

LAS IMÁGENES EXPURGADAS

CENSURA DEL ARTE RELIGIOSO
EN EL PERÍODO COLONIAL



JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA

JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA

**LAS IMÁGENES EXPURGADAS:
CENSURA DEL ARTE RELIGIOSO EN
EL PERÍODO COLONIAL**

JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA

**LAS IMÁGENES EXPURGADAS:
CENSURA DEL ARTE RELIGIOSO EN
EL PERÍODO COLONIAL**



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2008

Rodríguez Nóbrega, Janeth

Las imágenes expurgadas : censura del arte religioso en el período colonial /
Janeth Rodríguez Nóbrega. – [León] : Universidad de León, Secretariado de
Publicaciones, 2008

267 p. : il. ; 24 cm

Bibliogr. p. 255-267. – Índice de ilustraciones

ISBN 978-84-9773-421-9

1. Imágenes religiosas-Censura-América Latina. 2. Arte colonial-Censura-
Venezuela-Siglo 18°. I. Título. II. Universidad de León. Secretariado de
Publicaciones

7.046.3(8=134.2):351.751.5

7.034(87)''17'':351.751.1

© Universidad de León - Secretariado de Publicaciones

© Janeth Rodríguez Nóbrega

ISBN: 978-84-9773-421-9

Depósito Legal: LE-2008-1190

Diseño y maquetación: José Luis Torices Sorribas

Impresión: Universidad de León - Servicio de Imprenta

ÍNDICE GENERAL

Agradecimientos	9
Introducción	11
Capítulo 1: El control eclesiástico de la imagen sagrada	17
El Concilio de Nicea II	18
El Concilio de Trento y la cultura visual hispana.....	28
Trento en los territorios de ultramar: los concilios provinciales y sinodales	36
Difusión de los ideales tridentinos: tratados, textos doctrinales y estampas	45
El grabado como vehículo de difusión de Trento	55
Capítulo 2: Expurgar y censurar	59
El contrato como método de censura.....	60
La visita pastoral	63
El tribunal de la Inquisición en América	69
Breves antecedentes europeos	69
La Inquisición en América	73
La Inquisición y las imágenes.....	80
La Inquisición y los artistas.....	85
La iconoclasia como conducta herética	88
Capítulo 3: La censura de la imagen	93
La imagen herética	93
Ángeles heterodoxos.....	95
La imagen desusada	99

La Trinidad Trilliza: de imagen desusada a no del todo reprobable.....	106
La Trinidad Trilliza: no del todo reprobable	122
La imagen indecorosa y lasciva	128
La Virgen de la Leche: iconografía maternal convertida en impúdica	137
La imagen consumida y la hechura impropia: estética y profanidad.....	147
La imagen de personas no beatificadas o canonizadas.....	160
Las imágenes incluidas en libros prohibidos y objetos.....	164
Capítulo 4: La Madre Santísima de la Luz. Un caso particular de censura.....	169
La iconografía primigenia	169
Su oscuro origen	172
La censura de la imagen	181
La ciudad mariana de Caracas	189
La jura a la Madre Santísima de la Luz e Inmaculada	195
Las consecuencias de la expulsión de los jesuitas sobre el culto a la Madre Santísima de la Luz.....	203
El San José de la Luz: una iconografía prohibida.....	211
La censura de la Madre de la Luz en la Provincia de Caracas.....	216
A modo de conclusión.....	229
Anexos documentales	235
Índice de Ilustraciones	251
Bibliografía.....	255

AGRADECIMIENTOS

Una parte considerable de este libro fue presentado como trabajo de ascenso para optar a la categoría de profesor asistente en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela en el 2004, obteniendo la mención honorífica y publicación. Ese año el mismo texto fue galardonado con la Mención de honor al Mejor Trabajo de Ascenso en el *Premio a la Investigación 2004* otorgado por la Coordinación de Investigación de la Facultad de Humanidades y Educación de la misma universidad. Sin embargo, pese a todos estos reconocimientos no se logró concretar nunca su publicación en Venezuela. Entretanto, muchos de los temas abordados continuaron formando parte de mis intereses, por lo cual el texto no ha dejado de enriquecerse con nuevos datos, imágenes e ideas. Es menester entonces comenzar por agradecer a la Universidad de León y concretamente a Jesús Paniagua Pérez por su interés en publicar esta investigación. A ello debo sumar la infinita paciencia de José Luis Torices Sorribas para responder a todas mis inquietudes concernientes al mundo editorial.

A su vez debo rendir un especial tributo a los colegas que me aportaron su ayuda enriqueciendo esta investigación de diversas formas. En primer lugar, quiero referirme a Enrique Giménez López de la Universidad de Alicante, quien en un despliegue de generosidad ilimitada compartió conmigo su estudio sobre el culto a la Madre Santísima de la Luz en España. Igualmente, este trabajo no habría podido alcanzar toda su amplitud sin la confianza de Juana Gutiérrez Haces † (IIE, UNAM) y Haydée Álvarez (Fomento Cultural Banamex A.C.), quienes no sólo me enviaron desde México un caudal inmenso de fotocopias, sino que también me pusieron en contacto con los expertos más destacados en el arte colonial latinoamericano, de quienes ahora me enorgullece contar con su amistad. Así puedo recordar con especial afecto a Héctor Schenone, quien respondió mis dudas sobre diversos temas iconográficos y compartió sus fotos. También estoy en deuda con Clara Bargellini, Jaime Cuadriello, Mina Ramírez, Rogelio Ruiz Gomar y Jaime Morera quienes desde México me facilitaron varios artículos y documentos esenciales. A su vez desde España me acompañaron Luisa Elena Alcalá, Concepción García Saíz, Javier Portús, Rosa López Torrijos, Paula Revenga Domínguez y Jesusa Vega González. A ellos agradezco los infinitos correos electrónicos que tantas dudas respondieron, además de sus libros, ponencias e imágenes.

También tengo que agradecer a mi antigua compañera de estudios Mónica Domínguez Torres, quien no sólo me sugirió el tema de investigación y me ayudó a concretarlo, sino que compartió fotografías y sugerencias en las caminatas por museos y templos de Ciudad de México. Desde Ecuador Alfonso Ortiz Crespo me facilitó varias imágenes y transcripciones valiosas. No puedo dejar de mencionar a Marta Fajardo de Rueda, quien respondió desde Colombia a todas mis interrogantes sobre visitas pastorales en la provincia de Mérida.

Tampoco podría omitir la importante colaboración de algunos alumnos míos, hoy colegas, como Jimena Guerrero, María Angélica García y Tarim Gois por sus traducciones, fotos y transcripciones. Mención especial merece la contribución de Daniel Esparza, quien como tesista se sumó a mi línea de investigación, facilitándome algunas ingratas tareas. Más recientemente mi asistente Angélica Camerino prestó una ayuda invaluable al hacerse cargo de tramitar algunos permisos, visitar coleccionistas y tomar fotografías. Otra deuda tengo con Rigel García quien dedicó una parte importante de su tiempo en procurar algunos permisos ante las instituciones mexicanas. De la misma manera debo reconocer la confianza del profesor Roldán Esteva Grillet, tutor de este trabajo, al brindarme toda la libertad para desarrollar mis propias ideas.

A nivel más personal quiero dar las gracias por el soporte emocional que mis padres y mi hermano Carlos me brindaron ante cada jornada frente al computador. También me une a Marta Penhos una deuda infinita por su amistad incondicional que resolvió muchas dudas y preocupaciones.

Por último debo dar gracias a la receptividad de quienes me facilitaron el acceso a muchas imágenes como Norma Campos, Luis Javier Cuesta, Carlos Federico Duarte, Ana Hilda Duque, Natalia Majluf, Cecilia Pardo Grau, Valeria Paz, Mons. Baltasar Porras, Pedro Querejazu, Jorge Rivas, Rafael Romero, José Carlos Pérez Morales, Douglas Salazar y Rosmary Urrea. Así como a las siguientes instituciones: Archivo General de la Nación (México), Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial, Centro de Información Nacional de las Artes Plásticas (CINAP), Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional, Fundación John Boulton, Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García, Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco, Museo Nacional de Arte (Bolivia), Museo de Arte de Lima y Universidad Central de Venezuela.

INTRODUCCIÓN

Octavio Paz, al emprender su señero estudio sobre sor Juana Inés de la Cruz, explicaba que “en toda sociedad funciona un sistema de prohibiciones y autorizaciones: el dominio de lo que se puede hacer y de lo que no se puede hacer.”¹ Sus palabras nos permiten introducirnos en la compleja relación que se estableció entre el creador y su público receptor, en la cual este último ejerció una influencia activa sobre el proceso creativo, limitando lo que podía expresarse e imponiendo lo que debía callarse. Ciertamente, en la sociedad americana del periodo de dominación hispánica existió toda una gama de prohibiciones que regían la vida con total naturalidad, y abarcaban todos los ámbitos del pensamiento y la creación. En este estudio intentaremos abordar las prohibiciones en el campo de las artes plásticas, tanto las expresas como algunas de las implícitas, que marcaron la creación del arte sacro.

Si bien la Iglesia católica occidental nunca estableció de manera rigurosa lo que podía ser representado, si estuvo consciente desde sus inicios del inmenso poder de la imagen, un instrumento con la capacidad tanto de difundir la doctrina cristiana como de perpetuar la idolatría pagana, las herejías, los pecados, etc. Su potencialidad resulta problemática en extremo: podía ser utilizada en ritos ilegítimos, ser expuesta pública o privadamente divulgando las ideas plasmadas en ella, adquirir nuevos significados, o someterse al deterioro y con ello perder su cualidad comunicativa. Por todo ello, siempre se procuró marcar los límites entre las formas ilícitas y las lícitas, aunque como veremos tales fronteras a veces resultaron brumosas.

Las imágenes que por alguna razón eran consideradas contrarias a la ortodoxia o la tradición católica estaban condenadas a su destrucción. Sin embargo, en ocasiones podían salvarse con algunos cambios que, al eliminarse aquellos elementos considerados perniciosos, permitían la continuidad del culto público. Tal es el caso de las imágenes expurgadas que sufrieron censuras en su composición original, bien sea eliminando figuras y/o leyendas, modificando su vestimenta, color o ubicación espacial, por orden de un obispo o de algún funcionario inquisitorial.

¹ O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 15.

Para emprender el estudio de la censura del arte, hemos optado por limitar nuestro enfoque a las piezas de temática religiosa, elaboradas durante todo el período de dominación hispánica. Aunque vale aclarar que cuando nos referimos al arte colonial venezolano estaremos haciendo mayor énfasis en el siglo XVIII, del cual se posee mayor cantidad de información y ejemplares de piezas expurgadas. En esta oportunidad nos interesa rescatar tres ejemplos particulares de censuras que hemos hallado en el arte local. Se trata de los casos de la *Virgen de la Leche* o *de Belén*, la *Santísima Trinidad* en su tipología trilliza, y la *Madre Santísima de la Luz*, la cual abordaremos en un capítulo aparte por su complejidad y riqueza.

En cuanto al espacio territorial a estudiar hemos considerado en general las posesiones españolas en el continente americano. Lejos de pecar de ambiciosos, esta práctica obedece a la ausencia de casos locales en todas las gamas de censura que queríamos analizar, y en la riqueza de datos procedentes de los grandes virreinos y la metrópoli española que enriquecían, de una manera particular, la visión sobre el control de la imagen sagrada durante el periodo en cuestión.

Es útil advertir que no es de nuestro interés las imágenes de temática profana (por ejemplo: desnudos, retratos de enciclopedistas, caricaturas satíricas, escenas mitológicas, etc.), sino exclusivamente las imágenes pictóricas o escultóricas que servían al culto religioso, por lo cual estaban expuestas públicamente en iglesias, conventos y capillas; y que por distintas causas sufrieron modificaciones. Por ende, quedan fuera de este estudio las estampas religiosas que se difundían en círculos domésticos, y que por sus peculiares condiciones materiales han desaparecido o se hallan en repositorios documentales más allá de nuestras fronteras.

Hasta el presente son escasos los estudios sobre la censura del arte, aunque es muy reciente el interés que ha comenzado a despertar el fenómeno de la iconoclasia entre los historiadores del arte. La mayoría de las aproximaciones parten desde el campo de la iconografía, estudiando la presencia o ausencia de determinados temas en función de las exigencias de la Iglesia católica. Así en el continente europeo se han publicado numerosos trabajos que estudian el uso de la imagen en el período barroco, pero pocos se dedican a profundizar realmente en los límites que imponían las autoridades a las imágenes religiosas. La iconografía tiende a estudiar lo que está representado, pero pocas veces se interesa por lo que se omite, por lo que se borra o se manda a ocultar. Desde un enfoque muy amplio David Freedberg en *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta* (1989), abordó la relación entre el espectador y las imágenes, privilegiando el estudio de la repercusión de la imagen sobre su contexto histórico. Asimismo, en España encontramos la tesis doctoral de Palma Martínez-Burgos García, publicada bajo el título *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, por la Universidad de

Valladolid (1990). En esta valiosa investigación la autora revisa con afán la tratadística, los concilios y el particular contexto español, aunque no abarca al Nuevo Mundo.

Por su parte, en el ámbito latinoamericano el problema de la censura del arte durante el periodo de dominación hispánica, es un tema que ha sido escasamente investigado. Una primera aproximación la hallamos en 1990, en el *I Coloquio del Comité mexicano de historia del arte*, el cual giró en torno al tema *Arte y coerción*. Los participantes del evento conscientes del poder de la expresión artística como un medio de persuasión, intentaron revisar el control ejercido sobre el mismo por factores exógenos, bien sea políticos, religiosos o incluso desde la práctica de la historia del arte como ejercicio de poder. Pero son escasas las ponencias presentadas sobre la época de nuestro interés.

Un segundo aporte a la problemática del uso y control de la imagen lo hallaremos en Serge Gruzinski, en su ya célebre *La guerra de las imágenes, de Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, publicado en su traducción al español en México en 1994. En este importante estudio Gruzinski abordó el uso de la imagen como instrumento, altamente efectivo, en el proceso de evangelización y occidentalización del indígena. En su extenso recorrido histórico el autor se detiene brevemente en las censuras y el control de la imagen en manos de las autoridades episcopales e inquisitoriales.

Una tercera aproximación al tema que nos ocupa lo encontramos en el *XXI Coloquio internacional de historia del arte*, evento realizado en Oaxaca (México) en 1997 bajo el tema *La abolición del arte*. En esta oportunidad las ponencias giraron en torno al concepto de la iconoclasia, la censura, el final de las academias y la abolición total del arte, demostrando la pertinencia de este tipo de estudios, aunque nuevamente el abanico de ponencias se desplegó hacia etapas distintas de la historia del arte.

En Venezuela la práctica de la censura a menudo se ha tocado desde aspectos netamente anecdóticos, con relación a algunas iconografías expurgadas, pero sin llegar a explicar cabalmente las censuras impuestas. Los aportes más importantes los encontraremos en torno al caso de la iconografía de la *Madre Santísima de la Luz*. Así Carlos Manuel Möller será uno de los primeros en abordar el problema en su artículo *Advocaciones Marianas* (Revista Shell, junio 1955) recogido en *Páginas Coloniales* (1962). Otros pequeños datos aporta Alfredo Boulton en su *Historia de la pintura en Venezuela, época colonial* (2da edic. 1975), quien concluye que los repintes sufridos por algunas imágenes de la Madre de la Luz se debían a causas estrictamente teológicas. A estos aportes se sumará Carlos F. Duarte, quien en su abundante producción literaria sobre el arte colonial, afrontará esta censura con mayor profundidad en *Juan Pedro López, Maestro de pintor, escultor y dorador 1724-1787* (1996). En este texto hace referencia a algunos documentos relacionados con el obispo Mariano Martí durante su regencia entre 1770 y 1792. Pero, como veremos en su debido lugar, ninguno de los citados ha profundizado en las

conexiones entre la prohibición de esta iconografía de origen jesuita y la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767.

Las otras imágenes expurgadas, como el caso de la *Virgen de la Leche* o la *Trinidad Trilliza*, apenas si son referidas por nuestros historiadores, brindando unas escuetas explicaciones sobre las censuras sufridas. Un aporte de singular importancia al problema lo realizó Daniel Esparza en su tesis de grado titulada *La Trinidad heterodoxa en la Venezuela colonial: entre la herejía y la devoción. Un estudio iconográfico-iconológico* (2000), la cual aún permanece inédita. A estos autores podemos sumar el aporte de Roldán Esteva-Grillet, quien en la década del ochenta realizó una investigación sobre la presencia del desnudo en el arte local, la cual fue publicada de manera ampliada y corregida en su obra *Desnudos no, por favor, y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas* (1991). Aunque menciona el problema de la censura en el arte religioso, concentra su atención en los desnudos profanos (de inspiración clásica) que se encontraban en posesión de particulares.

Por otra parte, el estudio de las instituciones que imponen la censura apenas si ha sido abordado. Recién en la década de los noventa comenzamos a encontrar un interés entre los historiadores locales por la misión fiscalizadora de los obispos, aunque muy escasamente se ha revisado su labor como supervisores del arte religioso. A esto debemos sumarle los pocos estudios que se han elaborado sobre la acción de la Inquisición en las provincias venezolanas. Como bien sabemos, la Inquisición es un tema muy controvertido. Durante décadas incontables historiadores se han dedicado a exaltar sus aspectos más negativos, definiéndola como una institución fanática y cruel que no respetaba la libertad individual. Otros se han abocado a la tarea de defenderla argumentando que dentro del protestantismo se dieron persecuciones tan atroces o peores que las ejecutadas por la Inquisición. No es de nuestro interés participar de tales posiciones, de por sí anacrónicas. La historiografía contemporánea ha asumido una postura más objetiva, se ha acercado a la institución a través de documentos de la época, lo que le ha permitido desechar muchos mitos creados alrededor de la misma. Sin embargo, en la multitud de textos que se han llevado a la imprenta sobre la Inquisición, rara vez se ha estudiado la relación de la institución con el arte, evidenciando o no su posible influencia.

Hemos dejado fuera de los objetivos de nuestro estudio las prohibiciones y consecuentes destrucciones de la llamada idolatría indígena, las cuales ocuparon las preocupaciones de las autoridades eclesiásticas durante todo el periodo de dominación hispánica. Tal aspecto de por sí es una tema particular de investigación, que requiere un espacio de desarrollo digno de su importancia, en el cual puedan explicarse todas sus implicaciones. Con esta ausencia no estamos negando la presencia de una iconoclasia sistemática que persiguió y destruyó las manifestaciones artísticas indígenas, sino que

simplemente reconocemos que se trata de un campo que requiere un estudio más preciso y profundo.

Por último, debemos advertir que hemos reducido de manera significativa el estudio de documentos de archivo, privilegiando las fuentes impresas. Las razones son varias. En primer lugar por motivos de tiempo y formación, pero también porque la base para dar cuenta del fenómeno a estudiar se halla precisamente en la tratadística que ofrece la visión institucionalizada u ortodoxa que tenía la Iglesia católica sobre las imágenes. A la revisión de estos productos literarios se unió el análisis de los concilios que reglamentaban el uso de la imagen, prohibiendo los abusos que se daban localmente y estableciendo mecanismos de control. En segundo lugar, porque asumimos como metodología de investigación el estudio de la imagen como documento histórico, de la cual partimos para brindar nuevas respuestas al fenómeno de la recepción de la imagen sagrada en nuestro continente. Por todo ello, nuestra investigación se acoge a los postulados de la historia cultural de las imágenes, según el enfoque del ya citado David Freedberg, pues intentamos reconstruir las convenciones que determinan la interpretación de las imágenes en un contexto histórico específico. Aunque estamos conscientes de las limitaciones que esta aproximación acarrea, como puede ser por ejemplo, el breve análisis del papel de los contratos entre artistas y clientes que abordamos, este trabajo más que una investigación documental que recoge incidentes puntuales es un proceso de reflexión sobre el problema de la manipulación de la imagen durante el periodo de dominación hispánica.

Esperamos que el lector sea benévolo con estas páginas.

CAPÍTULO 1: EL CONTROL ECLESIAÍSTICO DE LA IMAGEN SAGRADA

La creencia en el poder de la imagen ha caracterizado al ser humano desde sus primitivos pasos por el mundo. En conjunción con esta idea se encuentra la necesidad de ejercer un control sobre su proceso de creación y exhibición. Para ello en numerosas ocasiones, de forma espontánea o legalizada, se ha ordenado la censura parcial o la destrucción total de ciertas imágenes por razones diversas, desde las teológicas hasta las políticas. El término censura, en el campo artístico, se utiliza cuando quien la ejerce posee la autoridad para imponer la modificación de una obra de arte y el daño atenta entonces contra el moderno concepto de la libertad de expresión.² Mientras que la palabra iconoclasia, (del griego *Eikonoklasmos* o destructor de imágenes), que inicialmente se refería a la herejía bizantina de los siglos VIII y IX que proscribió el uso de la imagen religiosa, se ha extendido semánticamente a la destrucción de la imagen artística en general. En suma, como bien apunta David Freedberg, “el paso de la censura a la iconoclasia es fácil.”³ Ambas conductas atacan al arte desde fuera de la praxis artística, a menudo desde las elites que detentan el poder político, religioso y/o económico.

Para estudiar la censura del arte religioso durante el periodo de dominación hispánica, es necesario partir de un campo muy amplio. El arte latinoamericano de esa época no está desligado del resto del imperio español, ni de la ideología barroca que marcará a los territorios de ultramar durante buena parte de los siglos XVI al XVIII. Tampoco puede desprenderse de las concepciones que se establecen en el seno de la Iglesia católica referentes a la imagen sagrada. No podemos dejar de lado el importante rol que viene a jugar la obra de arte de temática religiosa a raíz de la Contrarreforma católica, aunque como también precisa Palma Martínez-Burgos, en un estudio revelador sobre la imagen en el siglo XVI español, “abordar el estudio de la imagen religiosa partiendo del Concilio de Trento es ignorar el desarrollo de la espiritualidad en el siglo XVI.”⁴ Precisamente para no pecar en olvidos que desvirtúen nuestra reflexión debemos

² D. Gamboni, “The abolition of art: labels, distinctions and history” en A. Dallal (edit.), *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del arte, p. 20 y ss.

³ D. Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, p. 16.

⁴ P. Martínez-Burgos García, *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, p. 281.

remitirnos a las primeras preocupaciones de la Iglesia católica referentes a la imagen y revisar, aunque sea brevemente, los brotes de iconoclasia y censura más importantes, que marcarán de algún modo no sólo el pensamiento eclesiástico con respecto a la imagen, sino la espiritualidad europea hasta alcanzar Trento.

EL CONCILIO DE NICEA II

Como bien apuntamos anteriormente, desde los inicios del cristianismo existió una preocupación por el problema de la imagen, su función y su control. Durante los primeros tres siglos de la cristiandad se observan posiciones ambiguas al respecto. Si bien la tendencia general fue hacia el rechazo y su condena como ídolo, basado en las proscipciones bíblicas especialmente el *Exodo* 20,4-5,⁵ existía una fuerte tradición de veneración de las imágenes que se remontaba hasta la Antigüedad. Citanto a Moshe Barasch, el cristianismo primitivo se nutrió del culto a la imagen del emperador como encarnación del mismo y del culto a las reliquias como objetos transmisores de un poder sobrenatural.⁶ Ambas fuentes favorecieron el uso de la imagen y la creencia popular en el poder mágico de la figura sagrada representada. Pese al rechazo de algunos teólogos que veían en esta práctica una encarnación de la idolatría pagana y en cada imagen el receptáculo del mal.

En este contexto, surgió una primitiva teoría del ícono que justificó a los ojos de la naciente Iglesia la presencia de la imagen, como un símbolo o recordatorio de lo que representa. Esta distinción permitió la utilización de la imagen antropomorfa en el culto, a diferencia de las otras religiones monoteístas más importantes (el judaísmo y el Islam). Aunque debió esperar unos cuantos siglos para crear una normativa que regulase las funciones del arte. Los primeros tiempos de la Iglesia se consagraron a la formulación de los dogmas más importantes de la religión, y sólo cuando el uso y abuso en torno a las imágenes se convirtió en un problema -especialmente en el imperio bizantino- entonces fue necesario desplegar los mecanismos de la autoridad eclesiástica, a través de las normas emitidas por los concilios ecuménicos que definen lo que se considera ortodoxo en la religión, y que tienen una aplicación universal en el orbe católico.

El primero de singular importancia para el campo del arte es el concilio de Nicea II, convocado para hacer frente a la iconoclasia del siglo VIII. Sus cánones, aunque sucintos y simples, se convertirán en la base fundamental sobre la cual se asienta el uso y la defensa de la imagen religiosa en la historia del catolicismo. Su presencia en este estudio es

⁵ “No harás para ti imagen de escultura, ni figura alguna de las cosas que hay arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni de las que hay en las aguas debajo de la tierra. No las adorarás ni rendirás culto.”

⁶ M. Barasch, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, p. 52.

fundamental ya que los cánones de Nicea II determinarán la política eclesiástica en torno a la imagen y siete siglos después se constituyen en el modelo a seguir por el concilio de Trento.

En 726, el emperador de oriente León III (el Isáurico, 716-41) ordena la publicación de un decreto que declara a las imágenes religiosas semejantes a los ídolos prohibidos en los textos bíblicos, por lo cual condena a todas las imágenes que se encuentren en los templos y monasterios a su destrucción absoluta. Bajo el rechazo a la imagen sagrada existían otras motivaciones de corte político y económico, como la eliminación del creciente poder de los monasterios orientales dedicados al comercio de íconos y reliquias. No debemos olvidar que en la Iglesia oriental los íconos son producidos por los monjes y no por artistas laicos, y de la devoción a los íconos derivaban las limosnas que daban poder económico al clero.

Su sucesor Constantino V (Coprónimo, 741-775), convocó al concilio de Hiera en 754 para decretar la imposibilidad de representar a Cristo. La imagen sólo podía figurar un aspecto de su naturaleza: la física y humana, pero la divina y espiritual era ajena a la experiencia visual. Este divorcio implicaba un retorno al pensamiento herético de Arrio (250-336), ya condenado en el concilio de Nicea I (325).⁷ La única representación legítima de Jesús era la Sagrada Eucaristía, por lo cual las imágenes artísticas de temática sacra eran consideradas una blasfemia que debía ser aborrecida.

Una vez fallecido Constantino V, la emperatriz Irene -regente por su hijo Constantino VI (780-97)- y el patriarca Tarasio, convocaron al concilio de Nicea II, desde el 24 septiembre al 23 octubre de 787, a fin de restaurar el culto a la imagen. En él se citaron desde los pasajes del Antiguo Testamento sobre la existencia de imágenes en el templo (Ex. 25,18-22; Núm. 7,89; Ez. 41,18-19; Heb. 9,5), los argumentos de los Padres griegos, las vidas de los santos y hasta relatos sobre los beneficios de las imágenes milagrosas procedentes de leyendas y anécdotas populares. En suma, los fundamentos fueron más teológicos que estéticos.

Citando tal bagaje de alegatos a favor de las imágenes, la Iglesia bizantina consiguió que se aceptara la legitimidad de la representación figurada de Cristo, de la Virgen y de los santos, debido a que ellos pudieron ser vistos, y por lo tanto todo lo visible es representable. Asimismo, Dios también podía ser representado gracias a las teofanías referidas en la Biblia. Entonces, se procedió a definir a la iconoclasia como una herejía:

⁷ La concepción de Arrio negaba la divinidad de Cristo, pues la divinidad es única, incomunicable e inmutable. Cristo es una criatura creada y por lo tanto distinto del Padre. El concilio de Nicea I estableció la fórmula del *homoousios*, es decir, consubstancial con el Padre, idea que constituye el credo actual.

Así, pues, quienes se atrevan a pensar o enseñar de otra manera; o bien a desechar, siguiendo a los sacrílegos herejes, las tradiciones de la Iglesia, e inventar novedades o rechazar alguna de las cosas consagradas a la Iglesia; el Evangelio, o la figura de la cruz, o la pintura de una imagen, o una Santa reliquia de un mártir; o bien a excogitar torcida y astutamente con miras a trastornar algo de las legítimas tradiciones de la Iglesia Católica; a emplear además, en usos profanos los sagrados vasos o los santos monasterios; si son obispos o clérigos, ordenamos que sean depuestos; si monjes o laicos, que sean separados de la comunión.⁸

De esta manera, el concilio permitió el retorno de los íconos y reliquias a las iglesias y la reapertura de los monasterios que habían sido clausurados por mantener posiciones iconódulas.

La importancia de Nicea II radica además en sus decretos que señalan que las imágenes reciben la veneración (*proskynesis*), no la adoración (*latreia*); el honor consagrado a ellas es relativo, y se destina a su prototipo. Así podemos comprender los decretos relativos a la imagen que se promulgaron en la séptima sesión:

Porque cuanto con más frecuencia son contemplados por medio de su representación en la imagen, tanto más se mueven los que éstas miran al recuerdo y deseo de los originales y a tributarles el saludo y adoración de honor, no ciertamente la latría verdadera que según nuestra fe sólo conviene a la naturaleza divina; sino que como se hace con la figura de la preciosa y vivificante cruz, con los Evangelios y con los demás objetos sagrados de culto, se las honre con la ofrenda de incienso y de luces, como fue piadosa costumbre de los antiguos. Porque el honor de la imagen, se dirige al original, y el que adora una imagen, adora a la persona en ella representada.⁹

Esta distinción tan importante entre la imagen y el prototipo fue esencial a lo largo de la historia para rebatir las críticas iconoclastas, que calificaron la adoración a piezas de madera o piedra como un pecado de idolatría. Los decretos del concilio de Nicea II referentes a la imagen contaron con el respaldo de la jerarquía eclesiástica occidental, y desde entonces, la Iglesia comenzó a definir y a sistematizar con mayor cuidado el concepto de adoración sacra, entendida como el culto a Dios y a los santos. La adoración se clasificó en: *dulia*, *hiperdulia* y *latría*. El primer término teológico se utiliza para definir el honor que se tributa a los santos; mientras que la *hiperdulia* se refiere al culto otorgado a la Virgen María; y la *latría* únicamente designa el dirigido a Dios. A su vez la *dulia* se clasifica en *absoluta*, el honor rendido a personas, y *respectiva*, el honor rendido a objetos inanimados, tales como imágenes y reliquias, que los representan. De esta manera, se

⁸ E. Denzinger, *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, p. 111.

⁹ *Ibidem*, p. 111.

legítima la adoración otorgada a la imagen, considerándose una *dulia respectiva*, que no se dirige al objeto como tal sino al prototipo que representa.

Veintisiete años después del concilio de Nicea II, la iconoclasia reapareció nuevamente. Las imágenes fueron destruidas, y sus defensores perseguidos con la misma ferocidad. León V (el Armenio), en 815 convoca el concilio de Sofía para prohibir las imágenes pero sin llegar a calificarlas como ídolos. Continuarán con la iconoclasia los emperadores Miguel II y Teófilo, hasta que la muerte de este último permite que la emperatriz regente, Teodora, acabe con la tormenta y restaure los cánones de Nicea II en un sínodo celebrado en Constantinopla (842). A pesar de las prohibiciones durante todo el período iconoclasta se continuaron elaborando en secreto imágenes para salterios y manifiestos anti-iconoclastas, con lo cual se preservó la tradición artística. Una vez superada la crisis iconoclasta, los temas y las formas se codificaron en manuales para los artistas y en una fuerte tradición práctica que se heredaba a través de las generaciones, imperando el arquetipo en la Iglesia oriental.

En occidente el problema de la imagen no tuvo la misma relevancia, en parte porque la ruptura con la tradición cultural del Imperio romano fue más profunda al desarticularse las instituciones; además del contacto con las tribus nómadas del norte de Europa y su sistema visual, totalmente distinto al arte clásico de la Antigüedad. Este contexto limitó el desarrollo temprano de una teoría de la imagen que auspiciara su defensa, y por ello encontramos algunos casos aislados de iconoclasia, como el concilio de Elvira (ca. 305-306) realizado en una ciudad española conocida como Elvira (Eliberis o Illiberis) que se hallaba cerca de la actual Granada. A este concilio asistieron los diecinueve obispos y veinticuatro presbíteros españoles para enfrentar el paganismo romano aún vigente en la península ibérica. El temor de caer en la idolatría llevó a prohibir las imágenes en los templos, en su canon XXXVI: “Ordenamos que no haya pinturas en la Iglesia, el objeto de nuestra adoración no debe tampoco ser pintado en las paredes.”¹⁰ Este canon provocó que siglos después los historiadores contrarreformistas como Cesar Baronio, Roberto Bellarmino y Melchor Cano no consideraran como ortodoxo este concilio, ya que no podían explicar ese brote iconoclasta en la naciente Iglesia española. Pero a la luz del paganismo aún vivo en el territorio hispano resulta comprensible la necesidad de evitar el auge de la idolatría entre los primeros cristianos españoles.

El cristianismo del occidente latino tuvo finalmente que pronunciarse sobre el problema de la imagen, aunque desde una posición totalmente distinta a la desarrollada por la Iglesia oriental. Más que cuestionar la autenticidad de la imagen sagrada, lo que se argumentó fue su uso y función. En este sentido, uno de los primeros en elaborar una teoría sobre la imagen sacra fue san Gregorio Magno (¿540?-604), quien en una carta

¹⁰ J. Gonzaga, “La antigua Iglesia española y los concilios de Toledo” [edición en línea], s.p.

titulada *Ad Serenum Episcopum Massiliensem*, condenó las prácticas iconoclastas cometidas por Serenus, obispo de Marsella.

Te alabamos por haber prohibido adorar las imágenes, aunque reprobamos que las hayas destruido. Adorar una imagen es diferente de aprender lo que se debe adorar por medio de la pintura [...] La obra de arte tiene pleno derecho de existir, pues su fin no es ser adorada por los fieles, sino enseñar a los ignorantes. Lo que los doctos pueden leer con su inteligencia en los libros, lo ven los ignorantes con sus ojos en los cuadros.¹¹

En estas palabras está definiendo a la imagen como *Biblia Pauperum*, -Biblia de los iletrados- lo que le otorgó una función eminentemente didáctica al arte religioso. Gregorio aconsejó incluso el uso de la imagen en la naciente catequización de los pueblos anglosajones. Sin embargo, en la actualidad Moshe Barasch cuestiona esta interpretación de las palabras del pontífice, señalando que ni una sola de las imágenes del arte medieval poseen una función pedagógica ya que las historias representadas eran del completo conocimiento del espectador de la época, y ninguna ofrecía una información novedosa al público. Lo que Gregorio pretendía de las representaciones era que “sirvieran como poderosos agentes en la estructuración del mundo intelectual y emocional de los hombres de la alta edad media”¹² es decir, actuar como estímulos eficaces que modelaran el tipo de comportamiento aceptado por la Iglesia.

Esta posición sobre el uso de la imagen, que le atribuye la capacidad de moldear conductas y formar cristianos ejemplares, favoreció su uso cultural y limitó las manifestaciones iconoclastas. Enfoques muy semejantes al emitido por el pontífice Gregorio Magno fueron adoptados a favor de las imágenes por san Gregorio de Nisa (s. IV), san Juan Damasceno (s. VIII), san Gregorio II (s. VIII), etc. A partir del siglo XIII la creciente especialización de los artistas laicos y el establecimiento de gremios en los centros urbanos ajenos al mecenazgo monástico, favoreció la inexistencia de rígidas reglas o prerrogativas eclesiásticas en la creación de las imágenes, como sucedía en la Iglesia oriental. A su vez el surgimiento de un público laico, gracias a la expansión económica de las ciudades, que contribuyó donando obras, altares y capillas, permitió la creación de imágenes con múltiples niveles de interpretación. En consecuencia en los capiteles historiados, en los relieves de los pórticos y en las ricas miniaturas, hallamos la presencia del humor popular, de las leyendas y de las supersticiones, muchas de ellas con claros tintes paganos pero disfrazadas bajo las fórmulas de la ortodoxia. De esta manera se

¹¹ Citado por J. Carmona Muela, *Iconografía cristiana*, p. 19.

¹² Barasch, *Op. cit.*, p. 65.

limitaron las manifestaciones iconoclastas y las censuras a las obras de arte religioso durante el medioevo.

No obstante, en ocasiones se alzaron las voces de alarma como las críticas emitidas por san Bernardo de Claraval (1090-1153), quien consideraba que las imágenes eran una ostentación innecesaria que restaba el dinero destinado a los pobres, estaban plagadas de supersticiones y se constituían en una distracción para el devoto. Así criticó la presencia de las imágenes en la arquitectura de su época:

Y además, en los claustros, bajo la mirada de los frailes entregados a la lectura, ¿qué negocio tiene aquí esa ridícula monstruosidad, esa extraña y deforme belleza y bella deformidad? ¿esos sucios monos? ¿esos feroces leones? ¿esos monstruosos centauros? ¿esos seres semihumanos? [...] Aquí se ve un cuadrúpedo con la cola de una serpiente, allí un pez con la cabeza de un cuadrúpedo.[...] En fin, por todas partes surge una variedad de formas tan rica y sorprendente, que resulta más agradable leer los mármoles que los manuscritos, así como pasarse el día admirando una a una estas cosas en lugar de meditar sobre la Ley divina.¹³

Las reglas de la orden cisterciense, fundada por san Bernardo, fueron enfáticas en no admitir las pinturas y esculturas en sus conventos, así como en prohibir el uso de piedras preciosas, oro y sedas en las vestimentas y ornamentos. Valga como ejemplo la normativa promulgada en 1138 que establece: “Prohibimos las esculturas y pinturas en las iglesias y en cualquier dependencia del monasterio; pues cuando la atención se concentra en cosas como éstas, se descuida a menudo la utilidad de la buena meditación y la disciplina de la dignidad religiosa.”¹⁴ Demostrando con ello una conciencia muy viva de los peligros que posee el arte como elemento mundano que despierta los sentidos.

A esta posición que rozaba la iconoclasia, se opuso el abad Suger (1081-1151) de la abadía real de Saint Denis, quien basándose en la traducción de *La Jerarquía celeste* del Pseudo Dionisio (siglo VI) realizada por Escoto Eriúgena, postuló la necesidad del arte y la ornamentación, no sólo como un medio de glorificación de la divinidad, sino como un método de aproximación anagógica que permite al devoto elevarse hacia Dios a través de la belleza del mundo material. Felizmente para nosotros, los historiadores del arte, esta posición filosófica que admite la belleza material como una vía para acceder a la divinidad y honrarla terminó imponiéndose en el transcurso de la edad media.

Con el desarrollo del humanismo renacentista se flexibilizaron las posiciones iconoclastas y los afanes por mantener un control sobre la imagen. La Iglesia admitió la concordancia entre la antigüedad clásica y el cristianismo, dejando abierta la puerta para la

¹³ Citado por E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, p. 156.

¹⁴ Citado por Barasch, *Op. cit.*, p. 87, nota 80.

feliz armonía entre la iconografía mitológica y la católica, lo que explica entre otros, la presencia de Caronte¹⁵ en el *Juicio Final* (1541) que Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) realizó para la Capilla Sixtina. En fuerte contraste con la libertad renacentista, se destaca el fraile dominico Girolamo Savonarola (1452-1498), quien estremeció a la ciudad de Florencia a finales del siglo XV. Sus prédicas sobre el inminente desencadenamiento de la ira divina producto de los pecados de la Florencia renacentista, no cayeron en saco roto. Tras la muerte de Lorenzo de Médici transformó durante cuatro años la rutina de la ciudad a un régimen puritano, y ayudó a la instauración de la república florentina. Sus deseos de reforma espiritual convencieron en un principio a numerosos intelectuales humanistas que simpatizaban con la necesidad de cambios en la Iglesia católica, y veían a Roma, como una competidora cultural. Pronto rompería con la concordancia entre la antigüedad y el cristianismo, tan cara a la civilización renacentista, acusando a la cultura promovida por los Médici de paganismo, decadencia y corrupción.

Savonarola inicia una campaña contra la inmoralidad en la cual acusaba a los artistas de crear piezas corrompidas, basándose en una concepción medieval sobre la función pedagógica del arte y un temor a los efectos del mismo. En esta campaña promovió la destrucción de libros, joyas, vestidos y pinturas que consideraba indecentes y mundanos en sus tristemente célebres *quemadas de vanidades*. Su conciencia del poder de la imagen lo llevó también a solicitar en sus sermones callejeros la destrucción de las piezas mediocres. Así pedía que, “primero deben retirarse las figuras indecentes, y, después no debiera admitirse ninguna composición que, por su mediocridad, provoque la risa. En las iglesias sólo debía permitirse pintar a los grandes artistas y sólo se les debía dejar que representasen temas honestos.”¹⁶ Nótese que sus ideas afectaron la praxis de algunos pintores como Sandro Botticelli (1444-1510) y fray Bartolommeo (Bartolommeo di Paolo, ca. 1472-1517). El primero se dedicó a desarrollar una iconografía cristiana más piadosa alejándose de las interpretaciones neoplatónicas de sus anteriores creaciones realizadas a la sombra de la academia de Marsilio Ficino. Mientras el segundo, abandonó la vida laica y destruyó sus propias obras. Finalmente Savonarola fue excomulgado por el papa Alejandro VI (act. 1492-1503) cansado más de los ataques dirigidos hacia su persona que por su actitud iconoclasta. Los enemigos de Savonarola se valieron del entredicho pontificio para exigirle al fanático predicador una prueba que demostrara sus supuestos poderes taumátúrgicos; al no producirse tal demostración, la muchedumbre pidió su castigo en la hoguera por hereje, pena que recibió en compañía de sus colaboradores más cercanos. A pesar de su muerte, sus ideas sobre la imagen se observarán nuevamente entre reformadores y contrarreformadores, como precisaremos líneas abajo.

¹⁵ En la mitología griega, barquero que lleva las almas de los muertos en su viaje al Hades atravesando la laguna Estigia.

¹⁶ A. Blunt, *La teoría de las artes en Italia, del 1450 a 1600*, p. 62.

No será hasta la llegada de la Reforma protestante (1517) cuando una auténtica aversión a la imagen traiga como consecuencia una respuesta muy semejante a los decretos emitidos por Nicea II. Al respecto Dario Gamboni comenta que:

... la mayoría de los argumentos teológicos empleados por los protestantes contra el uso religioso de la imagen ya se habían formulado durante las luchas bizantinas contra las imágenes de los siglos VIII y IX, pero había también argumentos morales, económicos, y estéticos, que atestiguan la nueva singularidad, eficacia ilusionística y apelación sensual de la pintura y escultura contemporánea.¹⁷

La Iglesia había dependido de la imagen como instrumento de manipulación de masas, y su uso excesivo durante los siglos XIV y XV trajo como consecuencia la violenta reacción protestante. Esta no hace más que llevar a su máxima exaltación la retórica anti-idolatría que durante toda la edad media había circulado por Europa.

El reformador francés Juan Calvino (1509-1564) prohibía totalmente el uso del arte religioso incluyendo el símbolo de la cruz en su *Institutio Christianae Religionis*. El artista sólo puede representar lo visible, lo que el ojo es capaz de percibir, y de acuerdo a esto el único ícono válido de Cristo era la Eucaristía. Por su parte, Martín Lutero (1483-1546) matizaba sus opiniones al respecto rescatando las funciones didácticas, por lo cual aceptaba los cuadros que representaban historias -especialmente tomadas del Antiguo Testamento- y que no fueran imágenes de culto. Como podemos evidenciar no existe una posición absolutamente homogénea entre los protestantes con respecto a la imagen, pero se puede generalizar algunas ideas que se encuentran en sus críticas. Entre éstas podemos rescatar la condena al lujo desmedido que se despliega en el interior de los templos, hasta el punto de señalarse que la Iglesia era la mejor cliente de plateros, pintores, escultores y talladores. Así pues, la imagen católica no enseñaba nada, sino que fomentaba la vanidad y la gloria de ricos mecenas que pretendían ganar la salvación, o acumular méritos ante Dios, construyendo y ornamentando templos. Esta práctica era contraria a sus creencias, tales como que la salvación se obtenía sólo por la fe en Cristo y no a través de las buenas obras, según lo predicaba el catolicismo.

Pero en el fondo lo que más irritaba a los protestantes era el culto a los santos que a través de sus imágenes competían con el mismo Dios. Así criticaban sobradamente a los fieles que ingresaban a los templos y no prestaban atención al Santísimo Sacramento o a la figura de Cristo crucificado, para ir directamente a orar ante la imagen de un santo. Según esta perspectiva, los santos suplantaban a Jesús y a través de ellos la Iglesia se exaltaba a sí misma como la única institución que reconocía la santidad y fomentaba su culto.

¹⁷ Gamboni, *Op. cit.*, p. 37.

Ciertamente el aumento considerable de las peregrinaciones a santuarios y el culto a las reliquias atentaban contra el protagonismo del Hijo de Dios.

Para los reformadores el culto destinado a la imagen había alcanzado matices idolátricos. Para obtener favores, las imágenes se bañaban, se vestían, se les entregaba ofrendas, etc., creencias que demuestran la persistencia de costumbres populares teñidas de superstición, y que perfectamente rememoraban al culto a los ídolos, proscrito por las Sagradas Escrituras (Dt. 4,15-20; Ex. 20,4-5; Lev. 26,1). A esto debemos sumar la devoción a imágenes milagreras, que era incentivada por la propia Iglesia a través de frailes y curas ignorantes y poco escrupulosos. De esa manera, numerosas imágenes cobraban un fervor inusitado entre los creyentes por su aparición milagrosa, por sus facultades humanas como llorar y sudar agua, sangre, miel o aceites; o por sus supuestas intervenciones en milagros no comprobados. La mentalidad medieval había favorecido en demasía la concepción de lo sobrenatural y milagroso para justificar la imagen, borrando las fronteras doctrinales entre la imagen y el ídolo.

Además de esas prácticas, muchas de ellas supersticiosas, la imagen se utilizaba para conceder y negociar indulgencias, que junto al comercio de las reliquias constituía un medio de enriquecimiento muy poco digno de algunos miembros de la jerarquía eclesiástica. En síntesis, el arte religioso de la época estaba condenado, no así el arte profano pensado para el adorno de viviendas y palacios, que deleitaba a los sentidos pero no encerraba mayores peligros.

Las ideas reformistas rápidamente encendieron revoluciones promovidas por fanáticos seguidores de Lutero. En ciudades alemanas como Wittenberg se suprimieron pinturas, se rasparon relieves, se cortaron las cabezas de las esculturas y se confiscaron las propiedades de la Iglesia en 1522, con tal violencia que Lutero tuvo que visitar la ciudad para calmar a sus seguidores. Aunque Lutero aceptaba la presencia de las imágenes, éstas fueron generalmente suprimidas, con el fin de enfatizar aún más el desconocimiento de los elementos externos mediadores en la salvación del ser humano que predicaba el luteranismo, como el culto a los santos. Más radical fue la ola iconoclasta calvinista que se expandió a los Países Bajos durante 1566, y luego se propagó hasta Escandinavia, las Islas Británicas, Hungría y los Balcanes.

Las imágenes que se destruyeron se consideraban ídolos o, por lo menos, tan íntimamente ligadas a algún tipo de idolatría o conducta idolátrica que era preciso refundirlas o destrozarlas. Los sacerdotes que abanderaban este culto por las imágenes eran martirizados y expulsados, aunque no se les condenara a muerte. Las

personas responsables de estos actos eran los verdaderos portadores de la palabra de Dios y seguían las indicaciones de Moisés.¹⁸

Tras este discurso sobre la idolatría, que se extendió por el norte de Europa e Inglaterra, se ocultaba la necesidad política de destruir el orden antiguo, el pasado, simbolizado a través de sus imágenes. Por lo cual la destrucción iconoclasta tuvo también algo de propagandística. Si la Iglesia católica había usado a las imágenes como un puente entre Dios y el ser humano, el protestantismo las sustituyó por el lenguaje, e intentó reorganizar la experiencia visual del cristiano.

Por su parte, la reforma anglicana, más interesada en suprimir la jurisdicción papal que en realizar reformas evangélicas, promovió la disolución y expolio de monasterios entre 1536 y 1540, pasando sus posesiones a la corona británica. Prácticas iconoclastas se sucedieron con la prohibición del culto a los santos.

Estas críticas referentes a la imagen no sólo surgían en grupos considerados heterodoxos por la Iglesia, como la reforma protestante o fanáticos extremos como Savonarola. Otras voces dentro del mundo católico denunciaban infatigablemente los excesos, que aunque no llegaban a las actitudes iconoclastas si solicitaban un control de la imagen, tanto en su culto como en su representación.

Vemos pues, que en esta polémica no podemos soslayar la posición del humanista flamenco Erasmo de Rotterdam (¿1469?-1536), quien dejará su huella en el pensamiento español. Los inicios de la difusión de las ideas erasmistas se remontan a 1516 a través de las Universidades de Sevilla y Alcalá, aunque fue la traducción del *Manual del caballero cristiano* en 1524 una de las contribuciones más importantes a su presencia en el territorio hispano.

Si bien Erasmo no enunció una teoría sobre la imagen religiosa, en sus obras señaló la necesidad de prescindir o regular las prácticas exteriores -entre las cuales se hallaba la imagen-, que alejaban al ser humano de la esencia del Evangelio. Aceptó la imagen para la enseñanza pero exigió la exclusión de lo que considera “fábulas”, que no son más que las fuentes populares que abundaban en el medioevo, sirviendo de base a una iconografía rica pero poco ortodoxa. De igual modo, consideró incompatible la antigüedad clásica con el cristianismo, principio éste contrario al renacimiento italiano. Por último, para Erasmo, la imagen debía inspirar piedad y devoción, por ello se obligaba a ser digna y honesta, idea que se convertirá en un tópico en la tratadística posterior al concilio de Trento (1546-1563).

¹⁸ Freedberg, *Op. cit.*, p. 430.

A pesar de estas críticas, que fue matizando a lo largo de sus obras, Erasmo no puede ser considerado un iconoclasta, aunque nunca condenó la destrucción de las imágenes emprendida por los luteranos. Lo que más le desagradaba son los aspectos supersticiosos que rodean al culto cristiano, especialmente en lo concerniente a imágenes y reliquias. Estas últimas fueron blanco de sus ataques más acérrimos por su falta de autenticidad, su carácter supersticioso y mercantil. El tráfico de reliquias, algunas ridículas, era permitido por un clero más preocupado por el lucro que por su labor pastoral. Tal conducta de la jerarquía eclesiástica era severamente cuestionada por Erasmo, lo que llevó indefectiblemente a la prohibición de sus textos por la Inquisición española. Sin embargo, el pensamiento erasmista que acentuaba más lo invisible que lo visible tendrá cierta cabida entre los intelectuales españoles, y servirá para justificar los excesos cometidos durante el Saco de Roma (1527), ejecutado por las tropas del emperador español Carlos V (1500-1558). En este sentido, bien vale la pena detenerse en la obra de Alfonso de Valdés (¿1490?-1532), un erasmista español que ocupaba el cargo de secretario imperial, quien plasmó la defensa del monarca en su *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (también conocida como *El Lactancio*), en el que utilizó las ideas de Erasmo concernientes a la imagen. Según su texto, el saqueo y destrucción de imágenes en Roma era un divino y justo castigo a los abusos de la curia papal, que fue aplicado por el emperador como un instrumento al servicio de Dios. En otras palabras, el erasmismo español sirvió para justificar acciones políticas poco correctas, aunque a partir de 1559 dieciséis obras de Erasmo fueron prohibidas por la Inquisición española, y los erasmistas perseguidos por su pensamiento poco ortodoxo.

EL CONCILIO DE TRENTO Y LA CULTURA VISUAL HISPANA

Como pudimos entrever en la sección anterior, ya en la espiritualidad europea del siglo XVI hallamos precedentes de los deseos de renovación de la Iglesia católica, especialmente en sus prácticas externas, entre las que se encuentra por supuesto, el culto a las imágenes y reliquias.

La necesidad de regresar a la autenticidad original era un elemento que marcaba la espiritualidad ya desde finales de la edad media, y que vemos muy patente en la *Devotio Moderna*. Este movimiento enfatizaba la meditación personal dirigida hacia Cristo, y dejaba de lado aspectos como la liturgia y la vida monástica como vías de contacto con la divinidad. Tales ideas arraigaron con fuerza en las masas deseosas de una religión más comprensible y espiritual. En este sentido, se requería de una doctrina más clara, difundida por un clero disciplinado, instruido y verdaderamente aplicado a sus labores pastorales.

Para hacer frente a las ideas de los reformistas se convocó el concilio de Trento en 1546, después de numerosas dilaciones y obstáculos políticos. El énfasis del concilio se colocó en preservar a toda costa la tradición católica, en otras palabras, el concilio no hizo más que reafirmar la continuidad de la historia cristiana ignorando muchos de los aportes de los reformistas. De hecho, los decretos referentes a la imagen elaborados en la sesión XXV del concilio, (realizada el día 3 de diciembre de 1563), no son innovadores en su formulación o aplicación; simplemente recogen una praxis que se hallaba ya concretada desde Nicea II y reutilizan los alegatos de los Padres de la Iglesia para justificar la imagen. Así uno de los artículos referentes al arte precisa:

Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante en los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se oponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los santos y sus saludables ejemplos, a fin de que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los santos y se exciten a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad.¹⁹

En síntesis, el decreto retomó las funciones reconocidas de la imagen: educar, rememorar, servir de ejemplo y excitar a la devoción. Lo que nos lleva a afirmar que la sesión XXV sobre la función de la imagen religiosa es sorprendentemente breve y escueta, limitándose a recopilar ideas que ya existían, desde el medioevo, y convirtiéndolas en dogmas. Continúa el concilio estableciendo que:

Igualmente, que deben tenerse y conservarse, señaladamente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros santos y tributárseles el debido honor y veneración, no porque se crea hay en ellas alguna divinidad o virtud, por la que haya de dárseles culto, o que haya de pedírseles algo a ellas o que haya de ponerse la confianza en las imágenes, como antiguamente hacían los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos (Sal. 134,15 ss); sino porque el honor que se les tributa, se refiere a los originales que ellas representan; de manera que por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza y nos prosternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los santos, cuya semejanza ostentan aquellas.²⁰

En este artículo la Iglesia justificó la representación figurada de Dios y el culto a la imagen diferenciándola del ídolo, siguiendo la idea del prototipo ya expuesta en Nicea II.

¹⁹ Denzinger, *Op. cit.*, p. 278.

²⁰ *Ibidem*, p. 278.

Para el catolicismo la idolatría es una forma desordenada de veneración, en la cual se rinde culto a cosas distintas al verdadero Dios, lo que desvirtúa el culto, y otorga poderes al objeto en sí mismo. Se trata de un vicio opuesto a la virtud de religión producido por un error humano que corrompe el culto. El error se halla entonces en el usuario y no en el objeto, algo que podía corregirse mediante una adecuada supervisión de los obispos y demás miembros de la jerarquía eclesiástica.

De esta manera, se confirmaba la tradición católica y se desechaban las críticas protestantes. Es interesante acotar que el decreto tridentino no dictaba pautas estilísticas, que especificaran cómo realizar las elevadas funciones que el arte estaba llamado a cumplir, quedando esto en la creatividad individual de cada artista.

Pues bien, los decretos del concilio fueron publicados, difundidos y obligados a acatarse en el imperio español, por una Real Cédula de 1564 emitida por Felipe II (1527-98). Hay que insistir que, el pensamiento tridentino referente a la imagen estaba imbuido de concepciones que ya se manejaban en el territorio español. Con anterioridad a Trento ya se hallan indicios de una preocupación entre las autoridades hispanas por la imagen, por ejemplo Palma Martínez-Burgos a quien hemos de citar ampliamente, señala el concilio de Toledo (1563) convocado por el cardenal Juan de Tavera, como un precedente importante que desarrolla las mismas ideas, por lo cual no sería exclusividad de Trento ni de la Contrarreforma esta preocupación:

...no podemos advertir unas líneas características que no se produzcan después, sino que vemos la doctrina de la imagen como una teoría bastante homogénea y consecuente en sí misma que sigue, desde el primer momento unos objetivos que el Concilio y todos los escritos postconciliares no hacen más que reforzar. Por ello, no podemos hablar ni distinguir, en la postura adoptada por la teología eclesiástica, unas características preconciliares, así como tampoco las hay específicas una vez terminado éste, si bien es cierto que, como consecuencia de que cada vez es mayor la presión y el enfrentamiento con los herejes, también será cada vez mayor la reiteración de unos aspectos determinados referentes a la imagen.²¹

A esto podemos añadir el primer concilio provincial mexicano (1555) como un antecedente revelador de que en los debates sobre la imagen en el terreno eclesiástico no existe un antes y un después de Trento, sino una continuidad. Reunido por el arzobispo fray Alonso de Montúfar, una de sus preocupaciones fue reglamentar la fabricación de las imágenes. En su capítulo XXXIV se señala:

²¹ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p.38.

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas, que son causa, ú ocasión de indevoción, y de otros inconvenientes, que á las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pinturas, é indecencia de imágenes; y porque en estas partes conviene más que en otras proveer en esto, por causa, que los indios sin saber bien pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo qual resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe; Porende, *Sancto approbante Concilio*, estatuímos, y mandamos, que ningún español, ni indio pinte imágenes, ni retablos en ninguna iglesia de nuestro arzobispado, y provincia, ni venda imagen, sin que primero el tal pintor sea examinado, y se de licencia por Nos, ó por nuestros provisores, para que pueda pintar, y las imágenes que assi pintasen, sean primero examinadas, y tasadas por nuestros jueces el precio, y valor de ellas, so pena, que el pintor, que lo contrario hiciere, pierda la pintura, é imagen, que hiciere; y mandamos á los nuestros visitadores, que en las iglesias y lugares píos, que visitaren, vean y examinen bien las historias, é imágenes, que están pintadas hasta aquí, y las que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de los tales lugares, y poner en su lugar otras, como convenga a la devoción de los fieles; y assimesmo las imágenes que hallaren, que no están honesta, o decentemente ataviadas, especialmente en los altares, u otras que se sacan en procesiones, las hagan poner decentes.²²

Como podemos observar el concilio mexicano denuncia la mala calidad, la indecencia y las supersticiones que traen consigo las imágenes fabricadas por los artistas indígenas. Las medidas propuestas en este concilio abarcan elementos que no serán considerados en Trento, como los aspectos netamente mercantiles relativos al valor monetario del arte. De esta manera la Iglesia en la Nueva España se reservaba para sí el control absoluto de la producción artística y su comercialización. Además de ello extendía su campo de acción a las imágenes ya realizadas las cuales debían ser expurgadas, a fin de eliminar aquellas piezas consideradas poco ortodoxas.

En 1557, dos años después del concilio mexicano, los artistas europeos asentados en Ciudad de México solicitaron a la Corona la aprobación de sus ordenanzas gremiales, para remediar “la irreverencia grande que se sigue a las Sagradas Imágenes, de hacerlas indios y otras personas que no han aprendido dichos oficios.”²³ En las mismas retoman su derecho como artistas a supervisar el comercio de las imágenes, además de examinar a los nuevos artífices que quieran instalarse en la ciudad, para constatar sus conocimientos en el oficio, con especial hincapié en el manejo de la imprimación, dibujo y color.

En este sentido, se puede comprender un documento fechado en 1585, publicado por Manuel Toussaint, en el que los veedores de pintura Pedro Rodríguez y Pedro de Robles, fueron nombrados por el gremio de pintores y por el Ayuntamiento,

²² *Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México...*, p. 91 y 92.

²³ M. Toussaint, *Pintura colonial en México*, p. 220.

... para visitar las pinturas e imágenes hechas y que se hiciesen, para que no se permita el uso de las indecentes y ridículas, [...] y el que no se vendan sin ser examinadas, y sólo en las iglesias; que en las camas no se hagan ni pinten ángeles; ni en las escaleras y rincones cruces ni imágenes de san Antonio; ni en los retablos sátiros, ni animales, para impedir allí indecencias, porque no estorbándolas se siguen mayores.²⁴

Estas funciones colindan con las atribuciones y competencias que la Iglesia había asumido para sí en el primer concilio de 1555. Podría entenderse como la defensa esgrimida por los artistas para mantener su control sobre la producción artística, además de los contenidos y usos de la imagen. Aunque los gremios obtuvieron mayor poder sobre los aspectos más mercantiles y netamente artísticos, la Iglesia jamás renunciaría a su posición como único garante de la ortodoxia, por lo cual los contenidos y usos de la imagen quedarían bajo su directa supervisión.

Este concilio muestra un interés por las modalidades del uso de la imagen que ciertamente se adelantan a Trento. Lo interesante a destacar es que con Trento la imagen nuevamente asume las funciones que el medioevo le atribuyó, -las pedagógicas y devocionales-, pero a ellas se agrega la nueva función de convencer a través de la *persuasión*. Al igual que el predicador -que debe enseñar, deleitar y mover a su audiencia- la imagen también está llamada a una participación militante. Inspirándose en la expresión teatral, la imagen toma el gesto como elemento que permite crear una mayor verosimilitud y, por ende, una identificación empática entre el espectador y la obra. Esto supone un reconocimiento oficial de la eficacia de la imagen y su poder.

Piénsese entonces en el desarrollo de la iconografía triunfalista postridentina, con la intención de propagar los dogmas y sacramentos cuestionados o negados por los protestantes. Así se explica la proliferación de series pictóricas relacionadas con los sacramentos, muy especialmente la penitencia, exaltada esta última en el culto a personajes como la Magdalena, san Jerónimo o san Pedro. De igual modo, se entiende la riqueza decorativa en contraposición de la austeridad protestante, todo ello en una campaña de recuperación espiritual de Europa. Se comprenden también las dulces y piadosas imágenes de la infancia de Jesús que buscan persuadir y conmover los sentimientos, o los atroces tormentos de mártires o del mismo Cristo, que reclaman la participación empática del espectador a través del dolor físico.

A partir de Trento se rescatan las tradiciones sobre el uso de la imagen para justificarla. Especialmente en lo concerniente a la figura de Dios y de los ángeles, seres sobre los cuales pesaba la duda sobre su posibilidad de representación, ya que Cristo al

²⁴ *Ibidem*, p. 37.

encarnarse en ser humano no constituía un mayor problema, e igual ocurría con la Virgen y los santos. A este respecto, por ejemplo, el capuchino Jaime de Corella (1657-1699) indicaba en el siglo XVII:

... lícito es hacer imágenes de Dios, de la Santísima Trinidad, del Padre Eterno, del Espíritu Santo. [...] Y se prueba, lo primero porque el Padre Eterno se figuró, y mostró como un hombre antiguo, y con los cabellos blancos al profeta Daniel cap. 7. Lo segundo porque David lo figura como especie corpórea: *ex utero ante luciferum genuinite*, Psalm. 109. Lo tercero porque si es lícito figurar a los ángeles, siendo incorpóreos, también lo será hacer imágenes de Dios, aunque sea Espíritu.²⁵

Explicaciones eruditas como ésta nos muestran cómo se utilizaban las Sagradas Escrituras para legitimar la representación figurada de Dios. Pero no sólo se utiliza la exégesis bíblica, en respuesta a los ataques protestantes se requiere demostrar con mayor énfasis el beneplácito de Dios por el uso cultural de la imagen. Para ello se rescatan y se crean numerosas leyendas de imágenes *non manufactas* o *acheropoietas*, es decir, piezas que se consideraban creadas por medios sobrenaturales sin la intervención humana. Las crónicas sobre la Sabana Santa, la *Imago Edessena* y el paño de la Verónica,²⁶ éstas dos últimas procedentes de los evangelios apócrifos, permitían demostrar que el propio Cristo había consentido y legado su figura pintada de una manera prodigiosa.

A su vez las intervenciones milagrosas de Cristo y la Virgen María a través de imágenes, que conforman un tópico en la literatura mística, pretendían mostrar a la obra de arte como un vehículo ideal para la comunicación con la divinidad. De esta manera, encontramos varias anécdotas de santos que alcanzan la conversión gracias a una imagen, o que experimentaban visiones y éxtasis ante determinadas piezas. Valga como ejemplo, la intensa experiencia espiritual que vive santa Teresa de Jesús ante una escultura de Cristo:

Acaecióme que, entrando un día en el oratorio vi una imagen que habían traído a guardar, que se había buscado para cierta fiesta que se hacía en casa. Era de Cristo muy llagado y tan devota que, mirándola, toda me turbó de verle tal, porque representaba bien lo que pasó por nosotros. Fue tanto lo que sentí de lo mal que

²⁵ P. Fr. J. de Corella, *Suma de la theología moral*, p. 447.

