosas clarisas y acoge hoy el museo de arte religioso que lleva su nombre. La austeridad y severidad exterior contrastan con la riqueza interior prolija en tallas, esculturas, retablos, lienzos, pintura mural y mobiliario. El templo es de planta rectangular con gruesos muros en mampostería en los que se abren pequeñas y escasas ventanas. Actualmente administrado por el Ministerio de Cultura, en su interior se expone una de las colecciones más ricas y variadas de la ciudad en arte y ornamentación colonial, renacentista, barroca y mudéjar. Su única nave es de bóveda falsa en cañón, totalmente decorada con pinturas de motivos florales. Las paredes están cubiertas con tallas doradas y policromadas que enmarcan valiosas pinturas. Se destacan el arco toral, el púlpito, la sacristía y el coro cuyas celosías rememoran el carácter de clausura. Su colección incluye obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Antonio Acero de la Cruz, los Figueroa y Agustín García Zorro de Useche.

##### 5. Taller de apreciación de pintura colonial neogranadina

###### Imágenes, signos y simbologías de Dios

1. Haz una breve descripción de la arquitectura del Museo Santa Clara y del Templo de San Agustín.
2. Escoge cuatro pinturas, adjunta las imágenes de cada una y explica: ¿qué significa lo que puedes ver en estas imágenes?
3. Reseña algunos datos importantes de tres pintores del periodo colonial en Bogotá y anexa imágenes de una pintura de cada uno, con su respectiva ficha técnica.
4. Menciona y explica cuáles eran los personajes y temas más representados en la pintura y coloca imágenes para ilustrarlos.
5. ¿Cómo defines el gesto en la pintura? Describe algunos de los gestos, expresiones y posturas que apreciaste en las pinturas y que más te llamaron la atención.
6. ¿Cómo describes tu experiencia durante la vista a estos dos lugares de arte religioso colonial?
7. Escoge una pintura y realiza una corta recreación o improvisación corporal, musical, visual o teatral.

**Nombre del residente:**

**Cédula:**

**Fecha:**

## *Retablo dos: danza colonial*

El movimiento cultural y artístico del Barroco, surgido y desarrollado en la Europa católica, se traslada de España a las colonias americanas hacia finales del siglo XVI y principios del XVII, y adquiere en estas tierras un sello propio, mediante una interpretación local, entre otras razones, por las condiciones del territorio, los medios y los materiales disponibles, la fuerte tradición oral y las pervivencias de cosmogonías y cosmovisiones propias de los pueblos prehispánicos como los muiscas, habitantes originales de Santa Fe: Bachué, la madre indígena, se cubriría con el manto de la virgen María, la madre cristiana; las prácticas artísticas y culturales llegadas de ultramar son permeadas, en gran medida, por estas realidades locales, para resurgir transformadas en un arte colonial, cuyos principales medios de transmisión, creatividad y florecimiento fueron la pintura, la música, la poesía, el teatro y la danza. Sin embargo, no conocemos mucho sobre las prácticas culturales de los antiguos pobladores del altiplano, pues igual que sucedió en el resto del continente descubierto por Colón, sus expresiones corporales originarias fueron suprimidas a punta de castigos físicos y represiones, sus imágenes fueron destruidas, mientras que otras manifestaciones se transformaron o tuvieron que asumir la apariencia de aquellas que traían los dominantes, para poder sobrevivir; entre otras razones, las fuentes sobre las primeras historias de la Conquista y la Colonia en nuestro territorio son incipientes y muy dispersas, como nos lo ratifica el historiador colombiano Hermes Tovar Pinzón, en su libro *La batalla de los sentidos. Infidelidad, adulterio y concubinato a finales de la Colonia* (2013), en donde elabora un panorama interesante de las relaciones amorosas y sexuales en la sociedad colonial en Santa Fe y la Nueva Granada:

No disponemos de grandes cronistas, ni hubo uno solo que se dedicara a dejar constancia de la vida diaria de los habitantes de tan variados territorios. Aún más, la parte que describe la vida de los muiscas en la crónica de Fray Pedro Aguado, quien arribó veinticuatro años después de la Conquista, ha desaparecido. Existen algunos relatos breves de conquistadores y soldados, cuyos contenidos nos abren las compuertas a la frustración más que a la esperanza de conocer de estos pequeños mundos. (p. 103)

En contraste con la incipiente información de la vida cultural de las sociedades prehispánicas dispersas por el territorio de la Nueva Granada, al momento de la Conquista, los mayas, aztecas e incas tenían una fuerte unidad cultural que se reflejaba en su profusa producción artística y que impactó a los conquistadores. Además, está la diferencia en el sentido que tenía la danza para los naturales y la que le asignaban los europeos, pues, mientras en la cultura tradicional aborígen la danza era para el alma, una acción sagrada y propiciatoria para asegurar la renovación del ciclo vital, la danza barroca que recién llegaba del Viejo Continente se usaba como divertimento, entretención o espectáculo para un público. El panorama de la danza colonial que aquí se presenta se basa en diversas fuentes y documentos históricos que, si bien es cierto, no cuentan con descripciones precisas sobre esta expresión corporal en las sociedades prehispánicas, particularmente en el territorio de la actual Colombia durante la conquista y el proceso de colonización, permiten rastrear algunas huellas y vestigios para una arqueología de la danza, que no está exenta de una interpretación particular que hacen el coreógrafo-dramaturgo y los intérpretes-bailarines.



Danza colonial: ensayo de un dibujo corporal.  
Foto Miguel Sandino (archivo personal Felipe  
Lozano-Lihaf Compañía).

A partir de 1492, España inicia la conquista y colonización de lo que se llamaría América, con la sucesiva fundación de los virreinos del Perú, Río de la Plata, Nueva Granada y México, entre los siglos XVI, XVII y XVIII, lo que constituye uno de los acontecimientos culturales más importantes de la historia de la humanidad, no solo porque cambió la concepción del mundo que se tenía en la Europa renacentista, sino por el gran etnocidio y la destrucción cultural que produjo sobre las sociedades prehispánicas. La llegada de los blancos europeos, seguida de los negros africanos, alteró profundamente el aspecto y la vida de los habitantes de estas tierras: ritos, creencias, celebraciones, bailes, cantos e indumentarias desaparecieron, se transformaron o lograron camuflarse bajo el aspecto de las representaciones artísticas y las prácticas culturales de los colonizadores.

El catolicismo se convirtió en la religión principal y las religiones originarias desaparecieron, o se adaptaron mezclándose con el cristianismo o pasaron a la clandestinidad como el *candomble*, la *santería* o el *chamanismo*. Las prácticas culturales y elaboraciones de los pueblos originarios que lograron sobrevivir al choque de la conquista y la colonia adoptaron nuevas formas, modos y expresiones. En particular, los rituales, las celebraciones con sus músicas y bailes fueron borrados o alterados, a tal punto que mucho de lo que sabemos o creemos saber sobre esas expresiones de nuestros antepasados prehispánicos se basa en conjeturas. Los curas católicos, en su afán por sepultar la idolatría, creaban nuevos bailes para que los indígenas los ofrecieran a las imágenes católicas, prohibiendo sus antiguos ritos hasta extirpar aquellas prácticas con que celebraban el nacimiento, la iniciación a la adultez, la transición de un estado a otro, los eventos propiciatorios para recibir el favor de la madre naturaleza y ofrendar a sus ancestros y personajes tutelares.

Por la fuerza de la fe, la moral y la cultura, las antiguas prácticas de celebración propias de las sociedades prehispánicas dieron paso a unas representaciones barrocas del cuerpo impuestas por España y que en la danza se reflejaban en la adopción de unos códigos de la pose, el gesto, las maneras y los movimiento medidos, en las que se establecían nuevas relaciones entre hombres y mujeres a partir del baile de cuadrilla y de pareja, que se imponían sobre los actos rituales y de celebración que tenían los naturales para renovar el ciclo de la naturaleza, festejar a sus dioses y fortalecer sus cosmogonías y cosmovisiones. Estos bailes o rituales de los que muy poco se conoce, salvo las pervivencias en las formas de celebración de las comunidades indígenas dispersas hoy por toda la geografía latinoamericana, fueron cediendo lugar a unas estructuras reguladoras del Barroco

para la teatralización de la expresión corporal y su relación con un espacio demarcado por dimensiones precisas.

Los escasos relatos que han llegado hasta hoy de frailes y cronistas están contados desde aquella mirada viciada y bajo la lupa de las autoridades militares y eclesiásticas para aplicar la censura a lo que se consideraba peligroso o motivo de sospechas. Entre los escasos documentos sobre la danza en la América colonial cabe destacar dos importantes trabajos historiográficos: el libro de la investigadora mexicana Maya Ramos Smith (1990), *La danza en México durante la época colonial*, donde elabora un compendio de las distintas expresiones de la danza española que, con mayor o menor fuerza, dominaron los escenarios mexicanos a lo largo de tres siglos de historia colonial, abarcando desde los bailes, restos de corte, trasplantados al Nuevo Mundo en los siglos XVI, XVII y XVIII, hasta el ballet académico, situándolos en su contexto barroco-europeo, con España como el centro de irradiación hacia América. La investigación etnográfica sobre la danza realizada por Ramiro Guerra (1993), *Calibán danzante*, representa un recorrido continental por los ritos y festejos danzados de raíces indígenas, hispánicas y afrodescendientes en Colombia, Perú, Martinica, Argentina, Surinam, Bolivia, Bahamas, Uruguay, Dominica y Venezuela, entre otros. Cabe aclarar que, guardadas las proporciones, en muchos aspectos culturales la vida de la sociedad colonial en la Nueva Granada era muy similar a la de los demás virreinos en México, Perú y Río de La Plata. Sin embargo, la documentación sobre la danza o los bailes del periodo colonial, en general, es casi inexistente, en contraste con una profusa producción de documentos sobre la pintura, la arquitectura, la música y la literatura de las sociedades neogranadinas; así, en Santa Fe, Tunja, Santa Fe de Antioquia, Cartagena y Popayán es relativamente amplia, y particularmente en México y Perú (Herrera y Garzón, 2011). De las

fuentes consultadas destacan dos trabajos de historiografía que describen aspectos de la vida cotidiana de las sociedades prehispánicas al momento de la conquista de América, junto a material de archivo de la Biblioteca Nacional, bibliotecas del Banco de la República de Bogotá, Cartagena y Honda, artículos y libros publicados por la Secretaría de Cultura de Bogotá, como resultado de las convocatorias para ensayos de historiografía y crítica de arte en Colombia, junto con otras fuentes diversas, mediante las cuales se ha intentado reconstruir aquí un panorama en torno a la danza en el periodo colonial.

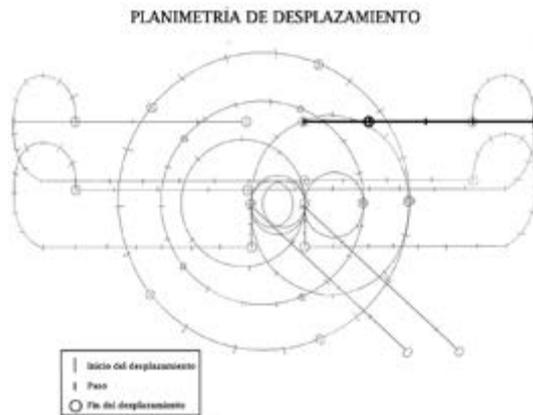
En el caso específico de la danza colonial, las escasas referencias históricas se reducen a mencionar la práctica de unos bailes de moda en festejos y celebraciones públicas, sin dar mayores detalles sobre cómo se bailaban, lo que es apenas lógico por la dificultad de verbalizar el movimiento; sin embargo, se mencionan nombres como la zarabanda, el minué, el pasacalle, junto con otros como la alemanda, la pavana, la folía, el fandango, la chacona, etc., que obligan a remitirse a textos de la historia de la danza en Occidente (España, Francia e Italia, básicamente, donde tampoco se hallan muchos detalles), por lo que es necesario, para la reconstrucción y reescenificación de las tres danzas que aquí se trabajan, analizar dibujos y representaciones audiovisuales tomadas de varias fuentes de internet, principalmente, relacionadas con las representaciones del cuerpo en los tratados de danza que surgen en Europa, sobre todo, en los siglos xv, xvi y xvii; estas *representaciones del cuerpo danzante* establecen un lenguaje común con el propósito de preservar y enseñar “fácilmente” las danzas de la época y cuya elaboración responde a la corriente humanística de Europa, con su consecuente producción del saber enciclopédico en las artes y la cultura en general, que dio como resultado una proliferación de tratados en arquitectura, pintura, danza, deportes, medicina y botánica; si bien es cierto, esos manuscritos tienen un propó-

sito divulgativo, los tratados de danza responden al importante lugar que esta ocupa en la educación, principalmente para la nobleza y la aristocracia, sistematizando el saber recibido para hacerlo accesible al mayor público posible. El acceso a estos documentos ha sido imposible para esta investigación, entre otras limitantes, porque son piezas de conservación histórica (se sabe que hay unos pocos originales dispersos en archivos de Madrid, Barcelona, Florencia y París), y porque casi todos están escritos en francés, italiano e inglés.

De otra parte, se desconoce que en América se hayan escrito tratados de danza en la Colonia. Por tanto, y con el fin de realizar un perfil general de la danza colonial en Santa Fe de Bogotá, ha sido necesaria una interpretación de estas representaciones mediante al revisión de artículos, tesis y otras publicaciones encontradas en la web sobre descripciones, glosarios, análisis, imágenes e interpretaciones de estos dibujos de la danza que, a su vez, sirvieron para la interpretación de la forma, el trazo, la figura y la planimetría en la danza barroca como material para la reconstrucción y reescenificación de la zarabanda, el minué y el pasacalle, que fueron las tres danzas coloniales que se trabajaron durante la residencia objeto de este texto, y entre las que se pueden citar: la tesis doctoral titulada *La danza teatral en el siglo XVII*, de María José Moreno Muñoz (2008); los artículos “La tradición escrita de la danza española”, de Ibis Albizu (2012) y “La recepción del estilo francés en los tratados de danza españoles del siglo XVIII”, de Pilar Montoya (2015); además de las explicaciones de los dibujos y los conceptos que aparecen en los tratados de danza, se encuentran varias descripciones sobre sus usos, prácticas y otros elementos, como el siguiente:

Los impresos españoles de danza evidencian en esta época  
las dos posturas descritas: los hay que siguen fielmente los

dictados de la moda francesa aportándonos descripciones de las danzas más emblemáticas como el Minué, Passapié, Amable o Contradanza, y también los que pretenden la recuperación de lo “español”, que tiene su reflejo en la moda del “majismo” y en el arraigo de formas de danza de extracción popular, como el Fandango, la Seguidilla o el Bolero. (Montoya, 2015, p. 42)



- (PRESENTACIÓN: LA POLITÉS)  
- (BAILARÍN 1)  
- 4 PAS MARCHÉ DEVANT  
- DEMI PLIE/COUPE DERRIER  
- 1 CHASSE DERRIER/REPOSO

Minué desplazamiento 1. Coreografía  
Edgard Sandino. Dibujo Andrés Márquez,  
2016 (archivo Lihaf Compañía).

A propósito del tema de la reconstrucción, se puede citar aquí un texto muy interesante por el análisis que hace acerca de esta necesidad de reinventar el movimiento cada vez que se interpreta una danza, sobre todo si se trata de formas del pasado o ya desaparecidas, escrito por Catalina Ruiz y Juan José Gómez, “El dibujo del coreógrafo”, en el libro *La representación de la representación: danza, teatro, cine, música* (Gómez, 2007). Además de destacar esta necesidad de reinventar el movimiento, estos autores establecen las relaciones entre danza, imagen y palabra escrita, en donde el dibujante, igual que el coreógrafo, desarrolla su propia reinvención cuando se propone recoger unos trazos del movimiento y del cuerpo sobre un espacio bidimensional o plano:

El dibujo del coreógrafo tiene unas necesidades fundamentales relacionadas con su propia función dentro del espectáculo de danza: conservar y transmitir la coreografía, y en muchos casos, una manera de pensar y de proyectarlas. Está dentro del núcleo de las necesidades de las artes del tiempo, de aquellas que se realizan en su representación espacio-temporal, que solo existen mientras que se ejecutan, que se consumen en la propia representación; una realidad mutable establecida en la duración del tiempo musical con la que se desarrolla. Su existencia se actualiza en la interpretación, su vida depende de un intérprete que modifica constantemente su realidad, una realidad intangible, evanescente. (p. 92)

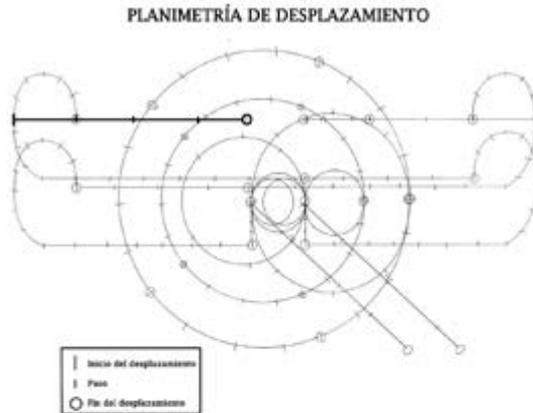
El dibujo de la danza en Europa ha surgido por la necesidad de sistematizar unas *formas coreográficas* gestadas en los salones de las cortes y las aristocracias europeas (España, Francia, Italia, Inglaterra) para la especialización de los

movimientos corporales y su gestualidad. “Los tratados que surgen desde finales del siglo xvi hasta principios del xviii formulan unos principios académicos para la danza, como resultado de la época de institucionalización de las artes, para glorificar al rey y perpetuar a un Estado centralizado” (Gómez, 2007, p. 97); es la época dorada de las academias y la danza se convierte en uno de los pilares de la vida cortesana, donde las nuevas ceremonias requieren de una precisión de los comportamientos de los danzantes, “uniformados con sus trajes de gala, para transformarse en actores de una representación social en la que todos ellos giran en torno a la figura del monarca”. La danza es un elemento esencial para consolidar la “puesta en escena” de estas relaciones sociales que giran en torno de la apariencia y la dependencia de clase; entonces, la danza se especializa y surgen los primeros maestros para formar en la técnica a unos bailarines de profesión, y los coreógrafos que dirigen el espectáculo (Gómez, 2007).

Antes de la reproducción discográfica, del video y los programas asistidos por computador, el dibujo solamente puede dar la apariencia del cuerpo en el plano horizontal y vertical, “la mirada del dibujante solo da cuenta del desplazamiento cíclico, continuo y lineal en una especie de diagrama” (Gómez, 2007, p. 96); sus gráficos no muestran al bailarín y la bailarina en escena, tan solo el cuerpo de baile desplazándose por un espacio abstracto; mientras que “la visión en alzado frontal del bailarín no da cuenta del movimiento, sino de la posición relativa de cada uno de sus miembros, dejando nuevamente a la caligrafía, y más claramente a la escritura, definir el movimiento que determina el paso del baile” (p. 96).

El dibujo no brinda una mayor idea sobre cómo ha sido el movimiento corporal —tal vez ningún dibujo lo puede hacer, ni siquiera, los registros actuales del video—, de sus calidades,

esfuerzos, tensiones y distensiones, “y el paso entre forma y forma es lo que nos desplaza, comunica, explora, relaciona con otros y con el espacio que nos rodea” (Gómez, 2007, p. 118).



Minué desplazamiento 2. Coreografía  
 Edgard Sandino. Dibujo Andrés  
 Márquez, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

La revisión de los tratados de danza a través de este y otros autores, para la reconstrucción y reescenificación de las danzas coloniales (zarabanda, minué y pasacalle), parte de esas

reflexiones acerca de la imposibilidad que tiene el dibujo para dar cuenta del movimiento, por lo que es necesario interpretar, deducir, recrear, completar e, incluso, imaginar cómo podrían haber sido estas formas de la danza en el pasado. Pues, hay que tener en cuenta que, al mismo tiempo que los dibujos en tratados de danza reflejan el ideal del cuerpo de una sociedad, una cultura y una época dominada por la visión cartesiana del mundo, “la mano que dibuja actúa paralelamente al movimiento, observando, tratando no tanto de reproducir la escena, como de dejarse conducir por el movimiento del protagonista” (Gómez, 2007, p. 96), y “su técnica de escritura le proporciona todos los elementos para lo que es capaz de nombrar, aquello que percibe como fundamental para el entendimiento de una cierta manera de comprender la danza” (p. 97); en suma, el dibujo de la danza es una acción creativa o, por lo menos, interpretativa de la interacción del cuerpo con el espacio.

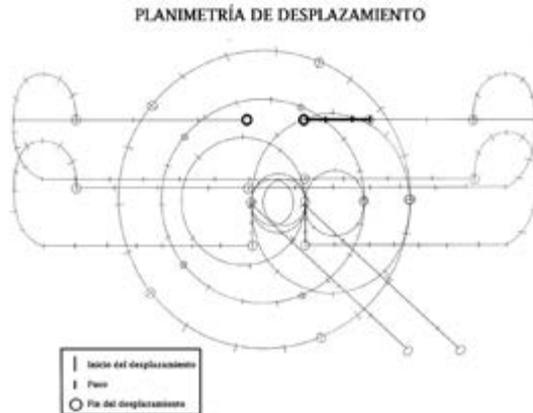
Los dibujos de la danza en estos tratados se inspiran en la perspectiva renacentista que representa el mundo en cuadrícula y lo dibuja como a través de una ventana: “el dibujo articula en unidades geométricas las alusiones a cada una de las acciones y actitudes del bailarín” (Gómez, 2007, p. 123): brazos, piernas, torso y cabeza colocadas en relación de simetría para lograr una lógica armonía; manos entrelazadas y abrazos según las normas de la danza; figuras de cuadrillas, túneles, ochos, molinetes, cruces y demás trayectorias dibujadas por los pies al desplazarse sobre el piso: cuerpo, espacio y movimiento son los tres elementos que se deben coordinar para alcanzar ese fin propuesto.

Entre otras razones, la inexistencia de tratados de danza en la Colonia es apenas lógica debido a que en las sociedades prehispánicas era muy fuerte la cultura o tradición oral; pero es importante destacar que antes de la llegada de los españoles los pobladores habían avanzado una comunicación escrita a

través de los petroglifos y los pictogramas y, seguramente, se hallaban en proceso de la creación de un sistema de escritura. La primera imprenta solo llegó a Cartagena hacia la segunda mitad del siglo XVIII, y los primeros libros traídos por los españoles eran lecturas para su ocio, diversión o entretenimiento y fueron censurados por la Iglesia. La Conquista cambió el rumbo de la historia, y aceleró la llegada de la escritura y de los libros a nuestro territorio, desde la primera venida de Colón, tal vez acompañados de la Biblia y otras lecturas, con la seguridad de haberle dado la vuelta al mundo. Por su parte, la educación que impartía la Corona a través de las órdenes religiosas, como la jesuita, se basaba fundamentalmente en aprender a ver las imágenes religiosas, aprender pasajes bíblicos, aprender e interpretar canciones y bailes para las ceremonias litúrgicas y otros momentos importantes del calendario cristiano.

Además del lento proceso de la escritura occidental, cuyo aprendizaje y manejo estaban destinados solo a una reducida capa de la sociedad virreinal, y únicamente eran los hombres a quienes se les permitía escribir —salvo algunas de las monjas enclaustradas de prestantes familias—, es apenas lógico que no existan tratados de danza colonial, entre otras razones, porque la danza en nuestro contexto americano tenía un significado y cumplía una función muy distintas a la que tenía en las sociedades europeas de los siglos XVII y XVIII, en donde el concepto mismo de danza y su representación como “artística” se refiere a unas convenciones que rigen la tradición, las reglas del movimiento convenidas socialmente, como un “estilo”; las técnicas para mejorar el movimiento y la presentación del cuerpo, según unos códigos establecidos, o una forma de representar en un espacio de cuadrícula con un fin de divertimento y de interacción social y, más allá, las figuras con las que se identifica el dominio de la disciplina y la profesión de bailarín: “Para dibujar la danza, es necesario

que nosotros nombremos la danza, que esta se halle convencionalizada socialmente y que los danzarines sean capaces de nombrar los elementos de su gramática” (Gómez, 2007, p. 94).



**DESPLAZAMIENTO 3**



Minué desplazamiento 3. Coreografía  
 Edgard Sandino. Dibujo Andrés  
 Márquez, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

Con los años, las danzas de origen cortesano traídas por los españoles a la Nueva Granada cederían paso a nuevas maneras de mover el cuerpo y de gesticular en unas formas híbridas

que se irían gestando en todo el territorio con su “estilo” propio de representación del cuerpo y como resultado de procesos sociales, culturales, políticos y económicos que llevarían a las empresas independentistas. Es difícil, si no imposible, afirmar cómo se bailaron aquellas formas barrocas recién llegadas a tierras americanas y sus consecutivas variaciones locales, lo que implica que la reconstrucción y reescenificación de estas expresiones tiene que pasar inevitablemente por la revisión de los antecedentes históricos y referentes estético-artísticos en los contextos sociales y culturales presentes en España, Italia, Francia e Inglaterra durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Sin embargo, aquí también la bibliografía en lengua española es muy escasa y está dispersa en libros, artículos, páginas de internet y videos de grupos europeos actuales, que abordan esta historia del movimiento con la perspectiva de unos *anales de la danza* en los que se reseña parte de ese pasado que da cuenta de un discurso oficial sobre el cuerpo y su representación, pero sin brindar mayor claridad o ilustración acerca de cómo se desarrollaban estas representaciones barrocas del cuerpo.

Entre las fuentes historiográficas que se tuvieron en cuenta sobre la danza barroca en Europa (Francia, Italia y España, fundamentalmente) cabe mencionar a Curt Sachs (1944), Luis Bonilla (1964), Adolfo Salazar (1997), Paul Bourcier (1981), Artemis Markessinis (1995); mientras que para un acercamiento a estos trasplantes de la danza de Occidente en América nos remitimos a estudiosos de la danza como: Alberto Dallal (1996), Maya Ramos (1990) y Ramiro Guerra (1993) (estos dos últimos con un análisis descriptivo acerca de las imposiciones, apropiaciones, reelaboraciones y transformaciones del arte danzario barroco en la América Hispánica). Ante la falta de referentes históricos sobre una danza barroca en las colonias hispanas, ha sido necesario buscar en sus trabajos las evidencias

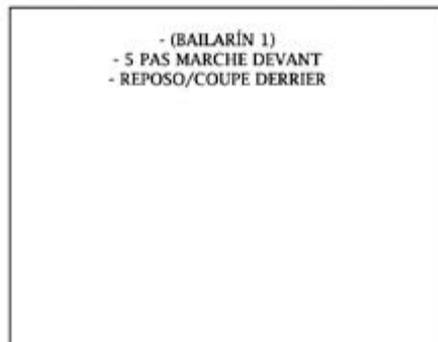
que permitan establecer procedencias, conexiones culturales y representaciones barrocas del cuerpo en la danza colonial.

Las fuentes historiográficas de la danza renacentista y barroca, como *La historia de la danza en Occidente*, de Paul Bourcier, establecen unas características y clasificaciones en cuanto a estilo y ejecución de los bailarines, pasos y su representación en el espacio que se basan en fuentes históricas como los tratados de los siglos XIV, XV y XVI, entre los que se puede mencionar el *Primer tratado del arte de danzar y dirigir conjuntos* realizado por Domenico da Piacenza (nacido en Ferrara, Italia, 1390-1470) o Domenico da Ferrara, donde establece los cinco elementos constitutivos de la danza, a saber: *medida* (danzas bajas y danzas altas), *manera* (carácter que cada bailarín le imprime a la danza), *memoria* (para recordar las diferentes combinaciones de pasos), *división del terreno* (distribución del espacio de acuerdo con los cánones clásicos de proporciones matemáticas) y *fantasmata* (destreza corporal del bailarín cuando se mueve y se detiene cada cierto tiempo), junto con la clasificación de los pasos fundamentales divididos en: *naturales* (simple, doble, repetición, posición noble, reverencia, vuelta, media vuelta, salto y movimiento) y *accidentales* (entrelazar y chocar los pies, paso corrido, cambio de pie, pasos cruzados). De igual manera, se puede mencionar la obra *De arte saltandi et choreas ducendi*, de Guglielmo Ebreo (1420-1484), también conocido como Giovanni Ambrosio, en donde se representan series de pasos con muchas variaciones: “tiempo de salto, contrapaso, giro”, entre los principales añadidos, que contribuyó a difundir el nuevo arte de la danza cortesana, aportando a esta “gramática de la danza” en la creación de los gestos y las posturas que caracterizarán la danza barroca de los siglos siguientes (Bourcier, 1981).

Estos y otros tratados de danza formalizan una codificación de las poses, los movimientos y desplazamientos

del bailarín en el espacio para determinar el sentido de estas representaciones barrocas del cuerpo: la coreografía se organiza, frontalmente, en función de la mirada del “rey”, que luego será el público; el espacio adquiere unas tipologías al ser recorrido en movimientos direccionales y diametrales que hacen que el cuerpo danzante sea visto como en una pintura —precisamente, es partir de este principio que se van a construir las ocho direcciones principales del cuerpo—. Con el tiempo, las técnicas modernas relegarán este principio especialmente a través de la obra de Rudolf von Laban (1879-1958), analizando el espacio y sus direcciones a partir del bailarín en sí mismo, un *espacio dinámico* (Laban) al que el cuerpo debe reaccionar y percibirlo dentro de unas relaciones cinéticas, psíquicas, emotivas, sociales y culturales que conforman el sistema que encuentra su cumplimiento en el principio estético de la descentralización.

Como “danza barroca” es posible definir unas formas de representación del cuerpo que tienen sus bases en el ambiente cortesano y que establecen una “gramática del movimiento” basada en los modales y el protocolo de la nobleza y la alta burguesía, entre los siglos XVI, XVII y XVIII, forjada en algunos países de Europa (Italia, Francia, Inglaterra y España, sobre todo), hasta el punto de que se puede hablar de una continuidad en tanto que hay un código compartido que será, además de técnico, de carácter tipológico (los tipos de danzas), ético (el “deber ser”, en este caso, del movimiento) y hermenéutico (la interpretación que se hace del significado de la danza). La danza barroca señalará una nueva etapa, que arrancó desde el siglo XII cuando la danza “mesurada” se había separado de la danza popular y se había especializado con bailarines y maestros dedicados a perfeccionar este arte, como sucedió en Francia durante el reinado de la italiana Catalina de Medici.



Pasacalle desplazamiento 1. Coreografía  
Edgard Sandino. Dibujo Andrés Márquez,  
2016 (archivo Lihaf Compañía).

El *quattrocento* europeo verá el florecimiento de una danza culta que requerirá, no solo el conocimiento de su ritmo, sino también el de sus pasos y de sus reglas. Por primera vez aparece el profesionalismo y la danza ingresa al nicho de las artes. Hasta ese momento, la danza había sido una expresión corporal de forma relativamente libre; pero, a partir de ahora, la gente adquiere una conciencia clara de las posibilidades de expresión

estética del cuerpo humano y de la utilidad de las reglas que permiten explotarla. Entonces, la necesidad de elevar el nivel técnico conduce a su profesionalización. El papel que juegan las danzas y los bailes en el espectáculo teatral en general, y en la comedia de corral en particular, viene determinado por la confluencia de diversas circunstancias socioculturales que siglos atrás comenzaron a darse, y es a finales del siglo xvi y principios del xvii cuando aquellas hacen posible que el elemento coreográfico, cobre verdadera importancia dentro de la representación, pero también en sí mismo (Moreno, 2009).

Las representaciones barrocas del cuerpo danzante reflejan unos valores e ideales de belleza y armonía provenientes de la antigüedad clásica, ligados a la necesidad de teatralizar el poder de las clases altas, a través de unos cuerpos medidos en sus modales, poses y movimientos. Se establece una imagen idealizada del cuerpo, fraguada durante los siglos xvii y xviii, a partir de las normas de belleza instituidas por la Real Academia de Música y Danza (1661): cuerpo y movimiento no pudieron ser concebidos sin pensar en la proporción como fundamento de la belleza corporal, por lo que se establecieron unos convencionalismos que marcaban el movimiento del cuerpo y su relación con otros cuerpos, para desplazarse estratégicamente por unas trayectorias que configuraban la nueva retícula espacial. Las formas de representación corporal en la danza espectáculo, a partir del siglo xviii, tuvieron como objetivo la emulación de los antiguos; la armonía y la proporción eran los fundamentos del movimiento y de la belleza corporal:

La emulación de cuerpos bellos concebidos a partir de modelos insuperables, de cuerpos ejemplares que en la danza se deben imitar aunque resulten inalcanzables fundamentó un ideal basado en “la noble simplicidad y la sosegada grandeza de las estatuas griegas”. Esta idea

tuvo su expresión en la danza de diversas maneras, siendo una de las más importantes la búsqueda de un ideal corporal apolíneo dentro de un pseudo-clasicismo que era producto de la proyección al pasado de una visión de los teóricos y coreógrafos de la danza de los siglos XVII y XVIII. (Tambutti, 2008, s. p.)



