



Hogar de Nazareth
Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Atribuido)
Óleo sobre tela
Siglo XVII
Colección Museo Colonial - Bogotá
Fotografía de Alberto Sánchez Aponte

La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo XVII

The painting of the holy family. A manual of family relationships in the world of the seventeenth century in Santafé
A pintura da Sagrada Família. Manual de relações familiares no mundo da Santafé do século XVII

Juan Pablo Cruz Medina

Museo de Arte Colonial
Museo Iglesia Santa Clara
(Bogotá, Colombia)
cruzmedjp@gmail.com

El presente artículo proviene de la tesis desarrollada para optar por el título de magíster en Historia, titulada: «Sujetos controlados, relaciones familiares sometidas. El discurso en la pintura de la Sagrada Familia, Santafé, siglo XVII». Trabajo investigativo realizado entre febrero de 2010 y junio de 2011.

doi:10.11144/Javeriana.MYS18-36.psfm

Resumen

Este artículo se dirige a evaluar el discurso contenido en las pinturas de la Sagrada Familia realizadas en la Santafé del siglo XVII. A partir del análisis de este conjunto de imágenes se evidencia el uso de la pintura por parte de la Iglesia Católica como herramienta para configurar una sociedad articulada a partir de familias regidas por principios como la piedad, la castidad y la mortificación. El análisis se relaciona directamente con el problema de la construcción de un sujeto colonial cuya corporeidad es modelada a partir de las imágenes de Cristo, la virgen o los santos.

Palabras clave

pintura colonial; Sagrada Familia; control social; Santafé siglo XVII; sociedad colonial; iglesia; religiosidad colonial

Abstract

This article is aimed at evaluating the discourse in paintings of the Holy Family made in the SEVENTEENTH-CENTURY Santa Fe. From the analysis of this set of images it is demonstrated the use of painting by the Catholic Church as a tool to configure an articulated society from families ruled by principles such as piety, chastity and mortification. The analysis is directly related to the problem of building a colonial subject whose physicality is modeled after the images of Christ, the Virgin or the saints.

Keywords

colonial painting; The Holy Family; social control; Santafé; 17th century; colonial society; church; colonial religiosity

Resumo

Este artigo é encaminhado a avaliar o discurso contido nas pinturas da Sagrada Família realizadas na Santafé do século XVII. A partir da análise deste conjunto de imagens evidencia-se o uso da pintura por parte da Igreja Católica como ferramenta para configurar uma sociedade articulada a partir de famílias regidas por princípios tais como piedade, castidade e mortificação. A análise relaciona-se diretamente com o problema da construção de um sujeito colonial cuja corporeidade é modelada a partir das imagens de Cristo, a virgem ou os santos.

Palavras chave

pintura colonial; sagrada família; controle social; santafé século XVII; sociedade colonial; igreja; religiosidade colonial



Introducción

La familia, configurada como núcleo del cuerpo social dentro de la estructura ideada por España para el Nuevo Mundo, se convirtió tempranamente en una preocupación tanto para la Iglesia, como para la burocracia establecida en América. A partir de ello la Iglesia desarrolló, a lo largo del siglo xvii, una serie de estructuras discursivas encaminadas hacia el establecimiento de modelos de vida familiar que sirvieran como ejemplos del comportamiento ideal. Con esto se aseguraba no solo el sostenimiento de un orden «eclesial» en la sociedad, sino también la sumisión de esta ante el poder civil establecido por el monarca español en las nuevas tierras.

Dentro de los discursos utilizados por la Iglesia, cabe destacar la producción visual desarrollada en relación con la familia. Para el caso de Santafé –como señala Jaime Borja– uno de los conjuntos pictóricos de más relevancia dentro del corpus visual del siglo xvii es el de la Sagrada Familia y los desposorios místicos¹. Este hecho resaltado por Borja va de la mano con otra dinámica: el surgimiento del modelo de familia nuclear en Europa, que cambiaba la concepción de familia extendida propia de la Edad Media. Asimismo, la amplia producción de imágenes relacionadas con la estructura familiar en Santafé se aunaba con la necesidad de establecer ejemplos que sirvieran para configurar una sociedad regida por la norma religiosa.

La idea de la Iglesia era, entonces, crear familias nucleares a partir de los modelos de la Sagrada Familia contenidos en las imágenes, los cuales habrían de servir como célula de formación de la sociedad. La imagen se convertía así en instrumento de configuración social e individual. El discurso de la Sagrada Familia, al igual que el de las demás representaciones iconográficas propias del periodo colonial, implicaba entonces «una nueva disposición de los cuerpos individuales y sociales»², dirigida bajo un patrón de sumisión de los sujetos.

En este sentido el presente artículo se dirige a evaluar el discurso contenido en las pinturas de la Sagrada Familia realizadas en la Santafé del siglo xvii, en relación con la construcción de modelos de conductas sociales e individuales³. El análisis estará dirigido por una pregunta central: ¿qué tipo de familia pretendía configurar la Iglesia en la Santafé del siglo xvii a partir de los discursos expresados a través de la pintura de la Sagrada Familia? La cuestión nos lleva directamente al problema de la construcción de un sujeto colonial cuya corporeidad es modelada a partir de la imagen de Cristo, la Virgen o los santos. Estos cuerpos sometidos, mortificados y controlados son tomados por la Iglesia como ejemplo para intentar forjar en Santafé una sociedad cristiana, devota y respetuosa tanto de la Iglesia, como del monarca y sus mandatos.

Para evidenciar esto, nos concentraremos en el análisis discursivo de un grupo de pinturas ejecutadas en la Santafé del siglo xvii⁴, cuya temática central gira en torno a la familia. Estas pinturas, algunas de las cuales reposan hoy en museos, fueron parte de las colecciones de las iglesias bogotanas y en medio del proceso de desamortización propio de finales del siglo xix quedaron en manos de particulares. Aun así los modelos iconográficos utilizados como fuente para el presente artículo se

1 Jaime Humberto Borja Gómez, «Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada», en *Balance y Desafío de la Historia de Colombia al inicio del siglo xxi*, ed. Adriana Maya y Diana Bonett (Bogotá: Uniandes – ceso, 2003), 180.

2 Borja, «Discursos visuales», 181.

3 Cabe señalar aquí que el presente artículo se centra en un análisis del discurso visual y eclesiástico que no implica el análisis de las prácticas relacionadas con dicho discurso. En este sentido, si bien es cierto que el discurso visual santafereño presentaba una serie de modelos relacionados con una «disposición familiar ideal» esto no implicó su estricto cumplimiento, por el contrario, lo que se observa en la práctica son una serie de actitudes como el amancebamiento, el abandono de niños o el madre solterismo, las cuales contradicen totalmente lo dispuesto en el discurso. La cuestión relacionada con el aspecto discursivo se dirige a evaluar entonces la estructura mental que operó dentro del proyecto de consolidación colonial de la Santafé del xvii. Es por esto que la pregunta que dirige el presente artículo deja de lado las prácticas y usos relacionados con la imagen colonial, para centrarse en el ideario que se hallaba inscrito en dichas imágenes. Un buen ejemplo de la estructuración teórica de este tipo de análisis se puede observar en el texto de Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de conquista* (México: uia, 2003), 9-113.

4 Para su análisis se escogió un conjunto de 140 pinturas, algunas de ellas pertenecientes a museos y colecciones particulares y otras ubicadas actualmente dentro de templos como el de San Francisco, San Agustín o San Ignacio. De este total se extrajeron los ejemplos citados en el presente artículo, los cuales se escogieron por ser las composiciones iconográficas que se replicaron en una buena cantidad dentro del contexto de la Santafé colonial.

replican en los conjuntos visuales de los templos coloniales aun existentes, tanto en Santafé como en otras ciudades, por lo cual fueron tomados como muestra del conjunto general de pinturas⁵. Con estos ejemplos se pretende evidenciar las características principales del discurso familiar emitido en las pinturas dentro del contexto particular de la Santafé del siglo xvii. Para ello se abordarán tres aspectos: 1) la familia en la cultura visual de la Santafé del xvii, 2) el papel de la retórica en las pinturas de la Sagrada Familia y 3) el modelo de familia que se expresa a partir de estas pinturas. Los tres puntos servirán para dar cuenta de que las pinturas de la Sagrada Familia realizadas en Santafé de Bogotá en el siglo xvii expresaban un discurso dirigido a construir una sociedad regulada por la norma eclesiástica. En ella, la relación entre el hombre y la mujer debía estar mediada por la castidad y el sometimiento, mientras que los hijos debían ser protegidos y seguir los mandatos de sus padres. El discurso tendía a hacer de cada hogar un pequeño convento secular; esta es, finalmente, la hipótesis que guiará el presente texto.

