

LOS CUERPOS DEFORMES DEL SIGLO XVIII EN EL PESEBRE QUITEÑO
DEL MUSEO COLONIAL DE BOGOTÁ

*Slenka Leandra Botello G.**
Universidad Iberoamericana
México, D.F.

RESUMEN

El cuerpo deforme ha sido visto y enunciado de maneras distintas a lo largo de la historia. Este trabajo se enfoca en las representaciones que de estos cuerpos se hicieron en el siglo XVIII en Nueva Granada, preguntándose por ¿cuál fue el lugar asignado a los sujetos con cuerpos deformes en la sociedad que produjo dichas representaciones? Se toman como caso de estudio algunas figuras del pesebre quiteño del Museo Colonial de Bogotá, poniéndolas en diálogo con discursos científicos sobre malformaciones anatómicas producidos en el mismo periodo para así desvelar su significado social.

PALABRAS CLAVE: Deformidad, representación, cultura material, monstruosidad, pesebre.

ABSTRACT

The deformed body has been seen and named in different ways along the history. This paper focus on the representations of these bodies made in Nueva Granada's XVIII century, questioning: which was the social place that these deformed bodies occupied in Nueva Granada society? To answer that, we took some pieces of the deformed bodies from the Museo Colonial de Bogota manger, and put them in dialog with scientific researches about deformity in the same century, in order to reveal their social meaning.

KEY WORDS: Deformity, Monstrosity, Representation, Material culture, Manger.

* Historiadora por la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es estudiante becaria de la maestría en Estudios de Arte de la Universidad Iberoamericana en Ciudad de México con el tema de investigación sobre las representaciones del cuerpo demoniaco y grotesco en la pintura neogranadina y novohispana del siglo XVIII.



“*La monstruosidad está en la mirada del observador*”

Jean-Jacques Courtine

LAS REPRESENTACIONES DEL CUERPO DEFORME EN CLAVE HISTÓRICA¹

El estudio de las representaciones del cuerpo deforme en el siglo XVIII se presenta como la posibilidad de vislumbrar aspectos del orden mental y social ligados a la construcción de subjetividades desde la antinomia normal/anormal (deforme), en donde los sujetos con cuerpos que al parecer se salen del canon socialmente aceptado en términos estéticos y/o funcionales, son relegados a ejercer determinados papeles en la vida cotidiana de las ciudades coloniales, Santa Fe y Quito entre ellas, concentrándose en labores y espacios determinados, como aquellos del divertimento o el acompañamiento a las élites.

El cuerpo deforme ha sido detentor de múltiples valoraciones según el lugar, la temporalidad y la cultura en las cuales se enmarca. Ha sido asociado a nociones de virtuosismo, como en el caso de las comunidades mayas prehispánicas quienes consideraban a enanos y jorobados como portadores de atributos divinos e intermediarios con el “mundo sobrenatural”, según el estudio realizado por el antropólogo maya Christian Prager².

También ha pasado por vinculaciones con lo maligno, con lo misterioso, incluso se lo ha designado como elemento que presagia el porvenir tanto positivo como negativo de las sociedades a las que está vinculado, como se encontrará en el siglo XVI hispano³. De la mano de esa mirada, a finales de la Edad Media y hasta entrado el siglo XX, aparece la noción de monstruo para calificar a aquellos sujetos cuyas características físicas no respondían al canon de belleza de la época⁴.

De igual manera, en distintos momentos y sociedades occidentales el cuerpo deforme ha sido objeto de burla, ha cumplido funciones de divertimento, y en otros casos, de acompañamiento de las élites nobles y cortesanas. Este último es el caso de los enanos, gigantes, jorobados, etc., en la corte española del Siglo de Oro, en donde además aparecían representados una y otra vez por grandes pintores de la Corona, siendo entendidos como “*tinieblas vivientes* cuya existencia servía para que resplandeciera la luz que hermoceaba a otros”⁵. Marcando así la perfección del cuerpo de los reyes a partir de la comparación con el cuerpo imperfecto del deforme acompañante, al tiempo que eran una exclamación sobre la sociedad que se reconocía a sí misma como sana, ante la deformidad de los otros⁶.

Un siglo más tarde, en el siglo XVIII, se producirán tensiones entre el ideal de armonía unívoca y el constante de la diversidad de la naturaleza, por lo que se tratarán los cuerpos deformes desde miradas de curiosidad, de monstruosidad y al mismo tiempo de objeto de investigación desde el humanismo⁷. Para el siglo XIX pasarán a ser parte de la mirada científica desde un enfoque positivista, que tomó el cuerpo deforme como objeto de

1. El presente artículo es síntesis de una investigación más amplia que culminó en la tesis para optar por el título de Historiadora en la Universidad Nacional de Colombia en el año 2014 y que tuvo por título “Cuerpos deformes en la sociedad colonial del siglo XVIII. El pesebre quiteño del museo colonial” (No publicada).

2. El autor explora el lugar social de los enanos y gibados a partir de la representación de los mismos en más de 200 piezas de producción prehispánica de la península de Yucatán. Christian M. Prager. “Enanismo y gibosidad: las personas afectadas y sus identidades en la sociedad maya del tiempo prehispánico” en: Vera Tiesler (ed.) et al. *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: Memoria de la Tercera Mesa redonda de Palenque*. (Mérida, México: ENAH. 2002), 35-67.

3. Elena Del Río Parra. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro Español*. (España: Iberoamericana. Universidad de Navarra, 2003), 33.

4. Nadeijel Laneyrie - Dagen. *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXeme siecle*. (Paris: Flammarion, 1997), 5.

5. Fernando Bouza y José Luis Beltrán. *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros en la España moderna*. (Randon House Mondadori. Barcelona, España. 2005), 43.

6. Bouza y Beltrán. *Tinieblas vivientes*, 46.

7. Laneyrie – Dagen. *L'invention du corps*, 141.

estudio y desarrolló con ello una rama de la medicina decimonónica que se expandió por todo Occidente: la Teratología. En la misma época, surgirá un interés por vincular a los sujetos con deformidades, ahora denominados inválidos, a la sociedad. Apareciendo así enfoques pedagógicos que permitían educar esos cuerpos para volverlos sociables: “los inválidos comenzaron a ser educados, a ser vistos como algo más que desechos y a salir de una visibilidad caracterizada sólo por la fealdad y lo espantoso”⁸.

La exhibición del cuerpo monstruoso es otro de los momentos importantes a lo largo de la historia del mismo. A la par de esa científicidad reinante en el siglo XIX, la obsesión por mostrar a ese Otro distinto, exótico, que constituía una transgresión a la norma⁹, seguía estando presente, así como lo habría estado desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX. Los “monstruos” comenzaron a ser exhibidos desde mediados del siglo XIX en circos, museos, lugares de paso, calles y plazas; fue entonces la mirada del espectáculo popular la que se encargó de exponer el lugar social de estos sujetos, generando además uno de los primeros campos de la industria de la diversión de masas en Estados Unidos y en menor medida, en Europa¹⁰.

Esta forma de exhibición y clasificación de los cuerpos deformes llegará a su ocaso al finalizar la II Guerra Mundial, momento en el cual el deforme ha pasado a ser inválido, lisiado y cada vez más, ha entrado a pertenecer al conjunto plural de cuerpos sociales en el cual la individualidad moderna surge como fundamento. En palabras de Courtine, “[el siglo XX es el momento] de la difícil extracción del cuerpo anormal de la excepción monstruosa y de su lenta y paradójica inclusión en la comunidad de cuerpos.”¹¹

Para el presente estudio, se hizo una aproximación a los cuerpos deformes del siglo XVIII de la sociedad colonial americana evitando otorgarles valoraciones contemporáneas preconcebidas, que cargadas de toda esa larga lista de connotaciones que ha tenido el cuerpo a lo largo de la historia, impidieran determinar cómo eran entendidos y pensados estos cuerpos desde su representación para el momento estudiado.

La historiografía en general y en particular en América Latina, se ha olvidado del tema¹², ha tendido a considerar los estudios sobre el cuerpo deforme como continuación de discursos teratológicos consolidados en la Europa del siglo XIX y propagados en el campo médico latinoamericano a finales del mismo. Dichos discursos se enfocaban en estudiar de manera científica, es decir, a manera de productores de verdad y legitimación, el origen y desarrollo vital de los prodigios o monstruos (sujetos por fuera de la norma), generando una “naturalización de la desigualdad”¹³, en la medida en que buscaba ordenar de manera racional la existencia de todo tipo de anomalías físicas, vistas ya no “como un desorden ciego sino como otro orden igualmente regular sometido a leyes”. Estos discursos han perdido en la actualidad su carácter de científicidad, siendo muchas veces olvidados en los anales de la historia. Sin embargo, abrir espacio a estudios sobre el tema

8. Henri-Jacques Stiker. “Nueva percepción del cuerpo inválido” en: *Historia del cuerpo: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. Vol. 2. Alan Corbin (Dir.) España: Taurus. 2005, pág. 265
9. Del Río Parra, *Una era de monstruos*, 25.

10. Jean-Jacques Courtine. “El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad”, *Historia del cuerpo: Las mutaciones de la mirada. El siglo XX*. 3. (España: Taurus, 2005), 209-210.

11. Courtine. “El cuerpo anormal”, 207.

12. Si bien el tema ha sido rescatado tangencialmente por autores contemporáneos cuyos objetivos de investigación sobre la historia del cuerpo, de los imaginarios y/o sobre la cultura material les han permitido acercamientos a la problemática que aquí se investiga, aún hay un largo camino por recorrer, al cual este trabajo busca ser una aproximación. Al respecto véase: Paolo Vignolo, “De los seres plinianos al mito del homunculus. El enanismo en la construcción del sujeto moderno” en: *Cuerpos Anómalos*, Max S. Hering Torres ed. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2008); Elizabeth Mejías Navarrete, “Apuntes para una historia de las representaciones de una naturaleza y cuerpos abyectos: Virreinato del Perú. Siglo XVI” en: *Fronteras de la historia*, (Colombia: Ministerio de Cultura. 2009): 14(2); Hugo Sotomayor Tribín. “Enfermedades en el arte prehispánico colombiano” en: *Boletín del Museo del Oro* N° 29 (1990). Publicación virtual. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango, Banco de la República, consultado en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1990/ocdi29/ocdi03a.htm>

13. Hildermar Cardona Ródas, *Experiencias desnudas del orden: Cuerpos deformes y monstruosos*. (Medellín: Universidad de Medellín, 2012), 13.

de los sujetos con cuerpos deformes permite aproximarse a los imaginarios de una época, a las relaciones sociales existentes pocas veces descubiertas para el periodo y a reconocer grupos sociales que han tendido a ocultarse y/o discriminarse por sus características físicas y socio-culturales, entrando en el grupo de “marginados de la historia”¹⁴.

REPRESENTACIÓN Y ABYECCIÓN DEL CUERPO DEFORME

“El problema de leer al monstruo es el de *representarlo*” dice la española Elena del Río al estudiar las representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro¹⁵, para quien la figura de lo monstruoso pasa por diversos procesos de representación que parten todos del mismo objeto: el cuerpo deforme, pero que terminan determinando significaciones distintas según enfoques particulares. Así pues, “*se puede representar*, primero, como asombro o prodigio que anuncia males y alimenta la superstición. Segundo, como documento científico que anima la curiosidad por descifrar a esta criatura escapada de las reglas de la creación. Tercero, *como problema de los signos y de su capacidad para nombrar lo diferente, raro o insólito*”¹⁶. Sin embargo, antes de llegar a esas múltiples significaciones es preciso identificar qué es en sí una representación y cómo ésta, en tanto categoría analítica, permite un acercamiento teórico para comprender la existencia de lugares sociales determinados, como el de los sujetos con cuerpos deformes de las sociedades andinas coloniales del siglo XVIII.

La historia cultural, basándose en los postulados que Louis Marin propuso en la segunda mitad del siglo XX, ha hecho uso de la *representación* como categoría analítica en cuanto permite acercarse a producciones discursivas y sus relaciones con las prácticas sociales. Roger Chartier

rescata esta influencia y expone lo que para Marin sería la representación: un dispositivo de doble dimensión, siendo por un lado una dimensión transitiva o transparente, en la cual toda representación *representa* algo, y por otro lado, una dimensión reflexiva o de opacidad enunciativa, en la que toda representación *se presenta* representando algo¹⁷. De tal manera se le asigna a la representación una doble función: “Hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen y construir con ello a quien la mira como sujeto”¹⁸.

