

La Sagrada familia como temática del arte postridentino. Control religioso y laico en los dominios del imperio español.

Ortiz, María del Lujan.

Cita:

Ortiz, María del Lujan (2017). *La Sagrada familia como temática del arte postridentino. Control religioso y laico en los dominios del imperio español. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/50>

XVI JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTO DE HISTORIA

9 al 11 de agosto de 2017.

Mar del Plata- Buenos Aires

Mesa 10: Familias, infancias y ancianidades: de las grandes transformaciones de la modernidad al presente. Miradas desde la Historia Social

Título de la ponencia: La Sagrada familia como temática del arte postridentino. Control religioso y laico en los dominios del imperio español

María de Luján Ortiz (UNPSJB) - Para publicar en actas-

Introducción

La Reforma católica reformada ocurrida en el siglo XVI generó una nueva manera de representar las imágenes cargándolas de símbolos, de interpretaciones y de un discurso visual complejo destinado a persuadir a los fieles. Las imágenes que circularon en España y en los virreinos americanos contenían un mensaje para todos y cada uno de los estamentos sociales, sirviéndoles como recordatorio y guía de lo correcto y lo incorrecto, lo moral e inmoral, los valores y los disvalores.

Las figuras de santos y vírgenes se implantaron como artefactos discursivos para modelar la subjetividad, establecer ideologías e instalar a través de los discursos visuales el modo correcto de cómo deben ser y cómo se deben comportar los fieles. La Iglesia y el Estado fueron los encargados de adoctrinar, a la sacralizada y estratificada sociedad colonial a través de la construcción de un orden normativo espiritual y legal sobre las conciencias, los cuerpos y las acciones.

La Sagrada Familia fue un tema utilizado para destacar la importancia del sacramento del matrimonio y acercarlo a los devotos, fuese por su valor teológico, para que los fieles tomaran ese compromiso o por ser un espacio de legitimación de la sexualidad y sus derivaciones legales (herencias, uniones constituidas según las normas jurídicas y religiosas, hijos extramatrimoniales, etc.). Para acercar a los fieles se empleaban técnicas de representación que consistían en enseñar las conductas ideales, el dogma cristiano y los modelos que debían articular las relaciones sociales.

La fundación de una familia en un marco apropiado implicaba que los creyentes cumplieran al mismo tiempo con los deberes de un buen cristiano y súbdito del rey. Este trabajo inicial

pretende utilizar las imágenes de la Sagrada Familia como forma organizativa tradicional, reglamentada por el poder eclesiástico y el político.

1- Consideraciones sobre el matrimonio tridentino y su representación en el arte barroco

El Concilio de Trento fijó un modelo marital de carácter sacramental como una nueva alianza que representaba la unión de Cristo y de la Iglesia. El trámite administrativo implicaba la presentación de testigos conocidos por los futuros contrayentes que diesen prueba de la inexistencia de impedimentos para realizar el casamiento.¹ El consentimiento era una condición fundamental bendecir las uniones en presencia de un sacerdote, considerado como testigo y representante de Dios.

Esto le sirvió a la Institución para constituirse en garante del orden establecido, facultada para imponer su autoridad y competencia en cuestiones matrimoniales, que se registraban en los libros parroquiales.² También la Iglesia se ocupó de la procreación legítima de los descendientes dentro del matrimonio, la cual tenía por objeto la vigilancia de la sexualidad. Resultando así que las normas religiosas, y más tarde las legales, a través de la intervención del Estado, extendieron los controles del ámbito privado al público. Es la celebración de este sacramento, con algunas dificultades iniciales en su implementación, la que ha llegado hasta nuestros días pese a la aparición de las Iglesias reformadas y la progresiva consolidación de los Estados.

De todas formas, y sin haber sido asimilado completamente su práctica en España luego del Concilio de Trento, ese modelo matrimonial se implementó en América como parte de la obra evangelizadora, la transmisión cultural, organización y construcción de la sociedad. La defensa del matrimonio significaba la salvaguardia del modelo social que la Monarquía quería aplicar en sus colonias, coincidiendo el sostén del orden matrimonial con el sustento del orden social (aunque no siempre se logró desterrar prácticas consideradas inadecuadas).