La familia y la cultura visual en Santafé

La formación de una cultura visual en la Santafé del siglo xvii dependió de la introducción por parte de la Iglesia de una serie de mecanismos dirigidos a la producción de discursos visuales ligados a los cánones impulsados por el Concilio de Trento

(1545-1563)⁶. La familia como motivo iconográfico ocupó para el caso santafereño un lugar privilegiado dentro de dichos discursos visuales. Aunque la Sagrada Familia fue un tema muy difundido desde el siglo xvi en España y a lo largo de la América española, es de destacar que en la Nueva Granada y en Santafé fue el tema más representado⁷. El número de pinturas que se hallan allí referentes a la Sagrada Familia, superior al de otros temas como los mártires, los santos, las vírgenes o los motivos cristológicos, es una demostración de la importancia de esta temática dentro del contexto de la ciudad y su producción visual.

Cabe señalar aquí que la producción de pintura en la Santafé del siglo xvii fue muy pobre frente a lo hecho en territorios vecinos como Quito, Lima o el mismo virreinato de la Nueva España. Curiosamente, mientras en territorios como Lima, Cuzco y Ciudad de México surgía ya en el siglo xvi una incipiente cultura visual ligada a las primeras misiones de agustinos y franciscanos, en el Nuevo Reino de Granada son escasas las imágenes que se conocen producidas en el siglo xvi⁸. Posteriormente, ya en el siglo xvii se evidencia un florecimiento de las artes visuales gracias a la llegada de algunos

5 Si bien el objetivo de este trabajo no es desarrollar un análisis comparativo que abarque todo el contexto de la Nueva Granada, cabe mencionar aquí que modelos como el de la Virgen con el niño, el hogar de Nazaret o el mismo San José con el niño fueron difundidos por todo el territorio neogranadino siguiendo el mismo patrón iconográfico de la pintura que se encuentra en Santafé. Esto se puede evidenciar al dar un recorrido por las colecciones de pintura colonial que se encuentran en ciudades como Tunja, Cali, Popayán o Santa Fe de Antioquia, en las cuales se replican los modelos propios de la iconografía producida en la Santafé colonial. Al respecto puede observarse lo señalado en: Carmen Cecilia Muñoz, Carlos Mario Recio y Erica de la Fuente, *Historia, memoria y patrimonio mueble en Santiago de Cali* (Cali: Universidad del Valle, 2012); Santiago Sebastián, *Álbum de arte colonial de Santiago de Cali* (Cali: Editorial el Mundo, 1964), para el caso de Cali o Aurelio Caicedo, *Herencia Colonial Vol III: Popayán* (Bogotá: Banco Cafetero, 1973) para el caso de Popayán y para un contexto general el texto de Martha Fajardo de Rueda, *El arte colonial neogranadino a la luz de su estudio iconográfico e iconológico* (Bogotá: Convenio Andres Bello, 1999).

6 Uno de los grandes aportes del Concilio de Trento fue sin lugar a dudas el impulso que le dio al uso de la imagen como herramienta para mover la piedad de los fieles. Las imágenes que habían sido duramente cuestionadas por los reformistas protestantes, quienes emprendieron una «cruzada» iconoclasta por toda Europa, fueron ratificadas como mecanismo devocional por la Iglesia católica, que, además, como respuesta a la Reforma, motivó el uso a todo nivel de pinturas y esculturas de santos, vírgenes, cristos, etc. Lo dictaminado en Trento determinó la configuración de una nueva política de la imagen a partir de la cual se configuró como herramienta de control y emisora de modelos de vida. Al respecto véase: Jaime Humberto Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo* (Bogotá: Alcaldía Mayor – Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009), 21-27.

7 Borja, *Pintura y cultura*, 72.

8 Cabe citar aquí a pintores como Alonso de Narváez o Angelino Medoro de quienes derivan algunos de los lienzos más tempranos que se hallan en Santafé de Bogotá. Junto a ellos trabajaron algunos artistas de los cuales hoy se desconoce su nombre o procedencia y cuyas pinturas son el único testigo de su existencia. Al respecto de estos primeros pintores puede verse: Luis Alberto Acuña, *Diccionario Biográfico de Artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica, 1964), 39 y 43; y Guadalupe Romero Sánchez, «Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja», en *Andalucía y América. Patrimonio Artístico*, coord. Rafael López Guzmán (Granada: Universidad de Granada, 2011), 13-30.

maestros europeos quienes establecieron sus talleres en ciudades como Santafé⁹.

Sobre esta base se comenzó a consolidar un corpus pictórico que tuvo como horizonte la construcción de actitudes corporales a partir de escenas relacionadas con la vida de Cristo, la Sagrada Familia y los santos mártires, principalmente. Si tenemos en cuenta que el discurso emanado de la pintura pretendía modelar la actitud de la sociedad santafereña, una lectura en conjunto de lo que se produjo en la ciudad permite rastrear, a partir de los temas más representados, el tipo de sociedad que aquí se pretendía consolidar.

Es preciso señalar aquí que aunque algunas imágenes relacionadas con la Sagrada Familia, tales como los desposorios de José y María, San José con el Niño o la huida de Egipto, se hallaban bastante difundidas tanto en España como en la América colonial, cada territorio imprimía particularidades iconográficas o de composición en sus imágenes. Esta apropiación de modelos emanaba de la interpretación que cada pintor hacía de los modelos iconográficos, la cual siempre estaba regulada por las necesidades y exigencias de quienes encargaban las pinturas.

Asimismo, como es bien sabido, la gran mayoría de las pinturas coloniales se crearon a partir de grabados, dinámica que no reduce al pintor colonial a la condición de simple copista. Los pintores, aun a pesar de las regulaciones, podían modificar o crear elementos nuevos en una obra. Con ello adaptaban los modelos europeos a las realidades propias de cada territorio, disponiendo los personajes o escenarios de tal manera que estos emitiesen el discurso necesario para cada sociedad¹⁰. Es aquí donde se evidencia la importancia del tema familiar dentro del conjunto visual santafereño, así como su incidencia dentro del modelo social que se implantó en la ciudad¹¹.

La pregunta que surge aquí es entonces: ¿cómo se hacía para que el discurso fuera entendido y apropiado por cada uno de los integrantes de la sociedad? Para lograr esto, la Iglesia debía implementar mecanismos de coerción que hicieran posible una rápida asimilación de los discursos. Teniendo en cuenta que la Santafé del siglo xvii se configuró como una sociedad sacralizada, en la cual se tenía por verdadera la existencia del infierno, el demonio, los tormentos del purgatorio o la catástrofe natural como castigo divino, la Iglesia tuvo a bien tomar al miedo como mecanismo de control. El discurso emanado de la pintura de la Sagrada Familia podía entonces convertirse en constructor de la nueva realidad, en la medida en que su aplicación como ejemplo de vida contrarrestaba las posibles penas ocasionadas tras la muerte. Lo que buscaba la Iglesia con esto era un consenso en torno al miedo, a las verdades eclesíásticas y a sus mandatos, así como en relación con las órdenes impartidas por el monarca español¹².