Esta manera de abordar la representación enuncia los problemas a los que se enfrenta el historiador cultural al afrontar, como en esta investigación, una construcción discursiva que va más allá de la textualidad. Lo que se aborda es un objeto-fuente que con múltiples significaciones aparece como la oportunidad de vincular aspectos distintos de una misma realidad: Hay un objeto que se presenta a sí mismo como tal *exhibiendo su propia presencia*, al mismo tiempo *representa* el sentido de algo que no está allí presente pero que anuncia, y finalmente, construye subjetividades en el juego de la mirada, pues quien observa postula significaciones que lo enuncian como actor presente.

La pertinencia del concepto de representación está dada en la medida en que se considera como un instrumento esencial para comprender los modelos de pensamiento y los mecanismos de dominación y generar un entendimiento menos opaco de la realidad estudiada. Pero también es pertinente en la medida en que designa “el conjunto de las formas teatralizadas y estilizadas [...] mediante las cuales los individuos, los grupos y los poderes constituyen y proponen una imagen de sí mismos”¹⁹.

14. Término utilizado por Ricardo García Cárcel en el prefacio y presentación de Bouza y Beltrán. *Tinieblas vivientes*, 9-21 y 23-30.

15. Del Río Parra, *Una era de monstruos*, 18.

16. Del Río Parra, *Una era de monstruos*, 18.

17. Roger Chartier. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” en: *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. (Buenos Aires: Argentina: Manantial, 1996), 80.

18. Chartier, “Poderes y límites de la representación”, 78.

19. Chartier, “Poderes y límites de la representación”, 95.

Si la representación se presenta como una categoría analítica pertinente para esta investigación, lo que se representa, es decir, el cuerpo deforme, juega también un papel fundamental en el abordaje teórico que aquí se expone.

El cuerpo abyecto, el cuerpo anormal, el cuerpo monstruoso, el cuerpo del Otro, no se construye sino a partir de unas pautas sobre lo que debe ser el cuerpo normal. El surgimiento de las nociones sobre esos otros cuerpos que se alejan de las “realidades” homogéneas que los constituyen, está dado por la mirada del observador que asigna valoraciones negativas o diferenciadas a aquel que se presenta como opuesto. Pero estas asignaciones no son posibles sino en la medida en que se trazan unas pautas comunes que determinan lo normal: “la norma, ya sea jurídica, cultural o estética, opera como un ‘eje de diferenciación’ que pretende constituir referentes morales, una gramática social y un orden político al determinar la percepción en *antinomias*.”²⁰ Para el caso barroco español e hispanoamericano colonial, “[...] lo monstruoso es aquel elemento no codificado que permite definir la norma, lo homogéneo, lo similar, la identidad, la mimesis. Lo monstruoso actúa por contradicción: sabemos que algo es monstruoso porque sabemos que ha dejado la norma”²¹. Su relación con la representación está dada a partir de la *forma*, pues como lo menciona Del Río retomando a Derrida, “lo monstruoso no se podría reconocer como tal sin una forma. No es *sin forma* sino que tiene una forma que es *otra*, alterna, desigual y disímil, pero concreta y hasta distintiva”²².

Eso llamado monstruoso, que en el caso de este trabajo es el cuerpo deforme (son cuerpos los que se enuncian, y con ellos, sujetos), toma también una trama teórica de la abyección, no por que se constituya autónomamente a partir de esta, sino porque las miradas que lo califican

y clasifican lo hacen desde la base filosófica de lo abyecto, que “es en suma el reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades”²³. A ello se adhiere que cuando la abyección surge para definir al otro, actúa a partir de la construcción de identidad en contraposición a un alter ego, de tal manera que solo es posible esa abyección en la medida en que el Otro se instale en el lugar del *yo*²⁴, como una especie de relación de espejos en que se confronta al ser mismo, al que califica.

En esta misma clave, se verá más adelante que la risa será una manera esencial de situar o de desplazar dicha abyección en términos de Julia Kristeva²⁵, pero también de vinculación con lo grotesco en sentido de Bajtin, para quien la concepción del cuerpo desde el realismo grotesco propio de finales de la Edad Media, sobrevivió aún hasta los días en que el autor publicó su estudio (mitad del siglo XX), bajo varias formas modernas de lo cómico que aparecían en el circo y en los artistas de feria²⁶. En estos términos, la risa popular estructura las formas de ese realismo grotesco y la deformidad aparece como el aspecto esencial de ello, creada junto a lo cómico y lo bufonesco²⁷. Lo anterior será fundamental para comprender el papel y los significantes dentro de la representación de esas figuras del pesebre que no se ubican dentro de la representación de lo sacro, que resultan anónimas a primera vista y que destacan sólo por su “anormalidad” formal frente a las otras piezas del conjunto escultórico.

Por un lado, es preciso remarcar que la falta de documentación sobre las anomalías físicas en el periodo colonial, su interpretación y los distintos imaginarios en torno a éstas, ha sido un obstáculo al momento de pretender

20. Hering Torres, “De los seres plinianos al mito del homunculus”, 15.

21. Del Río Parra, *Una era de monstruos*, 25.

22. Del Río Parra, *Una era de monstruos*, 36-37.

23. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión: Ensayo sobre la abyección*. (México: Siglo XXI Editores, 1980), (2006), 279.

24. Kristeva, *Poderes de la perversión*, 18-19.

25. Kristeva, *Poderes de la perversión*, 16.

26. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. (Alianza Editorial, 1941), 32.

27. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 44.

resolver los cuestionamientos que puede generar la temática. Razón por la cual se hace preciso rescatar otro tipo de fuentes más allá de los tipos documentales tradicionalmente utilizados en las investigaciones históricas; buscando incluir fuentes materiales, como lo es el pesebre quiteño en este caso, así como producciones visuales bidimensionales.

Por otro lado, no se ha rescatado aún en la historiografía colombiana la importancia que llega a tener el estudio de las representaciones del cuerpo deforme como una posibilidad de develar características de la sociedad colonial del siglo XVIII, de sus imaginarios y sus dinámicas de funcionamiento a partir de la construcción de subjetividades desde la consolidación de la diferencia. Lo anterior deja la posibilidad de generar un acercamiento a dichos procesos y características sociales a partir de estrategias metodológicas que llegan a ser novedosas e incluso arriesgadas, y que este trabajo pretende responder a partir de la etnografía de las piezas del pesebre, así como de la aplicación de un andamiaje teórico que vincula propuestas interpretativas desde la sociología, la historia, la antropológicas e incluso la psicología.

No hay que olvidar tampoco la posibilidad de rescatar el valor patrimonial de piezas de la cultura material latinoamericana como las que componen el pesebre quiteño del Museo Colonial de Bogotá, las cuales no sólo son un material valioso para la historia de la producción artesanal y artística del periodo en que fueron realizadas, sino además para la historia de la sociedad y la cultura que las produjo. Revalorando el lugar actual que el pesebre tiene en nuestra sociedad al ser parte de una importante colección pública nacional.

REPRESENTACIONES COLONIALES DEL CUERPO DEFORME

EL PESEBRE QUITEÑO DEL MUSEO COLONIAL

En el Museo Colonial de Bogotá, se encuentra un grupo de piezas de imaginería artesanal que datan del siglo XVIII y que constituyen un pesebre utilizado para la celebración de la Natividad. Dicho pesebre cuenta con figuras de manufactura anónima de procedencia quiteña, que llegaron a pertenecer a la Familia del Presidente colombiano José Manuel Marroquín durante el siglo XIX; siendo donadas posteriormente al Museo²⁸. Las 73 piezas totales del pesebre son tallas en madera policromada de tamaños diversos, que varían entre los 8 y los 30 centímetros de alto.

El pesebre presenta además de las figuras de las escenas tradicionales católicas – *El nacimiento de Cristo*, *La adoración de los reyes magos* y *La adoración de los Pastores* –, a un grupo de 9 personajes anónimos, algunos de los cuales parecen estar representando a músicos, juglares y/o bailarines, mientras una figura restante no realiza una práctica particular por lo que a primera vista no se le puede caracterizar. Estas piezas muestran sujetos con anomalías físicas intencionales al momento de su elaboración, relacionadas con la desproporción en los rasgos del rostro (narices exageradas) y tronco (jorobas y barrigas).

El común de las representaciones coloniales está directamente relacionado con escenas y temáticas católicas, en la medida en que fueron producidas en el contexto de la cultura barroca americana al catolicismo contra reformista, el cual tiene por uno de sus fundamentos el uso de la imagen como herramienta evangelizadora²⁹. Esto determinó la producción, circulación y difusión de imágenes tanto pictóricas como escultóricas realizadas en

28. “Reviviendo el potencial plástico y técnico de la imaginería colonial” en *Apuntes* 23 (1), (Universidad Externado de Colombia, 2010), 84.

29. Santiago Londoño Vélez. *Pintura en América hispana. Siglos XVI al XVIII*. Tomo I. (Bogotá: Luna Libros, Editorial Universidad del Rosario, 2012), VI.

territorios hispanoamericanos durante la mayor parte de los tres siglos de dominio colonial en el continente, e impidió que los artistas y artesanos pudiesen ejercer completamente el libre albedrío sobre qué temáticas y sujetos representar y de qué manera. Por lo cual, las temáticas populares, como la reproducción de personajes cotidianos, fueron muy escasas en ese periodo, pero no inexistentes del todo.

En Quito particularmente, se llevó a cabo un proceso de secularización de la imagen en el marco de las reformas borbónicas impulsadas desde el gobierno de Felipe V y extendidas en el de Carlos III, con el fin de modernizar España y sus colonias a partir mediados del siglo XVIII. Este proceso de secularización fue resultado de una “plebeización” de la sociedad urbana de la Audiencia de Quito, derivada de las crisis económicas y obrajeras³⁰, la cual generó como correlato “el de la *aristocratización*, expresado en ostentación [...] y en el intento de hacer uso de imágenes y espacios religiosos al secularizarlos, con el fin de servir a los propios intereses de clase”.³¹ Como resultado de ello, se vincularon nuevas temáticas a la producción artística y artesanal, sobre todo en el caso de los belenes, que por su carácter escénico y representativo de una comunidad en torno al nacimiento de Cristo, permite el surgimiento de sujetos populares en las escenas, muchas veces sacados del contexto social real de los artistas. Así lo permite observar la historiadora Kennedy Troya:

Las festividades religiosas, otrora piadosas, se transformaron en celebraciones sociales: la navidad con sus belenes incorporaron las más diversas figuras representativas de una sensualidad y mundanismo extraordinarios, como se puede advertir en algunas figuras femeninas de estilo rococó del Nacimiento del Monasterio del Carmen Bajo de Quito³².

30. Colapso de los talleres artesanales, sobre todo textiles, así como desplome de la producción agrícola de subsistencia y el comercio productos locales como la harina.

31. Alexandra Kennedy Troya, “Criollización y secularización de la imagen quiteña (s. XVII – XVIII)” en: *Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*. Tomo I. Ana María Aranda (Dir.) et al. (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/Ediciones Giralda, 2001), 18.

32. Kennedy Troya, “Criollización y secularización de la imagen quiteña”, 19.

Es en ese contexto surgen las figuras del pesebre quiteño de la colección del Museo Colonial de Bogotá.

LAS PIEZAS

Hoy en día, en el centro de una de las paredes de la antigua Iglesia de Indios perteneciente al complejo arquitectónico jesuita ubicado en el Barrio la Candelaria de la ciudad de Bogotá, se hayan expuestas en vitrinas transparentes y escalonadas de manera piramidal, algunas de las piezas que componen el Pesebre Quiteño de la Colección del Museo Colonial. Esta puesta en escena de las mismas, hace parte de la propuesta curatorial de la sala de exposiciones que lleva por título *Identidades en juego antes de la Independencia*, y cuyo objetivo es acercar a los públicos del museo a los procesos de construcción de identidades a finales del siglo XVIII en lo que hoy en día es Colombia. La sala plantea esas identidades como determinantes en los proyectos republicanos que se intentaron llevar a cabo en el país, durante la Independencia y la posterior construcción de la nación colombiana. Con este fin, la curaduría de la sala plantea preguntas sobre “¿Por qué las personas del siglo XVIII pensaban lo que pensaban?, ¿Quiénes eran las personas que componían la sociedad neogranadina del siglo XVIII? y ¿Cuáles fueron las reacciones a los cambios que experimentó la sociedad del siglo XVIII?”³³.