Desde Trento se pretendía clericalizar a la sociedad, y el monopolio eclesiástico sobre el matrimonio daba a la institución y a sus clérigos un inmenso poder social. Pese a ello la extensión del territorio americano dificultaba el control sobre la vida de los fieles y su adoctrinamiento, fuese por las grandes distancias, parajes inaccesibles o la inexistencia de

¹ En ocasiones los novios se trasladaban a otras jurisdicciones para casarse, fuese por cuestiones de minoridad, por carecer de la autorización paterna, por estar casados con anterioridad, raptos, etc. En ocasiones se procedía al encarcelamiento o aplazamiento del matrimonio hasta obtener autorización del párroco del lugar de residencia.

² En el Concilio de Trento se dispuso como parte de las funciones de la iglesia llevar registro de las relaciones vitales de la población. En los documentos eclesiásticos americanos se identificaba además la identidad social y se registraba la limpieza de sangre (exigida para el acceso a las dignidades eclesiásticas, las funciones de gobierno, la educación superior y el anhelado ascenso social).

templos para la enseñanza del dogma cristiano. Sin embargo, la presencia de los sacerdotes era imprescindible para la administración de los sacramentos, incitar a la piedad, catequizar e inspirar el amor a Dios. Para ello la Iglesia Católica empleó diversos espacios discursivos, entre ellos el arte, especialmente el regulado después del Concilio de Trento, como parte de una respuesta a la Reforma Protestante³. Las imágenes sacras, además de generar ternura, dolor, caridad y empatía, debían fomentar hábitos y comportamientos “adecuados” en los fieles y el deseo de imitarlos.

Los artistas debían reafirmar y plasmar en su trabajo la doctrina transmitida por los sacerdotes. Eran necesarios entonces, ciertos conocimientos sobre la fe y las ideas que se querían difundir; poseer además las herramientas estéticas necesarias para transmitir las virtudes la perfección moral y los actos honestos. Es por ello que los tratados artísticos debidamente fiscalizados por la Iglesia Católica indicaban el modo adecuado sobre cómo trabajar con las imágenes tomadas de fuentes religiosas o bíblicas (sucesos históricos cristianos, el dogma, la doctrina o las vidas de los santos). Las mismas debían ser pintadas conforme al original, tener en cuenta, por ejemplo, el tema de la edad y los gestos del cuerpo de los personajes, procurando reflejar la verdad o verosimilitud de los objetos y vestiduras (sin embargo, en muchos casos los ropajes tenían que ver más con la moda de la época en que se pintaban). Y si bien los sacerdotes eran los encargados de la corrección y control de los errores iconográficos y de las devociones para evitar problemas en el culto a esas imágenes, en ocasiones se pintaba a partir de grabados y existían ciertas libertades que se ajustaban a las necesidades culturales.

El arte, utilizado como elemento de expansión de la fe y el fortalecimiento de los imaginarios sociales, debía contener verdades dogmáticas, promover sentimientos para adorar a Dios e incitar a la práctica de la piedad, conformando una cultura visual con características y temas iconográficos seculares y religiosos. Al narrar una historia a través de una obra pictórica debía tenerse en cuenta lo discursivo, más allá de la calidad de la imagen, importaba la percepción y recepción del mensaje simbólico o alegórico.

Se trataba, además de que los fieles conocieran las verdades doctrinales haciendo uso de las figuras y valiéndose de estas al momento participar de la misa, en las devociones privadas o la meditación. Para desarrollar esa experiencia debía existir un deseo y una predisposición para comunicarse con Dios. Para eso estaba la iconografía, destinada a conmover a través de la narración visual de las historias, para que la fuerza imaginativa agitase los sentidos de los

³ En las ciudades los encuentros con el sacerdote eran más frecuentes particularmente en la misa dominical, las procesiones, las confesiones y celebraciones a lo largo del año litúrgico.

observadores a través del espíritu y del cuerpo. En definitiva, percibimos con todo el cuerpo y empleamos todos los sentidos.