Tanto la representación del matrimonio a partir de los Desposorios Místicos de San José y la Virgen, así como las ideas expresadas sobre la niñez y la relación familiar en temas pictóricos recurrentes como la adoración de los pastores o el hogar de Nazaret, sirvieron entonces no solo como emisores de las historias relacionadas con el nacimiento y la infancia de Jesús, sino también como proyecciones ejemplificantes dirigidas a forjar el cuerpo social. Este tipo de pinturas, articuladas a partir de los tres ejes de la retórica clásica (enseñar, deleitar y conmover), buscaban que el espectador no solo conociera las historias del cristianismo, sino que a su vez se conmoviera frente a la escena

9 Francisco Gil Tovar, *El arte colonial en Colombia* (Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968), 9.

10 Borja, *Pintura y cultura*, 49.

11 Aunque no es el objetivo del presente artículo, cabe señalar que existen marcadas diferencias en la forma de trabajar el tema de la Sagrada Familia en Santafé en comparación con otros territorios de la América española. Mientras para el caso santafereño la Sagrada Familia ocupa un lugar privilegiado, en lugares como Lima o Quito el número de estas representaciones es reducido frente a otros como los santos o las vírgenes. De igual forma, las representaciones de Sagradas Familias ejecutadas en el virreinato del Perú

o la Nueva España cambian parcial o sustancialmente frente a las santafereñas. Este hecho subraya la unicidad del discurso emanado a partir de la pintura en Santafé, el cual posee rasgos propios que permiten la definición de una sociedad con ciertas particularidades frente a las demás. Al respecto puede verse, entre otros estudios: Jaime Maríazza, «Presencia del arte quiteño en Lima en el siglo xviii», en *Arte Quiteño más allá de Quito*, coord. Alfonso Ortiz (Quito: Fonsal, 2010), 196-213; Mariano Felipe Paz, «Panorama de la pintura virreinal peruana: escuela limeña», en *Barraco Andino. Memoria del I Encuentro internacional* (La Paz: Unión Latina, 2003), 231-244; Juana Gutiérrez, «La pintura barroca novohispana como un proceso de nivelación. Avances de una investigación en ciernes», en *Barraco Andino. Memoria del I Encuentro internacional* (La Paz: Unión Latina, 2003), 51-59.

12 Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales* (México: FCE, 2001), 258.

que observaba. Esto era lo que finalmente permitía dejar un ejemplo que moldeaba a los individuos a partir de la imagen.

Retórica y discurso en la pintura de la Sagrada Familia

A través de lo evidenciado en documentos, pinturas, sermones y obras morales, se puede argumentar que la Santafé del siglo XVII estuvo dominada por una cultura barroca en la cual se dio un papel privilegiado a la piedad, «aquella virtud que debía inspirar amor a Dios y devoción a las cosas santas»¹³. A partir de la práctica de esta virtud la Iglesia pretendió articular un cuerpo social en el cual los actos y comportamientos de los individuos debían dirigirse hacia la abnegación y el respeto por las normas tanto de la Iglesia como del Estado colonial.

La obediencia era, sin duda, uno de los principios que más quería inculcar la Iglesia tridentina en sus fieles, aspecto que queda evidenciado en la recurrente mención que se hizo sobre este aspecto en la literatura moral del siglo XVII que llegó a Santafé. Si algo se buscó en el Concilio de Trento, y en los concilios provinciales americanos que siguieron su normativa, fue el sometimiento de los fieles ante el monarca y la normativa eclesiástica. Un ejemplo de lo pregonado por la Iglesia a partir de su literatura moral lo podemos hallar en un manual de sacerdotes escrito por el franciscano Pedro de la Fuente en 1646, el cual tuvo difusión dentro de la Santafé del XVII. Según de la Fuente,

Qualquiera christiano está obligado a imitar la obediencia con que Christo obedeció a su Padre Celestial. Porque no solamente los Religiosos y Religiosas han de honrar esta virtud, más todos sin faltar ninguno. La obediencia sujeta al hombre a la Iglesia y a los Sacramentos, a sus Prelados y superiores, a sus decretos, a todos sus mandamientos, instituciones y costumbres. Por eso enseñese la obediencia y hágase verdaderos obedientes que dexen sus propios juicios y se sujeten a Dios y a sus prelados y mandamientos¹⁴.

Dentro de esta lógica la pintura de la Sagrada Familia jugó un papel primordial, conteniendo en sí modelos reglados a partir de la obediencia y la piedad.

Configurada y reglamentada a partir de la cultura de la imagen derivada de la Contrarreforma católica iniciada con el Concilio de Trento (1545-1563), las pinturas de la Sagrada Familia debían configurarse a partir de los tres preceptos de la «Política de la imagen tridentina». Primero, debía contener verdades dogmáticas, es decir representar fielmente las historias relacionadas con el nacimiento y la infancia de Jesús, la vida de la Virgen y la vida de San José. Segundo, debía «suscitar sentimientos de adoración a Dios». En otras palabras, la imagen de la Sagrada Familia debía acercar a los espectadores a Dios, así como al espíritu de santidad. Finalmente, debía «incitar a la práctica de la piedad».

Estas directrices emanadas de la teología tridentina fueron ratificadas para el caso americano por medio de los dictámenes de los concilios provinciales, especialmente de los concilios limenses (1552-1582) y los mexiquenses (1555, 1565 y 1585), en los cuales se reglamentaba el uso de la imagen como motor de la fe bajo la supervisión de las autoridades eclesiásticas. Para el caso particular de Santafé tiene un papel decisivo la normativa establecida a partir del Sínodo Diocesano convocado por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero. El sínodo, aparte de plantear una reorganización de la Diócesis, establecía el uso de la imagen como herramienta para motivar la piedad siguiendo lo establecido en Trento y en los concilios americanos, estableciendo de paso la estricta vigilancia de las autoridades eclesiásticas no solo frente a la elaboración de las pinturas, sino también frente a la guía del fiel en la correcta lectura de estas¹⁵. Así, según las normas, con la dirección del sacerdote, ya fuera acompañando

13 Jaime Humberto Borja Gómez, *El cuerpo y la mística* (Bogotá: Museo de Arte Colonial, s.f.), 5.

14 Pedro de la Fuente, *Instrucción espiritual para animar al que a la religión viene y profesa en ella y del amor que siempre le debe tener: y por fin la ocupación propia del Sacerdote, y declaración de los momentos de la Misa* (Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo, 1646), 50.

15 Al respecto puede verse: Rubén Vargas Ugarte, *Los concilios limenses (1551-1772)* (Lima: Imprenta eclesiástica, 1952); María del Pilar Martínez López Cano, *Los concilios provinciales en Nueva España: reflexiones e influencias* (México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005); y para el caso del sínodo de Santafé los análisis realizados por Juan Manuel Pacheco, *Los jesuitas en Colombia, Vol. 1* (Bogotá: San Juan Eudes, 1959) y Mario Germán Romero, *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada* (Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960).



Fig. 1.
«Adoración de los pastores». Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Atrib. Siglo XVII. Imagen Colección Museo de Arte Colonial.

a los fieles o utilizando el sermón, la imagen debía mover la actitud de los fieles, encaminando sus actitudes hacia un fin específico.

La búsqueda de la práctica de la piedad en los fieles se lograba por medio de la presentación de ejemplos ocultos, articulados a partir de una tensión entre vicios y virtudes. La imagen daba cuenta no solo de la historia de la Sagrada Familia, sino que a su vez desarrollaba toda una serie de metatextos que le presentaban a los sujetos los vicios, que debían rechazar, y las virtudes, que debían incorporar como propias.

Esta dinámica se hallaba amarrada a los tres preceptos de la retórica clásica: enseñar (el dogma de la Iglesia), deleitar (a partir de la belleza de la imagen) y persuadir (mover al espectador

hacia la causa)¹⁶. Para ello el pintor debía utilizar toda una serie de técnicas y formas que permitían configurar una retórica compleja dirigida hacia la persuasión. Para desentrañar dicha retórica, se hace necesario devolver la pintura de la Sagrada Familia al lugar de producción que la configuró. Esto se logra a partir de la lectura de sus diferentes elementos retóricos e iconográficos.

Tomemos como primer ejemplo uno de los temas que componen el corpus de representaciones de la sagrada familia: la «Adoración de los pastores», en este caso una de las tantas atribuidas al pincel de Gregorio Vásquez en el siglo XVII (Fig. 1).

¹⁶ Borja, *El cuerpo y la mística*, 6.

La imagen representa la historia de la adoración de los pastores, cuyo sustento se encuentra en el Evangelio de San Lucas. Siguiendo al evangelista, la narración de lo acontecido es la siguiente:

Y había pastores en la misma tierra, que velaban y guardaban las vigili­as de la noche sobre su ganado. Y he aquí el ángel del Señor vino sobre ellos, y la claridad de Dios los cercó de resplandor; y tuvieron gran temor. Mas el ángel les dijo: No temáis; porque he aquí os doy nuevas de gran gozo, que será para todo el pueblo: Que os ha nacido hoy, en la ciudad de David, un Salvador, que es Cristo el Señor. Y esto os será por señal: hallaréis al niño envuelto en pañales, echado en un pesebre. Y repentinamente fué con el ángel una multitud de los ejércitos celestiales, que alababan á Dios, y decían: Gloria á Dios en las alturas, Y en la tierra paz, buena voluntad para con los hombres. Y aconteció que como los ángeles se fueron de ellos al cielo, los pastores dijeron los unos á los otros: Pasemos pues hasta Bethlehem, y veamos esto que ha sucedido, que el Señor nos ha manifestado. Y vinieron aprisa, y hallaron á María, y á José, y al niño acostado en el pesebre¹⁷.