El visitante que se acerca a observar las piezas del pesebre, puede encontrar en la vitrina más alta la composición de la Sagrada Familia representando la manera tradicional del Nacimiento de Cristo: en el centro un Niño Jesús, de dimensiones exageradas con respecto a las otras figuras, acompañado de la Virgen María y José. En las siguientes vitrinas, hacia abajo, se distribuyen por castas los distintos personajes, a la manera en que la sociedad colonial

33. Constanza Toquica, “Identidades en juego antes de la independencia: una construcción colectiva” en *Catálogo de la Sala Identidades en Juego antes de la Independencia*. (Investigación curatorial Carlos Rojas. Bogotá: Museo Colonial. 2010), 20.

estaba organizada; así, élite española y criolla se encuentra por encima de los mestizos, mulatos, indígenas, afros y todas las distintas mezclas “raciales” que en el siglo XVIII se intentaron clasificar como parte de un discurso del saber traído desde Europa por los funcionarios ilustrados³⁴ y que funcionó como mecanismo de diferenciación social³⁵.

Otra pauta de organización que se encuentra al observar las piezas del pesebre, parece estar dada por el tipo de labores que realizan los personajes, es decir, por oficios. De manera que campesinos, pastores, músicos, militares, funcionarios reales, etc., parecen encontrarse entre las distintas figuras de madera que componen el pesebre y que como lo menciona el historiador Juan Ricardo Rey, constituyen los distintos *tipos populares* que aparecen en los belenes quiteños y que pese a ser escasos en el corpus general del arte colonial, permiten hacer vínculos hacia el pasado y advertir la influencia y presencia de diversos elementos populares³⁶.

En la vitrina más baja, dónde se hallan las bases sociales (castas bajas) representadas por una gran cantidad de piezas de bulto, están ubicados tres personajes masculinos que portan instrumentos y que se destacan para este trabajo por tener grandes volúmenes en las espaldas, jorobas, así como barrigas exageradas. Al revisar el total de las piezas del pesebre quiteño, tanto las descritas anteriormente que se encuentran expuestas en sala, como las que se hallan en depósito, se encontraron 9 figuras con características similares y que se agrupan dentro la clasificación de *tipos populares*. Estas figuras se han clasificado como “músicos” en la curaduría de la sala *Identidades en juego antes de la Independencia* del Museo Colonial, sin embargo en la clasificación técnica, se les han asignado nombres que hacen

referencia a las características físicas de los personajes representados; a cada una se le agrega además el nombre del instrumento que porta. Así pues, se cuentan con las siguientes figuras:



IMAGEN 1. Escuela quiteña, Pesebre-Hombre con cuenco y tambor. Talla, policromada, 11 x 6,5 x 6,5 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 2. Escuela quiteña, Pesebre-Hombre con guitarra. Talla, policromía, dorado, 11,5 x 7,5 x 5,5 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 3. Escuela quiteña, Pesebre-Jorobado con pandorera, Talla, Policromía, dorado, 20 x 11 x 6 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 4. Escuela quiteña, Pesebre-Jorobado bailando. Talla y Policromía, 17,5 x 9,5 x 11 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)

34. Oscar Romero. “Pesebre” en *Curaduría colonial* (Wikispace Museo Colonial), consultado el 10 de Noviembre de 2012. <http://curaduriacolonia.wikispaces.com/Pesebre>

35. Juan Ricardo Rey-Márquez, “Propuesta para un repertorio iconográfico de tipos populares del siglo XVIII: El pesebre quiteño del Museo Nacional” en: *Cuadernos de curaduría* (núm. 5, Jul. 2007), consultado en <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Pesebre05.pdf>, 1.

36. Rey-Márquez, “Propuesta para un repertorio iconográfico de tipos populares del siglo XVIII”, 10-11.



IMAGEN 5. Escuela quiteña, Pesebre-Jorobado con dos tambores. Talla Policromada, 19.5 x 12.5 x 10.5 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 6. Escuela quiteña, Pesebre-Jorobado con caramillo. Talla y Policromía, 18 x 8 x 11 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 7. Escuela quiteña, Pesebre-Jorobado calvo. Talla Policromada, 19 x 11 x 9.3 cm, Siglo XVIII Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 8. Escuela quiteña, Pesebre-Jorobado bailando. Talla Policromada, 22 x 9.5 x 9.5 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 9. Escuela quiteña, Pesebre-Hombre sobre ave. Talla Policromada, 22 x 9.5 x 9.5 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)



IMAGEN 10. Escuela quiteña, Pesebre-Hombre narizón. Talla, Policromada, 14 x 4.5 x 7.7 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)

Hasta aquí se han presentado ocho figuras que, o bien portan instrumentos musicales, o bien parecen estar bailando y están clasificados de tal manera. Además se presenta una novena figura que monta sobre un pájaro mientras sostiene una canasta bajo su brazo y eleva un objeto desconocido con la mano izquierda. Como puede observarse en las imágenes y en el nombre de la gran mayoría de ellas, todas presentan una anomalía abultada en la espalda, que se identifica como una joroba, giba o corva, y que no aparece en ningún otro personaje del total de piezas del pesebre. Sin embargo, existe aún otra pieza más que es importante identificar, la cual representa a un hombre con características del rostro completamente distintas a las del resto de los personajes, debido a su enorme nariz y sus dientes salidos. Esta pieza completa las diez figuras que podrían denominarse como sujetos deformes o con anomalías físicas, lo cual se espera poder comprobar en los apartados siguientes.

Como se observa, las piezas seleccionadas presentan características de exageración del tamaño de alguna de las partes del cuerpo, bien sea la espalda, la barriga o la nariz. Se plantea la hipótesis de que estos personajes, al salirse de los cánones estéticos establecidos para la representación del cuerpo, en comparación con las demás figuras humanas presentes en el pesebre, pueden llegar a ser la representación intencionada de sujetos con anomalías físicas que hacían parte de la sociedad en la que fueron producidas las tallas en madera, es decir la sociedad colonial del siglo XVIII.

Las figuras que se han presentado parecen a primera vista ser personajes del común, sin mayor importancia dentro de la escena central del Nacimiento de Cristo. Estos están allí no por accidente sino porque quién los fabricó los hizo a propósito. De modo que ocupan un espacio en el escenario y no son sencilla decoración de fondo, todas las figuras están trabajadas con detalle, igual que los personajes centrales. No es posible establecer con qué fines se realizaron estas figuras, pues no hay ningún tipo de fuente de cualquier índole que permitan saberlo, sin embargo, es necesario hacer algunos cuestionamientos con el fin de no pasar por las figuras como simples objetos decorativos carentes de significación cultural e histórico. Es preciso preguntar de dónde surgieron las piezas en su conjunto (incluyendo al total de las figuras del pesebre), cómo llegaron a la persona o institución que las tuvo antes de su llegada al museo, cómo llegaron al Museo Colonial, etc.

Una revisión de los registros que tiene el Museo Colonial sobre las piezas estudiadas, permite observar que estas fueron dadas a la institución por Inés Rubio Marroquín en el año 1944, a cambio de 800 pesos colombianos³⁷ junto con las 63 piezas restantes que componen la totalidad del pesebre de 73³⁸ figuras de madera. Desde entonces las figuras han

estados dispuestas de distinta manera según las propuestas curatoriales del Museo. Cada una cuenta con una descripción de sus características físicas y materiales, realizada en la catalogación de las mismas. En los últimos años han sido además revisadas y catalogadas por grupos de conservación, especialmente de la Universidad Externado, tratando de encontrar más información sobre ellas a partir de análisis de su materialidad.

Para la historiadora Constanza Toquica, directora del Museo Colonial de Bogotá, el conjunto del pesebre quiteño es heredero de la tradición artística de Quito. Esta fue desarrollada desde 1552 con la llegada de los franciscanos Jodoco Ridke y Gocial, quienes establecieron un taller de enseñanza de las artes a los indígenas, así como desde la llegada del escultor Diego de Robles a finales del siglo XVI, quien influiría fuertemente en la producción de piezas de bulto que caracterizó a la Audiencia de Quito.³⁹ Esta afirmación lleva a centrar la génesis del pesebre en Quito, ciudad que durante los siglos XVII y XVIII fue el centro productor de esculturas barrocas de carácter sacro, a la vez que principal lugar de exportación de las mismas para toda el área de influencia hispana en el norte de América del Sur. Razón por la cual hoy en día es posible observar una gran cantidad y variedad de piezas de imaginería colonial quiteña en museos y colecciones privadas de ciudades como Medellín, Cartagena, Popayán y Bogotá, entre otras.

El estudio formal y material de las piezas del pesebre también permite llegar a la misma conclusión sobre su origen. La restauradora de la Universidad Externado, Ximena Bernal Castillo, en colaboración con Andrea Gutiérrez Chávez y Diana Martínez Matiz, plantea para las piezas de ese pesebre en particular, que “la forma de ejecución del proceso de talla y policromía coincide con el trabajo técnico y estético desarrollado

37. “Reviviendo el potencial plástico”, 84.

38. La única pieza que no perteneció a la familia Rubio fue el Niño Jesús de dimensiones más grandes que las demás figuras. Este fue parte del patrimonio de la familia bogotana Lesmes Hernández, según lo referido por Guillermo Hernández de Alba en carta abierta al director del periódico El Tiempo en dónde se hacen aclaraciones sobre quiénes fueron los dueños del pesebre

antes de su ingreso al Museo. Guillermo Hernández de Alba, “Un pesebre”, *El Tiempo* Bogotá: (24 Dic. 1972): 5A.

39. Constanza Toquica: “El pesebre quiteño: entre la curiosidad estética y la legitimación de las exclusiones sociales” en: *Cuadernos de taller N° 4. El pesebre del Museo de Arte Colonial de Bogotá*. (Universidad Externado de Colombia. 2009), 8.

por la Escuela Quiteña⁴⁰. Expone que dicha característica “se evidencian en el tratamiento de encarnados pulidos⁴¹ y mejillas rosadas, en el delicado trabajo de los cabellos, barbas y pliegues de los ropajes y en el manejo de colores brillantes y decoraciones florales y dorados⁴². Así pues, tanto desde lo contextual como desde lo material es posible rastrear el origen de las piezas en la ciudad de Quito. Pese a ello, aún queda la pregunta sobre cómo estas piezas llegaron a Bogotá, pues los registros que existen no dan cuenta de su proceso de adquisición por parte de la familia Marroquín.

Al ser las piezas del pesebre quiteño objetos de producción anónima, queda una inquietud sobre los espectadores a los que iba dirigido el conjunto de piezas. La producción plástica barroca hispanoamericana estaba determinada por distintos “espectadores objetivo” (aquellos a quienes iba dirigida la representación), los cuales determinaban la necesidad de que existiesen ciertas características de representación. De tal manera, existían imágenes para ser expuestas desde el lugar de la oficialidad (iglesias, conventos, colegios, etc.) y otras de uso más reservado y tal vez anónimo, para ser guardadas al interior de recintos “privados” como parte de prácticas de devoción personal. Dichas formas de “mostrar” la imagen respondían a necesidades concretas de la narrativa barroca: o bien se buscaba ejemplarizar por medio de la exaltación de los sentidos, partiendo de los postulados pos-tridentinos de construcciones discursivas visuales usadas con fines de cristianización⁴³, o bien se esperaba una continuación de prácticas ya

apropiadas de devoción personal, a partir de las cuales surgieron imágenes como los exvotos⁴⁴. Hubo entonces una variedad de narrativas visuales que se produjeron en el periodo colonial según espacios, observadores, posibilidades materiales, rituales, etc.; marco en el que los pesebres aparecen. Estos se presentan en la sociedad colonial como representaciones de doble carácter, son para exhibición en lugares oficiales, y a la vez son objetos de devoción personal. Así lo registra la existencia todavía actual y reconocida internacionalmente de los pesebres ya mencionados de los conventos del Carmen Alto y del Carmen Bajo en la ciudad de Quito, y la existencia de pesebres populares, también de origen quiteño, como el que guarda el Museo Nacional de Colombia⁴⁵.