La tradición retórica del género pictórico demostrativo exponía a través del arte, determinadas gestualidades, aspecto del cuerpo o ideales de belleza, como prototipos ideales dignos de ser imitados tanto en lo moral como en lo social. El proceso de representar y construir simbólicamente el ideal moral y corporal se especificaban en los tratados de arte a través de los cuerpos, metáforas y elementos reglamentados por la iconografía, que otorgaba los atributos para su identificación. Los fieles tenían modelos de perfección que debían ser copiados y aprehendidos a través actitudes y comportamientos gestuales, ya que toda acción interior (devoción, reverencia, piedad) debía reflejarse en el exterior. Se establecieron así ciertas características físicas o fenotipos de rostros como manifestaciones del alma utilizando símbolos mediante los cuales narrar acciones y situaciones.

Teniendo en cuenta que la aspiración de todo cristiano debía ser la santidad, los teólogos establecieron diversos grados de perfección para alcanzar a través de la conformación afectiva (apropiación de las virtudes de los santos con el objeto de imitarlas). Sobre esta base se construyó un discurso virtuoso para que los individuos asumiesen las actitudes y las bondades de los santos; sus abundantes representaciones permiten inferir que eran modelos sobre del comportamiento social ideal y exempla de la vida cristiana.

Como parte de este ideal de la comunidad barroca, y en un espacio social clericalizado, la familia debía educar a sus miembros con lineamientos similares a los de las comunidades religiosas. El matrimonio cristiano establecido como la unión entre un hombre y una mujer, concretado en forma voluntaria, monográfica e indisoluble, pretendía evitar también los posibles enfrentamientos que pudiesen surgir entre los grupos familiares a causa de los divorcios, repudios o bigamias (estos conflictos se trasladaban al interior de las familias generando litigios de diversa índole).⁴ Con este accionar la Iglesia se adjudicaba la potestad de establecer el orden social por encima de los grupos de parentesco, incluso de los gobiernos. Es que el carácter sacramental del matrimonio impedía cuestionar la autoridad religiosa y el vínculo creado por ella.⁵

⁴ Después del Concilio de Trento se facultó a la Iglesia para establecer, declarar impedimentos matrimoniales y ejercer en la jurisdicción de los tribunales eclesiásticos para entender en lo concerniente a litigios matrimoniales.

⁵ La familia era una comunidad de bienes, una unidad de producción, un espacio de relación; comunidad de sangre, una unidad de transmisión. Los grupos de parentesco buscaban su reproducción biológica y social, pero una excesiva endogamia acabaría por inmovilizar el sistema social. Por ello la Iglesia pretendía poner coto a este accionar por parte de las familias al erigirse como el principal mecanismo regulador y controlador del orden social (incluso del Estado).

Y si bien el Concilio de Trento apenas innovó con respecto a la doctrina tradicional de la Iglesia en relación al matrimonio, estos presupuestos distintivos de los católicos se convirtieron en una señal de su identidad. Para reforzar esta idea se recurría a las imágenes, a través de mecanismos de argumentación sencillos, lugares comunes y fácilmente comprensibles. La importancia de la familia nuclear compuesta por padre, madre e hijo formaba parte de un discurso visual que se difundió y se consolidó particularmente después de Trento. Y si bien las representaciones masculinas eran mayoritarias, luego del Concilio comenzó una revalorización del papel social femenino y su ideal de santidad a través del martirio, las Anunciaciones y los milagros; los modelos visuales dirigidos a las mujeres aumentaron.

En las tierras reformadas, el protestantismo se opuso a la representación pictórica de las imágenes religiosas donde “la devoción a la Virgen María y las santas había sido una parte muy importante de la religiosidad popular”.⁶ Pero en el mundo católico, la Iglesia, hizo protagonista a las mujeres de numerosos cuadros, particularmente relacionadas la concepción de María como madre de Jesús y Reina del Cielo.