²⁶ La primera “es una imagen gloriosa, atemporal, con el hieratismo propio de las efigies aqueropoietas; la segunda es dolorosa, histórica, con la corona de espinas ceñida a la frente y surcado el rostro por la sangre.” H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, p. 261. La *imago edessena*, se basa en una leyenda según la cual el rey Abgaro de la ciudad de Edesa (Mesopotamia) envía a un pintor para retratar a Jesús. Al ser imposible realizar la obra, Jesús toma una servilleta y la aplica sobre su rostro quedando impresa su imagen. Esta es enviada al rey quien se cura de lepra o peste negra. En España era conocida esta iconografía como *Santa Faz*, y se asegura que las catedrales de Jaén y Alicante conservan la pieza. *El paño de la Verónica* se basa en el apócrifo *Actas de Pilatos*, según el cual la imagen quedó impresa en el velo que una mujer aplica sobre el rostro de Cristo para secar su sudor y sangre, cuando marchaba hacia el Calvario. Su reliquia se encuentra en la Basílica Vaticana.

había agradecido aquellas llagas, que el corazón me parece se me partía: y arrójeme cabe él con grandísimo derramamiento de lágrimas, suplicándole me fortaleciese ya de una vez para no ofenderle.²⁷

En otro lugar hemos tratado de explicar,²⁸ que las imágenes de temática mística tan apreciadas durante el barroco se colocaban en el interior del templo, para orientar la piedad de los fieles y controlar cualquier desviación individualista. De este modo, la Iglesia se convertía en el único canal de comunicación entre el mundo y Dios. El templo es concebido simbólicamente como simulacro en la tierra del Paraíso, y por ello requiere de la imagen y de los ornamentos para la glorificación divina. Pero a pesar de la importancia simbólica de la iglesia, era muy común el abandono de ermitas y capillas que por falta de rentas o de supervisión se encontraban deterioradas. No es de extrañar entonces que después de Trento se evidencie no sólo la necesidad de rehabilitar el culto litúrgico y el valor del templo, sino también el control de la construcción de nuevas edificaciones eclesiásticas y la reforma de los templos más antiguos.

Todo esto posibilita desarrollar una cultura visual sin precedentes que pretende conmover antes que explicar, y que se basaba en la revalorización de la superioridad de la vista sobre los demás sentidos. A través de los ojos se educaba la mente y el corazón. No es fortuito entonces, que se utilice la imagen para instruir a las masas analfabetas, así como a los infieles del Nuevo Mundo; y como una parte importante de la producción artística se destinaba a las iglesias, resulta accesible a la inmensa mayoría de la población. De allí la necesidad de un arte de eficacia visual, con diversos niveles de significación, que pueda ser comprendido por toda la sociedad, incluyendo a las elites más preparadas intelectualmente y a las castas más bajas de la población. Para ello se hace necesario una obra de arte clara, de fácil comprensión, con atributos y apariencia digna; pero que pueda a su vez poseer simbolismos ulteriores que requieran mayores conocimientos para su discernimiento, a fin de no excluir a las elites más preparadas intelectualmente de los discursos emitidos a través de las obras.

No está por demás recordar que Leonardo da Vinci (1452-1519) alegaba en su *Tratado de la Pintura*, esa superioridad de lo visual para legitimar la presencia de la misma entre las artes liberales. Pero en la cultura española es más importante la idea de que a través de la vista el ser humano entra en contacto con la creación divina. “El catolicismo combativo de la Contrarreforma asume la defensa de los sentidos y, por lo tanto, la

²⁷ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, cap. IX,1.

²⁸ Véase J. Rodríguez Nóbrega, *Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura dieciochesca de la provincia de Caracas. Una aproximación iconográfica e iconológica*, Caracas, U.C.V., F.H.E., 1998, 390 pp. (Tesis de Maestría en Artes Plásticas: Historia y Teoría).

validez del mundo visible que es a imagen y semejanza del reino invisible.”²⁹ La naturaleza se interpreta como una especie de jeroglífico que hay que descifrar, en la cual se ocultan mensajes de Dios y de un universo invisible. Por esta razón, actualmente se considera que la pintura española del Siglo de Oro es más verosímil y simbólica que realista, ya que los objetos tomados de la cotidianidad que aparecen representados, son referencias a ese universo intangible. La lectura del cuadro era más una moraleja, un aprendizaje, que un disfrute meramente contemplativo de los valores plásticos de la obra.

Esta cultura de lo visual se evidencia, no sólo en el auge de todas las manifestaciones visuales como la pintura, el grabado, la escultura, las procesiones, el teatro, etc., sino también en la tendencia creciente a usar términos tomados del arte pictórico en el lenguaje popular y literario. “Palabras como borrones, lienzos, pinceles o pintar son utilizadas cada vez más frecuentemente como sustitutivos de plumas, libros o describir; y esto además de una forma que indica que esta asociación había penetrado en el grueso de la sociedad.”³⁰

Como hemos intentado demostrar en anteriores investigaciones,³¹ la imagen artística poseía una utilidad social ya que permitía moldear el imaginario colectivo, evidenciando el paradigma de la conducta aceptada por Dios, la Iglesia y la Corona. A través de las imágenes se enseñaba el orden social y el lugar de cada individuo dentro del mismo; se instruía sobre los dogmas, el ejercicio de las virtudes y la práctica de los sacramentos, todo lo que identifica la conducta del perfecto cristiano. Su naturaleza esencialmente narrativa permitía difundir los valores, las ideas y convertirse en un instrumento para el control social. Coincidimos con Javier Portús en que la sociedad urbana que se va conformando tanto en España como en América requería de medios que permitieran mantener la estabilidad política y religiosa del imperio, y

... uno de estos medios fue una cultura conservadora y dirigida que se difundió entre toda la población con objeto de controlar su ideología y asegurar su adhesión. Y como prácticamente el ochenta por ciento de los españoles no practicaban la lectura, los medios de difusión de esta cultura tenían que ser orales y plásticos, y se procuró que tuvieran una recepción masiva.³²

En síntesis, la producción artística estaba destinada a defender y exaltar la ideología del poder absolutista teocéntrico. Por todo ello se esperaba que en los hogares cristianos se contara con abundantes imágenes. De allí que la posesión de pinturas era algo común

²⁹ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 72.

³⁰ J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, p. 40.

³¹ Véase J. Rodríguez Nóbrega, “El arte colonial y la mujer: la iconografía religiosa como paradigma de la conducta femenina” en *Tierra Firme, Revista de Historia y Ciencias Sociales*, Caracas, Núm. 67, 1997, pp. 371-386.

³² Portús, *Op. cit.*, p. 20.

en el ajuar doméstico. A la vez que se convertían en instrumentos de control ideológico, también mostraban el prestigio social y el poder económico de sus propietarios. Los mecenas laicos encontraban en el fomento de las obras de arte y en la construcción de edificios una vía de autopropaganda y ostentación; al mismo tiempo que obtenían méritos ante Dios como promotores del catolicismo.

En estas circunstancias resulta una labor indispensable controlar la iconografía, reglamentar y codificar, expurgar los detalles heterodoxos, para evitar las burlas, los ataques y las críticas -algunas muy merecidas- de parte de los protestantes.

La gravedad, y más aún la insistencia, de la polémica repercute directamente sobre la obra artística al verse sometida a un férreo control por parte de la Iglesia. Los veedores, los obispos y la Inquisición, en última instancia, gozarán de plenos poderes para ejercer la selección adecuada, con lo que seguimos moviéndonos dentro de los terrenos estrictamente eclesiásticos.³³

La institución había aceptado el inmenso poder de la imagen. Esta reconocida eficacia no podía quedar sin control, por lo cual la censura era una práctica conveniente, si se quería obtener del arte los mejores frutos. El control se desplegaba antes y después de la ejecución de la obra, la cual debía estar conforme a los dictámenes de las reuniones conciliares, que prescribían los límites entre la ortodoxia y la herejía, los dogmas de fe y las supersticiones.

TRENTO EN LOS TERRITORIOS DE ULTRAMAR: LOS CONCILIOS PROVINCIALES Y SINODALES

La expansión y difusión de los ideales tridentinos se dio a través de los numerosos concilios provinciales y sinodales realizados en los territorios católicos. Según prescribía Trento, estas reuniones debían realizarse con cierta frecuencia (los provinciales cada seis años y los sinodales una vez al año) a fin de adaptar las leyes ecuménicas a los cambiantes contextos locales. Los provinciales se realizaban en la ciudad sede del arzobispado con la asistencia de los obispos de todas las diócesis sufragáneas a una provincia eclesiástica, y representantes civiles y eclesiásticos diversos. Mientras los sínodos diocesanos se efectuaban en una diócesis con la participación de los diferentes representantes de la jerarquía local.

En virtud del Patronato Real, las decisiones de estos concilios debían contar primero con la aprobación de la corona y posteriormente con la aprobación papal. Para

³³ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 11.

ello Felipe II, en una Real Cédula de 1560, solicitó el envío al Consejo de Indias de las actas de los concilios provinciales antes de su publicación, y decretó en 1585 la asistencia de los virreyes, presidentes y gobernadores de Indias a estos concilios, en su carácter de representantes del monarca.

Las constituciones, tanto provinciales como sinodales, constituyen el marco legal que rige la vida religiosa en las diócesis, y su normativa surge del conocimiento del contexto local y de sus necesidades concretas. Como podremos evidenciar líneas abajo, los decretos emitidos en relación con la imagen en los concilios que analizaremos, tienden a repetir el lenguaje tridentino, y muestran una amplitud y flexibilidad a favor del desarrollo de la labor artística sin más limitaciones que las que impone el cuidado en los temas representados. Coincidimos con Palma Martínez-Burgos cuando afirma que:

Los límites de ese marco son muy amplios, y allí es donde se desarrolla el criterio propio y personal de cada obispo -veedor, supervisor y mecenas a la vez- responsable de que coexistan múltiples alternativas sin llegar a crear una imagen arquetípica que aúne las exigencias de claridad, rigor, decoro y veracidad histórica.³⁴

Durante el siglo XVI se realizaron concilios provinciales en México (1555, 1565 y 1585) y Lima (1551, 1567, 1582 y 1591). En la centuria siguiente encontramos una disminución en las convocatorias, aunque las sedes se extienden como consecuencia de la consolidación de arzobispados en otras ciudades: Lima (1601), Santo Domingo (1622-23), Bogotá (1625) y La Plata (1629). El siglo XVIII estará marcado por los concilios de Tomo Regio, convocados por Real Cédula del 21 de agosto de 1769, para hacer frente a los resentimientos que trajo la expulsión de los jesuitas (1767) y para implementar las reformas borbónicas, por lo cual sus agendas venían predefinidas desde Madrid. La mayoría de estos concilios regalistas no se publicaron por distintos motivos, entre ellos la falta de aprobación de la Santa Sede. Así se sucedieron los concilios de México (1771), Lima (1772), Filipinas (1772), La Plata (1774 y 1778) y Bogotá (1774); lo cual analizaremos al finalizar esta sección como una muestra de los cambios que se producen a finales del período colonial.

Pero sin ir más lejos pasemos a revisar los concilios que afectaron la vida religiosa en las tierras venezolanas. El único concilio provincial al que acude un obispo de Venezuela, fr. Gonzalo de Angulo (act. 1619-33), es el de Santo Domingo en 1622. Se convoca para cumplir con la normativa tridentina, que en América se hacía muy difícil de acatar por las distancias geográficas y otros inconvenientes, como las incursiones piratas en el mar Caribe y las guerras de España contra otras coronas europeas, que se libraban también en

³⁴ *Ibidem*, p. 284.

estas costas. A esta reunión, a pesar de los peligros y dificultades, asistieron el arzobispo de Santo Domingo, los obispos de Venezuela, Puerto Rico, Cuba y el abad de Jamaica, además de los procuradores de ciudades como los de la provincia caraqueña (Caracas, Barquisimeto, El Tocuyo, Trujillo, Carora y Valencia). Según sus actas el objetivo fundamental de este concilio consistía en la evangelización de los pueblos indígenas, los iniciales problemas de la población esclava y la ordenación de mestizos.

De este concilio provincial es útil rescatar los decretos referentes a las imágenes religiosas promulgados en la tercera sesión del 13 de noviembre de 1622, que dejaban bajo la responsabilidad de los obispos el control de la imagen religiosa.

Enseña la Santa Madre Iglesia que los santos, que ya reinan con Cristo, ofrecen a Dios sus oraciones por los hombres; y que, por lo tanto, es bueno y provechoso invocarlos para obtener beneficio de Dios, y también venerar sus imágenes y reliquias. Pero para que no se origine desprecio e irrisión de aquello mismo donde debe provenir aumento de la religión, cuiden diligentemente los obispos, y sus visitadores, de que las reliquias se custodien en un lugar decente y limpiísimo, y de él no se saquen sino con devoción y religión. Y en las pinturas sagradas se evite toda lascivia y se aparte toda superstición. Y las imágenes y las reliquias de los santos no se adornen, ni se esculpan o pinten con belleza torpe o procaz. Y, para que sea observado por los fieles, no sea permitido a nadie colocar imágenes insólitas, sin aprobación del obispo, en ningún lugar y en ninguna iglesia, aunque sea exenta.³⁵

Como podemos observar la normativa repite las fórmulas tridentinas sobre la importancia de la imagen en el culto católico, además se proscribía la presencia de imágenes lascivas y/o supersticiosas en los templos. Así como la responsabilidad del obispo en la supervisión de la imaginería que sea colocada en las iglesias. En ese sentido, el concilio dominicano es bastante escueto sin llegar a definir claramente lo que se entiende por “belleza torpe o procaz”, lo cual quedaba a discreción de la autoridad local.

En el territorio venezolano se realizaron tres concilios sinodales a lo largo del periodo de dominación hispánica. El primero fue convocado por el obispo Pedro de Agreda (act. 1560-79) en la ciudad de Coro en 1574. Este se efectuó con una escasa asistencia, sólo dos curas, dos religiosos dominicos, dos franciscanos y un sacristán mayor, pero no conocemos sus conclusiones ya que sus actas están desaparecidas desde el siglo XVII.³⁶

El segundo concilio fue convocado en 1609 por iniciativa del prelado Antonio de Alcega Zuñiga (act. 1605-10) en Caracas, aunque algunos historiadores consideran que se

³⁵ *Actas del Concilio Provincial de Santo Domingo 1622-1623*, p. 55.

³⁶ Mons. N. Navarro, *Anales eclesiásticos venezolanos*, p. 84.

efectúa en Barquisimeto. A éste asistieron veinticinco miembros de la Iglesia local además del gobernador Sancho de Alquiza. Según Navarro, “las leyes y decretos que produjo este sínodo demostraban alta sabiduría y profunda piedad.”³⁷ Esta afirmación es una presunción del erudito monseñor ya que tampoco se conocieron sus conclusiones por haberse extraviado sus actas.³⁸ El contenido de lo discutido en el concilio se intuye a través de las providencias decretadas posteriormente por el obispo fr. Juan de Bohórquez (act. 1613-1619), sucesor de Alcega, cuando durante una visita pastoral en Valencia, el 8 de febrero de 1618, decretó ornamentar las iglesias, capillas y ermitas con imágenes; así como también edificar iglesias en las encomiendas para cumplir con lo estipulado por el concilio sinodal.³⁹

Después de este segundo concilio, en 1621 una junta nombrada por el gobernador Francisco de la Hoz y Berrío (act. 1616-1622), de la cual formaba parte el sacerdote Pedro de Graterol, redactó unas *Ordenanzas generales y particulares para todas estas provincias y diez ciudades que hay en ellas* (Trujillo, 1621). Se especula que estas ordenanzas recogían las mismas preocupaciones del concilio. Más allá de esa polémica es interesante destacar que se ordenaba

... colocar cruces grandes delante de la Iglesia y en otras partes, que a costa de los encomenderos se fabricasen pilas de piedra para el agua de bautismo y [...] que los indios tuviesen dentro de sus casas imágenes de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen María y de los santos de sus respectivos nombres y de los que hubiesen escogido como abogados.⁴⁰

De lo expuesto, si las ordenanzas estaban en armonía con el sínodo, se trataba entonces de sentar las bases de los incipientes poblados de indios y su evangelización, en la cual la imagen estaría llamada a ocupar una función no sólo catequizante sino también occidentalizante.

El tercer sínodo se celebró en Caracas en 1687, promovido por el obispo Diego de Baños y Sotomayor (ca.1637-1706). A diferencia de los anteriores, sus decretos se han publicado y conservado hasta la actualidad. Este tercer concilio es fundamental porque sus ordenanzas se refrendaron en 1761 con la aprobación de Carlos III y, permanecieron vigentes hasta 1904, fecha en la cual se actualizaron las normas religiosas a ser cumplidas en el país.

³⁷ *Ibidem*, p. 93.

³⁸ H. González Oropeza, S.J., “La Iglesia en la Venezuela hispánica” en P. Grases (coord.), *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*, p. 230.

³⁹ A. Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, t.1, p. 22.

⁴⁰ A. Perera, *Historia de la organización de los pueblos antiguos de Venezuela*, p. 60.

Sin embargo, su inmediata aplicación no fue un camino sencillo. El obispo Baños y Sotomayor convoca el concilio entre el 31 de agosto y el 6 de septiembre de 1687 en el palacio arzobispal en la ciudad de Caracas. Pero sus decretos no serán aprobados sino hasta diez años después. Un conflicto entre el gobernador Diego de Melo Maldonado (act.1682-1688) y el obispo, será el detonante para que el primero envíe las actas a la Audiencia de Santo Domingo y ésta a su vez las remita al Consejo de Indias, que finalmente las aprueba en 1697. El gobernador Melo Maldonado buscaba obstaculizar el trabajo del obispo, por ello hace cumplir lo estipulado en las *Leyes de Indias*, (libro 8, título 1, ley 6) en la cual se señala que los concilios sinodales debían pasar a los virreyes, presidente y oidores de las audiencias reales, y salvo en los casos en que existiera alguna disposición en contra del Patronazgo Real o algún otro inconveniente se procedía a enviarlo al Consejo de Indias.

En general, los artículos del concilio sinodal caraqueño referentes a las imágenes poseen un estilo muy tridentino, manteniendo la preocupación por su control:

Determinamos, y mandamos, que siempre que se hayan de colocar algunas imágenes, nuevamente hechas, de Cristo, de su Madre Santísima, o de algún Santo, antes de ponerlas en los tabernáculos, capillas, o altares, se nos dé aviso, para bendecirlas, según la disposición del Pontifical Romano, y del Ritual, o que demos nuestra comisión, *in scriptis*, al sacerdote, que lo haya de hacer.⁴¹

Bien podemos suponer que con el pretexto de bendecir las imágenes “nuevamente realizadas”, independientemente del motivo que origine su reelaboración, las autoridades eclesiásticas tendrían la oportunidad de examinar la pieza y hacer las correcciones a las que hubiere lugar. Además de la imagen religiosa, el concilio hará mucho énfasis en las reliquias, su culto y utilización.

Mandamos que en ninguna iglesia de nuestro obispado, aunque sea de regulares, se coloquen de nuevo reliquias, para venerarlas, sin que primero estén por Nos aprobadas, y reconocidas. Y mandamos, que las así aprobadas, se guarden en sus cajas de plata, o madera, decentemente adornadas, y se cierren con llaves. Y si hubieren venido de Roma, o de otra parte, no se use de ellas, sin que traigan bula, o testimonio auténtico, de quien lo debe dar, y por Nos sea visto, y reconocido, y mandemos lo que convenga.⁴²

Este artículo permitía controlar el comercio de reliquias y su auge desmedido en la diócesis venezolana. Debemos recordar que para consagrar un templo se requería la

⁴¹ *Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*, t. 2, p. 227.

⁴² *Loc. cit.*

presencia de una reliquia. Algunos de nuestros templos capitalinos poseían sobradas reliquias, por ejemplo, en la iglesia del convento de san Francisco se conservan en la cruz del altar mayor cerca de catorce reliquias de diversos santos, confirmados por una auténtica firmada en Roma en 1760. El auge del comercio y tráfico de reliquias podría adquirir visos de heterodoxia, así que ante ese punto correspondía cortar por lo sano y prohibir entonces la compra y venta de las mismas.

Otra preocupación del concilio serán los altares domésticos alrededor de los cuales se organizan fiestas en la intimidad de los hogares, en las que no se contaba frecuentemente con la presencia vigilante de las autoridades eclesiásticas. Para la Iglesia local la excusa de las celebraciones religiosas constituían un pretexto para bailes, música, profanidad y proximidades de sexos poco consónas con la perfecta vida cristiana.

Y porque hemos hallado, que en este nuestro obispado, en las casas particulares, en diferentes días del año, se hacen altares, y diferentes santos, como en el día de San Juan, la Cruz, y Navidad, del que resulta el cometerse muchas indecencias, y ofensas de Dios, con los concursos de hombres, y mujeres; deseando remediar tan grave daño: Mandamos, que en dichos días no se hagan altares en las casas particulares, ni en los barrios, ni arrabales de las ciudades, o villas, con las circunstancias de bailes, y otras cosas indecentes, a que concurre mucha gente, de noche, en deservicio de Dios; y si alguno[s] se hicieren en las casas, sean con decencia, sin baile, y música, ni peligro alguno. Y prohibimos el que vayan de noche a visitar dichos altares; antes bien, entonces se cierren las puertas; lo cual se cumpla [so] pena de excomunión mayor, *late sententie*.⁴³

En este sentido, el concilio local no sigue cabalmente las ideas tridentinas, en las cuales los oratorios y altares domésticos, pese a sus excesos en ostentación, eran considerados lugares adecuados para la oración. En España la costumbre de poseer oratorios en los hogares tenía una alta estima, especialmente entre la familia real y la nobleza. De allí que el Consejo de Indias hiciera correcciones a este punto, señalando la necesidad de aceptar los oratorios privados pero regulando las prácticas y los usos en torno a ellos, como bien señalaron:

Estando en costumbre de hacer los altares, que se refiere en la constitución como se hagan con toda veneración y decencia, y se escusen los inconvenientes que en ella se refieren no se debe prohibir o embarazar el que la devozión de los fieles se aplique en los días de festividades a hacer altares en sus cassa con la venerazión y decoro

⁴³ *Loc. cit.*

que corresponde, y con esta inteligencia se da el passo a la constitución antecedente.⁴⁴

Por último, nos interesa destacar la preocupación del concilio por el carácter milagroso de algunas imágenes religiosas que comenzaron a ganar protagonismo en la diócesis. En los artículos se ordena que las imágenes milagrosas sean retiradas discretamente del culto, y “si las dichas imágenes estuvieren en algunas casas particulares, las lleven, y pongan en la iglesia parroquial, sin hacer procesiones ni sermones, acerca de dichos milagros, hasta que por nos sean examinados, y reconocidos.”⁴⁵ El control de lo milagroso y sobrenatural desplegado por la institución en la provincia abarcaba la fabricación de los exvotos, prohibiéndose su realización y colocación en los templos, por lo cual se limitó severamente el desarrollo de este género pictórico en el arte colonial venezolano.⁴⁶ Estos decretos marcaron la cotidianidad de la iglesia local durante todo el periodo colonial y el siglo XIX.

Por su parte, el oriente venezolano dependía del obispado de Puerto Rico. Su primer sínodo fue convocado en 1548 por el obispo Rodrigo de Bastidas (ca.1498-ca.1570), aunque no se conservaron sus actas. Seguirá el concilio convocado por el prelado Damián López de Haro durante su regencia entre 1643 y 1648; en éste la preocupación fundamental es el proceso de evangelización, pero tampoco conocemos sus decisiones en cuanto a la imagen religiosa. En 1713 el prelado Pedro Urtiaga y Salazar intentó en vano convocar un concilio.⁴⁷ Finalmente, la diócesis de Guayana se crea en 1790 con las provincias de Cumaná y Guayana, y las islas de Trinidad y Margarita, territorios que se separan de la diócesis de Puerto Rico y se hacen sufragáneos del arzobispado de Santo Domingo. Su primer obispo, el venezolano Francisco de Ibarra (1726-1806), optará por plegarse a las normas del sínodo caraqueño de 1687 por considerarlo perfecto en su normativa.

En el caso de la provincia de Mérida, esta dependía en lo eclesiástico del obispado de Santafé de Bogotá. El concilio provincial convocado en 1605 por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero no entró en vigencia por faltar la aprobación de Roma. Según Pedro Ibáñez, el primer concilio provincial fue convocado por el arzobispo Hernando Arias de Ugarte el 20 de mayo de 1625, después de realizar la visita pastoral a las diócesis

⁴⁴ *Ibidem*, t.2, p. 326.

⁴⁵ *Ibidem*, t.2, p. 228.

⁴⁶ Esta disposición en contra de la representación de los milagros se halla en consonancia con lo estipulado en otros concilios sinodales contemporáneos. Así en los realizados en la ciudad de Toledo en 1601 y 1622 se prohíbe la representación y exhibición en lugares de culto hasta su aprobación por las autoridades eclesiásticas. P. Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, p. 258.

⁴⁷ H. González Oropeza, S.J., *Op. cit.*, p. 239 y 240.

sufragáneas. Al referir este concilio sólo destaca la elección de san Francisco de Borja, recientemente beatificado, como abogado contra los temblores.⁴⁸

Finalmente en 1774 se convoca el concilio regalista en Santafé, pero a este sólo se presenta el obispo de Cartagena, ausentándose por diversos motivos los demás preladados y representantes de ciudades y villas. Ante esa circunstancia se invalidaron sus decretos, aunque nos resultan muy útiles, por sus muchas precisiones sobre reliquias e imágenes que analizaremos líneas abajo. Nótese que para esa fecha aún Mérida no había sido elevada a diócesis, lo que ocurrirá cuatro años después del fallido concilio regalista. El primer obispo de la diócesis de Mérida de Maracaibo, fr. Juan Ramos de Lora (act. 1783-1790), adoptará las constituciones del último sínodo caraqueño a partir de 1784. En este panorama exiguo no encontramos mayores referencias al problema artístico que pudiera afectar a la zona andina de nuestro país.

Regresemos por un momento a las actas del concilio regalista de Santafé de 1774, el cual nos permitirá comprender los cambios que se comienzan a producir a mediados del siglo XVIII como consecuencia de la llegada de las ideas ilustradas. El título II se dedica a las imágenes sagradas, y en él es de especial interés los señalamientos sobre la necesidad que tienen los fieles de poseer en sus viviendas representaciones religiosas; en este punto ordena,

Exhortamos y amonestamos a todos los fieles tengan en sus casas algunas imágenes sagradas, como la de Cristo Nuestro Redentor, o de María Santísima Señora Nuestra, para que eleven el corazón a Dios e invoquen su patrocinio. Y mandamos a los curas párrocos no bendigan las casas en donde no hallaren algunas imágenes, a lo menos una cruz.⁴⁹

Este artículo tan imbuido aún en el espíritu tridentino chocaba con el pensamiento ilustrado, motor que impulsaba las reformas propuestas por el régimen borbónico. Estas buscaban el control de la Iglesia por el Estado, la mejora de la calidad del clero, y la depuración de las manifestaciones externas de la religiosidad. Las autoridades monárquicas marcadas por la influencia del siglo de las Luces, vieron con malos ojos la piedad barroca, tan llena de misticismo y superstición. El concepto de civilización occidental que intentan imponer estaba caracterizado por el orden público, la decencia, el bienestar material, y una religiosidad fría y depurada. De allí la necesidad de revisar las fiestas, las imágenes y los templos, a fin de separar lo sagrado de lo profano. Estas ideas las hallamos plasmadas en otros artículos del concilio regalista, por ejemplo, en el concerniente a algunas imágenes veneradas por indígenas. Así señala que:

⁴⁸ P. Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, t.1, p. 155.

⁴⁹ J. M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, t. 2, p. 594.

Y porque igualmente estamos instruidos que en varias iglesias de pueblos de indios de todo el reino se veneran con culto público, piedras que se han encontrado en los ríos u otras partes, con figuras de imágenes que dicen son de María Santísima, de Cristo, y algún santo, y algunas que hemos reconocido no tienen tales imágenes, y las que se aparentan son confusas sin poderse distinguir, teniendo, como tenemos presente el concilio décimosexto toledano, mandamos a los curas párrocos quiten de las iglesias tales piedras que no tuvieren aprobación ni licencia de los ordinarios.⁵⁰

Este decreto nos llama la atención por tratarse de objetos que la imaginación del espectador creía relacionar por su forma con personajes del cristianismo. Nos muestra además el tipo de religiosidad que intenta imponerse con el propósito de eliminar todos aquellos cultos que lucían supersticiosos y vulgares, pero que en el mundo barroco habían tenido validez porque permitían la difusión del cristianismo entre las masas rurales.

En este punto bien vale la pena traer a colación otro concilio regalista. En el IV concilio mexicano de 1771 se condenó a los que fingían milagros, revelaciones y reliquias, aunque su finalidad fuese aumentar la devoción. Los devotos fanáticos que inventaban milagros falsos para introducir o extender sus devociones favoritas cometían el pecado conocido como “culto impropio”, y eran juzgados como mentirosos. Aquí ya se observa un cambio de mentalidad, que difiere de lo ocurrido en el continente por más de dos siglos. Desde la conquista los prodigios y milagros relacionados con imágenes se suceden sin cesar, evidenciando la prolongación de la tradición medieval española. Numerosas imágenes son “halladas” prodigiosamente, y a través de ellas se distribuyen milagros a sus fieles devotos. Las medidas no atacaban el culto a la imagen, pero sí los excesos que la piedad barroca había fomentado hasta el delirio. Demasiadas fiestas y cofradías, que demostraban la existencia de un culto exterior basado en rituales y pompa, provocaban la perturbación del orden público, los escándalos y las supersticiones.

Desde mediados del siglo XVIII las autoridades asumieron posiciones más austeras que procuraban controlar el auge desmedido de imágenes y cultos que se perpetuaba entre las masas rurales y urbanas. En la reforma impulsada por la corona se prohibió en la década de 1790 las colectas que se hacían en los pueblos a nombre de una cofradía o de una imagen; además de los rosarios nocturnos, las fiestas de Corpus con autos sacramentales, figuras alegóricas, danzantes, etc. Costumbres arraigadas e inofensivas, tan características de la cultura barroca. Un claro ejemplo de esta política reformista fueron las regulaciones impuestas al culto por el arzobispo Diego Antonio de Parada en el VI concilio provincial limense (1772), en el cual se proscriben las salidas de las imágenes fuera de los templos, “la construcción de nacimientos en casas particulares o altares

⁵⁰ *Ibidem*, t.2, p. 596.

públicos en las calles durante la Pascua de Navidad.”⁵¹ A estas debemos sumar las prohibiciones emitidas en Reales Cédulas que suprimieron los autos sacramentales en España (1761), los disciplinantes, empalados y otros espectáculos en las procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo y Rogativas (1777), los bailes en las iglesias, atrios y cementerios, y las tarascas en Corpus Christi (1780).⁵²

La política borbónica impulsada a través de los concilios regalistas y de las distintas cédulas reales, fue apreciada como antagonista a la tradición. Pero la resistencia del pueblo ante los cambios y el temor de las autoridades civiles y eclesiásticas a los tumultos protagonizados por el populacho, permitió perpetuar las viejas prácticas del mundo barroco, amparados bajo los sutiles canales de evasión del “se acata pero no se cumple.” Muchas imágenes y capillas consideradas superfluas e inútiles, continuaron su presencia ante las posibles rebeliones de las masas encariñadas con sus tradiciones. Como bien apunta Serge Gruzinski, “todo sugiere que la política de los borbones sorprendió a una sociedad hundida aún en la sensibilidad barroca que, resistiendo con todas sus fuerzas las prohibiciones y condenas, demostró que aún permanecía impermeable en alto grado a la menor secularización.”⁵³ En este sentido resultó un fracaso los intentos de reforma, ya que la cultura visual impulsada por Trento había calado con profundidad en la sociedad americana.

DIFUSIÓN DE LOS IDEALES TRIDENTINOS: TRATADOS, TEXTOS DOCTRINALES Y ESTAMPAS

Otro camino de difusión de los ideales tridentinos, más sutil pero no por ello menos eficaz, será el protagonizado por la imprenta, de la cual saldrán los tratados dirigidos directamente a los artistas, los textos doctrinales a los fieles en general, y la inmensa cantidad de grabados que inundan el mundo americano y ayudan a construir el imaginario local.

En los párrafos anteriores hemos visto cómo durante la época en cuestión la imagen posee unas funciones y una eficacia que no se establece en el terreno de la argumentación artística sino bajo justificaciones eminentemente teológicas, ya que se trata de explicar nada menos que la legitimidad de la imagen de Dios. El discurso sobre el arte ostenta en consecuencia elementos tomados del campo religioso, de allí que los textos más importantes sobre el tema fueron escritos por personas ligadas a la Iglesia más que por artistas. Vemos, pues, que los primeros tratadistas en abordar el problema artístico

⁵¹ R. Mujica Pinilla, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano” en R. Mujica Pinilla, et. al., *El barroco peruano*, p. 27.

⁵² *Ibidem*, p. 55, nota 80.

⁵³ S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, p. 203.

posterior a Trento, lo hacen desde las ópticas eclesiásticas. Es el caso de las obras de Andrea Gilio, *Dialogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'istoria*, (1564); Castellani, *De imaginibus et miraculis sanctorum*, (1569); Jean Vermeulen de Louvain, alias “Molanus”, *De picturis et imaginibus sacris*, (1570); el menos conocido Juan Lorenzo Palmireno, *La declaración de lo que el cristiano ve en los sagrados templos*, (1571); san Carlos Borromeo, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, (1577); el obispo de Bolonia, Gabrielle Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, (1582); entre otros.

Ya en los siglos XVII y XVIII encontramos una serie de tratados de muy diverso tenor que abordan no sólo las funciones del arte y los problemas iconográficos, sino también la crítica artística. Entre ellos podemos mencionar a fr. José de Sigüenza, *La fundación del monasterio de San Lorenzo de El Escorial* (1605); el jesuita Martín de Roa, *Antigua veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias*, (1623); el cardenal Federico Borromeo, *De pittura sacra*, (1625); y el más tardío fr. Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, (1730).

A éstos tendremos que sumar los alegatos a favor de la pintura escritos por diversos personajes, como el noble aficionado Juan de Butrón, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, (Madrid, 1626); Felipe Guevara, *Comentarios de la Pintura*; y Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, (Madrid, 1600).

Por su parte, los artistas también nos legaron sus textos, aunque muchos retomaron argumentos y tópicos de carácter religioso, como ocurre en la obra de Francisco Pacheco (1564-1644) *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, (edición póstuma en 1649). Debemos agregar a Vicente Carducho (ca. 1576-1638) con sus *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, (1633); José García Hidalgo (1645-1713), *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, (1693); Jusepe Martínez (1600-1682), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (1693); y Antonio Palomino de Castro y Velasco (1653-1726) *El museo pictórico y la escala óptica*, (publicada en dos tomos, el primero sobre teoría de la pintura en 1715 y el segundo sobre práctica pictórica y biografías de artistas españoles en 1724).

Como bien acota Julián Gállego, muchos de estos textos permanecieron inéditos, como los escritos por Felipe Guevara y Jusepe Martínez, este último pintor de cámara de Felipe IV. Pero no podemos estar de acuerdo con el historiador español cuando afirma que por esta razón “no pudieron influir en las ideas de los pintores, salvo de quienes pertenecían al limitado círculo de sus autores.”⁵⁴ Esta cita nos introduce en un punto de vista que se está matizando en la actualidad, ya que no sólo se ha puesto en evidencia que

⁵⁴ J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 205.

las ideas circulan y afectan a los artistas de muy diverso modo; sino que ahora estamos conscientes de que estos autores no están realmente innovando en sus textos, ya que repiten palabras más, palabras menos, ideas que se encontraban en el ambiente artístico desde el siglo anterior. Entonces mal podríamos hablar de una influencia de corte vertical de estos textos sobre los creadores. Debemos reconocer que la tratadística de la época no hace más que sistematizar ideas que ya se venían fermentando en la sociedad antes de Trento como hemos explicado anteriormente, y no tanto en imponerlas.

Una parte considerable de estos textos llegarán al continente americano a través de su importación desde Europa, permeando las ideas de los artistas y autoridades eclesiásticas locales. Algunos textos se conocían por referencias, bien fuera por las citas que se hacían de ellos en otros libros, o bien por los hombres doctos y sacerdotes que los habían leído en España. Por lo que muchas de las imágenes encargadas a los artistas locales se hacían siguiendo las sugerencias y parámetros que se mencionan en sus páginas. A su vez sirvieron de modelos inspiradores para los textos de creación local, como por ejemplo, el *Tratado de Pintura* del artista quiteño Manuel de Samaniego y Jaramillo (fines del siglo XVIII), quien cita las obras de Francisco Pacheco, Pablo Céspedes y al menos conocido Juan de Arfe y Villafaña, *Varia commensuración para la escultura y arquitectura* (1675), este último una cartilla para la enseñanza del dibujo.

Es útil acotar aquí brevemente que la presencia de la imprenta en América constituye un elemento favorable que nos permite conocer en la actualidad con mayor profundidad, muchas de las ideas de los artistas y letrados locales. Un ejemplo interesante, es la publicación del texto *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de N.S. de Guadalupe de México* (1756), del pintor novohispano Miguel Cabrera (1695-1768), en el cual expone sus análisis sobre los aspectos técnicos y estéticos del lienzo original que representa a la Virgen de Guadalupe. A diferencia de lo ocurrido en el virreinato de la Nueva España que contaba con una imprenta desde 1536, o en el de Perú desde 1584, la imprenta llega a la provincia de Caracas muy tardíamente. El Real Consulado de Caracas la solicitó en 1780, lo cual le fue negado por la Corona. En el territorio se encontraban algunas prensas pequeñas que permitían la reproducción de panfletos, pastorales y otros mensajes cortos. La imprenta se instaló en la provincia el 23 de septiembre de 1808, traída por los impresores Mateo Gallagher y Jaime Lamb, de la Isla de Trinidad, quienes se hacen cargo de la publicación de *La Gazeta de Caracas*. Esta carencia de una imprenta en la ciudad, limitó la publicación de textos escritos por artistas, letrados y miembros locales de la Iglesia. Los cuales debían remitir los manuscritos al continente europeo y esperar que allá se publicaran, proceso no sólo complejo sino costoso. Esto nos impide saber a exactitud cómo pensaban nuestros

artistas y cómo afectaron al pensamiento local las ideas transmitidas por los tratadistas europeos.

Ahora bien, no es este el lugar más indicado para explayarnos en las innumerables ideas y prescripciones que sobre la imagen se establecen en cada uno de estos tratados europeos -especialmente los españoles-, ya que otros autores con más fortuna lo han hecho.⁵⁵ Nos interesa más rescatar los tópicos generales que los definen como difusores de los ideales tridentinos, y por ende ejemplos del sentir de una época.

Estos tratados van a promover y difundir una serie de tópicos que son comunes en la teoría del arte barroco, y que en cierto sentido favorecieron a los artistas en su afán por alcanzar una mayor consideración social. Como tantas veces se ha dicho, en los territorios españoles la pintura era considerada un trabajo manual, mecánico, desempeñado por las clases más bajas y sujeto a cargas fiscales como el impuesto de alcabala. De acuerdo a esta dura realidad la mayoría de los artistas que escriben tratados intentan probar la nobleza de la pintura a través de numerosos argumentos. Entre éstos encontramos: el origen divino de la práctica artística; la afinidad entre pintura y literatura, muy especialmente, retórica y poesía; la eficacia doctrinal de la imagen; y la existencia de diversos públicos a los cuales hay que satisfacer por igual. Desentrañemos algunos de estos tópicos.

Cuando hablamos del origen divino de la pintura, nos referimos al argumento que intentaba justificar la imagen religiosa alegando que Dios había sido el primer pintor y la naturaleza su primer cuadro, de allí que la creación artística se asemejara a la creación divina. Pero obviamente este alegato también servía como una justificación para la incorporación de la pintura entre las artes liberales. Este tópico se halla en toda la tratadística española de los siglos XVI y XVII, encontrándose también en una obra tardía como *El Museo pictórico y escala óptica* (1715) de Antonio Palomino, cuando plantea que Dios había sido el primer pintor al copiar su retrato en Adán, un hecho que comprobaba la grandeza del arte. Del otro lado del Atlántico esta idea fue la base, como ha demostrado Jaime Cuadriello, para las imágenes novohispanas en las cuales Dios aparece pintando sobre la tilma la imagen de la Virgen de Guadalupe, la cual se convierte en un verdadero retrato de María elaborado, nada más y nada menos, que por Dios Padre.⁵⁶

Otro argumento muy ligado al anterior, y que aparece en la mayoría de los tratados es el oficio de pintor supuestamente practicado por el evangelista san Lucas. Según la tradición que se remonta al siglo VI, el ícono con el título de *Virgen de las Nieves* que se venera en la Basílica de Santa María la Mayor en Roma, había sido pintado durante la vida de María por la mano del evangelista, lo que confirmaría el beneplácito de la Madre de

⁵⁵ Véase F. Calvo Serraller (comp.), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981; Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1978.

⁵⁶ J. Cuadriello, et. al., *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, p. 141.

Dios por las representaciones artísticas y su posterior culto. Por este motivo, san Lucas se convirtió en patrono de cofradías y academias artísticas, e incluso su iconografía sirvió de base para algunos autorretratos de pintores como Francisco Ribalta (¿1555?-1628), o de hermosos alegatos pictóricos como el *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves*, del mexicano Juan Correa (1646-1716) del Templo de la Profesa (Ciudad de México).

En cuanto al tópico concerniente a la afinidad entre la pintura y la literatura, a través de la célebre expresión horaciana: *Ut pictura poesis*, bien vale la pena detenerse. La Antigüedad era vista como modelo cultural prestigioso, pero ésta carecía de un corpus teórico sobre la pintura, así que los tratadistas no tuvieron otra opción que basarse en las poéticas, referidas a la literatura y retórica, para poder asentar toda su reflexión sobre la naturaleza de la pintura. Así retomaron argumentos que hallaron en la *Poética* de Aristóteles y en *De arte poética* de Horacio, en los cuales se menciona una cierta igualdad en los objetivos de la pintura y la poesía a la hora de imitar la naturaleza en acción, pero ninguno de esos autores llegó a considerar jamás una igualdad entre la labor del pintor y la del poeta. Para Aristóteles tanto la pintura como la poesía, se basaban en la mimesis, en la imitación de la naturaleza y su superación, a fin de configurar un discurso verosímil. Horacio, por su parte, consideraba que ambas artes eran una fuente de instrucción y deleite, e incluso ponía en evidencia que lo visual tenía más efectos en la educación que lo auditivo. El paralelismo pintura y poesía, que ya había sido retomado por los artistas del renacimiento para justificar su inclusión entre las artes liberales, es nuevamente retomado con los mismos fines a los cuales se le agregan concepciones de índole religiosa. Según las cuales la pintura se convertía en el arte por excelencia para divulgar, educar y motivar a los devotos cristianos. Quienes han estudiado el tema en profundidad han puesto en evidencia que el interés de los artistas por equipararse a los poetas, los llevó a tomar la expresión cometiendo un abuso interpretativo, al forzar conceptos que no habían sido formulados para la pintura.⁵⁷

A estas reflexiones se suman la comparación de la pintura con la retórica por su capacidad para narrar y persuadir, finalidad muy estimada en la tratadística barroca, y que se evidencia en el protagonismo renovado que adquiere el sermón en la liturgia cristiana. Como es bien sabido, el sermón se convierte en un medio combativo que utiliza los valores de la retórica para convencer y conmover a través de la palabra. En este contexto las imágenes eran la narración visual de las doctrinas que se exponían oralmente en los sermones, asociándose la letra con la gráfica, y permitiendo posteriormente que el devoto refresque en su memoria los conceptos, al mirar nuevamente la imagen. De esa manera se deduce que la imagen encarnaba una serie de ideas, más allá de los simbolismos propios de la iconografía representada. En otras palabras, para el espectador barroco “un cuadro

⁵⁷ Portús, *Op. cit.*, p. 32

era ante todo una narración que le provocaba una cantidad no desdeñable de asociaciones mentales.”⁵⁸

Destaquemos ahora el tópico referente a la eficacia doctrinal de la imagen, y su gran responsabilidad educativa. En general, estos textos parten por explicar las delicadas funciones que debía cumplir la imagen religiosa en la evangelización y difusión del culto cristiano en el orbe católico, siguiendo lo ya estipulado por el concilio de Trento, y en ocasiones citando directamente los cánones tridentinos. Ese papel evangelizador del arte, se justifica en la catequización de las masas analfabetas más próximas a caer en las garras del protestantismo; en la educación de los niños y jóvenes, y en la conquista de los paganos en el Nuevo Mundo. La contemplación de una imagen encauza a la imitación de las acciones representadas, y de allí a la elevación espiritual del contemplador. En este sentido, la mayoría de los autores consideran que el artista debe concientizar plenamente las funciones de la imagen que va a crear, y por ello algunos recomiendan una preparación espiritual previa (mediante confesión, oraciones y penitencia) que le permita acometer su delicada tarea con piedad y devoción. Idea que permanece vigente hasta el siglo XVIII, como puede apreciarse en Antonio Palomino, quien enfatizaba que el artista no sólo debía ser un buen pintor, sino un hombre moralmente recto y virtuoso. Su responsabilidad en la educación política y religiosa de los católicos otorgaba a la pintura la nobleza moral necesaria para poder acceder al rango de las artes liberales.

Siguiendo estas pautas, se exigirá continuamente la claridad, verdad y propiedad, para evitar dificultades en la lectura de las imágenes. Algunos autores irán más allá, al proponer cómo se deben representar determinados temas, convirtiendo sus tratados en unas seguras guías iconográficas, que responden a la corriente revisionista del siglo XVI que buscaba depurar los excesos iconográficos medievales, así como también evitar la mordaz crítica de los protestantes. Sin embargo, el arte renacentista nos demuestra que la iconografía cristiana ya estaba en gran medida consolidada, por lo cual estas sugerencias en general no planteaban muchas novedades, sino la eliminación progresiva de algunos motivos de raigambre popular. La innovación radica en todo caso en la obligatoriedad en su cumplimiento bajo el precepto de la propiedad de la historia, lo que limita la libertad creativa del artista, ya que debía apegarse en mayor medida a la tradición.

Valga como ejemplo un breve vistazo al texto del pintor español Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649), que está imbuido en las ideas sobre la ortodoxia de la imagen que difunde la Iglesia. Recordemos que Pacheco liderizaba la academia de Sevilla fundada por Juan de Mal Lara en 1560, la cual consistía en una asociación informal de poetas, teólogos, escritores y otros eruditos. A partir de la incorporación de Pacheco el énfasis de la academia se coloca sobre la doctrina católica y

⁵⁸ *Ibidem*, p. 47.

su relación con la pintura. Precisamente gracias a su preocupación obsesiva por la ortodoxia, Pacheco fue nombrado censor y visitador de pinturas en 1618 por la Inquisición sevillana. Por ende, fue uno de los tratadistas que, preocupado por la fidelidad de la obra de arte al ideal tridentino, efectúa sus propias investigaciones sobre la iconografía católica, consultando la opinión de estudiosos jesuitas y colegas, y citando además a otros tratadistas como Molanus, Paleotti, da Fabriano, etc. De esta manera, la obra de Pacheco, y muy especialmente el último capítulo *Adiciones a algunas imágenes*, se convierte en una especie de antología de la iconografía y la teoría del arte vigente en su época.

Para Pacheco, la veracidad y propiedad de la imagen son más importantes que los valores estéticos, porque sobre los hombros del pintor se hallaba la salvación o la condenación eterna de los espectadores que contemplaran sus obras. Para evitar la ira divina, el pintor debía procurar a toda costa, mantener la ortodoxia y pintar con devoción, cualidad esta última indispensable según sus palabras: “...la grande obligación que corre a los pintores de pintar las imágenes con devoción, pues, quien lo considerare atentamente, verá que casi todas las que el cielo ha señalado con maravillas y milagros tienen más de santidad y devoción que de valentía y fuerza de arte...”⁵⁹

La parte concerniente a la iconografía en el tratado de Pacheco brinda la impresión de ser un conjunto de temas arbitrariamente seleccionados, más por el gusto del autor (quien ya los había pintado) que por su importancia, así que mal podría calificarse de un tratado iconográfico completo. Concentra su atención en las imágenes de la vida de Cristo y la Virgen, entre las cuales cuestiona la representación de santa Ana enseñando a leer a María, una iconografía basada en los evangelios apócrifos y recogida por Santiago de la Vorágine (ca. 1228-1298) en la *Leyenda Dorada*, que se popularizó aún más durante la contrarreforma. Según sus argumentos la Virgen poseía ciencia infusa -lo que hacía innecesaria su instrucción- y había ingresado al servicio del templo desde los tres años de edad. Por lo cual se trataba de una representación descalificada e inexacta por ser contraria a la veracidad histórica. Asimismo critica las representaciones de ángeles con aspecto femenino, con trenzas y rizos, pero también el extremo contrario, con barbas, figuras que considera indecentes e impropias.

Hay que insistir en la necesidad del verismo casi arqueológico que se evidencia en el texto de Pacheco, hasta el punto de precisar el tamaño y el material con el cual estaba realizada la cruz en la cual fue crucificado Jesús. Así nos dice: “Que ésta fue de quince pies de alto y los brazos de ocho y labrada y llana, no tronco, [...], y fue de 4 extremos y maderas; el madero mayor de ciprés y los brazos de pino u olivo, y la tabla donde se

⁵⁹ F. Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, p. 558.

escribió el título de box y el soquete, o subpedáneo, de cedro.”⁶⁰ De igual modo, cuestiona la representación de la Crucifixión con tres clavos, que se había impuesto desde el siglo XIII, y que es la forma más usual de representación hasta la actualidad.⁶¹ Tales imágenes mostraban los pies de Cristo uno sobre el otro y perforados con un solo clavo. Pacheco se dedicó a promover el retorno de los cuatro clavos y el subpedáneo de invención medieval, que eran más cónsonos con las Escrituras -ya que resultaba imposible utilizar un solo clavo sin romper los huesos- y eliminaban la curva del cuerpo de Cristo que le restaba cierta dignidad a la figura. La influencia de Pacheco y su academia particular en Sevilla se evidencia en los numerosos Cristos representados bajo esta normativa iconográfica, entre los que podemos citar: su propia creación de 1614, *Cristo en la cruz* (Fundación Gómez Moreno, Granada); el *Cristo crucificado* (1627) de Francisco de Zurbarán (Chicago Art Institute); el *Cristo en la cruz* (ca. 1635), de su yerno Diego Velázquez (Museo del Prado). Otra solución que también aceptó fue la novedad introducida por el escultor Juan Martínez Montañés (1568-1649), quien en el *Cristo de la Clemencia* de la Catedral de Sevilla (1603), lo colocó con las extremidades cruzadas y cada pie fijado por un clavo a la cruz. Para Pacheco, esta forma se basaba en las visiones de santa Brígida (1302-1373) y habría sido conocida en España a través de una escultura en bronce atribuida a Miguel Ángel.

En general, las ideas sobre el respeto a la tradición iconográfica que se vierten en el famoso tratado de Pacheco no son de su exclusividad, ni de su círculo. Se encuentran en casi todos los tratadistas en mayor o menor medida. Una de las pruebas más significativas de esta afirmación es la obra del mercedario madrileño Juan Interián de Ayala (1656-1730) -publicada en latín en 1730, y traducida en 1782- quien considera al artista como un vehículo a través del cual se manifiesta el mensaje religioso, y por esta elevada misión debe actuar con verdadera devoción. La intención de Interián de Ayala es guiar no tanto al pintor, sino a los sacerdotes que programaban las obras y por ello escribe en latín, para evitar los errores que pudiera ocasionar una mente demasiado imaginativa o “la ignorancia de los sucesos, de la poca, ó ninguna instrucción en la Historia, en las costumbres, en los ritos, y los que dimanar de otras causas semejantes, y que poco a poco se van extendiendo, y propagando por una ciega e indiscreta imitación.”⁶² Para el autor la censura debía imponerse a las imágenes con errores de representación, mientras las piezas con falsos dogmas debían destruirse por completo.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 712.

⁶¹ Hacia 1230 algunos preladados se mostraron escandalizados con esta nueva representación de la crucifixión, como Lucas, obispo español de Tuy, quien lo calificó de “burla e insulto hacia la Cruz”. Citado por M. Camille, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, p. 230.

⁶² Fr. J. Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito...*, t. 1., p.3

Su texto ya evidencia la metodología crítica de la Ilustración que comienza a imponerse entre los intelectuales hispanos. Interián explica los errores que se cometen por ignorancia del artista, basándose en una lectura rigurosa de las Sagradas Escrituras y confrontando además las iconografías con las opiniones de otros tratadistas y eruditos como Pacheco, Molanus, Paleotti y Possevino.

No obstante su interés por la veracidad histórica, admite algunas representaciones piadosas que por tradición se habían inspirado en los evangelios apócrifos, como los motivos que acompañan la escena de la *Sagrada Familia en su huida a Egipto*, tales como la presencia del asno, la caída de los ídolos y la palmera de Hermópolis, representados desde el medioevo y que paulatinamente desaparecieron en Europa. Aunque continuaron teniendo una extraordinaria vigencia en el arte latinoamericano hasta el siglo XVIII, como atestigua el lienzo de la *Huida a Egipto* del novohispano Juan de Villegas actualmente en la Catedral de Maracaibo, (estado Zulia). Pero veamos cuales son los argumentos de Interián para avalar la presencia del asno, que Molanus y Paleotti criticaban como pintoresco,

Nada de esto consta ciertamente en el Evangelio. Es verdad; yo lo confieso. ¿Pero qué? ¿Llevaremos esto a mal y nos indignaremos al ver pintada una cosa, que aunque no nos conste con certeza, no tiene argumento alguno contra sí, y además está fundada en verosímiles y probables conjeturas? No por cierto. Porque no se hace creíble que una Virgen tan tierna, como lo era la Madre de Dios, pudiera andar a pie tanto camino como hay entre Palestina y Egipto.⁶³

Las explicaciones aportadas por el acucioso fraile nos muestran su preocupación por la aplicación de cierto sentido común que había enriquecido la iconografía medieval con motivos probables, pero que ante su inocuidad podían continuar representándose. En contraste con la permisividad de Interián de Ayala a propósito de ciertos motivos apócrifos, sorprende la crítica severa que emite sobre las imágenes del Niño Jesús divirtiéndose con un pajarito en compañía de su primo Juan, pues considera tales representaciones como “pueriles, burdas y casi ridículas”, contrarias a la trascendente misión redentora del Mesías. Esta iconografía sobre la infancia de Cristo se extendió en un sinnúmero de escenas que muestran a los dos niños entretenidos en juegos o abrazándose afectuosamente. En el arte barroco, especialmente el americano, se encuentran dulces representaciones como el *Niño Jesús y san Juan Bautista* del neogranadino Baltasar Vargas Figueroa (1629-1667), en la iglesia de Santiago (Monguí, Colombia); o *El Niño Jesús monta una ovejita* del mexicano Juan Correa (col. privada, México).⁶⁴ La crítica de

⁶³ *Ibidem*, t. 2, p. 225.

⁶⁴ Schenone, *Op. cit.*, p. 81 y 83.

Interián manifiesta ya las posiciones ilustradas que atacaron elementos de la piedad barroca, por considerarlos supersticiosos, superfluos y carentes del buen gusto.

Aunado a esto, no podemos olvidar que la necesidad de guiar la creación artística, obedece en buena medida a la procedencia laica de la mayoría de los artistas. Los tratados servían como una guía iconográfica para aquellos artistas que sabían leer y no podían acceder a la consulta de hombres eruditos en materias de la fe. A su vez el auge de la imprenta favoreció la difusión de estos textos por todo el continente americano. Evidentemente se convirtieron en una vía de control de la creación a través de su lectura y de su transmisión oral y práctica en los talleres.

Otro factor digno a tenerse en cuenta en la difusión de los ideales tridentinos es la literatura mística o devocional utilizada para la oración y meditación, la cual fue extremadamente popular durante los siglos XVI al XVIII. En estos textos se enfatiza mucho en el uso de la imagen como elemento para estimular la piedad entre los fieles, idea que la encontramos desde los primeros tratados de oración escritos en la época, como el *Tercer Abecedario Espiritual* (1525) de Francisco de Osuna (ca. 1497-1542); y se sistematiza en mayor medida en los *Ejercicios Espirituales* compuestos por san Ignacio de Loyola (1491-1556), o el texto homónimo del menos conocido cartujano Antonio de Molina (ca. 1560-1619), entre muchos otros. El ya mencionado san Ignacio de Loyola creó la *composición de lugar*, como un método en el cual el creyente imagina en detalle un ambiente relacionado con el tema a meditar. De esta manera, Loyola encauza la imaginación del ejercitante durante cuatro semanas, haciéndolo visualizar en su mente escenas sobre el infierno, la vida y Pasión de Cristo, la resurrección y la ascensión. Loyola comprendió que para algunos ejercitantes no era tan fácil imaginar con profusión de detalles las escenas propuestas, por lo cual recomienda partir de la contemplación de las imágenes artísticas. Bajo esta idea surgió la obra del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal, *Evangelicae historiae imagines* (1593), la cual constaba de numerosas láminas que se relacionaban con los ejercicios espirituales, y que indicaban al lector los detalles en los que debía concentrarse.

Este coloquio con la imagen fue una constante en este tipo de prácticas espirituales y de allí la profusión, gracias a la imprenta, de las estampas de devoción. A su vez, esta literatura de corte místico, profundamente emotiva y pasional, se constituyó en una fuente inagotable de iconografía que nutrió los modelos a seguir por los artistas.

También debemos considerar como vías de difusión de los ideales tridentinos otra literatura más extensa: los sermonarios, la hagiografía, los escritos apologéticos, las exégesis bíblicas, las apologías de la religión, etc. En este sentido, no cabe duda de la influencia notable del *Flos Sanctorum* o *Libro de las vidas de los santos* del jesuita Pedro de Ribadeneira (1526-1611), o la *Mística Ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de la*

gracia de la venerable madre María de Jesús de Agreda (1602-65). Tales textos fueron ampliamente consultados por los artistas y es usual encontrarlos en las bibliotecas latinoamericanas de la época. En estos escritos de temática netamente religiosa, se explican en innumerables ocasiones no sólo las iconografías de muchas de las imágenes, sino que también se hallan complejos discursos sobre el uso de la imagen que repiten las ideas vertidas por los tratadistas y por Trento. Por ejemplo, en un tratado místico dieciochesco muy consultado en el continente americano se explicaba que:

En la católica veneración de las santas imágenes también se deben espiritualizar nuestros afectos. Las veneramos, porque nos representan a los santos que están en el cielo, y despiertan nuestros afectos á verdadera devoción, conforme está definido en el Santo concilio tridentino. Por lo qual no se ha de embarazar el afecto en lo material de la imagen, sino elevarle luego a su original, que esta en la gloria.⁶⁵

Como podemos concluir la Iglesia católica utilizó todas las armas a su disposición para difundir sus doctrinas, y muy especialmente en lo que a nosotros concierne, el uso de la imagen y sus funciones tal como lo había establecido Trento.

El grabado como vehículo de difusión de Trento

Otra de las armas empleadas para difundir los ideales tridentinos es el grabado, ya que éste se utilizó generalmente como base o modelo de las obras creadas por los artistas hispanoamericanos. Cuando nos referimos a grabados, hablamos de estampas sueltas pero también de las ilustraciones en libros. No podemos olvidar que el descubrimiento y conquista del continente son contemporáneos a la difusión del libro impreso y de la imagen grabada. La Casa Plantin-Moretus, se convirtió en la editora más importante del mundo durante el periodo de 1550 a 1625, gracias al privilegio concedido por la corona española, para la impresión de los libros litúrgicos y grabados destinados a España y América. De esta forma llegaron al continente estampas de grabadores tan importantes como Martín de Vos, Vriedman de Vries, Schelte de Bolswert, Joseph y Johann Klauber, y Adrian y Juan Collaert, entre otros.

La importancia vital del grabado se muestra ya en la actividad reproductora de Rafael Sanzio (1483-1520), quien inicia la explotación del género de la estampa, reproduciendo sus obras gracias a la colaboración de su discípulo Marco Antonio Raimondi (1475-1530). El artista italiano estaba muy consciente de las posibilidades de obtener ingresos adicionales, acrecentar su fama y difundir su obra utilizando el grabado. Otro artista que aprovechó todas las posibilidades de la técnica será el flamenco Pedro

⁶⁵ P. Fr. A. Arbiol, *Desengaños místicos a las almas detenidas o engañadas en el camino de la perfección*, p. 469.

Pablo Rubens (1577-1640), el cual se asoció en varias ocasiones con grabadores, para difundir sus creaciones no sólo por el continente europeo sino también por el americano, a través de su amistad con Baltasar Moretus. Los grabados que reproducen las obras de Rubens contaron con una gran aceptación en los territorios de ultramar, encontrándose como modelos de numerosas piezas y consagrando iconografías que se volvieron muy populares como la *Sagrada Familia en su retorno de Egipto*, la *Doble Trinidad*, la *Adoración de los Pastores* y *La Lanzada*. De hecho podemos citar las adaptaciones pictóricas de estos grabados por pinceles americanos como: la *Doble Trinidad* grabada por Schelte de Bolswert interpretada por el pintor neogranadino Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711), actualmente en el Museo de Arte Colonial de Bogotá; *La Lanzada* grabada por Boetius de Bolswert en 1618, y representada en 1768 por el caraqueño Juan Pedro López (1724-1787), en la colección Fundación Banco Mercantil (Caracas); o *El retorno de Egipto* grabado por Lucas Vorsterman en 1620, y llevada al lienzo por el cusqueño Diego Quispe Tito (act. siglo XVII) en 1680, en el Museo de Arte de Lima.

Pero además de los grabados supervisados por Rubens, también se va a desarrollar una industria paralela de piratería artística que copió los grabados, reduciéndolos, invirtiéndolos e incluso simplificándolos.

Es por todos conocido que las estampas formaban parte de las herramientas del taller de los artistas, eran un instrumento de trabajo y de aprendizaje, barato, fácil de transportar y de almacenar. De allí que aparezcan con frecuencia en los inventarios de bienes realizados después del fallecimiento de los artistas, como el tantas veces citado del pintor Fernando Álvarez Carneiro, activo en Caracas desde 1696, quien al morir en 1744 deja un librito con dos estampas de países marítimos, otro de santos con 18 estampas, uno con 70 estampas de mártires, 70 estampas sueltas grandes y pequeñas, entre otras no especificadas.⁶⁶

Aunque algunos artistas reproducían las estampas fielmente, otros las reinterpretaban y recreaban, e incluso las combinaban con otras para armar complejas composiciones. Por ello se constituían en “un verdadero reservorio de formas y memoria gráfica de nuestra civilización”,⁶⁷ que se conservan en el tiempo, ya que se legaban en los testamentos, pasando a través de las generaciones de artistas.

Esta praxis, que actualmente podemos considerar más artesanal que artística, trajo como consecuencia en América latina una obra de arte más apegada a los ideales tridentinos que la producida en el continente europeo, e incluso en la ferviente España. Cuando algunos autores afirman que “el concilio de Trento, influyó más sobre las especulaciones teóricas de los tratadistas que sobre las realizaciones efectivas de los

⁶⁶ Boulton, *Op. cit.*, p. 112.

⁶⁷ F. Stastny, “La presencia de Rubens en la pintura colonial” en *Revista peruana de cultura*, p. 6.

artistas,”⁶⁸ no están analizando el impacto de Trento en la pintura virreinal americana. En este punto discrepamos de tales posiciones, y acompañamos a Elisa Vargaslugo cuando sustenta que, aunque Trento no propone la creación de un estilo, sus decretos estimulan la “búsqueda de un ideal de belleza sagrada, que a mi juicio en la pintura colonial americana, encontró su más fiel paradigma en la época barroca.”⁶⁹ Las innumerables imágenes “de expresión honesta, recatada, dulce y de fácil comprensión”⁷⁰ son totalmente apegadas a las funciones didácticas, propagandísticas y a los valores piadosos que había prescrito Trento, y que llegaron al continente a través de los grabados europeos.