Si bien el pesebre quiteño estudiado, pudo enmarcarse en una producción material de devoción personal, lo cierto es que debió ser producido para una esfera social alta, llámese élite. Tanto por el tipo de producción material que tienen, pues quien mandaba a realizar imágenes (pictóricas o escultóricas) en talleres, debía pagar costos importantes por ellas. Como por el recorrido que después tendrían las piezas del pesebre, ya que llegaron a estar en manos de una de las familias más prestigiosas de finales del siglo XIX y comienzos del XX de Santa Fe de Bogotá: la familia del presidente José Manuel Marroquín (1827 - 1908) quien ejerció su cargo entre 1900 y 1904. Respecto a esta última afirmación, aún cuando en los archivos del Museo Colonial no hay documentación que permita dilucidar el parentesco de la Señorita Inés Rubio con el ex presidente, sí es posible llegar a reconstruir los vínculos familiares de los dos personajes gracias a un documento de prensa que da cuenta del fallecimiento de Doña Inés, en donde se expone una reseña de

40. Ximena Bernal Castillo, “Entre el orden europeo y la interpretación local colonial. Aproximación a los aspectos iconográficos y estéticos del pesebre.” en: *Cuadernos de taller*, 11.

41. “Se llamaba encarnado a la pintura de las partes del cuerpo que permanecían descubiertas, es decir, cabeza, pies, manos, y en ocasiones, brazos, piernas y torsos.” en: Julio César Morales Vásconez, *Técnicas y materiales empleados en la policromía de la escultura colonial quiteña y su aplicación con miras a la restauración*. (Tesis de pregrado. Quito, Ecuador: Escuela de Restauración y Museología. Facultad de arquitectura, artes y diseño. Universidad Tecnológica Equinoccial, 2006), 20.

42. Ximena Bernal Castillo, “Entre el orden europeo y la interpretación local colonial”, 11.

43. Jaime Humberto Borja, “El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino” en: *Desde el jardín de Freud*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2002), 168-169.

44. Imágenes de manufactura popular que los fieles realizaban o mandaban a realizar para después ubicar junto a la figura de algún personaje sacro en un templo católico, con el fin de agradecerle a este los favores recibidos. Véase: Jorge González, “Exvotos y retablos. Religión Popular y Comunicación Social en México” en: *Estudios sobre las culturas contemporáneas* (1.1 1986), 7-52.

45. Rey-Márquez, “Propuesta para un repertorio iconográfico de tipos populares del siglo XVIII”, 10-11.

su vida y se la presenta como “una destacada dama de nuestra alta sociedad, era descendiente del ex presidente José Manuel Marroquín”⁴⁶.

Hasta aquí, ha logrado reconstruirse una parte significativa de la vida material del pesebre que permite un mejor acercamiento al mismo, en tanto producto de la mentalidad de una época: la del barroco hispanoamericano del siglo XVIII en Quito. Se hace necesario acercarse ahora a sus contenidos simbólicos particulares y a sus significados como representación que es de cuerpos deformes en este caso.

REPRESENTACIONES DE LA DEFORMIDAD EN EL PESEBRE QUITIÑO

El exceso, ausencia o desorden de las partes del cuerpo se entendió en la América española del siglo XVII y comienzos del XVIII como una expresión de la monstruosidad y esta a su vez era comprendida como algo que se alejaba del canon de lo que se consideraba naturalmente normal⁴⁷. Monstruo, también era entendido como “Parto o producción contra el orden regular de la naturaleza. [...] SANDOV. Hist. de Ethiop. lib. 3. cap. 1. Monstruo no es otra cosa sino un pecado de naturaleza, con que por defecto o sobra, no adquiere la perfección que el viviente había de tener.”⁴⁸ Así lo señala el Diccionario de Autoridades en su edición de 1734. Esta definición fue dada por el padre jesuita Alonso de Sandoval hacia 1647, en la segunda edición de su libro *Instauranda Ethiopum Salute Historia de Ethiopia, Naturaleza, Policia Sagrada y profana, Costumbres, ritos y Cathecismo Evangelico, de todos los Ethiopes con que se restaura la salud de sus almas*.

Sandoval (1576 - 1652) realizó un largo trabajo de evangelización durante la primera mitad del siglo XVII dirigido a todos los africanos que llegaban a Cartagena como esclavos. Su obra permitió la construcción de subjetividades a

partir de la explicación teológica sobre lo que se consideraba eran los africanos, sus culturas y lenguajes. Dicha producción se consolidó como un referente fundamental de los estudios teológicos en América; convirtiéndose además en una fuente importante para los estudios etnográficos, lexicográficos y lingüísticos con enfoque histórico en la actualidad.

La definición que presenta Sandoval, desde el fundamento religioso, entra en juego con la que para 1611, presentó Sebastián de Covarrubias en *El tesoro de la lengua castellana o española*, editada en Madrid, desde un enfoque humanista. En ella el español define monstruo como “cualquier parto contra la regla y ordé natural, como nacer el hombre con dos cabeças, quatro braços y quatro piernas...”⁴⁹. Así mismo se hace mención a un caso ocurrido en el siglo XIV sobre el nacimiento de un niño con dos cabezas para ilustrar la definición dada.

La obra de Covarrubias no menciona un argumento teológico para explicar la definición, como si lo hace la de Sandoval, sin embargo ello no quiere decir que las dos obras se contradigan, más bien dan cuenta de las posibilidades de interpretación sobre la deformidad física que existía en el siglo XVII, por un lado la teológica, por otro lado la humanista que se basaba en otro tipo de discursos de verdad. Las dos obras, convertidas en fuentes de autoridad para el siglo XVIII, concuerdan en resaltar la falta o exceso de partes del cuerpo para designar lo monstruoso, pero ello no permite observar a cabalidad de qué manera eran designados los sujetos como los del pesebre estudiado, que pese a no tener ni más ni menos órganos, sí se salían de los cánones estéticos establecidos presentado jorobas, barrigas y narices exageradas.

Al seguir la pista sobre Covarrubias, se llega a la definición de “corcovado” para referirse a las personas con un abultamiento en la espalda⁵⁰, sin embargo es preciso acercarse al *Diccionario de autoridades* de 1729 para esclarecer

46. “Señorita Inés Rubio Marroquín”. *El Tiempo*. Bogotá: (Mayo 9, 1968), 13.

47. Bouza y Beltrán. *Tinieblas vivientes*, 36.

48. *Diccionario de Autoridades*. (Real Academia Española: Tomo IV. 1734), consultado en <http://web.frl.es/DA.html>

49. Sebastián Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez, impresor del rey, (Madrid, 1611, 1147. Fondos digitalizados, Fondo Antiguo. Universidad de Sevilla), disponible en. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1147/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

50. Sebastián Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*, 514.

aún más la definición. Allí se obtiene que corcovado es “la persona o cosa que tiene el defecto de tener corcova o corcovas”⁵¹. A lo que responde la siguiente definición:

“CORCOVA. s. f. El bulto que se levanta sobre las espaldas a los que son contrahechos o lisiados del espinazo o del pecho, porque algunos tienen este defecto, así en este, como en las espaldas. Covarr. dice que viene de la palabra *Curvando*, porque hace que la persona vaya corva y agoviada. Latín. Gibba.”⁵² Dentro de la misma definición, el diccionario hace referencia a la obra de Juan Calvete de Estrella, historiador, humanista y poeta español del siglo XVI, de quien se extrae la siguiente cita a modo de ejemplo complementario de la definición dada anteriormente: “Era mucho de ver entre ellos un monstruoso Enano, con dos corcovas, las piernas tuertas, y el gesto disforme y espantoso.”⁵³

Las definiciones presentadas permiten abordar la percepción de las anomalías del cuerpo y sobre todo de las corvas, dentro del marco de los significantes lingüísticos dados por la sociedad española de los siglos XVI al XVIII. Esto permite comprender hasta qué punto una característica física como la joroba entraba a ser parte de lo denominado monstruoso; pues como se vio en la definición, una corva era comprendida como un “defecto” que “agobiaba”, al tiempo que caracterizaba a quienes se denominaban como monstruos, siendo este el caso del enano citado por Zabaleta.

Los significados que se le otorgaban a las distintas anomalías del cuerpo en tiempos coloniales no solamente pueden rastrearse a partir de las aproximaciones lingüísticas, también es posible hacerlo revisando otro tipo de discursos de verdad, como lo son la fisiognomía y la medicina de ese momento. La fisiognomía ha sido desde la Antigüedad un “saber” (por momentos intuitivo, por momentos racional) enfocado en otorgar significados a los rasgos del rostro de las personas al tiempo que determinar

y juzgar con ello la actitud, la moral, y las formas de comportamiento de los individuos según unos parámetros cambiantes para cada periodo histórico⁵⁴.

Para el Renacimiento, la fisiognomía presentó dos vertientes que perdurarán en el carácter de este saber hasta entrado el siglo XVIII. Una vertiente será la psicológica, literaria y artística, en la cual personajes como Leonardo Da Vinci influirán, reconociendo que si bien la fisiognomía es una falacia para él, “los rasgos de la cara sí pueden mostrar en parte la naturaleza del hombre, sus vicios y temperamentos”⁵⁵. De la misma manera Da Vinci realizó estudios sobre anatomía comparada en los cuales relacionaba los rasgos del rostro humano con los de distintos animales; ejercicio que en un sentido más interpretativo, realizarán los fisiognómicos del renacimiento para aludir al carácter de las personas a partir de su semejanza con la animalidad. Precisamente este último enfoque, hace parte de la segunda vertiente sobre la fisiognómica que se desarrolló en esa época, y que en palabras de Caro Baroja fue “sistemática, codificadora y dogmática, asociada con técnicas esotéricas como la quiromancia y la astrología”⁵⁶.

La fisiognomía siguió desarrollándose bajo estos dos enfoques cada vez más entrelazados y como lo anuncia Caro Baroja “puede pensarse que entre los profesionales de la medicina en el siglo XVI en España, como en cualquier parte de Europa Occidental, en que la tradición hipocrática, tanto como la arábica medieval eran muy fuertes, el concepto de valor de lo fisiognómico tenía que ser muy vivo”⁵⁷. Precisamente para el siglo XVII, el presbítero y médico español Estaban Pujasol publicará su tratado “*El sol solo y para todos sol. De la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*” (1637), en el cual expone las distintas formas que pueden tomar los rasgos del rostro

51. *Diccionario de Autoridades. Tomo II.* (Real Academia Española), 1729, disponible en <http://web.frl.es/DA.html>.

52. *Diccionario de Autoridades*, disponible en <http://web.frl.es/DA.html>.

53. *Diccionario de Autoridades*, disponible en <http://web.frl.es/DA.html>.

54. Véase: Julio Caro Baroja. *Historia de la fisiognómica.* (Madrid: Ediciones Istmo, 1988), 13-14.

55. Caro Baroja. *Historia de la fisiognómica*, 80.

56. Caro Baroja. *Historia de la fisiognómica*, 84.

57. Caro Baroja. *Historia de la fisiognómica*, 170.

y del cuerpo con el fin de que el lector pueda observar a los hombres y “rastrear su natural compleción y temperamento, su ingenio inclinación y costumbres y no menos podrá obviar la continuación y perseverancia en los vicios y escusar (sic) enfermedades venideras”⁵⁸. En dicho tratado, Pujasol sustenta contantemente la interpretación de los rasgos del rostro a partir de las referencias a autoridades de la medicina clásica, encontrando referencias a Aristóteles, Hipócrates, Apolonio, Galeno, y Avicena entre los más importantes. Lo anterior es fundamental, pues permite observar la relación de la fisiognomía con los saberes médicos de la época. Más aún cuando para el caso Americano, estos también fueron los fundamentos que guiaron la medicina difundida en el continente, incluyendo la Nueva Granada.

La medicina practicada en la Edad Moderna, conocida como medicina galénica o humoral, basaba sus fundamentos en los postulados de Hipócrates (460 – 370 a.C.), Galeno de Pérgamo (130 – 200 d.C.), el médico árabe Avicena (980 – 1037d.C.) y el médico italiano Andrés Vesalio (1514 – 1564 d.C.). Este saber médico concebía el cuerpo humano como un microcosmos en constante relación con el macrocosmos que era el universo entero, y suponía que los médicos debían conocer tanto el cuerpo humano, como las leyes de la naturaleza para poder llevar a cabo su labor⁵⁹.

Dicha teoría proponía que el cuerpo humano estaba compuesto por cuatro humores: sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema. El equilibrio de estos, determinaba la salud así como el temperamento y compleción de las personas. Cada uno de los humores estaba relacionado con una parte del cuerpo: corazón, bazo, hígado y cerebro; y con los cuatro elementos primarios de la tradición aristotélica: fuego, tierra, agua y aire⁶⁰.