La pintura sigue la descripción bíblica resumiéndola en dos momentos. Momento 1: «Y repentinamente apareció con el ángel una multitud de las huestes celestiales, que alababan a Dios, y decían: ¡Gloria a Dios en las alturas, Y en la tierra paz, buena voluntad para con los hombres!»; este momento se ubica en la parte superior del cuadro, aquí se observa un círculo de ángeles, algunos de ellos con instrumentos musicales. El segundo momento se da cuando los pastores, tras el aviso de los ángeles, deciden ir a ver al niño al cual «Hallaréis envuelto en pañales, acostado en un pesebre». Este momento cubre el resto de la escena.

Más allá de esto es poco lo que revela el relato bíblico, sin embargo la escena representada en la pintura contiene muchos más personajes y elementos de los registrados por el evangelista. He aquí la *inventio* del pintor puesta en función del fortalecimiento de la narración y la persuasión del espectador hacia la piedad. Un buey que no aparece en el relato bíblico irrumpe en la escena al lado derecho, mientras una cesta de huevos yace en el suelo al lado de un perro que observa al niño.

Estos tres elementos no descritos en el evangelio hacen parte de la construcción simbólica de metatextos en la pintura. En el siglo XVII era muy

común utilizar objetos o personajes como simbolización de ciertas cosas que el pintor quería ocultar. Como señala Vicente Carducho, uno de los tratadistas del siglo XVII:

Quando se ofrece pintar un caso particular, en que ai alguna cosa incompatible a nuestra capacidad, y a nuestro entender, nos valemos deste genero de pintura metafórica para explicar y decir nuestro concepto, como se uso tan ingeniosamente en la antigüedad¹⁸.

Aunque muchas de estas metáforas escapan a la mirada del espectador actual, sí eran visibles para aquellos que observaban la imagen en el siglo XVII, pues tanto la pintura, como la mirada poseen un lugar de producción dominado por un espacio de experiencia. Así como un libro del siglo XIII no se leía como se hace en el siglo XXI, una pintura del XVII exigía una mirada diferente a la que se le da actualmente al arte¹⁹.

En este sentido, si leemos el buey, los huevos y el perro no como lo que son sino como símbolos que representan un discurso, hallamos una primera narrativa que subyace a la historia bíblica. El buey como símbolo de la mansedumbre y el sacrificio, al unirse a los huevos símbolo de la resurrección, dan cuenta de la historia del martirio de Jesús, mientras que el perro simboliza la fidelidad del hombre hacia Dios²⁰. Es decir que realmente la pintura esta narrando toda la vida de Cristo, quien nace (está en el pesebre), se sacrificará (el buey) y resucitará (los huevos) para la salvación del hombre. Esta narrativa ya oculta en sí el aspecto de la predestinación, tocante no solo a Jesús, sino también a todos los hombres predestinados a morir.

La predestinación era muy utilizada por la Iglesia como discurso en contra de la vanidad del mundo. El hecho de estar predestinados a morir demanda que los sujetos piensen más en la vida después de la muerte que en el mundo que los rodea en vida. Este discurso de predestinación se observa en otras pinturas relacionadas al corpus

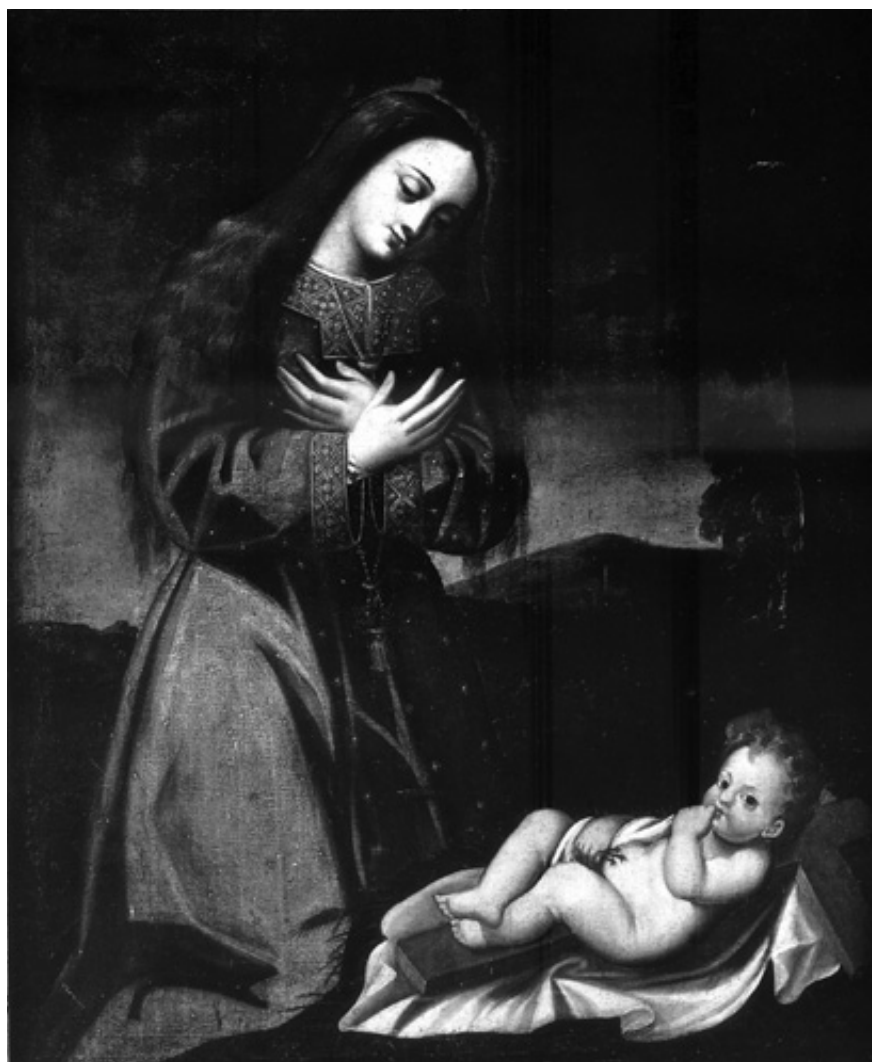
17 «Evangelio de Lucas», en *Biblia de Jerusalem* (Desclée de Brouwer, 2008), Lucas Cap. 2, Vers. 9-14.

18 Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. 1ª ed. 1633 (Madrid: Ediciones Turner, 1979), 348-349.

19 Regis Debray, *Vida y muerte de la imagen. historia de la mirada en Occidente* (Barcelona: Paidós, 1994), 38-39.

20 Aquí sigo lo expresado en el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier (Barcelona: Herder, 1986), 389.

Fig. 2.
«La Virgen con el niño». Anónimo. Si-
glo XVII. Tomado de: *Arte y Fe, Colec-
ción artística agustina* (Bogotá, S.e,
1995), 24.



de la Sagrada Familia, como es el caso de un cuadro anónimo de la «Virgen con el niño» perteneciente a la iglesia de San Agustín (Fig. 2).

En esta obra el niño aparece bajo la mirada de su madre, acostado, desnudo, sobre una cruz, mientras porta en su mano los clavos con los cuales será crucificado. Esta pintura no solo narra la relación madre-hijo o la historia de la infancia de Jesús, sino que también representa la historia de su crucifixión. Sin embargo, más allá de esto, el elemento de «persuasión» retórica nos habla de predestinación y sacrificio.

Las dos pinturas arriba analizadas poseen en sí múltiples discursos. Por un lado, se narra la escena bíblica (el dogma), mientras que, por otro, se enseñan los valores que debían mantener la sociedad y los individuos. Ambas obras, la «Adoración de los pastores» y la «Virgen con el niño», representan ejemplos de abandono del mundo y

sacrificio. Lo que dicen, más allá del relato bíblico, es que los sujetos deben ser consientes de su carácter finito y, por lo tanto, deben llevar una vida de sacrificio, siendo este un valor que se debería hallar depositado en el seno de toda familia.