En América las piezas tuvieron que adaptarse a una sociedad muy compleja, tan sólo recordemos las distintas castas que la componen: esclavos, indios, mestizos, criollos y peninsulares, que ocupan muy distintas posiciones en la jerarquía social, económica y política. Las obras realizadas para el interior de los templos, debían ser fácilmente accesibles en su comprensión por todos los componentes de la sociedad, por ello se requiere de unas imágenes que permitan la difusión de los mensajes simbólicos a todos sin distinción. Así la Iglesia católica,

... generó e impuso a la sociedad una misma manera de expresión, apoyada en formas de fácil comprensión, cuyo simbolismo religioso, cuando deseaba elevarse a mayor nivel intelectual recurría a sutiles elementos de erudición bíblica [...] pero sin descuidar nunca el patrón formal, convencional que había de ser claro lenguaje para ser captado por la mayoría de los entendimientos.⁷¹

⁶⁸ F. Checa y J. Morán, *El barroco*, p. 214.

⁶⁹ E. Vargaslugo, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial” en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, p. 12.

⁷⁰ *Loc. Cit.*

⁷¹ *Ibidem*, p. 14.

CAPÍTULO 2: EXPURGAR Y CENSURAR

En el capítulo anterior hemos examinado las disposiciones sobre las imágenes emitidas en los concilios ecuménicos, como Nicea II y Trento, que fueron además recogidas e interpretadas por la tratadística española y por los concilios provinciales y sinodales americanos. Pero como hemos podido observar en las propias disposiciones se coloca en manos del episcopado, como máxima autoridad eclesiástica, la vigilancia y el control de la imagen sagrada. Por este motivo resulta ahora indispensable explorar las vías institucionales de efectiva aplicación de la censura en el Nuevo Mundo.

Pero antes de abordar estos procedimientos es importante referirnos a un medio más relacionado con la praxis artística: los contratos que se establecen entre clientes y artistas al momento de encargar una pieza. Son muy pocos los documentos de este tipo que se han preservado, debido precisamente a que por su carácter personal pocas veces se notariaban. Por el contrario, los contratos que involucran a las autoridades eclesiásticas se han conservado frecuentemente entre la documentación institucional. En ambos casos, los contratos servían como seguros ante innovaciones no solicitadas, y por ende se convertían en un medio de control externo del fenómeno artístico que -como veremos detenidamente- permitía además perpetuar la tradición iconográfica.

Nos interesa rescatar además, la visita pastoral como momento oportuno para el ejercicio de la censura de la imagen. En estas inspecciones se visitaba cada iglesia, oratorio, capilla y hospital de toda ciudad o pueblo de la diócesis, por lo cual era una ocasión propicia para revisar las imágenes que se encontraban expuestas a la devoción de los fieles. Por ello resultan una fuente de información muy útil, lamentablemente poco explorada por los historiadores del arte.

A nuestro modo de ver, la Iglesia va a contar además con una institución facultada para desplegar un sólido aparato restrictivo ante cualquier desviación de la ortodoxia. Nos referimos al Tribunal del Santo Oficio, o Santa Inquisición, el cual será un arma adicional para el control del arte latinoamericano, especialmente en aquellas grandes urbes como las capitales de los virreinos en las cuales se establecieron sus sedes. La Inquisición desplegará sus procedimientos a través de edictos y procesos abiertos en torno a imágenes

o artistas, permitiendo no sólo controlar la creación, sino la posesión y recepción de la obra de arte.

EL CONTRATO COMO MÉTODO DE CENSURA

Aunque establecimos desde el principio de esta investigación que dejaríamos de lado los encargos y contratos como vías de censura y control artístico, no podemos dejar de mencionarlos aunque sea brevemente. Se trata de uno de los métodos más eficaces para controlar la obra de arte, ya que fijaba por escrito las pretensiones y necesidades del cliente que encarga la obra, a las que debía someterse el artista. Desde la baja edad media los encargos ya señalaban cuidadosamente - además de las dimensiones, tiempo de entrega y costo de la obra- la historia a representar, los detalles iconográficos y compositivos, dejando poco margen para la creatividad del artista.

Por lo general los artistas españoles trabajaban por encargo, y no era frecuente que realizaran piezas por iniciativa propia para su venta libre. Sin embargo, existían tiendas en las cuales se exponía a la venta pequeños cuadros para la devoción doméstica o para la ornamentación de las viviendas. Estos comercios eran considerados indignos de los auténticos artistas, quienes se escondían en el anonimato para vender sus obras en tales circunstancias. De igual modo, los mercados populares o ferias comercializaban obras de valor artístico menor, con un carácter casi industrial. Para controlar la calidad de estas pinturas la corte española ordenó inspecciones que fueron acometidas por los pintores Diego Velázquez y Vicente Carducho en 1633; y posteriormente por Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi en 1679, aunque más motivadas por la necesidad de supervisar la dignidad de los retratos del monarca.⁷²

No todos los artistas gozaban de la libertad de realizar los programas iconográficos encargados por los comitentes. En España era común que eruditos de muy diversa especie, literatos y teólogos, se encargaran de programar las obras. No obstante, existen algunas notables excepciones como Diego Velázquez, Antonio Palomino o Francisco Rizi, quienes en ciertas ocasiones tuvieron la posibilidad de crear los programas decorativos, o participar en la elaboración intelectual de las complejas fiestas barrocas. Como bien describe Jonathan Brown, “los demás artistas, por el contrario, llevaban una vida ordinaria disputando encargos y aceptando lo que se les ofrecía -restaurando y reparando viejos cuadros, valorando colecciones, vendiendo sus lienzos en los talleres

⁷² A. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, p. 31.

donde tenían instalados sus caballetes.”⁷³ En fin, aceptando las limitaciones que la sociedad les imponía.

En la práctica era comúnmente aceptado que los personajes ligados al mundo de la Iglesia o al campo de la literatura estaban mejor preparados para programar las obras religiosas y profanas. A pesar de que en la tratadística española es un tópico común la exigencia de contar con un pintor erudito versado en las sutilezas de la iconografía cristiana y mitológica, la realidad nos muestra en general a artistas completamente dependientes de las precisiones de sus clientes, que no sólo indicaban el tipo de representación y sus detalles, sino que a veces también proporcionaban las estampas que debían servir de modelos. De esta manera resulta difícil poder establecer con precisión cuándo los arcaísmos o la fidelidad a los modelos se corresponde con una incapacidad del artista o con la imposición de su cliente. Podemos traer a colación, como ejemplo, el contrato firmado en 1628 por Francisco de Zurbarán y el prior del convento de la Merced Calzada de Sevilla. Una de sus cláusulas obligaba a “hacer veynte e dos quadros de la ystoria de sant Pedro Nolasco para vestir el segundo claustro donde está el refitorio, poniendo en cada uno las figuras e demás cossas que el padre comendador *me ordenare* sean pocas o muchas.”⁷⁴ Lo cierto es que esta práctica lejos de desmerecer los niveles intelectuales de los artistas, era una costumbre instaurada y aceptada que garantizaba no sólo la ortodoxia y corrección de la pieza, sino también evitaba los pleitos y litigios de clientes insatisfechos con las obras solicitadas. Por ello en otros contratos se puntualizaba la libertad que gozaba el cliente de devolver los cuadros si no estaban conforme a su gusto. Así el mismo Zurbarán aceptaba la cláusula impuesta por el prior del convento dominico de san Pablo de Sevilla, el 16 de enero de 1626. En ésta se especifica que: “y si de algunos dellos non contentare a el dicho padre prior, me lo puedan volver que yo me obligo de lo recibir uno, dos o más quadros los quales *me obligo a hacer de nuevo.*”⁷⁵

Si esto ocurría en España, y en el resto del continente europeo, en nuestro territorio es de suponerse que el panorama no era muy diferente. Ya es tópico común en nuestra historiografía el señalar el uso reiterado de la estampa como modelo base para la creación de las obras, muy especialmente cuando se trata del arte religioso, lo cual desarrollamos con amplitud en el capítulo anterior. Por ello no es el lugar para insistir aún más en las numerosas pruebas que existen al respecto, como la identificación en distintas partes de América del uso de ciertos grabados como modelos de obras prácticamente idénticas. Es preciso reconocer entonces que aunque no contemos con el contrato que señale

⁷³ J. Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, p. 147.

⁷⁴ Citado por Brown, *Ibidem*, p. 19. Las cursivas son nuestras.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 113. Las cursivas son nuestras.

rigurosamente la iconografía a ser representada, el hecho de reconocer la estampa original ya nos induce a conjeturar la escasa libertad creativa que ostentaban nuestros artistas.

En los pocos contratos americanos que hemos revisado hallamos la presencia usual de frases que prueban que el cliente y el artista previamente habían concertado la iconografía específica a ser representada. Un temprano ejemplo de ello es el primer contrato realizado en la Provincia de Caracas entre el artista Tomás de Cocar y el cabildo eclesiástico de la catedral, aún situada en Coro, el 7 de mayo de 1602. En ese contrato se establece que:

...se obligaba y obligó el dicho Tomás de Cocar de dar la imagen de Señora Santa Ana con las demás figuras de la Madre Dios y su bendito Hijo, *al modelo de una imagen que se le dio* y san Pedro y san Pablo a los lados al óleo. El cual retablo ha de tener de caída cuatro varas y media, y de frente cuatro varas de medir, todo ello acabado en perfección, y más matizar dos Cristos que tiene la dicha Iglesia, con las demás perfecciones que se requieren a la dicha Santa obra;...⁷⁶

Otro ejemplo más allá de nuestras fronteras provinciales, es un contrato de 1719 establecido entre Juan Rodríguez Juárez y el Marqués de Valero, virrey de la Nueva España, para la realización de dos lienzos para el altar de la Capilla de los Reyes, de la Catedral de México. Según el compromiso del artista: “dichos lienzos han de historiarse uno con la Adoración de los Reyes, y el otro con la Asunción de Nuestra Señora, *según los borrones que tengo hechos y tiene vistos dicho señor Virrey.*”⁷⁷

Estos testimonios nos demuestran que el cliente, sea laico o eclesiástico, era quien establecía la iconografía, suministrando en ocasiones los modelos, como fue el caso venezolano, u obligando a los artistas a presentar dibujos preliminares como evidencia el ejemplo mexicano, que al estar aprobados eran mencionados en los contratos. Estos dibujos y/o estampas aprobadas se convertían en la tradición aceptada y conservada. Por ello el artista era un subordinado del cliente quien establecía el programa iconográfico, y cuando el cliente no ejercía su privilegiada cualidad, lo hacía el conservadurismo de la tradición.

En ese sentido, algunos historiadores como José Burúcu y Francisco Stastny, han señalado que el experimentalismo artístico en la pintura colonial latinoamericana no se da en el terreno de la iconografía -peligroso por demás- sino en el campo eminentemente plástico, como en el uso de pigmentos y soportes. Un ejemplo particular de ello, que quizá no pueda ser extrapolado a otras latitudes, es el caso del artista Mateo Pizarro (act. fines

⁷⁶ A. Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*, t. 1, p. 26. Las cursivas son nuestras.

⁷⁷ M. Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario metropolitano, su historia, su tesoro, su arte*, p. 294. Las cursivas son nuestras.

siglo XVII-principios siglo XVIII) quien trabajó en la Puna de Atacama y en la zona de Jujuy (Argentina), el cual radicaba su excepcionalidad artística en “la utilización adecuada de pinceles para lograr determinadas texturas ópticas, en la búsqueda de pigmento intensos y saturados por vías desusadas o ingeniosas,”⁷⁸ como el mezclar audazmente el esmalte y la azurita, hasta ahora una práctica no registrada en la tratadística antigua.

Otro caso particular de libertad artística podemos hallarlo en los talleres cuzqueños, en los cuales la preferencia por el uso de pigmentos y soportes de tradición prehispánica en detrimento de los de raigambre europea, se produce desde 1690 con la aparición de talleres mestizos de exportación. El algodón se convirtió en el soporte exclusivo de los artistas indígenas, así como los pigmentos como la laca carmín (cochinilla), el oropimente, el cinabrio natural, el índigo y la malaquita.⁷⁹ A nuestro modo de ver se requieren estudios de laboratorio similares a los citados en otros países latinoamericanos, muy especialmente en el nuestro, que nos permitan conocer cabalmente los pigmentos y soportes utilizados a fin de desterrar mitos e identificar a esos artistas que procuraron innovar en el trabajo plástico, área no dominada por el poder político ni religioso.

LA VISITA PASTORAL

Si bien el contrato era un método de control de la imagen, se trata de una práctica que regula la creación antes de su concreción material. Pero también debía velarse por aquellas imágenes que ya se hallan en el interior de los templos, y que podían haber llegado a los mismos por medios diferentes al encargo expreso a un artista, como por ejemplo una donación; o aquellas que por su uso habían perdido su carácter ortodoxo, bien fuera porque se cambiaran sus vestidos (en el caso de las esculturas) o porque se sometieran a discutibles procesos de restauración que modifican su aspecto primigenio. También podía ocurrir que los cambiantes caminos de la piedad promovieran ciertas devociones novedosas. Para controlar la imagen ya presente en el templo no había más recurso que inspeccionar cada iglesia y revisar con atención los altares, y obviamente la visita pastoral era la circunstancia más propicia para esta faena.

A través de la visita pastoral el obispo entraba en contacto con la cotidianidad de su diócesis. Estas visitas eran inspecciones eclesiásticas del estado espiritual de los feligreses y del estado material de la Iglesia local. Fueron decretadas por el concilio de Trento en su sesión XXIV, (cap. 3 *De reformatione*), en el cual señala la obligatoriedad de realizarlas al menos cada dos años personalmente. La visita podría ser realizada por un visitador

⁷⁸ J. Burucúa, et al, “Experiencias barrocas con pigmentos” en *Ciencia Hoy*, p. 37.

⁷⁹ N. Rosario y F. Stastny, “Perfil tecnológico de las escuelas de pintura limeña y cuzqueña” en *Iconos*, p. 27 y ss.

delegado solamente en los casos en los cuales el obispo titular se hallaba imposibilitado por motivos de fuerza mayor. Por su parte, Felipe II a través de una Real Cédula de 5 de agosto de 1577 reclamó el envío a la corona de una relación detallada de las visitas pastorales. Los monarcas posteriores como Felipe III (1608) y Felipe IV (1636 y 1641) reconfirmaron esa cédula. En la *Recopilación de Leyes de los Reinos de Indias* de 1680 se incluye en sus articulados, una observación en torno a las visitas:

Encargamos a los prelados de nuestras Indias, que personalmente visiten todas sus diócesis y reconozcan el estado de las Doctrinas, predicación del Santo Evangelio y conversión de las almas, y administren el Santo Sacramento de la Confirmación, procurando informarse de todo tan particularmente como encargan los sagrados cánones y concilios y nuestras leyes Reales, y hagan estas visitas con moderadas familias, porque sin molestia de los naturales sean exemplos y edificación.⁸⁰

En el territorio venezolano fueron varios los prelados que cumplieron con esta tarea, desde el siglo XVI a pesar de las dificultades y penurias que tal labor les acarreó. El obispo Diez Madroñero fallece precisamente en el desempeño de su visita en la ciudad de Valencia en 1769; igual suerte corrió el prelado José Félix Valverde en el Barquisimeto de 1741. Una de las visitas pastorales más conocidas, por haberse publicado buena parte de sus documentos, es la efectuada por monseñor Mariano Martí Estadella (1721-1792), desde 1771 a 1784, con seis intervalos para regresar a Caracas. Sus observaciones, providencias e inventarios se enviaron a la Corona, esfuerzo que mereció las felicitaciones de Carlos III (1716-1788). Durante esta larga visita el obispo recorre cerca de trescientas cincuenta ciudades, pueblos y lugares, en los cuales encuentra numerosas ocasiones para censurar algunas imágenes religiosas.

Una de sus primeras prescripciones sobre la imagen es dada en la iglesia de San Mauricio de Caracas, al iniciar su viaje el 20 de marzo de 1772, cuando acota la necesidad de reformar una escultura del *Ecce Homo*, “a la que se le manda poner talla *decente*, que le cubra hasta la pierna”, así como ordena retirar dos cuadros “*por indecentes*” del altar de san José.⁸¹ Pero no brinda más indicaciones sobre las temáticas de dichos cuadros.

Otra providencia destinada a las parroquias de san Pablo, Nuestra Señora de Altigracia y Candelaria, es dictada el 18 de abril de 1772. En ella decretó: “que se ponga a la vista del baptisterio una imagen de san Juan Bautista que represente el acto de bautizar a Jesucristo.”⁸² El 15 de octubre de 1772 en la iglesia del Buen Nombre de Jesús de

⁸⁰ Archivo digital de la legislación en el Perú, *Recopilación de Leyes de Indias*, Libro 1, Título VII, Ley XXXIV, [edición en línea].

⁸¹ Mons. M. Martí, *Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas 1771-1784*, t.3, p. 63. Las cursivas son nuestras.

⁸² *Ibidem*, t. 5, p. 15.

Petare, vuelve a dictar la misma providencia. Tal decisión obedeció a la necesidad de reimpulsar la práctica del sacramento entre los caraqueños, utilizando las imágenes como medios de propaganda, muy acorde esta práctica con la teoría barroca que hemos desarrollado en el capítulo anterior. Este testimonio nos demuestra que la visita pastoral no era solamente una oportunidad para censurar o corregir, sino también para extender determinadas devociones. Siguiendo esta misma idea, es una constante en casi todas las iglesias y capillas visitadas por Martí la orden de colocar en las cruces que se hallan en los altares en los cuales se oficia la misa, la imagen de Cristo crucificado, como un medio de humanizar el símbolo con la presencia del cuerpo, recordando a los fieles el sacrificio físico del Redentor.

El 17 de mayo de 1772, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Candelaria, el prelado Martí ordenó que “se reforme el rostro de la imagen del Señor” de la *Humildad y Paciencia*, que se halla en el altar de la Purísima Concepción.⁸³ Pero lamentablemente no especifica las razones que motivan la modificación. Lo mismo ocurre en la ermita de San Nicolás de Bari en la ciudad de Coro, el 22 de julio de 1773, cuando mandó “que se retoque la imagen de San Joseph”⁸⁴ una escultura que se hallaba en el altar homónimo. El 1 de febrero de 1774, en la iglesia parroquial San Antonio Abad de Mitare, indicó “que se retoquen las imágenes de Nuestra Señora de la Candelaria y de San Juan Bautista.”⁸⁵ Ni siquiera el monasterio de las monjas Regina Angelorum de Trujillo, se salva de los escrúpulos del obispo, quien el 12 de noviembre de 1777, las visita y dictamina “que a las imágenes que están en el respaldo de dicho altar mayor, de San Miguel y del arcángel San Gabriel se las cubran con decente color, sus piernas.”⁸⁶

Llama la atención cómo monseñor Martí se debate entre las corrientes de la piedad barroca y los nuevos aires de Ilustración que marcan algunas de sus prescripciones sobre el arte religioso; especialmente en lo concerniente a sus reacciones ante los excesos devocionales tan característicos del barroco, que el pensamiento ilustrado poco apreciaba. Pero sin ir más lejos, el obispo Martí narra su perplejidad ante la supuesta imagen de una Virgen de Coromoto en una piedra, a la que se rendía culto en una casa del pueblo de Tucupido en 1778, con las siguientes palabras:

Haviendo tenido noticias de que en una casa entre este pueblo nuevo y el viejo se adorava a la Virgen de Coromoto en una piedra, de éstas en la que se suponía que estaba pintada o esculpida la imagen de dicha Nuestra Señora, pude conseguir, después de varias diligencias, que se me traxesse dicha piedra, que está llana por uno

⁸³ *Ibidem*, t. 3, p. 184.

⁸⁴ *Ibidem*, t. 4, p. 17.

⁸⁵ *Ibidem*, t. 4, p. 49.

⁸⁶ *Ibidem*, t. 4, p. 275.

y otro, trabajada y amolada por todos los lados..., la qual ni yo ni otros muchos pudimos ver imagen alguna ni divisar otra cosa que unas líneas o vetas y algún punto de la misma piedra, que *mandé a romper*, y previne a Chiquinquirá Guerra, mujer casada, que es la que tenía y adorava la dicha Virgen de Coromoto en dicha piedra, que en adelante se *abstuviesse de semejantes simplezas*, y le dí un quadrito de la imagen del Carmen, de los que hize pintar en Carora, para que rezase en este quadrito y no en piedras. No he castigado a dicha muger, porque he atribuido esta adoración de ésta y otras mugeres y hombres indios y no indios, a *mera simplicidad*.⁸⁷

Nótese que califica como “simplicidad” de mujeres y de indios la devoción a esta imagen. Por su mente no pasa la posibilidad de tratarse de una idolatría, como podría haber sido la conclusión de cualquier autoridad en el siglo XVI o XVII, sino que la aprecia más como producto de la ignorancia del pueblo; que finalmente es suprimida mediante la sustitución por una imagen ortodoxa de la Virgen del Carmen que había mandado pintar en Carora. Su actitud está conforme al pensamiento de mediados del siglo XVIII, bajo el cual la mayoría de los prelados americanos comienzan a denunciar la religiosidad indígena como un culto externo, infantil y femenino, que se deja llevar por el amor a la novedad; tal como ha evidenciado Serge Gruzinski al revisar opiniones semejantes emitidas por el clero mexicano, que ridiculizaban la devoción popular al calificarla como infantil y femenina.⁸⁸ Con este pensamiento se rescataba un tópico medieval, según el cual las mujeres y niños eran más crédulos y podían ser engañados fácilmente a través de imágenes falsas, por lo cual eran más propensos a caer en la idolatría.

Sin embargo, nuestro obispo Martí reconoció otras devociones populares. En el pueblo Parapara de Ortiz, menciona la existencia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Peña pintada sobre una piedra y hallada milagrosamente;⁸⁹ en el Sombrero, la imagen de Nuestra Señora del Arroyo, igualmente pintada sobre una piedra;⁹⁰ en el pueblo de Nuestra Señora de la Aparición de la Corteza, fundado en 1710 en el lugar del hallazgo, la imagen homónima representada sobre un trozo de tronco, cuyo culto fue aprobado tardíamente en 1797.⁹¹

Pero los afanes por la ortodoxia y la decencia⁹² de las imágenes del metropolitano continúan en otro sonado caso. Martí no logra ocultar su incredulidad ante la imagen de Nuestra Señora de Belén, del pueblo de San Mateo. Se decía que la pieza de bronce hallada por el indio Tomás José Purino en 1709, crecía en tamaño y realizaba varios

⁸⁷ *Ibidem*, t.1, p. 503. Las cursivas son nuestras.

⁸⁸ S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, p. 201 y ss.

⁸⁹ Martí, *Op. cit.*, t. II, p. 188.

⁹⁰ *Ibidem*, t. II, p. 443.

⁹¹ *Ibidem*, t. I, p. 587.

⁹² Sobre las implicaciones del término “decencia” en la época, véase nuestro apartado 3.3.

milagros, por lo cual poseía su propia capilla en la iglesia parroquial. El antecesor de Martí, el obispo Diez Madroñero había solicitado en 1765 al presbítero don Pablo Julián del Ángel y García información sobre los milagros. Tres años después los aprobó y concedió licencia para que se publicasen. Sin embargo, Martí durante su visita el 23 de junio de 1781, decide comprobar personalmente el crecimiento milagroso de la imagen.

En tiempos de mi antecesor, el año de 1765, se amoldaron algunas imágenes por ésta, y comúnmente se dice que esta imagen original crece o aumenta; pero yo he hecho la experiencia de cotejarla con un ejemplar amoldado que se sacó en dicho año, y esta imagen original no ha crecido ni ha aumentado sino muy poco, y es lo mismo casi el ejemplar amoldado,...⁹³

Si bien el pensamiento ilustrado rechazaba las imágenes con renovaciones milagrosas, y aquellas que sudan, lloran, o crecen; después del fracasado cotejo de medidas, Martí optó prudentemente por no censurar la imagen ante los documentos que comprobaban la aparición aprobados por su antecesor y los milagros otorgados por medio de su intercesión. A estos podemos agregar la decencia de la capilla especialmente construida para la figura en la iglesia parroquial, que según sus alhajas y rentas inventariadas evidencian una devoción encabezada por los vecinos españoles del pueblo de San Mateo; y por lo tanto protagonizada no por la simpleza de los indios, sino por los “patricios” del lugar.

Es lamentable que aún no se hayan publicado las visitas pastorales realizadas por los anteriores obispos de la diócesis caraqueña, las cuales podrían aportarnos valiosa información sobre las devociones y sus imágenes. Por su parte, en las otras provincias venezolanas las visitas fueron menos frecuentes. No se conoce con certeza la cantidad de visitas pastorales que se realizaron a las poblaciones merideñas, tachirenses y barinesas, por los prelados del arzobispado de Santafé de Bogotá, que debido a las distancias geográficas mantenían en el olvido a las ciudades y villas andinas. Según Hermann González Oropeza,

...la acción de la sede de Bogotá en los territorios que vendrían a constituir la diócesis de Mérida fue tan escasa que el Virrey de Santa Fe escribió en 1769 “que no hay noticias que ningún arzobispo la haya visitado.” Era exagerada tal afirmación, porque al menos hay constancia de la visita del Arzobispo Hernando Arias Ugarte a Mérida, Barinas, San Juan de los Llanos y Santiago de las Atalayas en 1620, aunque sin

⁹³ Martí, *Op. cit.*, t. II, p. 287.

embargo alguna documentación más bien arguye que la visita fue efectuada por un delegado.⁹⁴

Pese a lo afirmado, la poca presencia de visitas episcopales motivó en 1616 que la ciudad de Mérida enviara su queja a la corona, porque desde su fundación hacía cincuenta años ninguno de los preladados de Santafé la había visitado. Algunos arzobispos bogotanos comisionaron la visita a otros obispos en tránsito hacia Bogotá o Lima. No tenemos referencias precisas sobre la visita de Hernando Arias de Ugarte, simplemente sabemos que desde 1618 inició la visita a Santafé y “partió a hacer él por su persona la de su arzobispado, y llegó a partes muy remotas adonde sus antecesores no habían llegado, en que se ocupó tres años.”⁹⁵ Sin embargo, tales iniciativas fueron escasas y dejaron a la región sumida en largos períodos de olvido, que “se extienden entre ochenta y seis años en un caso y veintiséis años en el otro.”⁹⁶

Debemos recordar que el obispado de Mérida de Maracaibo tiene una fecha bastante tardía de creación (1778), aunque continúa como sufragáneo del arzobispado de Santafé de Bogotá. Para 1782 es cuando se emite la Real Cédula que autoriza la creación del obispado y el nombramiento de su primer obispo, fray Juan Ramos de Lora. Una Real Cedula de 1787 es la que define la demarcación territorial de la diócesis, la cual se forma desmembrando las ciudades de Maracaibo, Gibraltar, Villa de Perijá, Trujillo y Coro de la diócesis de Caracas, (por ello las había visitado el obispo Martí). No hemos podido hallar testimonios de visitas pastorales de los preladados que ocuparon la diócesis antes del inicio del siglo XIX.

En cuanto a la zona oriental de Venezuela, ésta formaba parte de los anexos insulares y continentales del obispado de Puerto Rico. La primera visita pastoral es efectuada por monseñor Rodrigo de Bastidas en 1560 (quien se había desempeñado previamente como primer obispo de Venezuela en 1534). Posteriormente encontramos referencias a una visita del obispo Martín de Arce en 1602, y luego la visita del infatigable Mariano Martí entre 1763 y 1768 antes de hacerse cargo de la mitra caraqueña. Una vez creada la diócesis de Guayana (1790), su primer prelado el criollo Francisco de Ibarra (1726-1806), encontrará serias dificultades en su labor por la pobreza de la diócesis que deberá ser sostenida por contribuciones de la Corona.

El 24 de noviembre de 1803 la diócesis de Caracas fue elevada a arzobispado mediante la bula de Pío VII (act.1800-1823), confirmada más tarde por Real Cédula del 16 de julio de 1804, desmembrándose de Santo Domingo, y quedando bajo su égida las

⁹⁴ H. González Oropeza, S.J., “La Iglesia en la Venezuela hispánica” en P. Grases (coord.), *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*, p. 225.

⁹⁵ P. Ibáñez, *Crónicas de Bogotá*, p. 155.

⁹⁶ González Oropeza, *Op. cit.*, p. 225.

diócesis de Mérida y Guayana. Dos intentos frustrados de creación de obispados en Barinas y Barquisimeto se dieron durante el siglo XVIII. Ante esta tardía organización de las provincias eclesiásticas, no se puede profundizar en visitas pastorales más allá de las realizadas en la diócesis caraqueña.

EL TRIBUNAL DE LA INQUISICIÓN EN AMÉRICA

Breves antecedentes europeos

El Tribunal del Santo Oficio o la Inquisición, era una institución eclesiástica cuyo objetivo primordial fue el combate y supresión de la herejía. “El propósito de la inquisición fue el de preservar la supremacía de la fe y de los dogmas católico romanos contra aquellos individuos que sostenían puntos de vista o que eran culpables de actos carentes de respeto hacia los principios religiosos.”⁹⁷ De acuerdo a ello, su misión era defender, proteger y preservar la pureza de la santa fe y las buenas costumbres.

Durante los primeros doce siglos de la cristiandad la herejía fue perseguida y castigada por el clero secular y las autoridades civiles. Los obispos como máximas autoridades poseían el poder para controlar las prácticas e ideas religiosas de los fieles. Auxiliados además por los numerosos concilios que se desarrollaron con la finalidad de diseñar estrategias para luchar contra las diversas manifestaciones heréticas. Uno particularmente importante fue el IV concilio de Letrán (1215), apoyado por el rey Federico II,⁹⁸ en el cual se legisló sobre las distintas herejías que en ese momento florecían en territorio europeo. Este concilio sirvió de inspiración al monarca para proclamar en 1231 que todos los herejes cometían el delito de *lesa majestad*. Debido a esta concepción del cristianismo como religión del Estado se condenó a los heterodoxos como enemigos públicos, que atentan contra el orden político y social establecido, por lo cual debían ser severamente castigados. Las sanciones variaron desde la prisión, los trabajos forzados y el destierro, hasta la tortura y la muerte, penas usuales en la justicia civil. Debían ser procesados por jueces regios, lo que significó una interferencia estatal en los asuntos espirituales.

Esta política trajo como consecuencia una rápida respuesta de la Iglesia católica, a fin de limitar la interferencia monárquica. Ese mismo año (1231) el papa Gregorio IX (act.1227-1241) mediante los estatutos *Excommunicamus et anathematisamus*, crea una inquisición monástica formada en sus inicios exclusivamente por miembros de la orden dominica, los cuales se distinguían por su sólida formación teológica y su renuncia a lo

⁹⁷ R. Greenleaf, *Zumárraga y la inquisición mexicana 1563-1543*, p. 11.

⁹⁸ A partir de 1220 emperador de Occidente.

mundano, para luchar contra herejías como el maniqueísmo y otros grupos heterodoxos como los albigenses o cátaros, que comienzan a hacer estragos en suelo europeo, y contra las cuales la persecución ordinaria encabezada por los obispos había resultado insuficiente.

Esta primera inquisición, denominada posteriormente como *gregoriana*, se va a caracterizar por su habilidad para descubrir la herejía, eliminarla a través de la discusión teológica, el convencimiento, la conversión y/o la represión. La acción de los inquisidores fue acompañada por campañas militares que sofocaron los núcleos más importantes de la heterodoxia. Su área de acción se concentró en Alemania, Francia y España, en esta última específicamente en la región de Aragón, aunque en teoría abarcaba a toda la cristiandad. De esa época data el celebre *Manual de los Inquisidores* del dominico catalán Nicolás Eymeric (1320-1399), escrito en 1376, y luego reimpresso múltiples veces en 1587, 1595 y 1607.

Aunque los primeros inquisidores fueron miembros de la orden dominica, a partir de 1237 los franciscanos comenzaron a participar. Este uso de las órdenes religiosas más populares de la época, buscó minimizar la oposición de la población a la acción de la institución. Sin embargo, los inquisidores estaban bajo la dirección papal, y debían actuar conjuntamente con los obispos locales. Por lo cual no se restringe totalmente la participación episcopal. No se trataba de un tribunal como tal, sino del nombramiento de jueces especializados y permanentes, que ejecutaban sus funciones en nombre del pontífice, pero ateniéndose siempre al derecho canónico. En el lugar que estuvieran, allí se encontraba entonces la Inquisición. Paulatinamente fue declinando su acción hasta prácticamente desaparecer, al igual que las herejías perseguidas.

El 21 de julio de 1542 el papa Paulo III (act.1534-1549) preocupado por la difusión de la Reforma protestante, encuentra un motivo muy poderoso para establecer mediante la constitución *Licet ab initio*, la Congregación de la Inquisición, mejor conocida como *Inquisición Romana*.⁹⁹ Esta institución sólo tenía vagas relaciones con la anterior, la cual se había ocupado de herejías que se manifestaban en desórdenes públicos. Esta vez se ocupó de la heterodoxia en todas sus manifestaciones, sobre todo la que aparecía en textos teológicos. Este tribunal estaba compuesto por seis cardenales y el pontífice, quien personalmente presidía las reuniones cuando se trataba de casos importantes. Estaban acompañados de una corte final de apelación para los textos sobre la fe, y una corte de primera instancia para casos reservados al Papa. Concentró sus actividades en territorio italiano, y fue la autora del primer *Índice de Libros Prohibidos* en 1559. En 1587 Sixto V (act.1585-1590) la reorganizó elevando a trece el número de cardenales que la componen.

⁹⁹ El papa Pablo VI en 1965 reformó la institución rebautizándola como *Congregación para la doctrina de la Fe*.

Su personal incluye a jueces, oficiales, consultores y calificadores que podían pertenecer a la orden dominica o ser miembros de la Iglesia secular.

Por su parte, en España la Inquisición gregoriana tuvo cierta vigencia en los siglos XIII y XIV. Pero realmente será durante el reinado de los Reyes Católicos en el siglo XV, cuando se crea un nuevo tribunal que pasará a la historia por su intensa actividad. La monarquía española se halla entonces finalizando la reconquista de la península por lo cual considera vital acompañar el proceso militar con una conquista espiritual, que unificara bajo la misma fe, a tres grupos religiosos distintos: musulmanes, judíos y católicos.

En la naciente monarquía española el brazo inquisitorial del Santo Oficio resultó el mejor y único medio de imponer unánimemente el mejor y único molde ideológico de la época, la religión cristiana, capaz a su vez de catalizar los sentimientos de lealtad, solidaridad e identidad que constituirían mucho más tarde los fundamentos de una conciencia nacional.¹⁰⁰

La España medieval se había caracterizado por una aparente tolerancia, en la cual convivían grupos étnicos con lenguas, orígenes y religiones diversas, que se mantuvieron en equilibrio porque ninguno llegó a alcanzar el poder suficiente para imponerse a los demás. Pero después de la toma de Granada se rompe este equilibrio, y el cristianismo se impone obligando en una primera instancia a la reclusión de los judíos en las aljamas (por decisión de las Cortes de Toledo en 1480), y luego a su conversión o al exilio (con el edicto de expulsión de 1492). En estas conversiones obligadas por la presión social y los deseos de permanecer en el territorio español, es lógico suponer que pocas fueran sinceras, y que muchos mantenían furtivamente sus prácticas religiosas anteriores. Debido a esto se llegó a considerar que ser *cristiano nuevo* era sinónimo de sospechoso de herejía, y por lo tanto una amenaza latente que podía contaminar al resto de la población. La herejía es considerada un pecado mortal, ya que el cristiano bautizado elige, de manera individual o colectiva, rechazar voluntariamente las enseñanzas de la Iglesia, subvertirlas o negarlas y arrastrar a otros en su error. La Corona española consideró entonces la necesidad de poseer una institución cuyo objetivo fundamental fuera hacerle frente a esos sectores de la población, que no garantizaban una auténtica cristianización.

El 1 de noviembre de 1478 el papa Sixto IV (act. 1471-84) autorizó a los monarcas Fernando V e Isabel I la Católica a establecer una inquisición nacional. El 17 de septiembre de 1480 los inquisidores dominicos Miguel de Morillo y Juan de San Martín comienzan con la tarea de limpiar del suelo español todo rastro de herejía. Sin embargo,

¹⁰⁰ S. Alberro, "El Santo Oficio de la Inquisición en la América Colonial" en M. Carmagnani, A. Hernández Chávez y R. Romano (coords.), *Para una historia de América II. Los nudos (1)*, p. 269.

las quejas por los abusos de poder desplegados por los primeros inquisidores llegaron hasta Roma, y no tardó en llegar la amenaza de su destitución. Finalmente en 1484 Sixto IV confirmó a fray Tomás de Torquemada (1420-98), prior del monasterio de Santa Cruz de Segovia, como *Inquisidor general de los reinos y señoríos de España*. Primer cargo que abarca toda España, en una época en la cual las coronas de Aragón y Castilla sólo tenían en común a los monarcas, mientras en todo lo demás eran políticamente independientes. Será este personaje quien organice el tribunal español y le de su carácter institucional.

Los tribunales comenzaron a expandirse por toda la península llegando a catorce, añadiéndose los de las Islas Canarias, Baleares, Cerdeña y Sicilia. Posteriormente, el emperador Carlos V la introdujo en los Países Bajos en 1522, donde no logró acabar con el protestantismo. También se intentó establecer en las regiones de Nápoles y Milán pero no fue aceptada por la población.¹⁰¹

Esta inquisición estaba bajo la supervisión monárquica, asentada en la autoridad que concedía el Patronato Real español, “según el cual el papado concedía patronazgo particular sobre ciertas áreas de las funciones de la Iglesia debido a las empresas de reconquista llevadas a cabo por la corona y a la fundación de nuevos establecimientos en las zonas reconquistadas.”¹⁰² Esta cualidad la diferencia de su predecesora, por su carácter estatal y centralizado. Pero a pesar de esto su autonomía era bastante fuerte, sólo rendía cuentas de las cuestiones financieras, porque al monarca le correspondía una parte de los bienes confiscados.

El tribunal español estaba liderizado por un inquisidor general, nombrado por el monarca y ratificado por el Papa. Tenía la potestad de fijar inspecciones, crear tribunales locales y nombrar a sus subalternos. Este alto funcionario era asesorado por el *Consejo de la Suprema y General Inquisición*, conocido como *la Suprema*, el cual estaba constituido por cinco inquisidores apostólicos, nombrados por el inquisidor general en consulta con el rey; acompañados de secretarios, relatores, un *advocatus fiscalis* y varios consultores y calificadores. Este consejo poseía todo el poder, recibía las apelaciones, y sin su aprobación ningún sacerdote o noble podría ser encarcelado y ningún auto de fe podía ejecutarse. Su jurisdicción comprendía a todos los españoles y extranjeros residentes que se hubieran bautizado como católicos, incluyendo al monarca y a su familia.

Los jueces debían tener por lo menos cuarenta años, una reputación intachable, ser reconocidos públicamente por su virtud y sabiduría, estar doctorados en teología o licenciados en derecho canónico, y seguir las reglas eclesiásticas. El tribunal poseía sus

¹⁰¹ En España el rey José Bonaparte la abrogó en 1808, las Cortes españolas la suprimieron en 1812, pero fue reintroducida por Fernando VII en 1814, y aprobada por Pío VII con ciertos cambios como la abolición de la tortura. Se eliminó definitivamente por la sublevación liberal de 1820.

¹⁰² Greenleaf, *Op. cit.*, p. 13.

propias prisiones y casas de penitencia, además de su cofradía, la Hermandad de san Pedro Mártir. Contaba con la colaboración de los *comisarios* de distrito, función ejercida por los párrocos, que realizaban labores como recoger denuncias, apresar delincuentes, reunir evidencias, etc. Otros colaboradores eran los *familiares*, seglares al servicio del tribunal que gozaban de privilegios sociales y jurídicos (como portar armas), muy semejantes a otros funcionarios de la corona. El nombramiento como familiar traía consigo un aumento del prestigio social (la tenencia de una larga tradición familiar dentro del catolicismo, por ello se les reclutaba entre las familias más distinguidas) y el estar exento de la justicia ordinaria.

Luego de supervisar la expulsión de judíos y musulmanes (1492-1520), el tribunal se encargó de ejercer la estrecha vigilancia de los convertidos. Paulatinamente la institución se adaptó a los contextos locales y amplió sus objetivos en el control de la heterodoxia. Estaba encargada de combatir todas las desviaciones como la herejía, blasfemia, brujería, hechicería, bigamia, inmoralidad, etc. También certificaba las limpiezas de sangre, que determinaban si entre los antecesores de un individuo existían familiares conversos, o penitenciados por herejía.

Una vez desencadenada la reforma luterana, la institución se dedicó a perseguir a todos aquellos que se inclinaron hacia las ideas protestantes. Entre 1520 y 1570 “a muchos católicos liberales y de inclinaciones reformistas se les tildó de luteranos y se suprimieron aquellos místicos y erasmistas españoles que estaban al borde de la ortodoxia.”¹⁰³

La Inquisición en América

Durante los primeros años de conquista y colonización no existía una red institucional y menos una Inquisición que pudiera supervisar la conducta de los cristianos recién llegados. Este vacío favorecía la rebelión contra las normas católicas, y aunque se vetara el arribo de extranjeros y conversos al continente americano, muchos se establecieron. Merece la pena acotar que desde 1492 los judíos expulsados de España se habían refugiado en Portugal. Pero entre 1580 y 1640 con la unión de las dos coronas (Castilla y Portugal) los conversos pasaron a América buscando un territorio menos riesgoso para practicar en la clandestinidad su antigua religión.

Con antelación a estos hechos, el 22 de julio de 1517 el cardenal Jiménez de Cisneros, inquisidor general de España, delegó facultades inquisitoriales en todos los obispos de las Indias, con la finalidad de que se encargaran de los católicos que presentaran problemas de conducta, además de los cristianos nuevos que hubieran podido

¹⁰³ *Ibidem*, p. 14.

emigrar al continente. Pero la escasez de clero regular obligó a usar a la orden franciscana como funcionaria inquisitorial.

Es por esta razón que surgió una *Inquisición monástica* entre 1522 y 1533 en territorio americano, constituida por los frailes evangelizadores y extirpadores de las idolatrías indígenas. Esta inquisición se basa legalmente en la bula papal concedida por León X (act.1513-1521) el 10 de abril de 1521, en la cual autoriza a la orden franciscana el derecho a desempeñarse como clero secular en aquellos lugares donde no existiesen sacerdotes u obispos. Posteriormente, Adriano VI (act.1522-1523) mediante la bula *Exponi Nobis* (mejor conocida como *Omnimoda*), del 10 de mayo de 1522, amplía esos mismos derechos a todas las órdenes religiosas en América.¹⁰⁴ Gracias a estas bulas, los frailes tenían facultades inquisitoriales en aquellos lugares en los cuales no existieran obispos residentes, y las sedes se encontraran a dos días de distancia.

Durante este período la inquisición monástica no estuvo inactiva. De hecho, el 1 de junio de 1522 se celebró en la Nueva España el primer juicio de la inquisición contra el indio Marcos de Acolhuacán, por el crimen de concubinato.¹⁰⁵ Además se dictaron los primeros dos edictos en 1523, contra los herejes y judíos, y contra los heterodoxos en general. Las acciones emprendidas por la inquisición monástica demuestran su preocupación por la idolatría y las prácticas supersticiosas -producto del incipiente sincretismo religioso- entre la población indígena recientemente convertida.

En la medida en que la Iglesia secular se organiza en el continente, el nombramiento de los obispos permitió el funcionamiento de una *Inquisición episcopal*, que observamos en actividad entre 1535 y 1571. Prueba de ello es en la Nueva España la designación del arzobispo fray Juan de Zumárraga con funciones inquisitoriales el 27 de junio de 1535, con la obligación de establecer un tribunal, investir funcionarios, fijar salarios, etc.

Su caso resulta harto interesante. Su posición en el cargo fue transitoria debido a su fuerte política represiva en contra de diecinueve indios. Pero lo que finalmente le costó el puesto de inquisidor fue el decisión de llevar a la hoguera a don Carlos, cacique de Texcoco, en 1539, por el crimen de idolatría sin evidencia suficiente para merecer un castigo tan riguroso. Como consecuencia para 1543 se le revocaron sus funciones inquisitoriales, y fue reemplazado por el visitador general Francisco Tello de Sandoval, quien se dedicó por tres años a investigar las acciones emprendidas por Zumárraga, llegando a la conclusión de la necesidad de crear un tribunal local directamente dependiente de la *Suprema*.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 24 y ss.

La inquisición episcopal dio muestras de ser una institución insatisfactoria a los ojos de la Iglesia y de la Corona, carecía de una dirección central que le fijara sus objetivos, sus miembros no tenían la instrucción adecuada, ni la capacidad para evitar la interferencia de las autoridades civiles y demostró en ocasiones abuso de poder sobre indios y españoles excediéndose en torturas y sentencias. Esto motivó numerosas solicitudes al monarca para crear tribunales locales. Además de estas consideraciones Richard Greenleaf comenta:

...dos circunstancias muy especiales impulsaron al rey a establecer el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en Nueva España. La primera fue la creencia de que los administradores diocesanos usaban el Santo Oficio como arma en el conflicto entre el clero regular y el secular. La segunda consistió en que estaba entrando en Nueva España una enorme corriente de material impreso europeo sumamente sospechoso.¹⁰⁷

Ciertamente todas esas razones fueron consideradas válidas para crear una institución apolítica y competente, con un amplio margen de autonomía necesario por la distancia y tardanza en las comunicaciones con la metrópoli. Por lo cual la inquisición monástica y la episcopal fueron reemplazadas por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición. El 25 de enero de 1569 el monarca Felipe II ordena la creación de dos tribunales en México y Perú. Una segunda cédula del 16 de agosto de 1570 define la jurisdicción de los mismos.

El tribunal mexicano abarcaba un espacio territorial que incluía el arzobispado de México, y los obispados de Tlaxcala, Michoacán, Oaxaca, Nueva Galicia, Yucatán, Guatemala, Veracruz, Chiapas, Honduras y Nicaragua. En Nueva España el primer inquisidor general fue don Pedro Moya de Contreras, el cual arribó a territorio mexicano el 12 de septiembre de 1571. El tribunal funcionó hasta 1819.

Por su parte, el tribunal de Lima tenía bajo su jurisdicción todo el sur del continente -exceptuando Brasil-,¹⁰⁸ razón por la cual le era prácticamente imposible cumplir su labor. Numerosas serán las peticiones que llegarán al monarca para crear tribunales en La Plata y Santafé de Bogotá. En 1608 se consideró la posibilidad de crear uno en Santo Domingo (República Dominicana), pero finalmente el 25 de febrero de 1610 mediante una Real Cédula se funda una sede en Cartagena de Indias (Colombia). Se escogió la ciudad de Cartagena por ser el puerto más importante de la región, entrada de mercancías, extranjeros y esclavos. Su jurisdicción comprendía el Nuevo Reino de Granada y el de Tierra Firme, la isla Española, todas las islas de Barlovento y provincias dependientes de

¹⁰⁷ R. Greenleaf, *La Inquisición en Nueva España, siglo XVI*, p. 168.

¹⁰⁸ En Brasil, durante la unión de las dos coronas (1580-1640) se planteó la necesidad de crear un tribunal, pero este no llegó a fundarse.

la Audiencia de Santo Domingo, y los obispados de Cartagena, Panamá, Santa Marta, Puerto Rico, Popayán, Venezuela y Santiago de Cuba.¹⁰⁹ Su primer inquisidor fue don Pedro Mateo de Salcedo, el cual arribó a Cartagena el 21 de septiembre de 1610. El tribunal fue considerado como de tercera categoría por su continua falta de fondos, y funcionó hasta 1821.

Pero regresemos por un momento a aquella sentencia impuesta por Zumárraga. Esta motivó toda una polémica en la metrópoli, que marcó definitivamente las futuras acciones de la Inquisición en América. El indígena no sólo quedó exento del fuero inquisitorial, también se consideró que debía ser tratado con mayor indulgencia por obispos y frailes. Sin embargo, el 18 de agosto de 1570 se envía desde Madrid una *Instrucción a los inquisidores de la Nueva España* la cual expresa lo siguiente:

...no habéis de proceder contra los indios del dicho nuestro distrito, porque por ahora hasta que otra cosa se os ordene, es nuestra voluntad que sólo uséis de ellos contra los cristianos viejos y sus descendientes y las otras personas contra quienes en estos reinos de España se suele proceder y en los casos de que conociereis, iréis con toda templanza y suavidad y con mucha consideración, porque así conviene que se haga de manera que la inquisición sea muy temida y respetada y no se dé ocasión para que con razón, se le pueda tener odio.¹¹⁰

Pero fue una Real Cédula del 30 de diciembre de 1571 (reconfirmada en 1575) la que finalmente definió que el indígena estaba exento del fuero inquisitorial por ser considerado como un “hombre que no ha llegado a la mayoría de edad.”¹¹¹ Los indios continuaron sometidos a obispos y frailes los cuales realizaron juicios más improvisados y rápidos, con castigos más leves que los aplicados por el tribunal. Paradójicamente los negros bozales, también “tiernos en la fe”, no quedaron exentos del fuero inquisitorial.

La inquisición funcionó en América para españoles, criollos, mestizos y negros. La exclusión del indígena del fuero inquisitorial limitó los alcances de las políticas aplicadas, porque “dejó de cumplir con la misión federativa que había desempeñado en la península, al imponer normas cristianas hegemónicas e intervenir sin excepción en todas las regiones y entre todos los estratos sociales.”¹¹² El tribunal se convirtió en un cuerpo de vigilancia represivo, primordialmente destinado a una minoría de la población que se corresponde con la élite social y política. Por ello “las complicidades ineludibles que existían dentro de los sectores dominantes de una sociedad colonial desembocaron en la inercia y la

¹⁰⁹ D. Ceballos, *Hechicería, brujería e Inquisición en el Nuevo Reino de Granada*, p. 53.

¹¹⁰ J. Jiménez Rueda, *Herejías y supersticiones en la Nueva España. Los heterodoxos en México*, p. 23.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 23.

¹¹² Alberro, *Op. cit.*, p. 275.

corrupción de los ministros inquisitoriales.”¹¹³ A pesar de ser la elite blanca peninsular y criolla el objetivo esencial del tribunal, este era apreciado como “una institución benigna y popular que protegía a la religión y a la sociedad novohispanas de los traidores y de los que fomentaban la revolución social.”¹¹⁴

No es de extrañar entonces que los herejes sean escasos en América. En 1537 el papa Paulo III mediante la bula *Altitudo divini consilii*, prohíbe a todo apóstata ir a las Indias, y ordena a las autoridades a expulsar a cualquiera que hubiese llegado. Posteriormente se procuró limitar la inmigración al Nuevo Mundo, obligando a probar la limpieza de sangre de todo interesado. Salvo algún corsario, pirata o náufrago ocasional, sólo los judíos conversos fueron sus víctimas más importantes; como lo testimonian las grandes persecuciones de judíos en la Nueva España y Lima a fines del siglo XVI y mediados del XVII, que coinciden con los momentos de mayor actividad de los tribunales. En general el hereje escaseó y fue suplantado por el trasgresor menor que profiere blasfemias, los bígamos, los hechiceros, curanderos y los eclesiásticos solicitantes. De manera que los funcionarios preparados para las grandes persecuciones de herejes, gastaban su tiempo en delitos de poca monta.

Por su parte, el resto de las castas sociales contribuyeron al fracaso de la maquinaria inquisitorial por su escasa colaboración. En la península la población compuesta en su mayoría por cristianos viejos era conocedora de los dogmas e ideas fundamentales, y podía reconocer con mayor claridad las prácticas heterodoxas de luteranos, judíos y musulmanes. Pero en territorio americano la población mayoritaria -negros, mestizos e indígenas- era neófita en esos conceptos, por lo cual les resulta difícil comprender las nociones enumeradas en los edictos: arrianismo, luteranismo, judaísmo, jansenismo, etc. Por ello el tribunal se halló privado de la denuncia espontánea de testigos realmente conocedores; al contrario, los delatores buscando la venganza personal o la eliminación de un personaje molesto, denuncian pequeños delitos o que no pertenecen al ámbito de la Inquisición.

A esto debemos sumarle los reducidos recursos que apenas permitían el funcionamiento de los tribunales. Sus fuentes de ingreso básicos eran los aportes de la corona y los obtenidos mediante la confiscación de bienes a los reos procesados. Pero al no hallarse grandes casos de herejía que involucraran a las elites, eran pocos los medios económicos disponibles. La falta de fondos era un problema común a los tres tribunales, y en el siglo XVIII la corona redujo su cuota de auxilio monetario, lo que contribuyó a la precariedad de la institución.

¹¹³ S. Alberro, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, p. 49.

¹¹⁴ R. Greenleaf, *La Inquisición en Nueva España, siglo XVI*, p. 170.

Otro problema era la magnitud geográfica de la jurisdicción de cada tribunal y el escaso personal. Cada sede tenía dos inquisidores y un fiscal, además de auxiliares como notarios, alcaldes, médicos y otros ayudantes. Por lo que la acción del tribunal se concentró en las ciudades con mayor población, en los puertos con tráfico internacional y en las grandes zonas mineras. Contaron con la ayuda de los *comisarios* encargados de servir como puente entre las distintas poblaciones y cada tribunal; recogiendo las denuncias y aplicando las órdenes recibidas, aunque la lentitud de las comunicaciones entre éstos impedían una acción realmente efectiva.

Por su parte, en América los *familiares* eran personas más interesadas en la inmunidad que otorgaba el cargo ante las autoridades civiles, que en perseguir a los herejes. Por ejemplo, un caso interesante de referir es la solicitud de nombramiento como *familiar*, que realiza el 23 de mayo de 1643 el pintor sevillano Sebastián de Arteaga (1610-1652) al tribunal novohispano. El artista se había asentado en la capital del virreinato desde 1640, y posiblemente tuvo problemas para asegurarse una fuente de ingresos constante. En su solicitud no sólo entregó los recaudos que atestiguan su limpieza de sangre, sino que también se ofreció como pintor. A finales del mes fue designado notario, pero la lentitud del proceso de comprobación de la limpieza de sangre, impidió que disfrutase del privilegio de ser familiar. Será en 1656, cuatro años después de la muerte del pintor, cuando la *Suprema* envíe la respuesta afirmativa. De todos modos el interés del artista no consistía en velar por la ortodoxia de la fe sino por necesidades más prosaicas: “él quería asegurar que los trabajos pictóricos que requirieran los inquisidores, se le asignara, como si él fuera el pintor oficial del Tribunal, al cual afirmó que le serviría «con todo rendimiento en lo que se hubiera de ofrecer de mi arte de la pintura».”¹¹⁵ De hecho realizó un Cristo Crucificado en el que colocó una cartela con la siguiente frase: “*Puso este Sto. Crucifixo por su deboción en este tribunal del Sto. Offo. De la Ynquisición Sebastián de Arteaga, Notario del año 1643*”. Además se le encargó diecinueve retratos de los inquisidores desde la fundación del tribunal, de los cuales sólo concluyó dieciséis, y el retrato del arzobispo don Juan de Mañozca, (estos últimos desaparecidos). Como podemos concluir no siempre los fines de los familiares se relacionan con el servicio sincero a la religión.

Ante tales circunstancias los inquisidores se dedicaron con mayor afán a las controversias con otros poderes, tanto eclesiásticos como civiles, que a la persecución de la heterodoxia. “Sus inquisidores se ocuparon más de pelearse entre ellos, tramitar intrigas ante la Suprema y discutir privilegios con el brazo secular, que de velar por el mantenimiento de la fe en estas tierras.”¹¹⁶ A pesar de que una Real Cédula emitida el 10 de marzo de 1553, define la conducta a ser observada por los funcionarios del poder civil

¹¹⁵ X. Moyssén, “Sebastián de Arteaga 1610-1652” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 20.

¹¹⁶ Ceballos, *Op. cit.*, p. 55.

ante los tribunales de la inquisición; no faltaron los conflictos por la intromisión de las autoridades civiles en el área de acción de los inquisidores. Pero de igual modo, la propia Iglesia a través de arzobispos, vicarios y otros sacerdotes, interferían y obstaculizaban la labor del tribunal en numerosas ocasiones.

Traigamos a colación un caso caraqueño que demuestra esas interferencias. Desde la Guaira el 10 de agosto de 1790, el capitán general Juan de Guillelmi (act.1786-1792), solicitó al obispo Mariano Martí la revisión de unas pinturas que se hallaban en la Casa del Real Amparo, las cuales habían sido criticadas por el comisario de la Inquisición, según expone en su carta:

Sin causa y con el designio de molestarme ha indicado el Comisario del Santo Oficio Dr. Dn. Miguel Antonio de Castro y Marrón ser dignas de notar las pinturas que tiene S.M. en la casa del Real Amparo donde se hallan con imventario y han estado seis años a vista de las muchas gentes de la primera distinción y conocida piedad.

No sé si se dilatara mi regreso; y deseo que V.S.Y., censor justo de las costumbres pase quando pudiese a la expresada casa; examine aquellas pinturas y a mi buelta se sirva de decirme lo que hallare reparable en ellas, pues yo nada he advertido.¹¹⁷

El obispo Martí, quien se caracterizó por ser un celoso defensor de la ortodoxia no encontró nada indecente o escandaloso en las pinturas, por lo que apoyó al capitán general en un acta firmada después de su revisión el 13 de agosto de 1790. Aunque no conocemos el tema de los cuadros, el hecho de que el prelado no hallara motivo de nota, demuestra que las piezas fueron la excusa para un conflicto entre los distintos poderes, que entorpecían la labor inquisitorial.

La Provincia de Caracas dependió del Tribunal de Lima, hasta 1610 cuando se fundó el de Cartagena de Indias.¹¹⁸ Durante todo el periodo colonial tuvo una actividad bastante limitada. No sólo por los problemas ocasionados por las distancias geográficas, sino también por la fácil penetración de libros y objetos prohibidos por nuestras extensas costas. Además de ello muchas ciudades y pueblos no fueron sedes de comisariatos hasta el siglo XVIII, y dependían de las ocasionales y esporádicas visitas de los familiares del Santo Oficio provenientes de Cartagena.

A la llegada del comisario don Gabriel José Lindo en 1778, encontró que durante cuarenta y cinco años no se había leído ningún Edicto de Fe en la capital de la provincia.

¹¹⁷ Citado por E. Plaza, “Vicisitudes de un escaparate de cedro con libros prohibidos (Actividades del Tribunal de la Inquisición en la Provincia de Caracas, 1778-1821)” en *Politeia*, p. 354.

¹¹⁸ La acción de la Inquisición en Venezuela fue abolida en 1812 y restaurada por Monteverde ese mismo año. Luego suprimida por las Cortes de Cádiz en 1813. Restablecida por Morillo en 1815 y finalmente suprimida por el Congreso de Cúcuta en 1821.

Su iniciativa en celebrar la lectura del Edicto en la cuaresma de 1779 siguiendo el ceremonial acostumbrado, se tropezó con la sorpresa del resto de las autoridades provinciales. Así el Intendente José de Ábalos respondió a la solicitud de auxiliar al comisario Lindo con las siguientes palabras:

...le fue extraña esta participación, y novedad intempestiva, porque no había oydo, ni entendido, que en esta Provincia de Caracas se celebrasen los actos ni publicasen los Edictos de la Fé con pompas ni aparatos, quando los que han ocurrido, y de que S.S. tiene noticia, se han publicado sin ninguno de estos requisitos, por un Notario de la misma Comisaria en el púlpito de la Santa Iglesia Cathedral y en los días más festivos [...]¹¹⁹

La respuesta del Intendente Ábalos confirma que las actividades de la Inquisición en nuestro territorio eran muy limitadas, y se quedaban en la mera exhibición de los edictos sin un interés auténtico por la aplicación y consecución de sus delicadas funciones.

La Inquisición y las imágenes

La persecución de la herejía no se constreñía sólo a la búsqueda y al castigo de los herejes, también se extendía a la difusión de las ideas heréticas que podían llegar al territorio a través de la importación o de la producción local, de libros, imágenes y objetos diversos. Para supervisar, controlar y censurar estos elementos se designaron a los llamados *calificadores*, expertos en teología que debían examinar las piezas sospechosas en su ortodoxia. Es conocido que la Inquisición española concedía a determinados artistas el título de *Censor y veedor de pinturas*. Este personaje se hace cargo de revisar, en el ámbito dogmático y moral, las imágenes en general, no sólo las de temática sacra. En España gozaron de este nombramiento artistas como Francisco Pacheco, José García Hidalgo y Antonio Palomino. Por su parte, el pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz (1586-1660) era familiar del Santo Oficio y su preocupación por las normas iconográficas lo llevó a acumular una gran biblioteca de 576 ejemplares.¹²⁰ Otro tanto ocurrió con el pintor Pedro Orrente (1580-1645) quien solicitó en 1624 ser admitido como familiar, aunque obtuvo el nombramiento muchos años después.¹²¹ Pero en América aún no hemos hallado este tipo de designaciones.

La Inquisición actuaba básicamente a través de cuatro métodos: la promulgación de los edictos, la revisión de los embarques en los puertos, la supervisión de las imprentas y librerías locales y los procesos abiertos por denuncias espontáneas y anónimas. Veamos

¹¹⁹ Citado por Plaza, *Op. cit.*, p. 342.

¹²⁰ Pérez Sánchez, *Op. cit.*, p. 26.

¹²¹ *Ibidem*, p. 132.

ahora estos medios de acción, pero los motivos de las censuras propiamente dichas los analizaremos en el siguiente capítulo.

Los edictos inquisitoriales eran decretos con carácter de ley, que se leían en los púlpitos durante las fiestas más importantes, y después se colocaban en las puertas de las iglesias para el conocimiento de todos los feligreses. El edicto servía para recordar las conductas desviadas y suscitar las denuncias, ya que con su lectura se solicita que todo culpable del delito proscrito, o testigo del mismo, se presente por iniciativa propia bajo pena de excomunión. A los que voluntariamente confiesan, se les imponía penas menores.

En España los inquisidores efectuaban las llamadas *visitas de partido* (visitas anuales) a las regiones bajo su jurisdicción, estableciéndose por un periodo definido de tiempo. En esas visitas se leían los edictos y se concedía la prórroga para el descargo de las conciencias. Durante este periodo comenzaban las delaciones y acusaciones de los pobladores, los cuales por iniciativa propia aprovechaban la ocasión para denunciar a los posibles heterodoxos. Es menester recordar que durante esta época el control de la sociedad era un asunto colectivo. La intimidad o privacidad, un concepto tan apreciado hoy día, no existía entonces, y las desviaciones individuales afectaban al cuerpo social por entero. De allí que la delación de los pecados ajenos, más que chisme y venganza, era una práctica saludable que buscaba evitar el castigo divino sobre la comunidad.