58. Esteban Pujasol. *El sol solo y para todos sol. De la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*, Pedro Lacavallería (Ed. Barcelona, 1637), IV.

59. Gerardo Martínez Hernández. “Salud y enfermedad. El cuerpo humano en la teoría humoral de la medicina” *Metapolítica*. Núm. 74 (Julio-Sept. 2011), 26.

60. Véase: Martínez Hernández, “Salud y enfermedad”; Estela Restrepo Zea. *Recetas del espíritu para enfermos del cuerpo*. (Universidad Nacional de Colombia–CES, 2006).



IMAGEN 11. Elementos, cualidades y temperamentos, *Dietética Medieval*. Juan Cruz, 1997.

La gráfica anterior⁶¹, permite observar la relación existente entre humores, elementos, órganos y temperamentos en el cuerpo. Aquí se observa cómo cada humor correspondía a dos cualidades primarias: húmedo – caliente, caliente – seco, frío – húmedo, frío – seco. Estas, junto con los temperamentos, determinaban las condiciones “psíquicas” de cada persona, así como sus inclinaciones en el comportamiento, su fisionomía, y sus posibles enfermedades⁶². Como lo señala el historiador Max Hering, “debemos reconocer que en la Antigüedad, la fisionomía, la enfermedad y la moral no se entendieron únicamente como fenómenos sobrenaturales, sino que también se intentó entenderlos a través de planteamientos racionales y medico-científicos. Lo anómalo se explicaba por la carencia

61. Juan Cruz Cruz. *Dietética Medieval* (La Val de Onsera, 1997).

62. Cruz Cruz. *Dietética Medieval*, 45-48.

de orden y armonía en la complexión corporal y cualquier desorden o anomalía se connotaba moral y físicamente de manera negativa⁶³. De tal manera, la medicina galénica que se transmitió en España y sus colonias durante los siglos XVI y XVII, permeada por la teoría humoral, legítimos discursos de poder, y fue la base de saberes como la fisiognómica, siendo este el caso que se espera rescatar aquí.

El tratado de fisiognomía de Pujasol, surge de esos saberes médico-científicos y plantea “categorizar la moralidad o inmoralidad humanas”⁶⁴ desde el análisis de los distintos rasgos del rostro. Es posible comparar las descripciones que allí se presentan sobre la cabeza, la frente, la nariz y otras partes del cuerpo, con algunas de las figuras del pesebre quiteño aquí estudiado. La figura de “Hombre Narizón”, por su singularidad dentro de la representación y sus rasgos exagerados, será la primera sobre la que se aplicará este marco interpretativo.



IMAGEN 12. Escuela quiteña, Pesebre-Hombre narizón. Talla, Policromada, 14 x 4.5x 7.7 cm, Siglo XVIII, Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)

63. Max S. Hering. “Saberes médicos – Saberes teológicos: de mujeres y hombres anómalos”, en: *Cuerpos Anómalos*, Max S. Hering Torres ed. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2008), 105.

64. Hering. “Saberes médicos”, 11.

El primer aparte del tratado está dedicado a la cabeza, y allí es posible encontrar lo siguiente: “La cabeza larga y el rostro largo y disforme significa hombre loco, maliciosos, vano, fácil de creer, imbidioso (sic) y amigo de nuevas”⁶⁵. En seguida Pujasol presenta las singularidades de la frente, encontrando así que “la frente con demasía, en el hombre significa que será persona indócil y estremado (sic) en alguna manera de condición, con algunos rechazos de loco y voraz”⁶⁶. Sobre la nariz, que es uno de los rasgos que más desataca en la figura analizada, al punto de determinar su nombre, el médico español presenta el ejemplo de un “noble con la nariz gruesa, que es señal que el tal hombre es de obtuso, lerdo, o grosero ingenio”⁶⁷, a lo cual brinda la siguiente explicación:

Porque la grosseza de la nariz se deriva de la grosseza de sus partes, que son los cartiláginas, y la carne que los circunde, y porque la cartiláginas así como ella es más cercana a la naturaleza de los gruesos que son engendrados en partes terreas e inmundas, cuando es gruesa significa sobreabundancia de partes y porciones terrestres y de humores gruesos en la complexión, de lo cual conviene que la sangre y los espíritus del tal cuerpo sean gruesos e inmundos, por lo cual se sigue en consecuencia que las potencias del anima quedan impedidas y tardas en sus operaciones y que el ingenio sea grueso y lerdo⁶⁸.

El “Hombre Narizón” tiene estas características físicas: la cabeza larga y de tamaño desproporcionado con respecto al cuerpo (la altura de su cuerpo es de 3 medidas de la cabeza, mientras que las de los jorobados es de 4 medidas de sus respectivas cabezas, y las de las demás figuras del pesebre es de 5 medidas de cabeza respectivamente); tiene también la frente estrecha comparándola con las de los jorobados. Finalmente, su nariz es el elemento que más destaca del rostro siendo gruesa y larga de manera exagerada. Hay otra característica más que se observa en la figura: los dientes. Estos se

65. Pujasol. *El sol solo y para todos sol*, 4.

66. Pujasol. *El sol solo y para todos sol*, 12.

67. Pujasol. *El sol solo y para todos sol*, 47.

68. Pujasol. *El sol solo y para todos sol*, 47-48.

presentan separados entre sí y salidos. Al indagar en el tratado de Pujasol sobre este tema, se encuentra que “los dientes de la parte superior claros y distantes los unos de los otros, significan ser el hombre astuto, pero *monstruoso* en alguna manera, y hablador, y si los tuviese así en la parte baxa, será hombre simple y de poca astucia y maña en sus cosas”⁶⁹.

Por supuesto, no puede sostenerse que la persona o personas que realizaron el pesebre quiteño del Museo Colonial se hayan basado en el tratado del español Esteban Pujasol. Por el contrario, es posible afirmar que este tipo de saberes basados en nociones “científicas”, buscando interpretar los rasgos de las personas y dictaminar con ello juicios de valor sobre estos, fueron un conocimiento que permeó los imaginarios de la época, tanto en España como sus colonias americanas, determinando las relaciones sociales y culturales⁷⁰.

Como se observa a partir de las descripciones del tratado de fisiognomía, el Hombre Narizón podría llegar a ser considerado un sujeto loco, de poco entendimiento, naturaleza monstruosa, indócil y voraz, todo ello determinado además por su complexión, dada al haber nacido en *partes térreas e inmundas* y por tener exceso de humores *térreos y gruesos*. Recordando el tratado de Dietética Medieval rescatado por Juan Cruz Cruz, la descripción de la “naturaleza” del Hombre Narizón estaría acorde con un temperamento melancólico, asociado a la tierra y al exceso de bilis negra, de donde además se sostiene que “el exceso de flema en el cerebro produce epilepsia, y el de bilis locura”⁷¹.

La fisiognomía, así como la dietética, fueron discursos de verdad sustentados en el saber médico de la época, cargados de una larga tradición clásica a cuestas. El tratado de Pujasol permite observar el tipo

de percepción sobre ciertas características físicas fuera de la norma que se tenían para el siglo XVII. Desafortunadamente, no hay ninguna alusión a las jorobas o corvas en este tratado, por lo que queda un vacío dentro de este marco interpretativo sobre el significado que pudieron llegar a tener estas características precisas en el saber médico – científico de la época.

Pese a lo anterior, se hace preciso ahondar un poco más en este tipo de análisis con el fin de desvelar otros vínculos en las redes de significación que aquí se plantean.

Según lo menciona el español Fernando Bouza, refiriéndose al *Tratado de origen de los monstruos* del médico Joseph de Rivilla y realizado en 1695 en Lima, la presencia de monstruos, lo que para nosotros serán sujetos con cuerpos deformes, tenía distintos planos de interpretación. Su existencia se entendía como parte de la “voluntad divina y [por tanto] de su fealdad tiene que desprenderse alguna utilidad. [...] Por un lado, podían ser señales que la Providencia enviaba a los hombres como feliz muestra de su complacencia o, mucho más comúnmente, como severa admonición, indicando en ese caso alguna cercana fatalidad o castigo”⁷². La presencia de anomalías físicas estaba relacionada entonces con lecciones morales que surgían como amonestación frente al pecado, el cual “hacía a los hombres monstruos en su interior [...], de esta manera la deformidad de las criaturas monstruosas era una suerte de ejemplo viviente de a dónde conducían el exceso y el descontrol de las pasiones”⁷³.

Dentro de ese marco de interpretación que plantea Bouza, cabe destacar la alusión de “tinieblas vivientes” que se hacía de los monstruos, “cuya sombría existencia servía para que resplandeciera la luz que hermozeaba a los otros.”⁷⁴ De la misma manera en que los enanos de la corte española del Siglo de Oro eran retratados al lado de príncipes y reyes, resaltando la

69. Pujasol. *El sol solo y para todos sol*, 55. Cursiva nuestra.

70. Al respecto véase: Hering. “Saberes médicos”; *Saberes médicos-Saberes teológicos* (2008); Joanne Rappaport. “«Así lo parece por su aspeto»: fisiognomía y construcción de la diferencia en la Bogotá colonial.” en: *Tabula Rasa*, n° 17. (Bogotá: Colombia, julio-diciembre 2012), 13-42.

71. Cruz Cruz. *Dietética Medieval*, 47.

72. Bouza y Beltrán. *Tinieblas vivientes*, 39.

73. Bouza y Beltrán. *Tinieblas vivientes*, 40.

74. Bouza y Beltrán. *Tinieblas vivientes*, 43.

perfección, belleza y luz de estos últimos, se puede hacer una traslación del marco interpretativo, llegando posiblemente a encontrar que los sujetos con cuerpos anómalos del pesebre, jorobados, barrigones, narizones, estarían sirviendo la misma función de los enanos, esta vez en relación a las figuras centrales de la representación del Nacimiento de Cristo y las demás escenas sacras que constituyen el belén.

Para Constanza Toquica, la aparición de figuras deformes en el pesebre, más que ser la representación de sujetos reales con cuerpos deformes y partícipes de la sociedad colonial de Quito, son la representación de una identidad deformada de los criollos desde la visión de herencia europea, que materializa las anomalías criollas de haber nacido en Ultramar, en deformidades físicas. Dicha materialización supone para Toquica, basada en Mabel Moraña, una autorización al sometimiento y la exclusión de la sociedad americana⁷⁵. Desde ese enfoque, la deformidad aparece como una metáfora que sirve para explicar las realidades políticas e identitarias entre la península y las tierras de ultramar. Sin embargo, el argumento que plantea no permite ahondar más en este punto a falta de otros elementos interpretativos con los cuales se puedan generar y justificar las conjeturas planteadas. Aún así, el análisis de Toquica deja abierta la posibilidad de pensar otras formas de entender la representación de la deformidad física para el periodo estudiado, sobre todo desde el punto de vista de la representación de una analogía entre el cuerpo representado y el cuerpo social, así como con la dinámica sociopolítica que se vivía en el momento.

Así como en los belenes napolitanos, la aparición de personajes del pueblo, propios de la cotidianidad contextual de los artistas o artesanos, ha sido registrada por distintos investigadores⁷⁶. La presencia de sujetos

anónimos y no sacralizados que son tomados de la cotidianidad de las sociedades coloniales también se observa en el pesebre estudiado. Tal como lo señala Santiago Alcolea, “podría desarrollarse un repertorio muy completo de actividades, tanto campesinas como artesanales, coetáneas a la época en que se realizaron estos belenes, a través de referencias concretas que en ellos están contenidas y que habría de complementarse con todo lo relativo a indumentaria”⁷⁷. Si desde este enfoque la presencia de campesinos es convencional en el pesebre, la aparición de músicos y bailarines, no tiene por qué dejar de serlo, aún cuando estos terminen representando sujetos de cuerpos deformes. Es precisamente en esta relación música – baile – deformidad, que puede hallarse una solución a las cuestiones sobre el lugar social de los sujetos con anormalidades físicas para el periodo estudiado, teniendo en cuenta las representaciones que hay en el pesebre.