El tema de la Virginidad de María, negado por los protestantes y reafirmado por teólogos y artistas cristianos; las colonias no estuvieron alejadas del fenómeno de las advocaciones marianas. María, la madre de Dios era un símbolo de madre virtuosa, portadora de virginidad y sumisión femenina que tenía la obligación de mantener la armonía, cuidar del hogar, asegurar la felicidad de sus hijos y esposo. La Virgen y los personajes sagrados fueron retratados realizando acciones cotidianas en espacios domésticos y familiares, posibilitando una mejor comprensión de los dogmas católicos, acercando lo divino a lo humano, y el pasado al presente. Se personificaron escenas devotas en un contexto contemporáneo a modo de anacronismo pedagógico, materializado en vestimentas, utensilios y objetos que ayudaban a la devoción. Las enseñanzas incluían elementos teológicos y sociales.

En el caso de la Sagrada Familia, representaba a la Trinidad en la tierra y era una forma de poner relevancia el parentesco (según el modelo de Nazaret) y también al matrimonio como uno los sacramentos más destacados del Concilio. Se pretendía incentivar a los devotos a asumir el compromiso cristiano del casamiento, consolidando la idea de un modelo social organizativo legítimo. La Iglesia y el Estado necesitaban controlar y establecer límites en la sociedad colonial, el cumplimiento de los sacramentos y de la ley, era un modo concreto de hacerlo.

2- La Sagrada Familia en los Virreinos de Nueva Granada y Perú

⁶ Jeffrey Watt. “El impacto de la Reforma y la Contrarreforma”; en Kertzer, David I, Barbagli, Marzio. La vida familiar a principios de la era moderna (1500-1789). (España; Paidós Ibérica S.A. 2002), 243.

La Sagrada Familia es una composición sencilla de comprender, básicamente las imágenes muestran a la Virgen María, a San José y al niño Jesús en situaciones cotidianas. Los artistas ordenaban las imágenes con el objeto de impactar a partir del fragmento de una historia, incorporando varias escenas dentro de una misma secuencia o acontecimiento pintado. Un creyente podía presenciar el momento y ser parte de la escena por medio de la apropiación y la contemplación de las imágenes sacras a partir de la meditación y la predisposición del alma, el intelecto y el afecto para la recepción de lo que observaba.

La representación de la Sagrada Familia como discurso visual se enmarca dentro del género pictórico demostrativo ya que por su intermedio exponen las virtudes dignas de imitar dentro del ámbito cotidiano, motivando a los fieles a tomar las decisiones correctas y cristianas. Para acercar a los creyentes se empleaban técnicas de representación que consistían en enseñar las conductas ideales, el dogma cristiano y los modelos que debían articular las relaciones sociales.⁷ Las imágenes relevadas contienen varias figuras en una sola obra; en cuatro de ellas Dios se encuentra en la parte superior, la Sagrada familia en el centro y en la parte inferior diversos personajes santos que la veneran o acompañan. En todos los cuadros, la familia realiza actividades cotidianas y reconocibles, se los ve caminando de la mano, velando el sueño de la criatura o el niño en brazos de su madre.

De las cinco imágenes seleccionadas: cuatro de ellas pertenecen al siglo XVIII, de las cuales dos fueron confeccionadas por Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, artista de Nueva Granada; las otras pertenecen a dos de autores anónimos de la escuela de Cusco. La única pintura elegida del siglo XVIII, corresponde a Joaquín Gutiérrez, artista de Nueva Granada.

⁷ El matrimonio, uno de los tópicos más debatidos en el Concilio de Trento, era un sacramento religioso, pero al mismo tiempo perseguía ejercer control sobre la sociedad y las familias. En este punto, coincidieron protestantes y católicos: el control del matrimonio y la sexualidad reflejaban el deseo de promover el orden y la disciplina patriarcal y paternalista.