El modelo de familia contenido en la imagen de la Sagrada familia

Habiendo visto la retórica de la imagen de la Sagrada Familia y las relaciones establecidas entre esta y el observador cabe ahora preguntarnos: ¿cuál era el modelo de familia que pretendía la Iglesia imponer a través de las representaciones de la Sagrada Familia? Para responder a esta pregunta, se puede señalar en primera medida que el corpus de representaciones que llamamos aquí de la Sagrada Familia incluyen diversos temas relacionados con la

estructura familiar. En principio podemos destacar diez temas distribuidos así:

Tabla 1. Distribución discursiva del corpus visual de la Sagrada Familia

	Tema	Discurso familiar
1	Desposorios de la Virgen y San José	Matrimonio
2	Adoración de los pastores	Relación familiar
3	Huida y regreso de Egipto	Relación familiar
4	Sagrada Familia	Relación familiar
5	Sagrada Familia Extendida	Relación familiar
6	Hogar de Nazaret	Relación familiar-vida cotidiana en el hogar
7	Circuncisión del Niño	Niñez
8	San José con el niño	Relación padre-hijo
9	Virgen con el niño	Relación madre-hijo
10	Familia de la Virgen	Relación familiar

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar, los temas del discurso visual producido en Santafé abarcan las diferentes relaciones que se pueden establecer dentro de una familia nuclear. Con esto la iglesia se aseguraba de enseñar a todos y cada uno de los individuos que conformaban la familia su rol dentro de esta, a la vez que daba cuenta de procesos constitutivos de la familia, como es el caso del matrimonio o la vida hogareña.

A partir de la articulación de los preceptos retóricos de enseñar, deleitar y conmovir, expresados en la pintura, la Iglesia pretendió imponer en la Santafé del xvii un modelo cristiano de familia que definía conductas, a la vez que estipulaba deberes y roles²¹. La familia debía configurarse como un núcleo espiritual en el que reinara la paz y la «plena aceptación de los valores y los poderes establecidos» en el Nuevo Mundo. Esto determinaba una «negación de la individualidad», que abría paso a una conciencia colectiva articulada a partir de la fraterna relación de todas las partes del cuerpo social en torno al ideal cristiano²².

Así entonces el discurso visual de la familia no solo se dirigía hacia la configuración de la estructura familiar, sino que a su vez construía el «cuerpo» de cada uno de sus integrantes. La madre, el padre, los hijos y sus respectivas relaciones eran

encauzados a partir del discurso con el fin de asegurar el buen funcionamiento de la sociedad.

El matrimonio o los desposorios de la Virgen y San José

El matrimonio era la base fundamental de la familia.

Durante siglos la Iglesia había sostenido diversos debates en torno a la sacralización de la cópula, los cuales concluyeron con el establecimiento del matrimonio como sacramento en el Concilio de Letrán, llevado a cabo en el siglo xiii²³. Luego de esto, los concilios que siguieron al lateranense fueron ajustando paulatinamente las reglas del sacramento, concertando las normas y deberes que debían cumplir los conyugues. Finalmente, el Concilio de Trento declaró el 11 de noviembre de 1563 cuatro cláusulas que definían el sacramento en relación con las críticas expuestas por los reformadores²⁴. Según lo dispuesto en el Concilio: 1) el matrimonio es un sacramento; 2) es indisoluble; 3) la Iglesia tiene competencia exclusiva en asuntos matrimoniales (por ende es nula toda unión realizada sin la presencia de un sacerdote-testigo de Dios en la unión); 3) los clérigos no pueden contraer matrimonio; 4) el estado de virginidad es superior al estado de matrimonio²⁵.

Esta legislación fue transportada al Nuevo Mundo e implementada por la Iglesia como base tanto de la familia, como del cuerpo social. A partir de ella se estableció un discurso en el cual la mujer y el hombre debían tanto ocupar ciertos roles como cumplir con ciertas demandas. El discurso visual elaborado en Santafé fue en este sentido bastante preciso. Si observamos por ejemplo la escena de los desposorios de María y José, atribuida a Baltasar Vargas de Figueroa y pintada en el siglo xvii, podemos rastrear buena

23 James Casey, *Historia de la familia* (Madrid: Espasa – Calpe, 1990), 138-140.

24 La reforma protestante había criticado fuertemente el sacramento del matrimonio. En el siglo xvi Juan Calvino condenó la indisolubilidad del matrimonio, abriendo las puertas al divorcio, a la vez que criticó su elevación a la categoría de sacramento. Para los reformadores no se hacía necesaria la intervención de la Iglesia, puesto que la unión debía darse como un mutuo acuerdo entre las partes, el cual, como tal, debía tener el carácter de disoluble cuando las partes se encontraran en conflicto. Al respecto Véase: Burgiere, *Historia de la familia*, 100.

25 Burgiere, *Historia de la familia*, 100.

21 Andre Burgiere, *Historia de la familia*, Vol. 2 (Madrid: Alianza, 1989), 198.

22 Pastor, *Cuerpos sociales*, 139.



Fig. 3.
«Desposorios de la Virgen y San José». Baltasar Vargas de Figueroa Atrib. Siglo XVII. Colección Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.

parte del discurso eclesiástico relacionado con el matrimonio (Fig. 3).

Esta imagen, articulada a partir de la historia del matrimonio de José y María, presenta al espectador varios ejemplos a seguir en relación con el sacramento. En primera medida, la imagen subraya la intervención del sacerdote en el sacramento. Ubicado en la parte central de la escena, él es el único que puede hacer válida la unión, lo cual se resalta en la imposición de sus manos sobre las de los dos conyugues. Este aspecto sigue de cerca la disposición tridentina que señalaba la potestad de la Iglesia sobre la unión marital²⁶.

²⁶ Según lo estipulado en la sesión xxiv del Concilio de Trento celebrada el 11 de noviembre de 1563, el sacramento del matrimonio únicamente podía ser administrado por los sacerdotes ordenados como tales por la Iglesia, lo cual hacía de toda unión por fuera de la Iglesia «nula e irrita», y considerada como pecado de gravedad.

Pero más allá de esto, la imagen presenta los roles que debe ocupar cada uno de los conyugues dentro del matrimonio. María, ubicada del lado derecho de la escena, presenta una disposición de sumisión frente al marido, la cual se expresa en su mirada dirigida al suelo y el gesto de levantar su vestido con la mano. Por su parte, José presenta una actitud más impositiva, pues, aunque dirige también su mirada hacia abajo, tiene una posición recta de su cuerpo sin ademán alguno de sumisión. Así entonces el discurso matrimonial se dirige a enseñar que la mujer debe permanecer sumisa ante su marido, dispuesta a seguir sus reglas en pos del bien de la familia.

Véase: Ignacio López de Ayala, ed., *El Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento* (Barcelona: Imprenta de Sierra y Martí, 1828), 115-116.



Fig. 4.
«Adoración de los pastores». Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos Atrib. Siglo XVII. Colección Museo de Arte Colonial. Bogotá.

Este discurso se hace también evidente en algunas obras de los moralistas neogranadinos propios de los siglos XVII y XVIII. Ejemplo de esto es la alusión que hace al tema Juan Bautista del Toro, quien en 1715 publica *El secular religioso*, una obra dirigida a forjar la religiosidad en aquellos que no pertenecen al mundo conventual. Según del Toro, en la familia

Mande y gobierne el marido; pero ponga mucho cuidado en no pasar al extremo en gobernar y mandar. No formó Dios a la muger de la cabeza de Adán, dize San Agustín; pero ni de los pies la formó. No la formó de la cabeza, por que no era para gobernadora; ni de los pies quiso formarla, por que no la criaba para esclava. La formo del lado por que la daba a su Esposo para compañera. Dexosela sujeta por eso la saco debajo del brazo; pero muy cerca del corazón. [...] no es marido sino bestia el que a su mujer lastima dice San Juan Chrisostomo. Cierito es que al marido le toca la corrección; pero no ha de andar la temblando como si fuera su esclava. [...] Considerandose cabeza no se detenga solo en el mando, pase al cuidado y trabajo para el sustento y darle a la muger todo lo necesario, sin darle en rostro con el dote que traxo o que no traxo²⁷.