Como se ha observado, el 80 % de las piezas escogidas para esta investigación representan a personajes que además de tener jorobas y barrigas, portan instrumentos musicales como tambores, panderetas y caramillos⁷⁸. Algunos de ellos además parecen bailar, dadas sus posiciones corporales, los registros con los cuales están clasificados en el museo y la aplicación de la *Propuesta para el repertorio iconográfico de tipos populares en el siglo XVIII* que desarrolla Juan Ricardo Rey para el caso del pesebre quiteño del Museo Nacional. En dicha propuesta, el investigador hace una agrupación de los distintos personajes no sacros que aparecen en el pesebre, mencionando de manera específica al grupo de los músicos tanto mestizos como indígenas que se representan y argumentando que los primeros se destacan por tocar

75. Toquica: “El pesebre quiteño: entre la curiosidad estética y la legitimación de las exclusiones sociales”, 9.

76. Véase: Francisco Valiñas López. “El belén ante la historia del arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos”, en: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* (Norteamérica: dic. 2009), 40; Santiago Alcolea. *El belén, expresión de un arte colectivo*. (España:

Lunweg, 2007); Kristin Dutcher Mann. “Christmas in the Missions of Northern New Spain”, en: *The Americas*, n° 66, (3) (Enero 2010); Mimi Gisolfi D’Aponte. “Presepi: Napolitan Christmas ritual” en: *Performing Arts Journal*, n° 2 (1977); Franco Mancini. “El belén napolitano”, en: *Forma y Color, Los grandes ciclos del arte*, n° 29 (Granada: Albaicin/Sadea Editores 1967).

77. Alcolea. *El belén, expresión de un arte colectivo*, 12.

78. (Del lat. *calamellus*, cañita). m. Flautilla de caña, madera o hueso, con sonido muy agudo. Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 22ª ed. (Madrid: Espasa, 2001), consultado en <http://lema.rae.es/drae/?val=caramillo>.

instrumentos de cuerda mientras los segundos por tocar instrumentos de viento contruidos con maderas o huesos, como los caramillos o quenás⁷⁹. Para el pesebre quiteño del Museo Colonial, encontramos 5 personajes con instrumentos musicales y tres bailarines. Estos ocho personajes parecen ser representaciones de mestizos, pues sus tonos de piel blanco y los rasgos del rostro no son distintos a los de figuras que gracias a su vestimenta se aprecian como pastores, oficiales, entre otros. Estos personajes indistintamente tocan instrumentos de herencia europea e indígena.

La aparición de músicos en las festividades religiosas barrocas aparece documentada con frecuencia en los actos sobre las liturgias, así como en la existencia de repertorios musicales específicos para la navidad, que es el caso que interesa a este estudio. La existencia de novenas, villancicos, y representaciones teatrales del nacimiento, todas ellas realizadas para la celebración del nacimiento de Jesús⁸⁰, dan cuenta de la importancia de la música dentro de la fiesta barroca. Además, es importante resaltar que en las festividades tanto de Natividad como otro tipo de liturgias, la participación popular era determinante, así lo permiten observar las consideraciones que para el caso novohispano realiza la historiadora Pilar Gonzalbo Aizpuru:

En la Nueva España de los siglos XVI y XVII, las formas externas de expresión festiva incluían, según lo que la ocasión demandase, procesiones y mascaradas, lidia de toros

79. Rey-Márquez, “Propuesta para un repertorio iconográfico de tipos populares del siglo XVIII”, 17

80. Existe una importante producción de investigaciones sobre la música en la liturgia de Navidad, tanto para el Nuevo Reino de Granada como para Quito, Perú y Nueva España. Véase: Paula Cano Casa. *Chichilabí, palomino, canten y bailen a lo divino: Análisis literario de los villancicos del Archivo musical de la Catedral de Bogotá a partir de su tradición y origen en la península*. (Tesis de pregrado en Literatura, Bogotá: Uniandes. 2006); Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, en: *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, n° 9 (1) (University of California Press: Diciembre 1993), 19-45; Felipe Arias Escobar, “Con total desprecio de todo lo terreno: El contexto de producción de la Novena para el Aguinaldo”, (1784) en: *Hisotira Crítica*, n° 50 (Bogotá: Uniandes. Mayo-Agosto, 2013); Maximiano Trapero, “La música en el antiguo teatro de Navidad” en: *Revista de Musicología*, n° X (Mayo-Agosto 1987), consultado en: http://www.webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/8/8/musica_teatro_medieval.pdf

y juegos de cañas, certámenes poéticos, arcos triunfales, decoración en fachadas, golosinas apropiadas a cada ocasión, representaciones teatrales, músicas y bailes, desfile de gigantes y cabezudos y danzas de moros y cristianos⁸¹.

Como se puede ver, la fiesta barroca no era una cuestión de solemnidad religiosa rígida, sino por el contrario, permitía el desenvolvimiento de todas las capas sociales que se preparaban y participaban del festejo, cada uno a su manera. La cita de Gonzalbo da cuenta además de una práctica muy poco documentada: la participación de “gigantes y cabezudos” en desfiles. Esto supone el papel de divertimento asignado a los gigantes en la sociedad colonial del siglo XVII novohispano, que compartían junto a músicos y bailarines, además es un papel muy similar al que los mismos gigantes, junto con los enanos, desarrollaban en la corte española del Siglo de Oro, como ya se ha visto anteriormente.

Para el caso neogranadino no se tiene mayor información sobre enanos, gigantes, jorobados y demás sujetos con cuerpos fuera de la norma. Aún así, existe un expediente de interés excepcional que da cuenta del envío en 1792 del gigante Pedro Antonio Caro a la reina de España María Luisa de Parma por parte del virrey Ezpeleta desde Santa Fe. Dicho gigante fue enviado junto a un loro como regalo a la reina, cumpliendo con una petición enviada por cédula real del 20 de febrero de 1768 en la que se solicitaba el acopio y envío de “los pájaros particulares y de colores exquisitos [...] los pájaros más especiales que produjese el país”⁸² como parte del deseo del Príncipe de Asturias y de la corte en general.

En el expediente se describe el envío del *Gigante Cano* (Imagen 13), campesino natural de la parroquia de Guadalupe de la provincia de Vélez⁸³

81. Gonzalbo Aizpuru, “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, 19.

82. AGN, MM 102, ff. 675 r.-676 r. Citado en: Laura Liliana Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813)*. (Instituto Colombiano de Antropología e Historia – ICANH. 2012), 381.

83. “Expediente sobre a venida del gigante Pedro Antonio Cano y de un hermoso loro para la

y se expresa el deseo del virrey Ezpeleta de que “el gigante y el loro sean objetos dignos de su real complacencia”⁸⁴. De igual manera se encuentra una descripción del proceder de los oficiales de la corona en el Nuevo Reino de Granada al hallar a Cano, la cual permite una aproximación a la visión que estos hombres tenían de los sujetos con anomalías físicas. En ella se da cuenta del proceso de medición y pesaje al que fue sometido el sujeto con el objetivo de clasificarlo dentro de los parámetros reinantes para la época a partir de los cánones establecidos en la obra naturalista de Buffon, a los cuales en el mismo expediente hacen referencia. Así pues, se observa que Pedro Antonio Cano tenía una estatura de “7 pies, 5 pulgadas y 3 líneas de burgos” (207,22 cm aproximadamente)⁸⁵ y se encuentra que:

Tampoco era razón perder la oportunidad de comparar el peso de nuestro gigante con las proporciones señaladas por el exacto y elocuente naturalista, el conde de Buffon, según las estaturas posibles y los diversos estados de gordura. [...] habiendo señalado el peso de 220 libras por primer término entre los más próximos límites de flaco y grueso en el cuerpo de 6 pies medida de París, siendo justamente este el término más conveniente a nuestro gigante, con exclusión de los tres restantes grueso, muy grueso y demasíadamente grueso, le corresponde por el cálculo el peso de 233 $\frac{3}{4}$ libras de peso, total de 9 arrobas y 11 libras que se han regulado por la ropa muy precisa y muy ligera con que entró al peso⁸⁶.

reina nuestra señora remitido por el virrey de Santafé, Expeleta, y concesión de cuatro reales diarios al padre de dicho gigante”, (Santafé, Cádiz, Aranjuez, San Lorenzo, 1792). (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. Man. *SGU*, leg 70, AGS, Simancas, España), 21-22. Rescatado de: Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813)*, 386.

84. Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813)*, 384.

85. Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813)*, 384.

86. Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813)*, 387.

Para ilustrar las características físicas del gigante y justificar su envío a la corte española, el virrey Ezpeleta envió como preámbulo una representación del mismo realizada en Santafé⁸⁷.



IMAGEN 13. “Dibujo del gigante Pedro Antonio Cano”. Tinta y colores a la aguada. 65 x 36 cm. Manuscrito sobre papel. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. (España) Archivo General de Simancas, MPD, 25, 106

Con el fin de que su majestad se halle enterado con anticipación de la altura de este hombre y proporción que con ella guardan las demás partes de su cuerpo, remito a vuestra excelencia dentro de un tubo señalado con el número de este oficio un retrato, que aunque no esté exacto en cuanto fisonomía por no haber aquí pintores acostumbrados a este ejercicio, lo está respecto a las medidas sin discrepar un punto⁸⁸.

87. Ver Imagen 3.

88. Vargas Murcia. *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813)*, 384.

El expediente sobre el envío del Gigante Cano cobra valor para esta investigación porque permite observar el tipo de discurso manejado a finales del siglo XVIII sobre los sujetos con cuerpos fuera de la norma, de tal manera que al grupo de jorobados, narizones y enanos, se suman los gigantes.

Para los oficiales de la corona en América, y para este caso en el Nuevo Reino de Granada, la aparición de un gigante se entendía bajo unos preceptos completamente distintos a los que un siglo antes habían guiado el análisis de la aparición de monstruosidades expresadas en el tratado de medicina “*Desvíos de la naturaleza o tratado de origen de los monstruos*” del médico peruano Joseph de Rivilla Bonet y Puello. De una visión de anunciación divina y de amonestación a la desviación moral, se dio paso a una visión de carácter científico de la mano del desarrollo del pensamiento naturalista europeo a lo largo del siglo XVIII, en donde el cuerpo dejó de entenderse, en palabras de Courtine, como representación de un hombre–zodiaco y pasó a ser la de un hombre–máquina⁸⁹. Las constantes citas al naturalista francés conde de Buffon, permiten verificar esa influencia que se fue consolidando en los imaginarios sobre la deformidad, la observación del cuerpo y su lectura simbólica. En ese desplazamiento del desciframiento del cuerpo, los textos de Buffon hacen alusión a la manera en que áreas epistemológicas como la fisionómica pierden validez y dan paso a otras lecturas sobre la existencia de distintas formas del cuerpo humano:

Pero, como el alma no tiene ninguna forma que pueda ser relativa a ninguna forma material, no se la puede juzgar por la figura del cuerpo, o por la forma del rostro. Un cuerpo mal hecho puede encerrar una hermosa alma, y no se debe juzgar la buena o mala naturaleza de una persona por lo rasgos de su cara, pues esos rasgos no tienen ninguna relación con la naturaleza del alma, no tienen ninguna analogía con la que se puedan formar siquiera conjeturas razonables⁹⁰.

89. Jean–Jacques Courtine, “El espejo del alma” en: *Historia del cuerpo: Del Renacimiento a la Ilustración*. vol.1. (Vigarello, Georges dir. Taurus, 2005), 296-297.

90. Buffon. *Oeuvres complètes*, Dumézil, t. IV (París, 1836), 94-95. Citado en: Buffon. *Oeuvres complètes*, 299.

Sin embargo, no puede sostenerse que durante el siglo XVIII existiera una única y homogénea forma de percibir el cuerpo, pues si bien se ha formado una noción científica del mismo, el envío del gigante a la corte para que fuera objeto de placer en cuanto divertimento implica aún una continuidad con el Siglo de Oro y su acepción a las *tinieblas vivientes* como sujetos – objetos que *hermoseaban la luz* de las figuras en el poder, recordando a Bouza.

Por otro lado, puede percibirse un posible elemento de abyección en la mirada hacia ese cuerpo diferente que constituye el gigante, como los jorobados, los barrigones y los narizones, en la medida en que se marca una diferencia dual con él o ellos. Tal como las *tinieblas vivientes* para Bouza realzan la luminosidad de las figuras de poder generando con ello un auto-reconocimiento subjetivo del lugar social de quien enuncia la diferencia del otro, también el dispositivo de la risa permite situar a aquellos a quienes se ve con abyección dentro de las dinámicas sociales de reconocimiento, que en el caso estudiado se observan en la aparición de los personajes deformes en el conjunto de la representación del Nacimiento de Jesús. No se debe olvidar tampoco, que es precisamente en el Siglo de Oro cuando el pesebre tiene todo su auge en la corte española y que muy posiblemente vincular representaciones de dichos sujetos con deformidades a la totalidad del grupo del nacimiento no era algo extraño. De la mano de Bajtin se podrá analizar esta cuestión en el apartado siguiente.