En América no era obligatorio para los inquisidores realizar esas visitas, y se aconsejaba llegar hasta donde les fuera factible, quedando en manos de los comisarios leer cada tres años los edictos durante la Cuaresma en todas las poblaciones superiores a los trescientos habitantes, e iniciar los procesos que fueran pertinentes. Sin embargo, estas normas a duras penas se cumplían, como pudimos comprobar líneas arriba al mencionar el caso del comisariato caraqueño. De hecho, los comisarios rara vez se interesaron por el problema artístico. Sin embargo, hallamos una orden del comisario inquisitorial de El Tocuyo, don Francisco de Mendoza, quien en 1711 señaló “la reverencia y devoción que guardaría el pueblo a las santas imágenes durante las procesiones por la ciudad, para lo cual decreta que al llevarlas de una iglesia a otra, debían ser transportadas «en sus respectivas andas, con toda decencia, bajo pena de excomunión mayor».”¹²²

Los edictos se clasifican en generales y específicos. Los primeros se refieren a los delitos tradicionales que perseguía el Santo Oficio, tanto en Europa como en América. Estos eran redactados en España y enviados a todos los tribunales. Mientras los específicos versan sobre delitos muy particulares y regionales como la astrología, la magia, el consumo de hierbas, etc. Estos eran redactados en los tribunales locales por lo cual están más adaptados al contexto social en el que se aplicaban. Por regla general, los

¹²² E. Troconis de Veracochea, *Historia de El Tocuyo colonial*, p. 371.

edictos relacionados con imágenes se encuentran entre los específicos, es decir, se redactaron para advertir la presencia de determinadas imágenes y solicitar su entrega. En la Nueva España entre 1626 y 1819 se promulgaron sesenta y seis edictos relacionados con imágenes, en su mayoría religiosas. Según explica la investigadora Edelmira Ramírez Leyva, quien se ha dedicado a revisar estos edictos inquisitoriales:

Las censuras están dirigidas fundamentalmente a estampas, aunque en este punto cabe aclarar que el vocabulario utilizado no es preciso, porque emplean indistintamente los vocablos estampas, imágenes, figuras, efigies, retratos, sin una precisión rigurosa. Aparte de las estampas hay también prohibiciones sobre láminas, pinturas y mapas. Y entre los objetos prohibidos se cuentan reliquias, medallas, cuentas, rosarios, cadenillas, anillos, naipes, vestuario (tanto de disfraz como de uso común y hasta los dedicados al culto), incluyendo máscaras.¹²³

Las imágenes referidas por los edictos eran destruidas por los funcionarios, razón por la cual generalmente no se conocen sus particularidades. Como puede evidenciarse estos edictos en general se orientaban hacia los propietarios y consumidores, más que a los productores.

En cuanto a las imágenes importadas del continente europeo, éstas eran revisadas en los puertos por el comisario encargado. Para cumplir con esta misión debía ser el primero en abordar las naves cuando llegaban, y después de revisar los documentos de los pasajeros, buscaba los libros, imágenes y objetos en los equipajes. Generalmente éstos dos últimos rubros eran rápidamente revisados y sólo en las ocasiones en las cuales poseían algún elemento sospechoso o digno de nota, se enviaban al tribunal para su revisión más detallada, para lo cual se nombraba a dos calificadores. Por su parte, los libros si requerían un control más riguroso, sobre todo si la temática era religiosa. Todos los textos eran inventariados y llevados a la aduana, en la cual se examinaban y se regresaban a sus dueños si no estaban referidos en los *Índices de Libros Prohibidos*. Estos índices se comenzaron a aplicar desde 1559 por orden del papa Paulo IV (act. 1555-1559), aunque la Corona española no empleaba las censuras procedentes de Roma, sino que efectuaba su propio catálogo. Para mediados del siglo XVIII, los *Índices* ya habían comenzado a perder su eficacia, limitada además por una Real Cédula de 16 de junio de 1768, que impedía a la Inquisición española prohibir los libros escritos por autores católicos, sin la posibilidad de escuchar sus alegatos.

Los Inquisidores también debían supervisar las tiendas de los importadores de libros y las imprentas locales. Para ello se solicitaba el envío regular de catálogos alfabéticos con

¹²³ E. Ramírez Leyva, “La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos” en VV.AA., *Arte y coerción. I Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*, p. 150.

información precisa sobre cada texto. Sin embargo, el envío de estas *memorias de libros* no eran tan regulares. Así “el advenimiento de un nuevo inquisidor, el surgimiento de rumores heréticos, o alguna otra causa acentuaron de vez en cuando la coerción, que por lo general, reincidía después de largos períodos de apatía e indiferencia.”¹²⁴ Agréguese a esta comercialización, la producción en las imprentas locales de textos, grabados librescos y estampas sueltas. La edición de libros estaba reglamentada por licencias otorgadas por el Real Consejo (desde 1554) y la Iglesia. Por ello los libros usualmente portaban la autorización de orden real y la censura eclesiástica otorgada por el obispo. Pero aún no resulta claro qué normativas regían el trabajo de los grabadores, porque a pesar del celo evidente por el contenido de lo publicado, a veces se imprimen y comercializan libros y estampas sin licencia.

Otra vía de encuentro con las imágenes sospechosas se halla en las denuncias, las cuales se podían realizar en cualquier momento del año. Un individuo podía delatar una imagen vista en la casa de un amigo, la cual le parece escandalosa, o un religioso notificar una pieza con alguna leyenda alterada o con una iconografía desconocida; ante lo cual la institución procede a abrir un proceso investigativo, en el que se solicita al dueño la entrega de la pieza cuestionada. Ésta era enviada a dos calificadores, quienes la examinan y dan su opinión por escrito. Si la imagen efectivamente poseía elementos que la hacían peligrosa se decidía su destrucción total o a su censura parcial por orden del inquisidor, y se sancionaba al poseedor con alguna reprimenda moral, una multa o cualquier otro castigo ejemplarizante. Si el examen resultaba negativo, se devolvía la pieza sin más al dueño, y quien terminaba recibiendo una reprimenda era el denunciante por hacerle perder el tiempo a la institución.

Quienes han estudiado la acción del Santo Oficio con respecto a las imágenes, han señalado que por lo general no existió “una política de gran envergadura, y ni siquiera una campaña intermitente sino más bien intervenciones limitadas y aisladas (bastante desgastadas) como respuesta a denuncias de algunos curas demasiado celosos de su deber, o de vecinos bien intencionados.”¹²⁵

Agréguese a esto que la idolatría, un delito relacionado con el culto a la imagen, había quedado parcialmente excluido del campo de acción del Tribunal. Pese a que el tercer concilio mexicano de 1585 condenó la idolatría colonial como una herejía, producto de una elección voluntaria del indígena al regresar a las antiguas prácticas paganas, la Inquisición no podía participar en la lucha contra la misma, perdiéndose con ello los medios, recursos y ambiciones de la institución en su combate. No podemos olvidar que los indígenas estaban exentos del fuero inquisitorial, sujetos a los jueces

¹²⁴ I. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, p. 239.

¹²⁵ Gruzinski, *Op. cit.*, p. 154.

eclesiásticos y a las cortes ordinarias diocesanas, quienes por lo general no mostraron mayor preocupación por estos delitos practicados en la clandestinidad. Las pocas ocasiones en las cuales el Tribunal tiene que lidiar con la idolatría es cuando ésta pasa a manos de españoles, mestizos o negros. A pesar de ello, un edicto de 1768 ordena, “destruid los ídolos, echadlos por tierra, quemad, confundid y acabad todos los lugares donde estuvieren, aniquilad los sitios, montes y peñascos en que los pusieron, cubrid y cerrad a piedra y lodo las cuevas donde los ocultaron, para que no os ocurra al pensamiento su memoria.”¹²⁶

A partir del siglo XVIII comienzan a evidenciarse otros objetivos en la institución, especialmente después de la Revolución Francesa. La Corona española reconoció con preocupación el peligro en la proliferación de las ideas ilustradas entre los súbditos de los territorios de ultramar. Para evitar la contaminación no sólo se utilizó a los filósofos ilustrados españoles que procuraban adaptar las ideas francesas a la sociedad monárquica española, a fin de limitar las consecuencias perniciosas. También se utilizó la vieja maquinaria inquisitorial, que esta vez estaba al servicio total del Estado, dejando en muy segundo lugar su función de perseguir la herejía. Así los edictos promulgados desde mediados del siglo XVIII revelan la preocupación por la llegada de ideas liberales, que califican como una “peste”. Por ello, se amplía el *Índice* para incluir los libros de los “filósofos modernos”: enciclopedistas, racionalistas, etc.

Ante esta circunstancia, las nuevas imágenes que fueron proscritas se definen entonces como “sediciosas y satíricas”. Bajos estos términos se evidencia la llegada de imágenes con contenidos políticos que inducen a la rebelión, bien sea por criticar a la Corona española o a la Iglesia. Las primeras aparecen en edictos de 1798 y 1799, mientras las segundas se hallan desde 1773, relacionadas con la expulsión de la Compañía de Jesús (en 1767), ya que aludían a los regulares expulsos.¹²⁷ Obviamente no se describen las imágenes aunque podemos suponer que se trataría de caricaturas o grabados con contenidos políticos. También comienzan a prohibirse los objetos con alusiones a la revolución francesa: cajas de rapé, relojes, brazaletes, etc. Lo cierto es que estos objetos ingresaban con relativa facilidad. Como en efecto ocurría en los territorios venezolanos, según lo expresa la preocupación del gobernador Guillelmi en una carta al Intendente:

La comunicación que trae el comercio con las islas extranjeras facilita la introducción de varias pinturas que tienen analogía con la constitución actual en que se halla la Francia, las cuales pasan por moda, y sin ser notadas en cajas de tabaco y en otros muebles de pequeño bulto y de propio uso de las gentes; y creyendo que estos exemplares o dibujos pueden hacer sensación en algunos corasones fanáticos y que

¹²⁶ Citado por Jiménez Rueda, *Op. cit.*, p. 23.

¹²⁷ Ramírez Leyva, *Op. cit.*, p. 155 y 160.

no saben discernir las cosas, espero el celo de V.S. que por el mejor servicio del Rey dará las ordenes convenientes para que en todas las embarcaciones que fondeen en los puertos del distrito de la Intendencia se haga un escrupuloso escrutinio a fin de precaver la introducción de semejantes pinturas [...].¹²⁸

Pese a los esfuerzos de las autoridades estas imágenes y objetos formaron parte de la cotidianidad, evidenciando que “si la Inquisición conserva durante toda la época colonial la misión de extirpar o de corregir las imágenes defectuosas y de proteger el culto a las imágenes buenas, nunca hace de ello un objetivo prioritario.”¹²⁹ Los procesos rara vez concluyeron en sentencias firmes, por lo cual la sombra del Santo Oficio no fue más que una amenaza, que muy pocas veces llegó a concretarse.

La Inquisición y los artistas

El único artista del cual se conoce en la actualidad que padeció los rigores de la Inquisición española, fue el escultor Esteban Jamete en el siglo XVI, por sus ideas poco ortodoxas que lo relacionaron con el luteranismo. Jamete se mostraba contrario a usar imágenes de bulto a las que consideraba “nidos de ratones”, por lo que en sus retablos decidió sustituirlas por lienzos. Aunque a primera vista pueda parecernos una cuestión más relacionada con la limpieza y la higiene de los templos, otras afirmaciones del escultor lo pusieron en aprietos. Igualmente señaló que prefería adornar los retablos con figuras de fantasía (que podríamos interpretar como grutescos y otras abstracciones), a fin de que los devotos no se entretengan en las imágenes de bulto. Sólo la presencia de imágenes en su taller -las mismas que renegaba- lo salvaron de la relajación al brazo secular.¹³⁰ Otro caso, no relacionado con la praxis artística, es el del entallador español Rodrigo Enrique, procesado por haber defendido a su esposa de los funcionarios inquisitoriales que querían llevársela para cumplir con un castigo de azotes.¹³¹

A medida que avanzan las investigaciones en los archivos americanos, se ha puesto al descubierto algunos casos que involucran a artistas. El más famoso es el proceso del pintor flamenco Simón Pereyng (†1589) quien había llegado a la Nueva España en 1566, al servicio del virrey Gastón de Peralta. Pereyng fue procesado por palabras mal sonantes y opiniones contrarias a la fe. El pintor se acusó a sí mismo en 1568 ante las autoridades episcopales -ya que el Tribunal del Santo Oficio aún no se había instalado en América- por afirmar que “no era tan grave pecado... el echarse un soltero con una soltera como si

¹²⁸ Citado por E. Plaza, “El miedo a la Ilustración en la Provincia de Caracas (1790-1810)” en *Politeia*, p. 341.

¹²⁹ Gruzinski, *Op. cit.*, p. 154.

¹³⁰ P. Martínez-Burgos García, *Idolos e imágenes*, p. 199.

¹³¹ R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 21.

fueran casados.”¹³² Después de un proceso en el cual se pone en evidencia que la inquisición episcopal se prestaba para las venganzas personales, el pintor fue absuelto con el castigo de pintar “a su costa el retablo de Nuestra Señora de la Merced desta Santa Iglesia muy devota y a mi contento y que en el ínterin que el dicho retablo pinta no salga desta ciudad en sus pies ni en ajenos.”¹³³ Aparentemente Pereyns cumplió con el castigo, por encontrarse una obra atribuida a su pincel en la Catedral de México, pero con una iconografía diferente: una *Sagrada Familia con santa Ana*. Posiblemente se cambió el encargo después de escrita la sentencia, ya que no hay testimonios de la existencia de alguna Virgen de la Merced en ese templo.

Por su parte, el escultor y ensamblador flamenco Adrián Suster, también radicado en la Nueva España, le correspondió escuchar misa inquisitorial con traje de penitente el 4 de julio de 1600, abjurando su luteranismo, que a todas estas nunca había confesado.¹³⁴ Igual suerte sufrió el pintor Jerónimo Farfán, procesado por la inquisición novohispana en 1604,¹³⁵ aunque ignoramos los motivos de su causa.

Un caso que nos permitimos citar con mayor extensión, es el descubierto por el historiador Gustavo Curiel en los archivos mexicanos, ya que sorprendentemente pone en evidencia los limitados alcances de las acciones del Tribunal. Según los documentos, el 19 de noviembre de 1691 el pintor Tomás de Villalobos denunció voluntariamente a su colega Miguel Jerónimo de la Cruz, por haber escuchado que “estaba pintando unas *Fábulas* profanas y en ellas hombres y mujeres desnudos, sin ningún rebozo ni sombra”¹³⁶ encargadas por el peruano don Francisco de Pro León y Montemayor, marqués de Celada de la Fuente, quien se encontraba de paso por Ciudad de México. Según el testimonio de Villalobos, el marqués de Celada había entrado en contacto previamente con el pintor Juan Correa, quien tenía en su taller un cuadro de *Fábulas*. Esta pieza no fue del agrado del noble por el precio y la decencia de las figuras las cuales “no tenía cosa alguna de deshonestidad.”¹³⁷ Como podemos apreciar el chisme sobre el tipo de imágenes deseadas por el aristócrata se había extendido entre los artistas.

Casualmente al día siguiente el pintor denunciado Miguel Jerónimo de la Cruz, se presentó al Tribunal por orden de su confesor, para declarar que el marqués le había encargado doce lienzos de *Fábulas* deshonestas por doscientos cuarenta pesos. A pesar de sus advertencias sobre los riesgos que podría traer tales imágenes, el marqués lo obligó

¹³² M. Toussaint, “Proceso y denuncias contra Simón Pereyns en la Inquisición de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. XII.

¹³³ *Ibidem*, p. XVI.

¹³⁴ VV.AA. *Una ventana al siglo XVII novohispano. Homenaje a Edmundo O’Gorman*, [cd-rom], s.p.

¹³⁵ *Loc. cit.*

¹³⁶ G. Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (Historia de un proceso inquisitorial, 1692)” en A. Dallal (edit.), *La abolición del arte*, p. 275.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 277.

alegando que “en Madrid, en el Palacio del Rey Nuestro Señor, y en otras partes, estaban pintadas diferentes *Fábulas* en carnes, a lo natural, y descubiertas sin ningún rebozo, y que no hacían reparo en ello.”¹³⁸ Para hacer los lienzos el noble le entregó unas estampas de Ovidio, posiblemente de alguna edición de la *Metamorfosis*. La investigación continuó con la confiscación de los doce cuadros, los cuales el marqués hábilmente cambió por otros menos ofensivos, ocultando los más deshonestos, táctica que el pintor Miguel Jerónimo de la Cruz denunció a los inquisidores. Después de muchos interrogatorios y pesquisas, que no incluyeron en ningún momento al marqués, los cuadros faltantes fueron encontrados. Una vez en poder del Tribunal se entregaron al pintor con la orden de censurar las partes deshonestas con velos, ramos o cualquier cosa que las cubriera. Después de censurados fueron devueltos a su dueño con una amonestación escrita de abstenerse a futuro de mandar a ejecutar pinturas semejantes. Por su parte, el artista y sus oficiales sufrieron una reprimenda y la advertencia de ser excomulgados, multados y desterrados si volvían a pintar temas similares. Obviamente, la condición social del marqués de Celada favoreció el resultado final del proceso, el cual mostró una excesiva benevolencia hacia el marqués, quien nunca asistió al Tribunal. Los artistas igualmente resultaron beneficiados ya que no se les aplicó ninguna de las penas prescritas para el delito de representar figuras lascivas.

Ya en el siglo XVIII, el arquitecto español Antonio González Velázquez denunció en 1791 a su colega y compatriota Manuel Tolsá (1757-1816) por la posesión de una pintura francesa iluminada “que tiene dos vistas. Y por haberle parecido al declarante no sólo indecente, sino positivamente obscena.”¹³⁹ El consultor del Santo Oficio, don Ramón Pozada se hizo cargo de visitar la casa de Tolsá, recogiendo en su visita cuatro estampas, entre las cuales se incluyó la denunciada que había sido previamente enmendada por el artista. Como las otras estampas también mostraban su “indecencia y obscenidad”, Tolsá recibió una severa reprimenda.

Al pintor y platero José Luis Rodríguez Alconedo se le decomisan en 1793 cerca de dieciséis estampas, y una colección encuadernada con ciento veintitrés estampas de la *Fábula de la Gentilidad*. Sin embargo, para 1808 aún no se había tomado una decisión al respecto por lo cual el artista reclamó el examen de las estampas, la confiscación de las que fueran dignas de nota y la devolución del resto. Después de algunos exámenes, el calificador dominico fray Ramón Casans, consideró algunas estampas como “muy torpes, tanto por su desnudez como por los infames hechos de las fábulas que se presentan en los temas más lascivos.”¹⁴⁰ A pesar de las protestas del artista que alegó que eran materiales de

¹³⁸ *Ibidem* p. 280.

¹³⁹ “Documentos relativos a Manuel Tolsá” en *Boletín del Archivo General de la Nación*, p. 53 y ss.

¹⁴⁰ F. de la Maza, “Las estampas de Alconedo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 70.

trabajo para ejercitar el dibujo, solamente se le devolvieron cuatro estampas con la condición de que las reservase de ojos curiosos. La colección encuadernada parece que sufrió también los rigores de la censura, ya que algunos documentos refieren que se les arrancó diez estampas.

La iconoclasia como conducta herética

Una vez legitimado el uso de la imagen en el culto católico, todas las conductas que atenten contra la misma ingresan en el estatuto de heterodoxas. Se considera que los gestos de irrespeto, no sólo se dirigen a la imagen sino también al personaje que representa, ya que no debemos olvidar que la imagen actuaba como la representante de la divinidad en la tierra. Así santa Teresa de Jesús advertía en sus *Moradas* (1577) que:

Aunque un pintor sea muy malo, no por eso se ha de dejar de reverenciar la imagen que hace, si es de todo nuestro Bien. [...] donde quiera que veamos pintado nuestro Rey, le hemos de reverenciar; y veo que tiene razón, porque aun acá se sentiría. Si supiese una persona que quiere bien a otra, que hacía semejantes vituperios a su retrato, no gustaría de ello. Pues, cuánto más es razón que siempre se tenga respeto adonde viéremos un crucifijo o cualquier retrato de nuestro Emperador.¹⁴¹

Las palabras de la Santa de Ávila nos introducen a un aspecto poco explorado de la mentalidad religiosa de la época: los gestos iconoclastas. Estos fueron apreciados no sólo como una falta de respeto al dogma establecido, sino como un testimonio que delataba a los herejes y a los judeo conversos. Así por ejemplo, en un edicto inquisitorial expedido para la Nueva España el 22 de marzo de 1621 se señala que es preciso denunciar a los que consideren que: “no se ha de rogar a los santos y que *no ha de haber imágenes en las iglesias* y que no hay purgatorio y que no hay necesidad de rezar por los difuntos y que no son necesarias las obras, que basta con la fe, con el bautismo para salvarse.”¹⁴² Afirmaciones como las citadas, bastaban para sospechar de la ortodoxia de cualquier persona denunciada. Por lo cual era suficiente con la denuncia de una esclava que encuentra los restos de una imagen rota; de un indio que oye un dudoso sermón en contra del culto a las imágenes; o de un vecino que escucha a otro afirmar que las imágenes son sólo madera y lienzo.

Estas denuncias a veces permitían descubrir a algunos judíos conversos, que intentaban clandestinamente continuar la religión de sus antepasados, en una sociedad que los identificaba con cierta dificultad, pero que no dudaba en acusarlos ante la Inquisición. Uno de los aspectos que facilitaba la identificación de los judíos conversos era su rechazo

¹⁴¹ Santa Teresa de Jesús, *Castillo interior o las Moradas*, VI, cap. 9.

¹⁴² Citado por Jiménez Rueda, *Op. cit.*, p. 60. Las cursivas son nuestras.

al culto católico de la imagen. Para los conversos esta práctica era considerada como idolátrica, ya que debemos recordar que el judaísmo es una religión de la palabra, no de la imagen. Por ello, según los documentos de la Inquisición, convirtieron a la imagen cristiana en blanco de sus odios y frustraciones, descargando sus burlas especialmente en los crucifijos, que colocan en lugares sucios o indecentes, azotan, escupen, queman y hasta ensucian con excrementos. No es de extrañar entonces las numerosas denuncias efectuadas por criados y otras personas cercanas, a los tribunales inquisitoriales hispanoamericanos, de faltas de respeto hacia la imagen cometidas por presuntos conversos. Para Solange Alberro, “estas acciones indican sin lugar a duda una etapa avanzada de la asimilación religiosa pues muestran que los marranos que las perpetran otorgan un valor a los signos y objetos de los que se burlan y que intentan destruir simbólicamente.”¹⁴³ Más allá de las profundas implicaciones psicológicas en las cuales transgreden sus propias creencias anti-icónicas hebreas, tales conductas se convertían en testimonios indudables en contra de los marranos delatados, ya que estaban penadas como prácticas heréticas, contrarias a los dogmas católicos.

Un testimonio gráfico de estas prácticas se halla en un lienzo conservado en el Museo Regional del Cusco. En el cuadro un anónimo pintor cusqueño representó a un grupo de doce judíos azotando una escultura de Cristo crucificado en el interior de una vivienda. La imagen registra un incidente ocurrido en el Cusco hacia 1643, en la residencia de Pedro Montero de Espinosa donde se reunían clandestinamente los judíos para azotar a ramalazos a un Cristo de tamaño natural. Otro incidente semejante se había dado en Lima en 1639, llevando a la hoguera al judío portugués Manuel Bautista Pérez junto a otros diez acólitos suyos al descubrirse estas prácticas clandestinas.¹⁴⁴ En este sentido, es importante acotar que las escenas de iconoclastia judía contra las imágenes cristianas se remontan al siglo XIII, proliferando sobre todo en la pintura mural, en esculturas y en libros de oración. Los relatos que detallan la profanación de altares, imágenes y hasta la hostia, fueron difundidos intencionalmente por la Iglesia para avivar los sentimientos de los cristianos en contra de los judíos durante la edad media,¹⁴⁵ convirtiéndose en un tópico que la Inquisición española rescató en su necesidad de controlar a este sector de la población recientemente convertida. Así se explican dos lienzos con episodios de la historia de un crucifijo ultrajado por una familia de judíos, pintados por Francisco Camilo (1615-1673) para el convento de capuchinos de la Paciencia (España).¹⁴⁶

¹⁴³ Alberro, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*, p. 439.

¹⁴⁴ R. Mujica Pinilla, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano” en R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, nota 132. En este libro se reproduce el cuadro del Museo Regional del Cusco.

¹⁴⁵ M. Camille, *El ídolo gótico*, p. 203.

¹⁴⁶ Pérez Sánchez, *Op. cit.*, p. 302.

Pero no sólo los conversos agredían con violencia a las imágenes. Los moriscos españoles también descargaban sus resentimientos en las imágenes cristianas como sugiere Damián Fonseca, en su texto *Justa expulsión de los moriscos de España* (1612), al explicar que “las imágenes de los santos que con particular mandato de los visitadores tenían en sus casas, siempre las víamos mal puestas, unas veces de lado, otras de cabeza abajo, llenas de suciedad, de telarañas, y razgadas.”¹⁴⁷ Como demuestra esta cita, los gestos iconoclastas a veces eran tan sutiles como la simple inversión de la imagen, que conllevaba su negación.

Por su parte, los protestantes igualmente se burlaban de ellas, envilecían sus vestidos y las iglesias que las cobijaban. Así se evidencia en el proceso contra Pierre Sanfooy de Saint Vigor, quien había acompañado al pirata francés Pierre Chuetot en un ataque a la isla de Cozumel en 1570.¹⁴⁸ A Sanfooy lo procesó la Inquisición por luterano, debido a las declaraciones de numerosos testigos quienes lo vieron usando los cálices como copas para beber, profanando imágenes y haciendo dibujos obscenos en las paredes de la iglesia de Cozumel. Sanfooy fue juzgado en un auto de fe en 1574, y condenado a recibir doscientos azotes y seis años de trabajos forzados en las terribles galeras. Procesos como éstos se repetían cada vez que se arrestaban piratas y corsarios. Pero igualmente surgían en la vigilancia estrecha de los extranjeros, especialmente alemanes, franceses y holandeses que se instalaban en estas tierras.

Sorpresivamente las prácticas conculcatorias se hallaban también entre los cristianos viejos. Ramírez Leyva ha registrado cerca de doscientas denuncias ante la Inquisición mexicana, que muestran un despliegue de agresión inusitada producto de riñas conyugales, alcoholismo, pérdidas en juegos de azar, etc.¹⁴⁹ En este sentido, Serge Gruzinski añade una esclarecedora lista de conductas iconoclastas verificadas en la Nueva España: “se insulta a la imagen, se la fustiga, se la araña, se la abofetea, se la quema, se la arranca, se la pisotea, se la apuñala, se la atraviesa o se la destroza a tijeretazos; se la ata a la cola de un caballo, se la mancha con pintura roja o excrementos humanos, o alguien se limpia el trasero con ella.”¹⁵⁰ Tales conductas prueban la creencia en el poder de la imagen para otorgar beneficios, lo cual es un reconocimiento de su sacralidad. Los individuos que descargan sus frustraciones destruyendo o castigando imágenes religiosas, lo hacen por el incumplimiento de algún deseo. A veces simplemente se las amenaza con malos tratos buscando a través de la extorsión provocar el prodigio.

¹⁴⁷ Citado por J. Portús, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, p. 268.

¹⁴⁸ Greenleaf, *La Inquisición en Nueva España, siglo XVI*, p. 179.

¹⁴⁹ E. Ramírez Leyva, “La censura inquisitorial novohispana en algunos procesos sobre imágenes y objetos de arte” en A. Dallal (edit.), *La abolición del arte*, p. 239.

¹⁵⁰ Gruzinski, *Op. cit.*, p. 165.

Otra conducta, severamente penalizada por las autoridades inquisitoriales, era la ubicación impropia de las imágenes en lugares sucios o indignos. Una práctica común en España consistía en usar el respeto a las imágenes sagradas para mantener la limpieza o la decencia de algún oscuro u olvidado paraje. Los tratadistas hispanos condenaban esta costumbre señalando que

...todos devemos procurar, que en los lugares donde se colocaren las dichas Santas Imágenes, se eviten pecados y blasfemias, y otros semejantes, porque no parezca que están allí más para testigos destas irreverencias, que para devoción de los fieles. Y poner en zaguanes, y cantones para que no se ensucien en ellos, es abuso intolerable a que se debe acudir con rigor, y castigarse.¹⁵¹

En el continente americano desde el inicio de la conquista se acostumbraba colocar imágenes (especialmente crucifijos) en sitios considerados sagrados por los indígenas, como templos, montes, cuevas, etc., como una manera de cristianizar el espacio; posterior a este proceso de evangelización inicial, se procuró que la imagen cristiana no se hallara abandonada en lugares poco accesibles, a fin de evitar el desarrollo de cultos supersticiosos. Al menos cinco edictos que prohíben esta práctica fueron promulgados por el tribunal novohispano desde 1626 hasta 1767. En líneas generales proscribían “que no se pinten, esculpan, ni coloquen la Santa Cruz en sitio y parajes inmundos, y expuesto a irreverencia.”¹⁵² E incluso el III concilio provincial mexicano (1585) prohíbe grabar la cruz e imágenes de santos “en azúcar, bizcocho u otros manjares, en los sepulcros, en los fierros con que se hierran los rebaños.”¹⁵³ Estas conductas inusuales relacionadas con la imagen ingresaban dentro de la categoría de delitos religiosos menores, o irreverencias hacia las personas, lugares y objetos sagrados, que nos muestran los matices de una religión popular plena de tonalidades supersticiosas. Porque a pesar de lo que las autoridades, concilios y dogmas definían, continuaba siendo apreciada por su poder.

En el siglo XVIII la Iglesia se preocupó más aún por separar las esferas de lo sagrado y lo profano. Por ello exigió la necesidad de exponer la imagen religiosa en un espacio decente y exclusivamente destinado para ella. En este sentido, se encuentran procesos como el de un español de Guadalajara, quien en 1692 “ha colocado en su sala de recibir, unos al lado de otros, retratos de Cristo, de la Virgen y de los emperadores romanos.”¹⁵⁴

¹⁵¹ Francisco Cornejo, et al., “Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres, maestros y señores catedráticos... (1632)” en F. Calvo Serraller (comp.) *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p.242

¹⁵² Ramírez Leyva, *Op. cit.*, p. 235.

¹⁵³ P. Martínez López-Cano, *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, [cd-rom], s.p.

¹⁵⁴ Gruzinski, *Op. cit.*, p. 157.

Pero la mala ubicación de la imagen también se extiende al cuerpo humano, en donde hay espacios lícitos y otros ilícitos para la mirada. Por ello algunos tratadistas recomiendan severamente que “las cruces de oro deven los cavalleros de ábito traerlas en el pecho, que es su lugar propio, y de aprecio, y no en los indecentes, y que parecen de oprovio abaxo de la pretina, y embuelta en ella, y en los cabos de la espalda, que no es gala ...”¹⁵⁵

De todo lo expuesto se deduce que una prueba irrefutable del cristianismo auténtico era poseer muchas imágenes y venerarlas piadosa y decentemente. La presencia adecuada de la imagen era un testimonio fiel de la ortodoxia de cualquier cristiano.

¹⁵⁵ Cornejo, *Op. cit.*, p. 243.

CAPÍTULO 3: LA CENSURA DE LA IMAGEN

Una vez determinados los mecanismos de la censura del arte en la época que estamos estudiando, podemos proceder al estudio de las censuras aplicadas. El control se estableció, de manera fundamental, sobre la iconografía aplicando conceptos abstractos como decoro, propiedad, verosimilitud, etc. que desarrollaremos con mayor amplitud a continuación.

LA IMAGEN HERÉTICA

Como pretendimos establecer en capítulos anteriores, la necesidad de convencer a través de la imagen requiere la fidelidad a la tradición y el culto a la veracidad. La imagen podía divulgar nociones o ideas equivocadas sobre la historia sagrada y con ello incitar a peligrosos errores, blasfemias o, mucho peor, herejías.

Para controlar la difusión de las imágenes heréticas, era preciso vigilar el contenido que debía ajustarse a los preceptos de la veracidad histórica y la propiedad. La primera de estas categorías establecía la subordinación a las fuentes tradicionales, ya aceptadas y expurgadas de elementos heterodoxos; y la segunda, la adecuada ambientación que permite construir la lógica narrativa de la escena representada. En consecuencia con estos preceptos se exigió el uso de los atributos que identifican a los personajes representados, así como su apariencia correcta (en cuanto a vestidos, actitudes, gestos y edad). Estas exigencias no eran una invención tridentina, pues ya desde el *Quattrocento* tanto León Baptista Alberti (1404-1472) como Leonardo da Vinci (1452-1519), en sus afanes por ennoblecer el oficio de la pintura convirtiéndolo en una actividad científica que plasmara la naturaleza como una ventana abierta, exigían del artista esmero al representar las figuras en concordancia con las escenas. Leonardo utiliza el término *decoro* para definir este requerimiento de mimesis que favorece la producción de una imagen verosímil. Posterior a Trento, como analizaremos con detenimiento líneas abajo, el concepto de decoro evoluciona hacia una concepción moral, dejando bajo la voz de *propiedad* los aspectos que antes definía.

Según se evidencia en las reflexiones halladas en algunos tratados posteriores a Trento, los artistas cometían errores en la representación de las historias, por su tendencia a privilegiar la imaginación en lugar de la veracidad histórica. Así fray Juan Interián de Ayala (1730) recomienda a los artistas “no fiarse de su fantasía, singularmente quando han de pintar cosas sagradas, y que pertenecen á la Fe, por cometerse en esto un error manifiesto contra la verdad de la historia, en que tropiezan los que miran aquella pintura.”¹⁵⁶ Para combatir esta mala praxis se requiere consultar las sugerencias emitidas en los tratados, el consejo de hombres letrados y el uso de los grabados previamente expurgados.

En este ambiente tan obsesionado por la ortodoxia de las piezas, podríamos preguntarnos si efectivamente llegaron a censurarse imágenes por contenidos heréticos. En este sentido, son escasas las referencias a obras heréticas en el arte europeo durante la época que estudiamos. Pero al remontarnos a la edad media encontramos que “en realidad existen pocos indicios que vinculen al arte y la herejía, ya que los herejes tendieron a ser iconoclastas.”¹⁵⁷ Una excepción a la regla la hallamos en el siglo XV, en una *Asunción de la Virgen* (ca. 1474-76) atribuida al pintor italiano Francisco Botticini (ca. 1446-1497), actualmente en la National Gallery, que entre 1485 y 1500 se ordenó cubrir en la capilla de San Piero Maggiore. Después simplemente se optó por clausurar la capilla hasta el siglo XVIII. La obra en cuestión fue censurada porque encarnaba las ideas heréticas de su donante Matteo Palmieri expuestas en su texto *Cittá di Vita*, que retomaba ideas heterodoxas de Orígenes sobre la preexistencia de las almas, ya censuradas por el papa Vigilio (540-555).¹⁵⁸ La pieza muestra a la Virgen María recibida por Cristo, rodeados de las nueve órdenes angélicas. Lo herético es la disposición de los santos ubicados entre las jerarquías angélicas, evidenciando ser de la misma naturaleza.

Por su parte, en el continente americano las noticias sobre imágenes heréticas apuntan generalmente hacia el mundo del grabado. Prueba de ello son las estampas que fueron recogidas por el Tribunal del Santo Oficio en la Nueva España, aplicándoles el calificativo de heréticas. Edelmira Ramírez Leyva menciona que se prohibieron las siguientes imágenes: “una estampa de san Basilio Magno (1637); una lámina de Nuestra Señora de la Concepción (1692); y una estampa con diferentes textos de la Escritura, el nombre de Jesús, debajo de un Mercurio, diferentes ministros de justicia, además de su Santidad y el Rey D. Fernando VI (1773).”¹⁵⁹ Lamentablemente estas imágenes no las conocemos, ya que en su mayoría fueron recolectadas y destruidas, así que sólo podemos intuir que su prohibición obedecía a los textos (epígrafes, rótulos y oraciones), que

¹⁵⁶ Fr. J. Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, p. 7.

¹⁵⁷ M. Camille, *El ídolo gótico*, p. 230.

¹⁵⁸ A. Blunt, *La teoría de las artes en Italia, del 1450 a 1600*, p. 119.

¹⁵⁹ E. Ramírez Leyva, “La censura inquisitorial...” en VV.AA., *Arte y coerción*, p. 151.

acompañaron a esas imágenes, y no tanto por la imagen en sí misma. Prosigue Ramírez Leyva con otras imágenes prohibidas como:

Una estampa de Nuestra Señora del Carmen dando un escapulario a san Simón Stock, en la que aparece un escrito (1654); un mapa, en que a imitación del juego de la oca, se representa otra de la Constitución *Unigenitus* expedida por Clemente undécimo, con varias notas (1726); una estampa de San Antonio (1722), que representa una aparición de Nuestra Señora a san Antonio con un rótulo y una inscripción (1726); una estampa de San Gregorio con un epígrafe y una nota (1727); una estampa que representa a san Josaphat, Arzobispo de Polonia (sic) (1768; Manila: 1770); una estampa bajo la invocación de Nuestra Señora de Fuen Santa, que en la parte posterior tiene las palabras: “Palabras santísimas contra Hechizos, Tempestades de Rayos, y Centellas, Brugerías y Hechicerías” (1773), con las mismas palabras de la estampa anterior; una estampa, que al pie tiene este título: Sancta Joanna Vxor Pilati (1777); varias estampas en que se representa el rostro del lienzo de la Verónica, con unas notas que prometen indulgencias (1785).¹⁶⁰

La mayoría de estas imágenes son prohibidas *in totum*, es decir, de manera total por lo cual se destruyeron. Solamente las estampas de la Verónica y santa Juana se mandaron a expurgar. Ramírez Leyva se pregunta si los autores de tales imágenes estaban conscientes del carácter erróneo de sus obras, lo que los convertiría en transgresores intencionales del sistema político-religioso establecido. En particular consideramos que se trató más de ignorancia en materia de dogmas, que una auténtica intención de socavar las bases religiosas de la sociedad novohispana. En la mayoría de las prohibiciones mencionadas se manifiestan creencias populares que utilizan a la imagen, acompañada de determinadas oraciones, como una protección contra las posibles adversidades cotidianas. Por lo cual mal podría considerarse que se trató de una intención consciente de difundir auténticas herejías.

Ángeles heterodoxos

Un caso muy particular de imágenes heréticas son las relacionadas con el culto a los siete arcángeles que había sido prohibido en los concilios de Roma (745) y Aquisgrán (789). En estos se había condenado la angelolatría por el uso de nombres angélicos de origen dudoso. No obstante, a raíz del descubrimiento en 1516 de un fresco que los representa con sus nombres y atributos en la iglesia de Santa Ana de Palermo (Sicilia), se favoreció nuevamente su representación, siguiendo el modelo de un grabado de Jerónimo Wierix que recoge la iconografía parmelitana con los siete arcángeles apócrifos. Otros grabadores como Peter de Jode, Phillipe Galle y Crispijn van de Passe “el viejo”, también

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.152.

realizaron series grabadas de ángeles con sus respectivos nombres contribuyendo a su difusión. En este tema conviene seguir el señero estudio de Ramón Mujica Pinilla, quien ha explorado con profundidad todas sus implicaciones, las cuales resumiremos en sus aspectos generales, ya que no es nuestro objetivo repetir aquí su investigación.

Nos cuenta el autor que el 27 de septiembre de 1644, el presbítero y comisario de la Inquisición en Madrid don Miguel Ivañez, denunció para “descargo de su conciencia” haber visto en una tienda de un pintor, seis cuadros grandes que representan cada uno a un ángel con su respectivo nombre. El comisario decidió denunciar estas obras “por haver oído este declarante decir que están prohibidas las pinturas que tienen nombres de ángeles extraordinario.”¹⁶¹ El tribunal formó una comisión calificadora para determinar la ortodoxia de estas imágenes, constituida por el agustino fr. Thomas de Herrera, el jesuita Juan de Robledo, y los franciscanos fr. Gabriel López Navarro y fr. Alonso de Herrera. Los cuales después de reunirse el 3 de octubre, dictaminaron que

no hay inconvenientes en tolerar las pinturas de todos los siete ángeles con las señas y nombres [...] ya que las mismas señas y nombres de todos siete ángeles se colocan en Roma a la vista de su Santidad y en la ciudad de Palermo donde hay iglesia dedicada a ellos i en la iglesia Catedral de la misma ciudad en la Capilla del Sr. Arzobispo Aedo que fue inquisidor de aquel reino están las mismas pinturas; y la otras ciudades de Italia como refiere Cornelio Alapide sobre el cap. del Apocalipsi sin que a esto obste la determinación del Concilio Romano en tiempo del papa Zacharias por que a esso dan varias salidas los authores.¹⁶²

Ante este dictamen se alzaron algunas voces como las de fray Francisco Araujo, quien condena la decisión de la junta alegando que la Iglesia española no podía contravenir los decretos tridentinos que advertían contra la relajación de las costumbres eclesiásticas. Si los concilios de Roma y Aquisgrán habían condenado la adoración a los ángeles, ya esta decisión formaba parte de la tradición aceptada, y debía mantenerse.

El 12 de febrero de 1645 se presentó el dictamen definitivo realizado por el doctor Luis Velazco de Villarín. Este reconocía el origen apócrifo de los nombres angélicos ya que sólo figuran en las Sagradas Escrituras, Miguel, Rafael y Gabriel. Uriel era mencionado por autores modernos como san Ambrosio, san Alberto Magno y san Buenaventura, entre otros. Pero Jeudiel, Baraquiel y Sealquiel procedían de la obra *Septem Principum Angelorum orationes cum antiquis imaginibus*, escrita por el sacerdote italiano Antonio del Ducca (1491-1564), basada en fuentes “supersticiosas” y “condenables” como la cábala, el hermetismo y el neoplatonismo, que habían tenido un gran auge en

¹⁶¹ R. Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, p. 41.

¹⁶² Citado por Mujica Pinilla, *Ibidem*, p. 42.

Italia durante el siglo XVI. Finalmente el 22 de febrero, la Universidad de Salamanca emitió un dictamen en el cual enfáticamente decretó que

No se podrá usar ni pintar en la dicha forma de las imágenes y pinturas dichos ángeles. Y que si avia alguna pintura en la forma referida *se devian borrar* dichos vestidos, colores, insignias, letras, títulos y targetas de todos los nombres de los quatro Uriel, Sealcheil, Theudiel, Barachiel, por ser las dichas pinturas cosa supersticiosa y peligrosa en la fe quanto al culto y rito exterior, y no conforme con el uso de la Iglesia Católica, la qual no permite imágenes ni pinturas no usadas ni conoce por sus propios nombres mas que a tres ángeles que son Miguel, Gabriel y Rafael.¹⁶³

Este proceso inquisitorial muestra las profundas divergencias que existían en el seno de la Iglesia con respecto a la tradición. Para los primeros calificadores la presencia del culto angélico en la propia Roma demostraba su validez, y a pesar de las condenas conciliares anteriores se podía justificar teológicamente, mientras los segundos lo prohibieron de manera categórica solicitando la censura de las imágenes, especialmente la eliminación de los nombres apócrifos y sus atributos distintivos. Pero después de la condena inquisitorial, el culto angélico prosiguió amparado por la propia corte española.

Como bien prueba Mujica Pinilla, existió una vinculación entre el culto angélico y el poder político español, gracias a las interpretaciones que se hicieron del *Apocalipsis Nova* (1460) texto supuestamente dictado por el arcángel Gabriel al bienaventurado Amadeo de Portugal (1431-1482), durante ocho raptos que experimentó en Roma. El arcángel le revelaría no sólo los nombres de los siete arcángeles, sino también una serie de profecías relativas a un futuro imperio custodiado por los mismos, y encabezado por un Papa angélico y un emperador, quien se convierte en defensor del catolicismo y reúne a todo el mundo bajo una monarquía universal. Siguiendo estas especulaciones Carlos I de España (1500-1558) fue devoto del beato Amadeo y de sus revelaciones angélicas, de allí que en 1526 cuando instituyó el Consejo de Estado en Granada, nombró a siete consejeros en correspondencia con el número angélico; además financió la construcción de una iglesia dedicada a los siete ángeles en 1523.

Estas ideas mantienen su vigencia en la corte española, como prueban las imágenes de los siete ángeles apócrifos realizadas por el pintor español Bartolomé Román (1596-1659), para el convento de las Descalzas Reales en 1604 y para el monasterio de la Encarnación (ambos en Madrid). En esta última representa a Felipe IV y a su familia, de hinojos ante las entidades angélicas.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 44. Las cursivas son nuestras.

Las revelaciones de Amadeo habían provocado una oleada de visionarios y falsos profetas que tuvieron que ser limitados por el V concilio Lateranense (1512-1517), que condenó las predicciones sobre el juicio final que se basaran en invocaciones angélicas, aunque no la obra amadeísta. El culto fue favorecido además por los pontífices Julio III, Pío IV y Gregorio XIII. Agréguese a esto que la primitiva iglesia del Gesú en Roma poseía una capilla dedicada a los siete ángeles, fundada en 1588, cuyos nombres y atributos fueron censurados para acatar las disposiciones tridentinas que vetan las tradiciones apócrifas.

Pero será la obra del jesuita Andrés Serrano (1655-1711), *Feliz Memoria de los siete príncipes de los asistentes al trono de Dios y estímulo a su utilísima devoción*, publicada en México en 1699; y su segunda edición de Bruselas en 1707, *Los siete príncipes de los ángeles, validos del rey del cielo. Misioneros y protectores de la tierra, con la práctica de su devoción*, la que resumió las ideas amadeístas y la tradición del culto angélico heterodoxo asimilándolo a la Iglesia, y brindando la base para explicar el sentido sacro de las misiones jesuitas y el rol del emperador hispano en la conquista del Nuevo Mundo. Lo interesante aquí es que tales ideas se reforzaban además en textos como la *Política Indiana* del jurista Juan de Solórzano y Pereira (1575-1655), en el cual se explica el Patronato Real concedido a los reyes católicos por los pontífices Alejandro VI y Julio II, como la confirmación del monarca español como vicario general de Dios en la Iglesia hispana, y por ende, la revalidación del sentido profético y mesiánico que la Casa de Austria creía personificar.

Este ideal político se encarnó en las imágenes de los siete ángeles vestidos con atuendos militares semejantes a los soldados del virrey, o como caballeros reales con afrancesados trajes de la corte borbónica -en un renacer de las creencias mesiánicas durante el reinado de Carlos III (1716-1788)-, portando armas de guerra (Fig. 1), en clara alusión a una analogía entre la corte celestial y la corte real. Esta innovación iconográfica americana, para Mujica Pinilla “sólo se explica dentro de una nueva teología política que describe a los ángeles como los soldados de un nuevo imperio católico que lucha contra la herejía, la idolatría, las huestes del anticristo y los vicios.”¹⁶⁴ Por último, Mujica Pinilla considera también el posible uso por parte de los misioneros en Perú de esta iconografía angélica como una forma de desplazar y cristianizar las tradiciones prehispánicas que narraban la existencia de los *huaminca*, soldados resplandecientes del dios creador inca Viracocha.

Actualmente se conocen series angélicas de los siglos XVII y XVIII, que oscilan entre los siete y doce ángeles. Podríamos nombrar la del pincel de Bartolomé Román en la iglesia de San Pedro de Lima (ca. 1635); la atribuida al taller de Francisco de Zurbarán en el monasterio de la Concepción en Lima (ca. 1650); y las anónimas en las colecciones de

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 125.

los museos peruanos de Osma y Regional del Cusco (Perú); en la iglesia de Calamarca y el Museo Nacional de Arte de La Paz, (Bolivia); en el Museo Fernández Blanco (Argentina), y en la iglesia de Sopo (Colombia), entre muchas otras.



Fig. 1. Maestro de Calamarca, *Asiel Timor Dei*, arcángel arcabucero, hacia 1680. Óleo sobre tela, 160 x 110 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

En conclusión, pese a los decretos inquisitoriales españoles que denunciaron su carácter herético, las series angélicas se difundieron por el territorio hispanoamericano, porque servían a los fines políticos de la monarquía y a los misionales; aunque sí se mantuvieron las reservas en cuanto a los nombres apócrifos, de allí que en algunas piezas se les censuren. Todavía en 1730 fray Interián de Ayala, en su tratado *El pintor cristiano y erudito*, favorecerá su culto y representación.

LA IMAGEN DESUSADA

Al revisar la tratadística de la época, llama la atención que las imágenes que se condenan obedecen más a errores de propiedad histórica, y no tanto a la manifestación

visual de ideas que realmente atentaran contra el dogma. Para tales casos se utilizaba el calificativo de *desusado*, que “viene a significar lo mismo que insólito, encierra el rechazo decidido de la Iglesia por una serie de fuentes y tradiciones pasadas,”¹⁶⁵ especialmente las procedentes de historias apócrifas y creencias populares.

Para probar esta conjetura podemos traer a colación numerosos ejemplos de obras censuradas en Europa por transgredir la propiedad histórica, mientras nos escasean los ejemplos de piezas censuradas por herejía propiamente, como comentamos líneas arriba. Desde la edad media la ortodoxia clerical limitó la experimentación artística en aspectos iconográficos. Así una de las primeras representaciones de Cristo crucificado sobre una cruz en forma de “Y” o de yugo fue censurada por el obispo de Londres, Ralph Baldock en 1306. La pieza fue destruida y el artista, un escultor alemán llamado Thydemann, fue reprendido para que no repitiera crucifijos semejantes.¹⁶⁶ Sin embargo, tal iconografía que se relaciona con el Árbol de la Vida, encontró un profuso desarrollo, incluso en el nuevo continente. Como podemos apreciar, las censuras en ocasiones intentaban preservar la tradición iconográfica que aseguraba la veracidad de la historia, de los embates de las novedades que de algún modo llenaban el vacío de información dejado por los evangelistas en las Sagradas Escrituras.

En este sentido, podemos citar el litigio iniciado por el pintor Domenico Theotocopuli, El Greco (1544-1614), en 1579 por la falta de pago de una obra concluida para la sacristía de la Catedral de Toledo. El cabildo eclesiástico, que había encargado la pieza se negaba a cancelarla alegando la falta de propiedad de la pieza. Según los miembros del cabildo, *El Expolio* (1577) caía en la falsa doctrina, al presentar las figuras de las tres Marías en ese paso de la Pasión de Cristo, presencia no mencionada en los Evangelios; además de que la cabeza de Cristo no quedaba sobre las demás.¹⁶⁷ El artista había reunido en una sola escena varios pasajes colocando estas figuras para equilibrar la composición, criterio meramente artístico, que dejaba de lado el problema de la veracidad histórica del suceso representado. Finalmente el asunto se resolvió a favor del artista, quien amenazó con llevarse el cuadro, el cual permanece expuesto hasta nuestros días en la Catedral de Toledo sin mayores preocupaciones por su “falsa doctrina”, aunque no se le encargaron otras piezas para la catedral.

Pero no será la primera vez que los criterios artísticos de El Greco se sobreponen a la ortodoxia doctrinal. Su obra *Martirio de san Mauricio y la legión tebana* (1582) fue realizada para el Escorial, y pese al esfuerzo del artista por ejecutar una pieza magistral acorde con las tendencias manieristas en boga, su obra no fue del agrado de Felipe II. La presencia

¹⁶⁵ P. Martínez-Burgos García, *Idolos e imágenes*, p. 209.

¹⁶⁶ Camille, *Op. cit.*, p. 230.

¹⁶⁷ J. Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, p. 62.

anacrónica de generales del siglo XVI en la representación que narraba un hecho del siglo III, fue apreciado por el monarca como un error de propiedad histórica. Además había colocado la escena del martirio en un lateral de la composición, y no en el centro de la obra.¹⁶⁸ Pero como bien relata fray José de Sigüenza en 1605, el artista pese a su talento indiscutible había olvidado que “los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser esta.”¹⁶⁹ En esa ocasión El Greco corrió con peor suerte, su pieza fue sustituida por un cuadro de Romulo Cincinnato que satisfacía las exigencias contrarreformistas del monarca.

Otro caso continuamente citado por sus faltas a la propiedad será el célebre fresco que representa el *Juicio Final* sobre el altar de la Capilla Sixtina, pintado por Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) entre 1534 y 1541. El teólogo Gilio da Fabriano en su diálogo *Degli errori de' pittori* (1564) fue uno de los primeros en acusar los numerosos errores doctrinales del gran fresco. Menciona que los ángeles aparecen representados sin alas tocando las trompetas agrupados en el centro del fresco, mientras en los textos bíblicos se señala que serán enviados a los cuatro puntos cardinales. A ello suma la figura de Cristo sin barba y de pie, en vez de estar sentado en su trono, algo que atenta contra la tradición iconográfica y la correcta identificación del personaje por el espectador. También crítica los ropajes que ondean al aire cuando está escrito que en el día del juicio cesará el viento y la tempestad; o los muertos que se levantan de sus tumbas algunos en forma de esqueletos, otros cubiertos de carne, cuando la resurrección sería instantánea. Ni que hablar de la presencia de Caronte, que pese a la autoridad de Dante, no tenía un lugar en el Juicio Final. Pese a que algunos señalaron que el fresco era una interpretación y no una descripción de las Escrituras, Gilio da Fabriano concluye sus ataques señalando que

Puede que vuestra opinión sea correcta cuando decís que pretendía interpretar las palabras del Evangelio de un modo místico y alegórico, pero primero, es necesario atenerse al sentido literal todas las veces que pueda hacerse de modo conveniente; después, se tomarán los otros sentidos ateniéndose a la letra tantas veces como sea posible.¹⁷⁰

Como podemos apreciar, la libertad interpretativa del artista tenía muy poco espacio para su desarrollo cuando se trataba del arte con temática religiosa. Da Fabriano consentía que se pintara a personajes secundarios como fariseos o soldados con mayor número del

¹⁶⁸ *Ibidem.*, p. 62 y 63.

¹⁶⁹ Fr. José de Sigüenza, “Tercera parte de la historia de la orden de san Gerónimo doctor de la Iglesia” en F. Calvo Serraller (comp.), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 138.

¹⁷⁰ Citado por Blunt, *Op. cit.*, p. 122.

mencionado en las Escrituras. Pero tales libertades debían estar basadas en ideas probables, es decir, en la opinión de teólogos y eruditos.

Asimismo, la teoría exigía retirar elementos accesorios que distraen la atención del espectador, como las figuras de animales (perros, gatos, etc.) que se consideran profanos y los paisajes de fondo, como los típicos de la pintura nórdica ricos en pequeñas escenas rurales. Traigamos a colación la severa crítica del padre Bernardino de Villegas (1635), cuando advierte que

Pero aun las que falsamente se bautizaron con nombre de espirituales y santas, aparecerán allí pintadas como un paño de Flandes, que estando todo él lleno de pájaros, y animales campesinos, de florestas, arboledas, jardines, fuentes, arroyos, solo porque al rincón del paño está pintado, haciendo penitencia debajo de una peña san Jerónimo, del tamaño de un dedo, que apenas se ve, le llaman paño de san Jerónimo, pudiendo con más razón llamarle el paño de las florestas de Flandes, pues eso es lo principal que contiene.¹⁷¹

En este sentido, es muy conocido el proceso que abrió la Inquisición romana en julio de 1573 contra el artista Pablo Caliari, mejor conocido como El Veronés (1528-1588), por su representación de *La Última Cena* (1571-1573), para el refectorio del convento dominico de San Juan y San Pablo. El cuadro poseía demasiados elementos secundarios (como enanos, perros, criadas, soldados, un loco con un loro, etc.), que divierten y ocultan el tema protagónico. El artista se defendió alegando su necesidad de hacer una obra bella: “si en un cuadro hay algún espacio libre yo lo lleno con figuras sacadas de mi imaginación.”¹⁷² La defensa del Veronés prueba que el artista pensaba en términos de la belleza renacentista y no de veracidad histórica post-Trento. Finalmente se le solicitó enmendar la obra en un plazo de tres meses, a lo cual el artista replicó cambiando el título de la pieza a *Cena en casa de Leví*, un episodio evangélico que se adaptaba con mayor facilidad a su necesidad de agregar numerosas figuras exóticas al lienzo.

Al respecto, un tratadista y pintor como Vicente Carducho explicaba que era común hallar historias pintadas de forma muy diferente a como ocurrieron, pero se trata de hechos accidentales que

... se pueden en la pintura alterar, mayormente para mejor conseguir el fin que se pretende, que es ayudar a mover la devoción, reverencia, respeto y piedad, y declarar más lo que se pretende: y así en cuanto no se alterare el hecho sustancial, y no

¹⁷¹ Citado por J. Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, p. 117.

¹⁷² Blunt, *Op. cit.*, p. 125.

causare indecencia e indevoción, antes acrecentará y declarará mejor el misterio, pensamiento, o historia, y moverá y entenderá más el caso [...]»¹⁷³

Así no hallaba mayor error en representar el bautismo de Cristo por ablución (echando agua con una concha sobre su cabeza) en vez de la más histórica inmersión en el río Jordán; o el representar una *Sacra Conversazione* entre la Virgen María y algún santo de una época muy posterior, pese a la imposibilidad de tal suceso. Sin embargo, criticaba de forma muy tajante una imagen de Cristo visitando a las hermanas de Lázaro que los representaban “cercados todos con tanta prevención de comida, de carnero, capones, pavos, frutas, platos, y otros instrumentos de cocina, que más parecía hostería de la gula que hospicio de santidad, y de cuidadosa fineza, y me espanto de la poca cordura del pintor.”¹⁷⁴

A pesar de esta obsesión por la propiedad y veracidad en la representación de las historias y personajes sagrados, y con ello el uso de los atributos tradicionales que permitieran su correcta identificación, a veces esta regla debía ser mitigada. En el territorio americano se dudó de la conveniencia de tales imperativos, muy concretamente en el III concilio provincial mexicano de 1585, que en sentido contrario decidió prohibir sin mucho éxito:

Que en los retablos ni en las imágenes de bulto se pinten ni esculpan demonios ni caballos ni serpientes ni culebras ni el sol ni la luna como se hace en las ymágenes de sant Bartholomé, sancta Martha, Santiago, sancta Margarita porque, aunque estos animales denotan las proezas de los sanctos, las maravillas y milagros que obraron por virtud sobrenatural, estos [indígenas] nuevamente convertidos no lo piensen así; antes se vuelven a las ollas de Egipto porque como sus antepasados adoraban estas criaturas y ven que adoramos las imágenes santas, deben de entender que hacemos adoración también a los dichos animales y al sol y a la luna y realmente no se pueden desengañar.¹⁷⁵

El peligro de un retorno a las idolatrías prehispánicas producto de una mala interpretación del espectador indígena, llevaron a reconsiderar y a flexibilizar las premisas de propiedad histórica. Muy especialmente las referidas a animales, para evitar cualquier continuidad de los ritos indígenas asociados a estas figuras. Como podemos evidenciar algunas recomendaciones de Trento podían ser adaptadas y modificadas en función de las particularidades locales.

¹⁷³ Vicente Carducho, “Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias” en Calvo Serraller (comp.), *Op. cit.*, p. 314.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 318.

¹⁷⁵ S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes*, p. 175. La expresión “ollas de Egipto” se utilizaba para referir el pasado complaciente. En este contexto alude a la idolatría prehispánica.

Otro aspecto de las imágenes desusadas eran las figuras de personajes apócrifos, de los cuales se dudaba su real existencia o las acciones a ellos atribuidas. En este contexto surgió el afán desmedido por expurgar la hagiografía católica que caracteriza la labor de Jean Bolland (1596-1665), quien en compañía de otros jesuitas, efectuó una revisión rigurosa de las *Actas Sanctorum*, base fundamental de los textos hagiográficos en circulación. La Sociedad de los Bolandistas, como se conoció a la hermandad posteriormente, halló que muchas creencias no tenían un fundamento histórico, como la fundación de la orden del Carmelo por el profeta Elías. Precisamente este descubrimiento provocó la ira de la Inquisición española que atacó la labor desempeñada por los bolandistas y los catalogó de herejes. Otro personaje que se dedicó con afán a expurgar las vidas de los santos de los sucesos apócrifos fue el venerable cardenal Cesar Baronio (1538-1607), a quien el papa Gregorio XIII le confió la revisión del *Martirologio romano*, que fue publicado con sus correcciones a partir de 1586. Esta voluntad revisionista obedecía, no sólo a las duras críticas protestantes, sino también a la necesidad interna de la Iglesia por suprimir las supersticiones que se habían tejido alrededor de ciertos personajes sagrados. Durante el medioevo habían proliferado las vidas de santos repletas de leyendas y relatos fantásticos, así como también se habían contaminado las vidas de personajes bíblicos como María y José con detalles poco comprobables, que no afectaban la esencia de los dogmas pero que permitían al pueblo imaginar una cotidianidad ausente en las Escrituras. La actitud contrarreformista ante estas fuentes se hizo más rigurosa; se buscó depurar las vidas de los santos, y separar los aspectos legendarios de los reales, así como se expulsó de los cánones a personajes míticos como san Cristóbal, san Jorge o san Nicolás, no aprobados por tratadistas como Molanus, Ribadeneira o Baronio, pero que se mantuvieron vigentes en la tradición popular, a pesar de sus descalificaciones por los contrarreformistas.

Precisamente, el caso de san Cristóbal permite comprender la nueva posición de la Iglesia ante los personajes desusados. Algunos tratadistas postridentinos aconsejaron prescindir de la iconografía del santo portando sobre sus hombros al Niño Jesús, escena que consideraron parecía una “trasposición del pagano Hércules llevando a Eros.”¹⁷⁶ La figura de Cristóbal poseía oscuros orígenes. La tradición cristiana oriental lo asociaba con los cananeos, atribuyéndole rasgos demoníacos por su nombre pagano *Reprobus* o Condenado; además era representado como un monstruo con cabeza de perro, un cinocéfalo de tamaño gigantesco. Por su parte, el cristianismo occidental depuró la imagen, conservando solamente su gigantismo, tal como aparece en la *Leyenda Dorada* (siglo XIII) de Santiago de la Vorágine. En la edad media se le creía protector contra la muerte súbita sin confesión, y se aseguraba que bastaba con mirar la imagen para estar

¹⁷⁶ L. Monreal y Tejada, *Iconografía del cristianismo*, p. 238.

durante todo el día protegido; por esa razón su figura gigante era colocada en la entrada de las iglesias, para que los devotos no perdieran el tiempo buscándola.¹⁷⁷ Además la costumbre popular lo declaraba patrono de los viajeros y protector contra las pestes y el mal de ojo. Será en 1969 cuando finalmente la Iglesia lo excluyó de los santorales oficiales, aunque su culto continúa vigente en el ámbito popular.

Otro caso de imágenes desusadas son las contaminaciones iconográficas en las cuales los atributos que identifican a un santo determinado se incorporan a otro. Aunque eso no estaba prohibido de forma expresa, las exigencias de claridad en la identificación de los personajes representados, en alguna manera limitaba tales excesos que confundían al espectador común, y que generaba a su vez encarnizadas polémicas entre los correspondientes devotos. Una de las controversias más llamativas son las constantes quejas emitidas por representantes de la orden franciscana, debido al uso de los estigmas en las iconografías de santo Domingo de Guzmán (1170-1221) y santa Catalina de Siena (ca. 1347-1380), ambos personajes fundamentales de la orden dominica -rival de los franciscanos en más de un aspecto-. Alegaban los franciscanos que su fundador, san Francisco de Asís (ca. 1182-1226) era el primer y único estigmatizado de la historia del catolicismo que había recibido físicamente las cinco llagas de Cristo. La estigmatización de Francisco, se había producido entre el 15 de agosto y el 29 de septiembre de 1224, y se hallaba narrada en la primera biografía escrita por Tomás de Celano y en los compendios como las *Floreillas*. Se trata del único caso de estigmatización celebrado por la Iglesia Católica mediante una fiesta en el calendario litúrgico el día 17 de septiembre, por mandato del papa Sixto V. Obviamente la imagen del humano serafín recibiendo las llagas tenía una larga tradición artística que se remonta a los frescos de Giotto di Bondone (1266-1337). Pese a esta tradición reconocida por la propia Iglesia, algunos miembros de la orden dominica intentaron trasladar la iconografía de la estigmatización a sus santos más representativos. Así, según nos cuenta el franciscano Juan Antonio Navarrete, en 1654 los dominicos del convento de la ciudad de México colocaron en la puerta principal,

Un cuadro en que estaba de cuerpo entero el dicho patriarca Santo Domingo con llagas visibles y sangrientas, diciendo misa y comulgando a la Santísima Virgen María con otros dieciocho personajes varones y mujeres de dicha orden dominicana, todos con llagas visibles y sangrientas. Fue asunto este bien controvertido, criticado y altercado escandalosamente entre franciscanos y dominicanos arrojados y provocativos.¹⁷⁸

¹⁷⁷ L. Réau, *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos*, t. 2, vol. 3, p. 356.

¹⁷⁸ Fr. J. A. Navarrete, *Arca de letras y teatro universal*, t.1, p. 406.