27 Juan Bautista del Toro, *El secular religioso*, 1ª ed. 1715 (Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1721), 249.

Aquí del Toro ratifica la sumisión de la mujer ante el marido quien debe «gobernar» la casa, lo cual se evidencia en el discurso visual. Sin embargo, advierte que el marido no se debe exceder en el sometimiento de la esposa, pues no es tampoco una esclava²⁸. Retórica visual y escrita se unen aquí para construir un mismo discurso: el matrimonio es un sacramento destinado a la procreación en el cual la mujer debe someterse al hombre y seguir sus leyes en el gobierno del hogar.

28 Este tipo de señalamientos en relación con el matrimonio y el papel que debía cumplir el hombre y la mujer dentro de este son corrientes dentro de la literatura moral del siglo XVII. Otro ejemplo de este tipo de señalamientos se halla en una de las obras más difundidas a lo largo del siglo XVII en relación con el matrimonio: *La perfecta casada*. En este texto, su autor Fray Luis de León sostiene: «aunque es verdad que la naturaleza y estado pone obligación en la casada, como decimos, de mirar por su casa, y de alegrar y de cuidar continuamente a su marido, de la cual ninguna mala condición de él la desobliga; pero no por eso han de pensar ellos que tienen licencia para serles leones y para hacerlas esclavas, antes, como en todo lo demás es la cabeza el hombre, así todo este trato amoroso y honroso ha de tener principio del marido». Fray Luis de León, *La perfecta casada*, 1ª ed. 1583 (Barcelona: Ediciones 29, 1990), 31.



Fig. 5.
«Hogar de Nazaret». Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Imagen Colección Museo de Arte Colonial.

El hogar cristiano

Dos de los temas trabajados dentro del corpus visual de la Sagrada Familia son la «Adoración de los pastores» y el «Hogar de Nazaret». En estas representaciones se evidencia tanto el discurso relacionado con la cohesión familiar, como las normas que debían regir a los individuos dentro de su hogar. Tomemos entonces como primer ejemplo la «Adoración de los pastores» atribuida a Gregorio Vázquez (Fig. 4). En esta imagen se representa la historia bíblica de la adoración, que, como ya se había señalado, es extraída del Evangelio de Lucas. La imagen presenta en primera medida un discurso relacionado con la unidad familiar, el cual se expresa en la relación corporal que sostiene la Virgen con el niño. Aquí —así como en las demás «adoraciones»— la cercanía entre el niño y su madre ocupa un lugar primordial, lo cual se dirigía a construir en los sujetos el espíritu maternal. Esto cobra valor en medio de un contexto en el cual era muy común que las madres abandonaran a sus hijos o los entregaran a «nodrizas» para su cuidado en los primeros meses de vida²⁹. Frente

a esto la Iglesia buscaba forjar una relación más cercana entre la madre y sus hijos. El niño Jesús encarnará entonces en su imagen la ternura de la niñez, mientras que la proximidad con su madre dará cuenta del espíritu maternal. Así, la imagen persuadía hacia la manifestación de afectos de la madre hacia el hijo, lo que de paso forjaba la unión familiar. El hogar debía convertirse entonces en un «convento» donde reinara la devoción y el accionar cristiano.

Esta idea del hogar como convento no solo será retomada por algunos moralistas de la época como Juan Bautista del Toro o Pedro Mercado³⁰, sino que

clásico texto de Phillippe Ariés *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. La niñez como un estado de la vida no existe antes de esta época. Tras el nacimiento, el niño entra en una etapa de fragilidad en la cual será entregado al cuidado de una nodriza, quien lo amamantará hasta el momento en que se sepa que tiene las fuerzas para sobrevivir. Pasado este periodo el niño es entregado a sus padres, quienes lo comenzarán a educar como un adulto. El papel de la madre no conserva aquí ninguna relevancia, pues solo se encargará del niño ya cuando este debe ser formado para la vida de adulto. Phillippe Ariés, *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen* (Madrid: Taurus, 1982), 178. Véase también al respecto: Burgiere, *Historia de la familia*, 151, y Ann Twinam, *Vidas públicas, secretos privados. Género, honor, sexualidad e ilegitimidad en Hispanoamérica colonial* (México: fce, 2009), 226.

²⁹ Cabe señalar aquí que el sentimiento de la niñez se construye entre los siglos XVI y XVII, como bien se ha demostrado en el ya

³⁰ Al respecto Juan Bautista del Toro señala que todo padre de familia debe ser «Fundador de una casa religiosa», con lo cual hace referencia a que todo hogar debe ser en sí, a pesar de su

Fig. 6.
«La Virgen con el niño». Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Atrib. Siglo XVII. Colección Museo de Arte Colonial. Bogotá.



también será parte fundamental de representaciones pictóricas como el «Hogar de Nazaret». Si observamos la representación de este tema, atribuida a Gregorio Vásquez, vemos que se refleja claramente la idea del hogar como un convento en el cual cada individuo cumple un rol determinado (Fig. 5).

La imagen nos muestra a la Virgen cuidando el fuego —«el hogar»—, mientras que el niño ayuda a barrer la casa. En paralelo, en el costado derecho de la imagen se encuentra San José, fuera de la casa —el hombre público— trabajando en su oficio. Esto pone de manifiesto un discurso dirigido a

formular el lugar que cada individuo debe ocupar dentro de la familia: la mujer debe cuidar el hogar, el hijo debe ayudar a sus padres con el cuidado de la casa y el padre debe salir a trabajar para buscar el sustento. Todo esto ocurre dentro de un ambiente religioso, bajo la protección de los ángeles —representados también en la imagen— en medio de la unión entre lo celeste y lo terrenal, aspecto simbolizado por el ave que se halla en la ventana³¹.

Ahora bien, en casi todos los temas trabajados dentro del discurso visual de la Sagrada Familia se hace evidente la relación entre la madre y su hijo.

secularidad, un convento en el que se practique la religión. Véase: Del Toro, *El secular religioso*, 240.

31 George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (London: Oxford University Press, 2007), 12.

Ya señalamos cómo se expresa esto dentro de temas como la adoración de los pastores o el hogar de Nazaret. Sin embargo, dicha relación cobra también importancia en representaciones como «La Virgen con el niño» o «La huida a Egipto» se subraya la relación entre la madre y su hijo. Tomemos entonces como ejemplo «La Virgen con el niño» obra del siglo xvii atribuida a Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (Fig. 6). Esta imagen es una réplica de la famosa pintura de Rafael Sanzio denominada de igual manera y reproducida muchas veces a través del grabado, los cuales llegaron posteriormente a América. Curiosamente la imagen original presenta a la virgen con el niño sentados en una silla y acompañados por San Juan Bautista. Sin embargo, en la pintura atribuida a Vásquez se omite el detalle de la silla así como la figura de San Juan Bautista. En la obra la disposición icónica escogida se centra en la imagen de María sosteniendo al niño con sus brazos, acercando su rostro al de él en medio de una expresión corporal que resulta muy maternal. La escogencia no es gratuita, puesto que lo que se quiere evidenciar dentro del contexto santafereño es una relación de acercamiento maternal entre la mujer y su hijo, con lo cual la Iglesia planteaba un ejemplo en contraposición al abandono y la muerte de recién nacidos, dos problemas bastante recurrentes dentro del contexto tanto de la Europa del siglo xvii, como de la Santafé colonial³². La imagen promueve así el afecto maternal como principio de la familia cristiana.

Por otra parte, la madre, dentro del cuerpo social, debía cumplir un doble papel: por una parte debía cuidar del hogar, lo cual se realza en pinturas como «El hogar de Nazaret», a la vez que se constituía como eje protector de los hijos. En esta medida la madre debía situarse como una figura sobresaliente dentro de la familia y el hogar colonial pues era la «figura femenina que

alimentaba y protegía tanto a los niños como al resto de la familia»³³.

En el caso del padre, puede decirse que este cumplía una función bastante importante dentro de la familia según la lógica cristiana. Siguiendo algunos de los moralistas del siglo xvii queda claro que él debía ser el eje rector de la familia y el hogar. Según Juan Bautista del Toro, «el padre de familia no solamente puede ser Secular muy Religioso, mas debe ser fundador de Religión en su casa, haciendo que sean Seculares Religiosos sus domésticos», a lo que añade:

[...] para ser un Padre de familia Secular Religioso y Fundador de una casa Religiosa, debe esmerar mucho su diligencia en proceder con tanta Christiandad, assi en la educación de sus hijos, como en la dirección de su muger, en la corrección de los criados y en el sustento de todos, que pueda decirse a boca llena, que es Religioso con toda su casa³⁴.