Siglo	Autor	Región	Nombre	Imágenes
XVII	Anónimo	Cusco	Los Dos Trinidades con San Agustín y Santa Catalina de Siena.	<ul style="list-style-type: none"> - Sagrada Familia - Dios - Espíritu Santo - San Agustín - Santa Catalina de Siena. - Ángeles o querubines
XVIII	Anónimo	Cusco	La Sagrada familia con San Juan Bautista	<ul style="list-style-type: none"> - Sagrada Familia - San Juan Bautista - Ángeles o querubines
XVII	Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos	Nueva Granada	La Sagrada Familia	<ul style="list-style-type: none"> - Sagrada Familia - Dios - Espíritu Santo - Ángeles o querubines
XVII	Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos	Nueva Granada	La Sagrada familia	<ul style="list-style-type: none"> - Sagrada Familia - Dios - Espíritu Santo
XVIII	Joaquín Gutiérrez	Nueva Granada	Sueño del Niño.	<ul style="list-style-type: none"> - Sagrada Familia - San Juan Bautista - San Agustín.

En aquellas escenas donde la Sagrada familia camina se reúnen dos espacios, el público y el privado, en los que el Niño Jesús ocupa el centro de la escena. Desde los cielos, un personaje que representa a Dios, con barba blanca y gesto amoroso, mira la escena que se desarrolla en la tierra. Con luz propia y desde el cielo, el Padre con los brazos abiertos en señal de aceptación brinda protección y apoyo a la acción que se desarrolla en a tierra. Su figura, está engrandecida por el orden en que se ubican las figuras, pero además el halo dorado o levemente más claro que destaca los personajes sagrados. En las tres obras, el Espíritu Santo en forma de paloma, como signo de algo irrepresentable, extiende sus alas por sobre la familia; simbolizando así la Trinidad celestial que se completa con Dios Padre y Jesús. La Sagrada Familia por su parte compone la Trinidad terrenal.

La Sagrada Familia, tomada como una unidad, aparece junto a otras figuras santas, que, de hecho, constituían después de Trento, casi la mitad de las representaciones pictóricas por ser modelos de comportamiento y valores sociales. San Agustín y el Niño San Juan Bautista están representado en dos de los cuadros; Santa Catalina de Siena en uno; solo en dos imágenes la sagrada Familia está sola en la escena terrenal (aunque sí siempre acompañada por Dios Padre y el Espíritu Santo).

En ocasiones los pintores plasmaban a ciertos personajes sagrados debido a la creciente importancia de su orden, a la constitución de cofradías en su nombre, o por los valores y virtudes morales que representaba para una determinada época o sociedad. En el óleo de Joaquín

Gutiérrez (Figura 5), San Agustín luce como un monje, con el hábito negro, un libro en su mano izquierda y un corazón en su mano derecha, representando su entrega total a Dios.

En cambio, un artista anónimo de la escuela de Cuzco del siglo XVII (fig.5), lo ha pintado junto ataviado como obispo, con una maqueta de la Iglesia en la izquierda, y el báculo y un corazón en su mano derecha. Esto evidencia que un mismo personaje podía tener más de una característica o identificación al momento de ser pintado, en este caso, representado por artistas de distintas regiones. San Agustín se encuentra en un plano inferior, por debajo de la imagen de la Sagrada Familia, tanto en el óleo con San Juan Bautista (niño), como en la obra en la que aparece con Catalina de Siena.

Esta Santa, que simbolizaba la Iglesia triunfante en la adversidad, y su caminata junto a la Sagrada Familia refleja su actividad apostólica, sus oraciones y sacrificios. En su mano derecha lleva un corazón con una cruz, objeto que podría considerarse un tema oculto por medio del cual se pretende el desengaño, pues ya desde su nacimiento Cristo estaba predestinado a morir crucificado. Se repite la imagen de la cruz en una cadena que luce San Agustín, además de la que lleva Catalina sobre el corazón. También puede asociarse al desengaño las ricas telas que se han pintado el cuadro de la escuela de Cuzco sobre “Las dos Trinidades con San Agustín y Santa Catalina de Siena” (Figura 3), donde el vestido puede expresar una condición social o cultural; pero también tenía significados espirituales o morales.

La indumentaria como simbolización de linaje y virtud se empleaba para representar la majestuosidad de la divinidad, fuesen las advocaciones de las vírgenes, Dios Padre o los ángeles cuyas vestiduras generalmente eran suntuosas. Eran un signo del esplendor celestial y de la belleza de las almas donde los santos ricamente adornados expresaban la belleza espiritual del personaje representado. El vestido formaba parte de la teatralidad de las obras, incluso los géneros rústicos de las obras de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, podían representar la humildad, el decoro, el pudor o la castidad. En ambos casos se pretendía mostrar que los santos habían alcanzado la gloria renunciando a los bienes y placeres mundanos.