Como testimonian las palabras del fraile venezolano, la imagen provocó el inicio de una larga polémica que será encabezada por fray Martín del Castillo, provincial de la orden franciscana en México, a través de un libro titulado *El Humano Seraphín y único llagado*. De éste tenemos noticias por un segundo escrito del fraile Pedro Sánchez Arroyo, quien recogerá la antorcha de la controversia, al escribir el *Diálogo traumático regular, en el cual de una parte hablan tres ... padres del orden de nuestro gran padre santo Domingo, como censores de un tratado intitulado: el Humano Seraphín, y único llagado, que escribió fr. Martín del Castillo y de otra parte por el censurado tratado, P. Sánchez Arroyo*, publicado en Génova en 1690. En ambos textos se refutaban las revelaciones y se daban por falsas y fingidas las llagas de santo Domingo y de santa Catalina.

Pero este debate no se había dado únicamente en México, unos años antes, en 1651 el franciscano Francisco Subirats, del convento de Jesús en Lérida (España), publicó su *Memorial apologético, verdad auténtica, y satisfacción a los devotos de san Francisco en sus llagas, dirigido al debido culto con que las veneran*, en respuesta a un texto anónimo titulado *De los favores que ha hecho la Reyna de los Ángeles María S.S. a la Sagrada Orden de los Predicadores*, en el que se daban por ciertas las informaciones sobre estigmatizaciones de Domingo y Catalina.¹⁷⁹ Con mucha anterioridad, el papa Sixto IV había prohibido en 1475 representar los estigmas en las imágenes de santa Catalina para acabar con las polémicas, lo cual fue aceptado por los dominicos durante un tiempo. El papa “Inocencio VIII autorizó la reaparición de los estigmas, y por último Urbano VIII dispuso que pudieran señalarse en forma incruenta”¹⁸⁰, esto para diferenciarlas de la figura de Francisco.

A este conflicto se sumó la orden de los carmelitas en 1706, defendiendo las imágenes con estigmas de su santa María Magdalena de Pazzi (1566-1607), quien había sido canonizada en 1669. Queda claro que cada orden religiosa intentó secuestrar para sus fundadores o santos más significativos el prestigio de ser representados portando las llagas de Cristo. En las imágenes de estos santos, se enfatizó la presencia de otros atributos distintivos que permitieran la identificación correcta de los personajes, como vestimentas, objetos, etc.

La Trinidad Trilliza: de imagen desusada a no del todo reprobable

En la iglesia de Santa Bárbara en la ciudad de Maracaibo (estado Zulia) se encuentra un lienzo de grandes proporciones que representa a la Santísima Trinidad (Fig. 2). La imagen muestra la iconografía tradicional que representa a Dios Padre, acompañado de su Hijo, y volando entre ambos, la paloma blanca que simboliza al Espíritu Santo. El primero porta un cetro rematado con la flor de lis, y viste túnica blanca con manto rojizo.

¹⁷⁹ J. Rodríguez Nóbrega, *Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura dieciochesca...*, p. 281.

¹⁸⁰ Monreal y Tejada, *Op. cit.*, p. 222

A su lado diestro Jesús lleva túnica oscura, la cruz de su sacrificio y sobre su pecho la imagen del cordero, además de los estigmas de la Pasión, como la herida en el costado que se puede detallar a través de la ropa. Ambos se encuentran sentados sobre tronos de nubes y a sus pies se distribuyen cabezas de querubines y la esfera del mundo. En el centro del lienzo, la paloma realiza un extraño escorzo con su cabeza.



Fig. 2. Anónimo, *Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 167 x 122 cm. Iglesia parroquial de Santa Bárbara, Maracaibo, Venezuela. Fotografía de Mónica Domínguez Torres.

Sin embargo, la imagen captura de inmediato nuestra atención al observar a simple vista que bajo la figura de la paloma se adivina una presencia humana. Esta se origina a consecuencia de un repinte, en el cual el pigmento se ha deteriorado transparentándose, revelándonos la iconografía original de la obra. Se trata de una imagen conocida como la *Trinidad trilliza* (o *antropomorfa*) que representa el dogma trinitario bajo tres figuras humanas idénticas, de la misma edad y apariencia. Este repinte no consistió solamente en cubrir la imagen antropomorfa del Espíritu Santo, y sustituirlo por una paloma, sino que

también se extendió a teñir con colores blancos la barba y cabellos del Dios Padre, a fin de convertirlo en un anciano. Esta modificación posterior a la creación de la obra constituye una censura a la iconografía representada. Pero ¿por qué se censura esta pieza?

Para responder a esta interrogante tendremos que cubrir varios aspectos históricos, iconográficos y teológicos. Comencemos por conocer los orígenes de la pieza en cuestión. Según investigación realizada por Mónica Domínguez, la iglesia parroquial de Santa Bárbara era en 1747 una primitiva ermita abandonada, que es rescata por el capuchino fr. Justo de Valencia, quien se hace cargo de concluir su edificación y agregar el retablo del altar mayor.¹⁸¹

Para la fecha de la visita pastoral del obispo Mariano Martí, la iglesia se hallaba contigua al hospicio de los misioneros capuchinos de la Provincia de Navarra, por lo cual el prefecto o procurador de las misiones en la provincia de Maracaibo hacía el papel de capellán.¹⁸² Para el 15 de septiembre de 1774 el obispo visita la iglesia pero no hace referencia al cuadro en cuestión, ni tampoco a los lienzos de San José y San Francisco de Asís que forman parte de la colección del templo, omisión que induce a pensar que las piezas fueron adquiridas posteriormente.

Domínguez menciona la existencia de un pleito por la titularidad de la ermita, que era disputada por la cofradía de Santa Bárbara y los padres capuchinos. Los primeros impulsaban el culto a la santa medieval y los segundos a la Inmaculada Concepción apoyados por los miembros de la confraternidad de la Purísima Concepción, que se había establecido en la iglesia en 1750 con autorización de Benedicto XIV. La confraternidad estaba constituida por personajes adinerados que podían encargarse de piezas artísticas a la Nueva España. Eso explicaría la presencia de una imagen de la *Sagrada Familia* firmada por el pintor mexicano José de Páez. Por ende, para Domínguez la imagen de la Santísima Trinidad, al igual que los otros lienzos mencionados, muy posiblemente son mexicanos, porque

todos los lienzos presentan características plástico-formales similares, en especial las imágenes de San Francisco y San José: en ellas se utiliza un mismo formato ovalado, los mismos tonos y hasta casi las mismas fisonomías. Esta última característica se repite en el rostro ovalado del Cristo de la Santísima Trinidad. Todo ello nos hace pensar que salieron de un mismo taller, e incluso, con alguna probabilidad, de un mismo pincel.¹⁸³

¹⁸¹ M. Domínguez, *Aproximación historiográfica a la pintura del estado Zulia*, p. 92 y ss.

¹⁸² Mons. M. Martí, *Documentos relativos...*, t.1. p. 253.

¹⁸³ Domínguez, *Op. cit.*, p. 93.

Más adelante afirma que la iconografía de la *Trinidad trilliza* era muy popular en el virreinato novohispano por lo cual podría tratarse de una obra mexicana. El repinte pudo ser realizado en Maracaibo, de allí el proceso de transparencia sufrido por los pigmentos, al tratarse de otros distintos a los usados en la ejecución de la pintura, y muy posterior a la finalización de la misma. Un detallado análisis de laboratorio que se base en un corte estratigráfico de la pintura podría esclarecer con mayor seguridad la naturaleza del repinte. Pero hasta tanto no contemos con los recursos para ese tipo de estudios debemos partir de lo que la vista nos ofrezca.



Fig. 3. Francisco Contreras, *Santísima Trinidad*, 1819. Óleo sobre tela, 166 x 109 cm, Fundación John Boulton, Caracas.

Aunque nuestros historiadores locales jamás mencionan la existencia de esta obra, si se han ocupado de otras con la misma temática. En la década de los sesenta Alfredo Boulton al analizar una pieza con esta iconografía -no censurada- ejecutada por el caraqueño Francisco Contreras (n. 1762-act. 1819), en 1819 (Fig. 3), explica lo siguiente:

En este preciso caso interesa anotar que el tipo de fórmula que en él se observa, en el que se repite por tres veces la misma imagen de un prototipo determinado para representar al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo fue expresamente *prohibido en varias constituciones sinodales desde mediados de la segunda mitad del siglo XVIII*, por lo que se debe juzgar que Contreras para pintar este cuadro utilizaría una imagen muy anterior a su época.¹⁸⁴

Recordemos que la única constitución sinodal que se aprobó en la provincia de Caracas durante el siglo XVIII data de 1761, la cual no es otra que la sancionada en 1689, y que es refrendada a solicitud del obispo Diego Antonio Díez Madroñero (act.1756-1769). Como pudimos analizar en capítulos anteriores, en este sínodo no se menciona ninguna prohibición iconográfica específica, sólo se señalan las disposiciones tridentinas sobre el culto a las imágenes. Esta constitución será la única vigente en el territorio venezolano actual, ya que debemos recordar que fue adoptada también por los otros obispados después de su creación (Mérida y Guayana).

Por su parte, Carlos F. Duarte en su última publicación, insiste en afirmar la misma idea, así indica refiriéndose a una pieza atribuida al caraqueño Juan Pedro López, que representa esta Trinidad, lo siguiente:

La Santísima Trinidad está representada aquí según el símbolo Quicumque: *Talis Pater, talis Filus, talis Spiritus Sanctus* representación que hizo su aparición a partir del siglo XV. Esta iconografía que repite por tres veces la misma imagen de un prototipo determinado de un hombre de mediana edad, con rostro barbado y bigote incipiente, fue expresamente prohibida en varias constituciones sinodales desde mediados de la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que este tipo de lienzo puede ubicarse entre 1770 y 1775.¹⁸⁵

Tanto Boulton como Duarte han atribuido la prohibición a varios concilios sinodales del siglo XVIII, sin fundamentar tal afirmación o al menos identificar el sínodo preciso en el cual surgió tal condena. Por nuestra parte, hemos hallado una referencia explícita a esta iconografía en el concilio provincial de Santafé de Bogotá de 1774. En este se señala que:

La imagen de Dios Padre sentado en su trono entre los coros de espíritus bienaventurados o sin ellos, puede ser colocada así en las iglesias como fuera de ellas, según lo declaró el Sumo Pontífice Alejandro VIII. Pero *prohibimos expresamente* la pintura o pinturas de las tres personas de la Santísima Trinidad, Padre, Hijo y

¹⁸⁴ A. Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela*, t.1, p. 236. Las cursivas son nuestras.

¹⁸⁵ C. F. Duarte, *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, p. 271. Véase también: C. F. Duarte, *Pintura e iconografía popular en Venezuela*, p. 114.

Espíritu Santo, estando esta tercera en figura corporal de hombre y no de paloma, y del mismo modo las imágenes de escultura e impresas en la forma referida.¹⁸⁶

Cabría recordar aquí que este concilio no llegó a tener vigencia debido a las dificultades experimentadas durante su convocatoria, ya explicadas anteriormente. Sin embargo, al crearse la diócesis de Mérida y hacerla sufragánea de Bogotá en 1778, alguno de los obispos que la gobernaron pudieron aplicar la censura a la pieza de la iglesia parroquial de Santa Bárbara, siguiendo las orientaciones del infructuoso concilio provincial. El primer obispo de la diócesis fue el español fray Juan Ramos de Lora (1722-1790), que asumió su labor en 1783, pero se conoce que siguió los decretos del concilio sinodal caraqueño de 1689 por considerarlo el más adecuado a las necesidades locales. A esto se suma su labor como misionero en la Sierra Gorda y en la Baja California (Nueva España), en donde actuó como edificador de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol (1761-1767). Tal labor lo habría puesto en posible contacto con esta iconografía, de extrema popularidad en la Nueva España y muy especialmente en las misiones, por su utilidad gráfica para explicar el dogma a los indígenas recién convertidos; por lo cual difícilmente el franciscano Ramos de Lora sería el promotor de este repinte.

Podríamos especular entonces, que su sucesor el obispo fray Manuel Cándido Torrijos (1735-1794) nombrado en 1793, pudo ser el autor intelectual de la censura en sus 91 días de regencia. Cándido Torrijos había nacido en Colombia, se había formado en el convento de Nuestra Señora del Rosario en Santafé, fue prior del convento de Tunja y provincial en 1777. Aunque no figura entre los participantes del concilio provincial pudo tener conocimiento de los decretos emitidos y de allí la aplicación de la censura. Podríamos considerar entonces que la pieza fue censurada a partir de 1793. Pero ¿estaba realmente prohibida la imagen de la Trinidad antropomorfa por la Iglesia católica?

Ante un rastreo por la pintura novohispana resulta sorprendente la gran cantidad de ejemplares de esta iconografía plasmados por artistas ilustres de la época, como Francisco Martínez (act.1718-1754), Miguel Cabrera (ca.1695-1768), José de Ibarra (1685-1756) y José de Páez (1720-ca.1790), lo que evidencia cierta complacencia del clero mexicano por este modelo, que incluso aparece también en representaciones de la *Coronación de la Virgen*. Esta abundancia llevó al historiador español José Moreno Villa (1948) a creer que se trataba de una innovación iconográfica mexicana, hasta que halló un grabado inserto en el tratado *Pintura Sabia* (1659-1662) del artista y fraile benedictino Juan Rizzi (1600-1681).¹⁸⁷ Para Moreno Villa esta iconografía era heterodoxa y ello le permitía explicar su supuesta ausencia en el arte español, que no es tal, ya que podemos referir el lienzo del pintor

¹⁸⁶ J. M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, t. 2, p. 594. Las cursivas son nuestras.

¹⁸⁷ J. Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, p. 105 y ss.

Francisco Camilo (1615-1673), *San Benito ante el misterio de la Trinidad* (1663) en el convento de la Concepción Benedictina en Toledo, que repite esta iconografía, y que se halla precisamente en la ciudad que ostentaba el título de sede primada y cabeza de la Iglesia española, y cuyos primados en más de una ocasión asumieron el cargo de Inquisidor General del Reino.



Fig. 4. Anónimo, *La coronación de la Virgen*, siglo XVIII. Colección privada, Caracas.
Fotografía de Jorge Rivas.

En nuestro país se hallan las ya mencionadas piezas atribuidas a Juan Pedro López y Francisco Contreras, además de media docena de pinturas anónimas semejantes a la que reproducimos conservada en una colección privada caraqueña (Fig. 4).¹⁸⁸ De igual modo

¹⁸⁸ Duarte reproduce cuatro piezas anónimas en *Pintura e iconografía popular de Venezuela*, p. 115-117 y 224; además de un anónimo caraqueño en *Juan Pedro López, maestro de pintor...*, p. 241. A estas se suma un relieve que supuestamente perteneció al marqués del Toro, reproducido por Duarte en su texto *Los maestros escultores de la época colonial en Venezuela*, s.p. Agradecemos a Jorge Rivas por compartir la imagen que reproducimos.

en territorio peruano la imagen se convirtió en una iconografía muy popular. Se conoce la versión de Gaspar Miguel de Berrío (1706-1761) *La Coronación de la Virgen*, en el Museo Nacional de Arte de La Paz (Fig. 5), con un fino sobredorado tan común en la pintura potosina; además de varias anónimas, como la conservada en el Museo de Arte Colonial en Mérida (Venezuela).



Fig. 5. Gaspar Miguel de Berrío, *La coronación de la Virgen*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 126 x 95 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

Ahora bien, para responder a la interrogante debemos remontarnos un poco en la historia de la iconografía trinitaria. En primer lugar es útil recordar que no existe en las Sagradas Escrituras un término que refiera de manera explícita a las tres personas juntas. Es únicamente a través de las teofanías que se manifiesta indirectamente el ser trinitario. En segundo lugar, tres personas un solo Dios, es ciertamente una idea difícil de llevar a la imagen y hacerla inteligible. Por esta razón se experimentó con algunos ideogramas como el triángulo equilátero, tres círculos entrelazados, un trébol, etc. Pero tales imágenes por

su complejidad y abstracción, no lograban satisfacer a los devotos y a las autoridades eclesiásticas.

A ello debemos sumar las polémicas surgidas alrededor de la representación figurada de Dios y del Espíritu Santo. Los Padres y escritores griegos siguiendo el pensamiento anicónico de los primeros tiempos de la cristiandad, negaban la posibilidad de su representación artística. Entre éstos, solamente san Juan Crisóstomo aceptaba la imagen de Dios basándose en la exégesis bíblica del texto de la visión del profeta Daniel (Dan 7,9-14). Por su parte, la imagen de Cristo fue representada durante los primeros tres siglos bajo figuraciones alegóricas como la cruz, el buen pastor, el pez, el cordero, etc. Durante la controversia iconoclasta san Juan Damasceno (s. VIII) no hallaba inconveniente alguno en la imagen de Cristo en forma humana, por su encarnación histórica, y así se recoge en el concilio de Nicea II, pero no se refiere a las otras personas de la Trinidad.

Por su parte, los Padres y escritores latinos medievales aceptaron con mayor amplitud las teofanías bíblicas como bases dogmáticas para la representación de las tres divinas personas. Sin embargo, el aniconismo alrededor de las figuras del Padre y del Espíritu Santo se mantuvo con cierta discontinuidad hasta el siglo IX, cuando comienza a representarse a Dios como un anciano en los códices anglosajones y carolingios.

En el siglo II, concretamente en las catacumbas de San Calixto (Roma), se registra la primera imagen que podría interpretarse como una alusión trinitaria. En ésta se representa el bautismo de Cristo, escena que está descrita en el Nuevo Testamento sin muchas variaciones: “Bautizado Jesús, al instante que salió del agua, se le abrieron los cielos, y vio bajar al Espíritu de Dios a manera de paloma y posar sobre él. Y oyóse una voz del cielo que decía: Este es mi querido Hijo, en quien tengo puesta toda mi complacencia.” (Mt 3,13-17 y Mc 1,10-11; Lc 3,22; Jn 1,32). La representación de este pasaje en el arte, se inicia mostrando a Cristo sumergido en el río Jordán, con el Espíritu Santo en forma de paloma sobre su cabeza, mientras la figura de Dios Padre se reduce a unos tímidos símbolos como un rayo de luz, un ojo o una mano diestra que entre celajes aparece y que tendrá su vigencia desde el siglo IV hasta el XII. Una vez vencidos los prejuicios en contra de la representación figurada de Dios Padre, se comenzó a mostrar como un anciano vestido de blanco, basando tal imagen en las visiones del profeta Daniel, la cual le otorgaba cierta dignidad y propiedad. Como bien explicaba Vicente Carducho (1633), al explicar que “píntase a Dios Padre en forma de hombre anciano, porque no hay otro modo más eficaz y propio para significar, a nuestro entender, su eternidad.”¹⁸⁹

Por su parte, la iconografía de la *Trinidad trilliza* o *antropomorfa*, es una de las más antiguas ya que se hallan vestigios de su presencia en un sarcófago en la basílica romana

¹⁸⁹ V. Carducho, “Diálogos de la pintura...”, en Calvo Serraller (comp.), *Op. cit.*, p. 317.

de san Pablo Extramuros (siglo IV), en el que se muestra “la creación de Adán y Eva por la Trinidad, representada por tres figuras masculinas iguales de rostro barbado, vestidas con túnica y manto.”¹⁹⁰ El origen de esta manera de representar el misterio trinitario se halla en el Antiguo Testamento (Gen. 18, 1-5), en la escena de la teofanía de Mambré, en la cual Abraham recibe la visita de tres personajes masculinos, pero rinde su saludo a uno sólo de ellos como puede verse:

Aparecióle el Señor en el valle de Mambré, estando él sentado a la puerta de su tienda en el mayor calor del día. Sucedió, pues, que alzando los ojos, vio cerca de sí parados a tres personajes: y luego que los vio, corrió a su encuentro desde la puerta del pabellón, y les hizo reverencia hasta el suelo. Y dijo: Señor, si yo he hallado gracia en tu presencia, no pases de largo a tu siervo, mas yo traeré un poco de agua, y lavaréis vuestros pies, y descansaréis a la sombra de este árbol.

San Agustín (354-430) interpretó este pasaje como un testimonio de la Trinidad. Basándose en esta exégesis se generó otra variante iconográfica en la cual las tres personas se representan con figuras humanas pero con edades distintas: el Padre anciano, el Hijo de 33 años y el Espíritu Santo más joven.

La iconografía de la Trinidad, en su versión trilliza, parece surgir como un arma en contra de la herejía arriana del siglo IV. Arrio (256-336), un presbítero de Alejandría inició una fuerte polémica sobre la Trinidad en el año 319. Para éste sólo Dios Padre era eterno y sin origen, Cristo era una criatura creada y subordinada e inferior al Padre. Por consiguiente se negaba su divinidad, el Logos encarnado, y su atributo de Rey de reyes. Bajo estas premisas, los teólogos arrianos fortalecieron la idea de que el sólo el emperador era el heredero del Logos eterno, menoscabando el papel de los obispos. Como explica Mujica Pinilla, de esta controversia se generaron dos teologías políticas opuestas: una que somete a la Iglesia al poder secular como afirmaba Arrio, y otra que subordina el poder imperial a la autoridad espiritual, como defendió Roma.¹⁹¹ La Iglesia romana, preocupada por defender sus derechos como representante de Cristo en la tierra, y por ende exenta de cualquier subordinación a los poderes seculares, no sólo reivindicó el papel de Cristo como el único rey eterno, sino la renovación permanente de su alianza a través de la Eucaristía, que los obispos sucesores de los apóstoles otorgaban a los fieles.

De esta manera la iconografía habría sido especialmente configurada para luchar contra el arrianismo, al presentar a las tres personas con el rostro de Cristo entronizadas, para remarcar su igualdad, divinidad y grandeza sobre los poderes temporales. Rasgo que

¹⁹⁰ M. Maquívar, “La Trinidad trifacial en la Nueva España: un tipo de Trinidad herética” en A. Dallal (edit.) *La abolición del arte*, p. 204.

¹⁹¹ R. Mujica Pinilla, “El arte y los sermones” en R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, p. 274.

se refuerza al representarlas con sus pies sobre el orbe, como señal de dominio. Pero además portaban tiaras papales, lo que implicaba el reconocimiento de la Iglesia como única vicaria de Cristo. En algunas imágenes se sustituyen las tiaras por coronas imperiales, lo que igualmente combatía al arrianismo al reconocer a la divinidad como única monarca a la que debían someterse todos los imperios seculares. Tales ideas pudieron servir de plataforma doctrinal para los numerosos ejemplos que se hallan a lo largo de la edad media, como en la basílica de Santa María la Mayor en Roma y en la iglesia de San Vitale en Rávena (siglo VI). Posteriormente se vuelven a encontrar ejemplos en los siglos XI y XII, como en los frescos de la iglesia de San Marcos en Venecia y en manuscritos iluminados y biblias. Testimonios que nos prueban que se trata de una imagen que gozó de una cierta aceptación desde fechas muy tempranas, pese al aniconismo vigente en torno a las imágenes divinas.

Pero el arrianismo no fue la única herejía relacionada con la Trinidad que motivó la actuación de la Iglesia y su fortalecimiento dogmático. Entre los numerosos grupos heréticos que cuestionaron la naturaleza trinitaria o de alguna de sus personas, se destaca el triteísmo (s. III), que consideraba la existencia de tres dioses, sustancialmente distintos; condenándose su doctrina por el papa san Dionisio (259-268) en el 260, y con nuevos brotes proscritos en el concilio de Soissons (1092), en el concilio de Reims (1148), y en el IV de Letrán (1215).¹⁹² Los continuos brotes de esta corriente herética pudieron favorecer la difusión de este modelo iconográfico.

Con la llegada de la Contrarreforma y el impulso por sistematizar la iconografía cristiana, el tratadista flamenco Juan de Molanus (1570) defiende esta imagen citando a san Agustín y al carmelita inglés Thomas Netter (1375-1430), teólogo conocido como el Waldensis.

Thomas Netter defiende muy sabiamente la imagen -es decir la reproducción- de la Trinidad tres veces santa, cuando señala el punto citado: aquellos que reproducen la Trinidad bajo la apariencia de tres hombres no les falta apoyo de la autoridad. Pues es de fe que Abraham vio a Dios en la figura de tres hombres (Gen. 18,2). De donde San Agustín en el libro II de *La Trinidad*, cap. 14: Si un solo hombre se le apareció a Abraham, se creería que es el Hijo de Dios. Puesto que son tres hombres, y que ninguno dice ser superior a los otros, ni por el tamaño o la edad, entonces, por qué no haríamos nuestra lo que la vista nos sugiere por medio de una criatura visible: la igualdad de la Trinidad, y en las tres personas, la misma y única sustancia?¹⁹³

Por su parte, Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* (1649) tampoco muestra aversión a esta iconografía. Retoma los argumentos de Molanus, y del jesuita Martín de

¹⁹² J. F. Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, p. 203.

¹⁹³ J. Molanus, *Traité des saintes images*. p.131. Traducción de Jimena Guerrero.

Roa en su célebre *Antigüedad veneración y fruto de las sagradas imágenes y reliquias*, (Sevilla, 1623), para comentar al respecto que,

Otra pintura deste misterio es poner tres figuras sentadas con un traje y edad, con coronas en las cabezas y cetros en las manos, con que se pretende manifestar la igualdad y distinción de las Divinas Personas. Y parece que está favorecida esta imagen en la aparición de los ángeles en forma de peregrinos al Santo Patriarca Abraham, cuando, viendo tres, adoró uno sólo; y aunque la admite el P. Martín de Roa por significar la Divinidad solamente, todavía me parece que no satisface del todo a los ignorantes, pues necesita de particular señal de atributo en que se conozca cada persona, y de la colocación de los lugares, y si ha de estar el Espíritu Santo en medio.¹⁹⁴

Asimismo, fray Juan Interián de Ayala mantiene una posición neutral, sin criticarla pero sin aprobarla abiertamente. En lo que sí serán enfáticos todos los tratadistas, es en indicar que cada persona debe portar su correspondiente atributo a fin de facilitarle al fiel la identificación de cada entidad. El Padre podrá portar un sol (Luz del mundo), un cetro (autoridad espiritual), un globo terráqueo (el creador); el Hijo se identifica por el cordero, la cruz y los estigmas; y el Espíritu Santo por la paloma o una lengua de fuego pentecostal. Estos atributos pueden estar sobre sus pechos, portándolos en sus manos, o adjuntos a sus figuras. Los tres acostumbran vestir túnicas blancas, portan coronas imperiales o tiaras papales, y ocasionalmente pueden llevar mantos rojos. En algunas piezas las vestimentas cambian de color, encontrándose al Padre con túnica blanca, al Hijo con una azul y al Espíritu Santo con una roja. Los tres individuos aparecen retratados como adultos de treinta años, con cabellos oscuros y barbas.

Una iconografía relacionada con la Trinidad trilliza que encontramos en el arte colonial latinoamericano, es la representación de los tres rostros de Cristo sobre el paño de la Verónica. La historia relata que una mujer, llamada Verónica o Berenice, limpió el rostro de Jesús en su camino al calvario quedando éste impreso prodigiosamente en la tela. El pasaje se basa en las apócrifas *Actas de Pilatos*, siendo divulgado desde el siglo XII con el establecimiento de las estaciones del *Vía Crucis*, y encontrando su auge a partir del siglo XV. Durante la contrarreforma protestantes y católicos cuestionaron la existencia histórica de esta mujer, hasta el punto de que el papa Benedicto XIV señaló que el nombre Verónica simplemente aludía a la palabra latina *vera* y la griega *eicon*, para definir realmente a la reliquia como *verdadera iconografía* de Cristo. Sin embargo, tratadistas como Vicente Carducho (1633) y Antonio Palomino (1715) intentaron explicar la existencia de tres reliquias distintas conservadas en Roma y en las catedrales de Jaén y Alicante (que

¹⁹⁴ F. Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, p. 561.

realmente siguen otra iconografía conocida como el Divino Rostro o *Imago Edessena*)¹⁹⁵ difundiendo la creencia de que el rostro se había estampado en cada uno de los dobleces del paño. Gracias a esta exégesis se representó a la Verónica con un paño que ostenta el rostro repetido tres veces en sentido horizontal o vertical. Tal iconografía pecaba de heterodoxa, ya que se interpretaba que “no sólo había sufrido la segunda persona de la Trinidad sino las otras dos.”¹⁹⁶ Pese a su cuestionamiento se han registrado varias piezas en América que siguen este patrón. Entre ellas podemos citar un lienzo de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, en el Santuario de Atotonilco (México), un anónimo ayacuchano en la iglesia de la Virgen del Pilar (Lima) y una tabla anónima de fines del siglo XVIII en una colección privada caraqueña.¹⁹⁷

Otro tipo de iconografía trinitaria con cierta popularidad en el continente europeo fue la denominada *Trifacial*. Esta consiste en la representación de tres rostros unidos, formando un extraño personaje de cuatro ojos, tres narices y tres bocas. O bien un personaje con tres cabezas unidas en un mismo cuello. Se trata de una imagen muy antigua, ya que se han hallado ejemplares en los “sarcófagos de las catacumbas de San Calixto, San Sebastián, Santa Priscilla y Santa Domitila (todas en Roma, excavadas entre los años 150 y 450), [...] ubicadas en las esquinas a modo de ornamento.”¹⁹⁸ La imagen tricéfala (o *Vultus Trifons*) posee una larga historia en la mitología de la Antigüedad clásica, como símbolo de la omnisciencia, así se representa a Hécate y a Cerbero, el perro guardián del infierno, mientras Jano es bifronte. Durante la edad media las figuras tricéfalas aparecen por lo general encarnando demonios. Será a partir de 1419 con el hallazgo de los *Hieroglyphica* de Horapolo, que despiertan una verdadera pasión por la emblemática durante los siglos XVI y XVII, cuando la figura tricéfala adquiere un significado alegórico. Tal es el caso de la *Alegoría de la Prudencia* (ca. 1560-1570) realizada por Tiziano Vecellio (ca. 1490-1576), imagen que simboliza la tripartición del tiempo expresada en los tres rostros del pasado, presente y futuro.¹⁹⁹

El cristianismo retomó la tricefalia para expresar la unidad de las tres personas, pero durante la edad media la iconografía comenzó a ser vista con malos ojos, por teólogos como Jean Gerson (1363-1429), rector de la Universidad de París, quien considera que la belleza de la divinidad no se expresaba en una imagen deforme. “Siendo Dios un Dios de vida, plenitud y belleza eternos, todo lo que es desproporción, incongruencia y anormalidad se asocia a la muerte, la noche y las tinieblas: los dominios del diablo.”²⁰⁰

¹⁹⁵ Véase nota 25 de nuestro capítulo 1 en donde explicamos las diferencias entre ambas iconografías.

¹⁹⁶ H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, p. 262.

¹⁹⁷ Reproducida en C. F. Duarte, *Pintura e iconografía popular en Venezuela*, p. 224.

¹⁹⁸ D. Esparza, *La Trinidad heterodoxa en la Venezuela colonial: entre la herejía y la devoción. Un estudio iconográfico-iconológico*, p. 49.

¹⁹⁹ E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, p. 171 y ss.

²⁰⁰ Citado por Esparza, *Op. cit.*, p. 50.

Bajo esta idea la tricefalia a partir del siglo XII empezó a caracterizar a las imágenes de los demonios; no olvidemos que así describe Dante Alighieri (1265-1321) a Lucifer en *La divina comedia*.

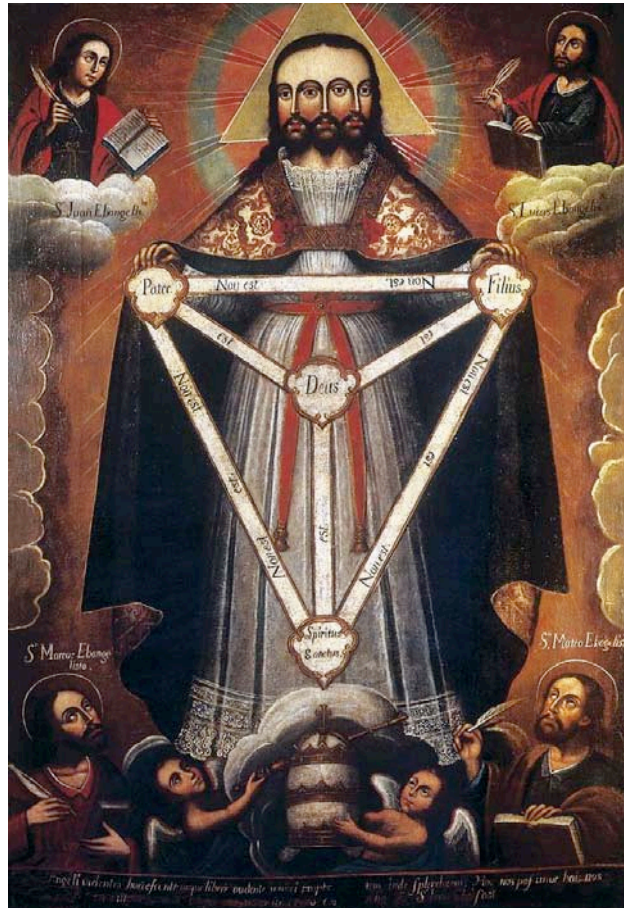


Fig. 6. Anónimo cusqueño, *Trinidad trifacial*, ca. 1750-1770. Óleo sobre lienzo, 182 x 124 cm. Colección Museo de Arte de Lima, Perú.

A pesar de estas consideraciones la iconografía trinitaria trifacial encontró aún espacios en el arte hasta el siglo XVI, y un buen ejemplo es un fresco de Andrea del Sarto (1486-1531) para el refectorio del convento de San Salvi en Florencia (1511) que representa esta iconografía con tres rostros de Cristo unidos. Posteriormente cruzó el Atlántico para continuar explicando gráficamente el misterio más difícil de comprender del cristianismo, como puede comprobarse en un anónimo novohispano que representa la *Santa Faz Trinitaria*, actualmente en el Museo Nacional del Virreinato en México, que sigue la exégesis explicada líneas arriba por nosotros sobre la interpretación heterodoxa del paño de la Verónica al mostrar un rostro coronado de espinas, con cuatro ojos, tres narices y tres bocas. También podemos citar un óleo del siglo XVII atribuido al pincel de

Gregorio Vasqu ez de Arce y Ceballos en el Museo de Arte Colonial de Bogot a, y la anónima pieza cusqueña *La Trinidad como un Cristo trifacial* en el Museo de Arte de Lima (Fig. 6). Francisco Stastny refiere la llegada al territorio andino de un grabado inserto en un *Libro de horas*, editado por Thielman Keiver en París en 1517-1526, que pensamos podría ser el modelo para la última imagen mencionada.²⁰¹

El 11 de agosto de 1628 el papa Urbano VIII (1623-44) condenó la imagen de la Trinidad trifacial, ordenando quemar algunas pinturas con esta temática. Posteriormente, en 1642 el pontífice volvió al ataque expidiendo un *Decreto sobre las imágenes sagradas*, en el que señaló la importancia de acatar las disposiciones de Trento, pero no indica ninguna otra prohibición sobre la iconografía trinitaria. En 1745 Benedicto XIV (1740-1758) también reprob  esta imagen.²⁰²

Ciertamente de todas las iconografías la trifacial resultaba ser la más polémica. No sólo por su representación anormal -totalmente ajena a la Naturaleza y contraria a los ideales de mimesis postulados desde el Renacimiento- sino también por el uso de este tipo de deformaciones en la iconografía demoníaca y por sus reminiscencias paganas. Los tratadistas barrocos se sumaron a las condenas, así Francisco Pacheco aunque desconocía la prohibición papal, expone su rechazo explicando que:

...el P. Martín de Roa reprehende una imagen del, en que se representa un hombre con tres rostros, o cabezas, a la manera de Jano o Geri n, con que se escandaliza la gente cuerda y hace errar a los ignorantes. Pero, Juan Molano la afea mucho más, llamándola a esta pintura ficción diabólica, y cuenta que se apareció el demonio en esta forma a un Santo religioso, año de 1221, asegurándole que era la Santísima Trinidad, mas, él, con luz del cielo reconoció el engaño y, maldici ndolo, lo ech  de s .²⁰³

Asimismo Vicente Carducho en 1633 reprendía la imprudencia de algunos pintores que habían osado “pintar la Santísima Trinidad disformemente, y con monstruosidad, haciendo un rostro con cuatro ojos, tres narices y tres bocas, que a mi entender es nada significativo, ni majestuoso, ni devoto, ni de respeto, antes de horror.”²⁰⁴ Posiciones semejantes las encontramos aún en el siglo XVIII, cuando Interián de Ayala citando al cardenal Roberto Belarmino, explica que:

²⁰¹ F. Stastny, *Síntomas medievales en el barroco americano*, p. 16.

²⁰² R. Mujica Pinilla, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano” en R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, p. 37.

²⁰³ Pacheco, *Op. cit.*, p. 562.

²⁰⁴ Carducho, *Op. cit.*, en Calvo Serraller (comp.) *Op. cit.*, p. 318.

Mejor se diría, que esta no era imagen de la Sacratísima Trinidad, sino un monstruo horrible, disforme, y digno de las mayores execraciones. Pero oigamos a un Varón recomendable por su literatura, y dignidad, el qual docta, y eruditamente trata este punto: Es cosa que no puede tolerarse, que los pintores se atrevan por su capricho, ó antojo á fingir Imágenes de la Santísima Trinidad; por exemplo, quando pintan á un hombre con tres caras, o con dos cabezas y en medio de ellas á una paloma. Esto parece cosa monstruosa, y que más ofende con su deformidad, de lo que puede servir de utilidad con tal semejanza. Por esto los protestantes de Ungría en su obra que escribieron contra la Trinidad, en el lib. 1, cap. 4. juntaron muchas maneras de Imágenes de la Trinidad, y las propusieron como monstruos irrisibles, dándoles el nombre de Cerberos, de Geryones, de Janos de tres frentes, de monstruos, y de ídolos: nuestros pintores son los que dieron ocasión á que prorrumpiesen en semejantes blasfemias.²⁰⁵

A pesar de estas consideraciones aún podemos hallar algunas muestras de esta iconografía incluso en territorio americano, lo que demuestra que la imagen burló las prohibiciones, quizás por el desconocimiento de las mismas o por la negligencia de las autoridades inquisitoriales y episcopales. En cualquier caso, las pocas imágenes que han sobrevivido pudieron haber escapado a la supervisión, mientras otras fueron destruidas. Es notorio, que las pocas piezas halladas en América que representan esta iconografía son generalmente anónimas y con facturas más artesanales, lo que pondría en evidencia una red de creencias populares que se mantuvo al margen de las disposiciones pontificias y de los tratados europeos.

Otra imagen prohibida en relación con la iconografía trinitaria, es la figura de la Virgen María con la representación de la Trinidad en su abdomen. En 1402 Jean Gerson pronunció un sermón en contra de tal figura, que había observado en varias ocasiones la cual se mostraba “como si toda la Trinidad se manifestara en carne en la Virgen María [...] no existe belleza o devoción en tales obras, y además, pueden convertirse en causa de error, no de devoción.”²⁰⁶ La imagen cuestionada por Gerson, y desde entonces por numerosos teólogos y tratadistas, era una escultura de María cuyo cuerpo se abría en Viernes Santo en la catedral de Durham, para extraer de la misma una talla de Dios Padre sosteniendo a Cristo en la Cruz. La función ritual en la cual se activaba la imagen procuraba enseñar a los fieles el misterio de la encarnación del Salvador, y sólo tenía sentido en el contexto del ritual. Pero para Gerson la imagen difundía la creencia equivocada de que María era la progenitora de la Trinidad, demostrando con ello cómo algunas imágenes lícitas podían volverse ambiguas y peligrosas, una vez que se interpretaban fuera de su contexto, función y significado original. Sin embargo, pese a la prohibición y a las múltiples referencias sobre ese caso que se retoman en la tratadística

²⁰⁵ Interián de Ayala, *Op. cit.*, p. 110.

²⁰⁶ Citado por Camille, *Op. cit.*, p. 251.

hispana, encontramos en territorio americano algunas imágenes pictóricas que retoman esta iconografía, al representar a la Virgen María como templo de la Trinidad, portando en su pecho la versión trilliza.²⁰⁷

Una imagen que puede anexarse a las versiones heterodoxas trinitarias se halla en la colección Crespi, en custodia del Banco Central del Ecuador. La pieza ha sido titulada como *La Trinidad de María*, y está fechada en el último tercio del siglo XVIII. En este lienzo María se halla entre el Padre y el Hijo, con la paloma que representa al Paráclito sobre su pecho. Porta una tiara, al igual que las figuras trinitarias, y junto a ellos sostiene el orbe con tres cadenas. A sus pies se encuentran san Agustín sentado y san Basilio de pie, ambos destacados Padres y doctores de la Iglesia que se dedicaron a reflexionar sobre el dogma trinitario. Entre estos personajes representantes de la Iglesia latina y la oriental, se ubica un angelito portando una balanza equilibrada, que podría aludir al ecumenismo que intenta enlazar ambas tradiciones. El contenido herético de la pieza se deriva de su composición “que iguala a María con la propia Trinidad, e incluso la interpone entre el Padre y el Hijo, al mismo nivel del Espíritu Santo.”²⁰⁸ Aunque para Jesús Paniagua Pérez tal contenido obedece más a la exaltación mariana tan en boga en América, y no a una conciencia herética intencional del artista. Para nosotros se trata de una pieza con una composición ciertamente heterodoxa, con una lectura muy semejante a la anterior pieza mariana mencionada.

La Trinidad trilliza : no del todo reprobable

En 1745 el papa Benedicto XIV (1740-58) en el breve *Sollicitudine Nostrae* señaló sus preocupaciones sobre la Trinidad trilliza, y aunque acepta los argumentos de Molanus e Interián de Ayala, señala que:

Así la fuerza del argumento desarrollado más arriba permanece intacto [se refiere a la teofanía de Mambré, apoyada por San Agustín] a saber que aun cuando hubiera sido la divina Trinidad el significado de los tres Ángeles aparecidos a Abraham, no seguiría de ello que el Espíritu Santo pudiera pintarse independientemente de las otras dos personas bajo forma humana, ya sea de hombre o de joven... En definitiva, la imagen del Espíritu Santo en cuestión, es insólita y totalmente inadmisibile conforme al espíritu del Santo Concilio de Trento...²⁰⁹

²⁰⁷ En el texto *El barroco peruano* (2002) coordinado por Ramón Mujica Pinilla se encuentra reproducido un cuadro con esa temática de una colección privada limeña en la página 277.

²⁰⁸ J. Paniagua Pérez, “Los agustinos de Cuenca (Ecuador) y la mentalidad religiosa a través de la iconografía agustiniana de la colección Crespi” en *Archivo Agustiniiano*, p. 163.

²⁰⁹ Maquívar, *Op. cit.*, p. 205.

Como bien evidencia el documento citado por Maquívar, el pontífice no prohibió la representación de la Trinidad trilliza, lo que negó es la representación individual del Espíritu Santo como figura humana. Con este documento el Papa buscó prohibir “la circulación de grabados que reproducían una visión de una monja franciscana alemana quien en sus arrebatos místicos, había visto al Espíritu Santo como un joven imberbe, con su cabeza rodeada de siete llamas de fuego.”²¹⁰ Estas llamas aludían a los siete dones.

A pesar de ello, algunas dudas sobre la legitimidad de la representación no se hicieron esperar y ante el Tribunal de la Inquisición española se abrieron expedientes en Madrid, Toledo y Canarias en 1786 y 1787, por las imágenes que circulaban con esta iconografía. Según nos explica Mujica Pinilla, se nombraron a tres calificadores de la orden agustina quienes analizaron a profundidad las denuncias. Pero acabaron concluyendo que estas imágenes “no estaban positivamente reprobadas por la Iglesia [...] ni [...] positivamente aprobadas [...] y nos parece que se deben tolerar, ya porque su uso se ha hecho muy común sin que se haya experimentado peligro de error.”²¹¹

Otro tanto ocurrió en el tribunal novohispano, cuando se presentó una denuncia contra una estampa con esta iconografía por el carmelita fray Juan de los Mártires, el 23 de diciembre de 1789. La denuncia señala:

En el epítome de la Doctrina moral y canónica, extractada de las Constituciones y demás obras del Sumo Pontífice Benedicto 14, por el ilustrísimo Señor Don Juan Domingo Mansi, Arzobispo de Luca, que esta al fin de las obras de Ilustrísimo Ligorio, y que se imprimió en Bassani el año de 1778, '*Verbo imágenes sacrae*', se hallan las palabras siguientes: '*Non es permitenda imago spiritus santi sub figura hominis, cum id numquam obtinuerit in Ecclesia catholica. In epistola ad Episcopum Augustanum, sicut nec imago trium hominum equalium ad representandum santissimam trinitatem. Ibidem (s) 35. Bullas T.1 num. exli.*' Esto no obstante, he visto algunas estampas de la Santísima Trinidad en figura de tres hombres iguales, en un altar de la Iglesia de este convento hay una efigie de bulto de esta manera y dos cuadros en las dos escaleras del convento. No ignoro que al Padre Eterno se le pueda pintar en figura humana, y que la doctrina contraria parece estar condenada por Nuestro Santísimo Padre Alejandro Octavo en la condenación de la siguiente proposición, que es la 25 entre las condenadas por este Sumo Pontífice: '*Dei Patris sedentis simulacrum nefas est Christiano un tempo collocare*'. Pero esto será porque el Padre Eterno se ha aparecido en figura de un anciano, según consta del capítulo 7 de Daniel; mas el Espíritu Santo se ha dignado a manifestarse en figura de paloma, y así se le debe representar.²¹²

²¹⁰ *Ibidem*, p. 205. La imagen del Espíritu Santo en forma humana está prohibida por la Iglesia desde 1928.

²¹¹ R. Mujica Pinilla, “El arte y los sermones” en R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, nota 179.

²¹² Transcrito por R. González Mello, “Arte e Inquisición” en *El Alcaraván*, p. 23. Véase nuestro Anexo documental Núm. 1.

La denuncia de fray Juan de los Mártires se basa en una lectura desacertada de las reflexiones del papa Benedicto XIV. Para responder a esta denuncia el Tribunal consultó a dos calificadores, aunque sólo conocemos la opinión de uno de ellos, el dominico fray Domingo de Gandarias, el cual expuso sus razonamientos en febrero de 1790 con las siguientes palabras:

Antes de venir a la censura de la estampa denunciada, debo prevenir que las doctrinas que vierte Benedicto 14 en la Constitución 141 al Obispo de Habsburgo, a quien dirige dicha instrucción, *aunque muy sólidas, seguras y dignas de tan sabio Pontífice, no por eso son decisiones dogmáticas de la Iglesia* cuanto en las Pontificias Constituciones insertas en estudios en las horas que le quedaban desocupadas del Apostólico Oficio, como se explica él mismo ibi 37. Lo que advierto *para que no se suponga por doctrina infalible de la Iglesia*, cuanto en las Pontificias Constituciones inserta en los bularios se enseña, o se establece. Esto supuesto, asienta el mismo Doctísimo Pontífice, que el modo de pintar a la Santísima Trinidad seguro, y aprobado por la Iglesia y Católicos Doctores es el de pintar al Eterno Padre [como] representación de anciano venerable; en su seno, o regazo al Hijo en figura humana vivo o muerto; y al Espíritu Santo en figura de Paloma entre el Padre y el Hijo; o el Padre y al Hijo en humana figura en paralelo, y cercanos, y en medio al Espíritu Santo en figura de Paloma. Estas dos son seguras y aprobadas efigies de la Santísima Trinidad. *Otras hay reprobadas y condenadas, como la de una figura humana con tres caras o cabezas, o dos caras y en medio una paloma, que más son monstruos que imágenes de la Santísima Trinidad. La denunciada tiene en ella medio entre las expresamente aprobadas y expresamente reprobadas, y así la califica Benedicto de haud omni no approbate: no del todo aprobadas.*²¹³

Uno de los primeros señalamientos que realiza el calificador es señalar que las reflexiones de Benedicto XIV no son decisiones dogmáticas de la Iglesia. Aclarado ese punto explica detalladamente las ideas del pontífice sobre este tipo de representaciones, que consideraba “no del todo aprobadas”, pero en consecuencia “no del todo reprobables”. Prosigue explicando,

En lo que se excedió el extractador Mansi (si es verdad lo que dice el Denunciante) en poner en nombre suyo: *non sunt permittenda... sicut nec imago trium hominum equalium ad representandam Santissimam Trinitatem*, pues después de ventilada dignamente la materia deja en su probabilidad, como que la juzgan [...] el Waldense, Molano [...] fundados en la intercesión del Gran Padre San Agustín del pasaje de los tres varones que se aparecieron a Abraham en el Valle [...]. Verdad es que tampoco la aprueba, y citando la autoridad del celebre Ayala en su Pintor Cristiano dice que no se pinta del todo bien a la Santísima Trinidad, *non omnino recte*, en figura de tres varones perfectamente iguales en caras, estatura, lineamientos, vestidos y colores, porque aunque se expresa suficientemente la igualdad y caracteres personales: en que se distinguen entre sí las

²¹³ *Loc. cit.* Las cursivas son nuestras. Véase Anexo documental núm. 2.

tres Personas: *pero este inconveniente ya está remediado en las modernas pinturas, en las que al Eterno Padre se le pinta en el pecho un sol, o el tetragrámaton como símbolo del poder, al Hijo un cordero, y al Espíritu Santo una Paloma.*²¹⁴

El calificador prosigue su disquisición explicando las bases iconográficas en las cuales se asienta esta representación. Menciona con familiaridad tratadistas como Molanus e Interián de Ayala, y argumenta que la preocupación de tales autores se halla en la correcta representación de los atributos que permitan identificar a cada una de las personas de la Trinidad. Al portar tales símbolos ya no existen escrúpulos para negar la imagen. Concluye advirtiendo que

*...no debe prohibirse la imagen de la Santísima Trinidad en cuestión, pues aunque fuera más acertado y seguro pintarla del modo expresamente aprobado por la Iglesia, esta otra no está aún reprobada, y donde Benedicto 14 aun como autor privado no la reprueba, sería temeridad reprobarnos nosotros, máxime estando fundada en un San Agustín, y defendida por autores católicos, además del escándalo y perturbación que causaría su prohibición en esta Ciudad y Reyno, en donde, si bien hay algunas efigies y pinturas de la Santísima Trinidad del modo aprobado expresamente por la Iglesia, pero las más comunes son según el modelo de la Estampa denunciada, y sería muy ruidosa dicha prohibición, por haberse de reformar casi en todas las iglesias las tales imágenes, en las que [además] no hay representación de falso dogma, ni ocasión de error peligroso, que deba precaverse según manda el [tridentino], aunque con el mismo Benedicto decimos, que lo hubiera en las pinturas en que se pintara al Espíritu Santo en forma de Joven separadamente de las otras dos Divinas Personas, que es el plan principal de dicha constitución 141 del tomo 1 del Bulario.*²¹⁵

La respuesta del calificador Gandarias es elocuente. Prefiere evitar el escándalo que puede producirse al prohibir una imagen muy popular, que por demás no posee ni falso dogma ni peligro de error. Ante los sólidos razonamientos del calificador, el inquisidor Dr. Pereda envía su respuesta al denunciante el 10 de febrero de 1790 bajo los siguientes términos:

El inquisidor fiscal ha vuelto a ver este expediente y dice que por el parecer de los dos calificadores *no hay cosa que merezca censura teológica* en la estampa de la Santísima Trinidad denunciada por el padre carmelita Fray Juan de los Mártires, quien debió sosegar su escrúpulo, *advirtiendo que ni son adaptables a la pintura que denuncia las doctrinas en que se funda; ni el uso común de poner a los ojos de todas las gentes el altísimo misterio de la Trinidad con ese símbolo ha sido reprobado por alguno de tantos doctos y celosos preladados que lo han visto en iglesias y casas particulares.* [De] que se servirá vuestra Merced declarar que *dicha estampa nada tiene que sea contrario a determinaciones de la Iglesia Católica, y sí [tiene] su*

²¹⁴ *Loc. cit.* Las cursivas son nuestras.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 24. Las cursivas son nuestras.

superior agrado. Que se escriba de orden a dicho Fray Juan de los Mártires diciéndole que se ha visto su denuncia y que [fue] estimada como infundada, y hecha con poca [reflexión], que se le previene que otra vez que se le ofrezca hacer alguna estudio, y reflexione con más cuidado para no embarazar las justas y graves atenciones del Santo Tribunal. [...] Suspéndase este expediente, y téngase presente para en el caso de que ocurra otra denuncia de igual naturaleza.²¹⁶

Queda claro por estos documentos citados que la imagen de la *Trinidad trilliza* no estaba prohibida, al menos para la Inquisición novohispana. Ninguno de los autores que se han dedicado a investigar sobre esta iconografía (Maquívar y Esparza), han hallado ninguna disposición que mencione prohibiciones inquisitoriales o episcopales. No es de extrañar entonces su popularidad en el territorio americano. Prácticamente no hay iglesia de la capital mexicana que no posea una imagen de esta iconografía, y por ello así se representó en el cuadro de la iglesia parroquial de Santa Bárbara, de ser afirmativa su procedencia novohispana.

Pero entonces, ¿Por qué la prohibición de nuestra imagen? ¿Qué se pensaba al respecto en el territorio venezolano? Para responder tentativamente a estas interrogantes citemos a un fraile franciscano venezolano, Juan Antonio Navarrete (1749-ca. 1814), quien en su *Arca de letras y teatro universal*, menciona al respecto las observaciones de Benedicto XIV sobre la figura del Espíritu Santo, y énfaticamente explica,

Nunca es lícito pintarlo solo, ni acompañado, en forma humana; ni aún de joven, sino solamente en la forma de paloma según el Evangelio. Y en la forma de fuego, solamente cuando se pinte su venida sobre la Iglesia y no en otra parte. Del Padre y del Hijo, sí concede pintarse solo cada uno en las formas acostumbradas según las Escrituras Santas, y no conforme al capricho de los pintores.²¹⁷

Como podemos apreciar Navarrete sigue las directrices emitidas por el pontífice, aunque sin profundizar en las sutilezas iconográficas antes planteadas.

Por último, conviene acotar que pese a los escrúpulos de algunos jefes de la Iglesia, la iconografía de la Trinidad trilliza había llegado al territorio americano durante el proceso de evangelización con una finalidad muy evidente. Era el mejor medio gráfico para explicar el dogma de mayor dificultad cognitiva de la religión cristiana. Francisco Stastny explica la presencia de esta iconografía como una sobrevivencia medieval que se rescata gracias a la necesidad de catequización de las culturas nativas, en un clima de “extraña independencia religiosa y poco sentido humanista por la figura divina.”²¹⁸ De

²¹⁶ *Ibidem*, p. 24. Las cursivas son nuestras. Véase Anexo documental No. 3.

²¹⁷ Navarrete, *Op. cit.*, t. 1, p. 557.

²¹⁸ Stastny, *Op. cit.*, p. 18.

parecido sentir, son las opiniones de José de Mesa y Teresa Gisbert, quienes en diversas publicaciones han sostenido que su presencia en la zona andina obedece a la necesidad de “no representar animales en las iglesias. [...] La imagen del animal [...], recuerda a los indígenas su antigua idolatría.”²¹⁹ En otras palabras, la posible confusión que podía generarse en los indígenas al contemplar en forma de animal al Espíritu Santo, podría llevar a peligrosas equivalencias entre el culto cristiano y las deidades zoomorfas paganas. Ante la posibilidad de crear sincretismos que permitieran la continuidad de las idolatrías, la iconografía de la Trinidad trilliza constituye un medio eficaz de explicar el dogma, de allí su representación y persistencia en el arte latinoamericano. En este contexto, las necesidades de evangelización superaron todos los obstáculos iconográficos, y permitieron utilizar una imagen considerada como desusada en Europa, pero que no era del todo reprobable.

Sin embargo, una reciente investigación de Ramón Mujica Pinilla ha puesto al descubierto otra explicación que permite comprender la presencia de esta Trinidad en el territorio americano, soslayando un poco el problema evangelizador. La iconografía cuestionada inicia su presencia en el arte sudamericano con mayor afán desde mediados del siglo XVII, ante el temor del resurgimiento de las antiguas polémicas teológicas arrianas. En España después de la reconquista los moriscos españoles cuestionaron el dogma trinitario y al Cristo histórico, renovando posiciones como las planteadas por Arrio. Por lo que la monarquía hispana defendió la ortodoxia dogmática relativa a la Trinidad y a la Eucaristía, “casi como un asunto de honor nacional.”²²⁰ Para Mujica Pinilla, una prueba de la existencia de estos conflictos y su traslado al continente americano son algunos sermones antiarrianistas del peruano Juan de Espinosa Medrano (f. 1688), predicados en diversas instituciones del Cusco entre 1656 y 1685, y publicados en 1695 bajo el título de *La novena maravilla*. Tales sermones habrían servido como soporte textual para numerosas imágenes con esta iconografía que se encuentran en el Cusco. Pero además de su uso como un arma en contra del posible resurgimiento de la herejía arriana, es muy factible que también reforzara el imaginario político postulado por los juristas españoles que defendían el Real Patronato, como un privilegio otorgado a la monarquía española por el papado, único representante de Dios en la tierra, como bien atestiguaban las imágenes trinitarias.

Una vez superadas las inquietudes por las polémicas arrianas y las confusiones de la evangelización, la iconografía sobrevive como parte viva de la devoción americana, obviamente chocando con las mentalidades más ilustradas que vieron en la misma una

²¹⁹ J. de Mesa, “La pintura cuzqueña 1540-1821” en *Cuadernos de arte colonial*, p. 38; T. Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 89.

²²⁰ Mujica Pinilla, *Op. cit.*, en R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, p. 273.

persistencia de cultos populares y desusados. Por ello algunas piezas con esta iconografía comenzaron a ser censuradas. Como fue el caso de nuestra pieza, y más allá de nuestras fronteras, un lienzo anónimo del siglo XVIII, perteneciente a la colección del Museo Histórico Regional del Cusco, que representa la *Coronación de la Reina de los Ángeles por la Trinidad*. En su restauración se encontró un burdo repinte que cubría la imagen del Espíritu Santo y envejecía las facciones de Dios Padre.²²¹ Los escrúpulos de algunas autoridades lucharon por imponer la iconografía tradicional y desterrar a la Trinidad Trilliza al campo de lo desusado.

LA IMAGEN INDECOROSA Y LASCIVA

Es este el lugar para profundizar con mayor cuidado en el concepto del *Decorum*, el cual posee un interesante desarrollo en la teoría artística europea desde el Renacimiento, y llega a adquirir en el período posterior a Trento una complejidad de matices que lo alejan de su concepción primigenia. Como bien apunta Javier Portús, “esta palabra significaba en un principio adecuación entre significante y significado, lo que implicaba sobre todo veracidad narrativa.”²²² El decoro renacentista procuraba que las figuras representadas se diferenciaran entre sí de acuerdo a su carácter, función y dignidad. Para León Baptista Alberti, en su *Della Pittura* (ca. 1436), el decoro era una categoría que procuraba la variedad (*varietas* o multiplicidad de lo real) propia de la imitación de la naturaleza. Por su parte, Leonardo da Vinci considera que el decoro permite la congruencia con lo real, y es necesario para que una pintura sea bella y convincente. De acuerdo a ello recomendaba: “Observa el *decorum*, es decir, el hecho de que la acción, el traje, el ambiente y las circunstancias sean las apropiadas a la dignidad o a la inferioridad de las cosas que quieras representar.”²²³ Según sus palabras la belleza de la pieza reside en captar las expresiones, emociones e ideas de la naturaleza humana, en los gestos y edad del personaje representado, además de considerar el rango, la posición social y el ambiente en el cual se desarrolla la historia.

Estas concepciones típicas de la mentalidad renacentista, procuraban que la obra de arte fuera una ventana abierta a otra realidad, pero también justificaban la inserción de la pintura entre las artes liberales, al exigir de los artistas el conocimiento de numerosas ciencias que le facilitaban una mayor capacidad para imitar la naturaleza.

La definición clásica de Alberti y da Vinci evoluciona de la adecuación al espíritu de la historia a una confusión semántica, por los intérpretes de Trento, que la hizo semejante

²²¹ T. Benavente Velarde, *Historia del arte cuzqueño. Pintores cuzqueños de la colonia*, p. 196.

²²² J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, p. 27.

²²³ Citado por Blunt, *Op. cit.*, p. 49.

a la decencia y a la fidelidad a la verdad histórica y arqueológica. Exploremos en los ejemplos los matices que definen al decoro tridentino.

Para comenzar podríamos citar las obras de Miguel Ángel Merisi, el Caravaggio, (1573-1610) que poseían la virtud de caer continuamente en las censuras por falta de decoro. Su *San Mateo y el ángel* (1602), para la capilla Contarelli de San Luis de los Franceses en Roma, fue rechazado por quienes encargaron la pieza por no tener aspecto de santo, al representar al personaje con los pies sucios. *La muerte de la Virgen* (1606) elaborada para la iglesia carmelita de Santa María della Scala se devolvió por el rumor de haber utilizado como modelo -para la figura de la Madre de Dios- el cadáver de una prostituta ahogada en el Tíber. Además la Virgen aparecía mostrando las piernas, y su cuerpo lucía hinchado por los efectos de la muerte. *La Virgen de los palafreneros* (1606) destinada a la capilla de la cofradía homónima en la Basílica de San Pedro, también corrió con una suerte similar: se le acusaba de haber retratado indecentemente a María y al Niño Jesús, pues la primera enseñaba sus pies y el infante aparecía desnudo, aspectos que atentaban contra el decoro de las figuras sacras.

Lo que molestaba a las autoridades eclesiásticas que encargaron las piezas era el realismo de los personajes representados por Caravaggio, demasiado humanos y físicos, al punto que los rostros y cuerpos no se diferencian en mayor medida de las personas que podían hallarse en una taberna. Esa sensación de inmediatez y familiaridad que poseen las obras de Caravaggio no permitían separar lo humano de lo divino, algo que protestantes como Ulrico Zwinglio (1484-1531) ya habían rechazado y atacado cuando criticaban a “muchas Marías Magdalenas y Vírgenes de la Leche demasiado mundanas y generosas.”²²⁴

Para contrarrestar esta práctica se exigió que las personas comunes no puedan ser modelos para las obras de temática religiosa, porque no sólo se expone la imagen a la burla pública sino porque se atenta contra la verosimilitud y los fines didácticos y persuasivos de la obra. El espectador que reconocía en la imagen el rostro del vecino, no podría asumir que la efigie era la figura de un santo o cualquier otra entidad celestial. Así la tradición recoge el relato del cuadro de la *Inmaculada Concepción* (1646) del convento de Santa Isabel de Madrid, pintado por José de Ribera (1591-1652), quien había usado como modelo a una sobrina suya, deshonrada por don Juan José de Austria (hijo natural de Felipe IV) en Nápoles en 1648. Las monjas del convento al conocer la identidad de la modelo optaron por solicitar al pintor madrileño Claudio Coello que retocase el rostro, para “no mantener entronizada la imagen de una mujer que sucumbió al pecado.”²²⁵ Pese a estos escrúpulos fueron numerosos los llamados *retratos a lo divino*, en los cuales el

²²⁴ Martínez-García Burgos, *Op. cit.*, p. 274.

²²⁵ Pérez Sánchez, *Op. cit.*, p. 184.

devoto se mandaba a pintar portando los atributos de su santo patrón; como parece ser el caso de algunas piezas elaboradas por el español Francisco Zurbarán (1598-1664).

Otro elemento que se desprende más sutilmente de las censuras a la obra de Caravaggio es la presencia de lo físico, de los cuerpos desnudos, en las imágenes religiosas que se exhiben públicamente en los templos católicos. No podemos soslayar el rechazo al cuerpo humano que ha marcado al cristianismo desde sus orígenes, y que en la edad media había alcanzado su cuota más álgida con la interpretación agustiniana según la cual era apreciado como una maldición, “una vestidura que el hombre portaba consigo desde el pecado original, cuya incontabilidad simbolizaba su pecado y su descomposición, su muerte.”²²⁶ Tal idea conllevó en el arte medieval la negación del cuerpo y la censura de sus partes más terribles, tanto por el artista que no las representa, como por parte del censor que las destruye, como una manera de fijar los límites de lo que podía ser visto.

No obstante, el reencuentro con la Antigüedad clásica y su contemplación desinteresada desde el punto de vista estético durante el *Quattrocento*, permitió un retorno del cuerpo humano y de sus partes más reprimidas. Sólo así puede explicarse la abundancia de los desnudos que pueblan el arte renacentista italiano, amparados bajo el culto secular a la belleza, pero que prontamente son alcanzados también por el moralismo tridentino. La obra de arte que motivó el desarrollo de una teoría del decoro en su acepción moral no salió del pincel de Caravaggio sino de Miguel Ángel Buonarroti.