San José, convertido no solo en la imagen del padre de familia, sino también en el símbolo de la secularidad religiosa masculina³⁵, será representado dentro del discurso visual santafereño junto al niño en diversas imágenes tendientes hacia la construcción de modelos relacionales padre-hijo. En algunas imágenes de este tipo, como la atribuida a Gaspar de Figueroa (Fig. 7), se hace evidente una relación de cercanía entre el padre y su hijo, la cual denota una relación mucho más cariñosa. La figura discursiva del padre –encarnada en San José– sufre entonces dentro del discurso visual santafereño una paulatina transformación, pasando de ser maestro y gobernador de sus hijos, a entablar una relación de cercanía mucho más evidente. En esta medida, el padre que quería construir la Iglesia a partir del discurso visual era un hombre trabajador, que ejerciera vigilancia sobre su esposa y sus hijos, pero que a su vez se comportara como un padre cariñoso dentro de su familia. Asimismo, era el padre quien tenía la responsabilidad de educar al hijo, aspecto evidente en el tipo de relaciones que se manifiestan en las pinturas de San José con el niño, diferentes, a nivel de proxemia y disposición

32 Al respecto de este tema pueden verse los estudios realizados por Guiomar Dueñas, «Adulterios, amancebamientos, divorcios y abandono: la fluidez de la vida familiar santafereña, 1780-1810», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 23 (1996): 33-48 y Guiomar Dueñas, «Pócimas de ruda y conocimiento de mastranto. Infanticidio y aborto en la Colonia», *Otras Palabras*, n.º 1 (s.f.): 43-48. De esta problemática da cuenta también como fuente: Luis Brochero, *Discurso breve del uso de exponer los niños en que se propone la que observó la antigüedad dispone el derecho y importa a las repúblicas* (Madrid: Imprenta de Simón Faxardo, 1620), 1-6.

33 Pastor, *Cuerpos sociales*, 93.

34 Del Toro, *El secular religioso*, 240.

35 Del Toro, *El secular religioso*, 2.



Fig. 7.
«San José con el niño». Gaspar de Figueroa. Atrib. Siglo XVII. Colección Museo Iglesia Santa Clara.

corporal, a las de la Virgen con el niño. Siguiendo a Juan Bautista del Toro:

En orden a sus hijos, ninguno ignora la grande obligación que tiene [el padre] de instruirlos, assi en la doctrina Christiana, como en las costumbres santas, christianas y católicas. Son los padres los que después de Dios dieron a sus hijos el ser, mas no con esto se deben contentar, sino les dan el buen ser. Los deben defender de los peligros de pecar³⁶.

Este fragmento refleja la función primordial del padre: la de educar a sus hijos en la vida cristiana, para defenderlos del pecado. Aquí se integra el discurso del miedo (al infierno, al pecado), con una disposición que tiende hacia la sumisión de los sujetos frente a la Iglesia. El padre, como sujeto cristiano, debe mantener la vigilancia sobre su hogar, para que los integrantes de este se mantengan fieles a la Iglesia y al ejemplo religioso.

Ahora bien, sumado a todos los anteriores aspectos del llamado «hogar cristiano», está el del niño. Sin duda una de las grandes transformaciones de la estructura familiar en su tránsito entre la estructura extendida, propia del mundo medieval, y la estructura nuclear surgida entre los siglos XVI y XVII es el de la aparición de la niñez³⁷. Esta, como la etapa

36 Del Toro, *El secular religioso*, 140-141.

37 En este sentido es fundamental el aporte realizado por Philippe Ariés en su ya clásico estudio *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. En este, el historiador galo demuestra que la infancia surge dentro de la estructura social en el siglo XVII. Antes de esto «no había un espacio para la infancia». Ariés demuestra su hipótesis haciendo un análisis de fuentes visuales y escritas relacionadas con la familia, ubicadas a lo largo de la Edad Media hasta los albores del siglo XVII. Su análisis determina que hasta el siglo



Fig. 8.
«El niño de la espina». Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Siglo XVII. Colección Museo Colonial.

de juegos y divertimentos, no existe aun en el siglo XVII. El niño es un ser débil que puede morir en cualquier momento y por ende, cuando supera esta fragilidad, no vive una «niñez», sino que se convierte instantáneamente en un adulto. Este problema conllevaba una separación temprana de la madre, un abandono del niño, quien solo dejaba de ser una sombra cuando escapaba a la muerte.

Este es precisamente uno de los aspectos que la Iglesia intentará modificar a partir de su discurso. El hecho de configurar una familia nuclear cristiana, que sirviera como base en un cuerpo social articulado a partir de la unión y la fraternidad, demandaba que dicha unión comenzara desde la familia. Esto, a su vez, imponía un derrotero: construir una identidad de niñez ligada tanto a sus padres como a los preceptos de la vida cristiana.

Ahora bien, ¿qué características debía tener el niño cristiano? Para responder la cuestión podemos

XVII «el hombre no conocía la infancia o no trataba de representársela». De hecho, muestra cómo el vocablo «pequeño» o «niño» solo comienza a ser utilizado esporádicamente a finales del siglo XVI. Véase: Philippe Ariés, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (Madrid: Taurus, 1987), 50-77.

utilizar la representación del «Niño de la espina», un tema bastante recurrente dentro del corpus visual de la Santafé del XVII (Fig. 8).

La imagen nos presenta un niño –Jesús– quien, sentado en una silla, se toma su dedo el cual ha herido con una espina. En una mesa reposan los símbolos de su martirio, la cruz, la rosa –símbolo de su sangre derramada– y la corona con la cual finalmente se ha pinchado su dedo. La imagen nos narra entonces la historia del martirio de Jesús –predestinado desde niño–, pero a su vez da un ejemplo en relación con una niñez sujeta a la mortificación.

Este carácter de mortificación y sujeción a la iglesia desde la niñez es destacado por algunos autores cristianos del siglo XVII. Gabriel Álvarez de Velazco, por ejemplo, en su *Exemplar vida y muerte dichosa de doña Francisca Zorrilla y Ospina*, señala cómo esta mujer desde niña se alejaba de los juegos para dedicarse a la oración, lo cual es resaltado por el autor como un comportamiento ejemplar dentro del ideal cristiano. Según Velazco,

De niña (8-9 años) se ocupaba poco en las diversiones de la niñez pues se la pasaba rezando a tal punto que imponía a sus criadas rezar a tiempos y horas señaladas esto no solo lo consiguió en su casa sino en otras gentes que vivían en el pueblo de Neyba donde muchas personas llegaban a su casa a orar con ella. Aborreció toda lectura que no fuera espiritual desde pequeña leía obras morales, vidas de santos y otras cosas exemplares³⁸.

Este tipo de «mortificación» (entendida como supresión de los valores de la niñez) es la que se expresa en pinturas como «el niño de la espina». El niño como sujeto cristiano debía ser piadoso y sumiso ante los mandatos de Dios, aspecto en el cual los padres cobraban importancia, pues eran ellos los que debían enseñar al niño los valores propios de la vida cristiana. Un niño cristiano se caracteriza por su devoción, por la reverencia que profesa a sus padres, por su obediencia y por su sumisión.

Conclusión

Al leer el discurso visual santafereño de la Sagrada Familia como una herramienta dirigida hacia la

«construcción» de una nueva realidad³⁹, hacemos visible la distinción existente entre la «realidad» colonial de Santafé y la estructura de pensamiento que operó sobre ella. Esta estructura, aunada a un lugar de producción definido por la contrarreforma, pretendía que el *discurso* –de la familia en este caso– construyera nuevos cuerpos a partir de la interiorización de prácticas por parte de los sujetos. En esta medida, la Iglesia, a partir del discurso visual, representó en Santafé su modelo de familia. Lo hizo presente mediante la retórica cubriendo con ello una ausencia que dentro de la lógica evangelizadora minaba la posibilidad de hacer de América una ciudad de Dios en la tierra. Este modelo se basó principalmente en la construcción de familias nucleadas a partir de la imagen de la Sagrada Familia, lo cual implicaba la implementación de unos parámetros corporales e individuales bastante precisos.