Pasacalle desplazamiento 2. Coreografía Edgard Sandino. Dibujo Andrés Márquez, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

Los tratados de danza del Renacimiento son dibujos del cuerpo en un plano, que se inspiran en aquel ideal de belleza de las estatuas de atletas, que han buscado afanosamente los maestros y los teóricos de la danza, tratando de imponer unos principios universales sobre el cuerpo, para alejarlo de su materialidad y del carácter expresivo individual para responder a los ideales de claridad, regularidad, equilibrio, métrica, moderación y armonía. Estos dualismos, el cartesiano en la danza y el cristiano en la pintura, establecían a través de sus representaciones barrocas estas dicotomías para reedificar un nuevo imaginario corporal ligado a la medida y la imagen teatralizada:

Las relaciones conflictivas entre razón y expresión se encuentran desde entonces en el centro de la representación del cuerpo-para-la-danza gestado dentro del contexto polémico del Neoclasicismo del siglo XVIII ya que la expresión alteraba no solo los rasgos del rostro sino también la disposición del cuerpo, perturbando las formas que constituían la belleza: los cuerpos-para-la-danza debían mostrar una actitud serena, la calma era la actitud más conveniente a la belleza clasicista vinculada estrechamente con la meditación. (Tambutti, 2008, s. p.)

La zarabanda, el minué, el pasacalle fueron algunas de entre las muchas formas danzadas y los bailes que se impusieron durante el proceso de colonización. Sin embargo, no se cuenta con información sobre la manera como se bailaban, salvo las menciones sobre los nombres y la presencia de estas manifestaciones coreográficas en festejos públicos y privados, sin mayores detalles. Es de suponer que las formas barrocas de la danza que imperaban en Europa (Italia, Francia, Inglaterra y España, fundamentalmente) durante los siglos XVI, XVII y XVIII, fueron trasplantadas a las colonias americanas, como parte

del bagaje cultural de los conquistadores, igual que ocurrió con otras prácticas artísticas como la música, la poesía y, por supuesto, la pintura, sobre las que existe mayor información en Santa Fe de Bogotá y la Nueva Granada.

Algunas alusiones a las danzas en Colombia, procedentes de España, durante el periodo colonial en la Nueva Granada, se pueden hallar en los primeros compendios del folclor colombiano de Abadía Morales (1983), Perdomo Escobar (1963), Javier Ocampo (1981), Octavio Marulanda (1984), que se reseñan en las referencias de esta investigación. Los españoles que colonizaron el Nuevo Reino de Granada durante los siglos XVI y XVII introdujeron las danzas y los bailes de moda en Europa, los cuales fueron apropiados por la aristocracia local en los salones virreinales; de allí pasarían poco a poco a las capas inferiores de la población en Santa Fe de Bogotá, Tunja, Cartagena, Santa Fe de Antioquia, entre otras, lo que hace posible analizar en su propagación el fenómeno de la transculturación corporal-musical de esferas de la alta sociedad a las capas populares. Entre esas danzas barrocas que se hicieron populares en las colonias americanas se pueden mencionar: la pavana, la zarabanda, la chacona, el pasacalle, la folía, la sevillana; aunque parece que la chacona surgió en América Central y de allí fue exportada a Andalucía. Otro caso similar lo corroboramos con la habanera cubana y el pasillo, originadas en las contradanzas y los vales europeos, para transformarse aquí y adquirir sello propio, para luego regresar a Europa. Javier Ocampo (1981) recoge varias citas de viajeros españoles, entre los siglos XVII y XVIII, sobre las reuniones familiares y otros festejos en los que se interpretaban danzas de origen español y criollas nacionales. No obstante, las menciones que hacen estos y otros autores sobre la danza en este Virreinato de la Nueva Granada son muy generales y no dan cuenta de sus características y formas, por lo que es



Es importante señalar las condiciones en que se dieron estos procesos de la danza colonial, que no fueron simples “encuentros culturales” voluntarios o pacíficos. A partir del periodo de la Conquista y Colonia, la cultura europea se instaló en nuestro continente como forma dominante, sometiendo a grupos de indígenas y africanos a procesos de desarraigo de sus prácticas culturales. Sin embargo, hay que señalar también un proceso de adopción, asimilación y posterior transculturación de las costumbres cortesanas que tuvo lugar en todas las colonias americanas, especialmente, durante el siglo xvii, en la danza, la música y otras expresiones de la Europa del siglo anterior, dominada por Carlos v y Felipe II; danzas de carácter serio y restringido, como la pavana y la gallarda, dieron paso a bailes más atrevidos en los que se permitían movimientos más libres de los brazos y el torso, apareciendo, entonces, bailes de carácter sensual como la zarabanda, y de brioso zapateo como el *pasacalle*, los cuales, en más de una ocasión, serían censurados por las autoridades eclesiásticas y civiles. Con la aparición de la guitarra española en reemplazo de la vihuela llegó la época de las chaconas, de las zarabandas y otros bailes de moda entre las nuevas generaciones, que fueron penetrando tanto los salones europeos como los de las colonias americanas:

Las gentes de Nuevo Reino pretendían comportarse con las finas y elegantes costumbres cortesanas y así lo hicieron con bastante frivolidad en los salones de la gente de las clases altas. Los demás, sirvientes, esclavos y el pueblo en general solo trataban de imitar a sus amos, de copiar su música, su vestir y el bailar. Pero la copia no resultaba muy fiel porque cada uno de los intérpretes, con su espontaneidad, le agregaba su propio ingrediente étnico dando como suma el compuesto mestizo que caracteriza al colombiano. Tanto hombres como mujeres se vistieron

a la moda europea, con las adaptaciones necesarias según fuera su categoría dentro de la nueva sociedad y según fuera la capacidad adquisitiva del grupo y su ubicación en la geografía: los vestidos surgían de acuerdo con los climas y con la disponibilidad de materiales para su confección. (Jaramillo, 1991, p. 21)

De otro lado, está ese proceso, choque o confrontación cultural en el que los dominantes imponen su cultura sobre los dominados, en este caso, por medio de la cruz, la espada y la imagen como los principales recursos de una retórica colonial para instaurar unas representaciones barrocas del cuerpo individual y social:

Otro proceso de hibridación de nuestras costumbres, que no debemos dejar pasar por alto, fue aquel que se derivó de la fuerte influencia de las doctrinas católicas implantadas por los misioneros dentro de la población. Estas enseñanzas llegaron desafortunadamente a inhibir muchas de las manifestaciones culturales de los grupos negros e indígenas, especialmente aquellas que tenían que ver con el sexo, con la forma y con la expresión corporal. Muchas de las danzas fueron proscritas y sus ejecutantes expuestos a los rigores de la Inquisición [...] Los bundes, algunas acepciones del Bambuco, los saraos y los bailes de garrote [...] se constituyeron en especies de bailes de mestizos y de zambos, con los cuales la Iglesia no comulgaba, eran cosas de paganos. (Jaramillo, 1991, p. 21)

Pero, entre la asimilación y la imposición de estas representaciones barrocas de la danza por la gente americana, ocurre un proceso de ida y vuelta con influencias mutuas o intercambios culturales como sucede con el fandango y sus

diferentes variantes que, de acuerdo con Curt Sachs (1944), se originaron en América y de allí pasaron a España a finales del siglo XVII. De este modo, las culturas chocan y se amalgaman en un constante proceso de acomodación y reacomodación, el cual lleva a que estas representaciones barrocas del cuerpo en la danza vayan desapareciendo y se transformen como resultado de este proceso histórico en el que tienen suma importancia las dinámicas corporales para dar surgimiento, con el transcurrir del tiempo, a nuevas formas coreográficas y musicales que ostentan su sello de nacionalidad: el amoroso bambuco, el terrenal torbellino y, más tarde, la contradanza y el elegante pasillo. Unas dinámicas que aún están por estudiarse para una etnografía y una historiografía de nuestras danzas folclóricas colombianas que dé cuenta de estas procedencias, filiaciones y transformaciones.

Teniendo en cuenta la falta de información de la danza colonial, han sido esos referentes —escritos, tratados y otras fuentes históricas de la danza en Europa (Francia, Italia y España, fundamentalmente)— los insumos principales para la práctica de reconstrucción de la zarabanda, el minué y el pasacalle. La investigación de la danza colonial para su reconstrucción gira en torno a la interpretación historiográfica de unas estrategias de asimilación, imposición e, incluso, impugnación, casi siempre inconscientes, que hacen parte de ese proceso de transculturación, consecuencia directa de acontecimientos ocurridos a lo largo de la Conquista, la Colonia y la Independencia, que parten del cuerpo y retornan a él. La reconstrucción coreográfica se aparta, entonces, de esa intención de reponer el pasado con una pretensión de fidelidad, no solo por la falta de documentación histórica, sino porque se trata de fenómenos intangibles y efímeros cuya riqueza radica, precisamente, en que parten del principio dinámico y cambiante del movimiento y la expresión corporal, mediado por representaciones teatralizadas

del gesto, la figura, la pose y la posición de los cuerpos en el espacio. Lejos de pretender la realización de una copia o una reposición fiel al original, como si se tratara de restaurar un mueble —aún aquí, el curador o conservador debe aportar también su creatividad e imaginación para completar lo que falta o lo que desconoce—, la investigación de estas danzas del pasado para su reconstrucción implica un gran esfuerzo de creatividad e imaginación a fin de comprender el significado del *cuerpo como archivo vivo*.



Monja clarisa. Foto Pablo García, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

De acuerdo con Isabel de Naverán, esta perspectiva de hacer investigación desde el cuerpo como un archivo vivo es una labor que atañe directamente a la reconstrucción coreográfica; una idea que, a su turno, retoma del texto “El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas” de André Lepecki (2013), para definir esta dimensión de la investigación desde el *cuerpo como un archivo de memorias, de técnicas, de modos de hacer* que la danza reactiva en un constante devenir, “revelando esta realidad sin parar, porque su saber se transmite corporalmente, a través de la copia y la repetición, de la memoria y del olvido” (p. 63); el cuerpo siempre, pero en la danza de manera más intensa, es un dispositivo, un archivo de saberes al que se accede coreográficamente, “pues si algo sabe la coreografía, es que un archivo no almacena: actúa” (p. 73). En la práctica de reconstrucción de la danza el cuerpo es, al mismo tiempo, sujeto y objeto del trabajo investigativo, en cuanto actúa como un dispositivo para activar la memoria, la imaginación, la exploración, las sensaciones y las relaciones con otros cuerpos.

En la reconstrucción, el bailarín y la bailarina se enfrentan a la problemática de cómo “colocarse-en-otro-cuerpo”: el cuerpo de una dama o un caballero de la Colonia, en una fiesta o en una sala de baile, imaginando cómo eran sus movimientos, gestos, maneras y los desplazamientos por el espacio. Parafraseando a De Naverán y a Lepecki, la reconstrucción y reescenificación de la danza colonial enfrenta al coreógrafo y al grupo al reto de tener que actuar estas representaciones barrocas, remitiéndose al pasado para “performar” el presente y crear una nueva perspectiva, sagaz y crítica, esto es:

... poner en marcha una investigación en la que no solo el coreógrafo visite el archivo, sino que permita al archivo entrar en su cuerpo. Hacer visible el archivo a través del

cuerpo, meter el archivo en el cuerpo: una mutua metamorfosis que conjura, crea, segrega, excreta, modulando puntos críticos donde los elementos virtuales y los reales intercambian sus lugares. (De Naverán, 2015, p. 43)

El Retablo tres que sigue a continuación ilustra la aplicación de estos dispositivos históricos para la práctica de reconstrucción y reescenificación del minué, la zarabanda y el pasacalle, que parte de ese mismo principio al que se refieren los autores mencionados, precisando la diferencia entre una reposición y una reconstrucción: “mientras la reposición utiliza las fuentes históricas únicamente como información para aproximarse fielmente al pasado, una reconstrucción siempre cuestiona el estatus del documento y lo incorpora a un nuevo discurso” (De Naverán, 2015, p. 44). Dentro de la investigación de unas expresiones corporales del pasado que persigue un resultado creativo y escénico, la danza tiene el mismo estatus que se le asigna al documento, marcando una diferencia sustancial con otras formas de hacer memoria, ya que la finalidad de la reconstrucción no es experimentar de nuevo el pasado, sino “experimentar la relación misma con la historia, en donde media un proceso de reflexión crítica que, en cierto modo, ‘traiciona’ el original para poder funcionar en el momento de la reconstrucción” (p. 44).

### *Retablo tres: zarabanda, minué y pasacalle*

El rastreo de esos vestigios corporales ha sido el factor vital de la investigación realizada para la reconstrucción de las formas coreográficas de los siglos XVII y XVIII: la zarabanda, el pasacalle y el minué, que tuvo que pasar, inevitablemente, por un trabajo de creatividad e inventiva del coreógrafo y los

bailarines, para completar y llenar vacíos, involucrando a los intérpretes en un trabajo de memoria corporal al verse ante el reto de asumir la forma y actitud de unos cuerpos ajenos y del pasado, para lograr unas aproximaciones al modo de danzarlas, con sus músicas, sus figuras representativas, sus planimetrías, trajes y maneras. De este modo, la *reescenificación* de danzas, trajes, objetos, personajes, textos, músicas, imágenes plásticas y audiovisuales en el museo tiene mucho de exploración y experimentación que se inspira en unas representaciones barrocas del cuerpo y su papel en la vida social y cultural de la época. De manera que, el reto de estos procesos de reconstrucción y reescenificación de la danza colonial

... reside precisamente en que no tratan de reconstruir el pasado ‘tal y como fue’ (esa sería una labor del historiador de arte, pero no del artista), sino que recurren a él para activar su potencial creativo. Los gestos coreográficos más interesantes nos recuerdan, entre otras cosas, las contradicciones inherentes al paso del tiempo y su irreversibilidad, el engaño de la memoria, la fragilidad del archivo y del documento considerados como restos de una verdad inapelable, y, finalmente, el modo en que el relato oficial de la historia de la danza ha llegado hasta nosotros. (De Naverán, 2015, p. 43)

A continuación se presentan las reseñas de la zarabanda, el minué y el pasacalle con base en las mismas fuentes de historia de la danza trabajadas en el “Retablo dos: danza colonial”: Bourcier, Salazar, Bonilla, Sachs, Markessinis, Abadía, Perdomo, Marulanda, Guerra y otros, en cuyos inventarios coreográficos de la época aparecen mencionados estos tres bailes, junto con otros nombres como, por ejemplo: gavota, paspié, alemanda, chacona, folía, fandango, danza, contradanza, verificando el uso

y la práctica en la Nueva Granada, como en toda la América novohispánica, de los bailes de ascendencia cortesana europea, junto con las demás representaciones barrocas del cuerpo que trajeron los conquistadores, sus familias y los frailes que acompañaban el proceso colonizador entre los siglos XVII y XVIII.

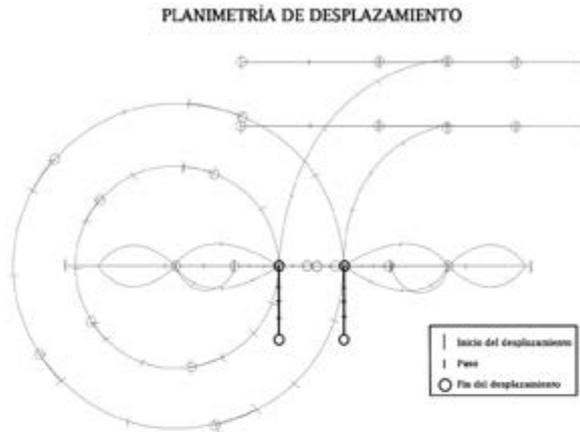
Realmente, antes de la contradanza y el vals que se popularizaron en la Nueva Granada hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, es muy poco lo que se ha encontrado sobre la música y la danza para este trabajo de investigación, puesto que, como lo plantea Andrés Pardo Tovar en su obra *La cultura musical de Colombia*, la cultura musical durante el periodo colonial en nuestro país se limita, primero, a una “traslación” de España y, posteriormente, a una “transculturación”; no obstante, hay una presencia exclusiva y un predominio de la música para el culto religioso: himnos, salmos, magnífats, misas y otras partes del culto católico, como los que se conservan en los archivos de la Biblioteca Nacional y en algunas iglesias como la Catedral Primada en Bogotá.



Danza colonial: zarabanda. Foto Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

Ante la falta de evidencias y elementos probatorios sobre el acervo musical y coreográfico de carácter profano durante la Colonia en Colombia, es lícito asumir que estas prácticas en el plano social y estético fueron similares a las que se dieron en otros lugares del continente como Perú, México y Ecuador, salvadas las distancias, ya que el nuestro era un territorio con menor desarrollo económico que el de los virreinos vecinos. Optar por estas tres formas coreográficas (zarabanda, minué y pasacalle) para su reconstrucción y reescenificación durante la residencia de danza y pintura en el Museo tuvo que ver, fundamentalmente, con el propósito de trabajar una línea de tiempo a través de la cual se viesan reflejadas unas transformaciones en la concepción del movimiento y el espacio; pero, ante todo, porque se trataba de aprovechar el trabajo previo sobre estos estilos de danzas preclásicas del coreógrafo encargado de plasmar la apropiación del movimiento, el gesto, la pose y la actitud, con los bailarines encargados de su interpretación.

Las primeras noticias de la zarabanda en España son las de una danza rápida y fuertemente erótica, acompañada por castañuelas y guitarra barroca, en ocasiones con una parte vocal y las letras con temas picarescos de corte amoroso, político o social. En sus inicios, este baile tenía carácter popular y consistía en danzar de forma circular con giros y maneras sensuales. Muy probablemente, llegó a España a través de la invasión musulmana y de este país fue traída al continente americano en el siglo XVI, donde adquirió un nuevo estilo y otras formas coreográficas, particularmente en México; por esta razón hay quienes le adjudican un origen americano. Hacia 1539, se menciona el baile de la zarabanda en el poema “Vida y tiempo de Maricastaña”, escrito por Fernando de Guzmán Mejía en Panamá.



**DESPLAZAMIENTO 7**



Notación coreográfica: zarabanda.

Dibujo Andrés Márquez, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

En España se prohibió a mediados del siglo XVI, pues la Iglesia y las autoridades la consideraban un baile obsceno y lascivo que incitaba al pecado:

A 3 de agosto de 1583, mandan los señores alcaldes de la casa y corte de su majestad, que ninguna persona sea

osado de cantar, ni decir, por las calles ni casas ni en otra parte el cantar que llaman de la zarabanda, ni otros semejantes. Se pena de cada doscientos azotes y a los hombres de cada seis años de galeras y a las mujeres, de destierro del reino. (Cesarini, 2017, s. p.)

Pero logró sobrevivir tanto aquí como en Italia como una danza rápida hasta el final del Barroco. Francia la adoptó comienzos del siglo XVII, y la desvincula de sus raíces populares para elevarla a danza cortesana, donde se desarrolló como uno de los movimientos imprescindibles de las suites. Tenía normalmente una forma binaria, con frases muy regulares de cuatro u ocho compases, y sencillas melodías que invitaban a la profusa ornamentación, pasando a ser parte habitual de la suite de cámara; fue popular en la música teatral de Lully a Rameau, donde el cuerpo y el movimiento adquirirían gran expresividad, con gestos entre lo delicado, majestuoso e impetuoso.

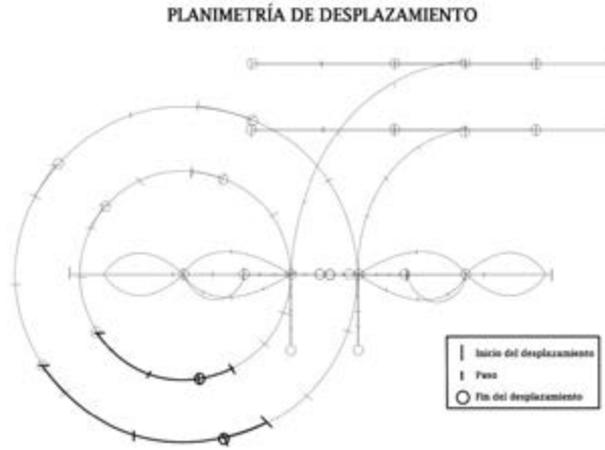
La zarabanda más famosa es *La Folia*, de autor anónimo, cuya melodía aparece en piezas de varios compositores, desde Claudio Monteverdi hasta Arcangelo Corelli y Georg Friedrich Händel. También de la época barroca se conocen zarabandas de Rameau y de J. S. Bach. Para el trabajo de reconstrucción de la danza colonial se utilizaron dos piezas musicales de ese género: una folía del año 1490 de autor anónimo en España, titulada *Rodrigo Martínez* (1940) y la zarabanda en do menor de Händel.

El minueto o minué es una danza de origen francés, de ritmo ternario, y típica de la música barroca, que alcanzó su pleno desarrollo entre los siglos XVII y XVIII, muy apreciada por su carácter elegante y su difícil ejecución, que adquiere gran relevancia durante el reinado de Luis XIV en Francia, y durante décadas fue el preferido de damas y caballeros como el baile cortesano por excelencia, de gran dificultad y atractivo en sus figuras, siendo pieza obligada en festejos, óperas y ballets. A lo

largo del siglo XVIII, el minueto acabó integrándose en diversos géneros musicales clásicos, como el cuarteto de cuerdas o la sinfonía, hasta convertirse en la única danza de la suite barroca en sobrevivir hasta las postrimerías del siglo. Varios compositores de la época incluyeron minuetos en sus obras, como Mozart, Bach, Scarlatti, Haydn, Sammartini, Boccherini (1771); de este último se escogió un minueto para quinteto de cuerdas.

La forma o ejecución de la danza se puede resumir de la siguiente manera: tras el saludo a quien preside el baile y entre los bailarines, la danza se desarrolla en un rectángulo, dentro del cual los bailarines ejecutan variados pasos, con cruces de pies, saltos, giros, torsiones; primero enfrentados y luego realizando una zeta imaginaria en el suelo. Al encontrarse, ambos bailarines se saludan realizando una reverencia con adornos en los gestos de las manos, brazos en alto, vueltas completas, tomándose de las manos, para presentarse; el pie izquierdo y la mano derecha realizan cada uno un círculo en su puesto y repiten la figura con el pie izquierdo y mano derecha; se toman de ambas manos, realizan otras figuras para terminar con el saludo final. El patrón de los pasos se compone, básicamente, de cuatro pasos pequeños, empezando por el pie derecho, aunque estos podían ser muy variados según el lugar.

El pasacalle se originó en Francia en el siglo XII, su nombre viene de las marchas militares llamadas *pas redouble*. Desde ahí se extendió a otros países europeos, pero en España se modeló a partir del sonido, del drama y de los movimientos de las corridas de toros. Sin embargo, la música taurina no eran pasacalles o pasodobles, que al parecer procederían de alguna de las danzas que se introdujeron en España en el siglo XVII y que, posiblemente, entre las de carácter más alegre se llegó a elegir alguna que, una vez transformada y acoplada a nuestro temperamento, sería el antecedente inmediato del pasodoble español.



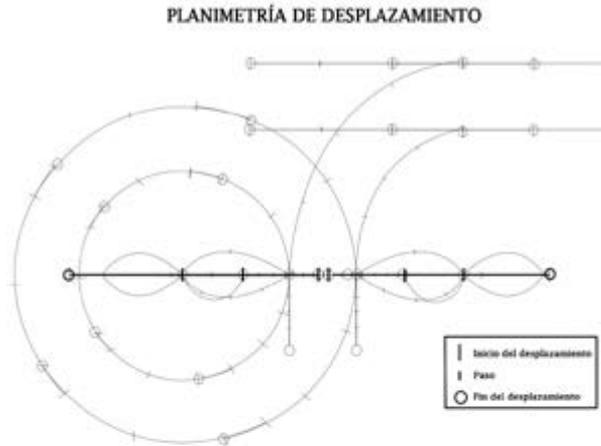
**DESPLAZAMIENTO 14**



Notación coreográfica: zarabanda.  
 Dibujo Andrés Márquez, 2016 (archivo  
 Lihaf Compañía).

Esta opinión se corroboraría por la existencia de una antigua danza española llamada *pasacalle*, que alcanzó mucha popularidad en el siglo XVI y se cita en el entremés “La escuela de danzar” de Navarrete y Ribera (1640). Para la musicalización

de la coreografía se utilizó una pieza titulada *Luz y Norte* de Lucas Ruiz de Ribayáz (1667).



**DESPLAZAMIENTO 19**



Notación coreográfica: zarabanda.  
 Dibujo Andrés Márquez, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

La condición motriz y temporal (efímera) de la danza hace que sea imposible registrarla en documentos, sobre todo cuando

se trata de formas de un pasado lejano, ya desaparecidas; las descripciones que se hallan en los textos solo pueden dar una idea general de su uso o significado, mientras que el dibujo solo alcanza a una síntesis de la figura, el gesto, el ademán o su distribución espacial. Hasta el momento no se tiene información en nuestro medio sobre documentos que registren aspectos de la coreografía, el movimiento y la interpretación que podrían darnos una idea de su forma, a lo sumo se pueden hallar algunos nombres de las danzas que solían interpretarse en algunas celebraciones o festejos, o sobre su prohibición por las autoridades eclesiásticas y civiles, que censuraban las tentaciones o los peligros a que estaban expuestos quienes participaban de los *fandangos*:

Las autoridades coloniales vieron en las fiestas un lugar para enmascarar antiguas prácticas. A ellas concurrían indios, mestizos, mulatos, negros, zambos y “otras gentes de inferior clase” donde se mixturaban los sexos y la agitación de los cuerpos. En esta geografía del ludismo la sociedad colonial se rehacía, descubriéndose a sí misma en medio de un “tropol de males y desórdenes” [...] Se prohibieron la celebración de fiestas en las noches, para lo cual había que aferrarse a la luz, extirpar idolatrías y prohibir bailes, reuniones culturales, juegos y fiestas. Pero una era la norma y otra la realidad [...] la fiesta, más que una estructura formal de conciliación de conflictos, terminó siendo un universo de confrontación de ideologías donde el rito, las creencias y el amor libre se desbordaron sobre los cuerpos embriagados de fe y de deseos. (Tovar, 2013, p. 98)

En el siglo XVI, los naturales utilizaban gestos, máscaras y bailes para defender el pasado que se disolvía en medio de la prédica, la tortura, el teatro y la fiesta que escenificaban

acontecimientos de la vida religiosa de los cristianos. Además de copiar sus coreografías impuestas por el colonizador, los indígenas y los negros exorcizaban el mundo de los blancos en la fiesta y el baile. El licor liberaba los silencios y la danza recubría de imágenes sus pasiones (Tovar, 2013, p. 99).



Minué. Foto Archivo de Lihaf  
Compañía, 2016.

Las fiestas hechas para congregar y gratificar el mundo de la Iglesia y de sus santos terminaron por ser espacio para la embriaguez y la fornicación. Allí no solo conspiraba, sino que se fortalecía el caos y el desorden (Tovar, 2013). Las fiestas permitieron disfrazar para conservar la memoria de los ritos paganos, de manera que, para huir del desafecto, el desarraigo y el vacío propios de la sociedad colonial y del colonialismo en general, el mundo americano de los mestizos fue capaz de inventarse, entre otros, el bambuco y el torbellino, para que nunca más los cuerpos fueran atrapados desde los preceptos de la etiqueta y la moral.

*Expuestos, expiados y rebelados*, la danza en el museo, se refiere principalmente a este bagaje cultural importado de España a sus colonias; así, fueron necesarias varias pesquisas en tratados de danza de los siglos XVI y XVII en España, Francia e Italia, grabaciones musicales de partituras recuperadas del pasado, biombos, dibujos y acuarelas, con base en las cuales reconstruir unas formas lo más cercanas posibles a la manera de bailar la zarabanda, el pasacalle y el minué. Otra fuente la constituye el repertorio de pasos, gestos, figuras y ademanes del ballet clásico, que hunde sus raíces en las danzas renacentistas y barrocas de la corte francesa, llamadas neoclásicas por ser el preámbulo de la especialización de los bailarines y maestros de danza para la creación del espectáculo. Así mismo, es innegable la influencia española, mixturada con lo africano y, en menor proporción, con lo indígena, cuando nos detenemos a observar pasos, figuras, planimetrías y expresiones de nuestras danzas folclóricas colombianas en el presente, como el bambuco, el pasillo, la contradanza, la cumbia, entre otras, que han sido el resultado de un largo proceso de mestizaje cultural y del cuerpo iniciado con las danzas de procedencia barroca en la Colonia. Paralelamente, se puede reconocer cuál era el significado que tenía la danza para la sociedad neogranadina, vinculada a otros aspectos de la vida cultural y social del virreinato.



Danza colonial: pasacalle. Foto Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

### *Retablo cuatro: gesto pictórico*

A partir de sus trabajos sobre pintura y escultura en la Nueva Granada, el historiador y crítico de arte colombiano Jaime Borja (2012) desarrolla un profundo análisis y una lectura estética de la pintura colonial, particularmente la iconografía religiosa del siglo XVII, con el fin de mostrar cómo a partir de la imagen del cuerpo se establece un discurso tendiente hacia la configuración de unos sujetos y una sociedad con unas características específicas. El cuerpo es finalmente controlado y reconfigurado por medio de las imágenes de santos, vírgenes y mártires, con las cuales se difunden los prototipos de vida y los comportamientos que se deben reflejar en una gestualidad corporal *expiada* (purificada):

El uso de la pintura fue uno de los temas en que más insistió la Iglesia contrarreformada durante los dos siglos siguientes, para lo cual empleó los diversos espacios discursivos del Barroco. En los reinos indianos donde se estaba cultivando la fe tras el proceso de la conquista, la cultura católica post-tridentina incentivó y reglamentó el uso de las imágenes, esencial para lograr la necesaria cohesión devocional. (p. 22)



Rostro Serafín. Foto Pablo García, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

Para la interpretación del *gesto pictórico* en las pinturas del museo durante la residencia fueron necesarias varias sesiones previas con lecturas y discusiones grupales sobre arte colonial y cultura barroca, especialmente el trabajo investigativo de Jaime Humberto Borja Gómez (2012), *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*, que permitió acceder a este completo análisis histórico e iconográfico de la pintura colonial, en donde el autor describe con detalle las representaciones y los significados de las imágenes, mediante la lectura de una codificación del gesto. En ese contexto histórico de la pintura colonial destaca el autor la retórica de la fe para mover los sentimientos y las emociones del espectador a través de la mirada, explicando detalladamente los aspectos visuales, simbólicos, estéticos y culturales que se articulan en la composición teatral de estas representaciones barrocas en la pintura y que establecen unos modelos particulares de corporeidad basados en la piedad, el temor al castigo y la exacerbación de lo visual-corporal (Borja, 2012). Varios aspectos del análisis sobre el sentido de la pintura que desarrolla Borja se retoman aquí para definir el concepto de representación barroca que se trabaja en esta cartografía.

Cabe mencionar, a propósito, otro trabajo sobre arte contemporáneo que aborda esta interpretación barroca del cuerpo, que también ha sido un referente importante para realizar la lectura del gesto pictórico que interesa a este trabajo de danza y pintura: el texto “Misticismos inmanentes. La relación cuerpo/arte en la pintura de Luis Caballero”, de Anna María Brigante (2005), con base en el cual se hicieron lecturas y se estudió la obra del artista como referente para el trabajo de improvisación y composición alrededor de la gestualidad corporal, que se llevó a cabo con los bailarines-intérpretes durante la residencia en el museo.



Bachué. Foto Miguel Sandino, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

La pintura barroca española alcanzó su mayor esplendor en el siglo xvii —denominado el Siglo de Oro— que comprende una serie de “reglas y preceptos” de carácter estético y moral, producto del momento político y religioso que vivía España como baluarte del movimiento cultural y moral de la Contrarreforma católica, por el cual la sociedad vivió bajo el temor al castigo y el rigor impuesto por la Inquisición y el miedo, con el predominio en la pintura de los temas religiosos representados de manera dramática, dentro de unas atmósferas “tenebristas” elaboradas mediante el manejo del color y sus contenidos emocionales, con una combinación de luces y sombras que enfatizan las partes del cuerpo, el rostro, el personaje o la escena que se quieren resaltar.