El vestido se comportaba como un elemento de tema oculto para ver más allá de las apariencias e independiente de los usos de la moda. Sin embargo, eran cuestiones que no estaban ajenas a la pintura, por ello los vestidos de negro que mantenía la corte de Felipe IV a mediados del siglo XVII fueron pintados por Joaquín Gutiérrez en Nueva Granada en su obra “Sagrada Familia con San Juan Bautista y San Agustín” (Fig.5). En el caso de este cuadro, el color o el tipo de tela asociada a la moda de la corte española reflejaba dignidad y decoro, pero al mismo tiempo reforzaba la idea de que sin linaje no había santidad. La iconografía ensamblaba un

discurso ideológico, religioso y político que guiaban las relaciones sociales a partir de los esquemas y modelos establecidos, según la región y estamento al que pertenecían.

En las obras relevadas que pertenecen a la escuela cuzqueña, las ropas que lucen los personajes han sido confeccionadas con ricas telas de brocato muy elaborados en color dorado, que además se utiliza además para destacar aureolas o destellos para identificar a los personajes sagrados. Son diferentes las pinturas de Nueva Granada (figuras 2- 4 5) donde las vestimentas son sobrias, con telas humildes y sin llamativos colores, incluso las aureolas se han pintado en amarillo (no en dorado). Algunos críticos desmerecen la pintura neogranadina señalando el poco movimiento en las pinturas, la falta de dramatismo y en la pobreza en los temas al compáralo con Perú. Y si bien puede haber sido escasa la producción de imágenes, esto tuvo que ver con dinámica política de la región, el proceso de consolidación de sus instituciones y de cristianización (donde las órdenes religiosas, principales consumidoras de imágenes, no lograban asentarse definitivamente).⁸

El barroco ha sido una experiencia estética tanto en Europa como en los virreinos americanos, pero también una forma de vivir en una sociedad cristiana en proceso de secularización donde en la práctica Dios y la religión ocupaban un sitio preponderante. Se pretendía modelar las almas y los cuerpos, ambos debían conducirse adecuadamente, pues lo interior se reflejaba en los gestos y las acciones; no había actividad interior que no se reflejara en el exterior. Por eso la superioridad moral de la belleza interior se evidenciaba en las representaciones iconográficas de Cristo y la Virgen, su perfección los diferenciaba del resto de las personas (el cuerpo y los gestos expresaban la pureza y el sentir del alma).

General e independientemente de la advocación, la Virgen mantenía los mismos rasgos en la belleza del rostro, proporción y simetría; también en lo concerniente a sus vestiduras, adornos o incluso los pies. El capítulo sobre “La invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes” establecido por el Concilio de Trento estableció que a las imágenes debían brindárseles el honor y la veneración correspondiente, haciéndose un uso apropiado para que “nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada profano y

⁸ Hay que considerar también que el Virreinato de Nueva Granada fue creado en 1717 por cuestiones económicas y estratégicas a la luz de las reformas borbónicas, más tarde fue disuelto y vuelto a formar. Mientras que el Virreinato de Perú (creado en 1542 y con capital en Lima) fue establecido y organizado más tempranamente, lo que permitió, además que fuese el más rico y prestigioso de América del Sur. Sin embargo, en lo que a los artistas se refiere, todos eran igualmente hábiles (cada uno con su estilo) y tenían una problemática común, dependían de los materiales, pigmentos, aglutinantes, o pinceles que provenían de Europa. Ante la escasez o la dificultad de adquirirlos, algunos elementos comenzaron a ser remplazados por productos locales; siendo esta una de las razones por las que se incorporan diversos colores, técnicas y componentes en las obras de las distintas regiones.

nada deshonesto”. Por ejemplo, las figuras femeninas están cubiertas con un pequeño velo sobre su cabeza (las que estaban en edad de desposarse, las casadas o viudas).