Al hacer un acercamiento al corpus visual santafereño de la Sagrada Familia, se evidencia que la unidad familiar –según la Iglesia– debía basarse en el sacramento del matrimonio, la sumisión de la mujer y la rectoría del hombre, quien no solo debía educar cristianamente a sus hijos, sino también configurar su hogar como un convento en el que la práctica religiosa fuera la norma. Sin embargo, lo que subyace a este discurso es un parámetro corporal encaminado hacia la construcción de sujetos dóciles, entregados a Dios y a la práctica de sus mandamientos. Con esto la Iglesia aseguraba la configuración de un cuerpo social piadoso y entregado, que no cuestionaría las «verdades» impuestas por el orden civil o eclesiástico. El discurso en este caso beneficiaba no solo a la Iglesia sino también al Estado, que afirmaría un control sostenido e interiorizado por parte de los sujetos. La pintura, ubicada dentro de una estructura comunicativa, emitía a los individuos una serie de discursos que eran recibidos por el observador, quien los interiorizaba y los convertía en prácticas. De esta forma la piedad, la caridad, la mortificación, la castidad, entre otros ejemplos de vida, dejaban de ser discursos para convertirse en prácticas cotidianas. La realidad era entonces

38 Gabriel Álvarez de Velazco, *De la exemplar vida y muerte dichosa de doña Francisca Zorrilla y Ospina* (Alcalá: Imprenta del Colegio de Santo Tomás, 1661), 6.

39 Aquí me baso en lo expuesto por Michel de Certeau en relación con el discurso como constructor de cuerpos y realidades. Véase: Michel de Certeau, *La escritura de la historia* (México: UTA, 1993), 16.

transformada a partir de un discurso «que se establecía en relación *al otro*» y cuya pretensión máxima era en últimas su modificación.

El cuerpo del santafereño se convertía así en un «cuadro legible» que debía ser modificado en relación con los ideales de la Iglesia. Dicha modificación debía traducirse en una nueva realidad en la cual tanto la familia como el cuerpo social mantuvieran como regla de vida lo dispuesto desde los estamentos civiles y eclesiásticos.

Bibliografía

Fuentes primarias

Álvarez de Velazco, Gabriel. *De la exemplar vida y muerte dichosa de doña Francisca Zorrilla y Ospina*. Alcalá: Imprenta del Colegio de Santo Tomás, 1661.

Brochero, Luis. *Discurso breve del uso de exponer los niños en que se propone lo que observó la antigüedad dispone el derecho y importa a las repúblicas*. Madrid: Imprenta de Simón Faxardo, 1620.

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. 1ª ed. 1633. Madrid: Ediciones Turner, 1979.

De la Fuente, Pedro. *Instrucción espiritual para animar al que a la religión viene y profesa en ella y del amor que siempre le debe tener: y por fin la ocupación propia del sacerdote, y declaración de los momentos de la Misa*. Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo, 1646.

León, Fray Luis. *La perfecta casada*. 1ª ed. 1583. Barcelona: Ediciones 29, 1990.

López de Ayala, Ignacio ed. *El Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*. Barcelona: Imprenta de Sierra y Martí, 1828.

Toro, Juan Bautista del. *El secular religioso*. 1ª ed. 1715. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1721.

Vargas Ugarte, Rubén. *Los concilios limenses (1551-1772)*. Lima: Imprenta eclesiástica, 1952.

Vargas de Figueroa, Baltasar, atrib. siglo XVII. «Desposorios de la Virgen y San José». Colección Museo Iglesia Santa Clara, Bogotá.

Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio, atrib. siglo XVII. «Adoración de los pastores». Bogotá: Colección Museo de Arte Colonial.

Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio, atrib. siglo XVII. «El niño de la espina». Bogotá: Colección Museo Colonial.

Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio, atrib. siglo XVII. «Hogar de Nazaret». Bogotá: Colección Museo de Arte Colonial.

Vásquez de Arce y Ceballos, Gregorio, atrib. siglo XVII. «La Virgen con el niño». Bogotá: Colección Museo de Arte Colonial.

Fuentes secundarias

Acuña, Luis Alberto. *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto de Cultura Hispánica, 1964.

Anónimo siglo XVII. «La Virgen con el niño». *Arte y Fe, Colección artística agustina*. Bogotá, S.e, 1995.

Aries, Phillippe. *El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Madrid: Taurus, 1982.

Biblia de Jerusalem. Desclée de Brouwer, 2008.

Borja Gómez, Jaime Humberto. «Discursos visuales: retórica y pintura en la Nueva Granada». En *Balace y Desafío de la Historia de Colombia al inicio del siglo XXI*, editado por Adriana Maya y Diana Bonett, 163-181. Bogotá: Uniandes - CESO, 2003.

Borja Gómez, Jaime Humberto. *El cuerpo y la mística*. Bogotá: Museo de Arte Colonial, s.f.

Borja Gómez, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Alcaldía Mayor – Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2009.

Burgiere, André. *Historia de la familia*. Madrid: Alianza, 1989.

Caicedo, Aurelio. *Herencia colonial Vol III: Popayán*. Bogotá: Banco Cafetero, 1973.

Casey, James. *Historia de la familia*. Madrid: Espasa – Calpe, 1990.

Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*. México: UIA, 1993.

Chevalier, Jean, dir. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

De Figueroa, Gaspar, atrib. siglo XVII. «San José con el niño». Colección Museo Iglesia Santa Clara.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

Dueñas, Guiomar. «Adulterios, amancebamientos, divorcios y abandono: la fluidez de la vida familiar santafereña, 1780-1810». *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 23 (1996): 33-48.

Dueñas, Guiomar. «Pócimas de ruda y conocimiento de mastranto. Infanticidio y aborto en la Colonia». *Otras Palabras*, n.º 1 (s.f.): 43-48.

- Fajardo de Rueda, Martha. *El arte colonial neogranadino a la luz de su estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andres Bello, 1999.
- Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. London: Oxford University Press, 2007.
- Gil Tovar, Francisco. *El arte colonial en Colombia*. Bogotá: Sol y Luna, 1968.
- Gutiérrez, Juana. «La pintura barroca novohispana como un proceso de nivelación. Avances de una investigación en ciernes». En *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro internacional*. La Paz: Unión Latina, 2003.
- Mariazza, Jaime. «Presencia del arte quiteño en Lima en el siglo XVIII». En *Arte Quiteño más allá de Quito*, 196-213, coordinado por Alfonso Ortíz. Quito: Fonsal, 2010.
- Martínez López Cano, María del Pilar. *Los concilios provinciales en Nueva España: reflexiones e influencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Mendiola, Alfonso. *Retórica, comunicación y realidad. La construcción retórica de las batallas en las crónicas de conquista*. México: UIA, 2003.
- Muñoz, Carmen Cecilia; Carlos Mario Recio y Erica de la Fuente. *Historia, memoria y patrimonio mueble en Santiago de Cali*. Cali: Universidad del Valle, 2012.
- Pacheco, Juan Manuel. *Los jesuitas en Colombia, Vol. 1*. Bogotá: San Juan Eudes, 1959.
- Pastor, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: FCE, 2001.
- Paz, Mariano Felipe. «Panorama de la pintura virreinal peruana: escuela limeña». En *Barroco Andino. Memoria del I Encuentro internacional*. La Paz: Unión Latina, 2003.
- Romero Sánchez, Guadalupe. «Alonso de Narvaez, pintor andaluz establecido en Tunja». En *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, coordinado por Rafael López. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- Romero, Mario Germán. *Fray Juan de los Barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960.
- Sebastián, Santiago. *Álbum de arte colonial de Santiago de Cali*. Cali: Editorial el Mundo, 1964.
- Twinam, Ann. *Vidas públicas, secretos privados. Género, honor, sexualidad e ilegitimidad en Hispanoamérica colonial*. México: FCE, 2009.

■ Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2013

■ Fecha de evaluación: 17 de noviembre de 2013

■ Fecha de aprobación: 15 de diciembre de 2013

Cómo citar este artículo

Cruz Medina, Juan Pablo. «La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de la Santafé del siglo XVII». *Memoria y sociedad* 18, n.º 36 (2014): 100-117. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.MYS18-36.psfm>