Estas reglas de la pintura barroca se implementaron en las colonias españolas en el Nuevo Mundo, como instrumentos de evangelización, antes que práctica artística, con énfasis en las representaciones del cuerpo como un espacio de codificaciones de la imagen al servicio de la fe y en el que los gestos se comportaban como representación, a un tiempo imagen y símbolo, un lenguaje separado que articulaba un modo de pensar y de disponerse anímicamente, a fin de crear una nueva conciencia del cuerpo que se reflejaba en su cuidado higienista y disgregación anatómica por la medicina, la *estetización* de su aspecto externo y sus modales para el control de sus intercambios sociales: además de la imagen religiosa, las representaciones barrocas del cuerpo se reglamentaron y circularon por medio de tratados de pintura y otros documentos que difundían la nueva retórica corporal y su labor icónica en la Nueva Granada.

Las representaciones barrocas del cuerpo en el arte y la cultura barroca colonial se imponían a través de estas narrativas que buscaban crear el *cuerpo místico*: cuerpo en reposo, cuerpo extático, cuerpo extasiado, cuerpo de cristo, cuerpo yaciente, cuerpo lacerado, cuerpo penitente, cuerpo de la modestia, la moral y las buenas maneras, entre muchas otras representaciones, que plasman un imaginario y una simbología sobre la vida y la sociedad neogranadinas desde la retórica, el discurso que fue formando identidades de relación e intersubjetividad colonial (Borja, 2012). Los tratados establecían cómo representar las pasiones interiores en la forma como se pintaba el cuerpo de los sujetos: la admiración, el espanto, el llanto, la aflicción, el temor debían alterar a su propio modo los ojos, la boca, la nariz, los músculos, los hombros y otras partes del cuerpo, para lo cual, además de las formas, se debía emplear el artificio del color, la luz, la distancia y el lugar donde se emplazaba la imagen dentro de la pintura.



Santa Rosa. Foto Miguel Sandino, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

La técnica servía para reflejar las pasiones del cuerpo (Borja, 2012). La relación de la danza con la pintura que se plantea en la creación de *Expuestos*, *Expiados* y *Rebelados* se establece a partir del tratamiento expresivo y motriz de estos elementos de la imagen, abarcando múltiples planos de las representaciones barrocas para generar una comunicación espontánea e instintiva, pero al mismo tiempo “calculada”, basada en la exploración de gestos mímicos, pero también

abstractos, tomados de cada pintura, a partir de los cuales desarrollar unas acciones intencionadas, o movimientos que hacen abstracción del gesto de las imágenes pictóricas. El lenguaje corporal es material informativo, real y ficticio al mismo tiempo. Por una parte, es físicamente concreto, pero también puede desprenderse del cuerpo. Los elementos fundamentales del lenguaje corporal: espacio, tiempo, energía, comunicación, se efectúan en un momento determinado y no son recuperables con un gasto energético en el espacio.

Así como el espectador común puede captar esa teatralidad barroca y un modelo corporal a partir de la gestualidad pictórica y la atmósfera general del cuadro, a continuación se trata de describir este tipo de experiencia sensible y activa que realiza el bailarín-intérprete sobre el gesto en la pintura:

La espontaneidad con la cual se aprecia o se rechaza una imagen depende en gran medida de la manera en que esta designa la realidad: el parecido con la naturaleza, la transformación ideal o chocante del mundo y la alteración desconcertante de las referencias surgen de inmediato y llegan mucho antes al blanco que cualquier otra información. No siempre sabemos explicar lo que estamos mirando, pero somos capaces de describir con mayor o menor claridad la manera en que lo recibimos, calificándola como una obra brutal o cautivadora. (Barbe-Gal, 2010, p. 4)

El gesto pictórico y su teatralidad en la composición del espacio barroco son el resultado del manejo del color, la estructura, la forma, el ritmo y la composición, que se pueden “traducir” al lenguaje de la danza, en movimiento, ritmo y coreografía. Estos elementos fueron los ejes fundamentales sobre los cuales se trabajaron las propuestas de talleres con

los bailarines e intérpretes de Lihaf Compañía para explorar creativamente la relación danza y pintura durante la residencia artística en el Museo Santa Clara, trabajando el movimiento, la expresión y la dramaturgia través de estímulos sensoriales. El gesto y la composición pictórica en la pintura neogranadina son los recursos principales utilizados por el artista para llevar al espectador a imaginar una coreografía, o a bailar con la mirada. Cada imagen es única, así como cada gesto o figura en la danza, pero su encuentro genera un juego en movimiento a través del espacio, el cuerpo y la música:

Los visitantes ingresan al Museo, los personajes permanecen estáticos, complementando la galería de imágenes que se exponen en las paredes y retablos del claustro; empieza la re-presentación, la luz ilumina los cuerpos y los rostros, se escucha la música y, de pronto se hace presente ese cuerpo femenino de piel blanca y elástica que se transforma en danza. *Expuestos, expiados y rebelados* pone a la danza a habitar el museo, planteando la interrelación de lenguajes, en las que el gesto de la pintura ha actuado como código, principio unificador y en las que la música y la poesía han venido tomar parte en esta representación. (Lozano, 2016d)

En Santa Fe de Bogotá y la Nueva Granada la oralidad convivía con la escritura traída de España y, en especial, los textos católicos para el adoctrinamiento de las almas y las leyes expedidas por la Corona para “el buen gobierno de las indias” y, en menor medida, la poesía, el teatro y el pregón del calendario de celebraciones permitidas. La escritura predominaba en una buena parte de las prácticas religiosas y artísticas, mientras que la oralidad persistía en la mayoría de prácticas cotidianas y en la memoria de las gentes comunes. Las “sagradas escrituras”,

el teatro y la imagen religiosa eran los principales instrumentos del catolicismo de la Contrarreforma para dominar el cuerpo, adoctrinar las mentes y depurar las almas, estableciendo una codificación normativa para la gestualidad del cuerpo.



Confesionario. Foto Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

La escritura, que predominaba sobre los valores y el uso de la voz y la producción de imaginarios, no podía prescindir del uso del gesto como representación, imagen y símbolo: el gesto es una de las formas de la oralidad que se comunica a

través del cuerpo, con cada una de sus partes, principalmente el rostro y las manos, pero que involucra todos sus movimientos, reacciones y acciones, conscientes e inconscientes, y su manera de estar en el espacio y de ocuparlo. El gesto, como lenguaje codificado, y la palabra, como retórica de la fe, transmitían poder político y religioso. No obstante, los gestos son efímeros y es difícil reconstruirlos con la escritura, de manera que la pintura puede restablecerlos y proyectar su función de comunicación en una sociedad con una fuerte tradición oral. Los gestos eran codificados en la pintura y en los tratados bajo unos patrones de modestia y moderación que debían representar los ideales de virtud y moral (Borja, 2012).

El movimiento y el gesto del cuerpo son la materia prima de los contenidos de este trabajo de expresión corporal que toma unos materiales plásticos, visuales, arquitectónicos, pictóricos y emotivos del arte barroco que, en definitiva, son auténticos lenguajes con símbolos específicos que permiten a las pinturas comunicar una idea. Toda manifestación de movimiento de nuestro cuerpo, sea estática (postura) o dinámica (gesto), consiste, en gran medida, en utilizar metáforas a través de las cuales representar las imágenes y que, a su vez, susciten gestos propios de experiencias similares ya vividas por los bailarines-intérpretes. Así pues, la plasticidad de movimiento corporal que permite la multiplicidad de gestos encontrados en cada imagen religiosa configura un tipo de lenguaje para comunicar y expresar unas representaciones barrocas del cuerpo en la pintura y la danza, lo que abre ingentes posibilidades a la creación, con los gestos del cuerpo, de un mensaje estético cargado de emoción y de ideas. Aspectos como la actitud corporal, la mirada, el manejo de los brazos, las manos, las piernas, los pies, el torso y su relación con el espacio que ocupa el cuerpo, logran transmitir al público muchos mensajes similares a los que transmiten las pinturas en el museo, y desde donde es

posible aproximarse a la idea de “una representación barroca de este lenguaje corporal”, por lo que es necesario el empleo de técnica mixtas con recursos expresivos específicos como los propios del mimo, la danza, el baile y la dramatización.

La pintura religiosa de carácter barroco utiliza la representación del gesto como un discurso controlador de la expresión del cuerpo, de sus estados anímicos, su disposición, modales y comportamientos, mediante una teatralización de la imagen como mecanismo regulador de las formas de vida, en lo público y lo privado, dentro de una sociedad altamente estratificada y dominada por la moral católica en la Colonia. Las artes visuales, como la pintura, y representativas, como la danza y el teatro, creaban un lenguaje gestual que le asignaba unos significados muy precisos a los movimientos corporales para revelar y, al mismo tiempo, regular, las formas de ser, de estar y de ocupar el espacio y de relacionarse con él: una relación sensorial con el espacio que era representación de la relación del sujeto con el mundo y el lugar predeterminado que debía ocupar en él. La pintura y los tratados se convertían en verdaderos mecanismos de control que predeterminaban la postura, los movimientos, los modales y los comportamientos de las personas, clasificando el lugar que debían ocupar dentro de la escala social y, para ello, la forma “adecuada” de presentarse, actuar y vivir.

La teatralidad barroca en la Colonia hacía uso de todo su aparataje escénico para ejercer el control sobre los cuerpos: “Las fuentes narrativas y pictóricas neogranadinas presentaban la dimensión escénica de los comportamientos del cuerpo como si este fuera un espacio teatral al que había que proporcionarle decoro y elegancia. Este adiestramiento esteticista del cuerpo pretendía representar el alma a través de la *belleza* del cuerpo” (Borja, 2012, p. 241).

En la danza, como en la pintura, las representaciones barrocas del cuerpo debían ser efectivos *mecanismos de vigilancia y control del gesto*, enmarcando al cuerpo dentro de unos comportamientos regidos por preceptos moralizantes: junto con la vestimenta y los adornos “adecuados” a cada circunstancia, la moderación en los gestos y acciones corporales configuraban una imagen y un discurso de la distinción de clase, de linaje y de comportamiento social: “El cuerpo se refinaba por los gestos para marcar distinción moral y social [...], donde la gestualidad estaba sujeta a una simbología del *ethos barroco* y de sus significados que se aplicaban a la vida pública e íntima de las personas en la sociedad colonial” (Borja, 2012, p. 242).

La Iglesia de la Contrarreforma implementaba esta retórica del cuerpo, fijando unos códigos de representación para la pintura, su principal medio de adoctrinamiento, en los que se le daba protagonismo y una carga de sentidos a la expresión del rostro (con foco central en los ojos y la boca), las manos y el torso, heredando “un proceso medieval de observar los rasgos físicos como manifestaciones del ánimo y el espíritu en relación a los vicios y las virtudes” (Borja, 2012, p. 246). Haciendo uso de la imagen pictórica y la representación, la Iglesia y la Corona diseñaron e impusieron un discurso del cuerpo a través de unas “equivalencias rígidamente codificadas” de los gestos, que se refleja en el florecimiento de los tratados de retórica, de medicina, urbanidad, de pintura y danza para enseñar las técnicas corporales de persuasión que regulaban la postura y el comportamiento bajo normas estéticas y morales. A este respecto se refiere Borja en la siguiente cita que retoma del texto titulado *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* de Victor Stoichiță:

La pintura reflejaba un simbolismo moral y sentimental en el que el rostro jugaba un papel protagónico mediante la intención y la dirección de la mirada, la apertura de la boca para denotar admiración, angustia, temor, devoción y crueldad [...] Esta retórica del rostro se complementaba con la expresión de las demás zonas del cuerpo, especialmente las gesticulaciones de las manos y los brazos, estableciendo interacciones entre ambas formas de gestualidad, pasiva (gestos del rostro) y activa (gesticulaciones con las manos y los brazos) que generaban un complejo código de representaciones de un fuerte simbolismo moral y sentimental para re-presentar la imagen: por ejemplo, la dirección de la mirada y la apertura de la boca para denotar admiración, angustia, devoción o crueldad; los gestos del arrepentimiento se elaboraban a partir del rostro de la angustia y la mano derecha sobre el pecho, o en un movimiento ascendente hacia la divinidad invisible que lo ilumina, mientras que la izquierda se representa en dirección contraria o con un símbolo que deja abierto el diálogo al arrepentimiento; los ojos elevados revelan una experiencia mística o la contemplación de una visión; ojos al frente, al espectador, una invitación a la meditación; ojos mirando abajo, respeto ante lo sagrado. (Borja, 2012, p. 247)

Ocupar un espacio y moverse en él implicaba una acción simbólica corporal cuyo desentrañamiento por los tratados de pintura que establecían los códigos acerca de la manera como se podían representar los diversos tipos de gestos. Otro tipo de narrativas coloniales, como los sermonarios, los textos edificantes y las biografías, también proponían y complementaban este mundo de la oralidad gestual. (Borja, 2012, p. 256)



Teatralidad barroca. Foto Pablo García, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

El trabajo de experimentación artística multidisciplinar desarrollado en la residencia artística del Museo Santa Clara propuso una relación entre danza y pintura que giraba en torno al espacio y el gesto como detonantes para la acción creativa del cuerpo y el gesto: la reconstrucción y reescenificación del espacio pictórico por la danza parte de las improvisaciones con la *kinesfera* o espacio que rodea el cuerpo, desplazando su centro y moviendo partes de este, pero sin desplazar el centro, para crear gestos al interior de este espacio virtual, inspirado en el marco de la pintura. Adicionalmente, se trata de establecer una interrelación entre aquella representación barroca de la imagen, el movimiento corporal y la interioridad de cada uno de los bailarines-intérpretes, buscando una dinámica corporal con un sentido estético y que implica, en el caso de esta relación con la pintura, una aparición, una revelación de los sentimientos del alma, las pasiones y las sensaciones corporales. Todo esto significa trabajar la imagen del cuadro, desde el interior del

propio movimiento, para generar un acontecimiento en el tiempo y el espacio que surge de la interiorización de una retórica de la imagen desde la propia percepción corporal.

La interioridad a la que se refiere Nancy Stark Smith es una determinada forma de percepción. Se trata de una doble mirada, “desde fuera” y “desde dentro”, como ante un espejo que nos devuelve su mirada; pero es una forma de mirar atenta, que recorre el cuadro y se detiene en algún punto, dirigida a algo determinado y, a la vez, dirigida y abierta a todo lo que la escena del cuadro y la arquitectura del lugar le ofrecen; incluso, se podría decir que, también, se requiere una mirada difusa, una forma visual-cenestésica de percibir la imagen en movimiento, en relación con otros cuerpos y con lo que está alrededor. Hay que abrirse, entonces, a lo que propone la pintura barroca: un estado anímico que se logra mediante una composición teatral de los cuerpos, los gestos, las cosas y el espacio, frente a la cual, el bailarín-intérprete actúa como el espectador-devoto, conmovido por el milagro de ese espacio teatralizado, impregnado, que está ópticamente en la medida en que lo ve con todo su cuerpo, tratado por unos ojos que lo recorren de manera paulatina, pero que puede físicamente alterar cuando los cierra.

Otro tipo de representaciones del espacio neogranadino consistía en las *series repetidas*, como los *purgatorios coloniales*, donde se creaban tres planos con un mismo o similar patrón: la virgen, el personaje central, ocupaba un primer plano; los ángeles que la rodeaban, separados por la burbuja de luz, se ubicaban en un segundo plano; finalmente, a los pies de la virgen, en el tercer plano, estaban las almas del purgatorio tratando desesperadamente de alcanzar la redención (Borja, 2012). Para el caso de la exploración corporal y el movimiento de los bailarines-intérpretes, esto implicaba un trabajo consciente e intencionado

con la *sucesión* y *simultaneidad* en la danza, encadenando acciones y gestos unos tras otros, sin solapamientos entre ellos, y cuando todos realizaban dos o más acciones al mismo tiempo, se producían ritmos, cánones y planos de movimiento.



Piedad. Foto J. Santacruz, 2016 (Festival Danza en la Ciudad-Idartes).

De igual forma, otras composiciones con varias figuras, como *las adoraciones de los Reyes Magos* o *las ascensiones o asunciones de la Virgen*, son escenografías en las que se llevan a cabo “diálogos gestuales” entre los diversos personajes que actúan en la representación teatral (Borja, 2012), conformando *las semblanzas motrices y gestuales* como “un extraordinario medio de proyecciones introspectivas sobre la conciencia y la espiritualidad del sujeto en contacto con su realidad externa,

por las cuales se ve impelido a desentrañar los misterios ordenados en estas composiciones de la *imago*<sup>1</sup> para la Fe”.

La experiencia mística por excelencia era un acto de contemplación extática que se expresaba provocando el movimiento para manifestar, a través de los gestos del rostro y las gesticulaciones del cuerpo, lo irrepresentable: los movimientos del alma. La perturbación provocada por esta experiencia mística se proyectaba al espacio en el que se producía la acción. El uso de luces y sombras, para centrar la atención en determinadas partes del cuerpo y su posición en el espacio, generaba esa teatralidad barroca que buscaba afectar los sentimientos del devoto y llevarlo a revivir en su cuerpo aquel misticismo erótico. El lenguaje devocional se iniciaba en una posición corporal: estar sentado, postrado o agachado, para resaltar virtudes o vicios. Continuaba alrededor de la cabeza y esta, a su vez, en torno a los ojos. Acto seguido se complementaba con los brazos y las manos, mientras que el resto del cuerpo permanecía en las posturas tradicionales, arrodillado o postrado.

De este modo, había que crear un argumento de las visiones: la mano en el pecho representaba el dolor, la mano cubriendo los ojos denotaba la vergüenza, los brazos cruzados el abandono o entrega a los designios de Dios; los brazos se abrían para dejar entrar en el cuerpo la experiencia del espíritu santo; y las manos alzadas y abiertas eran signo de adoración de las cosas santas (Borja, 2012). En esta experiencia mística que provee el mensaje de la pintura barroca, el rito se hace íntimo mediante elementos sensoriales (el espacio, la luz, el color, la

1 Imago designa la imagen interna, aquella representación de una persona determinada que la mayor parte de las veces es inconsciente, y que incluso, tras el encuentro real con esa persona, permanece viva en la psique. Ello contribuye a marcar de manera decisiva la percepción de las relaciones sociales.

música), para llegar a una especie de rito o un éxtasis danzante cercano al arrebato erótico. De esta manera, *Expuestos, expiados y rebelados*, la acción escénica resultado de esta residencia artística de danza y pintura en el Museo Santa Clara, elabora una reconstrucción y reescenificación de las representaciones barrocas del cuerpo que configura una epifanía mística, no católica, sino propia de la imaginación artística, vinculada con la memoria del cuerpo que habla de la tierra, lo femenino, lo físico, lo religioso y lo erótico.

La apreciación de la imagen y la impregnación a la que debíamos disponernos, descubriendo ese *misticismo inmanente*, era el punto de partida para encontrar unas relaciones entre la danza y la pintura, por lo que era necesario recopilar las experiencias, sensaciones, ideas, imágenes y elementos logrados durante el trabajo de apreciación, exploración e improvisación, desarrollando una serie de actividades y ejercicios de carácter experimental que se centraban en interpretar la figura, el gesto y la composición del espacio en cada una de las obras seleccionadas.

Este contacto con la imagen requería de la reflexión personal sobre formas, sensaciones, emociones e ideas *encontradas* en estas imágenes de santos, monjas y mártires del Museo, para *lograr* la simbiosis entre lo visual y lo motriz, trabajando el gesto, el movimiento y la acción sentida del cuerpo con el espacio bidimensional del cuadro y su proyección al espacio tridimensional; proceso, este, que se guiaba por la intuición, lo lúdico y lo sensible en la construcción de una propuesta híbrida que girara en torno a la idea de representación, entendida de un modo amplio: desde las sensaciones que comunica la pintura, las líneas, el color, las formas, la figura, el fondo, la luz dentro de esa *performance* barroca, para relacionarlas con el trazo del cuerpo al desplazarse por el espacio y las sensaciones y calidades de los movimientos, teniendo en cuenta, incluso, el

contenido emotivo de cada una de las figuras desarrolladas dentro de la coreografía. De este modo, el encuentro de la danza y la pintura en el museo se generaba a partir de la apreciación activa y la apropiación interpretativa desde la poética de la imagen hacia la poética del movimiento y viceversa (el dibujo de los gestos del rostro, la intención de la mirada, la gesticulación de las manos, las poses de los personajes).



Serafines. Foto Miguel Sandino, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

### *Retablo cinco: danzar la pintura y pintar la danza*

El Real Convento de las monjas clarisas en Santa Fe de Bogotá, edificado hacia mediados del siglo XVII, hoy Museo Santa Clara,

ubicado en el actual Centro Histórico de Bogotá, alberga una de las colecciones más representativas de la pintura, la arquitectura y el ornato barrocos de los siglos XVII y XVIII en Bogotá, en la que destacan obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Gaspar y Baltazar de Figueroa, Agustín García Zorro de Useche y varios pintores anónimos; también se puede apreciar una serie interesante de murales coloniales, esparcidos por los coros, el presbiterio, el arco toral y la sacristía, con motivos zoomorfos, fitomorfos y representaciones de santos y ángeles. Así mismo, el museo recibe diversas exposiciones de arte contemporáneo que tienden un puente entre las prácticas artísticas y los problemas actuales, y las imágenes y representaciones de la cultura del pasado colonial. La intervención escénica *Expuestos, expiados y rebelados* fue la ocasión ideal para reafirmar la doble situación del lugar, dedicado a preservar el arte colonial, pero, al mismo tiempo, abierto al arte contemporáneo, entablando diálogos inéditos entre el pasado y el presente: la oportunidad inesperada de contar con la exposición *Chucua*, de Ricardo Cárdenas,<sup>2</sup> una instalación temporal armada con cientos de piezas tubulares de metal blanco que fueron invadiendo el museo, desde el altar, atravesando la nave, hasta llegar al coro bajo, para terminar convertida en tres estructuras: el *Nido* (frente al altar) la *Nube* (suspendida en el techo) y el *Humedal* (Museo Santa Clara, 2016).

Con el fin de contextualizar esta experiencia en torno a unas reflexiones sobre los modelos particulares de corporeidad que se impusieron en la Colonia, mediados por el discurso de la imagen, se describe a continuación parte de esta práctica de *investigación corporal* con la danza y la pintura en el museo,

2 *Chucua* era la palabra con la que los chibchas del altiplano nombraban los humedales de la sabana.

en donde se relacionan los elementos de la composición del cuadro con la exploración del cuerpo, con el propósito de llevar a cabo una improvisación para la composición: se inicia con la apreciación pictórica, para pasar al movimiento y las sensaciones orgánicas que transmite cada pintura en particular, desencadenando una serie de calidades de movimiento y gesticulaciones que finalmente se llevan a un nuevo trabajo de composición en el espacio tridimensional, dramático y dinámico del museo.



Bachué. Foto Pablo García, 2017  
(archivo Lihaf Compañía).

Los retablos enlazan imágenes a través de un espacio intermedio: los temas se pintan en zonas arquitectónicas distintas, separadas por elementos arquitectónicos, y a pesar de ello el espectador los ve como un mismo conjunto. De modo semejante, las escenas o semblanzas de los cuerpos danzantes y gestos

teatrales que desarrollan los personajes durante la intervención procuran hilarse, más allá de una estructura narrativa y lineal, mediante una serie de acontecimientos motrices, gestuales, sonoros, verbales, visuales y espaciales que le dan sentido al conjunto. Se trata, entonces, de plantear uno de los principales objetivos de los artistas y sus representaciones barrocas: buscar que una obra se comprenda totalmente, dependiendo del espacio desde donde se contemple por el espectador. Los pintores intentan ejercer un control del espacio tridimensional creando una tensión espacial y psicológica entre el espectador y la obra de arte.

La representación del cuerpo en la danza fue, hasta mediados del siglo xx, producto de la síntesis de determinados valores, convergencia fraguada en los siglos xvii y xviii. A partir de las normas de belleza instituidas por la Real Academia de Música y Danza (1661) se estableció un primer fundamento que ligaba la imagen del cuerpo a principios provenientes de la Antigüedad clásica. Los diferentes dualismos, el cartesiano y el cristiano, establecieron dos dicotomías que terminaron de edificar el imaginario corporal. La influencia del cartesianismo se manifestó en la concepción de un cuerpo-extensión, visión instalada a partir de la Academia fundada por Luis XIV, mientras que el cristianismo se hizo evidente en la representación corporal del cuerpo-enigma que apareció en la danza clásico-romántica de mediados del siglo xix. Estos fundamentos, que se sumaron al de cuerpo-escultura instalado por el neoclasicismo francés del siglo xviii, marcaron un único camino para todas las representaciones corporales hasta mediados del siglo xx. (Tambutti, 2008)

La cultura barroca en América no fue un simple traslado de los principios estéticos y formales europeos que caracteri-

zaron a este estilo artístico, sino que tomó una dimensión distinta donde a partir de lo europeo se generó un arte colonial donde se lee la impronta mestiza de América. El indígena, vencido por la conquista española, ejerció una suerte de *contraconquista* a través de una redefinición de la cultura dominante, enriqueciéndola y transformándola. (estudi-arte.bolgspot, 2009)



Danza colonial: zarabanda. Foto Miguel Sandino, 2016 (archivo Lihaf Compañía).

Así como existe un arte barroco hispanoamericano que se gestó durante la Colonia, se puede hablar de una danza barroca hispanoamericana. El término *danza colonial* hace referencia a unas formas coreográficas trasladadas desde España a tierras americanas, durante los siglos XVII y XVIII, que fueron apropiadas y reelaboradas por los criollos y mestizos, para

combinarse con vestigios de rituales nativos y, sobre todo, con rítmicas traídas por los negros africanos. Los cuerpos de santos, monjas y mártires, que por medio de la práctica de la virtud alcanzaron un estado de santidad, se convirtieron en modelos por seguir y su representación en emblemas del mensaje barroco. Los párrafos que siguen elaboran una definición del Barroco y una contextualización del papel del cuerpo dentro de una estética surgida en América como producto del proceso de la Conquista y Colonia por Europa, particularmente, España.



Amor divino. Foto Pablo García, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

La cruz y la espada fueron las dos armas materiales y simbólicas de los españoles para conquistar el cuerpo y el espíritu americanos durante los siglos xv y xvi, borrando prácticas, creencias y gran parte de la cosmogonía y la cosmovisión de las culturas invadidas. El sucesivo proyecto colonial, que se aceleró en los siglos xv y xvi, quedó impreso en los cuerpos y las mentalidades de los conquistados, mediante el fenómeno del *mestizaje*, que se manifestó artísticamente en las representaciones barrocas del cuerpo social y religioso en la pintura, la literatura, el teatro, la música, la danza. Dentro de este proyecto de dominación cultural llegan los bailes cortesanos provenientes de Italia, Francia y España, con sus músicas, trajes, usos y parafernalia festiva, que se pusieron de moda en estas tierras a través de las primeras familias europeas venidas a América en el siglo xvii. La retórica colonizadora del cuerpo se puede constatar hoy al apreciar las imágenes de la pintura colonial, el vestuario, las canciones, los poemas religiosos y profanos, los documentos de teatro, así como los bailes folclóricos que se practican en la actualidad, con innegables huellas españolas-europeas en sus cuadrillas, modales, contactos y vestuarios. Sin embargo, a diferencia de la música, la pintura y el teatro del periodo colonial neogranadino, es imposible hacer una reconstrucción de la danza tal y como fue, con la misma fidelidad que se podría trabajar un cuadro de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, una partitura musical de un compositor anónimo, o una representación pastoral (Arellano y Rodríguez, 2008), por ejemplo; a diferencia de estas otras artes, la danza no aparece en los trabajos históricos, o se menciona de modo ocasional, un instante breve dentro de la descripción de un festejo o una celebración.

Los escasos documentos de la Colonia en nuestro país solo la nombran como parte de la parafernalia de las fiestas

públicas y privadas, mencionando, a veces, algunos nombres, pero sin dar explicaciones sobre cómo se bailaba:

No disponemos de grandes cronistas, ni hubo uno solo que se dedicara a dejar constancia de la vida diaria de los habitantes de tan variados territorio [...] Existen algunos relatos breves de conquistadores y soldados, cuyos contenidos nos abren las compuertas a la frustración más que a la esperanza de conocer el modo de ser de estos pequeños mundos. (Tovar, 2004, p. 104)

El encuentro de la danza y la pintura en el museo, se concibe a partir de la exploración del gesto pictórico en las representaciones del cuerpo de los santos, mártires, vírgenes y monjas, tratando de percibir ese misticismo inmanente en toda su importancia y valor para esta práctica de reconstrucción y reescenificación de las representaciones barrocas del cuerpo. Una muy específica que exigía a cada uno de los integrantes del colectivo artístico ubicarse frente a la pintura libre de pre-juicios, ocupando alternativamente dos posiciones: la del observador y la de lo observado, de modo que, parafraseando un poco a Borja, al igual que el creyente reaccionaba a esas estampas de sentido, nosotros debíamos abrirnos al diálogo con la imagen, el gesto y su teatralidad barroca, para permitir que la imagen nos hablara y nos envolviera en una conformación afectiva (Borja, 2009 p. 265). De un lado debíamos imaginar al devoto contemplando la obra e imaginar cómo sería su actitud, sus reacciones, retomando aquella experiencia de comunicación “mística”, procurando hacernos partícipes activos en un intercambio entre el cuerpo y la imagen como espectadores privilegiados del drama del

espíritu y la carne, dejándonos envolver por el espacio escénico que se abría ante nuestros ojos, participando de esa atmósfera de intimidad y sensualidad; luego, pasando al lado inverso intentábamos ser la obra, adoptar su “gestualidad pictórica” para reanimar su universo de símbolos. Igual que aquel observador colonial, debíamos actuar desengañados y mirar con los dos ojos: con el ojo corporal aprehender la vista de la imagen, la forma y la escena, mientras que con el ojo interior acoger los sentidos de la visión, es decir, los sentidos de la obra.

Para ello fue necesario un entrenamiento previo o una habituación de la mirada, mediante recorridos guiados en el museo y en otros sitios de exposición de cuadros de arte religioso colonial, en compañía del experto en museología. Mediante diversos ejercicios de los sentidos, estudiábamos cada una de las imágenes: las expresiones de dolor, placer, contemplación, estupor y otras que se plasmaban en rostros y los cuerpos de los personajes; las posiciones de las manos y los brazos, la colocación del torso y las posturas, como encogerse, arrojarse, hincarse, adorar, rechazar.

Estos ejercicios de apreciación de las imágenes y aprehensión de sus sentidos, complementados con ejercicios de contacto, contracción-relajación, espirales, calidades de movimiento, trabajo del gesto, la intención y la emoción, el diseño del espacio, que se realizaron con los bailarines-actores, dieron como resultado una serie de estampas individuales que se representaron en los retablos laterales de la Nave central, en el Laberinto y en otros lugares del claustro-museo, así como las estampas grupales ante el

altar mayor o el coro bajo. Mario Orbes, el artista plástico, construyó su personaje sincrético de aspecto híbrido, inspirado en la gestualidad exhibida y glorificada del cristo crucificado, Prometeo encadenado, caído, atado, flagelado o retozando en los brazos de la bienaventurada madre —este personaje *performance* yacía en algunos momentos junto a un retablo, un pórtico, para desplazarse luego por la nave, el coro bajo e introducirse en el pasadizo que conectaba el templo con los aposentos de las religiosas, propuesta que terminó— transformándose en deidad indígena, cacique o sacerdote. Lilia Montoya, la cantante, construyó su estampa trashumante de la monja, estudiando la gestualidad apacible en los rostros inertes de la colección de Monjas Muertas, mientras que la actitud del cuerpo mostraba repetitivamente la pose devocional de Santa Rosa de Lima. De manera que, semejante al montaje de las pinturas, retablos y demás objetos en el Museo que conforman un complejo entorno de la imagen pictórica en el que los gestos solo tienen sentido en la medida en que hay una o más figuras que se interrelacionan, estos personajes de la intervención escénica en el museo posaban, transitaban y se interrelacionaban a través de varias estampas o cuadros escénicos que recorrían el museo (Lozano, 2016c).

En el cuadro 2 se presenta el taller de análisis crítico social de la pintura colonial realizado con estudiantes de la Corporación Universitaria Cenda, en el Museo Santa Clara, como parte de este proceso de proyección y extensión al público llevado a cabo durante la residencia artística.

## Cuadro 2. Taller de análisis crítico-social de la pintura colonial

Taller de análisis crítico-social de la pintura colonial  
 Museo Santa Clara  
 Técnico profesional en Danza Contemporánea–Corporación Universitaria  
 Cenda  
 Fecha: 10 de septiembre de 2016

Estimadas y estimados estudiantes, bienvenidos al Museo Santa Clara. La visita guiada se lleva a cabo el sábado 10 de octubre a partir de la 1:30 p.m., haciendo la inscripción a la entrada del museo (carrera 8, No. 8-91, Teléfono 3376762, costado occidental del Palacio de Nariño. El costo es de \$3000 con el carné de estudiante. Lleva cámara fotográfica o celular para tomar fotos sin *flash*). Con base en la visita debes desarrollar la siguiente guía y subirla al Q10 en Lecciones:

1. Antes de la visita consulta la información del museo a través de la web y responde las siguientes preguntas:

- ¿Qué cosas sabes sobre el museo?  
 Fue fundado en 1647 y entregado como museo en 1983, es un proceso cultural, además está hecho por retablos barrocos, sus pinturas son de óleo y son más de 140.