Nuevamente debemos mencionar la polémica que suscitó el *Juicio Final* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina una vez exhibido públicamente a partir del 31 de octubre de 1541. Esta sirvió para ejemplificar durante la época la necesidad de adaptar el tema de la obra de arte al espacio para el cual se destina. Numerosas fueron las críticas que consideraron de modo muy sarcástico que los desnudos del fresco eran más apropiados para un baño o un prostíbulo, que para un lugar santo como la casa de Dios. El papa Pablo IV (act. 1555-1559) ordenó a Miguel Ángel cubrir los desnudos pero ante la negativa del artista acudió a Daniel Volterra, quien por el trabajo de utilizar paños para cubrir las partes “deshonestas” de las figuras, se ganó el apelativo de *il Braghettone*. En pleno concilio de Trento se consideró el caso de los frescos y se ordenó cubrir todas las partes pubundas. Varios pontífices como Pablo III y Gregorio XIII continuaron con la expurgación de las figuras. El famoso fresco de Miguel Ángel experimentó numerosas censuras, y hasta corrió el peligro de ser destruido completamente en la época de Clemente VIII (act. 1592-1605). Alrededor del gran fresco se despliegan todas las condenas que ven en las figuras de los cuerpos desnudos, únicamente el deseo y la ambición del artista en ser reconocido como un extraordinario dibujante. Por ello, se volvió un tópico las historias sobre artistas que reciben algún castigo divino por privilegiar

²²⁶ Camille, *Op. cit.*, p. 110.

sus ambiciones profesionales sobre la misión redentora del arte, y se ensalzó al pintor cristiano que rechaza todo lo contrario a la moral católica, aún a riesgo de limitar su propio desarrollo creativo.

Aunque sería un error afirmar que las prescripciones contra las imágenes lascivas se inician a raíz del fresco miguelangelesco, sí se hallan a partir de entonces de manera abundante, y con mucha insistencia se hace la referencia a esta obra, incluso por artistas y teóricos que jamás la contemplaron, pero que repiten incansablemente las observaciones emitidas por los primeros críticos.

Desde 1560 no habrá en territorio español (incluida América), concilio ni provincial ni sinodal que no proscriba las figuras lascivas e indecorosas. A los cuales se unen los vetos del papa Clemente VIII en 1596 y del papa Urbano VIII en 1642, este último prohibió que “en ninguna iglesia, de cualquier modo que se entienda, ni en sus portadas, o atrios, se expongan a la vista imágenes profanas, ni otras indecentes, y deshonestas.”²²⁷

Por su parte, desde 1640 los edictos inquisitoriales se sumaron a este clamor, y prohíben expresamente la creación de pinturas lascivas o su comercio. En efecto, el edicto *Reglas, mandatos y advertencias generales del Novissimus Librorum et expurgandorum Index* de 1707 señala con claridad en su regla XI que,

para obiar en parte el grave escándalo, y daño, no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos, que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, ó otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles, ó aposentos comunes de las casas. Y assimismo se prohíbe a los pintores, que no las pinten, y a los demás artífices, que no las tallen, ni hagan, pena de excomunió mayor *latae sententiae, trina canonica monitione praemissa*, y de quinientos ducados por tercias partes, gastos del Santo Oficio, Jueces y Denunciador, y un año de destierro a los pintores, y personas particulares que las entraren en estos Reynos o contravinieren en algo lo referido.²²⁸

Si en la edad media el pecado más combatido por la Iglesia católica había sido la avaricia, a partir del siglo XVI encontramos una preocupación mayor por la lujuria y los delitos de índole sexual. Según Carlo Ginzburg, esta naciente preocupación por el control de la vida sexual obedece a la invención de la imprenta que aumentó la circulación de imágenes, divulgándolas a las capas inferiores de la población antes excluidas de la posesión de imágenes eróticas (intencionales o no).²²⁹ Si antes sólo la elite podía costear pinturas, esculturas o dibujos para su diversión, la imprenta democratiza en cierto sentido

²²⁷ Interián de Ayala, *Op. cit.*, p. 23.

²²⁸ M. Pérez-Marchand, *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México, a través de los papeles de la Inquisición*, p. 190.

²²⁹ C. Ginzburg, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*, p. 131.

la imagen, la cual se difunde aumentando de manera considerable, en cantidad y calidad, el acervo visual de las clases inferiores. Por ello podemos comprender que algunos teólogos admitan la presencia de imágenes lascivas en las colecciones de “gente de opinión”, que no las expondrían públicamente.

El control de la Inquisición de tales imágenes se incrementó de manera notable, hasta el punto de prohibir no sólo su fabricación, sino también su importación al territorio hispanoamericano. Sobre este control en España, Rosa López Torrijos considera que “nuestro conocimiento actual de la intervención de la Inquisición en materia de arte profano es prácticamente nulo y, por tanto, en este punto, sólo pueden darse conjeturas o deducciones más o menos lógicas.”²³⁰ Los procesos inquisitoriales conocidos que involucran artistas se refieren fundamentalmente a sus ideas heréticas, blasfemias o posesión de pinturas, pero se han localizado muy pocos procesos que aluden a la creación de piezas artísticas. El interés de la Inquisición por evitar los desnudos en el arte procedía de la relación entre erotismo y sexualidad, que eran aspectos considerados inmorales por la institución eclesiástica. De acuerdo a ello, López Torrijos explica que,

Aunque no conocemos procesos relacionados con pinturas inmorales, y aunque probablemente no existieran, o existieran en número muy escaso, en éste, como en otros campos de la cultura, la influencia se dejó sentir, no tanto en el castigo de un caso concreto, como en el clima creado para evitarlo. En un ambiente de temor, de recelo y delación, lo mejor era no aventurarse en nada que pudiera resultar sospechoso.²³¹

En este ambiente se explica las ideas expresadas en los tratados artísticos por creadores como Francisco Pacheco en contra de los desnudos, como un medio de manifestación pública de su ortodoxia, lo que les permitía mantenerse alejados de las sospechas de las autoridades inquisitoriales.

La relativa ausencia de los desnudos en la pintura española y en la americana se puede comprender en este clima de pacatería y desconfianza, que afectaba por igual al artista y al cliente. La pintura mitológica se resintió efectivamente en su desarrollo, por ello una buena parte de las piezas con esta temática fueron encargadas a países como Italia por altos personajes de la nobleza española, con suficiente riqueza y prestigio para obtener y poseer tales imágenes. Ahora bien, esto no significa que no exista pintura mitológica en territorio español, y por consiguiente en América. Las fábulas clásicas hallaron su presencia en imágenes “honestadas”, e incluso reinterpretadas a la luz del cristianismo, con historias que poseían cierto provecho moral para sus contempladores.

²³⁰ R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, p. 21.

²³¹ *Ibidem*, p. 22.

Pero a diferencia de Italia el gusto por la Antigüedad clásica es más reducido en la cultura hispana. Conviene acotar que la mitología clásica no estaba prohibida por los censores eclesiásticos, sino únicamente los desnudos que solían figurar en tales iconografías, y que eran considerados lascivos e indecorosos.

Esto nos lleva a comprender testimonios como la nota en el *Libro de Consultas* del colegio jesuita de San Francisco Javier en Mérida (Venezuela) en 1723, en la cual los padres a la luz de Trento consultaban “si sería contra dicho Decreto el poner las pinturas de las *Sybilas* en la entrada de la Iglesia por ser la prohibición de pinturas profanas.”²³² Después de consultar y discutir tal tópico “fueron de parecer que estaban con bastante decencia pintadas y que no se debían tener por pinturas profanas.”²³³ El problema evidentemente no era la mitología sino la desnudez en las figuras humanas.

El concepto de pintura lasciva fue objeto de discusión, entendiéndose por ella toda imagen que incite a la lujuria. Aunque rara vez en los escritos artísticos y en los tratados de moral se define con claridad meridiana qué se entendía por decencia en una imagen. Si bien la condena de las imágenes con tintes eróticos era un tópico en la tratadística de la época, esta posición obedecía al afán de defender el carácter noble y liberal de la pintura, alegando su función devocional y política. Un artista podía dedicarse a los géneros menores como bodegones o paisajes, pero nunca a la corrupción de las costumbres a través de su pincel. De acuerdo con esta idea, la responsabilidad recae en los artistas, y en menor medida en los consumidores de tales piezas. Como podemos apreciar en un folleto de veintisiete páginas titulado *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas*, publicado en 1632; algunos de sus autores señalan que se consideran lascivos todos los cuadros con desnudos, independientemente de su tema profano o religioso, (a diferencia de los tratadistas italianos que sólo abarcaron en sus condenas a los desnudos de las imágenes religiosas, dejando en libertad a la pintura mitológica). Para examinar cada imagen, uno de sus autores proponía el establecimiento de un tribunal semejante al que expurgaba los libros, “para que ningún pintor se atreviese a dibujar o retratar imagen alguna, ni sagrada, ni profana, que desdixesse de la modestia christiana, ni ofendiese los ojos castos de quien las mira.”²³⁴

²³² J. del Rey Fajardo, S.J., “Biografía del Colegio San Francisco Javier de Mérida (1628-1767)” en J. del Rey Fajardo, S.J., et al., *Virtud, letras y política en la Mérida colonial*, (Biografía del primer colegio de Humanidades en Venezuela), t.1, p. 384.

²³³ *Loc. cit.*

²³⁴ Francisco Cornejo, et al., “Copia de los pareceres...” en Calvo Serraller (comp.), *Op. cit.*, p. 245.

Para otros en cambio, sólo se condenan “aquellas pinturas, que por estar descubiertas impúdicamente, o por feas posturas, o otros accidentes son peligrosas para todos los que pusieren los ojos en ellas.”²³⁵ Lo que indica que no sólo existían imágenes ilícitas sino también miradas ilícitas. Los auténticos católicos no debían poseer estas piezas, porque sumían en el pecado mortal a quienes contemplaban esas figuras y a sus artífices, y producía escándalo en la religión. De esta manera se rechazaba al menos en teoría las piezas con temática mitológica. Otros doctos consultados fueron menos radicales y consideraron fuera de la prohibición los cuadros religiosos como *Susana y los viejos*, o la *Expulsión del Paraíso*, aunque no debían ser expuestos públicamente sin estar cubiertas sus partes deshonestas y menos si eran tomadas del natural. Como bien apunta Javier Portús, el documento es bastante permisivo y se usó para preservar los intereses de la nobleza frente a las críticas eclesiásticas, porque no existe entre sus firmantes una posición general contra la posesión de las imágenes de desnudos, aunque sí contra su exposición pública.²³⁶

Esta idea llevó a que los poseedores de tales piezas -usualmente miembros de una elite poderosa en el ámbito económico y social- no dudaran en ocultarlas en salas reservadas y con cortinillas que las cubrían de las miradas curiosas. Esta práctica evitaba el escándalo público, concepto fundamental en la mentalidad barroca, ya que el pecado era mucho peor cuando era notorio que cuando se producía en la intimidad. El escándalo incitaba a otros a pecar, por aquella tendencia del vulgo a la imitación de las acciones ajenas. De allí que las imágenes deshonestas debían esconderse, no sólo para evitar la delación sino para suprimir la ocasión de escándalo notorio que seducía a las almas ingenuas.

En el caso de la pintura de temática religiosa, que es el centro de nuestro estudio, algunas escenas requerían de figuras desnudas. Para poder resolver la presencia de tales figuras se procuraba *honestar* la imagen: María Magdalena penitente se hará con una larga cabellera, y los paños de pureza cubrirán la mayor parte de los cuerpos de los mártires. Siguiendo aquellas ideas tan populares entre los tratadistas como Interián de Ayala, el artista “no solo no pintará hechos torpes y deshonestos, aunque estos sean tomados de la Sagrada Escritura, sino que en pintar, y esculpir las imágenes sagradas guardará también toda honestidad, y decoro, evitando en quanto sea posible toda desnudez.”²³⁷ Por ello desaconsejaba representar escenas bíblicas como *Las hijas de Lot*, *José y la mujer de Putifar*, *Betsabé* o *Susana y los viejos*.

²³⁵ *Ibidem*, p. 248.

²³⁶ J. Portús y M. Morán Turina, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, p. 237.

²³⁷ Interián de Ayala, *Op. cit.*, p. 23.

Sin embargo, pese a las advertencias sobre la decencia de la imagen, existen piezas que muestran a los santos con un aspecto que en la actualidad nos puede parecer demasiado carnal. Así las imágenes de *María Magdalena penitente* en ocasiones enseñan pechos, hombros y piernas desnudas, elementos que en una Venus habrían sido censurados. Tal diferencia estriba en que para los ojos del espectador de la época estos excesos eran la representación de la hermosura física de la santa y de su arrepentimiento, mientras que en Venus eran los indicios de su promiscuidad, evidenciando una percepción de la imagen que no se restringe a la figura en concreto sino a la historia de la cual forma parte.²³⁸ Así la biografía de la Magdalena abundaba en descripciones de su mortificación física por lo que su desnudo era el recuerdo de su cuerpo lacerado. A pesar de esta distinción, fue frecuente hallar voces que se alzaron ante imágenes de santos que por su excesiva belleza y desnudez podían generar deseos y pensamientos deshonestos.

Por su parte, en el territorio venezolano algunas imágenes son censuradas por sus posibles connotaciones obscenas. Durante la visita pastoral del obispo Mariano Martí, en la iglesia parroquial de Río del Tocuyo, el 4 de abril de 1773, señaló “que la imagen de San Juan Bautista no se exponga a la veneración de los fieles sin estar vestida.”²³⁹ El 14 de julio de 1773 en la iglesia parroquial de Santa Ana en Coro, ordenó “que la persona a cuyo cuidado está la imagen de Nuestro Señor con el título de la Humildad y Paciencia disponga que el refajo o toalla que se le pone a la cintura cuelgue por la parte delantera hasta la mitad de la pierna de suerte que se evite toda indecencia.”²⁴⁰

Como hemos afirmado hasta ahora, la imagen constituyó un medio para divulgar normas y conductas aceptadas por la sociedad. Se pensaba que una imagen lasciva despertaba apetitos carnales y comportamientos torpes y deshonestos en su espectador. Ante ese pensamiento la Iglesia y la Inquisición despliegan todos sus mecanismos de censura y coerción para evitar la proliferación de pinturas con figuras indecentes.

Pero el decoro no sólo se circunscribe a la figura de claros ribetes eróticos, sino que también se extiende al goce sensual del color y de las formas. “El prejuicio contra el poder seductor del arte se remonta en la tradición occidental hasta la época clásica, cuando un filósofo tan influyente como Séneca se negaba a incluir la pintura entre las artes liberales por considerarla capaz de incitar a la lujuria.”²⁴¹ Estableciéndose una relación directa entre calidad estética de una obra y su eficacia persuasiva. Las referencias de la época sobre la facilidad de la imagen para despertar deseos impuros en el espectador, la encontramos en

²³⁸ Portús, *Op. cit.*, p. 244.

²³⁹ Martí, *Op. cit.*, t. 3, p. 305.

²⁴⁰ *Ibidem*, t. 3, p. 353.

²⁴¹ Portús, *Op. cit.*, p. 28.

la anécdota sobre el artista Giacomo della Porta, (narrada por Pietro da Cortona, *Tratado de la Pintura y la escultura*, 1652) quien

Para demostrar que sabía pintar desnudos, realizó en Florencia en un cuadro de una iglesia un San Sebastián desnudo con un colorido que parecía carne y con un aire tan dulce en el rostro y tan correctamente adecuado a la belleza de toda su persona que los ojos y el corazón de algunas mujeres se llenaron de pensamientos y deseos impuros, por lo que fue necesario retirarlo de la iglesia.²⁴²

Por último, no sólo se busca reprimir el consumo de pinturas y estampas lascivas, sino el de objetos de uso profano ornamentados con escenas galantes o eróticas. Aunque el tema se escapa a nuestros objetivos, bien vale la pena detenerse un poco en este punto. Estos objetos eran manufacturados en Europa y Oriente, y usualmente se trataba de cajas de tabaco, abanicos, espejos, cofres, etc. con representaciones de imágenes de cortejo amoroso hasta pecados contra natura. “Como las pinturas debían pasar ante la vigilante mirada de los oficiales en las aduanas novohispanas, los fabricantes tuvieron que hacer alarde de ingenio para ocultarlas en objetos de pequeños formato.”²⁴³ Así los objetos poseían dobles fondos y complicados mecanismos que permitían ocultar a los ojos ingenuos las escenas más picarescas. Sin embargo, algunos que lograron escapar a los comisarios aduanales, la delación posterior los arrojaron a su destrucción. Así en 1807 se denunció ante el Tribunal de la Inquisición “seis relojes de faltriquera que en los esmaltados de porcelana de las tapas dejaban ver pinturas obscenas «y las más abominables», procedentes de una fragata dinamarquesa que llegó a Cartagena con real permiso, y que de orden al Consejo fueron devueltos a su dueño después de destruidos los esmaltes.”²⁴⁴ De igual modo, se denunció en 1809 al Comisario del Santo Oficio en Caracas, la posesión de

...pinturas indecentes en casa de don Juan Vicente Bolívar, y en 1810, de estatuas impúdicas de mujeres desnudas en casa de don Lino Clemente y Francia. Todavía en 1817 se denunciaron piezas de vajilla en casa de don Hilarión Mora, y en 1818 un reloj, perteneciente al brigadier Miguel de la Torre, que mostraba una miniatura deshonesto.²⁴⁵

²⁴² J. Carmona Muela, *Iconografía cristiana*, p. 27.

²⁴³ D. Moreno Silva, “Erotismo y censura en el siglo XVIII novohispano. Imágenes y objetos censurados por la Inquisición” en A. Herrera (edit.) *Amor y desamor en las artes, XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, p. 355.

²⁴⁴ J. T. Medina, *La imprenta en Bogotá y la Inquisición en Cartagena de Indias*, p. 372.

²⁴⁵ R. Esteva Grillet, *Desnudos no, por favor, y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas*, p. 43.

Queda claro que estas denuncias evidencian la presencia de la Ilustración y la estética neoclásica entre los caraqueños. Para esas fechas ni los castigos ni las prohibiciones consiguieron evitar que tales representaciones fueran atesoradas por ciertos individuos de nuestra sociedad.

La Virgen de la Leche: iconografía maternal convertida en impúdica

En una colección privada caraqueña se halla una pintura censurada por su falta al decoro. Se trata de una imagen de la *Virgen de la Leche* (Fig. 7), una iconografía que nos muestra a María ejerciendo su papel de madre nutricia, dándole el pecho a su pequeño hijo. La pieza ha sido catalogada desde entonces como una *Nuestra Señora del Rosario*. La imagen ostenta un burdo repinte que modificó la advocación mariana representada: a la mano derecha de María que sostenía su pecho desnudo se agregaron unas ingenuas flores que en vano intentan ocultarlo.

La imagen de la Virgen de la Leche, o *Virgen de Belén* como también se le conoce, posee una larga tradición en la pintura occidental y oriental, y es una de las iconografías marianas más antigua. Un fresco del siglo II en las catacumbas cristianas de Santa Priscila en Roma es su primera versión conocida, aunque la imagen no fue tan frecuente en el arte cristiano primitivo. En este sentido, la historiografía aún no ha determinado con claridad los orígenes de la iconografía en parte por las diversas diosas-madres que pudieron servir de fuente compositiva y formal. Para algunos autores como James Hall, “el primer modelo consagrado procedía, probablemente, de la imagen de la diosa egipcia Isis amamantando a su hijo Horus, el niño sentado en su regazo en una rígida postura hierática.”²⁴⁶ Tal imagen habría sido cristianizada en el Egipto copto. Otra fuente podría ser la imagen clásica de Juno alimentando a Hércules. En ambos casos, se cree que la naciente Iglesia utilizó la reconversión de la figura de una diosa-madre en la Virgen-madre, en vez de su prohibición, entre una población que estaba dejando de ser pagana. Por lo cual, la iconografía de la *Virgo lactans*, sería un típico ejemplo del proceso de disyunción planteado por Erwin Panofsky, en el cual un motivo clásico adquiere un significado cristiano. Ese contenido cristiano encontró su soporte textual en los evangelios apócrifos, especialmente el *Evangelio árabe de la infancia* o el *Evangelio armenio*, que dieron la base literaria a las primeras representaciones del tema. Es por esta razón que en Europa se le denomina también *de Belén* porque esta es “la ciudad donde nació el Salvador y los temas betlemíticos incluyen escenas de la Natividad así como otras de la primera infancia de Cristo, particularmente la del Niño siendo amamantado por su Madre.”²⁴⁷

²⁴⁶ J. Hall, *Diccionario de símbolos y temas artísticos*, p. 320.

²⁴⁷ F. Stastny, “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI” en *Separata de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, p. 17.



Fig. 7. Atribuido a Juan Pedro López, *Nuestra Señora del Rosario*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 94.5 x 70.5 cm. Colección particular, Caracas. Cartela inferior derecha: “*El YLLMO S.D.D. Ma/riano Martí Digno Obpo/ de esta Diocs. Concede 40 Di/ as de Yndulg. a los q. Devotante R.n/ una Ave María.*” Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

También se asocia esta iconografía a los descansos en el camino a la Huida a Egipto, de allí que en algunas representaciones aparezca María amamantando al Niño mientras viaja sobre el asno, como en los capiteles románicos de la iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra). Iconografía que el pintor italiano Luca Giordano (1634-1705) vuelve a poner en vigencia en un cuadro atribuido a su pincel que se conserva en la sacristía de la Catedral de Toledo. El modelo giordanesco tuvo una amplia difusión en el ámbito toledano, como lo testimonian las numerosas piezas anónimas que lo repiten con escasas variantes realizadas entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Uno de los artistas que contribuyó a la popularización de esta iconografía es el toledano Simón Vicente (act. 1662-1691), de cuya autoría se conservan cuatro lienzos firmados en la iglesia de Santa Leocadia (1689), en el colegio de las Doncellas Nobles (1689), en la colección Ruiz Ballesteros (1691), y en el pueblo toledano de Alcabón (sin fecha). A ellas se suman otras obras atribuidas a éste en el convento de Santo Domingo el Antiguo, en la iglesia de los

Santos Justo y Pastor, y en el convento de Santa Clara,²⁴⁸ todas ellas en Toledo, ciudad que ostentaba el título de sede primada y cabeza de la Iglesia española.

Sumado a los textos apócrifos debemos reconocer el impulso que la herejía nestoriana brindó al desarrollo de esta iconografía. En el siglo V los nestorianos²⁴⁹ criticaron la imagen por considerar absurdo que se pudiera amamantar a la divinidad. El concilio de Efeso (431) convocado para hacer frente a la herejía nestoriana, consagró que “la Santa Virgen es Madre de Dios (pues dio a luz carnalmente al Verbo de Dios hecho carne).”²⁵⁰ Después de esta definición dogmática se estimuló la difusión de todas las iconografías que subrayasen la maternidad de María, y obviamente la imagen de la *Virgo lactans* era especialmente gráfica y permitía reforzar las dos naturalezas de Cristo: la divina y la humana.

Por su parte, en el arte bizantino se le conoce como *Panagia Galaktotrofousa*, gracias a la imagen del siglo XII conservada en el monasterio Chilandari del Monte Athos, que evidencia un desarrollo más lento de la iconografía. En occidente la difusión del tema es fluctuante durante la edad media. Por lo que paralelamente se desarrolla una rica literatura que brindaba el soporte a una iconografía ya existente, para fortalecer y recordar su significado doctrinal. Así pueden explicarse los numerosos textos que aluden a la lactancia de Cristo como una manera de poner en relieve la humanidad y divinidad de Jesús. Entre ellos pueden citarse las obras de san Efrén (siglo IV), san Bernardo (siglo XII) y san Buenaventura (s. XIII), entre otros.²⁵¹

A partir del siglo XIII se observa un cambio en las representaciones góticas del tema, en las cuales se acentuó la ternura entre ambos personajes, ganando la imagen de María mayor protagonismo. Este cambio se relaciona con la expansión de la mística franciscana, y se observa también en los textos de san Alberto Magno (1206-1280), en los cuales se destacan más los aspectos humanos de la relación. Así describe el santo la escena,

Pensad os ruego, en esto; una joven, Virgen y Madre a la vez, tenía en su seno virginal a su propio Hijo, y sabía que era Dios y Hombre; y El con sus tiernas manos, abrazaba el pecho sagrado de la Virgen, y Ella con sus bienaventurados brazos envolvía el pequeño cuerpo de su Hijo; El bebiendo, levantaba los ojos con bondad

²⁴⁸ Mi gratitud a Paula Revenga Domínguez por compartir conmigo esta información.

²⁴⁹ Herejía del siglo V propagada por Nestorio patriarca de Constantinopla que profesaba la existencia de dos personas en Cristo, separando en Él, la naturaleza divina de la humana.

²⁵⁰ E. Denzinger, *El Magisterio de la Iglesia*, p. 46.

²⁵¹ M. Melero, “Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)” en *Anuario del departamento de Historia y Teoría del Arte*, p. 10 y ss.

hacia el rostro de su Madre, y Ella, inclinando su santa cabeza, miraba con devoción a los ojos de su Hijo...²⁵²

A partir del siglo XIV la imagen se difundió por Italia, muy especialmente en Umbría y Siena, debido a que algunas iglesias se preciaron de contar entre sus reliquias la leche de la Virgen. En este mismo siglo, la alegoría de la caridad (virtud teologal), se representó como una *Virgo lactans*, una mujer amamantando a dos niños, tipología que se consagró finalmente en el siglo XVI, para diferenciarse de la caridad romana que era representada con la joven Pero amamantando a su anciano padre Cimón.

Los artistas italianos del renacimiento, tan interesados en imitar la naturaleza, desarrollaron esta iconografía con profusión, poniendo especial énfasis en captar con mayor detalle la ternura de la relación Madre-Hijo, con lo cual aparece en actitudes cada vez más humanas y cotidianas. Además, se constituyó en una oportunidad excepcional para el desarrollo del desnudo infantil. Un ligero rastreo por la pintura italiana nos llevó a encontrarnos con numerosas piezas atribuidas a Andrea Solari, Leonardo da Vinci, Lucas Signorelli, Lorenzo di Credi, Tiziano, e incluso Rafael de Sanzio, quien se ocupa de esa imagen en un dibujo hoy desaparecido que conocemos gracias a un grabado de Marco de Ravenna (Museo Albertina, Viena). En el arte flamenco también encontró un terreno propicio para su ejecución; se pueden mencionar piezas de Campin, Dieric Bouts, Rogier van der Weyden, Thiery Bouts, Memling, Jan Gossaert, Joos van Cleve y Adrien Ysenbrandt.²⁵³

La advocación fue muy difundida en América desde la segunda mitad del siglo XVI, lo cual se evidencia en las múltiples referencias que se encuentran en los testamentos e inventarios de la época. Uno de sus tantos difusores fue la orden betlemítica, fundada en Guatemala en 1687, a iniciativa de Rodrigo de la Cruz, inspirado por las actividades caritativas del actualmente canonizado, Pedro de San José Betancurt. Este último había arribado a Guatemala en 1651, para dedicarse a obras de caridad, especialmente la fundación de un hospital que, bajo el título de Belén, atendería a los pobres. Rápidamente se formó una hermandad alrededor del santo, identificada con el hábito franciscano y la devoción a las imágenes relacionadas con Belén. La congregación desplegó sus actividades en hospitales de México, Oaxaca, Puebla, La Habana, Cusco, Cajamarca, etc.²⁵⁴

Pero su incorporación definitiva al arte virreinal sudamericano se atribuye al artista italiano Mateo Pérez de Alesio (Italia 1547-1616), quien la pinta para el arzobispo santo Toribio Alfonso de Mogrovejo (1538-1606) sobre una plancha de cobre en 1604. La

²⁵² Citado por Melero, *Ibidem*, p.16.

²⁵³ Stastny, *Op. cit.*, p. 18 y ss.

²⁵⁴ H. Berlín, "Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, p. 92 y ss.

imagen de Pérez de Alesio alcanza una notoria popularidad, evidente en el número de réplicas realizadas por el propio artista, su taller y sus imitadores, pertenecientes a los siglos XVII y XVIII, que hoy se hallan en el santuario de Santa Rosa de Lima, en el convento de Santa Rosa de las Madres (Lima), y en los Museos de Arte de Lima y de Charcas (en Sucre).²⁵⁵



Fig. 8. Melchor Pérez de Holguín, *Virgen de Belén*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 76 x 58.2 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

Una de esas piezas, también atribuida a Pérez de Alesio, se encontraba en el oratorio de la vivienda de don Gonzalo de la Maza. En esta vivirá santa Rosa de Lima (1586-1617) desde 1614 hasta la fecha de su muerte. Según sus biógrafos son numerosas las experiencias místicas que la imagen despertaba en la santa limeña. Una de ellas fue un episodio en el cual Rosa y María de Uzátegui conversaban sobre las virtudes de la Virgen María, cuando la santa vio como “el Niño, al escuchar las excelencias que se decían de su madre, habría soltado su pecho para volver prodigiosamente su rostro hacia Rosa.”²⁵⁶ Indudablemente, estas visiones místicas de Rosa de Lima relacionadas con la imagen de la

²⁵⁵ Stastny, *Op. cit.*, p. 22.

²⁵⁶ R. Mujica Pinilla, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, p. 218.

Virgen de la Leche, contribuyeron a difundir con mayor profusión la iconografía y le otorgaron un renovado prestigio.

Por su parte, Melchor Pérez de Holguín nos lega un ejemplar actualmente en el Museo Nacional de Arte de La Paz, Bolivia (Fig. 8). De igual modo, encontramos una pieza anónima de la escuela quiteña en la colección del Museo del monasterio de las conceptas en Cuenca, Ecuador.

En el arte venezolano hemos hallado escasas referencias a imágenes con esta iconografía en los inventarios del obispo Mariano Martí, pero salvo la censurada, no encontramos las piezas referidas a fin de observar otras eventuales censuras. Un rastreo por los documentos del prelado señala la existencia de imágenes en el oratorio privado de don Pedro Serrano en Caracas, en el convento de Santa Teresa de Jesús de carmelitas descalzas de Caracas y en las iglesias parroquiales de Maracaibo, Trujillo y san Mateo.²⁵⁷ Podemos agregar una pintura anónima de la antigua colección Juan Röhl reproducida por Alfredo Boulton, la cual no está censurada.²⁵⁸ Testimonios como estos nos permiten señalar la poca popularidad de la iconografía en nuestras tierras.

Las posiciones tridentinas con respecto al decoro produjeron la desaparición gradual de esta iconografía a partir del siglo XVII en Europa, ya que era considerado poco decoroso e indigno la representación de María con el seno al descubierto, aunque no fue prohibida como tal. Pero en los territorios de ultramar estas consideraciones surtieron poco efecto, pues al menos en el área sudamericana, resulta evidente la popularidad de esta advocación en los siglos XVII y XVIII.

Para Stastny las imágenes de la Virgen de la Leche se hallan en América porque “en este continente no existía el peligro de los movimientos reformistas, ni la acerba crítica que los luteranos dirigían a la Iglesia de Roma. Sin esa brecha el arte religioso de América podía continuar con mayor confianza la tradición iconográfica medieval y renacentista.”²⁵⁹ Los protestantes atacaban con sarcasmo esta advocación, especialmente las famosas reliquias de la leche de María, pequeñas piedras blancas que se conservaban en varios templos europeos, incluyendo la Cámara Santa de Oviedo en España. En el seno de la propia Iglesia católica las célebres reliquias lácteas comenzaron a verse como extravagancias, insólitas y desusadas. Ambrosio de Morales, colaborador del rey en la consecución de reliquias, envió un informe al monarca en el cual señalaba que “la grande humildad y honestidad de la sacratísima Virgen María, veda pensar que ella guardase así su leche o la diese para que otro la guardase.”²⁶⁰

²⁵⁷ Martí, *Op. cit.*, p. t.3, p. 115; t.3, p. 90; t.4 p. 88, p. 258 y p. 308.

²⁵⁸ Boulton, *Op. cit.*, t.1. p. 86.

²⁵⁹ Stastny, *Op. cit.*, p. 25.

²⁶⁰ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 129.

Posiblemente Stastny esté en lo cierto cuando señala tal diferencia entre el continente americano y el europeo, pero el problema de la prohibición de esta advocación mariana no se basaba únicamente en los ataques de los protestantes, sino en un problema de pudor y decoro que marcó profundamente las representaciones artísticas.

Como bien sabemos, el concilio de Trento había prohibido todas las imágenes que por sus excesos físicos o carnales pudieran incitar el deseo de quien la contempla. Así decreta que “evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten, ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa.”²⁶¹ Idea que repitieron los concilios provinciales como el de Santo Domingo al señalar que “en las pinturas sagradas se evite toda lascivia y se aparte toda superstición. Y las imágenes y las reliquias de los santos no se adornen, ni se esculpan o pinten con belleza torpe o procaz.”²⁶² Aún para 1771 el infructuoso IV concilio provincial mexicano prohibía el pintar a “nuestra Señora y a las santas con escote y vestiduras profanas que nunca usaron, ya descubiertos los pechos, ya en ademanes provocativos, ya con adornos de las mujeres del siglo”²⁶³ Porque según explicaba “puede entrar en lo sagrado la concupiscencia por los ojos viendo mujeres deshonestas o niños desnudos, y lo que creen es ternura o devoción es pura sensualidad.”²⁶⁴ Para desterrar tal posibilidad convocaba a los fieles a no permitir

que aun en sus habitaciones haya pinturas deshonestas que provocan a lujuria [...]; y los pintores se abstendrán de pintar cosas provocativas aun en las imágenes que no sean de santos, pues de lo contrario echan sobre sus almas los pecados y ruinas espirituales de todos los que caen al ver aquellas imágenes inmodestas.²⁶⁵

Como ya reseñamos, si al principio el decoro sólo exigía veracidad y adecuación en las imágenes, con el tiempo se convirtió en sinónimo de pudor. En este sentido, los tratadistas de la época consideran indecoroso mostrar partes desnudas del cuerpo de María, como refiere Vicente Carducho en 1633 al aconsejar que se pinte a María “con mucha decencia y autoridad, quitando el abuso de pintarla con los pies desnudos, y descubiertos los pechos, [...]. La Virgen nuestra Señora calzada anduvo, como lo verifica la reliquia tan venerada de una zapatilla de sus divinos pies, que está en la iglesia mayor de Burgos.”²⁶⁶ Un siglo después se continúa insistiendo en la misma idea, como se aprecia en las palabras del mercedario Interián de Ayala (1730):

²⁶¹ *El Sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, p. 478.

²⁶² *Actas del concilio provincial de Santo Domingo, 1622-1623*, p. 56.

²⁶³ P. Martínez López-Cano, *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, [cd-rom], s.p.

²⁶⁴ *Loc. cit.*

²⁶⁵ *Loc. cit.*

²⁶⁶ Carducho, *Op. cit.*, en Calvo Serraller (comp.), *Op. cit.*, p. 318.

Vemos igualmente con bastante frecuencia imágenes de la Sacratísima Virgen; esto es, de aquella Señora, que es exemplar de toda pureza, y castidad; y que fue tal (como pía, y elegantemente escribió S. Ambrosio), que su vida es la enseñanza de todos: vemos, digo, muchas de sus imágenes no enteramente desnudas (que no ha llegado a tanto la audacia, y desenfreno de los pintores católicos), pero si pintadas caído su cabello rubio, desnudos su cuello, y hombros, y aun sus purísimos, y virginales pechos, y otras veces con los pies enteramente descubiertos; de suerte que ninguno podrá persuadirse que sea este un exemplar, y dechado perfectísimo de Vírgenes, y de todo pudor virginal; antes bien creerá que es un retrato de alguna diosa de los gentiles, y aun que es la misma Venus...²⁶⁷

En realidad, como podemos evidenciar de la crítica tardía de Interián, pese a todas estas advertencias en el continente europeo no se habían prohibido las imágenes de la Virgen de la Leche. Como acertadamente señala Palma Martínez-Burgos García “en nombre del decoro y en virtud del rechazo al desnudo, se permiten únicamente aquellas escenas en las que el Niño está mamando, tal como solían figurarlo los artistas españoles, [...] y en cambio se rechazan aquellas otras en las que Jesús parece jugar con el pecho de su madre.”²⁶⁸ Tal diferencia estriba en que la primera iconografía reforzaba el lazo maternal entre el Hijo y la Madre, mientras la segunda tenía implicaciones eróticas.

Sin embargo, los cuestionamientos de los tratadistas no abarcaron una iconografía derivada de la Virgen de la Leche, que pese a sus ribetes eróticos gozaba en España de cierto prestigio durante la época en estudio. Se trata de la imagen de la *Lactación de san Bernardo*, que surge a fines del siglo XIII. En esta se representa a san Bernardo de Claraval (1091-1153) orando ante un altar, cuando experimenta una aparición de la Virgen, quien aprieta su pecho desde el cual mana un chorro de leche que llega directamente a los labios del santo. Esta teofanía no se halla narrada en ninguna de las *vitae* canónicas de Bernardo. Es notorio que en la pintura española se registran piezas firmadas por Juan de Roelas (1611) en el hospital de San Bernardo de Sevilla, Ángelo Nardi (ca. 1690) en el monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares, Bartolomé Esteban Murillo (1655-1660) y Alonso Cano (ca. 1658), estas últimas en el Museo del Prado, entre muchas otras. La escena, ridiculizada por los protestantes, fue utilizada con claras alusiones propagandísticas por la orden cisterciense, que se preciaba de contar con un santo que había probado la leche divina. Las rivalidades existentes entre las órdenes religiosas desencadenaron una competencia de prodigios protagonizados por sus santos más importantes. Así el fraile dominico Antonio Iribarne de Tarazona, aseguraba en 1701 que,

²⁶⁷ Interián de Ayala, *Op. cit.*, p. 25.

²⁶⁸ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 253.

Verdad es, que a san Bernardo regaló María Santísima con el sagrado néctar de sus virginales pechos: mas a mi gran patriarca Santo Domingo, no solo favoreció la Purísima Virgen con el celestial néctar de su leche; sino que teniéndole en sus maternos brazos, y descubriendo sus sacros pechos, le regaló, no sólo con la leche, sino con la leche y con el pecho, a donde sólo Christo, y Domingo se halla aver llegado.²⁶⁹

Prodigio que no habría quedado inadvertido por los artistas, según testimonia el viajero francés J.J. Dauxion Lavaysse (1774-ca. 1830), cuando al visitar la ciudad de Caracas en 1807, comenta la presencia de un cuadro con este pasaje en la iglesia de San Jacinto.

La Santísima Virgen está representada amamantando a un santo Domingo de barba gris. He aquí el relato de ese milagro, según lo cuenta el sacristán a las personas que visitan esa iglesia: santo Domingo tenía un fuerte dolor de garganta y su médico le ordenó que tomase leche de mujer, de pronto, la Virgen desciende del cielo y le ofrece su pecho a Domingo, quien como es de suponer, sanó al momento. El sacristán concluye su relato observando que la Virgen había hecho este milagro en reconocimiento a la devoción de su fundador por el Rosario.²⁷⁰

Esta pieza, que lamentablemente desapareció durante el proceso de clausura de los conventos masculinos, pudo ser un ejemplar único de lactación por succión, iconografía escasamente representada en la pintura europea. No obstante, resulta notorio que los tratadistas fingieran ignorar estas escenas tan carnales que involucran a María. Así, Interián de Ayala al explicar la iconografía de san Bernardo, narra la teofanía mariana eludiendo mencionar la lactación. Otras imágenes de este mismo tenor, representan a María obsequiando la leche de su seno a las ánimas del purgatorio para aliviar su sufrimiento, como es el caso de la pieza conocida como *Virgen del Sufragio* (ha. 1517) del pintor toledano Pedro Machuca (f. 1550) en el Museo del Prado,²⁷¹ o de una pequeña tablita anónima fechada en 1787 en nuestro Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García (Fig. 9). Tales obras no llegaron a desencadenar las condenas pudorosas de la Iglesia, pese a mostrar abiertamente el pecho femenino.

Pero regresemos a la tradicional Virgen de la Leche. Nuestra obra representa a María mostrando su pecho sin llegar a amamantar al Niño, razón por la cual se habría censurado la imagen. El repinte ha sido atribuido al artista caraqueño Juan Pedro López, quien cubrió con unas flores el pecho desnudo de María y agregó una cartela con cuarenta

²⁶⁹ Fr. A. Iribarne de Tarazona, *Ave María, candelero roseo y virgineo predicable*, p. 600.

²⁷⁰ J.J. Dauxion Lavaysse, *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita...*, p. 223.

²⁷¹ J. Brown, *Op. cit.*, p. 36.

días de indulgencias concedidas por el obispo Mariano Martí. Sobre esta imagen ha escrito Carlos F. Duarte lo siguiente:

Este cuadro, el cual representaba originalmente a la Virgen de la Leche, inspirado seguramente en un grabado de una obra flamenca, fue transformado posiblemente por López, repintándolo y ocultándole el pecho a la Virgen con un ramillete de rosas y agregándole un rosario en la mano para cambiar su iconografía.²⁷²



Fig. 9. Discípulo de José Lorenzo de Alvarado, *La Santísima Trinidad y el purgatorio*, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 94 x 64.5 cm. Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García, Venezuela. Fotografía de Rosmary Urrea Pernía.

Aunque no hemos hallado documentos que certifiquen que la censura fue ordenada por el prelado Martí, coincidimos con Duarte en que posiblemente la imagen fuera repintada a solicitud de éste cuando le concedió las indulgencias. Es útil recordar que la facultad de conceder indulgencias a través de imágenes y objetos era potestad exclusiva del Papa y de los obispos, según las normas emitidas por el concilio de Trento. Así que el

²⁷² C. F. Duarte, *Juan Pedro López...*, p. 200.

obispo Martí personalmente tuvo que ver la pieza y decidir la cantidad de indulgencias que podría otorgar a través de la misma, es en ese momento cuando habría considerado que la imagen debía ser expurgada a fin de poder convertirse en un instrumento útil para la concesión de la gracia divina. Lo que nos parece extraño es el burdo repinte que no cubre realmente el seno de la Virgen, algo insólito si se piensa que el artista era uno de los más afamados de la ciudad, que podría perfectamente repintar toda la pieza, o parte de ella, obteniendo mejores resultados.

Esta censura nos recuerda un comentario del viajero Giacomo Casanova, quien en el siglo XVIII visitó la ciudad de Madrid, dejándonos una apreciación sobre un caso semejante. Así señalaba que,

He visto en Madrid, antes de ir a Aranjuez, la imagen de una Virgen Santísima que tenía al Niño Jesús mamando. Su seno descubierto, superiormente pintado, inflamaba la imaginación. Esta imagen era el cuadro del altar mayor de una capilla situada en la carrera de San Jerónimo. La capilla estaba todo el día llena de hombres devotos que iban a adorar a la Madre de Dios, cuya figura no podía ser más interesante sino debido a su bello pecho; las limosnas que se daban en este santuario eran tan abundantes que, desde hacía siglo y medio que aquel cuadro estaba allí, se había hecho una gran cantidad de lámparas y de candelabros de plata y oro, y una gran renta para el cuidado de estos objetos que se alimentaban de aceite y cera [...] No había un señor que fuese en coche que, al pasar frente a este santo lugar, no ordenase a su cochero que se parase para apearse [...] Pero he aquí lo que me ha sorprendido a mi vuelta a Madrid a finales del mes de mayo de este mismo año de 1768 [...] El pecho de la Santísima Virgen no estaba visible. *Un pañuelo pintado por el más perverso de los pintores había echado a perder este soberbio cuadro. Ya no se veía nada, ni siquiera el pezón, ni la boca del Niño Jesús, ni el relieve del seno.*²⁷³

LA IMAGEN CONSUMIDA Y LA HECHURA IMPROPIA: ESTÉTICA Y PROFANIDAD

Cuando se censura la imagen por su *hechura impropia* se ingresa directamente al terreno de la estética. La imagen religiosa debía cumplir una misión -despertar la devoción- y para ello es fundamental poseer un grado de belleza suficiente que cautive los sentidos del espectador. Por ende, se convirtió en un tópico la idea de que la imagen bella despierta en el devoto el deseo de imitación de las acciones virtuosas que narra. Pero el concepto de la belleza adquirió en la época en cuestión unas connotaciones extra-artísticas. La belleza de la obra “en principio admitida por eficiente, va a ser sometida a

²⁷³ Citado por J. Portús, *El culto a la Virgen en Madrid durante la edad moderna*, p. 216. Las cursivas son nuestras.

unas revisiones que impedirán que cobre un carácter demasiado humano, e incluso físico, quedándose en muchos casos reducida a un concepto moral.”²⁷⁴

De acuerdo a esta idea, se esperaba que la pieza posea una belleza que sirva para estimular la devoción, pero que no llegue a caer en los extremos de la máxima ostentación, o en la burla y el escarnio. Revisemos el primero de estos aspectos. Cuando nos referimos a la ostentación, estamos recogiendo una preocupación que se halla constantemente en las constituciones sinodales, visitas pastorales y edictos inquisitoriales, tanto americanos como españoles, sobre el lujo extremado que adquieren muchas imágenes por devoción de los fieles. Práctica que la Iglesia no se cansó de condenar a través de la normativa eclesiástica vigente.

La vestimenta era interpretada por algunos tratadistas como Vicente Carducho, como un signo del esplendor celestial y de la belleza de las almas. Así las imágenes de los santos ricamente aderezados no hacen más que expresar la belleza espiritual del personaje representado. A esta interpretación de las vestimentas, se le anexa la rica simbología de joyas y ornamentos con una larga tradición en la estética occidental.

Desde el medioevo la idea tomista de la belleza relacionada con el brillo y el esplendor luminoso, marcó el culto católico que vio en el oro, la plata, las piedras preciosas, y la luz de lámparas y vitrales, un medio de contactar la divinidad y rendirle tributo. Un cuantioso simbolismo literario, apoyado en las Sagradas Escrituras (Lc. 2:32, Jn. 1:4-9 y 8:12) había interpretado a Jesús como *Lux Vera* desde los inicios del cristianismo. Su desarrollo alcanzó connotaciones cada vez más complejas que establecieron valores religiosos y estéticos alrededor de la luz, el brillo y el fulgor. Estas nociones alcanzan su punto álgido en la estética medieval, especialmente en los siglos XII y XIII, la cual le otorgó a la luz, y a todo lo que la refleje, un valor metafórico trascendental que encarnó no sólo la belleza y la bondad sino el mismo reflejo de Dios. Ideas estas que no desaparecen totalmente durante el Renacimiento, y que son retomadas de nuevo en el siglo XVI, para expresar no sólo los contenidos simbólicos que relacionan a la divinidad con la belleza, sino también como una expresión triunfalista del poder y riqueza de la Iglesia católica como única representante terrenal de la divinidad. Esta idea es patente en la extremada ostentación y lujo de retablos, vestidos -tanto de las imágenes como de la jerarquía eclesiástica-, relicarios, etc. En este sentido, se pueden encontrar numerosas exhortaciones al control de los gastos en el ornato de las iglesias, vestuario e imágenes, al mismo tiempo que otros justifican tales excesos alegando la importancia de rendir un adecuado tributo a Dios.

²⁷⁴ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 268.

Es interesante acotar brevemente que los vestidos eclesiásticos, ricamente bordados con hilos de plata y oro sobre costosas sedas, poseían en ocasiones imágenes religiosas cuidadosamente elaboradas, en las cuales se podían ver escenas de martirios, milagros, etc. El lujo de estas vestimentas estaba severamente cuestionado en numerosos concilios provinciales y sinodales, sin embargo, rara vez se logró frenar tales excesos.

Pero más importante para este estudio son los intentos de frenar las imágenes de vestir que adquirían connotaciones escandalosamente ostentosas, en sus vestimentas recamadas en oro, piedras preciosas y ricos encajes. La imagen de vestir, muy útil en las procesiones por su peso menor, se convirtió en un medio de competencia entre las cofradías y devotos particulares, que se encargaban de engalanarlas ante cada fiesta. Cada cofradía o fiel procuraba ornamentar la imagen con vestimentas cada vez más elaboradas y suntuosas, además de las joyas y peinados, a fin de exteriorizar no sólo su devoción por la imagen en particular, sino también su poder económico y el prestigio social alcanzado. Tal conducta existía desde el medioevo, especialmente entre los peregrinos que obsequiaban suntuosos regalos a las imágenes de su devoción, y que ya desde entonces entre los exegetas anti-imagen era una práctica considerada como idolátrica. Así se inició la tradición vistiendo imágenes escultóricas de bulto, lo que trajo como consecuencia la destrucción de los miembros de las piezas para adaptarlos a los vestidos y mantos.

A partir de Trento hallamos una mayor preocupación por censurar estas prácticas relacionadas con las imágenes de vestir. “Estos aspectos abarcarían el vestido en sí, las posturas y los aderezos, -tal como joyas y peinados-, y lo que se intenta regulándolos es que la imagen resulte conveniente, es decir, decente y honesta, en una palabra, que no provoquen ni tuerzan los ánimos.”²⁷⁵ De igual modo los primeros concilios provinciales americanos se harán eco de esta preocupación, como testimonia el segundo concilio Limense (1567-1568) en el cual se promulga que “la imagen de Nuestra Señora o de otra cualquier santa no se adorne con vestidos y trages de mugeres, ni le pongan afeites o colores de que usan [las] mugeres, podrá empero ponerse algun manto rico que tenga consigo la imagen.”²⁷⁶

En la normativa eclesiástica que estaba vigente en nuestro territorio, ya el concilio provincial de santo Domingo (República Dominicana) de 1622-1623, señalaba su preocupación por este punto. En la práctica de preparar la imagen para las festividades se había detectado conductas poco ortodoxas, según explica el propio articulado del concilio:

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 274.

²⁷⁶ Citado por R. Mujica Pinilla, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano” en R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, p. 13.

En el desnudar y vestir las imágenes, sobre todo aquellas de la Virgen que, según las varias festividades del año se adornan con diversos vestidos, se falta un tanto a la veneración, por el poco respeto con que eso se hace, y porque, temerariamente, aquellos que guardan las vestiduras las emplean en sus propios usos.²⁷⁷

Para remediar tales prácticas reñidas con la conducta cristiana se optó por ordenar la sustitución de las imágenes de vestir por imágenes de bulto con sus vestimentas pintadas, terriblemente pesadas para las procesiones pero menos expuestas a la ostentación y a la profanidad. Otro tanto ocurre en la región andaluza y levantina donde en 1642 se prohibió totalmente el poseer imágenes de vestir y usarlas en las procesiones,²⁷⁸ como un medio de desterrar los abusos de ornamentación más que la imagen en sí misma. De igual modo, el III concilio provincial mexicano de 1585, ordenó que “conviene que se pinten las imágenes; pero si fuesen de escultura hágaseles el ropaje de la misma materia. Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuese posible, o sean pintadas, o si se hacen de escultura, sean de tal manera que de ninguna suerte necesite adornarse con vestidos.”²⁷⁹

En la diócesis caraqueña, el concilio sinodal de 1689, no llegó a suprimir las imágenes de vestir, pero sí proscribió claramente esos excesos de profanidad que alcanzan algunas imágenes:

Prohibimos en adelante, que las santas imágenes se vistan profanamente en las fiestas, y procesiones de sus festividades, ni en otras, con vestidos seculares, que se piden prestados, y que se les pongan zarcillos, pulseras, gargantillas, y otros aderezos indecentes: Y damos sólo licencia, para que las joyas, que los fieles les hubieren dado de limosna, se pongan en las andas, y sirvan para su adorno.²⁸⁰

Como podemos apreciar la preocupación de las autoridades locales se enfatiza más en los vestidos, de procedencia profana, que algunas mujeres acostumbraban prestar o donar, de suerte que las imágenes ostentaban las galas que la moda femenina imponía. Y aunque el decreto no lo exprese, se conoce que también se peinaba a las imágenes siguiendo los postulados de la moda. Para atajar tales prácticas se esperaba que se realizaran vestidos expresamente diseñados para las imágenes. Interesante resulta que pese a las proscripciones sobre “*zarcillos, pulseras, gargantillas*” se aceptan las joyas donadas mientras se encuentren ornamentando las andas.

²⁷⁷ *Actas del concilio provincial de Santo Domingo, 1622-1623*, p. 56.

²⁷⁸ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 279.

²⁷⁹ Citado por J. Gutiérrez Haces, “Escultura novohispana” en R. Gutiérrez (coord.) *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*, p. 219.

²⁸⁰ *Apéndices a el Sínodo Diocesano...*, t. 2, p. 227.

Esa presencia de las joyas no era tan criticada por los tratadistas y teólogos, precisamente por las connotaciones estéticas que relacionan el brillo de los ornamentos con la belleza divina. Además de estas especulaciones ya comentadas líneas arriba, se suman los numerosos relatos de visiones místicas que incluyen joyas o piedras preciosas, tanto en la vestimenta de las entidades celestiales, como en los obsequios que ofrecen en desposorios espirituales a los visionarios. Así por ejemplo, santa Teresa de Jesús en una narración de una de sus experiencias místicas, explica como el rosario que llevaba en la mano es trocado por Jesús en una lujosa joya: “de cuatro piedras grandes, muy más preciosas que diamantes, sin comparación, porque no la hay casi a lo que se ve sobrenatural; diamante parece cosa contrahecha e imperfecta, de las piedras preciosas que se ven allá.”²⁸¹

La idea general es que el oro, la plata y las piedras preciosas, así como las sedas y brocados, son útiles y adecuados al culto religioso, pero siempre que se usen con sobriedad. Para evitar justamente las críticas de los protestantes que consideraban que tales riquezas convenía más emplearlas en la ayuda a los pobres. A los obispos, provisosores y visitadores inquisitoriales les corresponderá entonces la función de supervisar los vestidos de las imágenes antes de las procesiones, a fin de que sean acordes con estos ideales tridentinos de honestidad y decencia.

Otro caso que descuella eran los cambios de vestimenta que experimentaban algunas iconografías. Así el concilio provincial de Santafé de Bogotá de 1774 proscribía que

Las imágenes de Jesucristo, de María Santísima, de los ángeles, apóstoles, evangelistas y otros, se pinten y esculpan en otro hábito y forma que la que se ha acostumbrado en la Iglesia Católica desde su origen, y que si estuvieran pintadas y esculpidas de otro modo no se expongan a la pública veneración. Ni se vistan las de santos de alguna religión con el hábito de otra orden de que no haya sido; y estándolo se quitarán y reformarán poniéndoles el hábito de su propia orden.²⁸²

En este sentido, un caso muy particular fue la censura ordenada por el obispo Manuel de Mollinedo y Angulo (act. 1673-1699) durante su visita pastoral entre 1687 y 1689 a las iglesias de San Jerónimo, Andahuaylillas y Caycay (actual Perú), a las imágenes escultóricas del Niño Jesús vestido de Inca portando la *maskaypacha* real.²⁸³ Se ordenó quitar esta última y un sol del pecho, dejando una aureola en la cabeza. La *maskaypacha* consistía en una plancha metálica que sujeta las plumas de la corona, decorada con

²⁸¹ Santa Teresa de Jesús, *El Libro de la Vida*, Cap. XXXIII.

²⁸² Groot, *Op. cit.*, t.2. p. 594.

²⁸³ Mujica Pinilla, “Arte e identidad...” en R. Mujica Pinilla, et al., *Op. cit.*, nota 141.

esmeraldas y oro, alzándose justo encima de la frente. Formaba parte de la triple corona con la cual estaban engalanados los retratos de la dinastía inca realizados durante el siglo XVIII. Según Teresa Gisbert el uso de las esmeraldas es posterior a la conquista, y evidencia las influencias hispánicas sufridas en las vestimentas incas.²⁸⁴ A pesar de la prohibición del obispo Mollinedo, se salvaron algunas piezas como un ejemplar en escultura que se encuentra en el monasterio de monjas agustinas de Potosí (Bolivia) y en un lienzo posiblemente cusqueño, actualmente desaparecido en Argentina (Fig. 10). Héctor Schenone describe la vestimenta del Niño Jesús en la extraviada pieza, con los siguientes términos,

Lleva un amplio *uncu* blanco con encajes y adornos geométricos brocateados, sobre el cual se cruzan dos anchos collares de perlas. Otros collares, en este caso de plumas multicolores rodean el cuello y bordean las piernas de los calzones. De sus hombros cae una capa roja fijada mediante dos cabezas de leones, motivo de carácter heroico asociado a la romanidad que también se repite en los empeines y que son muestra de los entrecruzamientos culturales propios del arte colonial. Ciñe su frente una vincha real de perlas rematada por una pluma y la borla roja que cae sobre la frente.²⁸⁵

Esta práctica de vestir las imágenes con ropajes de las elites indígenas había sido auspiciada por los jesuitas en las festividades en Cusco y Potosí a inicios del siglo XVII, en un intento por ganar adeptos al culto cristiano entre los nativos. Para el obispo Mollinedo, el uso de tales *insignias de la gentilidad* identificaban al Inca con el Mesías cristiano, lo que implicaba una peligrosa conexión que amparaba las esperanzas de un regreso mesiánico de un Inca católico, restaurador del Tahuantisuyo. Sin embargo, para 1774 estas imágenes continuaban participando en las procesiones durante las festividades dedicadas a Santiago Apóstol.²⁸⁶

Pero también se proscribió el uso de las vestimentas del siglo en los personajes sagrados, lo cual era un anacronismo que afectaba la veracidad de la historia. Como ejemplo de este tipo de censuras es menester mencionar una nota escrita en el *Libro de Consultas* del colegio jesuita de san Francisco Javier de Mérida (Venezuela), en septiembre de 1723, en la cual se menciona:

... que en nuestra iglesia estaba un Niño Jesús, vestido de casaca, calzones, y espada y bastón como Capitán General y esto era *materia reparable* por sí, aunque el pueblo no lo nota; por oponerse al decreto de Urbano octavo y al del Tridentino; y

²⁸⁴ T. Gisbert, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, p. 121.

²⁸⁵ H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, p. 118.

²⁸⁶ Mujica Pinilla, "Arte e identidad..." en R. Mujica Pinilla, et al., *Op. cit.*, nota 141.

pareciéndoles a los PP. (a lo que pienso) menudencia, mandé se le mudase el vestido como se hizo.²⁸⁷



Fig. 10. Anónimo cusqueño, *Niño Jesús Inca*, siglo XVIII. Paradero desconocido.
Fotografía de Héctor Schenone.

En este sentido también estaba prohibido vestir a la Virgen María y a Cristo con el hábito de las órdenes religiosas. Tal proscripción fue decretada por Urbano VIII en 1642, a través de la bula *Sacrosanta Tridentinus Synodus*. Las constituciones sinodales de Sigüenza en 1660 retomaron la prohibición,²⁸⁸ que surtió poco efecto en territorio hispanoamericano, ya que la iconografía carmelita y mercedaria usualmente representa a María entronizada con el hábito de estas órdenes. Según Héctor Schenone, este modelo es una invención española que data del siglo XVII, ya que en la pintura italiana relacionada con las órdenes religiosas la figura de María acostumbra portar como atributo únicamente los escapularios carmelita y mercedario.²⁸⁹ Mientras en los conventos carmelitas fundados por monjas españolas en Francia, nuevamente se halla la contravención a la bula pontificia. Es importante acotar que el Patronato Real permitía tal liberalidad, ya que toda

²⁸⁷ Las cursivas son nuestras. J. del Rey Fajardo, S.J., “Biografía del colegio de san Francisco Javier de Mérida (1629-1767)” en J. del Rey Fajardo, S.J., et al., *Op. cit.*, t.1, p. 384.

²⁸⁸ A. Rodríguez de Ceballos, “Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán” en Fundación Universitaria Española, *Coloquios de Iconografía*, p. 98.

²⁸⁹ Agradezco a Héctor Schenone quien en comunicación personal me brindó estos importantes datos.

bula o decreto papal debía ser reconfirmado por la monarquía hispana antes de su aplicación, lo que por supuesto limitaba los dictámenes romanos en tierras hispanoamericanas.

Por su parte, los lienzos serán más moderados que las tallas procesionales, salvo algunos pocos casos en los cuales las imágenes pictóricas requieren su modificación por los excesos en el vestir. Un caso descubierto a través de radiografías, es la imagen de *La Virgen del Carmen protegiendo a las monjas del convento de carmelitas*, pieza que pertenecía al convento de monjas carmelitas descalzas de Santa Teresa de Jesús (Caracas), y había sido pintada según firma al dorso por Lorenzo de Ponte en 1739 (Fig. 11). La radiografía ha permitido observar que la imagen de la Virgen poseía joyas demasiado exuberantes como broches, una corona lujosa y un tocado de perlas alrededor de su rostro, además de encajes y puños ricamente pintados. La pieza fue repintada totalmente, labor que Carlos F. Duarte atribuye a Juan Pedro López, eliminando los excesos ornamentales y reduciendo el tamaño de la corona, que debía chocar con las reglas de modestia y pobreza de la orden carmelita descalza.



Fig. 11. Atribuido a Juan Pedro López, *La Virgen del Carmen protegiendo a las monjas del convento de carmelitas*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 147.5 x 106.3 cm, sobre un original de Lorenzo de Ponte, 1739. Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

La Ilustración vio en estos excesos devocionales barrocos una muestra de idolatría y superstición. Así el erudito Antonio Ponz (1725-1792) en su *Viaje a España*, criticaba tales desenfrenos, con las siguientes palabras:

Quisiera que me dijese el devoto dotado de discreción y prudencia cuánto tiempo se tardaría en condenar un escrito que describiese a Nuestra Señora conforme yo he visto repetidas veces sus imágenes, con cotillas, escotes, pendientes, aderezos, collares, mucho encaje y, en fin, con todos los atavíos de que hace pompa la profanidad del lujo. Semejantes dijes no pertenecen a la Madre de Dios ni en ellos consiste la majestad y modestia con que se ha de exponer a la veneración de los fieles. La Virgen no está así en el cielo, ni en la tierra anduvo de ese modo.²⁹⁰

Un segundo aspecto referente a la hechura impropia era precisamente el extremo opuesto: aquellas imágenes que por su fealdad provocaban la burla y el escarnio público. Un hombre de Iglesia como Interián de Ayala señala que por la importancia de la imagen sagrada se debe “prohibir el pintar dichas imágenes a ciertos principiantes rudos, é ignorantes, y a otros pésimos artífices.”²⁹¹ Las obras realizadas por estos artífices sirven para la risa y el desprecio perdiendo con ello su condición de objeto sagrado que debe incitar a la piedad. De acuerdo a ello reprocha que “vemos a San Martín montado sobre un caballo, que más que caballo parece un jumento: y lo que es mayor torpeza, vemos pintado a Jesu-Christo en figura de cordero; pero tan mal pintado, que los que le miran pueden pensar con razón, si por ventura es un perro.”²⁹² Aconsejaba el mercedario retirar esas imágenes de los templos y sepultarlas bajo tierra para su perpetuo olvido.²⁹³

En América, especialmente en los grandes virreinos de la Nueva España y del Perú, encontramos referencias a estas censuras que obedecen al auge de la producción y comercialización de imágenes religiosas en talleres casi industriales. “Ante esto las sagradas imágenes se pintaban, fundían, esculpían y fabricaban pero sin la verdadera y decorosa propiedad señalada por la Iglesia, pues se hacían de materia vil, con extraña y ridícula escultura y con indecente postura.”²⁹⁴ Estas imágenes producidas en serie, con ínfimos niveles de calidad estética, despertaban en el espectador la risa y el menosprecio, antes que la devoción. Desde 1707 el *Index Expurgatorius* decretaba en su regla XI que:

Prohíbense assimismo todos, y qualesquier retratos, figuras, monedas, empresas, letras grandes de imprentas, y de libros impressos, invenciones, máscaras, y medallas en qualquier materia que estén estampadas, figuradas, o hechas, que sean irrisión, y

²⁹⁰ Citado por Portús, *El culto a la Virgen en Madrid durante la edad moderna*, p. 51.

²⁹¹ Interián de Ayala, *Op. cit.*, p. 11.

²⁹² *Ibidem*, p. 12.