De la totalidad de las figuras del pesebre que interesan a este trabajo, se han destacado los jorobados y barrigones y su relación con las prácticas musicales. Es preciso volver a retomar la figura del Hombre Narizón para develar otras interpretaciones que puede dar su representación. Como se ha observado en las imágenes 2, 21, 22 y 23, y como se ha mencionado más arriba, la figura del Narizón se caracteriza por la exageración de los rasgos del rostro del personaje, quien ostenta una gran y desfigurada nariz, así como dientes salidos y boca muy grande. Esta figura ha sido mencionada por Constanza Toquica como

el *bobo del pueblo*, aludiendo a un personaje de tradición popular que la tradición oral y la literatura han traído hasta nuestros días.

La figura del *bobo* aparece en la tradición literaria medieval estudiada por Bajtin, haciendo parte de la configuración sobre la percepción carnavalesca del mundo que identifica tanto el medioevo tardío como el periodo renacentista y barroco posteriores.

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones –las fiestas públicas carnavalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y «bobos», gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc. –, poseen una unidad de estilos y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca⁹¹.

Sin embargo, esa noción carnavalesca del mundo va a ir mutando en los siglos posteriores y llegará a desfigurarse a finales del siglo XVII, en la medida en que surgen otro tipo de relaciones en el ámbito festivo. La fiesta pasa a estandarizarse, según el mismo Bajtin, y a formar parte de lo cotidiano, apareciendo ahora en el ámbito doméstico, privado y popular. Justo en ese momento hay una formalización de las imágenes grotescas carnavalescas, conllevando a que se permita su uso para diversos fines.⁹²

La vinculación del personaje narizón en la escena del nacimiento no es de extrañarse, en la medida en que justamente el pesebre es representación de un momento de festejo que mezcla la celebración de la tradición católica con elementos de la cultura popular vulgar; carácter intrínseco de la fiesta colonial barroca americana, recordando lo expresado por Gonzalbo Aizpuru⁹³. Encontrando así al pesebre expuesto en espacios tanto “públicos”,

iglesias, como domésticos. Además, el narizón no es la representación de una cosa más allá de sí mismo en tanto sujeto dentro del conjunto social, pues como lo menciona Bajtin, “los bufones y payasos no interpretan un papel, siguen siendo lo que son en todas las circunstancias de su vida. Como tales encarnaban una forma de vida, a la vez real e ideal”⁹⁴. Por supuesto no hay que olvidar que el narizón, a pesar de lo anterior, sí nos permite observar en su opacidad elementos culturales de mucha más profunda configuración, pues no está allí de facto, sino que es parte, como se ha visto, de todo un repertorio de la cultura popular barroca neogranadina.

Este vínculo del Hombre narizón, permite además observar la aparición de lo grotesco en las escenas populares, por un lado cargado de elementos que hacen parte de la herencia de ese *realismo grotesco* señalado por Bajtin y por el otro de elementos del pensamiento moderno. En primer término, la concepción del cuerpo del realismo grotesco y folclórico sobrevivió hasta mitad del siglo XX en varias formas de contemporáneas de lo cómico que parecen, como se menciona en la Introducción, en el circo y en los artistas de feria⁹⁵; por otro lado, el pensamiento moderno, en el que se enmarca el pesebre quiteño estudiado, va a generar múltiples imágenes de lo grotesco en donde se crea lo deforme y lo horrible, así como lo cómico y lo bufonesco⁹⁶. En este contexto, el siglo XVIII clasificará lo grotesco como “lo que se aparta considerablemente de las reglas estéticas corrientes y contiene un elemento material y corporal claramente destacado y exagerado”⁹⁷; una de esas imágenes de lo grotesco es apreciada con la aparición de ese hombre narizón que se ha apreciado aquí.

A lo anterior se suma una última figura, el Hombre sobre pájaro, personaje que aparece con mucha mayor frecuencia en las representaciones visuales del nacimiento y de las festividades populares coloniales que las otras que se

91. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 10.

92. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 36-38.

93. Gonzalbo Aizpuru, “Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo”, 18-20.

94. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 13.

95. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 32.

96. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 44.

97. Flögel citado por Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 38.

han mencionado hasta el momento. Juan Ricardo Rey-Márquez menciona la presencia de este personaje en el pesebre quiteño del Museo Nacional y con ello permite una aproximación a otro tipo de fuentes visuales en las que también aparece el mismo; sin embargo, aun cuando no hay una intención de autor por ahondar en el estudio de este personaje, deja espacio para un análisis de los significados más profundos de dicha representación. Observar la presencia del hombre pájaro en el pesebre del Museo Colonial es volver a enfrentarse con una figura que presenta una anomalía física, pues este también es jorobado, como los músicos y bailarines, e igual que ellos, se presenta en el contexto de la fiesta colonial y de lo cómico popular. Es precisamente en esa relación joroba – fiesta dónde se halla la importancia de dicha imagen, ya que montar sobre aves, así como sobre la de otros animales, fue una práctica difundida en los momentos de festividad⁹⁸, asociada al divertimento, tanto como la música y la danza.



IMAGEN 14. Escuela quiteña , Pesebre-Hombre sobre ave. Talla Policromada, 22 x 9.5 x 9.5 cm, Siglo XVIII Museo de Arte Colonial, Bogotá D.C. (Colombia)

98. Véase: Rey-Márquez, “Propuesta para un repertorio iconográfico de tipos populares del siglo XVIII”, 37; Rodríguez, Pablo. Los toros en la Colonia: fiesta de integración de todas las clases neogranadinas. en: *Credencial Historia*, n° 62, (Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Banco de la República, 1995), consultado en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero1995/febrero1.htm>

Finalmente, Bajtin permite afirmar ese vínculo del que se ha hablado, entre cuerpo deforme y divertimento y con ello fiesta, pues parte de esa tradición festiva colonial es herencia clara del pensamiento cómico popular, tal como se ha señalado más arriba.

Casi todas las fiestas religiosas poseían un aspecto cómico popular y público, consagrado también por la tradición. Es el caso, por ejemplo, de las «fiestas del templo», que eran seguidas habitualmente por ferias y por un rico cortejo de regocijos populares (durante los cuales se exhibían gigantes, enanos, monstruos, bestias «sabias», etc.). La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval⁹⁹.

CONCLUSIONES

Aproximarse a las representaciones del lugar social de los sujetos con cuerpos deformes en la sociedad colonial, ha sido el planteamiento principal de la presente investigación. La labor no ha sido sencilla y queda aún el campo abierto para profundizar más sobre los imaginarios vinculados a la existencia de cuerpos fuera de la norma en términos físicos y estéticos.

Para poder realizar dicho acercamiento analítico, fue preciso tomar como fuente primaria las piezas del pesebre quiteño del siglo XVIII que resguarda el Museo Colonial de Bogotá. Esta elección estuvo dada por la particularidad que cada una de las figuras estudiadas presenta y por las posibilidades del conjunto plástico para brindar datos sobre la sociedad en la que fueron producidas. Sobre esa base, se realizó una etnografía que permitió develar distintos niveles de significación presentes en el pesebre.

Por otro lado, el análisis histórico del pesebre permitió comprenderlo como un repertorio iconográfico en el que a partir de la multiplicidad de personajes representados se pueden hacer observaciones sobre la sociedad en la que fue producido, por ser un objeto de fabricación artesanal y de

99. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 10.

consumo extendido en todas las capas sociales. Así pues, el pesebre quiteño, caso concreto que ocupa a esta investigación, remite a la sociedad colonial del siglo XVIII; ya que como se pudo corroborar, el pesebre estudiado sí fue producido en Quito, dado su modo de fabricación, sus características materiales y el rastreo de su llegada al Museo Colonial en Bogotá.

Un segundo plano analítico en el que se observaron las piezas del pesebre, ahondando en la *lectura* de las conexiones poco evidentes que admite dicha representación, permitió demostrar cómo la presencia de las figuras de cuerpos deformes al interior del discurso visual que constituye el conjunto plástico, hace parte de la tradición sobre las festividades y vincula al interior de esta muchos aspectos de la fiesta barroca americana, en la cual la participación del pueblo es constante y fundamental para su desarrollo. El momento de la fiesta barroca, según se vio, permitía la aparición en escena de sujetos no oficiales, a los cuales la historia tradicional ha dejado por fuera de los relatos históricos, pero que gracias a testimonios materiales y visuales, como lo es el pesebre, se pueden rescatar para las líneas de la Historia.

Dentro de un tercer plano interpretativo, se concluye también que los sujetos con cuerpo deformes, a quienes se ha observado desde varios enfoques en la historia occidental, configuraban una parte específica de la sociedad colonial. Sobre ellos recaían distintos imaginarios, tanto desde la mirada mágico – religiosa que les otorgaba un carácter de amonestación moral y designio divino, como desde la mirada médico – científica que los entendía como elementos fuera de la norma natural a los cuales era necesario medir, pesar, reglar, para poder clasificar y llegar a comprender y a la vez vigilar.

Al mismo tiempo, la mirada institucional sobre estos sujetos desde la corte española va a ser fundamental, pues ella generó unas prácticas específicas que determinaron la vida de los jorobados, enanos, gigantes y demás *tinieblas vivientes* de los territorios del reino, asignándoles funciones de divertimento y acompañamiento; es de recordar el caso estudiado del

Gigante Cano que fue enviado como regalo a la Reina para que fuera objeto del deseo de ella y del príncipe.

Esa asignación a los lugares de divertimento, a la que se vieron sometidos los sujetos con cuerpos que se salían de la norma, aparece de la mano de una concepción sobre la risa heredera del carnaval medieval, la cual va a permitir el desarrollo de una cuarta mirada sobre estos cuerpos: la de lo grotesco. Pero ese grotesco ya no es el de la cultura del Medioevo, sino una mezcla entre la degradación, que permite entrar en comunión con la vida y dónde la risa escarnece a los mismos burladores, y el humor satírico moderno que excluye al otro, en la medida en que el autor se ubica por fuera del objeto aludido con la risa¹⁰⁰.

Dentro de toda la red de interpretaciones que se ha tejido en torno a las representaciones de cuerpos deformes en el pesebre colonial, se desarrolló también la cuestión, ya no sobre la significación social de los sujetos como tal, sino sobre el porqué de su representación dentro del conjunto del pesebre. Ellos, jorobados, barrigones, narizones, estarían sirviendo la misma función de los enanos y gigantes tenían en la corte, esta vez en relación a las figuras centrales de la representación del Nacimiento de Cristo y las demás escenas sacras que constituyen el pesebre, es decir, estarían sirviendo como un punto de comparación que funciona para engrandecer, iluminar diría Bouza, las figuras principales del Nacimiento, a partir de la imperfección de sus propios cuerpos. Como se puede observar, la historia del cuerpo deforme en la sociedad colonial y en las representaciones que en ella surgieron, es la historia de la mirada sobre esos cuerpos.

Realizar un ejercicio etnográfico con clave histórica de piezas de la cultura popular para destacar la historia de la representación del cuerpo y sus significantes, permitió destacar el uso de fuentes visuales y de la cultura material como material válido del trabajo del historiador. Dichos referentes permitieron llegar a descifrar significaciones culturales que a partir del

100. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 15-44.

análisis únicamente de fuentes escritas no hubiese sido posible; dada la invisibilidad que hay en ellas de los cuerpos fuera de la norma. En esta medida, la investigación permitió resaltar la importancia patrimonial que tienen piezas como las del pesebre quiteño del Museo Colonial. Generando que se dejen de ver exclusivamente como posibles objetos de decoración de espacios domésticos y se comiencen a realizar ejercicios de acercamiento a ellas en tanto vestigios culturales, en las que se pueden dilucidar relaciones simbólicas y comprender aspectos del contexto social en el que fueron producidas.