Es uno de los museos más importantes del periodo colonial, por sus joyas arquitectónicas y artísticas.

- ¿Qué te interesaría saber o aprender en la visita al museo?  
 Tener más conocimiento de cada una de las pinturas, por qué son tan importantes y qué relata cada una de estas. También me gustaría saber un poco más sobre la historia de la iglesia.

Durante la visita selecciona dos pinturas que te llamen la atención y aplica el siguiente análisis crítico-social a cada una de las pinturas escogidas. Adjunta una fotografía de cada obra y comenta los siguientes aspectos:

### Imagen



**Título de la obra:** *Retrato de Antonia Pastrana y Cabrera*, siglo XVII

**Autor:** Anónimo

**Fuente:** Museo Santa Clara

### **Análisis sensorial**

¿*Qué sensaciones, sentimientos y recuerdos te genera observar la obra?*

Tristeza, al ver que ella aparece en esta pintura sola, pero después de analizar bien el cuadro me dio felicidad, porque con ella estaba allí un niño con corona y parecía su protector, además se refleja su devoción por la religión.

### **Análisis formal y estilístico**

*Descripción de las características principales en cuanto a técnica, uso del color, el efecto de la luz, la distribución del espacio, el manejo de la silueta, la composición en general.*

En el cuadro se encuentra una mesa donde aparece el niño, las figuras que tiene alrededor son de corazón, sus colores no son tan claros y eso hace que la pintura se vea un poco oscura y resalte el color del vestido y flores de la niña.

### **Análisis simbólico**

*Cuál es el tema, el mensaje. Describe algunos símbolos religiosos. Describe cuál es la interpretación o imagen del cuerpo que muestra la pintura.*

El encierro que vivía allí era para demostrar el amor puro que sentía por dios, el niño que se ve en la mesa le ofrece como una protección, además se muestra como esa verdad de que había hijas de altos funcionarios y de familias de clase.

### **Análisis sociológico e ideológico**

*Relación con el contexto social, político, religioso y económico de la Colonia.*

La religión no discrimina a nadie, a pesar de ser hija de un presidente ella aparece en este cuadro mostrando amor por Dios.

### **Análisis biográfico**

*Describe algunos datos de la vida del autor. Si es un autor anónimo, habla de la importancia que tenía el pintor en la Colonia.*

En esta se dice que las monjas de velo negro y blanco como las hijas de importantes funcionarios reales y eclesiásticos vivían encerradas para demostrar el amor que le tenían a Dios.

**Imagen**

**Título de la obra:** *Visión de santa Gertrudis*

**Autor:** Anónimo

**Fuente:** Museo Santa Clara

**Análisis sensorial**

**¿Qué sensaciones, sentimientos y recuerdos te genera observar la obra?**

Amor incondicional por la religión que se tiene o por Dios, una entrega completa.

**Análisis formal y estilístico**

*Descripción de las características principales en cuanto a técnica, uso del color, el efecto de la luz, la distribución del espacio, el manejo de la silueta, la composición en general.*

En él se resalta una de las monjas que refleja en su corazón una imagen de Jesús, está acompañada por otras más, la virgen y arriba se encuentran unos ángeles donde se refleja el espíritu de Dios con las monjas de velo negro, una paloma que refleja luz. Arriba es más luz o iluminación que abajo. Los ángeles van colocando su corona de flores.

**Análisis simbólico**

*Cuál es el tema, el mensaje. Describe algunos símbolos religiosos. Describe cuál es la interpretación o imagen del cuerpo que muestra la pintura.*

En él se ve un amor puro que se le tiene a la religión, culto, vida espiritual, y la entrega por este es mucho más grande, se ve purificación.

**Análisis sociológico e ideológico**

*Relación con el contexto social, político, religioso y económico de la Colonia.*

Como la religión ha ido cambiando a medida que pasa el tiempo, antes se veían muchas cosas de la religión, ahora en día las personas no son tan devotas a Dios, las monjas no existen ya y las que hay son muy pocas. Como el vicio por el alcohol, drogas, etc., nos ha ido consumiendo poco a poco.

### Análisis biográfico

*Describe algunos datos de la vida del autor. Si es un autor anónimo, habla de la importancia que tenía el pintor en la Colonia.*

Santa Gertrudis de Hefta, monja y mística benedictina, reconocida por sus escritos morales. Sus cultos se difundieron rápidamente en los conventos femeninos, convirtiéndose en un ejemplo de vida monástica dedicada a la oración y al cultivo de la vida espiritual.

2. ¿Qué aspectos nuevos aprendiste sobre el museo?

La tranquilidad que hay allí, pero a la vez ansiedad, al entrar y encontrarse con esa cantidad de cuadros y que en cada uno se reflejaba una historia, fue chévere saber que en nuestros antepasados sucedieran estos tipos de cosas, que aún existen unas reliquias como estas que te llevan más allá de una historia, además la cantidad de años que han pasado y que aún se siguen conservando.

3. ¿Cuál es la función e importancia del arte para la sociedad colonial-virreinal?

Dar una mirada diferente de lo que se tiene, se da una transformación a nivel general, cambia el pensamiento del arte cuando se encuentra con pinturas de esta forma, las historia que se cuenta en cada una de estas lo devuelven a uno a pensar si tras el arte es como esa transformación del medio.

4. Elabora una propuesta creativa en cualquier técnica (tempera, crayola, collage, fotomontaje, video, música, danza, teatro) con la temática del arte religioso colonial.

Para esta propuesta creativa decidí elegir la técnica del *collage*.



5. Bibliografía consultada

(Nota: lea el texto que se adjunta a esta guía: “El barroco en el continente americano”).

**Estudiante:** Yully Guitierrez Cárdenas

Técnico Profesional en Danza Contemporánea

**Espacio Académico:** Seminario de Investigación

**Tema:** investigación artística

**Profesor:** Felipe Lozano

## *Retablo seis: sonidos y voces del pasado*

Cabe mencionar que las primeras discusiones en torno del barroco literario en América tienen lugar apenas a comienzos del siglo XIX, casi 200 años después de que los historiadores del arte reconocieran su primer despertar como estilo artístico y literario en el siglo XVII. El término “barroco” —de cuya incierta etimología se ha ocupado B. Croce (1986), entre otros— se aplica, pues, retroactivamente, conforme a los parámetros jerarquizantes de lo “clásico”. Su reconocimiento como forma artística, e incluso, como *ethos* cultural y forma de vida —de ahí la expresión “Señor Barroco”, que acuñara el escritor cubano José Lezama Lima— es por tanto contemporáneo a su implantación en la América lusitana y española. Sin embargo, a diferencia de su par metropolitano, el Barroco adoptará en estas tierras características propias: los procesos de mestizaje e hibridación implicados en él conllevan reapropiaciones y nuevas formas de lectura (Zea, 1972).

Junto al trabajo con la pintura y la danza, durante la residencia se abordaron otras expresiones artísticas como la música y la poesía, con el fin de complementar este panorama de las representaciones barrocas alrededor del cuerpo con los sonidos y las voces del pasado interpretados por el poeta Edgard Sandino, la actriz Yolanda Jiménez y la cantante Lilia Montoya, con el acompañamiento y la interpretación musical de Leidy García, que enriquecían la puesta en escena de *Expiados, expiados y rebelados* en el museo.



Laberinto. Foto Miguel Sandino, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

### *Los sonidos del pasado*

En los archivos aparecen composiciones europeas y nativas, creadas con el objetivo de evangelizar a los pueblos conquistados, como testimonio privilegiado del encuentro y el mestizaje de lo europeo con lo indígena. Los jesuitas tenían una actitud de paternal tolerancia hacia las costumbres y los ritos de las culturas que querían evangelizar, sabiendo que de esa manera les era posible introducir la fe católica, y por eso convivían y combinaban la música académica europea con la música de los pueblos conquistados. Esta combinación singular, en la que las composiciones litúrgicas eran escritas en las lenguas nativas y se utilizaban instrumentos europeos junto a los propios de cada cultura, se llama “barroco misional”, para diferenciarlo del “barroco catedralicio” americano, propio de

los centros urbanos, en donde predominaban el español y el latín. Sabemos que el concepto de “lo colonial” no se refiere solamente al periodo histórico comprendido entre los siglos XVI y XVIII, sino que describe procesos políticos, económicos y culturales que se extendieron más allá de ese periodo. Para la obra se utilizaron canciones, grabaciones actuales de músicas compuestas por autores de la Colonia (zarabandas, folías, pasacalles, minués), que se mencionan en las citas de esta cartografía. Así mismo, la intérprete ejecutó unos arreglos musicales del barroco tomados de Bach y Händel.



Serafín. Foto J. Santacruz, 2016 (Festival Danza en la Ciudad-Idartes).

Por su parte, la cantante Lilia Montoya, ataviada como una monja clarisa, coronada de flores, símbolo de pureza, portando un báculo, símbolo de distinción y poder, interpreta un arrullo, una canción caballeresca y una tonada marcial, con las que expresa sus propias visiones del pasado. Esta galería viva de la colonia cierra con la potente voz del tenor Orlando Portilla, que establece esta relación del pasado con el presente, para recalcar la atemporalidad del cuerpo barroco.

### *Entre el amor místico y el amor profano*

En la literatura de la Nueva Granada merece especial atención la monja clarisa Francisca Josefa del Castillo, cuyos versos místicos exploran los conflictos del alma que se manifiestan en un cuerpo de gestos y pasiones encontradas:

La psiquis femenina era muy perturbadora y podía interpretarse como un espacio propicio para los engaños del demonio. Por ello, las monjas místicas están siempre a la defensiva para demostrar que su mundo emocional está inspirado por su amor a Dios y que ellas mismas están muy tentadas a desenmascarar las trampas audaces y los engaños de Dios. (Osorio, 2011, p. 13)

La idea de trabajar los versos de la monja tunjana, personificada desde la palabra y el gesto por la actriz Yolanda Jiménez, y desde los versos musicales por la cantante Lilia Montoya, tiene que ver con este discurso de amor sadomasoquista y sus visiones que se manifiestan en el cuerpo en éxtasis, en un trance provocado por sus propias visiones en las que se mezclan el misticismo religioso, el deseo y el placer erótico. Esta poesía conventual contiene así un “potencial subversivo y transgresor [...]

para escapar momentáneamente de los mecanismos de control” (Iriarte, 2002, p. 23). Para la interpretación del personaje por parte de la actriz se escogieron fragmentos del poema *Afecto 46. Delirios del divino amor en el corazón de la criatura, y en las agonías del huerto* (Carrasquilla, 1890, pp. 424-427) de los cuales se transcribe a continuación la siguiente estrofa:

*El habla delicada  
del amante que estimo,  
miel y leche destila  
entre rosas y lirios.  
Su meliflua palabra  
corta como rocío,  
y con ella florece  
el corazón marchito.  
Tan suave se introduce  
su delicado silbo,  
que duda el corazón,  
si es el corazón mismo.*

A través de este personaje se trabajó la imagen transgresora de lo femenino: “un mesías mujer, un Cuerpo de Cristo mujer” en un juego de pasiones encontradas que se reflejan en sus versos del amor verdadero, deseado, cautivo e innumerable.

Por su parte, el poeta-danzante, Edgard Sandino, complementa estos claroscuros de la puesta en escena en el museo, como un cuadro barroco vivo; sus versos de amor profano enlazan la pintura, la literatura y la danza. Mientras, las pinturas del museo crean escenas tenebristas, a través de luces y sombras, envolviendo los personajes en atmósferas diáfanas o apenas sugeridas, las palabras poéticas revelan secretos del corazón y, al revelarlos, exaltan lo confuso, lo ambiguo y lo misterioso (Iriarte, 2011).



Soliloquios. Foto Miguel Sandino, 2016  
(archivo Lihaf Compañía).

El poeta-danzante es un hombre del barroco y nos lo demuestra en su poesía que es representación de su yo nihilista, desencantado de la fe, aterrorizado de la ceniza y de la nada, pero eterno enamorado del amor y la mujer, aunque también puede ser pura expresión gestual de su yo y de su ser. Pero, en cualquier caso, nos proporciona un desvelamiento o descubrimiento poético del pasado de un cuerpo que, a pesar de las ataduras de la moral y la etiqueta, nos da la vuelta al tapiz de la vida para mostrarnos que detrás de la máscara social hay una urdimbre de sentimientos que claman por el eterno retorno a las raíces y al terruño. El poeta es un predicador del tiempo y nos comunica lo que piensa el hombre barroco y, en general, lo que piensa de una moral que castiga los cuerpos y les niega su erotismo. El poeta danza, mientras se desvive y contorsiona para

decirnos todo esto: la inandad de la apariencia, la mentira del amor humano, el montaje sociopolítico, la miseria y el otoño del cuerpo colonizado:

Tuerce y retuerce el vocablo, nos hace muecas de ingenio o muerte, garabatos de ideas o crueles burlas, y nos enfrenta con lo excrementicio y lo escatológico como signo de muerte, ya que la representación misma de lo infernal se le escapa y rueda a lo demasiado chusco y católico. De la subcultura católica del Medievo. (Lozano, 1980, p. 2)



Poeta danzante. Foto J. Santacruz, 2016  
(Festival Danza en la Ciudad-Idartes).

## Momento dos: Expuestos, expiados y rebelados

Los retablos de las iglesias coloniales de los siglos XVII y XVIII eran verdaderas “máquinas de la fe” con una función central dentro del aparataje teatral del arte religioso, destinados a la enseñanza de los fieles y la conversión de los infieles, ilustrando mediante las imágenes santas allí expuestas ejemplos de vida y de control del cuerpo y endurecimiento del espíritu. El Retablo Mayor, los retablos laterales, las pinturas y la arquitectura del Claustro de Santa Clara, fueron los objetos sobre los que se centró el estudio y exploración de las representaciones barrocas para explorar el gesto y el movimiento, durante el trabajo de creación realizado en la residencia artística de danza y pintura en el Museo. Entonces, estas máquinas de la fe son verdaderos “documentos” históricos y, a la vez, materiales para el trabajo de apreciación y análisis de la imagen, inspirando la creación de personajes y acciones con las que se conformaron las semblanzas de *Expuestos expiados y rebelados*, producto de esta residencia artística.

El retablo, funciona como marco y lienzo, a la vez, del relato teatralizado y convincente de la fe, pretendiendo adornar el templo, proporcionar cobijo a las imágenes y esplendor a la liturgia para fomentar la devoción a través de la imagen adornada. Los retablos del Museo Santa Clara fueron escenario y contenido de varias de las acciones coreográficas y gestuales de estas semblanzas desarrolladas durante la intervención escénica, pudiéndose servir la danza de la imagen y la imagen de la danza en un contexto de íntimo diálogo y complicidad de los lenguajes

visuales y corporales. En frente del Retablo Mayor del Museo Santa Clara hay un enorme Nido blanco y en el piso se halla acurrucada e inmóvil una joven mujer que usa malla de color blanco ceñida al cuerpo, cabellera abundante y negra que le cubre el rostro, permanece acurrucada e inmóvil junto al enorme Nicho, justo en el borde que divide el Altar y la Nave de la Iglesia; cuando la dama antigua guarda silencio, la joven realiza un baile de movimientos estilizados evocando un ritual al son de cuna que se escucha desde un altoparlante y donde una voz indígena invade de nostalgias milenarias el Claustro.

Una mujer con traje color verde del pasado, los pies descalzos y coronada de flores blancas, sale de una catatumba debajo del Altar, portando un velo blanco que manipula de distintas formas —a veces como si llevara un bebé envuelto en brazos, otras veces cubre su cabeza como un velo de novia o se envuelve con él como en una mortaja— deambula por el museo como alma en pena, lanzando al público versos apasionados de Sor Juana de la Cruz y de Josefa del Castillo y que suenan a confesión, súplica o recriminación. De pie en el Púlpito aparece la monja coronada, con su manto negro, toca blanca, portando un báculo pastoral, desde allí pronuncia una canción de arrullo con el que vela el sueño de la esperada criatura; desciende y realiza un viacrucis por la Nave con estaciones en algunos de los retablos laterales donde, custodiada por santos, vírgenes, monjas y mártires, entona loas al amor puro, el valor y la piedad.

Dos personajes masculinos, ataviados con miriñaques transparentes y corsés dorados, situados bajo una Nube blanca suspendida sobre sus cabezas en el centro de la

Nave, observan a través de unos ojos grandes de mirada inquisidora que portan como antifaces; son una especie de serafines y saltimbanquis, a la vez, que comienzan a representar, gestos, poses y movimientos pantomímicos, al compás de una alegre tonada Barroca de vientos y tamboriles que, ahora, se escucha por el altoparlante; la tonada se torna lenta y cada uno recoge del suelo de piedra roja una corona de flores blancas que colocan sobre sus cabezas, caminando hacia el altar con gestos y acciones que revelan cierto misticismo, mezcla de adoración, compunción y prácticas flagelantes; cuando la música recobra la vitalidad anterior, ellos se despojan de sus coronas y las colocan en un retablo lateral, para dirigirse hacia una maraña de aluminios blancos, que parece un corral, donde se halla una figura masculina luciendo traje y casaca a la usanza virreinal; los dos personajes de miriñaque sacan de allí dos palomas con las cuales realizan desplazamientos circulares, rápidos y sostenidos, subiendo y bajando para dar la sensación de vuelo e ir a depositarlas en el retablo, junto a las coronas; este par se lanzan a correr por la Nave, girando y saltando entre los asistentes y haciendo venías y gestos con que les convidan a seguir el recorrido por la galería de comediantes, canciones, bailes, músicas y poemas.

La pianista toca sus primeras notas de un Bach para que el poeta entone su primera poesía al amor, mientras un caballero de casaca azul va por la chica del Nicho, convidándola a una danza de pareja de movimientos armónicos y ágiles que transitan por el centro de la Nave, para introducirse por el humedal y terminar en medio de la maraña de tubos blancos en el centro del Coro Bajo, al otro extremo. Entonces, los serafines saltimbanquis

convidan al público a recorrer el pasadizo oscuro, por donde en el pasado corrían las monjas de clausura para sus cantos y oraciones tras las celosías y confesar al cura sus deseos reprimidos en la cómplice intimidad del confesionario. Allí aparecen dos hombres semidesnudos [...] mientras el poeta interpreta su segundo poema, esta vez a la cruz, acompañado del son de un tamboril que interpreta la música.

Dos hombres solos, semidesnudos, posan en los nichos del pasadizo con gestos, muecas y actos de flagelación, sacrificio, pasión y entrega, trasmutando de “Prometeo encadenado” a “Señor caído”. Mario, el *performance*, transmuta de Caballero, “Moxa”, “Sacerdote” y “Chamán”. Entre tanto, en medio de estas imágenes vivas que interactúan con las representaciones silentes de las pinturas, hacen presencia damas y caballeros que se engalanan con vestimentas, adornos, cuidados modales y estudiadas pantomimas para marcar acompasados ritmos, desplazándose sobre cuadrículas con que organizan el espacio, para lanzarse a venias, flirteos, giros, entrelazadas y hábiles pasos de “zarabanda”, “minué” y “pasacalle”; el poeta les acompaña con su casaca roja y sus estrofas de amor y de sacrificio, lanzándose a participar del festejo con sus zapateos rítmicos que exaltan mucho más los ánimos; los diseños indígenas invaden el espacio, mientras la mujer de traje verde y el hombre solo, se juntan en la sutil imagen del desgarramiento de *La Piedad*; damas y caballeros se despojan de sus pesados y ornamentados ropajes, rompiendo los corsés de la moralidad y la etiqueta, para tramar con sus cuerpos nuevos, vestidos de prendas blancas, un conjunto de acciones danzadas de un fuerte contenido emotivo, que interpretan al ritmo de una

zarabanda-*rock*, mezcla de pasiones sonoras, como una imagen de protesta y de reconciliación, al mismo tiempo. Al final, el púlpito se ilumina y sobre él se revela una figura masculina vistiendo traje de cola, corbatín y sombrero, de color negro, personificada por un cantante tenor que entona a los asistentes el suceso de la liberación, invitando a las figuras femeninas y masculinas recién llegadas del pasado, a los feligreses y a los visitantes del museo a reconciliarse en un solo coro y cantar a la libertad del cuerpo americano. (Lozano, 2016f, s. p.)

La conferencia titulada “De posturas e imposturas: la danza en el periodo colonial” (Lozano, 2015) y el “Taller de danza colonial: el Minué” (Museo Santa Clara, 2015), dos actividades realizadas por Felipe Lozano en noviembre de 2016 para visitantes del Museo Santa Clara, con la programación académica del VIII Festival Danza en la Ciudad de Idartes en noviembre de 2015, motivaron a los funcionarios de Museología y de Educación y Cultura del museo a solicitarle un proyecto para que ejecutara el siguiente año. De modo que, interesado en retomar las indagaciones preliminares sobre la imagen, el cuerpo y la danza colonial que realizó para la conferencia y el taller, teniendo en cuenta su interés particular por el arte barroco hispanoamericano, sus estudios de maestría en Historia del Arte y su previa participación en otros proyectos académicos y artísticos sobre este tema, les propone una residencia artística en el museo sobre danza y pintura del periodo colonial con el objeto de abordar la práctica de reconstrucción y reescenificación de las representaciones barrocas del cuerpo en los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá.

Además de un primer acercamiento al contexto histórico y cultural de la Colonia, muy necesario para que los integrantes de Lihaf Compañía se apropiaran del tema de la residencia

artística, se abordó el análisis iconográfico y la interpretación iconológica de varias pinturas del Museo Santa Clara, dibujos de danza en biombos, acuarelas y tratados de danza de la época, entre otros materiales visuales y documentales, que sirvieron de referentes para el trabajo de exploración del cuerpo, el gesto, la pose, el movimiento y el espacio realizado por los integrantes del colectivo para la práctica de reconstrucción y reescenificación. El objetivo, además de destacar las representaciones barrocas del cuerpo en la danza y la pintura, era configurar una reflexión sobre determinados modelos estéticos y morales que se imponían a la corporeidad del sujeto mediante la retórica barroca de la imagen en la pintura y la religión de la época colonial.

Una vez aprobada la residencia artística, los funcionarios de Museología y Educación y Cultura del Museo Santa Clara acordaron con el coreógrafo las condiciones para su desarrollo, en las que se vinculaba la Gerencia de Danza del Instituto Distrital de las Artes-Idartes de Bogotá D.C., para los aspectos de producción de la socialización de resultados de la residencia. Felipe Lozano, director y coreógrafo, en colaboración con el coreógrafo Edgard Sandino, quien realizó el entrenamiento en ballet y el montaje coreográfico de las danzas coloniales con los bailarines y, además, recitó los textos poéticos durante la obra, junto con cinco bailarines, dos actrices, dos cantantes, una pianista, un artista plástico, un realizador audiovisual y un estudiante de museología, trabajaron durante cinco meses, de julio a noviembre de 2016, en el proceso de la residencia que combinaba actividades teóricas y prácticas, dentro y fuera del museo. El trabajo teórico se basó en la consulta bibliográfica, lecturas grupales, visitas guiadas a entornos de arte colonial —museos e iglesias, incluido el Museo Santa Clara— para una contextualización temática e histórica sobre la pintura y la danza de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de

Bogotá; a partir de allí, cada uno de los integrantes elaboraba un corpus de ideas sobre el arte y la cultura barroca en Santa Fe de Bogotá que aplicaba a la apreciación del arte religioso, la interpretación de imágenes, junto con audiciones musicales, análisis comparativos de material audiovisual y de dibujos de danzas colombianas y preclásicas europeas (principalmente de España, Francia, Italia e Inglaterra) interpretadas por grupos de proyección.

El trabajo corporal y para la escena combinaba técnicas mixtas del ballet, danza moderna, contacto, piso, calidades de movimiento, diseño del espacio, gestualidad corporal y expresiva, improvisación y otros recursos, que se orientaban a la apropiación creativa de la imagen pictórica y del dibujo de la danza, como fundamentos de la práctica de reconstrucción y reescenificación. Algunos elementos de esta experiencia se compartieron con los visitantes del museo, como proyección y extensión de la residencia a la comunidad, mediante talleres de danzas coloniales —zarabanda, pavana, pasacalle, chacona—, una conferencia titulada “Tras las huellas de la danza”, y talleres de apreciación de la pintura colonial con estudiantes de la Corporación Universitaria Cenda (Lozano, 2016g), que sirvieron de insumos para retroalimentar el proceso de investigación-creación. La práctica de reconstrucción y reescenificación se constituye aquí en “método” y “objeto”, a la vez, de la investigación artística, donde se recrean las tres danzas de origen barroco en Santa Fe de Bogotá (zarabanda, pasacalle, minué), junto con la exploración gestual, corporal, rítmica, plástica y espacial a partir de poemas, textos místicos, músicas, canciones, trajes y otros elementos de la cultural barroca en la época colonial.

El producto o resultado de esta residencia fue la intervención o acción escénica en el museo titulada *Expuestos, expiados y rebelados*, que se presentó al público los días 8 y 9 de

noviembre de 2016, para el IX Festival Danza en la Ciudad de Idartes en Bogotá D.C., y que conformó

... una galería viva de personajes históricos animados por danzas, músicas, canciones, textos, proyecciones audiovisuales que interactuaban con las imágenes religiosas de las pinturas en el Museo, para mostrar la ambigüedad y el conflicto en que se debaten el cuerpo y el alma y que se expresa a través de las representaciones barrocas del arte y la cultura en la Colonia. (Lozano, 2016d)

Las estampas, cuadros o retablos “en-tránsito” que componían *Expuestos*, *expiados* y *rebelados*, algunas veces se sucedían unos a otros, se alternaban o se daban simultáneamente, a fin de conformar esa *galería viva* de damas, caballeros, mártires, monjas, santos, deidades y otros personajes inspirados en la Colonia, donde los elementos españoles se mezclaban con los diseños indígenas de la cultura de los muiscas, como una manera de mostrar aquel sincretismo religioso y el mestizaje cultural, producto del coloniaje, que se refleja en los actos del cuerpo, para reconstruir y reescenificar, a partir de la pintura y la danza, unas representaciones del cuerpo en el arte en la cultura barroca del periodo colonial en Santa Fe de Bogotá. La intervención en el museo ponía en escena tres momentos de aquellas representaciones que hacían parte del aparatage teatral de la Iglesia y la Corona de España para imponer la fe, establecer una nueva cultura y controlar los cuerpos: el *cuerpo expuesto* en su condición pública, que es controlado política y socialmente; el *cuerpo expiado* en su naturaleza religiosa, que es adorado y, a la vez, castigado en el gesto penitente, y el *cuerpo rebelado*, mediante la etiqueta y la sensualidad de la danza; cuerpos que adoptan *posturas e imposturas* y que oscilan entre la sujeción y la subversión, entre la virtud y el pecado,

entre el rigor y el exceso para, al final, liberarse y dar rienda suelta a sus sentimientos, sentidos y emociones, lanzándose a jugar, amar y acariciar.

## Guion de la obra y galería de imágenes

En este apartado se presenta un guion discursivo y la escalata de la obra *Expuestos, expiados y rebelados*. La idea de la creación escénica surge de la pregunta por las representaciones barrocas del cuerpo en la danza y la pintura, dentro de un canon estético del cuerpo y el asedio moral del gesto que se impuso bajo una retórica de la fe en la imagen religiosa. Se plantea así la reconstrucción de danzas de origen barroco como el minué, la zarabanda, el pasacalle, junto con la reescenificación de estampas inspiradas en la teatralidad barroca, con escenas danzadas y situaciones dramáticas que son representadas por figuras en dinamismo y estatismo alternos, que posan o deambulan por el espacio museístico, caracterizando unos personajes de la historia.

Este guion se presenta en una escritura metafórica no lineal que trata de desvelar las intimidades de unos cuerpos que juegan a ser otros en medio de la atmósfera religiosa del claustro. Cada uno de los momentos específicos de la pieza escénica se definió para una estancia del espacio museístico, teniendo como referentes una estética barroca del cuerpo en la danza, junto con la iconografía sobre el cuerpo en la pintura religiosa colonial que alberga el museo. La obra tiene cierto carácter de farsa. Las preguntas por la pasión, el éxtasis religioso, la espiritualidad, el dolor de la carne, pero también por el simbolismo del cuerpo y la poética del espacio y qué movimientos propicia, son los detonantes para la creación de *Expuestos, expiados y rebelados*. Cuerpos que surgen y escapan de cada nicho del

claustro para luego desvanecerse o fundirse en otros. Su universo lo conforman residuos del pasado, mientras sus movimientos y palabras intentan reconciliarse con el tiempo y con el espacio. Transitan entre recuerdos fracturados sin nombres ni rumbo. Para estos cuerpos no se trata de narrar una historia, sino de concebirla como una construcción atravesada por la alteridad.

Finalmente, cabe señalar la contingencia que se generó durante el proceso de creación de la obra, por la repentina presencia en el museo de la instalación titulada *Chucua*, del artista Ricardo Cárdenas, con cientos de pequeños tubos de aluminio blanco que fueron invadiendo el espacio. Su presencia implicó una serie de readaptaciones de las coreografías, las acciones y los desplazamientos para integrar la obra plástica a la propuesta escénica, que dio como resultado un diálogo muy interesante que enriqueció ambas propuestas.

## *Expuestos, expiados y rebelados*

*La primera verdadera experiencia figurativa del hombre  
es el reconocimiento de su propia imagen en el espejo,  
que es la ficción más cercana a la realidad.*

M. Pistoletto

## *Sinopsis*

Cuerpo atávico, cuerpo ornamento, cuerpo sujeto y cuerpo sensorio, expuestos, expiados y rebelados por las coordenadas de la danza en el ambiente estático del museo; cuerpo atávico narrado por el mito, la religión y el arte en expresiones recurrentes de profunda agresión y dolor físico; cuerpo ornamento que se cosifica por la persistencia barroca en teatralizar su gesto,

su pose y su ropaje; cuerpo sujeto a las tecnologías coloniales de disciplinamiento de las actitudes y los movimientos; cuerpo sensorio conmovido por las subjetividades del baile que lo liberan como potencia y vitalidad de otros espacios-tiempos-materias. Imágenes inestables y suspendidas de monjas, mártires, penitentes, damas y caballeros de la memoria que se reavivan y cambian para menearse con el ritmo de consonancias y cánticos evocadores, lanzándose a continuación en raptos y delirios por los vibrantes sonetos de adoración mística que resuenan en la voz fantasmal de las féminas penitentes. Todos estos seres que aparecen, deambulan y bailan, asumiendo posturas e imposturas que exhiben los movimientos físicos del alma y de la carne, rodeados de aquella recóndita espiritualidad, son los que, en últimas, nos hablan de ese cuerpo colonizado que todavía somos.

*Episodio 1: cuerpos expuestos*

El cuerpo es la manifestación del alma: “la mirada es la ‘puerta’ o la ‘ventana’ del corazón; el rostro es el ‘espejo del alma’; el cuerpo, la ‘voz’ o la ‘pintura’ de las pasiones” (Courtine, 2005, p. 294). La teatralización de los gestos es el mecanismo para demostrar la santidad, que debe fundamentar lo cotidiano. La espiritualización del gesto fútil es el ensamblaje de los diversos cuerpos que se exponen danzando al ojo del espectador en la galería pomposa.

– Cuerpo-rapto: velada a la vida de este mundo, entregada a los soliloquios místicos y a las mortificaciones del cuerpo y de los sentidos, en tanto que sus versos de amor encendido arrebatan las almas que habitan la estancia: “¿Quién pudo hacer, ¡ay! Cielo, temer a mi querido? Que huye el aliento y queda en un mortal deliquio” (madre Josefa del Castillo).

Exponente: Yolanda Jiménez.

Versos de Francisca Josefa del Castillo.

– Cuerpo-Madre: la eterna natura, nido y nicho a la vez, en donde se encarnan el verbo y la dualidad del agua y de la tierra. La madre ancestral, símbolo máximo de la fertilidad y la fecundidad. La misma que un día rogaba por nosotros...

Exponente: Natalia Sandino.

Música: *Tu-tu Teshcote* (canción de cuna azteca).

– Cuerpo-monja: cuerpo y alma consagrados bajo el ser-vicial traje que anuncia su destino inefable: “Profesar es morir al mundo y al amor propio y a todas las cosas creadas, para vivir sólo a tu esposo” (padre Antonio Núñez de Miranda). Irónicamente, de lo profundo de sus cánticos se escapan gritos premonitorios de liberación.

Exponente: Lilia Montoya.

Canción: *Te arrullo* (Anónimo).