²⁹³ *Ibidem*, p. 16.

²⁹⁴ E. Ramírez Leyva, “La censura inquisitorial ...” en VV.AA., *Arte y coerción*, p. 157.

escarnio de los Santos Sacramentos, o de los santos, de sus imágenes, reliquias, milagros, hábito, profesión, o vida, o de la Santa Sede Apostólica, y de su Estado, y del de los romanos pontífices, cardenales, obispos, y de su orden, dignidad, autoridad, claves, y potestad espiritual o de los estados, eclesiásticos, y de las sagradas religiones aprobadas en la Iglesia.²⁹⁵

Nuevamente en 1768, la Inquisición novohispana ordenó en un edicto recoger las llamadas pinturas de pilón, realizadas para las castas más pobres en pequeñas tablas muy burdas, que se vendían a precios económicos y que incluso se obsequiaban con la compra de otras mercaderías.²⁹⁶ Por su parte, el concilio provincial de Santafé de Bogotá de 1774, señalaba entre sus decretos una advertencia dirigida a los párrocos, rectores de iglesias, administradores o mayordomos de cofradías “no manden a pintar, ni hacer a maestros imperitos imágenes sagradas, para que se coloquen en las iglesias con pretexto de que las hacen por menos precio que los peritos en el arte; bajo la pena de que siendo ridículas, ineptas e indevotas, se volverán a pintar y hacer de nuevo a sus expensas.”²⁹⁷

Esos artífices que no dominan el arte atentaban contra el decoro, el cual amplía su campo de acción, como explicamos anteriormente, a los aspectos relacionados con la moral, como “sinónimo de honestidad y decencia más que conveniencia.”²⁹⁸ En este aspecto sobresale una censura aplicada por nuestro infatigable obispo Mariano Martí, al visitar el pueblo de Nuestra Señora de Altagracia el 19 de febrero de 1774. Allí decreta “que *al rostro de la de Jesús Nazareno se le dé color más claro.*”²⁹⁹ O bien la piel del Nazareno se hallaba demasiado ennegrecida por el humo de las velas, o el artista lo había encarnado con colores sombríos, lo que podría dar a entender cierto origen racial mulato, nada “decente” para el prelado. Resulta extraño tal suspicacia de parte del obispo cuando en España y en varias partes de América los Cristos negros contaban con una larga tradición, como prueba la imagen de *El Señor de los temblores* (siglo XVI) en Cusco, de un color ocre sin matices, ennegrecido por el paso del tiempo; o el famoso *Señor del Veneno* venerado en la Catedral Metropolitana de México.

Pero no será sólo el receloso obispo Martí quien considere el color de la imagen como un motivo de censura. La imagen de la *Virgen de Loreto*, tocada al original, que habían importado los jesuitas a México desde Italia, experimentó un cambio de color -de negra a blanca- por decisión secreta de la Compañía de Jesús en 1680. La historiadora española Luisa Elena Alcalá, halló un manuscrito que evidencia la “preocupación ante la reacción de la población dadas las connotaciones negativas del color oscuro en la sociedad

²⁹⁵ Pérez Marchand, *Op. cit.*, p. 190.

²⁹⁶ Gruzinski, *Op. cit.*, p. 157.

²⁹⁷ Groot, *Op. cit.*, t. 2, p. 595.

²⁹⁸ Martínez-Burgos García, *Op. cit.*, p. 274.

²⁹⁹ Martí, *Op. cit.*, t. 4, p. 63.

colonial.”³⁰⁰ El texto forma parte de la biografía de uno de los promotores del culto en México, el P. Juan Bautista Zappa escrita por el P. Miguel Venegas (1750-54), en la cual se relata que se decidió hacer el cambio cuando se inauguró la capilla de Loreto en la iglesia de san Francisco Javier de Tepotzotlán en 1680. Me permito citar ese valioso testimonio:

Para que esta [la devoción] no se disminuyese en la estimación de la Plebe, que aveces gobierna sus afectos, más por la apariencia de los colores; que por la realidad de la más perfecta hermosura, pareció conveniente que a esta Sagrada Ymagen no se le dicesse el color denegrado de la original de Loreto, y assi a la que vino de Genova para México sacada por la original se le dio acá mejor color con nueva encarnación; y por ella se sacó la segunda para Tepotzotlán. Porque aunque es verdad que la Señora dize de si en los cantares que es negra, pero hermosa, sin embargo, por tenerse en estos Reynos por vil el color denegrado, como propio de esclavos, y gente vil; y también por juzgar, que el color denegrado de la Santa Ymagen que está en Loreto provendría del humo de las candelas [...] Se tuvo por mejor permutarle el color obscuro en el blanco y colorado, como más natural de aquella Madre...³⁰¹

La mención de “negra pero hermosa” proviene del Cantar de los Cantares (1,5) y se utilizaba para justificar las numerosas Vírgenes negras que se hallaban diseminadas por Europa, siendo las más famosas apartando la de Loreto en Italia, las imágenes de Monserrat en Barcelona y la de Guadalupe en Extremadura. La vinculación de la Compañía de Jesús con la devoción a Loreto se inicia en 1554 cuando asumieron la custodia del santuario que conserva la imagen a petición del Papa. La misma es un retrato en escultura atribuido al evangelista san Lucas.

Ahora bien, tampoco la imagen de Loreto en Tepotzotlán es el único caso de cambio de color de Vírgenes negras. Era usual que las copias no conservaran ese color oscuro, porque se pensaba que el original se hallaba oscurecido por el humo de las velas que durante siglos habían manchado a la imagen. A esto debemos agregar que en los grabados que servían de modelos rara vez se reproducían con esa tonalidad, que dificultaba la percepción de los rasgos faciales de la figura. Pero ante el manuscrito que Luisa Elena Alcalá ha dado a la luz pública, obviamente tendremos que mirar con otros ojos esos cambios de color, que apuntan a motivos ajenos al campo del arte.

La imagen de la Virgen de Loreto de Tepotzotlán era una copia “tocada” a un original, lo que en la época significaba que se trataba de un duplicado fidedigno y por ende poseedor de una cuota del poder milagroso que caracterizaba a la imagen primigenia. Pero el problema de la apreciación del color negro en la sociedad novohispana llevó a los

³⁰⁰ L. E. Alcalá, “Acomodación, control y esplendor de la imagen en las fundaciones jesuíticas” en N. Campos Vera (coord.), *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, p. 263.

³⁰¹ Citado por Alcalá, *Ibidem*, p. 263.

jesuitas a falsear de forma deliberada la copia. Curiosamente las imágenes de la Virgen de Loreto patrocinadas por la Compañía de Jesús en el virreinato del Perú también son blancas.

Un tercer aspecto relacionado con la estética lo constituye la imagen consumida, que por su antigüedad y uso perdía la belleza de sus primeros días. La institución eclesiástica no encontraba reparos en prescindir de las imágenes cuando estas ya no cumplían los fines para los cuales estaban creadas. Tales piezas podían ser destruidas o donadas a templos pobres que no podían costearse una imagen nueva. Así el concilio provincial de Santafé de Bogotá de 1774 decretaba que: “Las imágenes fastidiosas a la vista por la antigüedad o inmundas e indecentes, se enterrarán en el pavimento de las iglesias. Las que fueren deformes, mutiladas e inútiles para el culto, se quitarán también de las iglesias y de cualquier otra parte pública o privada.”³⁰²

Esa posición que puede parecernos insensible a los valores estéticos e históricos de la imagen, obedece a la concepción de la misma como un objeto utilitario que forma parte del culto, y no como una obra de arte. De esa manera podemos interpretar decisiones semejantes tomadas por el cabildo eclesiástico de la Catedral de Caracas, en varias oportunidades a lo largo del siglo XVIII. El 7 de septiembre de 1758 se “mandó al mayordomo que informase el estado de las imágenes antiguas del Santísimo Cristo, de San Juan y de Santa María Magdalena, y del retablo en que estaban para ver si se podrían donar a la iglesia de San Lázaro que lo pedía.”³⁰³ Nuevamente el 23 de mayo de 1777 señala que

Considerándose ser necesario o vender, o donar a iglesias pobres algunos retablos que se habían quitado de los altares por haberse puesto otros nuevos más decentes, pues la catedral no tenía ya necesidad de ellos, y se estaban apolillando en las bodegas, se acordó: que el mayordomo informase de su estado y que promoviese lo que le pareciese más útil.³⁰⁴

Anticipo de un destino semejante que en 1799 tuvieron otros viejos objetos, respecto a los cuales se ordenaba: “y todo lo demás consúmase y dónese si hubiere algunas personas o iglesias que quieran alguna imagen, sin embargo de hallarse tan deterioradas.”³⁰⁵

Esta práctica tan extendida la hallamos también en la visita pastoral del obispo Mariano Martí, quien al inspeccionar el templo del convento de la Inmaculada

³⁰² Groot, *Op. cit.*, t.2, p. 595.

³⁰³ *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas*, t. 1, p. 383.

³⁰⁴ *Ibidem*, t. 2, p. 66.

³⁰⁵ Boulton, *Op. cit.*, t.1, p. 65.

Concepción en Caracas encuentra en el retablo de San Francisco de Asís un cuadro del santo que ordenó “se componga por estar roto y las columnas que se hallan deterioradas.”³⁰⁶ Mientras al llegar al pueblo de Nuestra Señora de Altagracia el 19 de febrero de 1774, considera “que se de por consumida la imagen de la Humildad y Paciencia”³⁰⁷ autorizando con ello su cambio por otra de más actual factura.

Por su parte, el comisario local de la Inquisición también velaba por el estado físico de las obras de arte. Un edicto de 1770 ordenaba que se recogieran las imágenes imperfectas y viejas, por lo cual,

En el Libro de Actas de la Venerable Orden Tercera de Penitencia de san Francisco, de Caracas, se puede ver cómo, ateniéndose a dicho edicto, la Junta, en su reunión del 22 de abril de aquel mismo año, decidió presentar al Santo Tribunal dos imágenes, una de Nuestra Señora de la Concepción y otra de San Luis Rey de Francia, las que no se hallan con la decencia debida, para que las recogiese si era del caso.³⁰⁸

Esta destrucción de imágenes por motivos estéticos se agudiza especialmente con la llegada de las ideas ilustradas. Tendencia que también se observa en los concilios regalistas, como el mexicano de 1771, en el cual se plantea la necesidad de eliminar imágenes y capillas abandonadas, en las cuales no hay capellán que se haga cargo. Las manifestaciones de la piedad barroca comenzaron a ser apreciadas por las autoridades eclesiásticas como un culto exterior, supersticioso e indecente. Aunque ya no entra en los objetivos de este estudio es conveniente acotar que desde 1777 la Corona española había impuesto que se enviaran los planos de reparación y ornamentación de los templos americanos a la Real Academia de San Fernando de Madrid (fundada en 1752). Desde 1784, después de la creación de la Real Academia de San Carlos en México, se ordenó que ninguna persona pudiera tasar obras sin autorización de la academia, así como dirigir fábricas quien no fuese académico de mérito. Estas instituciones procuraron imponer los cánones del buen gusto y las normativas del neoclasicismo. Los académicos iniciaron una campaña de corrección de las “aberraciones” barrocas, de allí el cambio de los retablos realizados en madera, policromados y dorados, por altares de falso mármol, menos propensos a incendios, pero más acordes con el gusto clásico de las autoridades. La destrucción abarcó también las sillerías de coros, los sepulcros internos, y hasta los vuelos de los ropajes en algunas imágenes de bulto; buscando imponer objetos de culto conformes a la “decencia”, es decir, a los cánones clásicos del buen gusto y de la razón ilustrada. Algunos religiosos encabezaron esta furiosa iconoclastia del siglo de las luces

³⁰⁶ Martí, *Op. cit.*, t. 3, p. 102.

³⁰⁷ *Ibidem*, t. 4, p. 63.

³⁰⁸ Boulton, *Op. cit.*, t.1, p.5.

como el presbítero Matías Maestro (¿1776?-1835) quien remodeló las iglesias limeñas a raíz del terremoto de 1746, el franciscano fr. Manuel de Sanahuja (f. 1834) quien hizo lo propio en Bolivia y el padre Domingo Petrés (f. 1811) en Colombia.

LA IMAGEN DE PERSONAS NO BEATIFICADAS O CANONIZADAS

La Iglesia católica a lo largo de su historia ha reconocido que algunos fieles de vida cristiana ejemplar, a su muerte es muy posible que se encuentran más cerca de Dios, y por lo tanto pueden interceder ante el supremo creador mediante las oraciones que se realicen en sus nombres. Para reconocer esa santidad se ha desarrollado gradualmente un complejo proceso de canonización, el cual tiene como objetivo final incluir el nombre del personaje en la lista o canon de santos. Esto le otorga una fecha para su fiesta (la cual coincide con el día de su muerte), permite su invocación pública en los oficios, así como la colocación de sus reliquias en altares y su representación en imágenes portando una aureola sobre su cabeza, atributo que lo identifica como santo. De hecho, en el ritual de canonización, la presentación pública de la imagen del nuevo santo es uno de los momentos más importantes, que fija su iconografía posterior y permite su identificación por parte de los fieles. En la Basílica de San Pedro, lugar en el cual generalmente se efectúa el acto, se cuelgan estandartes con la figura del santo, los cuales son desplegados durante la ceremonia.

Si en los inicios del cristianismo los santos eran reconocidos como tales, por *vox populi*, esta práctica comienza a modificarse desde el siglo IV con la Paz de Constantino. Al constituirse como una institución el proceso de canonización pasó a manos de los obispos, quienes exigieron la presentación de una biografía del candidato a santo, las declaraciones de testigos y las pruebas de sus milagros, limitando la participación de la comunidad en el reconocimiento de la santidad de sus miembros.

En 1170 el papa Alejandro III (act. 1159-1181) reservó al pontífice el derecho exclusivo de la canonización, por consiguiente se prohibía la veneración local sin autorización papal.³⁰⁹ A partir de ese reglamento se inició una depuración gradual del proceso de canonización que demandó investigaciones cada vez más estrictas en torno a la vida de los futuros santos; de allí el auge de la literatura hagiográfica, que procuraba evidenciar la santidad en la vida terrena y no en milagros postreros. Un ejemplo de este tipo de lecturas, por demás muy popular, será la *Leyenda dorada* recopilada por el arzobispo de Génova, Santiago de la Vorágine (ca. 1228-98).

³⁰⁹ K. Woodward, *La fabricación de los santos*, p. 78.

En el siglo XIV santo Tomás de Aquino utilizó el término “virtud heroica” - extraído de la obra de Aristóteles, *Ética a Nicomaco*- para definir el nuevo modelo de santidad, según el cual debían cumplirse en grado heroico las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y las cuatro cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza). En esta definición asumida por la Iglesia, el santo taumaturgo había sido desplazado por el santo moral, limitando desde entonces el reconocimiento de la santidad fuera de los claustros conventuales. En esa misma centuria se estableció además la distinción entre *sancti*, para la canonización que implica un culto universal, y *beati*, para los cultos regionales.

Para 1588 Sixto V dio otro paso en el control del reconocimiento de la santidad, al crear la Congregación de Ritos, institución que se haría cargo de supervisar el proceso de canonización. Aunque las comunidades habían perdido la capacidad de reconocimiento oficial de la santidad de sus miembros, en 1626 Urbano VIII prohibió el culto religioso a personas no beatificadas a través de su bula *Sanctissimus*, y estableció además la imposibilidad de iniciar procesos de canonización a personas que fuesen objeto de tales cultos. Esta prohibición, en una fecha tan tardía, demuestra que a pesar de las normas creadas para controlar la proliferación de santos y beatos, las masas populares aún procuraban elegir a sus propios bienaventurados. Pero no sólo ellas forzaban a la institución a través de cultos no autorizados, distintos monarcas presionaban a los pontífices a fin de obtener el reconocimiento de la santidad de personajes de su predilección. Para aligerar tales presiones sobre la Iglesia, Urbano VIII en 1634 declaró en su bula *Coelestis Hierusalem* que la Iglesia no puede beatificar a nadie antes de haberse cumplido cincuenta años de su fallecimiento. Posteriormente, el papa Alejandro VII en 1659 decretó que no pueden colocarse imágenes de beatos sin canonizar en los altares de las iglesias, salvo con un indulto especial de la Santa Sede. Tal prohibición aún más radical fue recogida por el concilio sinodal de Toledo en 1682, agregando que

En ejecución de lo dispuesto por la Sacra Congregación de Ritos y para excusar algunos abusos introducidos, mandamos que las dichas imágenes de beatificados, no canonizados, no se coloquen ni se pongan en altares, particularmente en los que se celebra el Santo sacrificio de la Misa [...], ni se le reze oficio, ni se celebre el día de sus muertes, ni se les dé otro culto de los que están reservados a los santos canonizados, sin especial y expreso indulto de la Santa Sede Apostólica, observándose en todo y por todo el decreto de la dicha Sacra Congregación de Ritos, aprobado por la Santa memoria de Alexandro VII.³¹⁰

³¹⁰ Citado por P. Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, p. 259.

Tal disposición procuraba frenar el culto indiscriminado a los beatos, que en ocasiones competía con el otorgado a los ya canonizados.

Como la reforma protestante había atacado fuertemente el culto a los santos, el concilio de Trento estableció las pautas para su defensa, pero no menciona, ni prohíbe expresamente entre sus decretos la representación de personas no canonizadas y tampoco su culto. La doctrina católica establecida posterior a Trento sí señala, como lo explica el padre Francisco Echarri en su *Directorio Moral* (edic. 1799), prohibiciones al respecto:

Es lícito venerar los sepulcros, y besar las imágenes de los siervos de Dios, que murieron con opinión de santidad, y de quienes está divulgada la fama de sus milagros; pero no es lícito darles culto público, v.g. erigirles altares, ponerles lámparas, ni velas encendidas, ni hacer sacrificios, ni oraciones, ni ponerles aureolas, ni rayos, hasta que se declaren beatos por la sede apostólica.³¹¹

El problema no radicaba en la representación de imágenes del difunto, la cual siempre era considerada útil para recordar sus acciones y obtener el reconocimiento por las generaciones posteriores, sino en el culto público que se les otorgara a esas personas, el cual podía convertirse en masivo, desestabilizando un control que durante siglos la Iglesia se había dedicado a fortalecer.

Para frenar el hábito de colocar en los templos imágenes de estos candidatos a santos, ya el III concilio provincial mexicano de 1585 había prohibido la escultura funeraria. Asimismo los edictos inquisitoriales volverán a prohibir en 1626,

La costumbre de poner muchas imágenes, pinturas y retratos, con la aureolas de mártires, con resplandores o señales de gloria, de personas que murieron en opinión de virtud, y buena fama, sin que éstas hubieran sido declaradas Mártires por la Santa Sede en oratorios privados, públicos, secretos; en Iglesias seculares y regulares; en congregaciones, hermandades y capillas; en salas, claustros y dormitorios.³¹²

La gran mayoría de estas piezas no sólo se censuraban sino que también se confiscaban para evitar la continuación de estos cultos no autorizados. Durante el siglo XVIII se mantiene esta prohibición que vuelve a encontrarse en la regla XVI del *Index Expurgatorius* de 1707, lo que demuestra la persistencia de estas imágenes y las dificultades en erradicar tales prácticas. Como podemos citar: “se deben recoger, ó enmendar las imágenes de pinturas, y retratos de personas, que no están beatificadas, ó canonizadas por

³¹¹ P. Fr. F. Echarri, *Directorio Moral*, p. 38.

³¹² Ramírez Leyva, *Op. cit.*, en VV.AA., *Arte y coerción*, p. 153.

la Sede Apostólica, que tuvieren rayos, diademas, o otras insignias, que sólo se permiten a los santos declarados por la Iglesia.”³¹³

Como bien apunta Edelmira Ramírez Leyva, este tipo de enmiendas constituye una fuente permanente de trabajo para los artistas, ya que en una primera instancia se hacían los retratos con las aureolas o resplandores de santidad, y posteriormente se procedía a retirar tales signos, bien fuera por acatar los edictos o burlarlos a fin de conservar las piezas cuando se ordenaba entregarlas a la Iglesia. La investigadora mexicana cita numerosas prohibiciones en la Nueva España como: la dominica sor Martina de los Ángeles y Arilla del convento de Santa Fe de la Ciudad de Zaragoza, de la cual no sólo se prohíbe las imágenes sino también las “reliquias (polvo, tierra, cruces, pedazos de sus vestiduras o cuerpo, rosarios, alhajas y cualquier otra cosa que mereciera culto)” en 1712 y 1716; sor Luisa de la Ascensión, monja del convento de Santa Clara de Carrión en 1637; el famoso obispo de Puebla don Juan Palafox y Mendoza en 1653, 1691 y 1791; Catharina de San Juan en 1791; así como personas menos conocidas como hermano Juan y su mujer Paula de la Madre de Dios en 1745; Joseph de París en 1756; y el padre Gracián en 1787.³¹⁴

En tierras caraqueñas el concilio sinodal de 1689 había sido bastante radical al respecto, ya que dentro de sus constituciones prohibía expresamente que no se podía dar culto a las personas no canonizadas, sin especificar que los beatificados sí estaban permitidos. Así señala que “mandamos que ninguna imagen, o reliquia de Santo, o Santa, que no estuviere canonizado por la Santa Sede Apostólica, se ponga en los altares de las iglesias a la común adoración de los fieles, ni se pinte con rayos de luces de bienaventurados.”³¹⁵ Este decreto fue matizado por el Consejo de Indias, quien tuvo que acotar que también se incluyen a los beatificados, como se ve en el auto:

Dase el passo a la referida constitución con la prevención de que el culto y veneración que en ella se refiere se de y entiende también con las ymágenes de los beatificados correspondiendo a la declaración de la Iglesia en conformidad de la Bula de la Santtidad de Urbano octavo y decreto en esta razón de la sagrada congregación de la Sta Ynquisición de 2 de octubre de 1625.³¹⁶

Como podemos observar el Consejo de Indias había pasado por alto la prohibición del pontífice Alejandro VII en 1659. Pese a su reconocimiento por el concilio sinodal de Toledo en 1682. Tales divergencias eran comunes en una época signada por las

³¹³ Citado por Pérez Marchand, *Op. cit.*, p. 193.

³¹⁴ Ramírez Leyva, *Op. cit.*, en VV.AA., *Arte y coerción*, p. 153 y ss.

³¹⁵ *Apéndices a el Sínodo Diocesano...*, t.2, p. 226.

³¹⁶ *Ibidem*, t.2, p. 326.

dificultades de comunicación, además de la competencia otorgada por el Patronato Real que limitaba ciertamente la obediencia a todos los dictámenes de la Santa Sede.

Un caso muy particular de censura se desarrolla en torno al retrato de san Ignacio de Loyola (1491-1556), a partir de 1767 con la expulsión de los jesuitas del territorio hispanamericano. Aunque san Ignacio había alcanzado la beatificación en 1609 y la canonización en 1622, la imagen del fundador de la Compañía de Jesús fue proscrita como un medio de suprimir la presencia del jesuitismo en el continente. Según un real decreto de 3 de septiembre de 1769, se ordena la pena de muerte previa confiscación de bienes a las personas que poseyeran un retrato del fundador de la Compañía. Eso podría explicar la reducida presencia de sus efigies en el arte colonial venezolano, por ejemplo.

En 1768 en Santafé de Bogotá el mayordomo de la capilla del Sagrario, don Francisco Javier Vergara, solicitó a las autoridades encargadas de las temporalidades de los expulsos, se le permitiera trasladar la estatua de San Ignacio de Loyola, con el objeto de darle culto en la capilla. “Pero san Ignacio era jesuita y los jesuitas estaban proscritos. El decreto que se le puso al margen fue: No es tiempo.”³¹⁷ Los devotos de san Ignacio volvieron a insistir un año después, a través de doña María Clemencia Caycedo: solicita el mismo traslado para hacerle la novena al Santo en la iglesia de san Felipe. En esta ocasión el fiscal don Francisco A. Moreno, respondió con los mismos criterios, citando el expediente de don Francisco Javier de Vergara. La imagen de San Ignacio no pudo ser venerada por los fieles, ya que -según Groot- “en el préstamo de la estatua de San Ignacio se temía que el santo saliera a conspirar con las beatas.”³¹⁸

LAS IMÁGENES INCLUIDAS EN LIBROS PROHIBIDOS Y OBJETOS

El control y censura de la imagen religiosa no sólo abarcaba la pieza realizada para el templo, el convento o el hogar, sino que se extendió a su vez al libro ilustrado y al objeto ornamentado. En el primer caso se trata de imágenes que por encontrarse en libros prohibidos por el *Index Expurgatorius*, ilustraban las ideas heterodoxas de sus autores, y por ende estaban prohibidas.

Aunque el tema escapa a nuestros objetivos resulta interesante detenerse en la censura del objeto, que Ramírez Leyva clasifica en tres posibilidades: los objetos religiosos mal utilizados, los objetos pseudoreligiosos por falsas atribuciones y los objetos profanos por mal uso.

³¹⁷ Groot, *Op. cit.*, t.2, p. 151.

³¹⁸ *Ibidem*, t.2. p. 152.

En el primer grupo se encuentran, por ejemplo, los casos de cálices utilizados como recipientes comunes, lo que rebaja a la condición de profanidad un objeto que puede hallarse ornamentado con símbolos sagrados. La prohibición obviamente está dirigida al usuario y propietario, y no al objeto en sí mismo, a la imagen que lo ornamenta o al artista creador. Para prevenir tales desórdenes en el uso estaba vedado prestar objetos de culto, como demuestra el concilio sinodal caraqueño de 1689 que señala: “prohibimos, que se saquen por ninguna persona ornamentos algunos prestados, de unas iglesias para otras, y que se presten para cosas profanas, ni con título de que son en orden a celebrar algún santo, ni se guarden en casas particulares, aunque sean de las personas que los dieron.”³¹⁹



Fig. 12. Bernardo de [Bo... jo], *Sagrario*, 1606. Óleo y hojilla de oro sobre madera, 58,5 x 52 x 40.5 cm. Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García, Venezuela. Fotografía de Judith Peña.

En este renglón podríamos añadir los casos de objetos religiosos mal ornamentados. Como se evidencian en las censuras aplicadas por el obispo Mariano Martí durante su visita pastoral a la iglesia del Hospital de San Lázaro, en Caracas el 2 de abril de 1772. En este templo señala que el sagrario tenía una imagen de San José en la cara interna de su puerta, la cual se ordena borrar.³²⁰ Igual caso ocurrió en el monasterio de las monjas Regina Angelorum de Trujillo, en donde el prelado ordena que se “borre los santos de las

³¹⁹ *Apéndices a el Sínodo Diocesano...*, t.2, p. 202.

³²⁰ Martí, *Op. cit.*, t.3, p. 146.

puertas del sagrario”³²¹ y se retiren las flores que habían colocado en el interior. Sin embargo, en el Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García (Fig. 12) se conserva un sagrario fechado en 1606, ornamentado con las figuras de San Pedro y San Pablo en las caras internas de las puertas. Esta pieza nos confirma que tal censura procuraba evitar analogías entre el culto tributado a las imágenes de los santos y el culto al Santísimo Sacramento que se conservaba en el interior del sagrario o tabernáculo. Al compartir ambos espacios no se diferencian los respectivos grados de adoración profesados. Al respecto la Iglesia católica hace énfasis en que el culto más importante es la *latría* destinada solamente a Dios y al Santísimo Sacramento; seguida de la *hyperdulia* destinada a la Virgen María como madre de Dios y la *dulia* destinada a los santos y ángeles. Mientras el culto tributado a las imágenes se conoce como *dulia respectiva*, porque la adoración no se destina directamente al objeto sino a lo que éste representa. Por ello la presencia de figuras de santos en el mismo espacio del sagrario promovía una confusión en el culto y la sacralización de la imagen a un grado semejante al honor tributado únicamente a Dios y a la Eucaristía.

En el segundo grupo se hace referencia a los objetos como talismanes y estampas de la buena suerte, el éxito en el amor o en los negocios, así como también las falsas reliquias, sigilos y cadenillas. El *Index Expurgatorius* de 1707, en su regla octava señalaba al respecto: “se prohíben las láminas, sellos, medallas, sortijas y las cuentas, cruces, imágenes, retratos, y otras cosas de este género, a que se atribuyen efectos que penden de sola la voluntad de Dios, o libertad humana, afirmando que sucederán infalible, o regularmente.”³²² Se trata como podemos apreciar de censuras al uso supersticioso de objetos e imágenes, a los cuales se atribuyen poderes especiales, y en este caso tanto el creador y el usuario final del producto estaban sujetos a castigos.

En el tercer grupo encontramos los objetos profanos que se adornan con figuras religiosas, los cuales habían sido proscritos desde el III concilio mexicano de 1585. Pero que contrariando las normas se habían expandido de una manera considerable. Al respecto Serge Gruzinski comenta las numerosas superficies sobre las que se despliega la imagen religiosa:

...tabaqueras, los abanicos, los relojes adornados con escenas de la Pasión de Cristo, las medias, los jubones con la efigie de San Antonio, los botones en que aparecen el Crucificado, la Virgen y San Juan, los bordados con la imagen de la Virgen: todos

³²¹ *Ibidem*, t. 4, p. 274.

³²² Citado por Pérez-Marchand, *Op. cit.*, p. 188.

esos objetos proliferan en la sociedad colonial. El pan, los bizcochos e innumerables golosinas van decoradas con el signo de la cruz o la figura de un santo.³²³

La imagen sagrada invadía totalmente la cotidianidad a través de múltiples formatos que la Iglesia intentaba en vano controlar. El objeto cotidiano ornamentado con personajes sagrados, adquiría cualidades de protección, además de ser aceptado por el público lo que impulsaba las ventas favoreciendo a los comerciantes. La Inquisición novohispana emitió numerosos edictos para combatir esta práctica, pero con la apertura del libre comercio se hacía difícil supervisar todas las mercaderías extranjeras que ingresaban al territorio, además de las de producción local. De hecho uno de los edictos del siglo XVIII indicaba que:

Hemos prohibido, [...] que se pinten, esculpan, ó en otra manera se formen, ó se introduzcan de fuera del Reyno formadas, pintadas ó esculpidas en alhajas que sirvan, ó puedan servir á usos profanos, como caxas de tabaco, piezas de bajilla, ú otras semejantes; y que se pinten ó coloquen en parajes, y sitios inmundos.

Pero sin embargo de esta cuidadosa vigilancia, hemos sabido con mucho dolor, que, de pocos tiempos á esta parte, se han intentado introducir, é introducido en estos Reynos, alhajas del más común, profano, y menos decente uso, como botones de camisa, llaves de relojes, sellos, y diges para poner pendientes de ellos, en que se registra esculpida la Sagrada Imagen de Nuestro Redemptor Crucificado, sirviendo en los sellos de manilla, y en todo de hacer menosprecio de lo que debe ser el principal objeto de nuestro culto. Y aunque el religioso zelo de nuestro Católico monarca há ocurrido á este mal, prohibiendo la entrada en sus dominios de la piezas de esta, ú otra clase, que sirven para el adorno personal, si contuvieren hechuras de la reverencia christiana, y el uso de ellas á todos sus vasallos, mandando que ningún mercader o negociante pueda venderlas, y que estos manifiesten las que tuvieren para recogerlas, y darles el destino conveniente.³²⁴

El edicto inquisitorial finaliza prohibiendo a todos los

comerciantes, negociantes, ó de qualquiera manera introductores de géneros extranjeros, pintores, plateros, impresores, vaciadores, y otras qualesquier personas estantes, ó habitantes en estos Reynos, de qualquier estado, calidad, ó condición que sean, que no introduzcan de fuera de ellos, compren, vendan, ni tengan en su poder, esculpan, pinten, vacíen, impriman, ni de otro modo fabriquen, ó formen las sobredichas imágenes de Christo Nuestro Bien, de su Santísima Madre, y de los Santos, materia vil, de su estraña, y ridícula escultura, de su indecente postura, ó por

³²³ Gruzinski, *Op. cit.*, p. 160.

³²⁴ Citado por Ramírez Leyva, “La censura inquisitorial...” en A. Dallal (edit.) *La abolición del arte*, p. 235.

parajes inmundos, é indecentes puedan servir de irrisión, escarnio, ó menosprecio de sus sagrados originales.³²⁵

En España este tipo de censuras había llevado al Tribunal del Santo Oficio al poco conocido pintor Lucas de Velasco, en 1632 por una denuncia del familiar de la Inquisición Pedro Pérez Molero. El pintor había sido encargado por un fraile agustino de encarnar una figura del Niño Jesús que poseía un reloj en medio de su pecho, “cosa indecente” para el denunciante. Según la declaración del pintor Velasco, se le había traído

...una echura de un niño Jesús de madera para que se le encarnase el qual era de una tercia de alto y no tenía peana y con el mundo en la mano yzquierda y con la derecha señalava con los dos dedos echar la bendición y en el pecho tenía un obalo de plata esmaltado de el grandor de un Real de a quatro, y en el señalado los números de Relox y en medio una mano que señalava las oras y detrás una puertica de cossa de quatro dedos de alto y dentro tenía un relou y en medio de la puerta estava un abujerillo por donde se le dava la cuerda y los ojos tenía unas quantas pintadas y se meneavan a una parte y a otra...³²⁶

El tribunal decidió confiscar la imagen pero al llegar a la casa del cliente descubrieron que el fraile Télez y su protector don Rodrigo Silbera, conde de la Salceda de Portugal, se habían marchado hacia Lisboa con el objeto cuestionado, por lo cual el proceso fue suspendido por la ausencia de los infractores y del objeto. Nada conocemos de la suerte del artista, que quizá debió pagar alguna fuerte multa por no haber denunciado por su propia boca la singularidad del objeto que encarnó.

³²⁵ *Loc. cit.*

³²⁶ J. Entrambasaguas y Peña, “Tres notas para la historia de arte. III. Proceso de un pintor desconocido” en *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo Municipal*, p. 219.

CAPÍTULO 4: LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ. UN CASO PARTICULAR DE CENSURA

Al estudiar la producción pictórica del siglo XVIII en Venezuela una de las iconografías más sobresalientes es la imagen de la *Madre Santísima de la Luz*. Su singularidad no radica tanto en sus particularidades iconográficas, como en la interesante historia de su culto y posterior censura, la cual ha sido examinada hasta ahora únicamente desde sus aspectos más anecdóticos.³²⁷ Como se podrá apreciar la riqueza del caso obliga a su estudio con mayor profundidad y detenimiento.

LA ICONOGRAFÍA PRIMIGENIA

La imagen de *La Madre Santísima de la Luz* representa a María, de pie sobre tres cabezas de serafines. Sostiene con su mano derecha la figura de un alma adolescente, mientras que con el brazo izquierdo porta al Niño Jesús, el cual está reponiendo un par de corazones flamígeros en una cesta que un ángel de hinojos le sostiene. Bajo la figura del alma suspendida se encuentra Leviatán con sus fauces abiertas.

María lleva túnica blanca que alude a su pureza, virginidad y condición gloriosa. Mientras su manto azul se corresponde con su carácter celestial. Un par de angelitos colocan una corona sobre su cabeza, acto que la confirma como reina del cielo. A sus pies se encuentra una filacteria que generalmente dice: “*Madre Santísima de la Luz*”. Es de hacer notar que a pesar de la orla que le da título, en la Nueva España se impuso denominarla como *Nuestra Señora de la Luz*, y así aparece mencionada en numerosos textos tanto contemporáneos como dieciochescos; práctica que no ocurre en Europa donde mantuvo la denominación original. En este punto conviene hacer una advertencia al lector: existen en España cultos a otras iconografías distintas a la estudiada pero que ostentan un título

³²⁷ Las menciones sobre esta advocación mariana se hallan en: Carlos Möller, *Páginas coloniales* (1962); Alfredo Boulton, *Historia de la Pintura en Venezuela. Época colonial*, (1964); Juan Calzadilla, *Una colección de pintura en Venezuela. Obras de arte en la colección Arnold Zingg*, (1982); Carlos Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela* (1978) y Juan Pedro López, *Maestro de pintor, escultor y dorador*, (1996); Mónica Domínguez, *Colección de pintura de pintura de los siglos XVII y XVIII.GAN.* (1999). Sin desmerecer la calidad de estos textos, en su mayoría repiten la misma información. A estos se suman los aportes de cronistas como: Arístides Rojas, Enrique Bernardo Núñez, Juan Röhl y Juan Ernesto Montenegro.

semejante, así hemos registrado una *Virgen de la Luz* (imagen de alabastro del siglo XII en la Ermita de Somiezo, Liébana, Provincia de Cantabria) y una *Nuestra Señora de la Luz* (en la ciudad de Tarifa, Provincia de Cádiz y en la Sierra de Villanos en la Provincia de Murcia), pero que no poseen ninguna semejanza o relación con la imagen que estamos estudiando. Por lo cual, a fin de diferenciarlas utilizaremos siempre la denominación original.

Su título de *Madre de la Luz*, recoge una larga tradición que identifica a la luz con la bondad y belleza divinas. San Bernardo de Claraval (1090-1153) será uno de los impulsores de la identificación de María con la luz, según se evidencia en un texto atribuido a su pluma,

No apartes tus ojos del resplandor de esta estrella, si no quieres ser oprimido por las borrascas. Si se levantan los vientos de las tentaciones, si tropiezas en los escollos de las tribulaciones, mira a la estrella, llama a María. [...] Si ella te tiene de su mano no caerás: si ella te protege, no tienes qué temer.³²⁸

En el ámbito iconográfico, la *Madre de la Luz* al portar al pequeño Niño en su brazo izquierdo, sigue el prototipo tradicional conocido como *Deípara*, que representa a María como Madre de Dios, dogma instaurado en el concilio de Éfeso (431 d.C.). La aceptación de ese dogma estimuló el desarrollo del culto mariano, que alcanzó su mayor auge en el siglo XIII, centuria en la cual María se convierte, por su divina maternidad, en la protectora del ser humano y mediadora ante su Hijo.

En esta iconografía, María sostiene un alma con su mano izquierda, subrayando su papel de protectora del ser humano, pero es el Hijo, quien repone en una cesta llena de corazones inflamados, (ardiendo con pequeñas llamas) el que será salvado de las fauces del oscuro Leviatán. El corazón flamígero posee una larga tradición visual, como representación de la caridad cristiana, la virtud teologal más importante según san Pablo (1 Cor. 13,1-13) ya que abarca el amor a Dios y al prójimo. Desde el siglo XIII la caridad se simbolizaba como una lengua de fuego, será a partir del XIV cuando se comienza a representar a través de un corazón en llamas.

Por su parte, el Leviatán es un monstruo marino procedente de la cultura fenicia que la Biblia recoge en el libro de Job (cap. 41), describiéndolo como un ser maligno de cuya “boca salen llamas como de tizones encendidos, sus narices arrojan humo como la olla hirviente entre llamas, su aliento enciende los carbones, y su boca despide llamaradas.” Estas palabras estimularon su representación como figura demoníaca, de allí su oscuridad,

³²⁸ San Bernardo de Claraval, *Homiliae* 4, (Super Missus est, 2, 17, ML. 183, 70c-71a). Citado por A. Gradowska, *Magna mater. El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas*, p. 2.

ferocidad y fealdad. Desde el siglo XII se convirtió en símbolo de las puertas del infierno, al representarse con sus fauces abiertas repletas de condenados que se consumen en el fuego, de allí su habitual presencia en las escenas del Juicio Final y en las relativas a la condenación eterna.



Fig. 13. Lorenzo Mercadante de Bretaña, *Virgen del Madroño*, ca. 1455. Alabastro. Catedral de Sevilla. Fotografía de José Carlos Pérez Morales.

En el ámbito compositivo creemos haber hallado un posible modelo en una tabla atribuida al pintor valenciano Jaume Baço, alias Jacomart (c. 1411-1461) que forma parte de un altar dedicado a la *Virgen de la Porciúncula* (ca. 1454) actualmente en el Museo de la catedral de Segorbe, España. En esa imagen María lleva en su brazo derecho al Niño Jesús, quien toma una manzana de una bandeja que santa Ursula le ofrece de rodillas. La semejanza en la composición podría indicarnos su papel como una de las tantas fuentes para la creación de esta iconografía, en donde se habría reemplazado las manzanas por corazones. Otra tabla semejante fue realizada por Joan Reixade en 1447, en la cual dos ángeles le ofrecen manzanas a la Virgen y al Niño, pieza que se halla también en Segorbe.

En escultura también existe un antecedente en la llamada *Virgen del Madroño* (ca. 1455) elaborada en alabastro por Lorenzo Mercadante de Bretaña, la cual se encuentra en la Catedral de Sevilla (Fig. 13). Todas estas piezas nos indican la circulación de modelos de los cuales posiblemente se habrían sustituido las frutas por corazones.

De igual modo, esta iconografía mariana podría tener remotas relaciones con el culto medieval a *Santa María Liberatrice*, abreviatura de *Santa María libera nos a poenis inferni*, que poseía una pequeña iglesia en Roma desde el siglo XIII, aunque desconocemos la particular iconografía representada. Otra relación del mismo tenor se halla con una escultura realizada por Francesco Laurana (fallecido en Palermo, ca. 1472) que representa a María acompañada de su hijo, la cual se había colocado en 1469 en la catedral de Palermo. La pieza se había realizado para la iglesia del Monte San Giuliano de Trapani, pero permaneció en la ciudad porque los parmeliños no quisieron privarse de su belleza. La misma fue bautizada como *Santa María libera inferni* debido a una indulgencia concedida por el papa Gregorio XIII (act. 1572-1585) a su altar de liberar a las ánimas del purgatorio.³²⁹ En el ámbito iconográfico esta Virgen porta al Niño Jesús, el cual está tomando entre sus manos un pequeño corazón que su madre le otorga, única conexión con nuestra imagen.

SU OSCURO ORIGEN

Poco se sabe sobre el origen de esta advocación, salvo lo que algunos textos jesuitas narran con relación a su papel como patrona de la ciudad mexicana de León, en el estado de Guanajuato. “Fue la propia Compañía de Jesús la que impulsó desde sus inicios el culto a un cuadro que, según ellos decían, era fruto de una milagrosa aparición; y fueron ellos también quienes se encargaron de enviarla a la Nueva España como patrimonio religioso.”³³⁰

Entre los primeros textos de autoría jesuita se encuentran *La devoción de María Madre Santísima de la Luz* (México, 1737) de Lucas Rincón (1685-1741), y *Antídoto contra todo mal. La devoción a la Santísima Madre del Lumen* (México, 1737) de José María Genovese (1681-1757). Ambos libros son la traducción de un texto homólogo escrito en italiano por un anónimo jesuita y publicado en Palermo en 1733. En ellos se afirma que la primera imagen se creó en Palermo (Sicilia) en 1722, a petición de un misionero jesuita, que la tradición identifica como Juan Antonio Genovese, el cual deseaba contar con una imagen

³²⁹ Cattedrale di Palermo, “María SS. del Lume al Noviziato dei Gesuiti al Capo” [edición en línea], s.p.

³³⁰ J. A. Alvear, “La imagen de la Santísima Virgen de la Luz, o la Virgen como imagen” en *Historia y gráfica*, p. 49.

particular de María que mostrara “su capacidad de hacer arder los corazones en signo de fe y devoción”³³¹ para convertirla en patrona de las misiones jesuitas.

Para obtener esta imagen el padre Genovese visita a una religiosa, con fama de visionaria mariana, y le pide que consulte a la Virgen María la posibilidad de obsequiarle una imagen suya a fin de satisfacer su piadoso deseo. Una mañana después de recibir la eucaristía la religiosa experimenta una resplandeciente visión de María, durante la cual la Virgen le advierte que debe memorizar cada detalle de lo visto, puesto que así quería ser retratada. A su vez, la mujer debía describirle al padre Genovese esta visión para cumplir con la solicitud del jesuita. Una vez explicado esto la Virgen

Se inclinó hacia su lado derecho y rescató a un alma que iba a sepultarse en «la horrenda garganta del infierno». De esta manera, la Virgen, [...] permitió que la mujer la viera intercediendo por los corazones de los pecadores: un ángel a su lado izquierdo se arrodilló y se los ofreció en una cesta. La Virgen tiene en sus brazos al niño Jesús y, [...], éste va tomando los corazones y los hace arder en caridad. Antes de retirarse, la Virgen pidió a la mujer testigo un último deseo. Quiso ser llamada con el nombre de la Madre Santísima de la Luz y le anunció que sería ella la artífice de numerosos prodigios y milagros cuando se le invocase con ese nombre.³³²

Después de esa visión prodigiosa la monja le anuncia al padre Genovese la buena noticia. La Virgen no sólo le había obsequiado una hermosa visión, sino que había creado una nueva advocación bajo el título de la *Madre Santísima de la Luz*. Tal innovación según los textos jesuitas, obedecía a que en Sicilia aún se conservaba en las *Letanías lauretanas*, la expresión “*Sancta Maria Mater Luminis, Ora pro nobis.*”³³³ Lo que habría ganado el aprecio de la Virgen premiando a la isla con su aparición bajo este título.

El jesuita Genovese buscó a un pintor en Palermo y le describió la visión, la cual éste intentó representar pero se equivocó en algunos detalles, cambiando el color de la túnica blanca por una roja, omitiendo a los ángeles que la acompañan y colocando una media luna bajo sus pies. Tales intervenciones provocaron una nueva aparición de la Virgen ante la religiosa exigiendo la inmediata corrección. Según el relato María acusa a la monja de “perezosa por descuidar sus asuntos.”³³⁴ Pero la religiosa alegó que no podía salir del convento, el cual se hallaba algo alejado de Palermo, para avisarle al padre Genovese del celestial rechazo de la imagen.

³³¹ Alvear, *Op. cit.*, p. 50.

³³² *Ibidem*, p. 52.

³³³ E. Giménez López, “La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III” en E. Giménez López (ed.) *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, p. 213.

³³⁴ Alvear, *Op. cit.*, p. 53.

Poco tiempo después la religiosa contrajo una extraña enfermedad y sus superiores decidieron su traslado a la ciudad. Pero al llegar a Palermo sana milagrosamente y recuerda entonces la tarea urgente impuesta por la Virgen. Para ello busca a Genovese y le cuenta las objeciones de la Madre de Dios al cuadro. El jesuita prepara entonces la nueva ejecución de la obra, cuando una nueva aparición mariana le dicta a la religiosa las siguientes instrucciones:

“Ve al pintor que ahora está trabajando; allí me encontrarás, pero sólo tú me verás; y mientras tú, teniéndome delante de los ojos, vayas haciendo observaciones al pintor, yo guiaré invisiblemente el pincel, de modo que acabada después la obra, conozcan todos por su belleza sobrehumana, que mente y arte superior condujeron los colores y dispusieron la idea.”³³⁵

Así esta vez el cuadro se pintó bajo indicaciones directas de la religiosa y de la propia Virgen, quien concluida la obra la bendice, asegurando así que a través de su devoción otorgaría abundantes favores. Estos hechos se narran en dos lienzos anónimos novohispanos de mediados del siglo XVIII que se encuentran en el antiguo colegio jesuita de san Francisco Javier de Tepetzotlán, actual Museo Nacional del Virreinato en México.³³⁶ Estos lienzos de Tepetzotlán formaban parte de un díptico que posiblemente acompañaba la imagen escultórica de la Madre de la Luz, en el noviciado de la Compañía de Jesús. Tales cuadros para Jaime Cuadriello tienen una explicación determinada,

Seguramente apoyaba, con el testimonio facultativo del *entendimiento* (pintor) y la *memoria* (la beata), la *voluntad* expresada de la Virgen de manifestarse clemente y amorosa. [...] Así, con el concurso de las tres potencias intelectivas, al servicio de los planes marianos, no sólo, se configuraba la naturaleza celestial del encargo sino su credibilidad ante la mirada, en tanto se quiso que el retrato fuese lo más cercano respecto a su paradigma o intención.³³⁷

Se trata entonces de una imagen producto de una revelación divina, que es ejecutada por la propia Virgen al guiar milagrosamente la mano del artista. Por lo cual estamos refiriéndonos a una “verdadera” imagen, de raigambre *acheropoieta*s o realizada por medios sobrenaturales. Al respecto, Cuadriello en su lúcido ensayo comenta,

La leyenda le atribuye una peculiar manufactura ligada de modo muy sugerente a la teoría de la pintura, según la que precisamente la idea o el diseño era de origen

³³⁵ J. C. Ramírez Servín, *La Madre Santísima de la Luz y la ciudad de León*, p. 197.

³³⁶ En uno de los lienzos se plasma la primera aparición de la Madre de la Luz a la religiosa y en el otro se observa a la religiosa dictando indicaciones a un artista, quien en su lienzo está pintando la figura de la Virgen, mientras en la parte superior del cuadro se produce la aparición mariana.

³³⁷ J. Cuadriello, et al., *El divino pintor: La creación de María Guadalupe en el taller celestial*, p. 131.

celestial y la manufactura obra del trazo de la mano del hombre; además, esta última había sido guiada por la autora intelectual allí retratada que, al fin satisfecha de la industria humana, le otorgó su presencia, bendición y le dio título.³³⁸

De esta manera la leyenda se corresponde muy bien con otras similares, creadas durante el barroco, como el célebre episodio de la vida de santa Teresa de Jesús. En éste, la santa encarga una pintura mural sobre un *Cristo en la Columna* que había contemplado en una de sus visiones, para la ermita del convento de San José, en el cual era priora. Teresa guió al pintor Jerónimo del Ávila desde el principio, encomendándose a Dios para que la imagen fuese exacta a su visión, así explicándole al artista “cómo había de hacer un rasgón de carne en el brazo, en dicha pintura, él no lo podía entender, y puesto el pincel en aquella posición, volvió a mirarla para que de nuevo le enseñase el cómo. Y cuando volvió de nuevo a usar el pincel, halló un rasgón hecho sin saber cómo.”³³⁹ No es de extrañar que esta historia culmine afirmando que el pintor nunca pudo repetir la imagen.

Pero regresemos a la leyenda del origen de la *Madre de la Luz*. Según se cuenta el padre Genovese se dedicó a predicar por toda la isla acompañado de la imagen, logrando numerosos prodigios entre la dispersada población siciliana. En cada iglesia en donde la pintura original había sido colocada, dejaba una copia para mantener vivo su culto. La reconquista espiritual de la isla contó desde entonces con una poderosa arma en la imagen de la *Madre de la Luz*. Por ello fue declarada por los jesuitas como patrona de las misiones en 1756.

Genovese, quien murió en olor de santidad en 1743, “fue además maestro de novicios y rector del colegio de Messina. Murió en una terrible peste que azotó la ciudad. Por orden suya el propio colegio se convirtió en hospital en 1743. Fue de los últimos jesuitas que se mantuvo vivo hasta que la propia peste le alcanzó, y murió junto con sus compatriotas.”³⁴⁰ Otros datos sobre Genovese son aportados por el historiador italiano Antonino Trentacosti cuando refiere que por solicitud del jesuita se fundará la Congregación de la Madre de la Luz en 1779, en la iglesia de Santa Anna de Marineo (Sicilia).³⁴¹

La tradición instaurada en Latinoamérica refiere que la imagen milagrosa fue enviada a la Nueva España en 1732, después de una rifa para determinar el lugar en el cual sería entronizada (repetida varias veces con el mismo resultado). La voluntad divina escogió a la iglesia jesuita de León, ubicada en Guanajuato, cuyo edificio, aún en obras, se concluyó en 1746. Este templo recibió la pintura el 2 de julio de 1732. Fue elevado a catedral en

³³⁸ *Ibidem*, p. 130.

³³⁹ E. Orozco, *Mística, plástica y barroco*, p. 44.

³⁴⁰ Alvear, *Op. cit.*, p. 54.

³⁴¹ A. Trentacosti, *Marineo e Dintorni*, p. 60. [edición en línea].

1865. Posteriormente, el papa Pío IX declaró a la *Madre Santísima de la Luz* como patrona oficial de la diócesis en septiembre de 1872, obteniendo la imagen su coronación pontificia³⁴² por León XIII, a través de un Breve expedido en Roma el 22 de marzo de 1901. El lienzo de León posee un texto escrito al reverso, cuya leyenda señala:

Esta IMAGEN ES LA ORIGINAL QUE VINO DE SICILIA y fue bendita de la misma Santísima Virgen, que con su bendición le confirió el don de hacer milagros, como consta de una carta escrita desde Palermo a 19 de Agosto de 1729 años. Y esta imagen la da el P. José Genovese a la Iglesia que se ha de hacer del nuevo Colegio, debajo la condición de que se le haga altar y colateral en el crucero de la Iglesia, según lo prometido del P. Rector Manuel Álvarez en carta de 3 de mayo del año de 1732. Y por ser verdad lo firmaron los siguientes padres que han leído la carta. José María Genovese, José María Monaco, José Javier Alagua, Francisco Bonalli.³⁴³

Sobre la originalidad de la imagen de León pareciera no existir dudas, aunque según el historiador italiano Antonino Trentacosti, dos iglesias jesuitas parmelitanas también se precian de poseer el lienzo original: la iglesia de la Casa Profesa (destruida por un bombardeo en 1943) y la iglesia de San Stanislao. El autor señala que según investigaciones recientes del padre Vincenzo Arnone, el pintor habría realizado, no una sino tres imágenes idénticas, que contaron con la bendición de la Virgen, sobreviviendo sólo la de León y la de San Stanislao.³⁴⁴ En contraste con esta opinión, la página web de la Catedral de Palermo señala que la imagen original se hallaba en la iglesia de la Casa Profesa, como atestigua la temprana constitución de una congregación en 1736 dedicada a esta advocación y una estampa de 1786 inserta en un texto anónimo titulado *Breve notizia della sacra immagine della Madre Santissima del Lume* (Bologna, 1786), que indica que la imagen se encontraba en custodia de ese templo. A ello suman el testamento del padre Juan Antonio Genovese quien habría solicitado que la imagen permaneciese en la Casa Profesa. En consecuencia las otras imágenes serían copias fieles de la original, especialmente la que se halla en México, que habría sido enviada por el hermano del padre Genovese.³⁴⁵

No nos toca aquí polemizar sobre la supuesta originalidad del cuadro de la Catedral de León, aunque no sería descabellado admitir que los jesuitas habrían podido realizar una copia fiel de la pieza parmelitana enviándola a la Nueva España con el prestigio de ser un original, o al contrario, dejar una copia en Palermo con la reputación de ser la pieza original. Esta condición permitía difundir con mayor rapidez y efectividad el culto en la región, ya que la imagen original poseía la bendición de la Virgen y por ende era un objeto

³⁴² La coronación pontificia es un privilegio concedido por la Iglesia a ciertas imágenes marianas que se destacan por su antigüedad y culto.

³⁴³ Alvear, *Op. cit.*, p. 70.

³⁴⁴ Trentacosti, *Op. cit.*, p. 60.

³⁴⁵ Cattedrale di Palermo, *Op. cit.*, s.p.

consagrado por medios sobrenaturales. Aunque la Iglesia católica sea enfática en señalar que los milagros son otorgados por la gracia de Dios y no mediante objetos, el vulgo tiene la tendencia a asimilar a la imagen original la capacidad para obrar prodigios. Tan sólo recordemos, por ejemplo, la cantidad de pinturas de la *Virgen de Guadalupe* con la leyenda “tocada al original”, lo que procuraba prestigiar la copia exacta de la imagen primigenia mediante el sólo hecho de haber rozado la misma, durante los breves momentos en los cuales se permitía la apertura del tabernáculo que protegía a la sagrada efigie. Pocos ejemplares gozaron de tal privilegio.

La iconografía de la Madre de la Luz es conocida en Italia como *Madonna Santissima del Lume*, encontrándose numerosos templos dedicadas a su culto en la isla de Sicilia concretamente en Naro y Palermo, en donde se exhiben imágenes procedentes del siglo XVIII. Esto destierra la creencia, repetida en innumerables ocasiones, que en Italia el culto habría desaparecido totalmente, al contrario, se difundió fuera de la isla en regiones tan alejadas como las norteñas de Bologna y Ferrara, o al sur en Bari y Taranto. Aún se celebran fiestas en su honor durante la primera semana del mes de octubre, en Porticello (iglesia de Santa Flavia) donde es patrona de los pescadores desde 1732, fecha en la cual fue hallada milagrosamente una imagen en lienzo en la costa. Los inmigrantes procedentes de Porticello han difundido la festividad en los Estados Unidos, celebrándose en la actualidad en Milwaukee (Wisconsin) y en San Diego (California).

Son innumerables los ejemplares de imágenes de la *Madre de la Luz*, registradas en el territorio italiano que datan desde el siglo XVIII al XX, en técnicas tan diversas como pintura mural, óleos y esculturas. Podríamos mencionar: un fresco en el monasterio de los benedictinos de San Stefano Quisquina (Montechiaro) que data de 1781, un lienzo de Giuseppe Renda (siglo XVIII) en la iglesia Santa María Assunta (Alcamo), otros anónimos se hallan en la iglesia Madre de Porticello, en la iglesia parroquial de S. María del Lume en la vía Cassári de 1788 (Palermo), en el convento de clarisas de Grottaglie y en la iglesia de San Stanislao en Palermo, entre otras. Nos interesa destacar su presencia en la iglesia parroquial de Melara (Ferrara) obsequiada en 1780 por el padre mexicano Blas Arriaga,³⁴⁶ un jesuita expulsado, imagen que cuenta con indulgencias concedidas por el papa Pío VI en el mismo año.

³⁴⁶ El padre Blas Arriaga nació en Tlaxcala (México) en 1729. Administrador del colegio jesuita de San Francisco Javier en Tepotzotlán, sufrió la expulsión de 1767 que lo llevó a la región de Ferrara (Italia). Según anécdotas populares vivía pobremente en un bote en las orillas del río Po, predicando con la imagen de la Madre de la Luz, la cual milagrosamente decide permanecer en la iglesia parroquial de Melara. Falleció en 1801 en Valencia, España. *La Madonna del Lume di Melara* [edición en línea], s.p.

Para la historiadora Clara Bargellini, el lienzo que mencionamos antes, ubicado en la sacristía de San Estanislao en Palermo, posiblemente fue pintado a fines del siglo XVII.³⁴⁷ La existencia de un cuadro fechado eventualmente años antes a la data atribuida por la leyenda, nos lleva a sospechar sobre el momento exacto de su origen. Encontramos que concuerda con nuestras aprensiones el investigador mexicano José Antonio Alvear, al afirmar que probablemente la imagen se crea a finales del siglo XVII o principios del XVIII, debido a que en los textos no hay claridad en las fechas de los sucesos narrados.

Tampoco puede darse fe de la existencia de Antonio Genovese y mucho menos la de la religiosa vidente que fue testigo de la aparición de la Virgen. No es posible, incluso comprobar que dicha aparición se llevó a efecto, y resultaría insuficiente sostener que la imagen que se encuentra en la Catedral Basílica de León, Guanajuato, es la original que presidió las misiones italianas.³⁴⁸

No sería la primera vez que la historia auténtica de una imagen se ve trastocada por las leyendas. La iconografía comienza a difundirse fuera de Italia a través de los jesuitas. Un vestigio, ésta vez indudable, lo hallamos en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid. En éste existía una congregación bajo esa advocación desde 1754, que se encargaba de organizar ejercicios espirituales³⁴⁹ y promover su devoción, como bien atestigua un grabado de Hermenegildo Ugarte y Gascón (datado en 1763) que recoge los cien días de indulgencias concedidas por el arzobispo de Toledo a quienes rezaban ante su imagen en un altar erigido en 1756.³⁵⁰ La labor difusora la realizan con éxito los congregantes ya que se extendió con celeridad a otros colegios en Palencia, Barcelona y Zaragoza,³⁵¹ además del convento de monjas de la Enseñanza en Lérida. En todos estos se fundaron congregaciones, se levantaron altares con su imagen, y se distribuyó abundante propaganda como medallas, estampas, novenarios, opúsculos, etc. Estrategia muy similar fue aplicada en territorio americano, como se evidenciará en las numerosas cofradías, altares e imágenes que citaremos líneas abajo.

A estos elementos propagandísticos materiales se le unieron los sermones, como el predicado por el padre Diego de Rivera en la iglesia del Colegio Imperial en 1756, con el título *Sermón de la Madre Santísima de la Luz*, publicado en Madrid ese mismo año;³⁵² y el del padre José de Paredes en la iglesia de la Compañía de Jesús de la ciudad de Mérida (México) el 21 de mayo de 1749. Este texto fue publicado al año siguiente bajo el título

³⁴⁷ C. Bargellini, "Jesuits devotions and retablos in New Spain" en John O'Malley (ed.), *The Jesuits: culture, learning and the arts, 1540-1773*, (consultamos la versión en prensa) p. 13.

³⁴⁸ Alvear, *Op. cit.*, p. 72.

³⁴⁹ J. Simón Díaz, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, p. 131-132.

³⁵⁰ El grabado se conserva en el Museo Municipal de Madrid.

³⁵¹ Giménez López, *Op. cit.*, p. 216.

³⁵² *Loc. cit.*

Luz de la Luz.³⁵³ Además de los opúsculos como el del teólogo José de Tobar, *Invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz*, (Madrid, 1751) en el cual se narra con pródigos detalles los numerosos milagros y apariciones de la Virgen, acompañada a veces de san Ignacio.³⁵⁴ El texto fue reimpresso en la imprenta del Colegio de San Ildefonso de México en 1763.

También podemos añadir los ejercicios espirituales como el *Methodo con que se ofrecen los 7 sábados de la Madre Santísima de la Luz* (México 1745 y Madrid 1752), escrito por José María Genovese, en el cual se recomendaba no sólo el cumplimiento de ayunos, asistencia a la liturgia y la práctica de la oración, sino también “tener alguna imagen, ó estampa de la Santísima Madre en el aposento, y antes de acostarse y levantarse, ponerse baxo su patrocinio.”³⁵⁵ Otras publicaciones recogían estas prácticas espirituales, así hemos podido apuntar los ejercicios propuestos por el dominico Antonio Claudio Villegas de la Blanca en 1763 y los publicados por una congregación mariana en Lima en 1818.³⁵⁶

A estos textos se unieron los novenarios, algunos ilustrados con grabados de calidad muy diversa, escritos por jesuitas como Francisco María de Aramburu y Pedro de Echavarrri, además de los publicados por miembros de otras órdenes religiosas como el franciscano Juan de Marimon del Convento Máximo de Jesús de Lima y el dominico Antonio Claudio de Villegas en México.³⁵⁷ No en balde el padre Juan Antonio Oviedo la definía como “una de las más celebradas advocaciones de nuestra Señora que hay en toda esta América.”³⁵⁸

Una prueba de la popularidad alcanzada por la advocación es para Clara Bargellini su representación junto a otros santos, sin referencias directas al infierno y a la salvación, y también en versiones escultóricas, las cuales se realizaron en retablos construidos antes de la expulsión de los jesuitas en 1767. Esta adaptación de una iconografía pictórica a la

³⁵³ N. Neuerburg, “La Madre Santísima de la Luz” en *The Journal of San Diego History*, [edición en línea], s.p.

³⁵⁴ Giménez López, *Op. cit.*, p. 215.

³⁵⁵ J.M. Genovese, *Methodo con que se ofrecen los 7 sábados de la Madre Santísima de la Luz*, p. 27.

³⁵⁶ En la Biblioteca Nacional de Chile se conservan: *Siete sábados en que se celebran siete de las principales fiestas de Nuestra Señora, para prevenir la solemnidad grande de la Santísima Madre de la Luz, increada María Nuestra Reyna Soberana, dispuestos por el M.Rdo. Mro. Fr. Antonio Claudio de Villegas de la Blanca*, México: Imprenta de los Herederos de doña María de Rivera, 1763; y *Exercicio mensal consagrado a la Madre Santísima de la Luz, que después de la misa de la esclavitud hace su muy amante hermandad*. Lima: por Don Bernardino Ruiz, 1818.