Pese al interés investigativo y los esfuerzos por reconstruir las redes de significación que están presentes en el pesebre quiteño para acercarse a la representación de los cuerpos deformes y los imaginarios en torno a estos en el siglo XVIII. Es preciso reconocer el vasto campo que aún queda por abordar sobre el tema. Como ya se ha mencionado, la falta de documentación escrita sobre los sujetos con cuerpos fuera de la norma física y estética para la región que abarca actualmente Colombia y Ecuador, ha dificultado acercarse con mayor precisión a dilucidar cuestiones sobre los imaginarios, sobre la percepción que de estos sujetos tenía la sociedad, así como otros posibles significantes socioculturales más allá de los aquí descritos.

Hace falta, por ejemplo, ahondar aún más en las relaciones entre la difusión de la fisiognómica en América y la influencia que ello tuvo en la manera como eran vistos los sujetos aquí estudiados. Pues sí bien se observó cómo algunos de los sujetos aquí representados pueden ser interpretados a la luz de los tratados de fisiognomía del siglo XVII, dilucidando con ello el carácter que se les otorgaba a personas con tales características físicas desde un discurso de verdad que construía juicios de valor. Es necesario rastrear qué tan fuerte llegó a ser ese discurso en el continente y qué tanto determinó cierto tipo de representaciones visuales.

Otra de las posibilidades de ampliación del tema analizado, es el estudio profundo de tratados de medicina, recetarios y otros tipos documentales que

permitan aproximarse a las percepciones sobre los cuerpos deformes desde los saberes médicos de la época. Si bien esta investigación versó sobre dos de ellos, abordar a profundidad el tema desde esa óptica desborda los límites de tiempo y capacidad investigativa que tenía planteado este trabajo de grado. Sin olvidar por supuesto que para ello sería preciso construir un marco metodológico y teórico mucho más amplio que el que aquí se planteó.

Queda entonces una línea abierta para la generación de nuevos cuestionamientos sobre la historia del cuerpo en épocas pasadas, que si bien puede llegar a ser de difícil aproximación metodológica, su estudio juicioso permitirá comprender aspectos y matices no explorados aún de los estadios del desarrollo de nuestra sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Archivo General de Simancas. *“Expediente sobre la venida del gigante Pedro Antonio Cano y de un hermoso loro para la reina nuestra señora remitido por el virrey de Santafé, Ezpeleta, y concesión de cuatro reales diarios al padre de dicho gigante”*, Santafé, Cádiz, Aranjuez, San Lorenzo, Simancas: España, 1792.

FUENTES SECUNDARIAS

Alcolea, Santiago. *El belén, expresión de un arte colectivo*. España: Lunwerg, 2007.

Arias Escobar, Felipe. “Con total desprecio de todo lo terreno: El contexto de producción de la Novena para el Aguinaldo”. *Historia Crítica*, nº 50. Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza

- Editorial, 1941.
- Bernal Castillo, Ximena. "Entre el orden europeo y la interpretación local colonial. Aproximación a los aspectos iconográficos y estéticos del pesebre". *Cuadernos de taller* n° 4. (2009).
- Borja G., Jaime Humberto. *El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino*. Desde el jardín de Freud, 2002.
- Bouza, Fernando y Beltrán, José Luis. *Tinieblas vivientes. Enanos, bufones, monstruos, brujos y hechiceros en la España moderna*. Barcelona: Randon House Mondadori, 2005.
- Buffon. *Oeuvres complètes*. París, 1836. Citado en: Courtine, Jean-Jacques. "El espejo del alma". *Historia del cuerpo: Del Renacimiento a la Ilustración*, vol.1. 2005.
- Cano Casa, Paula. *Chichilabí, palomino, canten y bailen a lo divino: Análisis literario de los villancicos del Archivo musical de la Catedral de Bogotá a partir de su tradición y origen en la península*. (Tesis de Maestría en Literatura). Bogotá: Uniandes. 2006.
- Cardona Rodas, Hildemar. *Theatrum monstruosum: El lenguaje de lo difuso en el saber clínico colombiano de finales del siglo XIX y comienzos del XX*. Co-herencia n° 2 vol. 3, 2005.
- Cardona Rodas, Hilderman. *Experiencias desnudas del orden: Cuerpos deformes y monstruosos*. Medellín: Universidad de Medellín, 2012.
- Caro Baroja, Julio. *Historia de la fisiognómica*. Madrid: Ediciones Istmo, 1988.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992.
- Cohen, David et al, *Cuadernos de Taller*, n°4. El pesebre del Museo de Arte Colonial de Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2009.
- Courtine, Jean-Jacques. *El cuerpo inhumano*. Historia del Cuerpo. Del Renacimiento a la Ilustración, vol. 1. España: Taurus Historia, 2005
- Courtine, Jean-Jacques. *El cuerpo anormal. Historia y antropología culturales de la deformidad*. Historia del cuerpo: Las mutaciones de la mirada, vol. 3. Taurus, 2005.
- D'aponte, Mimi Gisolfi. "Presepi: Napolitan Christsmas ritual" *Performing Arts Journal*, vol. 2, 1977. Consultado en: <http://www.jstor.org/stable/3245336>
- Daston, Lorraine y Park, Katharine, *Wonders and the Order of Nature*. New York: Zone Books. 1998.
- DUTCHER MANN, Kristin. "Christmas in the Missions of Northern New Spain" *The Americas*, vol. 66, (3): Academy of American Franciscan History. Published in: <http://www.sinab.unal.edu.co:2065/stable/25602444>
- Foucault, de Certeau, Marin. *Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen*. Escribir las prácticas. Manantial, 1996.
- Gisolfi D'Aponte, Mimi. "Presepi: A Neapolitan Christmas Ritual". *Performing Arts Journal*, vol. 2, (2), 1977. Published in: <http://www.sinab.unal.edu.co:2065/stable/3245336>
- Gonzalbo Aizpuro, Pilar. "Las fiestas novohispanas: Espectáculo y ejemplo" *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 9, (1). University of California Press, 1995.
- González, Jorge. "Exvotos y retablitos. Religión Popular y Comunicación Social en México". *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 1.1, 1986.
- Hering Torres, Max S. "Saberes médicos – saberes teológicos de mujeres y hombres anómalos". *Cuerpos Anómalos*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2008.
- Hering Torres, Max S. "Introducción: Cuerpos Anómalos". *Cuerpos Anómalos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, 2008.
- Hering Torres, Max. S. y Pérez Benavides, Amada C. "Apuntes introductorios para una historia cultural desde Colombia" *Historia Cultural desde Colombia. Categorías y debates*. Bogotá: Universidad Nacional de

- Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2008.
- Hernández de Alba, Guillermo. “Un pesebre”, *El Tiempo*. Bogotá, 1972.
- Jiménez Belmonte, Javier. “Monstruos de ida y vuelta: gitanos y caníbales en la máquina antropológica barroca”. *Hispanic Review*, vol. 79, (3). University of Pennsylvania Press, 2011. Published in: <http://www.sinab.unal.edu.co:2065/stable/41289925>
- Kennedy Troya, Alexandra. “Criollización y secularización de la imagen quiteña (s. XVII – XVIII)”. *Barroco Iberoamericano: Territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide/Ediciones Giralda, 2001.
- Kristeva, Julia. *Podere de la perversión: Ensayo sobre la abyección*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Laneyre-Dagen, Nadeije. *L'invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXeme siècle*. Paris: Flammarion, 1997.
- Londoño Vélez, Santiago. *Pintura en América hispana. Siglos XVI al XVIII*. Tomo I. Bogotá: Luna Libros, Editorial Universidad del Rosario. 2012.
- Mancini, Franco. “El belén napolitano”. *Forma y Color, Los grandes ciclos del arte*. n° 29. Granada: Albaicin/Sadea Editores. 1967.
- Martínez Hernández, Gerardo. “Salud y enfermedad. El cuerpo humano en la teoría humoral de la medicina”. *Metapolítica*. n° 74, 2011.
- Mejías Navarrete, Elizabeth. “Apuntes para una historia de las representaciones de una naturaleza y cuerpos abyectos: Virreinato del Perú, siglo XVI”. *Fronteras de la historia*, vol. 14, n° 2. Ministerio de Cultura Colombia, 2009.
- Morales Vásquez, Julio César. *Técnicas y materiales empleados en la policromía de la escultura colonial quiteña y su aplicación con miras a la restauración*. (Tesis de pregrado). Quito: Universidad Tecnológica Equinoccial. Facultad de arquitectura, artes y diseño. Escuela de Restauración y Museología, 2006.
- Prager, Christian M. “Enanismo y gibosidad: las personas afectadas y sus identidades en la sociedad maya del tiempo prehispánico”. *La organización social entre los mayas prehispánicos, coloniales y modernos: Memoria de la Tercera Mesa redonda de Palenque*. Mérida, México: ENAH. 2002.
- Pujasol, Esteban. *El sol solo y para todos sol. De la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*. Barcelona, 1637.
- Rey-Márquez, Juan Ricardo. “Repertorio de tipos populares, siglo XVIII: El pesebre quiteño del Museo Nacional”. *Cuadernos de curaduría* n° 5. Museo Nacional de Colombia, 2007. Consultado en: <http://www.museonacional.gov.co/inbox/files/docs/Pesebre05.pdf>
- del Río Parra, Elena. *Una era de monstruos. Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro Español*. España: Iberoamericana. Universidad de Navarra, 2003.
- Rappaport, Joanne. “«Así lo parece por su aspeto»: fisiognomía y construcción de la diferencia en la Bogotá colonial”. *Tabula Rasa*. N° 17, Bogotá, 2012.
- Restrepo Zea, Estela. *Recetas del espíritu para enfermos del cuerpo*. Universidad Nacional de Colombia, 2006.
- Rodríguez, Pablo. “Los toros en la Colonia: fiesta de integración de todas las clases neogranadinas”. *Credencial Historia*. n° 62. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Banco de la República, 1995. Consultado en: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero1995/febrero1.htm>
- Romanía de Cantú, Graciela. “El arte tradicional del nacimiento”. *Nacimientos, belenes y presepios*. *Revista Artes de México*. n° 81, 2006
- Romero Alfonso, Oscar. “Pesebre”. *Curaduría colonial*, Wikispace Museo Colonial, 2012. Consultado en: <http://curaduriacolonial.wikispaces.com/Pesebre>
- Real Academia Española. *Diccionario de Autoridades*. Tomo IV. 1734. Consultado en: <http://web.frl.es/DA.html>
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 22ª ed. Madrid: Espasa, 2001. Consultado en:

- <http://lema.rae.es/drae/?val=caramillo>
“Señorita Inés Rubio Marroquín”. *El Tiempo*. Bogotá, 1968.
- Sotomayor Tribín, Hugo. “Enfermedades en el arte prehispánico colombiano”. Boletín del Museo del Oro n° 29, Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Banco de la República, 1990. Consultado en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/bolmuseo/1990/ocdi29/ocdi03a.htm>
- Stiker, Henri-Jacques. “Nueva percepción del cuerpo inválido”. *Historia del cuerpo: De la Revolución Francesa a la Gran Guerra*. vol. 2. España: Taurus. 2005.
- Trapacero, Maximiano. “La música en el antiguo teatro de Navidad”. *Revista de Musicología*. vol. X, 1987. Consultado en: http://www.webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/8/8/musica_teatro_medieval.pdf
- Toquica, Constanza. “El pesebre quiteño: entre la curiosidad estética y la legitimación de las exclusiones sociales”. *Cuadernos de taller n° 4*. El pesebre del Museo de Arte Colonial de Bogotá. Universidad Externado de Colombia. 2009.
- Rojas, Carlos. “Identidades en juego antes de la independencia: una construcción colectiva”. *Catálogo de la Sala Identidades en Juego antes de la Independencia*. Bogotá: Museo Colonial, 2010.
- “Reviviendo el potencial plástico y técnico de la imaginería colonial”. *Apuntes 23* (1), Universidad Externado de Colombia, 2010.
- Valiñas López, Francisco Manuel. “El belén en la Real Audiencia de Quito. introducción a su estudio”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, n° 36, 2005.
- “El belén ante la historia del arte. Apuntes para el estudio de sus elementos y contenidos escenográficos”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 40, 2009. Consultado en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/275>
- Vigarello, Georges. *El espejo del alma*. Historia del cuerpo: Del Renacimiento a la Ilustración, vol.1. Taurus, 2005.

Vignolo, Paolo. “De los seres plinianos al mito del homunculus. El enanismo en la construcción del sujeto moderno”. *Cuerpos Anómalos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.