– Cuerpo-estampa I: pronto olvidaron a sus dioses, pasaban el día en holganza y vicio. Entonces Chiminigagua envió un mensajero, quien como una encarnación solar apareció en el poniente.

Video-proyección: Miguel Ernesto Sandino.

– Cuerpo-conquistador: sátiros-serafines portando mensajes que proclaman la sujeción del cuerpo y de la carne en las cadenas del alma penitente. Figuras ambiguas con doble mirada, que bailan, saltan y gesticulan graciosamente, emprendiendo blancos vuelos coronados hasta caer en la incógnita marisma.

Exponentes: Felipe Lozano, Mario Orbes y Yolanda Jiménez.

Música: *Anaustia* (Anónimo).

Versos de Francisca Josefa del Castillo.

– Cuerpo-estampa II: “La piel en el estremecimiento místico se vuelve un verdadero órgano sexual, y los poros casi como ojos esperan la luz divina. El placer o la tortura [...] del misticismo desorganizan el cuerpo” (Brigante, 2005).

Video-proyección: Miguel Ernesto Sandino.

*Episodio 2: cuerpos expiados*

Estampas de gestos, poses, movimientos y actitudes en desequilibrios que desdibujan el fino límite entre el placer místico y el arrebató erótico. Imágenes flameantes de un arte inesperado que acude a las propias sensaciones y abandonos de quien las expía. Cuerpos en repasada agitación purgados en la ironía de una retórica pasional. Figuras que no convocan ya a la constricción del alma, sino a la exacerbación de las miradas que expían, incitando a la liberación del espíritu por la carne.

– Cuerpo-verbo: “De nuestro mundo pasó la huella; lleva a la vida la estrecha senda el que lo oculto del alma observa, sopesará las humanas prendas” (Anónimo, s. XVII).

Expiador: Edgard Sandino Velásquez.

Poemas: “A la Cruz”, “Confesionario”, “Amor imposible” - Autor Edgard Sandino Velásquez.

– Cuerpo-pareja: cortejantes entregados al esmerado ritual de gestos y posturas que ambos adoptan para “llamarse”, en un juego organizado de idas y venidas, acercamientos y desdenes, hasta culminar en el compás que les conduce hacia la feliz cópula.

Expiadores: Andrés Pérez y Natalia Sandino.

Música: poema Bachué.

– Cuerpo-encadenado: la acción del titán a favor de los hombres acarrea para aquel el desencadenamiento del doloroso

castigo, “porque todo el que se ensalce, será humillado; y el que se humille será ensalzado”.

– Cuerpo-ascendente: la visión que retoza atada al nicho y desde allí se alza el héroe imponente, como escuadrones con sus insignias, a perseguir la promesa de un amanecer que despeje las turbaciones del alma.

Expiadores: Felipe Lozano y Mario Orbes.

Canción: *Caballero de armas blancas* (Pedro Ximénez).

Intérprete: Lilia Montoya.

Video-proyección: Miguel Ernesto Sandino.

– Cuerpos-prohibidos: “Ser mujer, ni estar ausente, no es de amarte impedimento; pues sabes tú que las almas distancia ignoran y sexo” (sor Juana de la Cruz). Amor de mujeres que encuentran en él placeres ignorados en las otras formas. Un modo de vivirse la cercanía de las corporalidades semejantes, unas maneras próximas de encontrarse en la risa y el llanto, en las afecciones del alma.

Expiadoras: Yolanda Jiménez y Lilia Montoya.

Versos de Sor Juana de la Cruz.

### *Episodio 3: cuerpos rebelados*

Los cuerpos hablan con sus pies, sus brazos y sus manos desplegando líneas y perfiles en torno suyo, mientras en sus movimientos ondulantes se liberan cadencias rítmicas que celebran la unión dinámica entre el ser interior y el mundo exterior. Seducidos por las proporciones y la métrica de la danza, con que idealizan las formas corporales, las poses y los gestos, al tiempo que se contraen, se agitan y se revelan, dispuestos a correr la senda sinuosa de la liberación y la secularización.

– Cuerpo-memoria: historias silenciadas, historias pintadas, reales, ficticias, asumidas, contadas con movimientos

que salen entre los años dibujando líneas que se convierten en trémulos gestos; manos que van hilando suave para tejer las eiritmias de la memoria. Al fin y al cabo, son el gran tesoro, las historias de nuestros mayores, que serán nuestras propias historias.

Reveladoras: Gladys Garzón, Aura de Martínez, Gloria de Suárez, Elvira de Otálvaro, María Rocely Reyes, Leonor Ortiz, Fanny de Silva.

Música: *El Colegial* y *El Aria* (Guillermo Uribe Holguín).

– Cuerpo-pasacalle: figuras encuadradas que gesticulan pausadamente para reconocer la geometría espacial, precedidas de actitudes con una dinámica motriz que dice que el mundo no es estático. La danza revela así su doble capacidad de regularidad y cambio en los cuerpos alineados por coordenadas espacio-temporales, donde, a la vez, expresan unas voluntades que se autogestionan.

Reveladores: Felipe Lozano, Daye Escobar, Andrés Pérez, Natalia Sandino, Daniel Garzón, Fernanda Rodríguez.

Música: *Pasacalle* (Joaquín Rodrigo).

– Cuerpo-zarabanda: “O estéis sobando la harina blanca con huevos, con azúcar, con manteca al son de Zambapalo y Zarabanda o en el paraíso estéis ahora...” (Fernando Guzmán Mexía, Panamá, 1539).

Reveladores: Felipe Lozano, Daye Escobar, Andrés Pérez, Natalia Sandino, Daniel Garzón, Fernanda Rodríguez.

Música: *Zarabanda* (Luis de Ribaya y Fonseca).

– Cuerpo-minué: “Como un minué que acerca suave y lento la música a los cuerpos. Como un minué de fragancias que asoman a ras de las ventanas, en las hondas distancias que acerca algún quinqué. Del balcón perfumado que a la noche

entregara la invisible vertiente de un agua de jazmín” (Cristina Cammarano, 2013).

Reveladores: Felipe Lozano, Daye Escobar, Andrés Pérez, Natalia Sandino, Daniel Garzón, Fernanda Rodríguez.

Música: *Minuet* (Luigi Boccherini).

– Cuerpo-ausente: “Ir y quedarse, y con quedar partirse, partir sin alma, e ir con alma ajena, oír la dulce voz de una sirena y no poder del árbol desasirse...” (Lope de Vega).

Reveladores: Felipe Lozano y Natalia Sandino.

Música: *Ausente del alma mía* (Rafael Antonio Castellanos).

– Cuerpo-trascendente: templar los sentidos más internos, reaccionar a las fluctuaciones de energía, explorar nuevas relaciones de mundo. Almas que ya no hablan a través de su cuerpo, sino que el cuerpo habla por sí mismo en toda su autenticidad y profundidad. Imágenes que se deforman al transformarse; provocan protuberancias, rasgaduras, explosiones en la carne; expresan las cosas palpables, evidencian su inestabilidad, su imposibilidad de vencer la ineludible ley de gravedad, su sometimiento a la decadencia, a la transformación.

Reveladores: Felipe Lozano, Daye Escobar, Andrés Pérez, Natalia Sandino, Daniel Garzón, Fernanda Rodríguez.

Música: *Zarabanda* (Händel).

– Cuerpo-cíclico: rito que honra nuestras transiciones vitales. Es el momento de celebrar nuestro útero, nuestro bello poder femenino, para reconectar con el poder de nuestra sangre. La vida es cíclica.

– Cuerpo-estampa III: “De los muisca tengo mi herencia y de algún villano que a la indígena le impuso su esencia... me

acunaba Chía en iluminadas noches, me tibiaba Sue en los largos días... fue Bachué mi gran madre” (Marlene Carrillo).

Video-proyección: Miguel Sandino (imágenes Aura de Martínez).

Canción: *Dale tu mano al indio* (Daniel Viglietti).

Intérprete: Lilia Montoya.



## 2. Ruta uno: representaciones barrocas del cuerpo

### La reconstrucción de la danza

La labor de reconstrucción se llevó a cabo, en principio, a partir de un trabajo de documentación sobre el periodo colonial en Santa Fe de Bogotá y otras ciudades del Nuevo Reino de Granada, entre los siglos XVI y XVIII, que se centró en bailes de época de ascendencia europea renacentista y barroca, estudiando sus formas coreográficas e interpretativas y sus relaciones con el contexto social. Junto con los tratados de danza, se acudió a otras fuentes más recientes como videos de bailes del Renacimiento y el Barroco que interpretan hoy los grupos de proyección escénica en Europa y América, y que circulan por la web, para elaborar un análisis comparativo mediante el cual ilustrar la transfiguración del movimiento y la semiótica del gesto comprendido en la coreografía. El análisis de este material integraba otros aspectos relacionados con los festejos, las costumbres y la vida cotidiana de la época colonial, extraídos de textos en archivos y publicaciones existentes sobre Bogotá

y otras ciudades virreinales. Se trataba de establecer diferentes aspectos históricos, estético-artísticos, sociales, culturales y políticos relacionados con la danza.

A parte de las menciones de los bailes de procedencia europea que aparecen en diversos textos de historiadores de la vida en la Colonia, en los que solo se alude a su aceptación y presencia en festejos públicos y familiares en Santa Fe, la Nueva Granada y los virreinos del Perú y México, entre los siglos xvii y xviii, no fue posible hallar mayor información sobre la manera como se ejecutaban estos bailes. Por tanto, fue necesario acudir a documentos de varios autores, que se relacionan en la bibliografía de esta investigación y, que han estudiado algunos tratados de la danza europea (Italia, Francia, Inglaterra y España, fundamentalmente), que son unas herramientas indispensables para la reconstrucción de las danzas coloniales durante la residencia en el Museo Santa Clara. Sin embargo, no se trataba de reproducir unos dibujos y esquemas del cuerpo y el espacio tomados del papel, sino de ir más allá y comprender las condiciones del paso del tiempo sobre esos materiales coreográficos, reconociendo unos elementos asimilados y aquellos añadidos por el contexto, visibilizando rupturas, aumentos, adornos del gesto, la calidad de los silencios, las dinámicas del movimiento y hasta los ecos sonoros de los pies deslizándose por el suelo de los ademanes; pero, sobre todo, se trataba de recomponer unos gestos que hablaran de lo humano y lo social, de la memoria y las diferentes maneras de interpretar, según la formación recibida, el cuerpo de los bailarines; la manera como las repeticiones iban cambiando el aspecto original, transfigurando los gestos en la danza, para destacar cómo desvirtúan los mismos en unas posturas e imposturas que adopta el cuerpo danzante como modos de asimilación y, a la vez, impugnación de una retórica que

colonizaba el cuerpo dentro de un aparataje teatral del gesto y la sensación.

Ha sido en ese sentido abierto a la exploración creativa que parte de la investigación activa del pasado, que se generó una mayor capacidad y constancia en relación con los objetivos originales del artista residente y su equipo de colaboradores, buscando en esas coreografías antiguas las intenciones existentes, los tratamientos de sustitución de frases o fragmentos coreográficos, colocación o eliminación de otros, para llegar a la versión más viva, lo más familiar posible con el original o la forma ideal del pasado y, también, abriendo otros sentidos que inspiraran nuevas composiciones. La práctica de reconstrucción se plantea así como un laboratorio abierto a la participación activa de los integrantes, en donde se replantean las relaciones entre el bailarín-actor y el espectador, también actor, y las del texto coreográfico con el coreógrafo, bailarín-actor, espectador-actor y espectador-actor remoto (a través de internet) y lector en definitiva, desmitificando la finalidad de la danza y la coreografía para indagar las relaciones entre la ética y la técnica empleada, para no traicionar este compromiso con el pasado y la historia.

Junto con un trabajo de entrenamiento previo de los bailarines con técnicas de ballet, danza moderna, expresión corporal, contacto, calidades de movimiento, diseño, improvisación, composición espacial, se trabajaron los ejercicios de memoria corporal a partir de la apreciación de imágenes pictóricas, audiovisuales, plásticas, con ejercicios de notación coreográfica y las sesiones de apreciación de coreografías actuales de algunas danzas del repertorio nacional como el bambuco, la contradanza y el pasillo, que permitieran hallar unas pervivencias de aquel cuerpo barroco. El laboratorio de reconstrucción de la danza profundizó en los conocimientos

y el entrenamiento con los bailarines y actores en las formas preclásicas y clásicas del movimiento: elementos técnicos, improvisación, composición, teatro, teoría del gesto de François Delsarte, apreciación de la imagen pictórica, lecturas, talleres, entre otros. A partir de estos principios, se propone ampliar la experimentación coreográfica, junto con la interpretación de imágenes de la pintura religiosa, textos literarios como los de sor Juana Inés de la Cruz y la madre Francisca Josefa del Castillo, partituras y grabaciones musicales basadas en composiciones del periodo colonial neogranadino.

El estudio de los diferentes videos sobre el material y otras representaciones gráficas como los dibujos de la coreografía y de las notas existentes hechas en el momento de la creación y también durante la restauración, fueron fundamentales para recuperar la danza colonial en términos físicos, realizando ensayos que exigían despertar la memoria de la coreografía, los principios que han motivado la concreción de cada baile, los gestos y movimientos, así como la significación de las posturas empleadas y los roles en relación con los motivos propios del lenguaje de la danza, y también el conjunto de diferentes imágenes que completan el sentido, como la terminología y otras referencias literarias, fotográficas, históricas y de pensamiento. El resultado final previsto es una cartografía que nos permitirá apreciar desde la imagen general hasta los detalles más precisos del movimiento coreográfico, así como otros aspectos que componen el entorno social de la obra, el vestuario, el mobiliario, el salón. La coreografía deviene, así, en un lenguaje a partir de la comparación, asimilación y diferenciación de formas, gestos, desplazamientos de las danzas renacentistas que constituyen el referente más conocido para un primer acercamiento a la zarabanda, el minué y el pasacalle del periodo colonial.

## *Metodología relacionada con los recursos del museo*

Esta fase estuvo acompañada de un proceso de restitución de las danzas (memoria-coreografía) mediante un sistema de notación inspirada en la adaptación a los procesos de captación y notación de gestos y movimientos de algunos procedimientos y técnicas que utiliza el museo en la interpretación de imágenes en las pinturas y en la restauración de acontecimientos sociales en torno a las mismas. Las obras que sirvieron de base para el estudio de gestos y movimientos fueron los retratos de personajes y pinturas de escenas sociales, como los biombos virreinales. Al mismo tiempo, se abordó el proceso de reposición del material coreográfico de bailes y danzas de raigambre colonial, en una indagación técnica y estilística fundamentada en el cuerpo y el movimiento. Mientras que en las superposiciones de las imágenes del pasado y el presente se observó cómo influye el paso del tiempo sobre estas materias, en los gestos y el aspecto original de la coreografía; es decir, la diferencia de las características de los diferentes estilos de danza según la época, las técnicas, la estética, la sociedad, para un análisis del proceso que sufrieron aquellos bailes como el minué, la zarabanda y el pasacalle, traídos por los ibéricos a nuestro territorio y cómo desembocarían en nuevos estilos dentro de los procesos independentistas para el surgimiento del bambuco, la contradanza y el pasillo.

La participación del museo en el proceso de restauración y conservación de la danza colonial se planteó desde el trabajo sobre el desarrollo de la sintaxis de la notación; pues, así como podemos codificar los sonidos del habla en fonemas, los fonemas en palabras y las palabras en frases con un significado, sería posible definir las posturas como compuestas de posiciones

determinadas de las partes del cuerpo: serían los fonemas de la danza —dancemas—. Las posturas, las palabras en el campo de la danza (y otros movimientos), se van enlazando en forma lineal-temporal para devenir en una *performance*, una obra. Esos enlaces, llenos de leyes y condiciones, constituyen la sintaxis, mientras que la deducción de esas reglas constituye una “escritura” danzante, cuyas mociones nos ofrecen ya un trabajo previo, al almacenar las danzas en forma práctica y legible.

Los conocimientos del equipo de restauradores del museo, los análisis realizados por la restauración en pintura y sus técnicas de análisis óptico fueron fundamentales para desarrollar las aplicaciones que permitirían una nueva manera de notar y de estudiar todo lo relacionado con el patrimonio coreográfico, de conocer mejor el carácter de la obra empleando técnicas y procesos de gran precisión que permitieran tener diversas visiones (diferentes distancias focales, de distintas partes y detalles del cuerpo y de una misma coreografía) obtenidas por captura de imágenes en las diferentes exposiciones. Este proceso no logró avanzar, por lo que queda pendiente elaborar un sistema de coordenadas para dirigir el movimiento de las imágenes capturadas sin deformación por el video, que permita estar muy próximo a la coreografía en sus aspectos externos y en otros en profundidad, donde las traducciones y las superposiciones favorecen el nuevo sistema de notación, como un trabajo hecho en 3D, pero también un montaje de planos de movimiento, fotografías y dibujos, junto con la información ligada a la coreografía, para obtener una cartografía corporal y del movimiento. En este proceso, los dibujos que se encuentran en los estudios sobre los tratados de danza fueron fundamentales. Durante los ensayos, las coreografías capturadas sobre el video nos permitieron hacer la restauración y la notación de manera menos invasiva, realizada principalmente sobre las grabaciones; así podremos repetir la coreografía, el tiempo y las

veces que haga falta, y las actuaciones realizadas son siempre reversibles. La grabación del proceso permite ver las diferentes estructuras sin la rigidez de la visión del video que es plana; es posible, incluso, notar las emociones.

La interacción danza y museo consiste, en principio, en un trabajo de restitución (memoria-cuerpo) que pretende desarrollar unas herramientas teórico-prácticas para investigar la danza del pasado, acudiendo a determinados dispositivos museográficos y que le apuntan a la concepción, el diseño, la planeación y la ejecución de un proyecto expositivo en unas circunstancias particulares: la interacción con las instalaciones y las obras, la relación con el público, la espacialidad y temporalidad, el guion temático, el diseño y montaje, la iluminación, el dominio cromático de la sala, recorrido y circulación, proyectores y dispositivos de audio, elementos técnicos y de apoyo, consideraciones funcionales, técnicas y formales del espacio de exposiciones, la seguridad. Además, están los aspectos relacionados con el estudio y conocimiento de la colección del museo, que deben abordar los integrantes del grupo; la relación museógrafo, curador, conservador; la ubicación y proyección en el contexto de una exposición.

El laboratorio coreográfico para la reescenificación de las danzas combina elementos provenientes de diferentes técnicas de la danza moderna, el ballet, la danza contemporánea, teoría del gesto de Delsarte, estudios del espacio de Laban, a partir de las cuales se propone ampliar la experimentación del movimiento, la forma, la actitud y el gesto en los bailes coloniales estudiados. La coreografía deviene en un lenguaje a partir de la danza, a través de la comparación, asimilación y diferenciación de otro lenguaje como el pictórico, en busca del contacto físico del propio pensamiento “encarnado”, así como del contacto con el fenómeno que es el público en el acto performativo. De esta manera, se replantean las relaciones entre

el bailarín-intérprete y el espectador también intérprete, y las del texto coreográfico con el coreógrafo, bailarín-intérprete, espectador-intérprete, indagando en la propia finalidad de la danza y la coreografía, de la ética, de la estética y de la técnica empleada.

En la dramaturgia se enfatiza lo literario como texto (texto escrito, musical, fílmico, y la imagen como texto, signo y símbolo) en beneficio de lo coreográfico, adaptando la revisión de textos históricos, desde la óptica de su estructura como una reinterpretación o reactualización en la investigación coreútica y gestual. En el uso de los textos literarios y las canciones no se altera o añade nada a las letras, sino que se construye sobre las estructuras rigurosamente, desde dentro de la propia obra, hasta hacerlas visibles, combinando palabra, pensamiento, gesto, percepción, movimiento, emoción y sentimiento. El proyecto “Episodios de la danza en el museo” aborda así un planteamiento ético y estético sobre la relación cuerpo-arte-historia que se traduce teórica y escénicamente en la relación pintura, arte religioso y danza, motivando el interés por conocer el patrimonio histórico y apreciar una simbología gestual, desde una nueva lectura de las danzas coloniales para recomponer un material motriz y gestual que habla de un pasado y que hace parte de nuestro presente.

El estudio interpretativo de las posturas e imposturas adoptadas por el cuerpo, y la manera como se expresan en ellas unas formas de asimilación y de impugnación cultural, permite determinar la concepción que sobre el cuerpo se maneja en la danza para la sociedad neogranadina, de la cual surgen, consciente o inconscientemente, unas reacciones ante el conflicto estético, moral y social del coloniaje, que afectan al sujeto y sus comportamientos sociales. Cuerpos que se exponen, se expían y se rebelan en permanente movimiento, construyendo una ficción para narrar un devenir del espíritu y la carne.

De este modo, la propuesta de creación para el museo ofrece una visión histórica del pensamiento individual y social que se manifiesta en un constante cuerpo a cuerpo. La memoria cultural transita desde la particular realidad de cada uno de los intérpretes hasta generar una ficción colectiva de encuentros, conductas y colisiones personales. Una generosa apuesta por reconocer la identidad en un lugar que intenta recrear una identidad colectiva.

En el diseño metodológico para el estudio de los bailes coloniales se hace uso de los medios interpretativos en la historiografía del arte, las técnicas museográficas para la recreación de imágenes y los instrumentos de notación coreográfica, poniendo en relación la investigación sobre los fondos de documentación del museo con la investigación sobre el patrimonio de la danza (investigación fundamental sobre el cuerpo y el movimiento, e investigación aplicada a la pedagogía, la notación coreográfica y la constitución de otro tipo de recursos para la danza) y que toca tangencialmente otras líneas prioritarias de investigación en las artes. Además de la intervención escénica, se realizan talleres teórico-prácticos para docentes, estudiantes y público en general, a través de los cuales se socializan aspectos de la danza, el cuerpo y la retórica de la imagen que desarrolla el arte en la sociedad virreinal, resaltando la presencia de la danza en el museo que incentiva el acercamiento a una historia social y cultural de nuestra sociedad santafereña, y aporta elementos desde la creación artística y la apreciación del arte que contribuyan a la conservación y divulgación del patrimonio danzario de la ciudad.

A partir de esta experiencia con la danza y la pintura en el museo colonial queda abierta la posibilidad de realizar, a mediano plazo, una propuesta de trabajo colaborativo entre el coreógrafo, los actores-bailarines y el equipo curador del museo que permita obtener diferentes capas de información

acerca de la coreografía, nuevas aportaciones en el estudio de esta y la notación, hasta ahora no contemplados, y detalles para los que no se tenía forma de notar y que son los componentes plásticos y visuales de la coreografía. Este procedimiento permitiría obtener una “carto-coreografía” con las informaciones que podríamos reconstruir en un futuro no muy lejano a través diferentes posibilidades, incluidas las planteadas desde los sistemas de impresión 3D. De tal manera que sea posible crear un sistema de notación coreográfica conjugando otros sistemas existentes de notación, y una interpretación y planteamiento de la notación en rangos, aproximándonos así a un sistema ideal para la notación coreográfica. Todavía no existe un sistema de notación para el que se haya llegado a un acuerdo consensuado —como en su momento se acordó para la notación musical—, un sistema que nos lleve a una comprensión inmediata e intuitiva como ocurre con la notación en música, otra de las razones del interés de este proyecto.

Por esta razón, se plantea como necesario contar con un apoyo técnico y tecnológico para estos procedimientos de reposición coreográfica, apoyándose fundamentalmente sobre los estudios previos de imágenes de coreografías realizados en los procesos de restauración de arte, especialmente los basados en los diferentes tipos de tratamiento óptico y estudios cromáticos de las imágenes, así como los análisis de la imagen en movimiento para el estudio de la composición de los gestos originales y los añadidos. Las imágenes animadas con pausas, enfoques, sobreposiciones, ralentizaciones, con medios de animación, nos permitirán enseñar los enlaces y las superposiciones de diferentes frases coreográficas, la silueta para la forma externa, el esqueleto para la estructura, el uso de diversos colores para visualizar los diferentes parámetros que relacionaremos con la calidad del movimiento y también del premovimiento. En la toma de imágenes, los desarrollos de

programas que trabajan en captura de movimiento a través de cámara-visión, midiendo parámetros en las imágenes de video y su traducción, posibilitarán, en la fase de posproducción de las imágenes, ser más fieles a la coreografía original.

## *Episodios de la danza en el museo*

“La historia es la disciplina del autoconocimiento humano [...] Una indagación sobre el significado de la vida individual y colectiva de los seres humanos en el transcurso del tiempo”. Por tanto, la investigación histórica está vinculada a la experiencia personal del sujeto y a su relación con la sociedad. De ahí que nuestro cuerpo sea el protagonista de la historia, como representación de nuestra esencia humana y como el *pivot* del conocimiento del mundo (Merleau-Ponty, p. 100): el cuerpo no es independiente del mundo, sino que, por medio de la percepción, cuerpo y mundo se entrecruzan. Todo conocimiento resulta de la conjunción de las ideas y la experiencia corporal, en donde todo hecho histórico es una construcción individual y social que pasa por la conciencia corporal; de modo que la información recopilada obtiene representación en el espacio por la intermediación del cuerpo. La historia de la danza adquiere así un sentido vital como memoria corporal, pues el proceso de aprendizaje se logra a través de la repetición. Cada movimiento está asociado a una actitud mental y la repetición de esa acción despierta en quien la realiza un sentimiento similar al original. Entonces, a través del estudio del lenguaje corporal de la danza en determinado momento histórico, es factible interpretar la concepción que sobre el cuerpo maneja cada grupo social, así como los condicionamientos culturales y políticos que lo reglamentan en sus comportamientos, sus gestos y sus actitudes.

La investigación llevada a cabo durante la residencia sobre danza y pintura colonial en el Museo Santa Clara de Bogotá, por Felipe Lozano y el colectivo artístico Lihaf Compañía, en el año 2016, tuvo que ver directamente con esta relación entre fenómenos del pasado: el cuerpo y la danza, y la experiencia personal de los integrantes del proyecto. El estudio de estas representaciones barrocas del cuerpo en la danza y la pintura, entre los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá, se plantea desde unas búsquedas de la relación danza-cuerpo-historia, la memoria corporal y las vivencias personales de los sujetos involucrados en el proceso de reconstrucción y reescenificación. La labor realizada con los bailes de origen barroco, como el minué, el pasacalle y la zarabanda requirió de un trabajo teórico-práctico para analizar la manera en que el cuerpo al bailar adopta unas posturas e imposturas que reflejan los mecanismos de asimilación e impugnación de las idealizaciones impuestas sobre este desde el discurso de la colonización, a fin de determinar cuál era el sentido de la danza en relación con la visión del cuerpo para la sociedad virreinal. Se trata, así, de un proceso de investigación-creación que consta de dos aspectos del estudio del pasado, como lo plantea Isabel de Naverán (2015): 1) el archivo en relación con la danza y el papel de la memoria corporal en la historia colectiva; 2) la interpretación de fuentes históricas que incorpore una nueva disposición del discurso sobre el pasado. Todos estos materiales en función de reconstruir y reescenificar unas acciones coreográficas y escénicas que exploren las posibilidades didácticas de la danza en el museo. Como principales productos de la residencia se llevaron a cabo dos intervenciones escénicas en el espacio museístico, el 8 y 9 de noviembre de 2016, que reunían elementos coreográficos, teatrales, musicales y visuales de la Colonia.

La recuperación de la danza del pasado es la mayor deficiencia a la que se enfrenta la investigación, por la relativa

escasez de documentos (las partituras coreográficas solo dan cuenta del esquema de la danza, el dibujo del movimiento es difícil, y, a veces, imposible). Por su condición efímera, es decir que la ejecución depende de un tiempo y un espacio específicos o, lo que es lo mismo, la pieza nace y muere en el acto mismo de la representación y solo quedan retazos o pequeños fragmentos en la mente del espectador, el trabajo de conservación histórica es casi nulo y se limita a descripciones generales que no dan cuenta de la totalidad del hecho coreográfico. Al menos hasta la aparición del cine y el video, la falta de documentación de la danza hace que investigar el pasado sea fundamentalmente un intento por reconstruir una historia, rescatando unos materiales del olvido al que se han visto relegados. Se trata más bien de un trabajo de reconstrucción, ya que es improbable recuperar el pasado “tal y como era”, de una forma “fiel”. Entonces, la investigación se sitúa en una práctica de apropiación que se adueña del pasado con el propósito de servir a unos fines propios; y el intento de reponer una coreografía se constituye en una labor particular de reconstrucción y reescenificación que conlleva grandes dosis de subjetividad, de creatividad y de imaginación (De Naverán, 2015). Lo que quiere decir que el investigador se encuentra con el interrogante de qué es conveniente preservar en una obra y cuáles son los productos generados en un proceso de creación que se consideran relevantes para recoger su esencia.

Teniendo en cuenta la complejidad de investigar este pasado, el estudio de la danza colonial comprende un proceso de reconstrucción y reescenificación que establece unas relaciones mucho más complejas con el material apropiado, para recrear unas coreografías a través de las cuales este se encuentre reinterpretado, habitado y personalizado. Las coreografías del pasado viven aquí una segunda vida y se convierten en portadoras de un sentido nuevo, no necesariamente contenido previamente en las primeras (De Naverán, 2015). Por tanto, el presente estudio

de la danza colonial se acerca mucho más a la apropiación tal y como se comprende en las artes del objeto y de la imagen que a una simple puesta en escena. La reconstrucción de los bailes consolida el interés por investigar de manera teórico-práctica la presentación, la historia y las posibilidades de la danza en el museo, así como la reacción del público que suele acudir a él. Puesto que la danza es un fenómeno histórico-cultural, producto de unos hechos sociales, visibles a través de un hecho coreográfico, se espera generar unos procesos de apreciación artística y valoración histórica que permitan comprender críticamente su significado e importancia para la sociedad virreinal.

Al combinar elementos corporales, teatrales, musicales e imágenes audiovisuales con los dispositivos museográficos, la reescenificación de la danza colonial en el espacio museístico hace que el público pueda apreciarla en un contexto que no es el habitual y que, al mismo tiempo, perciba de una forma distinta el lugar. Al ser este un tema de reflexión, al final de las dos funciones en el Santa Clara se propició un momento de diálogo con el público asistente, para escuchar sus reacciones y opiniones sobre esta experiencia. De allí se pudieron deducir aspectos esenciales para alimentar nuevas propuestas de la danza en el museo. Una fase importante de este proyecto “Episodios de la danza en el museo” consiste en poder circularlo en otros espacios museísticos, con el fin profundizar en las posibilidades de la danza como una fuente fundamental para el conocimiento y la comprensión del mundo y de la actividad y el pensamiento humanos en una determinada época. La intención es valorar la danza como medio para dinamizar el pasado, aportar una nueva interpretación de la historia desde el cuerpo, dinamizar el patrimonio cultural; pero también, resaltar su valor como manifestación humana del momento presente, que constituye un medio para el conocimiento de las ideas, las emociones y los valores de nuestra sociedad.

Entonces, la idea es seguir realizando este tipo de acciones coreográficas-teatrales en otros museos, con el fin de observar la reacción del público habitual que suele acudir a estos lugares y se encuentra con unos cuerpos en movimiento que rompen el estatismo de la exposición. En este sentido, será fundamental conocer la opinión del espectador, a través de unas preguntas que se les entregarán por escrito y que podrán contestar libremente tras la presentación de la pieza, como un primer insumo para una posterior investigación sobre la apreciación de la danza, la didáctica del museo y la formación de públicos. La experiencia contará entonces, no solo con la de los artistas e intérpretes, sino también la del público a la hora de acercarse a la danza en un museo y sus particularidades con respecto a un espacio teatral convencional. El público formaría parte aquí de un autorretrato colectivo desde la mirada, el pensamiento y la palabra, encaminado a recoger reflexiones que puedan ilustrarse en el estudio final. Esta ruta coreográfica estaría recogida en episodios que se irían numerando y apropiándose con el nombre de cada museo donde se espera exhibir el trabajo.

La presencia de la danza en el museo trasciende así una relación puramente espectacular y establece una relación distinta con el espectador, movilizándolo su capacidad creativa y su sentido crítico, para contribuir a mejorar su formación como persona y como ciudadano, atendiendo a su doble faceta de productor y consumidor de arte. La capacidad crítica se desarrolla a través del proceso perceptivo de observación, análisis, comprensión y valoración de imágenes, pero también mediante actividades de creación de imágenes con el cuerpo. De igual manera, la capacidad de creación no solo se desarrolla al manejar unos elementos visuales y corporales, sino a través del conocimiento de nuevos planteamientos estéticos que amplía en múltiples direcciones las fronteras del arte y, por tanto, abren un abanico de nuevas posibilidades para las prácticas

de los artistas y las experiencias culturales del público. El abordaje del cuerpo como archivo, la apreciación de la danza como documento histórico y la valoración de un patrimonio cultural son, entre muchas opciones, las posibilidades que se le pueden reconocer a la danza en un espacio no convencional como el museo, donde se establecen relaciones con otro tipo de expresiones que, por lo general, no son valoradas sino, incluso, ignoradas por el universo del arte.