De todas formas, según las disposiciones tridentinas las imágenes que se iban a exponer debían contar con la aprobación eclesiástica para su creación porque las pinturas, particularmente la ubicadas en espacios públicos causaban un gran impacto visual a un número mayor de fieles. Fuese a través del ornato, la composición, el color, el pintor debía sugerir sentimientos piadosos. Eran esenciales entonces la forma del rostro, los ojos, la disposición de las manos, gesticulaciones y la actitud del cuerpo eran esenciales al momento de incitar las disposiciones del alma para el culto y la adoración.

En las obras escogidas para este trabajo, la mirada de los personajes se dirige al Niño Jesús, sea elevando los ojos como parte de una experiencia mística o bajándolos como signo de respeto ante lo sagrado. En dos de los cuadros (figuras 1-5), aparece el niño San Juan Bautista con diversas imágenes iconográficas; se ha incluido un cordero (alusivo al sacrificio de Cristo) y una pequeña cruz que alude a la muerte de Jesús y a su triunfo sobre ésta. Las escenas recrean detalles tiernos, actitudes infantiles o cariñosas; y en una de ellas San Juan Bautista (niño) introduce al espectador dentro de la escena con su mirada y actitud. La escenificación o participación activa en esta obra se inicia al observar una escena de carácter privado o familiar, que permite la interiorización de la experiencia devota. San Juan Bautista mira al espectador desde la cabecera de la cuna y lleva el índice derecho en los labios, como si estuviese pidiendo silencio para ante el niño Jesús que duerme.

También el gesto de las manos de la Virgen es distinto al de otras imágenes escogidas, pues están en señal de oración, mientras vela el sueño del niño Jesús. Las dos manos juntas un poco fuera del cuerpo se utilizan para dar la idea de rezo, cuidado o pedir por el niño. La quirología o lenguaje natural de las manos tenían una compleja codificación para complementar la acción del rostro o para expresar un sentimiento, y comunicaban a los fieles una serie de indicaciones que le ayudaban a su meditación, lo que permite inferir estaban familiarizados con ese lenguaje. Y si bien cada uno de los artistas plasmaba su impronta personal en las obras, encontramos ideas, lenguaje y representaciones que eran ineludibles a la hora de crear una obra de arte en las colonias americanas. Esto ocurría no solo por la regulación eclesiástica y estatal sino también por los deseos de los mecenas, cofradías, iglesias o destacadas figuras del virreinato que encargaban obras de arte donde pretendían se reflejase la riqueza o estatus social de quien la encomendaba. -

3- Consideraciones finales.

El Concilio de Trento definió y determinó al matrimonio como un acto sagrado que debía ser bendecido exclusivamente la Iglesia Católica, contando para ello con el apoyo de la Monarquía española, tanto en la península como en los territorios de ultramar. Las directrices nupciales fueron difíciles de aplicar en los inmensos y diversos territorios conquistados por la Corona española pero el arte fue uno de las prácticas utilizadas para difundir los conocimientos sobre la fe, las ideas y las virtudes de perfección moral y actos honestos.

Los virreinos recibieron las tradiciones pictóricas europeas, pero una de las que más hondo caló en el arte y en la sociedad fue la que se dio luego de Trento, entre los siglos XVI y XVIII. Y si bien se ha relacionado con una experiencia estética, también trajo cambios en el ámbito religioso, social y cultural, amoldándose a las diferentes características regionales.

De todas formas, cabe señalar que el Concilio de Trento no propuso ninguna idea innovadora en su reglamentación en relación al arte, solo estableció el respeto con que debían venerarse las imágenes. En cuanto a las representaciones se destacó la disminución de las alegorías cultas y la focalización en las ideas principales de las historias bíblicas, omitiendo detalles que pudiesen distraer la atención de los fieles. Y si bien los argumentos pictóricos brindaban a los creyentes, herramientas para realizar una lectura de las obras y adorar las imágenes, el Concilio de Trento fue enfático en afirmar que el culto era hacia lo que ellas representaban, y no a las imágenes en sí mismas.