El trabajo de residencia de danza y pintura en el museo establece diálogos con una gran variedad de disciplinas, como la estética, la semiótica, la teoría del arte, las teorías de la imagen y de la comunicación, al mismo tiempo que plantea nuevas problemáticas para la creación artística. Este trabajo *in situ* explora nuevos espacios que genera la acción del cuerpo en el ámbito museístico, con el fin de proponer un nuevo diálogo entre la danza, el arte y la historia, resignificando el cuerpo como material artístico. Un punto de partida consiste en considerar que la danza basa sus prácticas en formas corporales (gestos, símbolos, actos) imágenes en movimiento (no movimiento), y su proyección intencionada en el espacio. Se ejecuta con la actuación del propio artista y usa el cuerpo como un medio y fin en sí mismo, de forma tal, que los actos o las acciones logren configurar la idea de coreografía, la cual se entiende de una manera más amplia, como una ordenación de fragmentos, imágenes, ya sean formas, gestos, movimientos, palabras, ritmos, imágenes audiovisuales en el tiempo y en el espacio, tratando de obtener una construcción simbólica y conceptual.

La falta de valoración de la danza en el campo de las artes pudiera entenderse por la dificultad de documentar históricamente estas prácticas corporales (donde lo fundamental, como diría Trisha Brown, es “la inocencia del primer acto”), ya que hasta la aparición del video era relativamente difícil objetualizarlas. Si bien es cierto, existen sistemas de notación

en danza desde muy antiguo, es difícil establecer un método para instaurar un código consensuado, como en su día se hizo con la música, lo que se plantea como un condicionante para su menor consideración. Otra razón es que la danza es de las pocas artes que aún mantienen una relación con la tradición oral, como manera de perpetuarse; esta última también, hasta ahora, poco considerada. Un trabajo en cooperación con las técnicas museísticas y algunos de esos sistemas de notación coreográfica para el mapeo, la interpretación y la reconstrucción de imágenes puede ser una alternativa interesante de abordar en el proceso de escritura e investigación histórica del movimiento.

Otro tema de gran interés tiene que ver con la transformación de la imagen en movimiento por las exploraciones con el propio cuerpo, aplicando métodos de la improvisación y la composición, en donde es fundamental el interés en la teoría como metodología, planteando otras reivindicaciones y cuestiones que pueden hacerse evidentes y reales por la presencia de la danza en el museo: repensar la coreografía como una manera de romper con la idea del cuerpo como decorativo, para usarlo en otras aptitudes de rechazo a la estética dominante, a fin de reivindicarlo como arquitectura, como geometría; romper con el carácter tradicional que de espectáculo y divertimento se le atribuye a la danza; utilizar el lenguaje coreográfico como un medio de conocimiento y de reflexión; reconocer que el término coreografía no es exclusivo solo de la danza y que atañe a otras disciplinas artísticas en las que la aplicación poética del lenguaje se realiza a través de los cuerpos, y que si generalizamos pudiéramos entender a estos como cualquier objeto susceptible de ser ordenado en el tiempo y en el espacio.

Finamente, durante este estudio sobre el cuerpo en la danza colonial ha sido posible reconocer de qué manera sobre estas prácticas ha influido el contexto político y social; así como las relaciones con otras corrientes artísticas y de pensamiento,

y cómo se influyen entre sí los distintos lenguajes artísticos. Hasta el momento, los resultados de la residencia en el Museo Santa Clara han sido, *grosso modo*, la reconstrucción de cuatro piezas danzadas (zarabanda, pasacalle, minué y folía), la composición de nuevas coreográficas surgidas de la exploración del espacio museístico y del estudio de las imágenes; el desarrollo de talleres prácticos y teóricos sobre la danza colonial para el público invitado que les permiten a los asistentes un mayor conocimiento de la coreografía y del lenguaje coreográfico como un valor común a otras artes, y una mayor consideración de la danza como lenguaje artístico.

*Lihaf* es un vocablo árabe que, por generalización al español, traduce “colcha de retazos”: una técnica desarrollada por nuestras abuelas, juntando pedazos de telas distintas, mediante un cuidadoso zurcido con que elaboran esta prenda variopinta en la que plasman su saber ancestral. Lihaf es el nombre del colectivo artístico que dirige el coreógrafo Felipe Lozano y con el cual llevó a cabo la residencia de danza y pintura colonial en el Museo Santa Clara de Bogotá en el año 2016, contando con el aporte económico del museo y el Instituto Distrital de las Artes-Idartes de Bogotá, a través de la Gerencia de Danza, para producir el montaje de una intervención escénica en el espacio museístico como resultado de la residencia. Las dos conferencias “De posturas e imposturas: la danza en el periodo colonial”, en 2015, y “Tras las huellas de la danza”, con los talleres de las danzas del minué, pasacalle, pavana y chacona en el 2016, fueron el punto de partida para la propuesta de residencia sobre danza y pintura colonial que buscaba, básicamente, la reconstrucción y reescenificación de estas expresiones coreográficas del pasado colonial, destacando unos dispositivos estéticos, morales y culturales que hacían parte de la colonización del cuerpo, pero, también, de su reinención; la reescenificación de estas formas dancísticas y

de su contexto histórico tiene lugar mediante una intervención escénica en las instalaciones del museo, en donde se conjugan la danza, el drama y las imágenes audiovisuales con los dispositivos museográficos, explorando las posibilidades didácticas de la danza en el museo para recrear un panorama de la vida social santafereña.

Tanto las actividades académicas previas como el trabajo de residencia artística se sustentaron en indagaciones sobre el tema desarrolladas por Felipe Lozano, motivado por su inquietud de profundizar en la desconocida danza colonial. El texto que se presenta a continuación, titulado: “De posturas e imposturas. La danza colonial en Santa Fe de Bogotá”, resultado de esas indagaciones previas, hizo parte de los informes que presentó el coreógrafo a Idartes y al Santa Clara como insumos de la residencia; el texto ha sido ajustado para incluirlo en el cuerpo de esta investigación “Expuestos, expiados y rebelados. Cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial”.

## De posturas e imposturas. La danza colonial en Santa Fe de Bogotá

Puesto que la danza es un fenómeno histórico-cultural, producto de unos hechos sociales que, a su vez, se hacen visibles a través de un hecho coreográfico, es posible definir unas *posturas* e *imposturas* que adopta el cuerpo al danzar, como estrategias de asimilación e impugnación cultural frente al conflicto social del coloniaje y que nos permiten valorar críticamente el papel de la danza en la sociedad virreinal.

Las artes españolas en la América colonial fueron, en un principio, los instrumentos ideales para la cristianización de las almas y la sujeción de los cuerpos dentro de unos cánones morales y estéticos prescritos por la Corona y la Iglesia para

regular todos los aspectos de la vida social e íntima de la gente; la pintura, la danza, la poesía, el canto, la comedia —a través de los himnos, villancicos, autos sacramentales, bailes e imágenes figurativas que mezclaban el mito, la liturgia, la leyenda, la fiesta y la fe, producto de un sincretismo cultural— fueron bien recibidas por los habitantes del Nuevo Mundo, ya que se acercaban más a sus sensibilidades, convirtiéndose en medios apropiados para imponer un orden deseado, un imaginario confabulado, mediante sus representaciones simbólicas; las artes barrocas son un montaje teatral donde se afirman unas posturas e imposturas, como mecanismos de asimilación y, a la vez, de impugnación de un modelo del cuerpo social y divino al cual debían ajustarse. Este escenario nuestro barroco es la expresión de las ideas que movilizan cambios y actitudes, desde la contrarreforma y las opciones de una religión militante que quiere persuadir de sus verdades:

Discurso, representación, magia y misterio, la liturgia fue el vehículo de sometimiento y dominación y a la vez vínculo de unidad entre las dos orillas: el VIEJO y el NUEVO MUNDO. El perfume del incienso, los oropeles de los ornamentos sagrados, los retablos dorados cubiertos de querubines, ángeles y vírgenes a la luz mortecina de las velas, la música celestial de los coros acompañados de estridentes órganos, era una puesta en escena monumental que los indígenas contemplaban con asombro. (Andreo, 2011, s. p.).

Historiadores del arte y la cultura del periodo colonial en la Nueva Granada, como José Manuel Groot, Roberto Pizano, Luis Alberto Acuña y, más recientemente, Jaime Humberto Borja, Marta Fajardo de Rueda, entre otros, que se han volcado a indagar realidades, hasta ese momento desconocidas, sobre el

arte y la cultura de los siglos XVII y XVIII en la Nueva Granada, coinciden en afirmar la función política y religiosa de la imagen, a través de las representaciones barrocas concebidas para impactar los sentidos y ejercer el poder de persuasión sobre las conciencias, configurando una retórica del cuerpo social en la Colonia; el siguiente texto de Humberto Borja, tomado de la exposición permanente de arte colonial en el Museo Miguel Urrutia del Banco de la República en Bogotá, ilustra el significado y el uso asignado a esas representaciones barrocas del cuerpo y que se dieron, cada una con sus particularidades, en las distintas artes de los siglos XVII y XVIII, incluida la danza:

Las pinturas eran artefactos dispuestos para la devoción. La obra debía tener efecto en el observador, debía mover los sentimientos, conmover, para que de su meditación resultaran acciones. El dramatismo, la teatralización eran esenciales para generar una reacción, razón por la cual la sociedad revelaba sus sentimientos en su propia producción visual. La vida era una puesta en escena y las imágenes el apoyo para descubrir cómo se engañaban los sentidos. (Exposición permanente Museo Miguel Urrutia).

Es posible aplicar los mismos mecanismos de la representación barroca del cuerpo a la danza, toda vez que ha sido esta una actividad de gran aceptación social, no obstante las restricciones sobre el contacto entre hombres y mujeres que existían en la época, lo que incidió, junto con la pintura, en la manera de aparecer y representar el cuerpo dentro de un *ethos barroco* y a partir del cual se regulaban sus formas de presentación en público, su apariencia, sus gestos y modales, adoptando los bailarines unas posturas señoriales, medidas para danzar. Las formas coreográficas de origen cortesano, como la zarabanda, el minué y el pasacalle, que se aposentaron

en los salones y fiestas públicas y en reuniones familiares, junto con otras formas coreográficas de origen barroco, exigían de los participantes seguir una etiqueta, sometiéndose al entrenamiento corporal y al aprendizaje de una gestualidad teatral que les permitiera asumir unos dispositivos motrices y expresivos dentro de una espacialidad claramente reglamentada. La siguiente descripción del movimiento en una danza, tomada de Sofía Rodríguez Bernis (2008, p. 149), es un ejemplo claro de esas fórmulas de la danza dentro de una rígida estética corporal en el siglo XVII y que, seguramente, se legaba a las sociedades coloniales a través, principalmente, de la enseñanza de los curas doctrineros, para algunas representaciones sacramentales y conmemoraciones públicas o su transmisión de padres a hijos para las reuniones familiares y otros eventos sociales:

Los hombres avanzan una pierna y retrasan la otra, en un paso de baile muy cercano a las posiciones del ballet francés, que se equilibra abriendo en arco los brazos y, a menudo, plantando un puño cerrado en la cadera o en la cintura; en los asientos se mantiene la actitud erguida, con un pie avanzado y el otro retranqueado [...] La postura del cuerpo debe ser recta; los pies iguales, o el izquierdo muy poco trecho por delante del otro; las rodillas derechas, pero no de manera que parezca que se tienen estiradas; los hombros quietos, los brazos algo separados del cuerpo. (Rodríguez, 2007, p. 143)

A pesar de que, hasta el momento, no se cuenta con las suficientes descripciones de cómo fueron estas representaciones coreográficas durante la Colonia, es posible afirmar que las danzas y los bailes que se practicaron en Santa Fe, la capital del Nuevo Reino de Granada, al igual que en las demás colonias hispánicas, son la expresión de un proceso de mestizaje cultural,

como estrategia de versatilidad que utilizaban los individuos, asumiendo unas posturas y una gestualidad dentro de unos rituales que les permitieran pertenecer a determinado círculo social, además de constituirse en formas de mimetización cultural de otras prácticas corporales, configurando mecanismos de adaptación, apropiación y, al mismo tiempo, impugnación del suceso traumático de la conquista. Es imposible negar el fuerte influjo español de la danza, como se puede ver en la siguiente cita de Perdomo Escobar en su trabajo sobre el folclor del departamento de Boyacá en Colombia:

Uno de los aportes de mayor influencia en el folclor musical boyacense sin duda alguna es el Español que penetró en el Altiplano en los siglos XVI, XVII y XVIII. Los españoles en su proceso de expansión colonizadora y difusión cultural, transmitieron sus cantos, danzas e instrumentos musicales, los cuales se conocieron en sus colonias de ultramar. En las tertulias y fiestas de la aristocracia colonial, en las veladas de las huestes conquistadoras, en las fiestas de diversión popular, en las haciendas y en las nacientes urbes coloniales, se conocieron los aires musicales españoles. Una música con mezcla de alegría flamenca y andaluza, con la melancolía y cadencia castellanas, y el misterio sonoro de la arábiga. (Perdomo, 1963, p. 20)

Como resultado de estos procesos surgen nuevas formas danzadas de carácter híbrido en las que se yuxtaponen rasgos indígenas, africanos y europeos, como una consecuencia lógica de un proceso de occidentalización iniciado con la Conquista y desarrollado en la Colonia en donde, a pesar del poder del discurso europeo sobre el cuerpo, lograron pervivir mezclados vestigios indígenas y aportes africanos. Las artes españolas de los siglos XVII y XVIII (poesía, pintura, danza, teatro y música)

combinan aquellos préstamos europeos medievales, renacentistas y barrocos, con herencias indígenas y elementos africanos y asiáticos. Las formas artísticas hispánicas fueron apropiadas y reinterpretadas por los artistas indígenas y mestizos santafereños mediante la imitación, la distorsión y la adaptación. Aparte de los reconocidos trabajos sobre el folclor y la danza en Colombia realizados por Javier Ocampo López (1981 y 1984), José Ignacio Perdomo Escobar (1963), Octavio Marulanda (1984), Guillermo Abadía Morales (1983), Jacinto Jaramillo (1968), elaborados en su mayoría hacia la segunda mitad del siglo xx, hay una falta de estudios históricos, teóricos y artísticos que den cuenta de sus raíces, procedencias, derivaciones, transformaciones y pervivencias, así como sobre su notación y desarrollo coreográficos. Una ausencia de documentación que dificulta su reconstrucción histórica, por lo que es necesario leer entre líneas en las descripciones de los folcloristas y de otros autores que han indagado en las fiestas religiosas y profanas de la Colonia en diversos países de Latinoamérica (México, Perú y Colombia, principalmente), así como en otros documentos de la vida cotidiana de este periodo, los cuales aparecen dispersos en archivos de difícil acceso.

Lamentablemente, no se conocen crónicas de la época en la Nueva Granada, salvo algunos relatos de fray Pedro Simón y Juan de Castellanos, las anécdotas del historiador español Juan Rodríguez Freyle en su obra *El carnero* —que transcurre entre los siglos xvi y xvii—, y las semblanzas de festejos narrados con cierto tinte de parodia histórica reconstruidas por José María Cordovez Moure de los bailes familiares en la Bogotá del siglo xix en sus obra *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá* (1899). Cabe mencionar aquí un trabajo comparativo de los “cuadros de costumbres” que se pueden apreciar en pinturas, biombos y acuarelas de ciudades como Santa Fe, Tunja, Cartagena, Santa Fe de Antioquia, Honda, con otras

ciudades virreinales como Buenos Aires, Lima, México, en los que se resalta la entusiasta participación de españoles, criollos, negros, indígenas y mestizos en fiestas profanas y religiosas, en los “refrescos caseros” y en los “saraos” que son los principales escenarios sociales de la época en los que la danza es protagonista. Un referente importante lo constituyen algunos estudios de historia de la música en Colombia, entre los que se pueden mencionar: *Historia de la Música en Colombia* de José Ignacio Perdomo Escobar (1963); *La música Colonial en Colombia*, de Robert Stevenson (1962); *Música del periodo colonial en América Hispánica* de Egberto Bermúdez (1993).

De esas y otras fuentes documentales se han podido extraer nombres como gallarda, pavana, gavota, zarabanda, giga, pasacalle, minué, folía, chacona de ascendencia española que, si bien es cierto, no cuentan con descripciones sobre el movimiento o la manera de bailarlos en América, respaldan estas afirmaciones acerca de la fuerte influencia de la música y la danza que trajeron los españoles, siendo la danza el medio ideal de representación del cuerpo, a través del cual el conquistador, comendero o el caballero virreinal impusieron su concepción de una sociedad señorial, que buscaba destacarse mediante unos rasgos distintivos de clase y comportamiento social. No se puede cerrar esta lista sin mencionar el estudio del coreógrafo Edgard Sandino Velásquez (2019) quien ha venido desarrollando un trabajo sobre danzas decimonónicas que enlazan sus antecedentes con aquellas formas barrocas de la Colonia—este coreógrafo y escritor fue quien colaboró con el proceso de reconstrucción de la zarabanda, minué y pasacalle, durante la residencia en el Museo Santa Clara—. De todas formas, es indudable la transmisión de unas representaciones barrocas a través de los movimientos “estéticos” y expresivos del cuerpo en la danza, lo que respalda su aceptación y popularidad por vía de sus elementos motrices, expresivos, rítmicos y visuales,

comprensibles a primera vista por todo tipo de personas y de públicos, y que generan una especie de empatía cinética entre quien danza y quien observa danzar.

En la danza confluyen distintos elementos artísticos (el movimiento, la música, los personajes, el drama, el vestuario...) que son el reflejo de los gustos estéticos de cada época, periodo, lugar y comunidad, y son un medio fundamental para preservar, transmitir y recrear la memoria colectiva, las tradiciones, de manera que la danza en la Colonia se constituyó en medio privilegiado para la difusión de la cultura española. Su presencia en los actos sacramentales, como las procesiones y los desfiles del Corpus Christi, en los festejos locales y en un espacio para el regocijo, el intercambio amoroso, la embriaguez y el contacto entre las personas, cuando podían evadir la mirada inquisidora de las autoridades y los religiosos. Sobre todo, en las fiestas públicas la danza adquiría un valor y significado de distinción y diferenciación de clases, según se observa en la siguiente cita del folclorista colombiano Javier Ocampo López (1970):

Las fiestas ofrecían ocasiones propicias para lograr el reconocimiento de individuos y estamentos y otorgarlo. Las danzas que precedían al Santísimo y a la procesión también estaban organizadas por estamentos y sobre todo por gremios. Para las fiestas de Tunja del 11 de junio de 1590, el cabildo ordenó "...que los tratantes de la Calle Real saquen una danza buena que vaya danzando delante del Santísimo Sacramento y procesión y los zapateros otra danza y los sastres otra danza y los silleteros y zurradores otra danza y los herreros otra danza". (p. 27)

Así mismo, ha sido posible realizar un trabajo de interpretación del gesto, los ademanes y la actitud del cuerpo en pinturas religiosas, retratos, acuarelas, biombos, como en las

iconografías (pinturas y grabados) de viajeros, posteriores a este periodo, y en las acuarelas de Edward Mark (1843-1856) pertenecientes al Banco de la República que, junto con las vestimentas y los accesorios, son una fuente de primera mano para interpretar la parafernalia corporal asociada a la danza, que rodeaba los festejos religiosos y profanos. Estos diversos materiales escritos, sonoros y pictóricos son los principales documentos de estudio para la reconstrucción y reescenificación del repertorio coreográfico colonial, que nos permiten reconocer el significado que tenía la danza y, más específicamente, los bailes sociales, en la sociedad virreinal de Santa Fe de Bogotá.

A partir de las descripciones de estos autores se procura esbozar en el siguiente apartado una mirada sociocultural de los bailes del periodo que va de la Colonia a los albores de la Independencia, entre los siglos XVII y XVIII, enfatizando sobre tres de las expresiones danzadas que se considera, ilustran mejor estas “posturas e imposturas”: el *minué*, la *contradanza* y el *bambuco*. Con ello, se pretende dar cuenta del mestizaje del cuerpo danzante, mediado por imposiciones, apropiaciones y reinvenções de estilos y formas del movimiento en el espacio de la sala colonial, en donde el baile de pareja adopta las maneras y los modales que son escenificación de unas nuevas identidades, como resultado de las condiciones sociales, geográficas y culturales construidas en el tiempo remoto de lo histórico y que hablan de una sociedad que ve con entusiasmo el surgir de este nuevo arte.

En este apartado se trata de analizar el fenómeno de asimilación y de impugnación de la danza por aquel cuerpo colonizado que encuentra en la expresión artística mestizada los espacios para su liberación del yugo de la fe y la moral. Se trata de identificar el sentido real que tiene la danza para la sociedad virreinal neogranadina y cómo, a través de sus *posturas e imposturas* es posible seguir el trayecto recorrido

por el proceso de imposición, adaptación y transfiguración de la danza colonial, cuyos vestigios perviven en el repertorio coreográfico de la actualidad en Colombia.

### *Música y danza: un puente tendido al mestizaje cultural*

Al estudiar el mestizaje como parte de un proceso colonizador iniciado en el XVI, se observa tanto la imposición del modelo hispano como su rechazo o aceptación, su asimilación o modificación por parte de las culturas indígenas y negras. La “colonización del cuerpo” se enfrenta, entonces, a reacciones defensivas y de resistencia, que al generar nuevas estrategias de adaptación cambian el modelo original. Este modelo introduce un nuevo orden espacial y temporal, visual y gestual, con apoyo de la arquitectura y la escritura, la pintura religiosa, el retrato y el drama evangelizador. Ajeno al esplendor de los salones europeos, el pequeño salón de la época en Santa Fe abre sus modestas tertulias con entretenimientos tales como el juego de naipes y la ejecución en la vihuela, el violonchelo, el arpa, la guitarra, el órgano o el piano de pequeñas composiciones sencillas, así como de canciones que casi siempre involucran temas de amor y nostalgias profundas.

Poco a poco nuestros indígenas, negros y lugareños van asimilando la moda del viejo continente en materia de bailes, al mismo tiempo que los alteran en buena parte de sus figuras y coreografías —los propios europeos dirían luego, en sus crónicas de viaje, que solamente reconocían el nombre de las danzas, mientras que no identificaban las “figuras”, optando por darles el apelativo de “danzas del país”—. Entre las danzas de corte barroco europeo es posible afirmar que las más practicadas en Santa Fe de Bogotá en el periodo colonial

fueron: el minué, la zarabanda y el pasacalle, junto con los bailes de origen popular español como el fandango y la jota, y en los albores de la Independencia, la contradanza y la danza; mientras que del lado nacionalista, se pueden mencionar: el torbellino, la manta y, posteriormente, el bambuco. En los gestos y movimientos de estas danzas y bailes, la gente santafereña expresa una concepción particular del cuerpo —no sin interdicciones y coacciones—, mientras que en sus modales y maneras se configuran unas “posturas e imposturas” que hablan del ambiente social y cultural que se vive en ese momento en la pequeña ciudad.

Cualquier referencia al microuniverso de la danza en el periodo colonial, necesariamente nos remite a los bailes y estilos cortesanos y populares que imperan en Europa a mediados del siglo xvi y que llegan con los españoles a su arribo a estas tierras. Mientras que, de la mano de la obra esclavizada procedente de África, se introducen las rítmicas ancestrales que traían aquellos cuerpos, al desembarcar desnudos y encadenados de las bodegas de los bergantines esclavistas para trabajar en las haciendas, en las mineras o en las ciudades como Santa Fe, sirviendo de criados en las casas de las familias novohispanas. Si del lado de las castas españolas y descendientes de españolas predominaron los bailes de salón como la zarabanda, el pasacalle, el minué, entre otras, de corte barroco español, estas coreografías aristocráticas no calaron tan hondo en indígenas y negros, por lo que surgieron con el tiempo otras formas más libres como el torbellino y el bambuco, y mucho más híbridas como la danza y luego el pasillo, en los que se expresaba un proceso de apropiación cultural. Se establecen, así, nuevas formas danzadas que se posicionan luego como expresiones representativas de este arte lúdico en el Nuevo Reino de Granada durante el periodo colonial, siendo ejecutadas algunas hasta las épocas de la Independencia y

la República; e incluso, perviviendo vestigios y evidencias de ellas dentro de casi todas las piezas del repertorio folclórico colombiano que se practican en la actualidad.

De acuerdo con Perdomo Escobar (1963), la música que introducen los españoles al momento mismo de arribar a estas recién descubiertas tierras, portando en su equipaje una vihuela y un arpa, constituyó un factor vital para este proceso de mestizaje en la danza. No es música sacra la que estos conquistadores ejecutan, sino un variado repertorio de villancicos, zéjeles, coplas, tonadas, entre otros tantos géneros musicales profanos que los soldados españoles entonan para su esparcimiento en sus festejos. Por ejemplo, una de las anécdotas de Juan Rodríguez Freyle, en 1636, relata que cuando llegó a una ciudad llamada Carora, un maestro músico de nombre Jorge Voto conducía una escuela de danza; esto permite deducir que la usanza en ese momento era que algunos músicos de oficio, además de tocar un instrumento como la vihuela, se dedicaran a enseñar los bailes europeos. Por su parte, la evangelización, que es una empresa prioritaria y una obligación real para los reyes de España —toda vez que, mediante la Bula Papal de 1493, el papa Alejandro VI entregó las tierras recién descubiertas a la Corona Española, bajo condición de que esta asumiera el compromiso de evangelizar a los indios—, le asigna a los frailes un papel preponderante en esta tarea de imponer las canciones y los bailes de la península, quienes, a su vez y muy posiblemente, se inventan sus propias versiones en las que se unen expresiones nativas y foráneas. Simultáneamente, irrumpieron en Santa Fe la música sacra y las tradiciones musicales profanas populares de los aventureros colonizadores. De todas maneras, dado que los maestros especializados en enseñar la danza —como era entonces la usanza en las cortes europeas— no llegaron con las huestes colonizadoras, los bailes europeos fueron transmitidos por imitación y no mediante enseñanza

sistemática, lo que implicaría de hecho considerables transformaciones de las formas europeas que se recrean en las nuevas “danzas del país”.

Egberto Bermúdez (2008), en su compilado histórico sobre música santafereña entre los siglos XVI y XX, plantea que desde el momento mismo en que arriban los hispanos a estas tierras, se da inicio a un “proceso de aculturación” por el contacto entre las tradiciones musicales europeas con la población aborigen. Las tradiciones musicales indígenas, sus canciones, bailes y fiestas son severamente reprimidos en Santa Fe después del establecimiento de la Real Audiencia en 1555. A pesar de ello —afirma Bermúdez— la música indígena, los instrumentos y los bailes son mantenidos no solo en el campo sino también en las ciudades, tanto así, que “en el año de 1591 en Santafé se descubrió que en la casa de un barbero se reunían indios de ambos sexos y que bebían y cantaban con flautas mientras bailaban en rueda dando patadas con los pies como es costumbre de los indios infieles” (p. 27).

Entonces, este proceso de aculturación en la danza se puede denominar más bien como un “mestizaje” entre españoles, indígenas y negros (influyendo unos sobre otros), que da como resultado unas formas sincréticas compuestas de posturas e imposturas, tan ricas como complicadas de estudiar.

Un elemento del discurso sonoro al que, muy de seguro, recurren los músicos campesinos y mestizos neogranadinos es el del tratamiento rítmico propio dentro de los esquemas armónicos europeos. En este sentido, se puede decir que se crean melodías de tipo forzosamente europeo, con una cadencia y un pulso que no siempre acusan el mismo origen. Perdomo Escobar describe el patrón rítmico básico que consiste en la alternancia entre un compás de 6/8 y uno de 3/4, introducido por los españoles, ya que la música indígena prehispánica de esta zona es monódica, compuesta en ritmo binario. Música y

danza constituyen un puente, aunque no el único, para lo que a partir del siglo xvii configura este mestizaje cultural que se expresa en unas “posturas e imposturas” y que refleja los mecanismos de dominación y emancipación que se han dado durante todo el proceso colonial en Santa Fe de Bogotá y que cobran sentido en una de las más importantes formas coreográficas en la Colonia: el minué, y en dos de las más importantes en la Independencia y la República: la contradanza y el bambuco. Sin embargo, este puente se tiende exclusivamente desde las expresiones de los conquistadores, pues no se puede ignorar el rigor punitivo del Oficio de la Santa Inquisición, tan implacable y cruento, que logra erradicar casi todas las prácticas y los códigos musicales prehispánicos.

Solamente en la medida en que los indígenas aceptan ceñirse al nuevo discurso musical europeo pueden dar cauce a su propia musicalidad, viéndose impelidos a incorporar a sus elementos sonoros los instrumentos y las notas tomadas del europeo. Al no disponer ya más de sus antiguos códigos musicales, el indígena logra trasladar parte de su propia estética a la interpretación de la música y la danza al estilo europeo —al menos, la parte permitida por los evangelizadores coloniales—. En la medida en que cuenta con el visto bueno de las autoridades virreinales, el indígena recurre a su propia expresividad creativa para amoldarse a los nuevos patrones y códigos musicales.

### *Los festejos públicos*

Como ocurre en todas las colonias españolas de América hacia finales del siglo xvi, en Santa Fe se aprueban los festejos públicos (religiosos y profanos) en la Plaza Mayor y las principales calles de la recién fundada población colonial. Las fiestas religiosas

tienen lugar en las fechas del calendario católico-cristiano, siendo obligatorio celebrar con gran pompa y la participación de toda la ciudad los días del Santísimo Sacramento, el Corpus Christi y la Natividad; mientras que las festividades no religiosas se dan en casi todos los casos para conmemorar sucesos relacionados con la vida de los monarcas españoles o del gobierno local. Bermúdez (2000) cita una anécdota interesante en la que aparece la celebración pública realizada por el cacique de Ubaque en el año 1561, mediando un permiso solicitado a las autoridades para una especie de parada danzada:

El desfile, que es descrito con gran detalle por los enviados de la Audiencia, incluía grupos de indígenas de diferentes pueblos vistiendo sus máscaras y atavíos rituales, quienes con el acompañamiento de instrumentos musicales (pitos, flautas, trompetas de madera y de conchas, sonajeros y campanas) ejecutaban danzas con diferentes coreografías que incluían el canto de lamentos usando un lenguaje ritual. (p. 75)

En todo caso, la celebración pública de mayor relevancia sigue siendo la del Corpus Christi, con gran tradición en España desde principios de la Edad Media, que adquiere en las colonias novohispanas un carácter híbrido mediante alegorías artísticas y manifestaciones danzadas y teatrales que recrean para el pueblo la superación del mal y los pecados a través de las batallas libradas entre la “cruz de Cristo y el tridente de Satanás”, como se puede ver en la siguiente ordenanza que aparece en un Acta del Cabildo de la capital virreinal de Caracas y que data de esa misma época, donde se declara el día 8 de mayo de 1595 como la fecha en que se incluyen por primera vez bailes al Corpus Christi: “Mandase al ‘mayordomo’ de esta ciudad tenga cuenta

que se haga algún regocijo de alguna danza y comedia para este año el día de Corpus Cristi y gaste lo que fuere necesario”.

De otro lado, hay muchos momentos en que los bailes públicos son censurados por la institucionalidad eclesiástica, regulando tanto la vida pública como privada de esta sociedad pacata y moralista que, a su vez, mira con malos ojos los llamados “bailes de indios” o “bailes de negros”. Los curas justifican su reprobación con el argumento de que “los días de ensayo y los vestuarios que utilizan son grandes ofensas a Dios”, llegando a prohibir, incluso, aquellos bailes libres que realiza el pueblo en calles y fondas por considerarlos indecentes y que atentan contra la tranquilidad de la ciudad —prohibición que se extiende a las mujeres al negarles su participación en las danzas públicas del día de Corpus Christi—. Sin embargo, esta manifestación de la alegría y del “alma popular” nunca será abolida del todo y es muy probable que la costumbre de los bailes populares haya permanecido hasta los albores de la Independencia en el siglo XVIII, mientras que la desaprobación eclesiástica pudo haber influenciado su desarrollo hacia otras expresiones dancísticas y musicales. Hay que señalar, además, que a partir de las primeras dos décadas del siglo XVII las danzas y los bailes se organizan según las diferencias raciales de la población y con un claro carácter callejero, como se verá en la participación de negros esclavos, indígenas y mulatos. Lo mismo sucede con los desfiles de carnestolendas que presentan, al igual que el Corpus Christi, un carácter híbrido pero cuya función es el regocijo de la población.

### *Los bailes de salón*

Durante el periodo colonial prevalece un patrón de asentamiento de la población que ha sido determinante para el desarrollo del

Nuevo Reino de Granada, con su capital Santa Fe de Bogotá. En esta ciudad y otras grandes villas como Tunja, Popayán y Cartagena se localizan preferentemente los españoles y criollos, mientras que en las regiones agrícolas y de pastoreo se concentran los barracones de los negros esclavos, y la población autóctona indígena se sitúa mayoritariamente en las serranías. La propia fundación de la ciudad en 1638 responde a dicho patrón. Por otro lado, aunque en sus comienzos Bogotá, debido a su ubicación en un altiplano, no tiene mayor población afrodescendiente, varios documentos de la época colonial y de la Independencia señalan una considerable presencia de negros esclavos y mulatos, principalmente como criados de familias de diversos estratos sociales, así como algunos libertos dedicados al comercio y los oficios artesanales. Entonces, Santa Fe es una ciudad pequeña y de arquitectura más bien sencilla, ya que no es una ciudad adinerada como otras de América —Ciudad de México, Caracas o incluso Popayán y Cartagena—. Las familias prestantes son contadas y al no poseer grandes haciendas, zonas mineras o industria, la actividad gira en torno al comercio incipiente; mientras que las jerarquías sociales son muy rígidas y cerradas, basadas en la estratificación establecida por el virreinato, en donde lo que realmente otorga posición social es hacer parte del grupo étnico en el poder: los blancos ibéricos. En este ambiente provinciano tienen gran acogida los bailes traídos por las familias españolas, sobre todo hacia el siglo XVII, como la zarabanda, el pasacalle y el minué, reemplazados hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX por los llamados bailes criollos de salón, como la contradanza, danza y la “capuchinada” que, a pesar de sus variantes locales, conservan las huellas europeas, mientras que los bailes de las fiestas campesinas, como el bambuco y el torbellino, presentan una mezcla indígena y española.

Las castas coloniales de origen español, y aquellas otras familias criollas acomodadas en Santa Fe de Bogotá, ponen de moda los *refrescos*, que consisten en reuniones en los hogares, en fechas particulares, en donde se ofrece a los invitados un delicioso chocolate con colaciones para luego terminar en baile. De igual manera, en las casas se realizan los *saraos*, en donde los invitados son del ramo oficial, en ocasiones especiales como la llegada de los virreyes a la ciudad. En la siguiente cita se da una descripción de uno de tales festejos:

... se trataba de un gran acto en el que se realizaban diferentes actividades y duraba hasta tres días, según la importancia del personaje. Generalmente, se empezaba con un desfile por la calle larga de las Nieves, que era la entrada a la ciudad y por donde llegaba el virrey en su coche. La calle se decoraba con gran esmero, las ventanas se adornaban con arcos y se enarbolaba la bandera de España. El punto de encuentro del carruaje con el pueblo se conocía como la Plazuela de San Diego; allí, previamente, había preparada una tienda de campaña, muy bien amueblada, en donde se acostumbraba hacer el juramento ante el alcalde, en compañía de la familia del virrey, el alférez real y otras autoridades. Una vez terminada la ceremonia, el virrey salía montado en un corcel ricamente ataviado. Después venían las viandas y todo el pueblo disfrutaba del gran banquete. Estas celebraciones se preparaban bajo el estricto protocolo español. (Restrepo, 1995, p. 35)

El baile comienza alrededor de las nueve de la noche y se prolonga, generalmente, hasta la medianoche. Se inicia con un aristocrático minué que, por lo general, bailan la dueña de casa y alguna otra señora —luciendo atuendos y peinados a la moda— y acompañadas por dos “formales” caballeros, a

modo de señal de invitación para que se vayan incorporando los demás asistentes. Con gran afectación aristocrática, estas reuniones perduran por varios años y constituyen un enorme polo de atracción para la vida social y cultural de los santafereños.

Las novelas costumbristas de Tomás Carrasquilla, como *La marquesa de Yolombó* (1928), *Frutos de mi tierra* (1896) y *Del monte a la ciudad* (s. f.), en las que se elaboran perfiles de la sociedad de mediados y finales del siglo XVIII, son prolifas en semblanzas caricaturescas sobre estos eventos en los que sale a relucir el afán de prestigio y ascenso social que ocupará gran parte de la vida de las familias aristocráticas. Aunque estas familias se ubican históricamente en la región antioqueña, sus formas de vida se pueden generalizar a todas las familias “encumbradas” y con ínfulas “aristocráticas” en nuestras ciudades coloniales, y que reflejan en general un afán de lucimiento que tiene sus raíces en la estratificación social trasladada a estas tierras por la Corona española. Jorge Orlando Melo (2016) analiza esta situación en los relatos de Tomás Carrasquilla: los blancos están en la cima de la pirámide, pero hay unos más blancos que otros, y solo pueden considerarse “nobles” o “hidalgos” aquellos a los que se reconoce que vienen por todos lados de familias españolas, sin mezcla de sangre de la tierra y sin rasgos de moros o judíos. En esta sociedad, la riqueza es un valor subsidiario, que no logra borrar el estigma de la sangre, pero se añade a los valores de esta. En todo caso, los valores de las castas sociales de clase alta y media están dominados por rasgos de fingimiento, simulación y vanidad, en su afán por figurar y ganarse la amistad de la reducida corte virreinal mediante el alardeo y la apariencia.

El principal interés de los que se autoproclaman “blancos” descendientes de europeos es que se les reconozca un lugar en la estructura social; quieren figurar y para ello entran en una estrategia de apariencias, donde los actos sociales como

el baile, cumplen una función principal. Algunos son nuevos ricos, que han hecho sus fortunas con el comercio, la minería o la usura, pero otros vienen de familias más antiguas, a los que la pobreza borró de la buena sociedad. Los blancos de buena familia, si son ricos, hacen parte de la aristocracia. Si no, son los parientes pobres, que pueden en cualquier momento recuperar su consideración social, si la fortuna los favorece. Varios son los caminos para lograr el reconocimiento social, pero se resumen en usar el dinero para hacer olvidar el origen, y buscar el acto social por excelencia: el casamiento por conveniencia. Mientras que, por medio de los festejos públicos y privados, “ponen en escena” su actuación y fingimiento social (Melo, 2016).

Es importante señalar que los procesos independentistas y de conformación de la República no significaron una transformación social y democrática; solamente se indujo un cambio en los valores culturales y en la perspectiva política de una minoría educada en la Nueva Granada: la de los criollos, quienes al final del siglo XVIII exigían al gobierno colonial las posiciones de poder e influencia por derecho de nacimiento y educación. Salvo casos aislados, el objetivo nunca fue equiparar los derechos de todos los habitantes de la Nueva Granada, sino que la élite, que encabezó la misma, pretendió mantener su estatus privilegiado, mediante un proceso netamente político protagonizado por las minorías criollas y blancas, del que fueron relegados los negros y los indígenas. Este proceso tuvo un carácter autoritario y caudillista, que no promovió un cambio social, sino un cambio en la titularidad del poder. Además de un proceso largo, estuvo cargado de enormes complejidades y conflictos internos, pues no solo se luchó contra los españoles, sino que también se produjeron enfrentamientos por el poder entre los propios americanos.

Un interesante análisis de este panorama en las recientemente liberadas sociedades americanas, lo expone Francisco Javier de la Cruz Macho (2011) en *El proceso de independencia de América Latina*. Entonces, es lícito afirmar que en las expresiones artísticas y culturales de los nuevos americanos pervivieron intactos los cánones europeos que habían implementado los españoles desde la Conquista; que la independencia artística no se haría realidad, sino siglos después, manteniéndose estas representaciones idealizadas del cuerpo, y que las artes, particularmente la danza, ya descargadas de su función evangelizadora y normatividad social, dieron continuidad a unos cánones estéticos durante el siglo XIX. Así pues, esta aparente problemática es una oportunidad para reconstruir el pasado colonial a partir de las contradanzas, los pasillos y los bambucos que se apoderarían de los salones de las élites republicanas.

El ambiente de los salones del siglo XIX es un espacio de reconocimiento social donde familias que se consideran de abolengo por heredad realizan reuniones, tertulias, pequeños conciertos y noches de baile en las que todo debe ser “gracioso, elegante y espléndido”. Teniendo en cuenta que hasta el año de 1862 la ciudad será un pueblo grande, y que la gente acomodada no se aventura a vivir fuera del perímetro comprendido dentro de los ríos San Francisco y San Agustín, La Candelaria y el puente de San Victorino, el baile se instituye como parte fundamental de la vida cotidiana y de las relaciones sociales. Al inicio de la Colonia era un asunto irreverente y prohibido, pero rápidamente se va convirtiendo en el evento social y el entretenimiento por antonomasia de los santafereños, el cual abarcaría diversos sectores de la sociedad y ocuparía espacios políticos, sociales y privados. Durante el siglo de la independencia existe un público consumidor burgués que determina un espacio nuevo para la música y la práctica entusiasta del baile

que, junto con el surgimiento de espacios teatrales dedicados a la música y la danza, dará origen a una iconografía que busca en las ilustraciones de la época, como las acuarelas de pintores locales y de viajeros, promover una identidad propia: dibujos e imágenes que se encargarán de insertar poco a poco una idea “cachaca” única y auténtica. La construcción de un imaginario nacionalista encuentra así en la música y en la danza dos de sus principales escenarios, que son reforzados con una imagen propagandística que elaboran estas acuarelas y pinturas. Cordovez Moure describe con jocosidad el ambiente de los salones de finales del siglo XVIII y durante gran parte del siglo XIX:

El cumpleaños de un miembro de familia, un matrimonio, o el bautizo de un niño, se celebraban *oficialmente* según las proporciones de cada cual, con una fiesta, comprendida dentro de alguna de las clases enunciadas, esto sin contar las constantes reuniones de *confianza* o días de recibo, que se celebraban cada semana en las casas de familia que tenían en su seno muchachas festivas y espirituales. Entonces no había garitos, ni en las botillerías se vendía brandy o ajenjos (bebidas que se creían buenas solamente para el gacznate de los ingleses); pero en cambio nuestros jóvenes pasaban las noches en diversiones honestas, gozaban de inalterable salud, y contraían hábitos de cultura y gentileza que hicieron del *cachaco* bogotano un tipo encantador. (Cordovez, 2004, p. 16)

En otra de las semblanzas que reconstruye el mismo autor, es posible hallar cuadros pintoescos sobre estas apariencias que hacen parte de la sociedad santafereña:

Fijado el día para la fiesta, se enviaba con la vieja sirvienta un recado concebido poco más o menos en los términos

siguientes: “Recado manda a su mercé mi seña Mercedes y mi amo Pedro: que el día de su santo los esperan por la noche con las niñas y niños, sin falta. Que le mande su mercé los canapés, las sillas, los candeleros, los floreros de la sala (a cada familia se le pedía lo que hacía falta, pues por lo regular nadie tenía más de lo estrictamente necesario). Que aquí vendrá mi amo Pedro a convidarlos, y que manden las niñas para que les ayuden”. (Cordovez, 2004, p. 17)

La fiesta familiar se convertía, entonces, en todo un acontecimiento que paralizaba las demás actividades de la pequeña ciudad y motivaba la participación de familias enteras alrededor de una especie de convite: “Si el baile tenía mayores proporciones de las ordinarias, la ciudad tomaba el aspecto de un hormiguero cuyo hogar era la casa de la fiesta, a donde convergían por distintas direcciones todos los muebles, servicios de loza y vajillas de *plata de piña* de los invitados” (Cordovez, 2004, p. 17).

### *El minué, la contradanza y el bambuco*

El minué, de estilo barroco, era música y danza en compás de 3/4, que hacía parte central de una suite y se introdujo en la corte de Luis XIV, durante el siglo XVII, obtuvo mayor popularidad en el siglo XVIII. Se supone que su origen es campesino de Poitou, y que fue llevada a las cortes por el compositor real Jean Baptiste Lully, quien la incluyó en sus óperas. En su forma musical, el minué se compone de dos secciones, con repetición de cada una. El baile se realiza con cambios de pareja, siguiendo un orden jerárquico preestablecido; entre tanto, los demás danzantes permanecen observando, hasta que llegue su turno

(Mongue, 2019). Su interpretación y figuras hablan de un enamoramiento a través de la cual, la pareja de turno representa figuras alusivas al coqueteo, con la mirada fija, convirtiéndolo en una moda, que por su gracia rítmica se extiende con rapidez a todas las colonias españolas en América. En el Nuevo Reino de Granada, como en las demás colonias novohispanas, surgen variantes del baile que consisten en que los bailarines, después de repetir los complicados movimientos originales, ejecutan sus alegres “cadenas” y rápidos giros, retornando luego al aire inicial, ceremonioso, del minué. Las danzas tradicionales se destacan por los movimientos coreográficos de las parejas que demuestran, en un genuino lenguaje corporal con sutileza y picardía, los avatares de la conquista amorosa. Por su parte, las contradanzas originan nuestras danzas de grupos de parejas, coreografías en que estas se “deshacen” para confundirse con otros bailarines en ciertas figuras y vuelven a unirse al concluir el baile, como en una historia de final feliz (Frejtman, s. f.).

El salón colonial abriría paso, en los albores de la Independencia, a la contradanza santafereña, forma danzada en la que el “cachaco” bogotano estamparía, como un sello, el aire libertario que animaba su espíritu. La contradanza, nacida en la campaña inglesa en 1500, como *country dance* (danza campestre o campesina), va a sufrir toda suerte de migraciones y transformaciones. Sus referencias se ubican ya en el año 1550 como un baile en la campiña, ascendiendo a los salones de la corte isabelina en 1600, desde donde pasa luego a Francia y a Holanda. En Francia tomó el nombre de *contredance* (bailar en contra), en Inglaterra *Long-Way* (contradanza larga, en hilera). En 1710, la contradanza penetra en España y allí toma el nombre de “contradanza española”. Su arribo a tierras americanas marca un hito en el desarrollo

de la música y la danza en general. Sus primeras referencias en Colombia datan de 1752, se bailaba en dos fiestas memorables en Santa Fe, y fue adquiriendo relevancia y vitalidad en su nueva versión hacia los albores de la Independencia y la República, siendo el momento culmen en las fiestas públicas y de las familias santafereñas. Es el tema preferido, no solo por los conjuntos musicales, sino también por las bandas militares y por las castas independentistas, tanto es así, que en muchas narraciones se afirma que el Libertador Simón Bolívar y el general Santander gustaban de bailar la contradanza, ejecutando con gracia y destreza este ritmo en cuanta fiesta asistían. Dos famosas contradanzas serán: *La vencedora* compuesta como celebración de la Batalla de Boyacá y *La libertadora* en honor a Simón Bolívar.

A propósito del lugar social y cultural de la danza en el siglo XIX se puede citar la investigación de Claudia Angélica Gamba e Israel Fetécula realizada con la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, titulada: “La diversidad social manifestada en la práctica de la danza y la música de Santa Fe en la época de independencia, 1770-1830”, donde los autores realizan un paralelo entre las celebraciones de élite y las del pueblo para contextualizar el papel de la danza y la música en la construcción de nación y de identidad vistas de manera articulada en las otras esferas del contexto de la independencia. Por ejemplo, en este y otros trabajos es posible hallar referencias sobre el gusto y la afición por el baile entre nuestros próceres; se afirma, por ejemplo, que el general Santander era muy fuerte en este ramo, y probablemente tal fue la razón para que, a las contradanzas obligadas o de figuras complicadas, se las llamara “santandereanas”. La contradanza desaparecerá hacia 1880 luego de haber gozado de gran auge en todo el país. La siguiente cita de Cordovez Moure (2004) ilustra muy bien la

popularidad de este baile de salón y la manera de interpretarla por las parejas:

El arreglo y disposición de una contradanza exigían conocimientos estratégicos de primer orden. Apenas sonaba el redoblante, se apresuraban los galanes a tomar su pareja, situándola convenientemente, es decir, próxima a la cabeza si eran duchos en la materia, o hacia la cola, si eran chambones, pues se consideraba como falta grave el equivocarse al bailar la contradanza. En toda la extensión de la sala se formaban de un lado las señoras y del otro los hombres frente a su respectiva pareja. El que ponía la contradanza por lo general persona de respeto, daba a los danzantes las órdenes e instrucciones conducentes a la buena ejecución del plan de operaciones, y al grito de a una, empezaba el enredo, que consistía en hacer y deshacer cadenas, espejos, alas arriba, alas abajo, molinetes, etc.; en una palabra, durante dos o más horas de tiempo se entretenían tejiendo la tela de Penélope; el pináculo de la contradanza consistía en que, en cierto momento, los hombres de un lado y las señoras de frente, se aproximaran entrelazados, formando una gran ala al grito de arriba. Esta clase de baile era muy socorrido, porque lo mismo que la olla podrida española, admitía en su seno toda clase de elementos; allí se desquitaban todos y todas del forzado ayuno de baile cuando esto provenía de pavorosa antigüedad en la fe de bautismo. (p. 30)

El fenómeno del mestizaje llevará a los indígenas y campesinos neogranadinos a desarrollar una música con características propias, que se conocerá después como bambuco, guabina, torbellino y bunde; expresiones locales que, despojadas ya del sentido despectivo que le dan los mismos

criollos con “humos de hidalgos”, representarán los nuevos aires sociales que levantará la Independencia. Con respecto al origen de estos aires populares mestizos, no es mucho lo que se ha escrito y lo que existe es contradictorio. Sobre el bambuco se puede afirmar que es uno de los aires nacionales más originales y famosos, erigido como símbolo de la nacionalidad y que, de acuerdo con algunos historiadores y musicólogos, como Ignacio Perdomo Escobar, es el aire que acompañará los momentos heroicos de nuestra historia como la celebración de la entrada de los libertadores a Bogotá después del triunfo en Boyacá, o cuando se selló la independencia del Perú y, por ende, de la dominación española en América: “La primera noticia del aparecimiento de los aires populares colombianos conocidos hoy solo se encuentra a raíz de la epopeya de la independencia”. Una prueba de que el bambuco existía antes de 1810, son algunos apartes de su libro de la historia de la música, en donde narra que los soldados se lanzaban enérgicos al combate animados por los aires del bambuco tocado por la escasa banda de los batallones, lo que demuestra que para esta época este aire, no solo era conocido, sino que ya se había arraigado en la conciencia nacional (Perdomo, 1963).

El bambuco *La guaneña*, considerado hoy el himno no oficial del departamento de Nariño, se cantó en los campamentos de los pastusos amigos de la monarquía española; al son de *La guaneña* los bravos combatientes sureños, quizás los mejores soldados que ha dado América, pararon los ataques suicidas de las tropas de Bolívar en Bomboná y en Jenoy. Pero, así como Rosario Torres cambió de pretendiente, *La guaneña* pasó de las filas realistas a los campamentos patriotas. Un testigo anónimo de la época relata cómo, “al son de *La guaneña* las tropas colombianas barrieron los cuadros españoles en Pichincha y al grito, ‘¡Adelante! ¡Armas a discreción! ¡Paso de vencedores!’, acompañado de este son sureño los patriotas

triunfaron sobre las tropas realistas en la batalla de Ayacucho”. He aquí un verso de la letra que define al personaje femenino que le da el nombre a este bambuco de origen militar y que representa a la mujer del pueblo, voluntariosa, de carácter rebelde e independiente, valiente y de armas tomar:

Guay que sí, guay que no  
*La guaneña* bailó aquí  
 con arma de fuego al pecho  
 y vestuario varonil (Perdomo, 1963, p. 119).

Pero el bambuco, además de ser un himno de victoria, es sobre todo un canto de amor cuyo baile representa la historia de un idilio, la conquista galante del hombre hacia su dama:

Su escenario es el campo abierto; allí es donde verdaderamente se siente la poesía profunda de su ritmo; en noches de luna, al arrullo del caudal del río lejano y de las hojas de las palmas agitadas por el viento, cuando se destacan las parejas, que al son de las recónditas armonías escapadas de los tiples y requintos tejen las figuras del *bambuco escobillao* y la *manta jilada*. (Perdomo, 1963, p. 217)

Veamos las estrofas del poema de Rafael Pombo, citado por Perdomo (1963), que hablan muy bien de la picardía amorosa del bambuco:

Una por una salían  
 hacia su galán derecha,  
 y el, la boca almíbar hecha  
 aguardarla parecía.

Más con sandunga imanada,  
 ella, escapando del pillo,  
 como al boa el pajarillo,  
 lo atraía en la retirada...

¡La eterna historia de amor!  
 Ley que natura instituye;  
 La mujer siguiendo al que huye  
 y huyendo al perseguidor.

Ya evitaban su mitad,  
 ya lo buscaban festivas;  
 provocadora y esquivas...  
 ¡como la felicidad!

Un elemento imprescindible en la danza del bambuco es el paso, que el coreógrafo Jacinto Jaramillo acuñará en los años setenta del siglo xx, bajo el nombre de “escobillao”, el cual consiste en un movimiento ligero y acariciador de los pies en el piso que se realiza a ritmo de  $\frac{3}{4}$ : se ejecuta colocando un pie adelante del otro que se halla en reposo apoyándolo en la puntera y resbalándolo sobre el piso en esa posición, retrocediendo en dirección al otro pie, que a su vez retrocede en un pequeño balanceo. Veamos otro fragmento, del mismo poema de Pombo, donde se ilustra esta acción particular que ejecutan los bailarines con sus pies:

¡Y que pies! Ni el mameluco  
 Sultán mejores los vio:  
 el diablo los inventó  
 para bailar el bambuco.

Se alternaban pulcramente  
 hincando rápida huella  
 y ondulaba toda ella  
 la fascinante serpiente.

Al compás del tamboril  
 con la bandola armoniosa  
 y la venia respetuosa del desafiador gentil.

Es difícil dar fe de la existencia del bambuco en el periodo de la Colonia, porque la mayor parte de las menciones que de él se hacen son escritas con posterioridad a 1840, y se consolida como música y danza bien entrada la nueva República, y como una de las expresiones que pasará a ser el símbolo de la nacionalidad colombiana. Es el momento en que empezará a ser construido el mito de la nacionalidad, que coincide con el ascenso del bambuco en la sociedad y que se filtrará, probablemente, por la movilidad social ocasionada en tal periodo, la cual pondrá en contacto las formas de la cultura popular y de élite. La movilidad social será lo que abrirá las puertas para que este género ingrese en los altos círculos y que otros bailes de salón como el pasillo, derivado del vals, hagan camino contrario hacia las clases populares.

La conquista primero, después la evangelización y el subsiguiente sistema de encomiendas en todo el Nuevo Reino de Granada, en conjunto, hacen que la música indígena prehispánica desaparezca casi por completo en Santa Fe. El aislamiento de la capital virreinal de las grandes zonas mineras, de haciendas y de las zonas costeras de desembarque español, es también la causa de que la música de los esclavos de origen africano no desarrolle aquí las mismas características que en otras regiones, como el caribe o el pacífico colombianos, que le permitirán decantarse en diferentes géneros distintivos como

el mapalé, la cumbia, el currulao. Al decir de los estudiosos de la música y el folclor colombiano, el bambuco es indudablemente una música popular andina, con características propias. Como tal es, en efecto, el resultado de la confluencia española e indígena, y negra en la región pacífica. Sin embargo, así como evidentemente no se le puede considerar como música española, tampoco es representativa de una expresión exclusivamente indígena, ni mucho menos puede ser incluida dentro del mosaico de músicas afroamericanas. Los solapamientos del tiempo en algunos textos literarios hacen aparecer el bambuco en escenas de la vida colonial, como en *La marquesa de Yolombó*, de Tomás Carrasquilla, y *El alférez real*, de Eustaquio Palacios, obra en la que se afirma que en la fiesta de la jura de Carlos V, “en la primera parte de la noche no se bailó otra cosa que el bambuco, baile común de nobles y plebeyos”.

Como música y danza, el bambuco es una expresión esencialmente mestiza que surge como una manifestación popular, perteneciente a las tiendas, a los caminos y al pueblo. Sin embargo, como se mencionó, es difícil dar fe de su existencia antes 1840, época en la que empieza a ser construido el mito de la nacionalidad; los estudios musicales que ya se mencionaron ubican al bambuco en un momento en que comenzaba su ascenso en la sociedad, gracias a las composiciones de músicos académicos y a la movilidad social ocurrida en este periodo que ponía en contacto las formas de cultura popular y de élite. Músicos finiseculares como Emilio Murillo, Uribe Holguín, Pedro Morales Pino, propiciaron que el bambuco ingresara en los altos círculos y que desplazara al pasillo, derivado del vals —el cual haría el camino contrario hacia las clases populares—. El bambuco sigue siendo, hoy, una expresión viva en los trabajos de compositores, intérpretes y agrupaciones de la llamada nueva música colombiana, como Palosanto y Colombita, de manera que aún tiene mucho que decirnos, más allá de las remembranzas

y los suspiros nostálgicos. Las principales fuentes para ubicar una pose del cuerpo, los brazos y los pies en la interpretación del bambuco durante el siglo XIX, y su presencia en festejos de la sociedad encumbrada y de las clases populares, en salones, plazas públicas y tiendas, se pueden apreciar en las acuarelas de inquietos viajeros que visitaron estas tierras hacia el siglo XIX, quienes plasmaron en sus imágenes aspectos de la vida, entre los cuales se pueden mencionar a François Désiré Roulin (médico francés, 1796-1874), Joseph Brown (comerciante y banquero británico, 1802-1874), Edward Walhouse Mark (diplomático británico, 1817-1895), Charles Empson (escritor británico), Henry Price (músico y comerciante británico, 1819-1863), y José María Gutiérrez de Alba (escritor y diplomático español, 1822-1897). Particularmente las tiendas, además de las fiestas, serán el escenario por excelencia de la cultura popular. En los albores de la Independencia en Santa Fe, como en el resto de la nueva República, la danza y el baile se integrarán al nuevo discurso estético que gira en torno a los conceptos de nación y patria.

Los bailes públicos y privados, y las costumbres relacionadas con estos eventos sociales, ocuparán un rol preponderante en un proceso que, incipiente, buscaba generar identidad. La combinación del movimiento corporal, la gestualidad expresiva, el ritmo, la música, el atuendo, la puesta en escena de las emociones y toda la parafernalia social que acompañan estos eventos, han permitido que la danza sea para cada época y sociedad una forma de comunicación no verbal, comprensible y asimilable por cualquier cuerpo, que propicia espacios de identificación personal, social y cultural. Un valor intrínseco de cohesión e identidad social que Gillo Dorfles (2004) define como “actitud simpatética”, la cual permite a la danza “una facultad de comunicación intersubjetiva” que, por hallarse en medio de personas que bailan, es “sumamente contagiosa”.

Esta empatía cinética entre los cuerpos que danzan —o el ver danzar— es lo que confiere al baile social el sentido de pertenencia a una comunidad, grupo o entorno cultural y que, en el caso de la danza típica o representativa de una región, lugar o población está fuertemente arraigada a procesos de identidad local que reúnen diversos elementos tradicionales de la sociedad: creencias, música, expresión corporal, y que demarcan territorio, actividades lúdicas, competencias, comidas, bebidas, expresiones de la oralidad, vestuario y otros aspectos que hablan de esa sociedad en particular. De modo que, la danza colonial de aspecto y contenido barroco-europeo es un elemento configurador del perfil de una sociedad y sus representaciones del cuerpo. El consumo de música y danza será un fenómeno que, al extenderse, alcanza su máximo desarrollo en la alta sociedad santafereña en los albores de la Independencia, pero que desde el siglo anterior había establecido las bases para crear y absorber estas nuevas prácticas. La clase criolla ilustrada del siglo XVIII convertirá los espacios públicos y las salas de sus casas en hábitats musicales donde la danza cumple un rol de divertimento y roce social fundamental. Dos espacios de vida social se hallarán ya consolidados en el siglo XIX: el espacio privado de los salones y el espacio público de las plazas, como lugares que propiciarán un gran desarrollo musical por estar dedicados enteramente a este arte.

## En conclusión... de posturas e imposturas

Las miradas convencionales sobre los procesos de colonización señalan el predominio de profusas prácticas que afirman la conquista corporal, espiritual y material de los espacios socioculturales, en donde la música y la danza, al igual que

todas las formas artísticas, funcionan como dispositivos de control, reconfigurando paulatinamente unas “posturas e imposturas” como ámbitos donde el gesto y el movimiento representan procesos culturales de adaptación y sumisión, pero también de reinención e impugnación del discurso “eurocentrista”. La danza no solo da cuenta de estos procesos de colonización y de emancipación del cuerpo, sino que, ante todo, expresa la configuración de “narrativas coreográficas” que presentan maneras de asumir un fenómeno de transculturación, cuyas formas se constituyen en un nuevo discurso que puede ser leído semióticamente, como la *Obra abierta* de Humberto Eco (1990), que nos habla de nuestro pasado y de una experiencia histórica. Es posible reconocer en las danzas coloniales unas maneras lúdicas y exuberantes de representar las posturas e imposturas que adopta el cuerpo, en donde se pueden hacer evidentes las luchas, negociaciones, conexiones y transmutaciones, donde se muestra cómo la existencia —a pesar del sesgo colonialista— se viste de fiesta para hacer del baile un atenuante y una interpelación. Pero también, cómo a través de una expresión mestiza que es el bambuco, se erigen unos mecanismos no premeditados de impugnación. Las danzas coloniales, en cuanto eslabones visibles en la cadena de afectos y vivencias, son un producto sociohistórico, un medio de emancipación y resistencia social, una reacción vitalista en nuestra sociedad mestiza, híbrida, festiva, sensible y pensante.

Dicha experiencia se instala de un modo no del todo consciente en el espacio social de la colonización como estrategia de supervivencia, apelando a la danza y a los bailes como medios militantes de la vida, la alegría, las fiestas, y, por consiguiente, los colores, gestos, modales y ritmos de la época, con unas significaciones y repercusiones sociopolíticas. Si, de un lado, la colonización del cuerpo es el territorio legitimador de un presente, o de un mundo inmediato, donde pareciera que

no hay cabida para los espacios vitales, por otro, esos mismos cuerpos no dejarán de bailar, mientras las músicas sigan sonando con sus acordes libertarios. Así como esos cuerpos que danzaban en las salas santafereñas se acomodaron a las imposturas occidentales, de igual manera fueron capaces de asumir unas posturas criollas, como mecanismos expresivos de defensa, solidaridad y rebeldía: un mundo desbordante por el cual se mueve la existencia, transita la historia y circulan las luchas, conexiones, interpelaciones y cadencias que muestran cómo la vida, a pesar de las imposiciones coloniales, se engalana con la fiesta, la galantería y el ritmo corporal y musical, dentro de unos mecanismos sociales de confrontación del discurso hegemónico.

Y si bien es cierto, la gestualidad corporal y expresiva del minué ha sido aprendida e imitada por el cuerpo nativo americano, a partir de las imposiciones y negaciones que sobre el mismo le ha endosado el cuerpo inquisidor español, y si las danzas cortesanas cumplen su parte en la empresa conquistadora, no puede negarse que los bailes cortesanos constituyeron también una forma de agencia/resistencia, inicialmente de las poblaciones indígenas y luego de los negros y mestizos; pues, sin duda, la historia no solo se configura a partir de las ideas y las palabras, sino también desde las sensaciones, las emociones y los movimientos: “Así, el orden de la (geo)política no puede ser exclusivo de los humanos y de su racionalismo, de las tácticas y estrategias, de las máquinas de guerra, etcétera, es también competencia de lo divino, lo mítico, lo sacro, lo festivo, lo fantástico” (Quijano, 2010, p. 71).

Por medio de la danza, las personas no solo se expresan con su cuerpo, creando un lenguaje propio y singular, sino que también interactúan con su mundo, ejerciendo un control sobre su materialidad y sobre su espacio inmediato, para resignificar colectivamente su cotidianidad. Por tanto, el baile

cumple una función vital en la configuración simbólica de lo social. Importancia representativa que le asigna al arte danzario repercusiones fundamentales de carácter político. No en vano, las monarquías y burguesías europeas le concedieron al baile y a la danza en general una función de prestancia, lucimiento y poder político, económico y social. Pero, al mismo tiempo, la danza, junto con la música, la literatura, el teatro, la comida, el vestuario, los tabúes y las demás prácticas sociales, constituyen un elemento transgresor por donde también se mueve la gramática de decolonización.