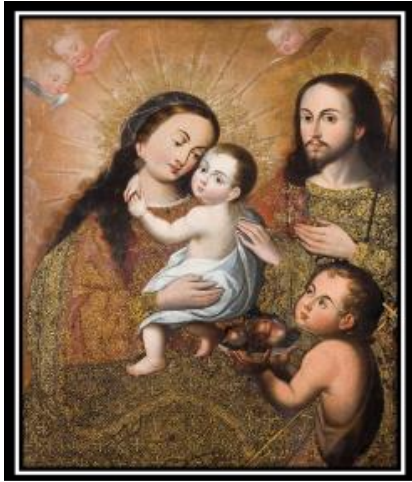
Las figuras de santos y vírgenes se implantaron como artefactos discursivos para modelar la subjetividad, establecer ideologías e instalar a través de los discursos visuales el modo correcto de cómo deben ser y cómo se deben comportar los fieles. Para ello los artistas establecieron formas de concebir la luz, el color, la distribución espacial de las figuras, la presencia de ángeles, vírgenes y santos, con la sobreabundancia de pliegues en los ropajes y los haces de luz provenientes del cielo, privilegiándose la belleza sensible que expresase la presencia de Dios. Casi podría considerarse exactas las palabras de Gombrich, en cuanto a que la Iglesia se proponía proporcionar a los fieles una idea anticipada del Paraíso. Sin embargo, para lograrlo los devotos tenían que someterse al control de su conciencia, su cuerpo y sus actitudes, cumpliendo con las disposiciones de las autoridades eclesiásticas y gubernativas. Nada escapaba a esa vigilancia, que se establecía de acuerdo a la legislación sacra y la administrativa. La familia como unidad social, eje y guía de las relaciones aceptadas socialmente, era el norte de las políticas en los virreinos y en España, ya que una comunidad ordenada y respetuosa de la ley, debía serlo desde su célula primaria. El modelo a imitar era la Sagrada Familia cuyas representaciones apelaban a la sensibilidad, al encuentro entre lo humano y lo divino,

vinculando el alma con el corazón más que con la razón. En definitiva, arte sencillo debía ser percibido fácilmente por todas las personas, que debían ser capaces de comprender el ejemplo propuesto y los beneficios derivados de proceder de acuerdo a lo establecido por las leyes del cielo y de la tierra.

Bibliografía

- Aries, Philippe. *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI- XVIII*. Madrid: Santillana, 1992.
- Castan, Yves “Política y vida privada” en Aries, Philippe. *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI- XVIII*. Madrid: Santillana, 1992.
- Fernández Collado, Ángel *Historia de la Iglesia en España en la Edad Moderna*, España: Ed. Instituto San Ildefonso, 2007.
- Kamen, Henry *La Inquisición española*, México: Grijalbo, 1990.
- Ketrzer D. y Barbacu M. (comps.) *Historia de la familia europea: La vida familiar a principios de la era moderna (1500-1789)*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Lavrin Asunción *Sexualidad y matrimonio en la América Hispánica*, México: Grijalbo, 1991.
- Ranum, Orest. “Los refugios de la intimidad” en Aries, Philippe. *El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI- XVIII*. Madrid: Santillana, 1992.
- Twinam Ann. *Vidas públicas, secretos privados: género, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Watt, Jeffrey. “El impacto de la Reforma y la Contrarreforma”; en Kertzer, David I, Barbagli, Marzio. *La vida familiar a principios de la era moderna (1500-1789)*. España: Paidós Ibérica S.A., 2002.

Anexo



La Sagrada Familia con San Juan Bautista. Anónimo. Siglo XVIII (escuela de Cusco)
Figura 1



La Sagrada Familia.
Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos
Siglo XVII Nueva Granada.
Figura 2



Los Dos Trinitades con San Agustín y Santa Catalina de Siena.
siglo XVII. Anónimo. (escuela de Cusco)
Figura 3



La Sagrada Familia.
Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos
Siglo XVII. Nueva Granada
Figura 4



Sueño del Niño.
Joaquín Gutiérrez.
Siglo: XVIII. Nueva Granada
Figura 5