Las chirimías, el tiple, la bandola, la carrasca, la tambora con que los indígenas y mestizos santafereños interpretaban villancicos y canciones a ritmo de torbellinos, guabinas, bambucos, bundes y contradanzas en las fiestas del Corpus Christi, en las natividades y en los demás acontecimientos santos, al igual que en las celebraciones públicas permitidas por la Corona —y, por supuesto, en sus “jolgorios” secretos y privados— en el Nuevo Reino de Granada, son compartidas con otros sectores sociales, en una diversidad de expresiones

... que se presentan como constantes históricas, y constituyen armas de singular importancia en los procesos de agencia histórica y lucha por la liberación y el reconocimiento. Es desde estas prácticas que la vida, en medio de la racionalización, la colonización y el sufrimiento, se pinta también de música, colores y proyectos de libertad, en los que la música narra las historias a modo de petición de humanidad. (Quijano, 2010, p. 73)

Existen posiciones en algunos estudiosos del folclor que consideran las danzas “mestizas” del folclor coreográfico de la región andina de Colombia como el producto de una asimilación pasiva del componente europeo y que se ha combinado

con lo indígena y lo africano mediante un proceso armónico, de simple transmisión. No obstante, hay que reconocer unas reapropiaciones de estas representaciones barrocas del cuerpo en la danza como un proceso no exento de conflictos, luchas sociales e intercambios culturales que, si bien es cierto no son el tema central de este trabajo, deben ser tenidos en cuenta al momento de pensar una historia de nuestra danza. En general, la danza folclórica colombiana presenta características distintivas que la definen como una expresión original, desarrollada dentro de contextos regionales y culturales muy específicos. Hay que estudiar, apreciar y valorar nuestros bailes y sus músicas colmadas de historias, en las que no solo se reflejan las imposiciones sobre el cuerpo y las apariencias y los fingimientos sociales, sino también unas dinámicas de apropiación, reinención, impugnación, autonomía y reconocimiento.

Más allá de minimizar la danza folclórica y sus representaciones vinculadas a un regionalismo y a una historia, como señales de estancamiento y una mirada bucólica, unos estudios más profundos sobre formas como el bambuco, el torbellino, la cumbia, el joropo y muchas otras expresiones del acervo tradicional colombiano podrían encontrar estas posturas e imposturas del cuerpo como mecanismos de imposición, asimilación, impugnación e invención, a la vez, de aquella herencia colonial y que serían, más bien, un factor vital para una actitud decolonial del cuerpo que somos como colombianos y latinoamericanos, en el que se amalgaman unas corporeidades indígenas, hispánicas, negroides, moriscas, asiáticas.

No puede desconocerse la función que han cumplido, y siguen cumpliendo, nuestros bailes como el bambuco, el torbellino, la contradanza, la danza, e incluso el pasillo santafereño, en una concepción del cuerpo que reconstruye su propio universo, alimentado por una serie de posturas e imposturas históricas, sociales, políticas, económicas, estéticas y culturales,

que toman parte decidida en la rebeldía de los actos creadores y de los espacios de resistencia. Hecho que es necesario investigar a profundidad, revalorando el papel que ha cumplido y que cumplen la danza y el baile en la construcción de nuestra historia y de esta, aún incierta, nacionalidad colombiana. De manera que, sin desconocer la coexistencia de conflictos y tensiones, no podemos seguir viendo la plasticidad, la lúdica y la excepcionalidad del baile como actos ajenos a la política y la vida cotidiana. Las interpretaciones históricas de la vida en Santa Fe, como en el resto de la América novohispánica, así como la historia en general, no pueden seguir banalizando la danza como un simple adorno y una costumbre pintoresca de la comunidad, sino que requieren develar estas “posturas e imposturas” contenidas en la danza colonial, como en cualquier danza del pasado o del presente, para reconocer que no son simples adopciones pasivas de modas impuestas, sino que actúan directamente sobre la reflexión y el trabajo intelectual, así como también en las maneras de ceñirse al poder o, por el contrario, se constituyen en manifestación política y práctica de interpelación para reafirmar la vida, movilizando cuerpos, sueños y rebeldías. Al ritmo de instrumentos, compases, melodías y armonías, gestos, aires y voces, estos bailes nos hablan de deseos, anhelos, tragedias, amores y desamores, política y fiesta, dentro de un espacio-tiempo de carácter excepcional que crea el cuerpo danzante. Reconstruir la danza del pasado es, en definitiva, revivir una conciencia corporal, histórica y social: “Una exhortación a (re)pensar el presente-futuro, una fuga armada de ritmos, baile y fiesta, y una convocatoria abierta y permanente al amor” (Quijano, 2010, p. 78).

Este documento hace parte de los primeros acercamientos realizados durante la residencia de danza y pintura en el museo, indagando por unas representaciones barrocas del cuerpo en la Colonia. Constituye, así, un punto de partida para el trabajo de

investigación *Expuestos, expiados y rebelados: cartografías del cuerpo barroco en la danza colonial*. La investigación desde la pintura y la danza tiene que ver con varias maneras en que se manifiesta ese cuerpo barroco en el contexto colonial: el cuerpo religioso sufriente y triunfante; el cuerpo político sometido y supliciado; el cuerpo amoroso acariciado y adorado; el cuerpo danzante adiestrado, sublimado, expresado y rebelado. Se trata de mostrar una serie de ambigüedades del Barroco que oscila entre el apego a la vida y el culto de la muerte; entre el mito, la razón, la moral, el placer, la libertad y el amor.



### 3. Para reflexionar al final de este viaje por los cuerpos expuestos, expiados y rebelados

La temprana fundación de ciudades en el Nuevo Mundo favoreció la difusión de la cultura europea, en donde las artes como la danza tuvieron un papel fundamental en la imposición de nuevas maneras y modales sobre el cuerpo. Junto con la fundación de ciudades, se establecieron las distintas órdenes religiosas, de cuya mano llegaron la música y la danza mediante representaciones navideñas y celebraciones del calendario católico-cristiano. América recibió la cultura musical-coreográfica y la religión que se practicaban en la Europa barroca, pero al mismo tiempo dio sus aportes; la música de los maestros europeos se cultivó en el continente americano, y varios compositores, tanto españoles como criollos e indígenas, crearon obras de gran valor, que se escribieron en español, latín y, algunas, en lenguas indígenas nativas. Así mismo, a ritmo de folías, zarabandas y minués interpretados con instrumentos ibéricos, como la guitarra, el laúd, el órgano y el fagot, se recreaban las danzas de ascendencia barroca-cortesana en las casas de las familias hispanas que comenzaron a instalarse en

los recién fundados virreinos, entre finales del siglo xvii y principios del siglo xviii. El arribo de las familias de los conquistadores, las esposas e hijos, por directrices de la Corona, para la conformación de una corte virreinal en las ciudades recién fundadas durante el siglo xvi, fue uno de los factores fundamentales para la implementación de unas representaciones barrocas del cuerpo en la danza colonial y que tuvieron lugar en los saraos, bailes y festejos públicos y privados, que hacían parte del aquel gran aparataje teatral para escenificar esta nueva visión del cuerpo.

La enseñanza de la danza estuvo a cargo, por lo general, de monjes o curas doctrineros que buscaban atraer a los nativos con bailes que se realizaban principalmente en actos litúrgicos de la natividad. Dos importantes fuentes de consulta histórica sobre el desarrollo de la música occidental en la Nueva Granada, durante los siglos xvi, xvii y xviii, son las obras del padre e historiador Ignacio Perdomo Escobar (1963) y, más recientemente, del musicólogo e investigador musical Egberto Bermúdez (2000), de donde se ha tomado buena parte de la información histórica de las manifestaciones musicales relacionadas con el festejo y la danza que se reseñan en esta parte de la cartografía y que tiene el propósito de reconstruir un panorama de la danza colonial.

España exportó a los virreinos de México, Perú, la Nueva Granada y el Río de La Plata, parte del legado musical y coreográfico del Barroco, representado en danzas cortesanas como el pasacalle, la pavana, la gavota y el minué. Al mismo tiempo, hubo una reapropiación de estas formas surgidas en tierras americanas, como es el caso de dos de las formas más apreciadas del barroco: la chacona y la zarabanda. Es así como la zarabanda, probablemente de origen centroamericano, se menciona por primera vez en un poema escrito en Panamá en el siglo xvi. Originalmente se le consideró un baile demasiado

sensual y lascivo, que con el tiempo evolucionó a una danza lenta en compás ternario y se convirtió en una de las danzas obligatorias de la suite barroca. Esta danza fue llevada a Europa en donde tuvo gran aceptación y nuevas adaptaciones. De la chacona se decía que había sido inventada por un español de apellido Chacón, posiblemente en un lugar remoto de la Nueva España. Es una forma similar a la *passacaglia*, de variaciones sobre un juego de acordes que se repiten. Al igual que la zarabanda, en una primera impresión fue considerada sensual y vulgar y, al pasar el tiempo, se convirtió en una forma lenta y digna en compás ternario.

Las obras del teatro breve del Siglo de Oro, como es el caso de Cervantes y Lope de Vega, cuyas piezas cortas incluyen el *baile dramático*, brindan unos de los pocos testimonios que se conservan en la actualidad sobre la danza barroca de la España del siglo XVII. En las escenas de baile dramático se mencionan y describen danzas como: canario, pavana, sarabanda o zarabanda, gallarda, pasacalle, chacona, gavota, española, folía, gayta, matachines y minueto, entre muchas otras, que se ejecutaban tanto en los ambientes cortesanos como entre el pueblo llano y que tenían el mismo éxito en los salones que en las calles, las cuales constituían el momento central en las escenificaciones de las representaciones teatrales. Con el tiempo, varias de estas formas de origen popular y campesino mutarán a géneros más elevados y académicos, primero en elementos de base de la música instrumental española (como los que hacen parte del tratado de guitarra de Gaspar Sanz, por ejemplo), y más adelante, en formatos para la música sinfónica, como sucedió con el minué, que serán apropiados por grandes de la talla de Händel, Lully o Purcell.

En más de una ocasión, la Iglesia censuró la danza por considerar obscenos los movimientos que realizaban los bailarines; es el caso de la zarabanda, muy apreciada por el pueblo

llano y que, según algunas de aquellas obras del teatro breve, al principio era interpretada solamente por mujeres —en su origen: troteras o danzarinas judías y moriscas— y se consideraba inapropiada para “las gentes de bien”, por lo que fue censurada en España por las autoridades eclesiásticas y civiles. Según se ha encontrado en algunos trabajos de historiadores de la danza, como Paul Bourcier, la zarabanda adquirió una versión noble muy de moda en las cortes europeas, tanto así que “el cardenal de Richelieu la bailó acompañándose de castañuelas para intentar conseguir los favores de Ana de Austria”. Otra forma de baile característica de la época es el pasacalle, cuya génesis se sitúa tanto en España como en Italia: surgió como marcha para ser interpretada y cantada paseando por las calles; los paseantes eran escoltados por músicos que la interpretaban con una guitarra en bandolera; como en casos anteriores, en Francia adquirió un carácter más grave y formal de danza cortesana, hasta que finalmente pasó a ser parte de la música sinfónica. Procedente de Poitou, el minueto o *minué* llegó a España hacia 1650, y fue adaptado por los músicos españoles que desarrollaron piezas de tres y cuatro partes, las cuales, en algunos casos, llevaban un ritmo contrario al que se empleaba normalmente y sin equivalente en otros países; el minueto llegó a convertirse en un género relevante de la música instrumental del siglo XVIII:

Durante el carnaval a nadie se le ocurriría bailar sin haber aprendido las reglas necesarias. Además, el minué es justamente considerado como una obra de arte y pocas parejas se atreven con él. Cuando una de ellas sale a bailarlo, el resto de la concurrencia forma círculo en torno a los bailarines, admira sus pasos y figuras y les aplaude al terminar. (Goethe, Viaje a Italia, 1788, citado en Hooreman, 2002)

*Expuestos, expiados y rebelados* coloca la danza en el museo para hablar del cuerpo en la pintura religiosa de la Colonia, mediante unas semblanzas que tratan de representar la forma teatral en que los artistas del barroco intentan romper la barrera que existe entre la obra de arte y el espectador, para crear un espacio pictórico habitado por el gesto, recreando los temas, en donde el espectador no se sienta ajeno, sino que el mensaje le llegue de una manera más cercana. Lo que tratan de evitar estos artistas es la llamada ventana en el espacio del Renacimiento, que se producía por la utilización de la perspectiva. Intentan decir que el marco por el que miramos es accidental y no algo que no se pueda comprender. Se manifiesta de distintas formas como, por ejemplo, con gestos enfáticos, que parece que se salen del plano pictórico. Los cuerpos danzantes-intérpretes-personajes son como las esculturas barrocas que se presentan en los retablos religiosos del museo: parecen salirse de los nichos y romper sus límites, traspasando su marco habitual, jugando con los relieves y contornos, en cuyos diseños dorados aparecen aportes locales nativos, para romper la línea entre la obra de arte y la vida real y recrear el pasado en el presente.

La danza en el museo destaca aún más esta situación con los retablos, ya que los intérpretes entran y salen de los límites del marco, destacando la impresión tridimensional que querían darle los artistas del Barroco a las imágenes. Así como los pintores modifican la sensación del espacio, resaltando los movimientos del fondo de un plano pictórico, para dejar de lado el primer plano y guiar insistentemente la mirada del espectador hacia el fondo, o a que imagine una continuidad sin fin que se consigue a través de la representación de sucesivos planos o compartimentos, las semblanzas coreográficas y teatrales creadas para el museo exaltan ese dramatismo pictórico y la vitalidad espacial de las pinturas y los retablos. En las decoraciones con estrellas azules del techo del Museo Santa Clara se buscó dar

continuidad al espacio, haciendo que este diera la impresión de un cielo inmenso, donde las figuras parecen desafiar la ley de la gravedad. Para la puesta en escena de la danza teatralizada se aprovecha la luz, el colorido y la atmósfera del claustro con el entorno de las pinturas, los murales y retablos, y la relación con ese cielo barroco.

De acuerdo con Susana Tambutti hay una estrecha relación entre el cuerpo sublimado por el discurso católico y su armonización en la danza:

La estricta geometrización de los cuerpos organizados a partir de una teoría clasicista reflejaban cuerpos revelados porque de ese modo se instauraba en el alma la armonía perdida, iluminando la dimensión esencial del hombre con un orden suprasensible que recordaba al alma su origen trascendente. El cuerpo se transformaba, así, en un reflejo de la trascendencia y se ubicaba en una dimensión divina. (2008, s. p.)

En la danza barroca el cuerpo se despoja de su gestualidad cotidiana, en tanto que el discurso católico lo obliga a disimular sus pasiones: “La idealización de la naturaleza corporal se perfeccionaba con otra proposición: la belleza formal del cuerpo debía completarse con la belleza de un cuerpo sublimado, a las nociones de belleza de la danza clasicista se integraba una concepción corporal, no solo idealista, sino también espiritualista y moralista” (Tambutti, 2008, s. p.). Esta desmaterialización del cuerpo “civilizado” se impone en América a partir de la Conquista y durante la Colonia, a través de la religión y la pintura:

El cuerpo moviéndose dentro de su ámbito natural fue excomulgado y reemplazado por la imagen de un cuerpo

arbitrariamente construido, liberado de todo vestigio de animalidad y que, con la sublimación de sus pasiones, lograba un continuo ascenso hacia beneficios espirituales con la creencia subyacente en una razón científica empírico-matemática como refinado logro de la civilización. (s. p.)

El Clasicismo, inspirado en los patrones del arte y el pensamiento del antiguo mundo clásico (Grecia y Roma), los valores del Renacimiento, la búsqueda del conocimiento y la perfección que caracterizan al humanismo europeo a partir del siglo xv, instauran un nuevo canon del cuerpo que aspira a la perfección absoluta a través del arte y la religión; preceptos cuya máxima representación han sido las danzas barrocas cortesanas que precedieron al ballet clásico (siglos xv al xvi). En la danza clásica actúan modos de disciplinamiento específicos, que construyen cuerpos que se consideran aptos y eficaces para determinadas formas de movimiento:

... a partir del neoclasicismo se intentó plasmar la intuición de las formas trascendentes en un vocabulario de líneas geométricas sobre un cuerpo no material en el que las leyes matemáticas organizaban la presentación sensible de la idea en el cuerpo y en sus movimientos; a partir del siglo xx, el racionalismo en los cuerpos tomó un nuevo rumbo. (Tambutti, 2008, s. p.)

Las sensaciones y experiencias cotidianas del cuerpo se modifican a través del método de control al que se somete su gestualidad; el individuo educado y obediente transforma su cotidianidad por las reglas impuestas para el mantenimiento de su cuerpo y su ubicación en el espacio.

La creación de un sistema matemático intentaba dar respuesta al problema del cambio y la permanencia aplicando un conjunto de relaciones formales estables a algo que cambia constantemente: el cuerpo, bajo esta perspectiva, es una X que subyace inalterada, idéntica a sí misma, en donde se combinan líneas y círculos sin tener en cuenta los atributos que circunstancialmente posea. (Tambutti, 2008, s. p.)

Centrar la esencia de la belleza corporal y también la del movimiento en la búsqueda de un canon implicaba poner en funcionamiento principios de concentración e integración, y categorías como orden, medida, proporción y armonía. La palabra armonía involucraba cuerpos pensados en clave geométrica en función de la belleza de sus proporciones, esta armonía reflejaba la armonía del cosmos.

Así, por belleza de las formas, lo que intento expresar no es lo que entiende la mayoría, por ejemplo, la belleza de los cuerpos vivos o de las pinturas; es de líneas rectas que hablo, de líneas circulares y de superficies y sólidos que de ellas provienen, con la ayuda ya sea de tornos o de reglas y escuadras. (Tambutti, 2008, s. p.)

Expuestos, expiados y rebelados en el Museo Santa Clara fue un transitar por las representaciones del cuerpo colonizado que, a su vez, se rebela en gestos y acciones inéditas que van alterando el espacio hasta el surgimiento de una nueva manera de bailar. La danza es la revelación de una nueva forma de existencia, un cuerpo encarnado que inaugura un modo distinto y original de ser-estar-en-el-mundo (Merleau-Ponty, 1992, pp. 92-94). La danza pone en escena un cuerpo expresivo, natural y animado, que no es solo una postura corporal, sino toda

una conciencia y una posición ética y política, en donde el bailarín asimila un porte, un estilo de vida y lo transforma en movimiento con una carga simbólica y cultural. Se requieren, entonces, nuevas aproximaciones que vayan más allá de la crítica artística o de la historia del arte para comprender los distintos fenómenos que emergen de la danza en Colombia, en su trasegar por nuestra historia: una historia del cuerpo y desde el cuerpo, que aún está por contar.



# Anexo

## Cartografía audiovisual

### Cartografías danzas coloniales minué, zarabanda, pasacalle



También puede verlas en el siguiente vínculo:

<https://www.youtube.com/watch?v=0iwoFvpXUME&feature=youtu.be>

Dirección artística: **Felipe Lozano**

Coreografías: **Edgard Sandino**

Video: **Julián Castiblanco**

Dibujos: **Andrés Márquez**

Lihaf Compañía

## Planimetrías danzas coloniales



También puede verlas en el siguiente vínculo:

[https://drive.google.com/drive/folders/1Pv7Lfzd5ml6wL-Cx\\_Cd\\_pj2gKIlOfxTMS?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1Pv7Lfzd5ml6wL-Cx_Cd_pj2gKIlOfxTMS?usp=sharing)

## *Trailers Expuestos, expiados y rebelados*

*Museo Santa Clara, Festival Danza  
en la Ciudad 2016*



También puede verlos en el siguiente vínculo:

[https://www.youtube.com/watch?v=4gsYg\\_rU2Cs](https://www.youtube.com/watch?v=4gsYg_rU2Cs)

Expuestos Expiados y Rebelados (*Trailer II*)



# Referencias

- Abadía, G. (1983). *Compendio general de folklore colombiano* (4 ed., revisada y acotada). Bogotá: Biblioteca Banco Popular, 112.
- Albizu, I. (2012). La tradición escrita de la danza española. En *Teoría de la danza—Pas de deux: ballet y filosofía*. Recuperado de <https://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/13/la-tradicion-escrita-de-la-danza-espanola/>
- Alcaldía Mayor de Bogotá (2015). *Programación académica Festival Danza en la Ciudad*. Bogotá: Idartes.
- Andreo, D. (2011). La música en el Nuevo Mundo durante la época colonial. En *Coralea.com. Actualidad coral y musical*. Recuperado de <http://coralea.com/la-musica-en-el-nuevo-mundo-durante-la-epoca-colonial-por-dante-andreo/>
- Arellano, I. y Rodríguez, J. A. (2008). *El teatro en la Hispanoamérica colonial*. Pamplona: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Colección Biblioteca Indiana.
- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Barbe-Gal, F. (2010). *Cómo mirar un cuadro* (trad. M. García). Barcelona: Lunwerg.
- Bermúdez, E. y Duque, E. A. (2000). *Historia de la Música en Santa Fe y Bogotá, 1538-1938*. Bogotá: Fundación de Música, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Bermúdez, E. (2008). *Música del periodo colonial en América Hispánica*. Bogotá: Fundación de Música.

- Bonilla, L. (1964). *La danza en el mito y en la historia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon, revista de ciencias de la danza*, 13, 25-46.
- Borja J. (2012). *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Bourcier, P. (1981). *Historia de la danza en Occidente*. Barcelona: Blume.
- Brigante, A. M. (2005). Misticismos inmanentes. La relación cuerpo/arte en la pintura de Luis Caballero. En L. Caballero, A. Brigante y L. Jaramillo (eds.). *El cuerpo, fábrica del yo. Producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo* (pp. 171-200). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Burke, P. (2006). ¿Qué es la historia cultural? Barcelona: Paidós.
- Bustillo, C. (1996). Debate acerca del barroco. En C. Bustillo. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.
- Carrasquilla, R. (1890). R. M. Francisca Josefa del Castillo. En *Colombia Ilustrada*, I(16), 242-247.
- Cárdenas, R. (2016). *Expedición chucua. Exposición temporal del Museo Santa Clara*. Bogotá: Museo Santa Clara. Recuperado de <http://www.museocolonial.gov.co/noticias/noticias/Paginas/Nueva-exposici%C3%B3n-del-Museo-Santa-Clara-Expedici%C3%B3n-Chucua-del-artista-Ricardo-C%C3%A1rdenas.aspx>
- Carrión, E. (2017). *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia.
- Cesarini, G. (2017). *La zarabanda un largo viaje a ritmo lento. Gianni Cesarini y Amigos. Músicas, palabras, rincones de*

- belleza*. Recuperado de <http://www.giannicesarini.com/zarabanda-un-largo-viaje-a-ritmo-lento/>
- Clínica Universidad de Navarra (s. f.). *Diccionario médico*. Recuperado de <https://www.cun.es/diccionario-medico/terminos/imago>
- Cordovez M., J. M. (1899). *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá* (transcripción de la Fundación el Libro Total). Recuperado de <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=6312>
- Croce, B. (1986). *La Historia como la hazaña de la libertad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Courtine, J. J. (2005). El espejo del alma. En J. J. Courtine, A. Corbin y G. Vigarello (coords.). *Historia del cuerpo* (vol. 1, pp. 293-300). Madrid: Taurus.
- Dallal, A. (1996). *Cómo acercarse a la danza*. México DF: Plaza y Valdés Editores.
- Dallal, A. (2006). *Estudios sobre el arte coreográfico*. México DF: Universidad Nacional de México.
- Danto, A. (1989). *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus*. London: Athlone Press.
- De Naverán, I. (2015). La danza: aliada perfecta del pasado. *AusArt*, 3(1), 41-53.
- Eco, H. (1990). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Frejtman, T. (s. f.). Tiempo de tertulias y de las danzas nuestras. *Espacio El latino.com*. Recuperado de [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/frejtman/tiempos\\_de\\_terulias.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/frejtman/tiempos_de_terulias.htm)
- Giraldo, G. (1954). *Notas y documentos sobre el arte en Colombia* (Biblioteca Eduardo Santos, ix, pp. 15-95). Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Gómez, J. J. (coord.) (2007). *La representación de la representación: danza, teatro y música*. Madrid: Cátedra.

- Gordillo, V. (2015). *El cuerpo barroco. Mariana de Jesús entre lo sagrado y lo profano*. Quito: Universidad Andina de Quito.
- Guerra, R. (1993). *Calibán danzante*. México D. F.: Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Gutiérrez de, J. M. (2012). *Diario ilustrado de viaje a Colombia. Impresiones de un viaje a América. 1871-1873*. Bogotá: Villegas Editores.
- Herrera, M. y Garzón, C. (2011). *Archivos y documentos. Transcripciones documentales sobre la Nueva Granada en el periodo colonial*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Iriarte, A. (2011). Imágenes de luz y sombra en el siglo XVII español. En D. Solodkow (coord.). *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco* (pp. 21-42). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Jaramillo, J. (1968). *Danzas nativas colombianas*. Bogotá: Voluntad, 1968.
- Jaramillo, L. (1991). *Trece trajes tradicionales de Colombia sus trajes y su música*. Bogotá: Fondo Filantrópico, Fondo Cultural Cafetero.
- Jáuregui, C. (2011). ¿Cómo quitar del poder de estas gentes? Las casas al teatro, los indios a la Corte y la justicia al diablo. En D. Solodkow (coord.). *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco* (pp. 43-93). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de la danza. En I. de Naverán y A. Écija (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Arte.
- Lozano, F. (2009). *Bogotanerías*. Teatro Libre de Bogotá: Encuentro Danza Mayor, Fundación Samoré. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Pf9O56hosKQ>
- Lozano, F. (2010). la ciudad danzada. En Instituto Distrital de Artes. *Tránsitos de la investigación en danza. Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria*. Parte I. (pp. 100-108). Bogotá: Idartes.

- Lozano, F. (2015). Conferencia *De posturas e imposturas: la danza en el periodo colonial*. Bogotá: Museo Santa Clara.
- Lozano, F. (2016a). Taller de danza colonial. La zarabanda. Bogotá: Museo Santa Clara. Recuperado de <http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/Taller-de-danza-colonial-La-zarabanda.aspx>
- Lozano, F. (2016b). Taller de danza. La pavana. Bogotá: Museo Santa Clara. Recuperado de <http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/Taller-de-danza-la-pavana.aspx>
- Lozano, F. (2016c). Taller de danza colonial. El pasacalle. Bogotá: Museo Santa Clara. Recuperado de <http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/Taller-de-danza-colonial-El-pasacalle,-por-el-maestro-Felipe-Lozano.aspx>
- Lozano, F. (2016d). *Informe de desarrollo residencia artística Idartes y Museo Santa Clara*. Bogotá: Museo Santa Clara.
- Lozano, F. (2016e). *Conversatorio de intervención. Museo Santa Clara: Festival Danza en la Ciudad*. Bogotá: Museo Santa Clara.
- Lozano, F. (2016f). *Conversatorio funciones en el Museo Santa Clara en el Festival Danza en la Ciudad*. Bogotá: Museo Santa Clara.
- Lozano, F. (2016g). Conferencia *Tras las huellas de la danza*. Bogotá: Museo Santa Clara.
- Lozano, J. (1980). *La representación barroca*. Madrid: Diario El País.
- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martier.
- Marulanda, O. (1984). *El folclor de Colombia: práctica de la identidad cultural*. Bogotá: Artestudio.
- Melo, J. O. (2016). Apariencia y simulación en las novelas sobre Medellín de Tomás Carrasquilla. Recuperado de <http://jorgeorlandomelo.com/carrasquilla.htm>

- Merleau-Ponty, M. (1992). *Fenomenología de la percepción*. París: Ediciones Gallimard.
- Mongue, L. A. (2019). Música: desde los salones de la nobleza europea, el minué. *Cambio político*. Recuperado de <http://cambiopolitico.com/musica-desde-los-salones-de-la-nobleza-europea-el-minue/37781/>
- Montoya P. (2015). La recepción del estilo francés en los tratados de danza españoles del siglo XVIII. *Cuadernos Dieciochistas*, 16, 39-68.
- Moreno Muñoz, M. J. (2009). El papel de danzas y bailes en la comedia de corral en el siglo XVII. *Alfinge Revista de Filología*, 21, 167-190.
- Moreno Muñoz, M. J. (2010). *La danza teatral en el siglo XVII* (tesis doctoral). Universidad de Córdoba, Córdoba (España).
- Museo Nacional de Colombia (2017). *Declaración de sentido del museo nacional de Colombia*. Bogotá: Museo Nacional. Recuperado de [http://www.museonacional.gov.co/el-museo/quienes-somos/Paginas/Quienes\\_somos.aspx](http://www.museonacional.gov.co/el-museo/quienes-somos/Paginas/Quienes_somos.aspx)
- Museo Santa Clara (1984a). *Música y folclor de Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Museo Santa Clara (1984b). *Las fiestas y el folclor de Colombia*. Bogotá: El Ancora Editores.
- Museo Santa Clara (2016a). *Catálogo virtual de servicios*. Bogotá: Museo Santa Clara.
- Museo Santa Clara (2016b). Exposición temporal *Expedición Chucua*. Bogotá: Museo Santa Clara. Recuperado de <http://www.museocolonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/Visita-especializada-por-la-exposici%C3%B3n-temporal-Expedici%C3%B3n-chucua.aspx>
- Museo Santa Clara (2016c). *IX Festival de Danza en la Ciudad "Bogotá en Movimiento"*. *Obra Expuestos, expiados y rebelados, por la Compañía de Felipe Lozano*. Bogotá: Museo Santa Clara. Recuperado de [---

 Felipe Lozano](http://www.museoco-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

- lonial.gov.co/programacion/calendario-actividades/Paginas/IX-Festival-de-Danza-en-la-Ciudad-%E2%80%9CBogot%C3%A1-en-Movimiento%E2%80%9D.aspx
- Ocampo, J. (1981). *El folclor y los bailes típicos colombianos*. Manizales: Biblioteca de Escritores Caldenses.
- Osorio, B. (2011). Escritoras barrocas del mundo hispánico: Francisca Josefa de la Concepción Castillo y Guevara y Juana Inés de la Cruz. En D. Solodkow (coord.). *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pardo T., A. (1966). *La cultura musical en Colombia*. Bogotá: Lerner.
- Perales, V. (2010). Cartografías desde la perspectiva artística. Diseñar, trazar y navegar la contemporaneidad. *Revista Arte, individuo y sociedad*, 22(2), 83-90.
- Perdomo, J. I. (1963). *Historia de la música en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC.
- Pinzón, H. (2013). *La batalla de los sentidos. Infidelidad, adulterio y concubinato a fines de la Colonia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Quijano, O. (2010). ¿Qué llaman los golpes de tambor? Apuntes sobre música, agencia y re(ex)istencia. *Revista Calle 14*. Recuperado de <https://issuu.com/revistacalleatorceinvestigacion/docs/1204-2478-1-pb/5>
- Rameau, P. (1725). *Le maître à danser*. Paris: s.e.
- Ramos, M. (1990). *La danza en México en la época colonial*. México D. F.: Secretaría de Educación Pública.
- Reposo, S. (2012). Que también sé yo hacer bailes: Lope de Vega y el baile dramático. *Revista Filología Española*, 2, 366-384.
- Rodríguez, S. (2008). Cuerpo, gesto y comportamiento en el siglo XVII. *Espacio, tiempo y forma* (Serie VII, Historia del Arte, pp. 133-160). Madrid: Rialp.
- Sachs, C. (1944). *Historia Universal de la Danza*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

- Salazar, A. (1997). *La danza y el ballet*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Sandino, E. (2019). Conferencia: Las danzas decimonónicas. 19 del Festival de la Colombianidad, Tocancipá, Cundinamarca.
- Sierra, I. (2002). *Por ahí andan Rutina y Cotidiana. Festival de Danza Contemporánea en Espacios Insólitos para Público de Paso*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Stevenson, R. (1962). La música colonial en Colombia. *Revista Musical Chilena*. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14873/15292>
- Tambutt, S. (2008). *Danza o el imperio sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Red Sudamericana de Danza.
- Tapié, V. (1991). *Barroco y Clasicismo*. Madrid: Cátedra.
- Tarabra, D. (2009). *Saber ver los estilos del arte*. Barcelona: Electa.
- Tovar, H. (2013). *La batalla de los sentidos: infidelidad, adulterio y concubinato a fines de la colonia* (2 ed.). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Villalobos, C. (2011). El retablo mayor de la iglesia de San Francisco. Nave simbólica y visión enciclopédica de la naturaleza neogranadina. En D. Solodkow (coord.). *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Zea, L. (1972). *América como conciencia*. México: UNAM. Recuperado de <https://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/zea/bibliografia/acc/index.htm>

## Musicografía

- Anónimo (1490). *Folía Rodrigo Martínez*. Versión Jordi Savall. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=V1Hl-SymdnB8&lc=UghtMqUx2mCQ0HgCoAEC>
- Boccherini, L. (1771). String Quintet in E Major, *op.* 11, núm. 5. CD. Productora Jakob Lindberg.

- De Ribayaz, L. (1677). *Pasacalle*, *Álbum Luz y Norte Musical*. Xacaras from the album “Luz y Norte – The Harp Consort” (1995) por Andrew Lawrence-King.
- Händel, G. (2009). *Zarabanda*. Versión Zarabanda Rock, violinista Ji-Hae Park. KBS Hall. Recuperado de <https://youtu.be/wXaKPl8V3-I>