³⁵⁷ En los repositorios chilenos se destacan ejemplares como: *Novena en obsequio de la Purísima Virgen María Señora Nuestra con el dulcísimo título de Madre Santísima de la Luz, dispuesta por el Padre Francisco María de Aramburu de la Compañía de Jesús*. México: Colegio de San Ildefonso, 1760; *Novena de la Santísima Virgen María Madre de la Luz dispuesta por el P. Pedro de Echavarrri de la Sagrada Compañía de Jesús*. Puebla: Colegio Real de San Ignacio, 1766; *Novenario Sagrado y piadosa rogativa a la emperatriz Suprema, de cielos y tierra: María Nuestra Señora, bajo el augusto título de Madre Santísima de la Luz... dispuesta por su Capellán el P.F. Juan de Marimon*. Lima: Imprenta Real, 1799; *Novena de la Santísima Madre de la Luz, dispuesta por el M.R.P.Mtro. Fr. Antonio Claudio de Villegas*. México: en la Oficina de Doña María Fernández de Jáuregui, 1806.

³⁵⁸ F. Florencia y J. A. de Oviedo, *Zodiaco mariano*, p. 147.

escultura generó una simpática historia: “El realismo tridimensional de una escultura de Nuestra Señora de Luz fue el origen de la leyenda sobre un incendio que parcialmente destruyó el interior recientemente finalizado de la iglesia jesuítica en Zacatecas, el cual fue iniciado por el monstruo enfadado y resentido que chorrea las llamas bajo sus pies.”³⁵⁹

Para nosotros, una evidencia del éxito de la imagen radica en su presencia en contextos no jesuitas, como la misión franciscana de Tancoyol en la Sierra Gorda queretana, fundada en 1744 y dedicada a *Nuestra Señora de la Luz*, o la de San Diego en California, que poseía dos imágenes en la capilla de la Inmaculada Concepción, desde antes de 1775.³⁶⁰ Una de ellas firmada por el artista novohispano Luis de Mena, pieza que se encuentra en la colección del Museo Junípero Serra en San Diego (California, USA.), y posee una iconografía muy singular: la Virgen María sostiene a un alma indígena, además de estar acompañada por san Francisco de Asís y un alma salvada a su derecha, y san José con otra alma redimida a su izquierda. Mientras en las esquinas inferiores del lienzo aparecen de hinojos dos jefes aborígenes. De igual modo, encontramos su imagen en un retablo en piedra en el altar mayor de la iglesia la Castrense, una capilla militar dedicada a esta advocación en Santa Fe en 1761 (New México, USA). El retablo probablemente fue elaborado por el escultor y cartógrafo Bernardo Miera y Pacheco, quien era secretario de la cofradía de Nuestra Señora de la Luz, en esta iglesia.³⁶¹

Otro ejemplo de asimilación de la imagen en un contexto no jesuita es el caso de los dominicos novohispanos, quienes eran reconocidos por la solemnidad con la cual celebraban la fiesta de esta advocación en su colegio de Portacoeli y en el Convento Imperial.³⁶² De hecho, uno de los textos más tempranos que hemos hallado sobre esta advocación, corresponde a una *Novena de la Santísima Virgen María Inmaculada Madre de la Luz: dispuesta por un sacerdote del Orden de Predicadores que desea su devoción*, impresa en México en 1735.³⁶³

En el México actual aún se mantiene vigente este culto mariano y por ello se encuentran sus imágenes, tanto pictóricas como escultóricas, en numerosos templos según hemos podido rastrear: en la iglesia de santo Domingo (Zacatecas), iglesia del Dulce Nombre de Jesús (Campeche), iglesia de San Roque (Campeche), iglesia de Santiago Chazumba (Oaxaca), iglesia de San Juan Bautista (Acatepec), Capilla Real de Cholula, iglesia de Nuestra Señora de la Luz (Puebla), Catedral de México, Sagrario de

³⁵⁹ Bargellini, *Op. cit.*, p. 10.

³⁶⁰ Neuerburg, *Op. cit.*, s.p.

³⁶¹ D. Pierce, “Historical Introduction” en D. Pierce y M. Wergle (ed.) *Spanish New México, The Spanish Colonial Arts Society Collection*, vol. 1, p. 9.

³⁶² Florencia y de Oviedo, *Op. cit.*, p. 174.

³⁶³ Conservada en la Biblioteca Nacional de Chile. Una reimpresión mexicana de 1746 se halla en la Memorial Library de la University of Wisconsin-Madison.

México, iglesia de la Enseñanza, Templo de la Profesa y en la iglesia de Santo Domingo, estas cuatro últimas en la capital mexicana. El Museo Nacional del Virreinato posee varias versiones: en un retablo barroco, y en lienzos realizados durante el siglo XVIII por artistas como Miguel Cabrera y Andrés López. Del pintor poblano Luis Berrueco (act. s. XVIII) se conserva un lienzo en la colección de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En Guatemala existen varios ejemplares pictóricos: en el Museo de Arte Colonial de La Antigua, en colecciones privadas, en las iglesias del Carmen y de la Merced, y una escultura conservada en el convento de San Agustín de la capital guatemalteca.³⁶⁴ Igualmente tenemos información de que don Antonio Guill y Gonzaga mandó a erigir un altar a la *Madre de la Luz* en una iglesia de Panamá, en el último tercio del siglo XVIII.³⁶⁵

En la Nueva Granada también se hallan vestigios del culto. En la iglesia de San Ignacio del Colegio Máximo de la Compañía (Bogotá), el virrey José Solís le dedica una capilla en la década de 1760. También hemos ubicado sus imágenes en la capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá (La Ceja, Antioquia), en la iglesia de San Antonio de Pereira (Ríonegro), en el Palacio Arzobispal de Popayán y en el Museo de Arte Religioso de la Catedral de San Nicolás (Antioquia).

En la Real Audiencia de Quito se introduce en la primera mitad del siglo XVIII, y como testimonio de ello aparece su imagen en las pinturas murales del convento de la Inmaculada Concepción de María en Cuenca, que datan de 1734 a 1741 acompañada de otras devociones jesuitas como San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. También la hallamos en una talla atribuida al escultor quiteño Manuel Chili, conocido como Caspicara (act. siglo XVIII), actualmente en el Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.

LA CENSURA DE LA IMAGEN

A pesar de la popularidad alcanzada, alrededor de esta advocación se desencadena una fuerte polémica durante esa centuria que afectó su representación artística. Según el jesuita Veres Acevedo, la imagen comienza a generar polémicas en Sicilia. Algunas autoridades cuestionaron la presencia del Leviatán en el cuadro alegando que podría generar confusiones entre el pueblo ignorante, al interpretar que María está sacando a un alma del infierno. Esto suscitaba un error dogmático ya que María no puede rescatar las almas ya condenadas por su Hijo, único juez de la humanidad. “Dogmáticamente es entendido que el infierno es una perdición eterna y no hay poder humano ni divino que contradiga la enseñanza de la Iglesia: *inferno nulla est redemptio*.”³⁶⁶ Se optó por conservar el

³⁶⁴ VV.AA., *El país del Quetzal. Guatemala maya e hispana*, p. 387.

³⁶⁵ J. M. Vargas, *María en el arte ecuatoriano*, p. 168.

³⁶⁶ Alvear, *Op. cit.*, p. 55.

cuadro tal como lo había dictado la Virgen señalando que María “puede, pese a la justicia divina, rescatar almas instantes *antes* de ser condenadas, intercediendo ante Dios y pidiendo misericordia para los arrepentidos en el último momento. Esto quiere decir que la Virgen no es la causa final del perdón, sino la causa eficiente de la salvación.”³⁶⁷ A esto se sumó el reconocimiento y aprobación del culto por el papa Clemente XII el 6 de febrero de 1738 a través de un breve apostólico, además otorgaba la celebración de la fiesta el segundo domingo de septiembre, con indulgencias para los fieles que ese día participasen en la Santa Misa.³⁶⁸

Sin embargo, el 27 de enero de 1742 la Sagrada Congregación de Ritos ordenó al arzobispo de Siracusa (en Sicilia) la prohibición de las imágenes de la *Madre de la Luz*, alegando que proporcionaba ideas equivocadas sobre los poderes intercesores de María. Agréguese a esto que la imagen era producto de una revelación privada, lo que no obligaba a su devoción. Aunque no conocemos la letra exacta del edicto, estamos tentados a creer que el arzobispo optó por decretar una enmienda a las imágenes, consistente en la supresión de la figura del Leviatán, ya que en Sicilia se encuentran piezas dieciochescas que carecen de la demoníaca entidad, la cual ha sido sustituida por unas nubes negras o unas llamas del purgatorio. Eso confirmaría lo narrado por el doctor Diego de Omaña, canónico magistral de México, durante el IV concilio provincial mexicano de 1771, en donde explicó que el arzobispo siracusano había denunciado la imagen a la Congregación de Ritos porque se había difundido sin su licencia. Pero después del edicto decidió no prohibir la imagen ni su culto.³⁶⁹

Esta censura efectivamente demuestra que la imagen posee una ambigüedad interpretativa ciertamente peligrosa, que podía inducir a una equivocada percepción, incluyendo la de sus censores, quienes son los primeros en errar en la interpretación de la misma. La posición central y dominante de la Virgen en la composición, mirando directamente al espectador, lleva a quienes contemplan la imagen a olvidar o ignorar las acciones del Niño Jesús; este último es quien determina la salvación del alma que está por precipitarse en la boca del infierno. El Niño se haya *reponiendo* dos corazones en la cesta que le sostiene el ángel, los cuales se han salvado o convertido gracias al amor a María.³⁷⁰ Es el Hijo quien salva usando a María como instrumento.

Una vez realizada la enmienda la imagen ingresaba a otra órbita de posibles interpretaciones. María aparece ahora sosteniendo a un alma para evitar su caída o para rescatarla, de las llamas del purgatorio. Un privilegio concedido por la Iglesia católica en el

³⁶⁷ *Loc. cit.* Las cursivas son nuestras.

³⁶⁸ Cattedrale di Palermo, *Op. cit.*, s.p.

³⁶⁹ L. Zahino Peñafort (comp.), *El cardenal Lorenzana y el IV concilio provincial mexicano*, p. 323.

³⁷⁰ Trentacostì, *Op. cit.*, p. 60.

siglo XIV a la advocación patrona de la orden del Carmelo, *Nuestra Señora del Carmen*, de la cual se convertiría en el equivalente jesuítico.³⁷¹ Con todo, esta solución fue aplicada en algunos casos, ya que hemos observado imágenes en las cuales se sustituye el Leviatán por unas nubes sombrías, que podrían referirse a la oscuridad del pecado, por lo que María como “Luz” del mundo, ilumina el camino de los pecadores y aleja la oscuridad del mal.

Por su parte, los textos de José María Genovese, Lucas Rincón y José de Tobar que narran la historia de la advocación fueron incluidos en el *Índice de libros prohibidos* en 1745 y 1761, clara evidencia del recelo de un sector de la Iglesia ante la difusión de revelaciones privadas.³⁷² Estas prohibiciones fueron interpretadas por la Compañía de Jesús como agravios contra la propia Iglesia, de la cual María era su prototipo. Los sermones sobre la *Madre de la Luz* la declaraban desde entonces como el símbolo de la Iglesia perseguida por la razón ilustrada, que se había infiltrado en el seno de la institución. Por ello se retomaron las metáforas apocalípticas, para referir cómo la *Madre de la Luz* vencería a un nuevo dragón, esta vez encarnado en la filosofía ilustrada, del mismo modo que había vencido antes a la herejía y la idolatría. A su vez, la Compañía de Jesús defendió la iconografía primigenia alegando su condición *acheropoieta*. A este tipo de imágenes se le atribuía una capacidad taumatúrgica que se transfiere a sus réplicas, si mantienen los rasgos esenciales. Aunque la teoría de la imagen sagrada en occidente hace énfasis en su cualidad de representación de algo ausente, en la práctica cotidiana numerosas imágenes fueron apreciadas como objetos dotados de poderes milagrosos.

En territorios españoles, incluyendo los americanos, la prohibición no es acatada inmediatamente y tampoco se opta por la enmienda que suprimía al cuestionado Leviatán. De hecho, para 1745 un pequeño libro de ejercicios espirituales publicado en la Nueva España aún le adjudicaba a esta advocación los títulos de “azote del infierno” y “terror del infierno, asilo y refugio de los pecadores.”³⁷³ Sin embargo, lentamente se colaron las críticas a la devoción en la medida en que se conocía lo promulgado por la Congregación de Ritos, gracias a su mención en la monumental obra del papa Benedicto XIV, *De Servorum Dei Beatificatione et de Beatorum Canonizatione* publicada entre 1747 y 1751. Los lectores más acuciosos comenzaban a preguntarse si la iconografía descrita por el pontífice como la *Madonna Santissima del Lume*, se correspondería con las imágenes de la *Madre Santísima de la Luz* que los jesuitas difundían en el continente.

En este sentido nos interesa rescatar una denuncia realizada por el comisario don Juan Ignacio Falla al Tribunal de la Inquisición novohispano en 1758,³⁷⁴ alegando

³⁷¹ Bargellini, *Op. cit.*, p. 10.

³⁷² Giménez López, *Op. cit.*, p. 217.

³⁷³ J. M. Genovese, *Metodo con que se ofrecen los 7 sábados de la Madre Santísima de la Luz*,... p. 15 y 21.

³⁷⁴ Mi agradecimiento a Mina Ramírez por la gentileza de hacerme llegar copia de este documento.

precisamente la llegada a Guatemala de las obras del pontífice. El expediente de la denuncia recoge la consulta a don Miguel de Montúfar, maestro escuela de la Catedral y capellán del convento de monjas carmelitas de Santa Teresa de la Antigua y una misiva en defensa de la imagen escrita por el jesuita Bartolomé José de Cañas del colegio de San Lucas y San Francisco de Borja de la Antigua. La esquila del padre Cañas estaba dirigida a Montúfar, quien habría ordenado cubrir una imagen de la *Madre de la Luz* que se hallaba en el convento carmelita, hasta dilucidar si se trataba del mismo culto mariano que la obra papal reseñaba como prohibido. Cañas remitió a Montúfar dos libros sobre la devoción (unas *Constituciones de la Congregación de la Madre Santísima de la Luz* y una devota *Carta de esclavitud... a la Madre de la Luz*) además de ejemplares de los Breves apostólicos concedidos por el propio Benedicto XIV en 1754, con indulgencias para la Congregación de la Madre de la Luz del convento femenino de Santa Inés de la Ciudad de México. En su misiva refiere certeramente que los procuradores jesuitas Juan Francisco López (1669-1767) y José Bellido (1700-1783), “testificaron que en Madrid, Roma y toda la Italia estaba extendida, practicada y en pacífica posesión la devoción y culto de esta imagen”³⁷⁵ y que “especialmente en Italia, tenía esta imagen templos erigidos a su culto”. Aún más, los mismos padres trajeron medallas romanas “benditas y con indulgencias del Sumo Pontífice Benedicto XIV”, lo cual para Cañas probaba la ortodoxia de la imagen, porque “no permitiera su Santidad, ni concedería, si la pintura de esta imagen estuviera reprobada.” El jesuita agregaba la mención a las fiestas dedicadas a este culto en Puebla y México, en donde destacaba la especial devoción de los padres dominicos, quienes “la celebran en sus dos conventos con mayor solemnidad, que en ninguna parte, ni más ni menos, que la fiesta del Rosario”, y culmina su exposición con un sólido argumento: “por estar en México el Santo Tribunal de la Inquisición, y ser los más inquisidores P.P. Dominicos: luego no hay en qué reparar, pues ellos no reparan, ni se repara en México.”

Pero ¿cómo el padre Cañas explicaba el prohibitivo y paradójico decreto de Benedicto XIV? Pues razonaba que “aunque se concibió, no se publicó, ni autenticó, ni se solemnizó de manera que obligara” puesto que “ni en Roma, ni en toda la Italia, ni en Madrid, ni en la Puebla, se ha inmutado cosa alguna”. Por tanto no había razones de peso para mantener cubierta la imagen y menos para dudar de su ortodoxia.

No obstante, pese a los indiscutibles argumentos del padre Cañas, don Miguel de Montúfar solicitó una providencia al Tribunal, alegando lo referido en la obra de Benedicto XIV y la presencia en el *Índice de libros prohibidos* de los textos que narraban los milagros concedidos por la *Madre de la Luz*. Asimismo, Montúfar reconocía que uno de

³⁷⁵ Véase Anexo documental Núm. 4. Archivo General de la Nación, México, Fondo *Inquisición*, vol. 986, exp. 2, fs. 4 a 11. *Denuncia hecha por el Dr. Dn. Juan Ignacio Falla acerca de la devoción que se había extendido en la ciudad de Guatemala a Nuestra Señora de la Luz, estando reprobada dicha devoción por la Sagrada Congregación*, año 1758.

los libros suministrados por el jesuita, informaba sobre las indulgencias que gozaba la congregación mariana de la iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid, concedidas por Manuel Quintano Bonifaz (1695-1774), para la fecha Inquisidor General. Sin embargo, a Montúfar le preocupaba la perturbación de las conciencias de los fieles al ver “por una parte la prohibición de la Sagrada Congregación y por otra permanecer lo mismo que se prohíbe autorizado y defendido por los R.R.P.P. jesuitas, y aún por los religiosos franciscos.”³⁷⁶ Lo cual era motivo de peso para requerir de una providencia del tribunal que lograra acallar los escrúpulos y dudas. Lamentablemente aún no conocemos si existió una respuesta institucional a esta denuncia.



Fig. 14. Anónimo novohispano, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 164 x 109 cm. Colección Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

El debate se evidencia en las estampas que reproducen esta iconografía. Conocemos una fechada en 1753 del grabador español Juan Bernabé Palomino (1692-1777), que ha sido considerada como una de las estampas más antiguas sobre esta advocación. Este

³⁷⁶ *Ibidem*

grabado incluye el polémico Leviatán, lo que implica que podría ser una de las fuentes más importantes para la difusión de la imagen sin la censura. Al comparar algunas piezas novohispanas, como un cuadro conservado en Caracas (Fig. 14), con el grabado de Palomino, hemos observado una evidente fidelidad hasta en los más pequeños detalles. De hecho, en nuestro país en una colección privada aún existe un ejemplar de este grabado iluminado y enmarcado localmente que quizás pudo servir de modelo a cuatro de las quince imágenes estudiadas por nosotros en Venezuela.³⁷⁷ Pero, al contrario de lo que opina Carlos F. Duarte, descartamos el uso exclusivo de este modelo por parte de nuestros artistas caraqueños, por hallar en las obras una repetición continua de pequeñas diferencias observadas en la disposición de los ángeles y en el formato de la filacteria, que nos lleva a concluir la existencia de otros modelos distintos al grabado de Palomino.³⁷⁸

En este sentido, conviene advertir que existen numerosas estampas sobre esta advocación que circulaban en el continente americano. Así hemos podido conocer un anónimo grabado quiteño del siglo XVIII que muestra la figura del Leviatán, por lo cual aún no recoge la censura impuesta. De igual modo, en los libros publicados para estimular el culto se insertaban grabados con la imagen, como los presentes en *La devoción de María Santísima de la Luz* escrito por el jesuita Lucas Rincón en 1737 (Fig. 15), y en *Siete sábados, que preceden a la fiesta de la Madre Santísima de la Luz* por el dominico fr. Diego Rodríguez de Guzmán en 1742 (Fig. 16), ambos con el polémico Leviatán.

Además hemos localizado información sobre la existencia de otros grabados españoles, pero ignoramos si incluyen la figura demoníaca, y si concuerdan con los detalles de composición que hallamos de manera muy común en nuestras piezas, lo que podría ayudarnos a identificar los otros modelos. Los grabados fueron realizados por Bustamante en 1755, el mallorquín Francisco Muntaner (1743-1805) en 1759 y José González en 1763 para el libro *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro padre Sn. Ignacio del padre Sebastián Izquierdo* (reimpreso en 1763 a expensas de la congregación de la Madre de la Luz del Colegio Imperial en Madrid). También poseemos noticias de la existencia de un dibujo del artista romano Giuseppe Cades (1750-1799), de un anónimo grabado español de 1738³⁷⁹ y de un grabado titulado: *La Madre Santísima de la Luz como se venera en su capilla en la iglesia parroquial de San Juan Tianquismanaleo, en el obispado de Puebla*, de

³⁷⁷ Conocemos la existencia de 3 piezas pero no hemos podido acceder a ellas, ni siquiera a través de fotografías. Además conocemos 9 piezas de manufactura más artesanal, que decidimos no incluir aquí. Por lo que llevamos registrado hasta el presente 27 obras con esta temática en el país.

³⁷⁸ En las piezas que siguen el modelo de Palomino los angelitos que sostienen la corona de María están representados de tres cuartos, y la filacteria es larga y extendida. El otro modelo presenta a uno de los angelitos sentado sobre una nube, de frente en escorzo y la filacteria es corta con sus puntas dobladas hacia atrás. A su vez el ángel que sostiene la cesta de corazones posee el torso desnudo, mientras Palomino lo representa totalmente vestido.

³⁷⁹ Bargellini, *Op. cit.*, nota 35.

José Nava, grabador de Puebla, fechado a fines del siglo XVIII y principios del XIX.³⁸⁰ Cualquiera de estos pudo ser el origen de la mayor parte de nuestras piezas.



Fig. 15. Sotomayor, *La Madre Santísima del Lume*, siglo XVIII. En: Padre Lucas Rincón, *La devoción de María Madre Santísima de la Luz*. México, Imprenta Real del Superior Gobierno, 1737. Fondo Reservado Biblioteca Nacional de México.

Fecha en 1763 hallamos una estampa de Hermenegildo Ugarte y Gascón (1735-act. 1768) conservada actualmente en el Museo Municipal de Madrid, la cual ya muestra la eliminación de la figura y su sustitución por unas llamas. El grabado de Ugarte y Gascón repite cuidadosamente la composición de Palomino, pero acatando la censura impuesta a la figura infernal. Su fidelidad al grabado de Palomino nos obliga a descartarlo como ese modelo que buscamos. Según las filacterias representa la imagen que se veneraba en el Colegio Imperial de Madrid desde 1752.

De acuerdo a la fecha del grabado de Ugarte y Gascón, la censura posiblemente es acatada veinte años después de su promulgación, y esta tardanza puede deberse a varias

³⁸⁰ E. Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles*, t.1, p. 273.

razones: en primer lugar el territorio español no estaba sujeto a la Congregación de Ritos desde el siglo XVI, ya que Sixto V (1585-1590) lo había exceptuado, por contar con una Inquisición propia dirigida por la Corona. En segunda instancia, el Patronato regio vigente implicaba el derecho de la monarquía española a considerar el cumplimiento o no, de las bulas o decretos papales, en los territorios hispanos. Esta situación fue agudizándose ya que desde 1762 en varias reales cédulas se prohibió al Santo Oficio publicar edictos ni índices sin la aprobación previa del monarca o de su Consejo, ni hacer prohibiciones en nombre del pontífice. Por todo esto no había obligación de acatar la censura y de hecho, no encontramos pronunciamientos al respecto antes de 1767, fecha de expulsión de la Compañía de Jesús de los territorios españoles. Entre tanto la corona se encuentra sumida en problemas más urgentes que la censura de una imagen.

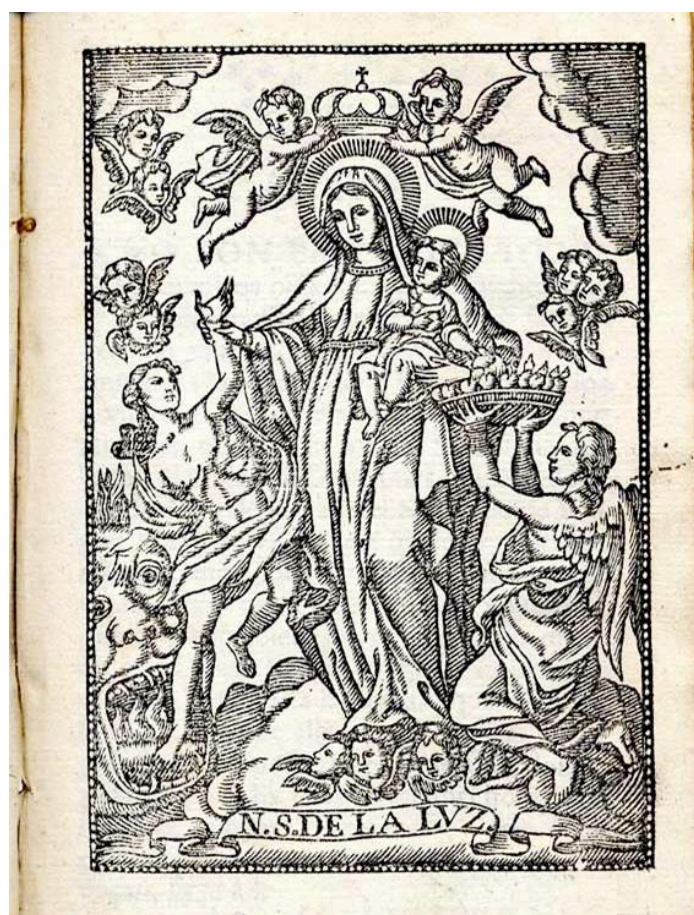


Fig. 16. Anónimo, *N. S. de la Luz*, ca. 1742. En: R.P. Fray Diego Rodríguez de Guzmán, *Siete sábados, que preceden a la fiesta de la Madre Santísima de la Luz*. México, Impresión del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1742. Fondo Reservado Biblioteca Nacional de México.

LA CIUDAD MARIANA DE CARACAS

En territorio venezolano la imagen de la Madre de la Luz alcanzó una notable difusión en la segunda mitad del siglo XVIII. Al respecto Juan Ernesto Montenegro señala la posible relación que existe entre el establecimiento de los jesuitas y el culto a la *Madre de la Luz*, cuando menciona que “no se puede excluir la posible influencia que han podido ejercer algunos miembros de la Compañía de Jesús que ya actuaba en Caracas y en la provincia desde años atrás.”³⁸¹ Efectivamente, desde 1571 se había intentado fundar un colegio de jesuitas en Caracas. Nuevos intentos se dieron en 1629, incluso el obispo Diego de Baños y Sotomayor quiso dejar en manos de la Compañía de Jesús la conducción del seminario Santa Rosa de Lima a inicios del siglo XVIII. El 11 de abril de 1731 el cabildo eclesiástico de la Catedral de Caracas a solicitud del gobernador brindó su parecer sobre la posibilidad de fundar un colegio en la ciudad. Al respecto “el cabildo no solamente prestó su consentimiento, sino que también manifestó su complacencia por las utilidades de tal establecimiento: y se ofreció a proporcionar medios al efecto.”³⁸²

El 22 de agosto de 1735 la ciudad de Caracas de nuevo solicitó el establecimiento de un colegio jesuita. Muy posteriormente el 23 de junio de 1752 el entonces gobernador Felipe Ricardos envió un informe favorable al monarca sobre la posibilidad del establecimiento. Pareciera que finalmente se instalaría el colegio y para ello se habían pedido los debidos permisos a la corona. El 23 de agosto de 1755 el cabildo eclesiástico decidió otorgar la obra pía de Cumanibare para la fundación del colegio. Sin embargo, numerosos problemas retardaron la construcción del edificio.

En una primera instancia se había destinado para servir de colegio el edificio construido para el convento de carmelitas descalzas, contiguo a la iglesia de Santa Rosalía. Esta edificación había sido abandonada por las monjas fundadoras venidas de la Nueva España, por supuestos fantasmas que las habían aterrorizado, hasta el punto de regresar algunas al territorio novohispano. Según Enrique Bernardo Núñez, “en este edificio sólo habitado entonces por el capellán, se emplearon veinte mil pesos, parte recogido entre los vecinos y parte suministrado por los fondos de obras pías.”³⁸³ Con este caudal, unido a cuarenta mil pesos otorgados por la ciudad, se esperaba completar las exigencias de las ordenanzas de la Compañía, que señalaban la imperiosa necesidad de contar con una base económica que permitiera la gratuidad de los estudios y el funcionamiento del colegio. Los padres que venían de la provincia de Nueva Granada, tampoco aceptaron el edificio de Santa Rosalía, “por lo enfermo que era.” El monarca aprobó la construcción de otro

³⁸¹ J. E. Montenegro, “Crónica de Caracas: Nuestra Señora de la Luz de Tepetzotlán” en *El Universal*. Caracas, 29 de marzo 1997, Cuerpo 1, p. 4.

³⁸² *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas*, t. 1, p. 291.

³⁸³ Núñez, *La ciudad de los techos rojos*, p. 81.

inmueble según Real Orden de 24 de octubre de 1759 en un terreno comprado especialmente para ese fin. En 1762 el padre Rafael García solicitaba agua para la casa-colegio, que estaba por fabricarse cercana a la plaza mayor. La solicitud es negada y se autorizó que tomara agua de una acequia del cuartel de soldados. En la matrícula parroquial de 1759 aparecen como habitantes de la casa el padre superior Rafael García y los padres José María Torneri y Manuel Morelos, además del catecúmeno José Antonio y diez esclavos.

Para 1765 el ayuntamiento solicitó el auxilio real para concluir el colegio, que aún no poseía su iglesia. Los capitulares consideraban lamentable no poder aprovechar el conocimiento de los padres jesuitas en la lectura de cátedras o en el beneficio de la ciudad, debido precisamente a su pobre condición. En 1766 arribó el arquitecto jesuita Miguel Schlessinger, para iniciar lo que habría podido ser el edificio. De su actuación en la capital, sólo conocemos su participación en una comisión nombrada por el cabildo eclesiástico, junto a los albañiles de la ciudad, para evaluar la estructura de la torre de la Catedral dañada durante el sismo del 21 de octubre de 1766.³⁸⁴

Pese a este panorama desde 1751 se instalaron en la ciudad algunos padres procedentes de la provincia del Nuevo Reino de Granada, de la cual dependería el nuevo colegio. Obviamente mientras se resolvían las dificultades, la Compañía desplegó su influencia en la ciudad a través de otras actividades, como las misiones circulares o populares emprendidas entre 1753 y 1756 por el padre Antonio Julián (1722-1790). Posiblemente este jesuita catalán fue el introductor de la imagen en Caracas, a juzgar por los textos de su autoría dedicados a esta advocación, como *Corona de las doce estrellas en obsequio y honor de la Madre Santísima de la Luz*; *Constituciones y reglas de la congregación de ejercitantes debajo la protección y el título de la Madre Santísima de la Luz y del grande Santo Francisco de Borja instituida en la ciudad de Santafé*; y de *Saggio della devozione alla Madre Santissima del Lume con le novene e sette sabati in ossequio alla grande Madre*.³⁸⁵ Para 1759 se radicó en Santafé de Bogotá donde le correspondió pronunciar el sermón inaugural de la Congregación de la Madre Inmaculada de la Luz en la iglesia de San Ignacio. La fervorosa devoción del padre Julián habría dejado su huella entre algunos caraqueños, como el gremio de pardos que solicitó en 1756 la construcción de una iglesia dedicada a la Madre de la Luz. Una Real Cédula del 9 de noviembre de 1756 exige información al cabildo eclesiástico sobre tal pretensión, y este responde al monarca el 1 de marzo del año siguiente, informando la inconveniencia de tal fundación “por haber otras [obras] de mayor necesidad.”³⁸⁶ Otro tanto ejecutó el gobernador Felipe Ricardos, quien a 20 de junio de 1757 informó que “no

³⁸⁴ Duarte, *Aportes documentales...*, p. 57.

³⁸⁵ J. del Rey Fajardo, s.j., *Entre el deseo y la esperanza: los jesuitas en la Caracas colonial*, p. 387.

³⁸⁶ *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas*, t.1, p. 378.

es de utilidad la fundación de la iglesia de la Madre Santísima de la Luz, que pretende el gremio de Pardos, en el barrio del Rosario, pues no tienen rentas suficientes para poder atender a esta nueva fundación, además de la parroquia de Altagracia.”³⁸⁷ No obstante, el historiador Enrique Marco Dorta refiere que el monarca el 10 de junio de 1759 desde Villaviciosa concedió licencia para edificar la iglesia de la Madre Santísima de la Luz en el barrio del Rosario, que evidentemente no debió llegar a sus destinatarios.³⁸⁸

Sin embargo, pese a la devoción del padre Julián por esta advocación estamos conscientes de que el culto pudo ser difundido por cualquiera de los trece padres que integraron la comunidad caraqueña en su exigua existencia. En este sentido, es interesante acotar la presencia de estampas de la *Madre de la Luz* entre los papeles del archivo del colegio caraqueño³⁸⁹ y una novena en la biblioteca, ambas mencionadas en los inventarios elaborados después de la expulsión.³⁹⁰ Tales referencias circunstanciales nos permiten sugerir un interés por la expansión del culto entre los caraqueños.

Lo que sí podemos afirmar es la participación de la elite caraqueña en la difusión del culto, especialmente el conde de San Javier, don Juan Jacinto Pacheco,³⁹¹ cuya formación en derecho se realiza en la Universidad de México, en donde debió comenzar una relación con diversos miembros de la Compañía de Jesús. Este trato le permitió contar con el apoyo del procurador jesuita Francisco de la Paz durante su estancia en Madrid. El 16 de febrero de 1748 este jesuita apuntaba en su libro de cuentas una serie de objetos comprados en Roma y enviados a Cádiz, para el conde de San Javier. Entre los objetos adquiridos se hallaban: “un mil medallas de la 4^a.5^a y 6^a suerte, q. de su orden se compraron en Roma todas las mas de Nra. S. de la Luz y un lienzo de más de vara de alto de la Virgen de la Luz.”³⁹² Tal cantidad de medallas, además de los restantes objetos devocionales (rosarios, estampas, relicarios, etc), encargados por el conde de San Javier, evidencian que actuaba como mensajero de cofradías, iglesias y otros devotos locales. Lo importante de este documento es que prueba que para principios de la década de 1750 el

³⁸⁷ Enrique Marco Dorta, *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela, 1523-1828*, p. 237.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 249.

³⁸⁹ El inventario del archivo fue elaborado el 15 de junio de 1767. En éste se refiere la presencia de varias estampas, de las que destacan “dos de la Madre Santísima de la Luz.” Rey Fajardo, *Op. cit.*, p. 785.

³⁹⁰ El inventario de la biblioteca se realizó el 16 de noviembre de 1768. En el mismo simplemente se menciona “un quaderno en 8 con 18 foxas que es una Novena de la Madre Santísima de la Luz”. Rey Fajardo, *Op. cit.*, p. 638.

³⁹¹ La familia Pacheco era descendiente del fundador de Maracaibo, Alonso Pacheco. El título de conde de san Javier fue otorgado tardíamente en 1732. Los Pacheco eran productores de cacao y dueños de embarcaciones que cubrían la ruta de Veracruz. F. Langué, *Aristócratas, honor y subversión en la Venezuela del siglo XVIII*, p. 101.

³⁹² Agradezco a Luisa Elena Alcalá el compartir conmigo este documento. Véase documento completo en el anexo documental No. 5. *Documentos relacionados con la procuraduría del P. Francisco de la Paz y el hermano Vicente de Vera*. Archivo General de la Nación (México), Jesuitas, Legajo IV-53, fol. 88r.

conde de San Javier había traído a Caracas un lienzo de más de una vara de alto de la *Madre Santísima de la Luz*.

A su vez, un importante papel le tocó jugar al obispo Diego Antonio Diez Madroñero, de formación secular. Nacido en la ciudad de Toledo en fecha cercana a 1715, se desempeñaba como vicario general de la ciudad de Madrid hasta 1756, cuando es nombrado vigésimo tercer obispo de Venezuela, ratificado el 27 de septiembre de 1756 por Benedicto XIV. Llegó a su diócesis el 20 de junio de 1757, acompañado por el séquito acostumbrado.

Cuando el obispo Diez Madroñero arribó a la provincia, ésta se hallaba aún marcada por el descontento que habían producido las políticas económicas instauradas por la Real Compañía Guipuzcoana, institución entre cuyos objetivos fundamentales se encontraba controlar las actividades comerciales de la provincia y suprimir el contrabando. Entre 1749 y 1751 se habían producido reacciones populares, como la insurrección del hacendado de origen canario Juan Francisco de León, que acabó trágicamente con su envío a la cárcel de la Carraca y la muerte de algunos de sus seguidores. La fuerte represión desplegada por las autoridades reales trajo consigo el resentimiento, especialmente entre los simpatizantes de León: hacendados, comerciantes, miembros del cabildo civil y de la Iglesia local, quienes se consideraban afectados por las políticas instauradas.

En este contexto, su labor episcopal resulta harto interesante, porque aliándose con el gobernador José Solano y Bote (act. 1763-1771), redujo las fricciones entre autoridades civiles y eclesiásticas, se ganó el respaldo del ayuntamiento, y logró influir profundamente en la sociedad caraqueña a través de reformas religiosas más cercanas a la piedad barroca que a las ideas de la Ilustración. Valgan como ejemplos, la creación de una nueva nomenclatura para las calles de la ciudad de Caracas con nombres tomados del santoral católico; la elección de un santo patrono para cada familia, cuya imagen debía hallarse en el portal de sus viviendas; la imposición del toque del *Ángelus* tres veces al día; la práctica de los ejercicios espirituales de san Ignacio de Loyola en el seminario Santa Rosa de Lima; la prohibición de la celebración pagana del carnaval y su sustitución por el rezo del rosario, entre otras muestras de piadosa devoción.

Estas reformas se constituyeron en un elemento unificador que logró mantener a la sociedad caraqueña sumergida en las prácticas religiosas, hasta el punto que un conocido cronista llegó a sugerir que había convertido a Caracas en un convento. Preocupado por rescatar a la disipada feligresía desempolvó las constituciones sinodales de 1687, las cuales fueron refrendadas por Carlos III en 1761 a solicitud del obispo. Además de éstas, numerosos serán los edictos contra bailes, modos de vestir y conductas poco cristianas. Quizás la preocupación del prelado por la salud espiritual de sus feligreses es el motivo de

su marcada predilección por esta advocación mariana, famosa en esa época precisamente por sus facultades de reconquista espiritual. Según Alvear, los jesuitas italianos “buscaban el camino propicio para hacer de sus misiones un medio óptimo de entrada en la cultura popular italiana. Se dice, pues, que en ese tiempo las costumbres se habían relajado, se había debilitado la fe, y que los italianos de la región habían desplazado la importancia de Dios en sus vidas.”³⁹³ En este tipo de situaciones la imagen de la *Madre de la Luz* había actuado como una misionera, a su sola presencia se le atribuía conversiones prodigiosas de infieles y pecadores.

La devoción del obispo Diez Madroñero por la Madre de Dios contagió a la Caracas de la época. No por azar el 12 de diciembre de 1757, seis meses después de la llegada del obispo, el ayuntamiento de la ciudad coloca en su balcón con vista a la plaza mayor, una imagen de la *Madre de la Luz*. La obtención del cuadro había quedado a manos del alcalde de segunda elección, don Martín de Tovar y Blanco, y se desconoce si fue encargada a un artista local o a alguno de la Nueva España, gracias al comercio de cacao entre Caracas y Veracruz. Posiblemente se tratara de la misma imagen encargada por el conde de San Javier a Roma, que mencionamos con anterioridad. La pintura permaneció en el balcón hasta el terremoto de 1812, fecha después de la cual es retirada para realizar refacciones al edificio desapareciendo con ello su rastro. La imagen era vista así por todos los habitantes de la ciudad que visitaban a diario la plaza mayor y el mercado. Por las noches se hallaría iluminada con dos faroles a cada lado, gracias al aporte financiero del cabildo, generando gastos por el orden de los 12 pesos anuales. Por esta razón el ayuntamiento destina lo producido por la Mesa de Truco regentada por don Antonio Negrete, ayudante de órdenes de las Compañías Veteranas, para cubrir esos gastos. En 1767, el señor Alcántara, que tenía el contrato de la plaza, se comprometió a mantener la iluminación.³⁹⁴

A su vez en 1759, el obispo entroniza un cuadro de la Madre de la Luz en la capilla de San Nicolás de Bari de la Catedral de Caracas, cuyo patronato era propiedad de la familia Ascanio desde 1701.³⁹⁵ Ese mismo año concedió una serie de indulgencias a la *Humilde Congregación de Nuestra Señora de la Luz*, una cofradía fundada en 1759, entre cuyas funciones se encontraba supervisar la iluminación de la imagen de la Madre de la Luz que se había colocado en el balcón del ayuntamiento. La congregación contó con autorización del obispo desde el 20 de julio de 1757, cuando éste informó por escrito al rey que le parecían “dignas de aprobación las constituciones con que varias personas pretenden

³⁹³ Alvear, *Op. cit.*, p. 50.

³⁹⁴ J. E. Montenegro, “La galería de la Capilla de la Independencia. Nuestra Señora de la Luz” en VV.AA., *Crónica de Caracas*, p. 205.

³⁹⁵ En 1772 don Pablo de Ascanio ejercía el patronato de la Capilla San Nicolás de Bari. El patronato fue concedido a su familia en 1701 cuando su bisabuela paterna doña Melchora Ana de Tovar y Pacheco (1660-1711) financió la construcción de la capilla. Mons. M. Martí, *Documentos...*, t. 6, p. 12.

erigir una congregación con el título de Madre Santísima de la Luz.³⁹⁶ Otro tanto notificó el gobernador Ricardos unos días después. Por lo que el permiso real debió concederse en los años subsiguientes.

El celador de esta congregación era el criollo don Juan Jacinto Pacheco, conde de San Javier, quien se desempeñaría como alcalde de primera elección de la ciudad de Caracas en 1764 y 1765. Su activa participación debió de estar acompañada por otros representantes de las familias criollas más destacadas de la ciudad, lo que explicaría el auge del nombre *María de la Luz* y *Madre Santísima de la Luz*, entre los vástagos de la élite nacidos en esas décadas de 1750 y 1760. No podemos olvidar que la mayor parte de la élite criolla había apoyado la presencia de los hijos de san Ignacio en la ciudad, al patrocinar la construcción del colegio y su iglesia.³⁹⁷

Las indulgencias de esta congregación, fueron conocidas hasta en la vecina provincia de Mérida, según un documento mencionado en el *Inventario de papeles del archivo del colegio San Francisco Javier de Mérida*, realizado el 22 de octubre de 1773. En éste se menciona una “nómina simple de las indulgencias concedidas a la congregación de Nuestra Señora de la Luz en Caracas.”³⁹⁸ Aunque no contamos todavía con testimonios documentales que nos permitan también asociar el establecimiento de esta congregación con la acción de los padres jesuitas, este tipo de asociacionismo laico era una de las estrategias tradicionales de adoctrinamiento moral y religioso emprendidas por la Compañía. En las congregaciones marianas se exaltaba la devoción a la Madre de Dios como una vía para obtener la salvación, al tiempo que se implantaba el espíritu de cuerpo monolítico característico de la orden. Desde 1586 el papa Sixto V concedió a la Compañía la facultad de erigir congregaciones marianas en sus casas y colegios para estudiantes y laicos, ganando sus miembros numerosas indulgencias.³⁹⁹ En todo caso, gracias a esta congregación el culto mariano se insertó de un modo natural en la rutina edilicia.

Por su parte, el obispo Diez Madroñero estaba decidido a colocar bajo el patrocinio celestial de María a la ciudad, para ello comenzó a utilizar desde 1761 el título de *Ciudad Mariana de Santiago de León de Caracas*, como encabezado de los documentos emitidos por su despacho. El prelado el 3 de enero de 1766 envió desde el pueblo de Turmero, en

³⁹⁶ Marco Dorta, *Op. cit.*, pp. 238 y 239.

³⁹⁷ En el antes citado inventario del archivo del colegio se mencionan diversas obligaciones a favor de la construcción del colegio, suscritas por destacados representantes de las familias criollas, como los Pacheco, los Mijares Solórzano, los Liendo, los Ascanio, etc. Igualmente, con motivo de la colocación de la primera piedra del templo se realizó una ceremonia a la cual “asistió todo lo lucido de la ciudad.” Rey Fajardo, *Op. cit.*, p. 87. Aún queda por investigarse las relaciones sostenidas por los jesuitas con la sociedad caraqueña.

³⁹⁸ “Inventario de los papeles del Archivo del colegio San Francisco Javier de Mérida, Mérida 22 de octubre de 1773” en J. del Rey Fajardo, s.j., et al. *Virtud, letras y política en la Mérida colonial*, t.3, p. 855.

³⁹⁹ F. J. Martínez Naranjo, “Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna” en *Revista de Historia Moderna*, p. 12.

donde se encontraba de visita pastoral, un plano de la ciudad de Caracas con la confirmación de las nuevas denominaciones para calles y cuadras, tomadas de los Evangelios y de las distintas advocaciones marianas. Así la cuadra en la que se hallaba el Ayuntamiento fue bautizada como de la *Madre Santísima de la Luz*. Igualmente la zona de la Pastora fue conocida como barrio de la *Madre Santísima de la Luz, Divina Pastora de esta ciudad*.

LA JURA A LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ E INMACULADA

El ayuntamiento civil no se quedó atrás en la manifestación de su devoción mariana, por lo cual solicitó al monarca, el 21 de marzo de 1763 a través de un extenso memorial, la autorización para colocar una orla al escudo de armas de la ciudad con el lema: “*Ave María, Madre Santísima de la Luz, sin pecado concebida*”. Como podemos apreciar la orla recogía una idea jesuita, que identificaba a la Madre de la Luz con la Inmaculada Concepción. Así para la Compañía de Jesús, la advocación se encontraba concebida por Dios desde el Génesis (1,3) cuando dijo: “Hágase la Luz”. Los devocionarios jesuitas explicaban la relación establecida entonces entre la Madre de la Luz y la Inmaculada Concepción, en los siguientes términos:

De todo esto aseguró la Señora a aquella dichosa alma, que Ella escogió entre tantas, para instrumento de esta nueva gloria, diciéndole que la Santísima Trinidad, después de haberla creado, la saludó y *fue la primera salutación llamarla Madre de la Luz* y que el Verbo Divino, que había de ser hijo suyo, en el primer instante de su concepción no supo mejor honrarla que *llamándola Madre Inmaculada, Madre de la Luz*, sobre que la humilde sierva del Señor, consultando al arcángel san Gabriel, éste la alentó a creer que *tanto monta Madre Inmaculada como Madre de la Luz*.⁴⁰⁰

Sin querer caer en competencias con la Inmaculada Concepción, imagen que como veremos poseía en territorios hispanos unas connotaciones políticas y teológicas muy importantes, la Compañía de Jesús comenzó a divulgar la devoción utilizando los mismos textos mariológicos del Apocalipsis que se aplicaban a la primera. Así se citaba continuamente las referencias a la “Mujer, vestida de sol” (12,1) y al “gran dragón rojo” (12,3), que eran interpretados por los promotores de la devoción como alusiones a la Iglesia perseguida por el dragón infernal de la nueva filosofía ilustrada.⁴⁰¹ A su vez se le conferían a esta advocación títulos como “Santísima Madre Inmaculada de la Increada

⁴⁰⁰ Olegario Mireles, *Florilegio mariano en honor de Nuestra Madre Santísima de la Luz*. Citado por Cuadriello, *Op. cit.*, p. 132. Las cursivas son nuestras.

⁴⁰¹ Giménez López, *Op. cit.*, p. 214.

Luz” y “Madre de el Verbo divino, luz eterna, é Increada, que es lo mismo, que de Madre de Dios.”⁴⁰² Por último, algunos de sus atributos estaban tomados directamente de la iconografía inmaculista, como los colores de su vestimenta o las doce estrellas que a modo de aureola rodean su cabeza.

Regresando al escudo caraqueño, éste había sido otorgado a la ciudad por Felipe II en 1591, y consistía en un campo de plata con “un león de color pardo, puesto en pie, teniendo entre los brazos una venera de oro con la cruz roja de Santiago, y por timbre un coronel de cinco puntas de oro.”⁴⁰³ En la solicitud del ayuntamiento se pedía además el permiso para exigir la juramentación de la pureza de María por todos los funcionarios públicos y la erección de un oratorio dentro del ayuntamiento con su correspondiente imagen para celebrar la liturgia los días de cabildo. Esta solicitud iba acompañada de una representación en la cual se explicaba los antecedentes y coincidencias que existían entre el culto a la *Madre de la Luz* y la ciudad de Caracas.

El 8 de diciembre de 1759, el mismo día que el Rey hacía su entrada solemne en Madrid, el señor obispo colocaba en la catedral una bella imagen de Nuestra Señora de la Luz que allí permanece. Recuerdan que Palermo, donde se manifestó bajo esta imagen, es la cuna de Santa Rosalía cuya fiesta celébrase el 4 de septiembre, el mismo día que don Felipe II, concedió a Santiago de León su escudo de armas. Fue un hijo de Caracas, [no dicen su nombre] discípulo del docto maestro don Juan Francisco López,⁴⁰⁴ quien primero puso en la corte una imagen de ella, y al ponderar el fervor con que se cantan sus alabanzas dicen que hasta a sus mismos esclavos esclarece los ánimos más oscuros que sus rostros.⁴⁰⁵

La solicitud fue respondida por el monarca Carlos III a través de una Real Cédula el 6 de noviembre de 1763, recibida en Caracas el 22 de enero del año siguiente. El oficio “fue publicado el 30 de enero en la plaza mayor y en otras partes de la ciudad, a usanza militar, con numeroso cuerpo de soldados de la tropa veterana y salvas correspondientes.”⁴⁰⁶ El ayuntamiento ornamentó la sala capitular, y por tres días consecutivos se celebró con música y fuegos artificiales, cuyos gastos corrieron a cuenta de los propios.

⁴⁰² J.M. Genovese, *Op. cit.*, p. 6 y 27.

⁴⁰³ E. B. Núñez, et al., *El escudo de armas de la ciudad de Caracas*, s.p.

⁴⁰⁴ El padre Juan Francisco López nació en Guarenas en 1669. Fue procurador de la Provincia jesuita de la Nueva España en Madrid y Roma. Es célebre por obtener del papa Benedicto XIV, la designación del oficio de liturgia especial para la Virgen de Guadalupe en 1754. Falleció durante la expulsión en 1767. R. Esculpi, *Nuestra Señora de Guadalupe. Historia de su milagrosa aparición...*, p. 11.

⁴⁰⁵ E. B. Núñez, “Nuestra Señora de la Luz. Ciudad Mariana de Caracas. Las casas capitulares” en VV.AA., *Crónica de Caracas*, p. 225-226.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 226.

Pero el caso es que los miembros del cabildo celebraron la llegada de la Real Cédula sin comprender a cabalidad su contenido. El monarca había aprobado algunas de las solicitudes, no todas como veremos. El documento es tan esclarecedor que nos permitimos transcribir a continuación unas pocas líneas:

... Y vista en mi Consejo de Las Yndias vuestra citada carta, con expuesto por mi Fiscal; ha parecido deferir a vuestra primera instancia y en su consecuencia ordeno y mando que todas las personas que exersan empleos públicos, juren la defenza de la Pureza original de Nuestra Señora en quanto a la segunda os concedo facultad para que pongáis en el escudo de vuestras armas, la expresada orla con tal que sea en los términos que se previene por la ley quarenta y quatro, título veinte y dos, libro primero de la Recopilación de estos reynos, *y no en el modo que proponéis y referís*. Y finalmente os doy mi real permiso para que erijáis oratorio en vuestras Casas Capitulares, y para que saquéis del caudal de propios el que necesitéis para su fábrica, aseo y permanencia...⁴⁰⁷

Desarrollemos cada solicitud por separado. En primer lugar, como podemos evidenciar en las palabras del monarca se autoriza la jura a la Inmaculada Concepción, práctica que no resultaba extraña en el reino español desde el siglo XVII. Era común que corporaciones de carácter civil como ayuntamientos o cuerpos profesionales juraran la fe a este dogma mariano. Así en la Nueva España los doctores de la Universidad de México también habían jurado la defensa de este misterio, y en la ciudad de Toledo desde 1617 se hacían votos solemnes de apoyo a la lucha por su definición dogmática. “Los príncipes españoles eran reconocidos en todo el mundo como los máximos garantes del *honor* sin mácula de María, milagrosamente concebida en el vientre de su madre Ana, pero lastimada en su imagen por las injurias que lanzaba la Reforma.”⁴⁰⁸

En Caracas había sucedido otro tanto en el *Real y Seminario Colegio de Santa Rosa de Santa María de Lima* creado en 1672 por el obispo limeño fray Antonio González Acuña. En la ceremonia solemne de su inauguración el 29 de agosto de 1696, víspera de la fiesta de santa Rosa de Lima, los colegiales ingresaron a la capilla “y con la beca en la mano, fueron prestando uno a uno juramento de defender el dogma de la Inmaculada Concepción ante el obispo.”⁴⁰⁹ La fiesta de la Inmaculada (8 de diciembre) era una de las tres festividades anuales más importantes que se celebraban en el seminario, (junto a las consagradas a santa Rosa de Lima como patrona y titular, y a santo Tomás de Aquino, como protector de los estudios), en la cual la Santa Misa era cantada por el rector o vice-

⁴⁰⁷ Véase documento completo en Anexo documental Núm. 6. “Actas del cabildo de Caracas, 1764-65” en VV.AA., *Crónica de Caracas*, p. 209-210. Las cursivas son nuestras.

⁴⁰⁸ Cuadriello, *Op. cit.*, p. 62.

⁴⁰⁹ V. Cadenas, “Ceremonias y festividades en la Universidad Central de Venezuela (1696-1900)” en *Escritos en arte, estética y cultura. II Etapa*, p. 153.

rector y participaban los seminaristas. Estas festividades se hallan incluidas en las constituciones del seminario promulgadas en 1698, y se mantienen una vez que fue elevado a Real y Pontificia Universidad por Felipe V el 22 de diciembre de 1721 y por Inocencio XIII en 1722. Las posiciones immaculistas formaban parte de la política oficial de la corona española, primero con la Casa de los Habsburgo. En este sentido, conviene acotar que el 15 de octubre de 1658 el cabildo eclesiástico (sin la presencia de un obispo por estar la sede vacante) apuntó entre sus actas el voto realizado el 25 de agosto del mismo año, por sus miembros en nombre de la ciudad, y de la diócesis, de:

Profesar y defender: que la Santísima Virgen María Madre de Dios, por los méritos de Cristo su Hijo Nuestro Señor, previsto desde la eternidad, desde el primer instante de su concepción y del punto mismo en que se le infundió su alma benditísima fue preservada y libre de pecado original: que cada uno guardaría personalmente el día octavo de diciembre y que no comería carne el día de su vigilia. Se hizo este voto el día 25 de agosto anterior, postrados ante el Santísimo Sacramento con estas expresiones: Hacemos voto solemne a Dios Nuestro Señor todopoderoso y a la misma Virgen Gloriosísima María su Madre, y a la bienaventurada santa Ana, titular de nuestra Iglesia, por los escritos en este libro, y tocaremos realmente con nuestras manos.⁴¹⁰

Esta defensa de la Inmaculada obedecía no sólo a un interés regalista por participar de la corriente immaculista de la corte española, también respondía a un voto de agradecimiento por la intervención mariana ante una epidemia de peste bubónica que había diezrado cruelmente a la población, con un saldo aproximado de diez mil defunciones.⁴¹¹

Desde el siglo XVIII con los Borbones continúa la misma política, Carlos III toma a la Inmaculada como patrona de los reinos sin menoscabo del patronazgo de Santiago. El 21 de septiembre de 1762 se recibe una Real Cédula sobre este tema.⁴¹² Es en este contexto que surge la solicitud del ayuntamiento, como un medio no sólo de mostrar su fervor mariano sino su lealtad a las políticas instauradas por la monarquía.

Más tarde en una Real Cédula del 20 de mayo de 1767, recibida por el cabildo eclesiástico el 20 de octubre de 1767, se ordena rezar los sábados el oficio de la Inmaculada Concepción y añadir el *Mater Immaculata* en las *Letanías lauretanas*.⁴¹³ Nuevamente el 24 de mayo de 1788 se manda por Real Cédula celebrar la festividad de la Inmaculada con misa y oficio propio en todos los dominios de la monarquía española.

⁴¹⁰ *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas*, t. 1, p. 124.

⁴¹¹ R. Archila Medina, "Epidemias" en *Diccionario multimedia de historia de Venezuela* [cd-rom].

⁴¹² E. B. Núñez, *La ciudad de los techos rojos*, p. 170.

⁴¹³ *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas*, t.1, p. 408.

Pero volviendo al tema que nos ocupa, la solicitud del ayuntamiento caraqueño de la orla en la cual se hace referencia a nuestra advocación en estudio, no es aceptada por el monarca, el cual señala que deben cumplirse los preceptos establecidos en la Ley de Indias. “*con tal que sea en los términos que se previene por la ley quarenta y quatro, título veinte y dos, libro primero de la Recopilación de estos reynos, y no en el modo que proponéis y referís.*” El articulado al que hace referencia el monarca señala lo siguiente:

LEY XLIV: QUE LOS CATEDRÁTICOS ENSEÑEN EL MISTERIO DE LA LIMPIA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA. Encargamos y mandamos, que quando los Catedráticos llegaren á tratar, ó leer materias en que suele leerse la cuestión de la limpieza de la Serenísima Virgen María nuestra Señora en su Concepción, no la passen en silencio, y expressamente lean y prueben como fue *concebida sin pecado original en el primer instante de su ser natural*, pena de perder la Cátedra, y los cursos, que tuvieren los estudiantes, que no denunciaren ante el Rector, el qual, hecha información del caso, de cuenta al Claustro, y ponga edictos de oposición a la Cátedra, y el que la perdiere por esta causa no pueda ser admitido a la oposición.⁴¹⁴

El monarca claramente había señalado que la orla debía expresar *Ave María Santísima concebida sin pecado original en el primer instante de su ser natural*, esa era la objeción expresada a la orla, la cual no manifestaba enteramente el misterio de la Inmaculada Concepción tal como se ordenaba enseñar en las universidades de estos reinos.

Sin embargo, las autoridades locales no comprendieron cabalmente la Real Cédula, y colocaron la orla solicitada haciendo caso omiso a las objeciones de la corona. Para ello contrataron al pintor caraqueño Juan Pedro López (1724-1787), quien se hizo cargo de colocarla en un cuadro con el escudo de armas de la ciudad que poseía el ayuntamiento. Por este cuadro el artista recibió 4 pesos en febrero de 1764.⁴¹⁵ El gobernador don José Solano y Bote y el cabildo eclesiástico objetaron la orla, demostrando que los señores capitulares habían malinterpretado el documento real. El 5 de julio de 1765 el gobernador dispone una nueva consulta al monarca para aclarar el asunto de la orla.

Para el 13 de marzo de 1766 Carlos III tuvo que emitir otra Real Cédula, recibida el 12 de julio del mismo año, que además de señalar que no se pusiese la orla en el real pendón sino en el estandarte de armas de la ciudad, nuevamente especificaba la eliminación de la referencia a la Madre de la Luz, y su sustitución por “*Ave María Santísima sin pecado concebida en el primer instante de su ser natural*”, debiendo entonces cambiar la orla en

⁴¹⁴ Archivo digital de la legislación en el Perú, *Recopilación de Leyes de Indias*, Libro I, Título XXII, Ley XLIV, [edición en línea] s.p. Las cursivas son nuestras.

⁴¹⁵ C. F. Duarte, *Diccionario biográfico documental*, p. 142.

1767.⁴¹⁶ Los miembros del ayuntamiento intentaron en vano una nueva solicitud el 10 de abril de 1767 la cual aparentemente no fue respondida.

Mientras tanto el título de la *Madre de la Luz* aparece en todas las actas y en las rogativas por la epidemia de viruela de 1764, la cual causó más de mil muertes sólo en la ciudad de Caracas, extendiéndose por el resto del territorio a consecuencia del abandono de la capital por los pobladores ya contaminados.⁴¹⁷ La viruela continuó haciendo estragos durante toda la década. Pero de algún modo, los cabildantes encontraron en el culto a la *Madre de la Luz* la posibilidad de contener la mortandad producida por la epidemia, la cual acabó la década con un saldo trágico de cerca de ocho mil víctimas. Recordemos que se desempeñaba como alcalde don Juan Jacinto Pacheco, conde de San Javier, quien también era celador de la *Humilde Congregación de Nuestra Señora de la Luz*, aquella cofradía fundada en 1759. Precisamente una de las víctimas de la epidemia fue la esposa del alcalde, por esta razón éste se dedicaría desde entonces a trabajar con mayor afán en las labores edilicias y devocionales.⁴¹⁸ Así logra que el cabildo decreta en 1764 la celebración de una fiesta anual dedicada a la *Madre de la Luz* cada 28 de mayo, la cual sería costeadada por el ayuntamiento.

El otro punto solicitado al Rey por los cabildantes era la autorización para erigir un oratorio en la casa capitular con la imagen de la *Madre de la Luz*, y la celebración de los divinos oficios en el mismo. Este punto fue aprobado por el monarca, sin señalar ningún reparo a esa advocación mariana, lo que prueba que para esa fecha aún no se hallaba prohibida por la corte. Además de permitir el uso de los recursos del ayuntamiento para cumplir con el oficio y manutención del altar. La sede capitular caraqueña no fue la primera en contar con un oratorio. Tal práctica, que unificaba religión y gobierno, era común en territorio hispano, así podemos citar a modo de ejemplo el cabildo de la ciudad de Toledo, que contaba también con una pequeña capilla en la cual se celebraban los oficios antes de iniciar las sesiones ordinarias y extraordinarias; el oratorio se hallaba ornamentado con un retablo dedicado a la Inmaculada Concepción, elaborado en la década de 1690.⁴¹⁹

El ayuntamiento caraqueño comisionó a don Francisco Eustaquio Galindo y Tovar y a don Francisco Ponte y Mijares la supervisión de la fábrica del oratorio. Mil trescientos pesos se entregaron al mayordomo de propios, don Agustín Nicolás de Correa, para los gastos. Según Enrique Bernardo Núñez, el oratorio se construyó en el segundo piso, con barandas al patio y techos de obra limpia. Se encargó la realización del retablo a los

⁴¹⁶ C. Möller, *Páginas coloniales*, p. 153.

⁴¹⁷ Archila Medina, *Op. cit.*, s.p.

⁴¹⁸ Montenegro, *Op. cit.*, p. 202.

⁴¹⁹ P. Revenga Domínguez, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*, p. 311.

artífices más importantes de la ciudad para la fecha: el maestro de carpintería Domingo Gutiérrez (1709-1793) y el pintor Juan Pedro López. El primero se hizo cargo de la construcción del retablo y el segundo del dorado, por lo cual recibió el 20 de marzo de 1765 la suma de 231 pesos y un real. “En el dorado empleó 160 libros de oro y 11 libros de plata, los cuales esmaltó. Además incluyó 24 pesos por el trabajo de pintar la imagen de Nuestra Señora de la Luz y dos imágenes más a los lados.”⁴²⁰ Los ornamentos de orfebrería fueron realizados por el maestro Juan Félix Olivares (act.1756-1787), y los trabajos de albañilería los ejecutó el maestro de albañilería, arquitecto y alarife mayor, José Leonardo Mañer (act.1746-1795). Mientras las monjas concepcionistas se hicieron cargo de algunos ornamentos, creemos que manteles, albas y cíngulos. Lamentablemente la imagen y el retablo han desaparecido, posiblemente se entregaron a algún templo mientras se reparaban los destrozos sufridos en el ayuntamiento con el terremoto de 1812.

La primera celebración de la fiesta dedicada a la nueva patrona del cabildo no pudo realizarse en el oratorio, el cual se hallaba en construcción. Por ello la festividad de 1764 se ciñe a la Sala Capitular, que según Montenegro fue adornada

con profusión de luces y se contrató a tres clarines, cuatro chirimías y dos tambores [...] que alegraron con su música durante las tres noches consecutivas. Se gastaron 16 pesos en 18 docenas de cohetes, 74 pesos en 18 ruedas o girándolas y la misma cantidad en pagar a los músicos, cuentas que estuvieron a cargo de Francisco Javier Caveza.⁴²¹

A esta fiesta se sumaron las celebraciones religiosas en la iglesia de San Francisco y en la iglesia del convento de la Inmaculada Concepción. Este último poseía dos cuadros de la Madre de la Luz, uno en el altar mayor y otro en el altar de Santa Teresa de Jesús⁴²². Por su parte, en la iglesia del convento de San Francisco la advocación mariana tenía su propio altar erigido en ese mismo año de 1764, el cual fue desmantelado en 1873. El cuadro titular se encuentra en la actualidad en la capilla de Santa Rosa de Lima (Alcaldía Libertador).⁴²³ La pieza fue adquirida por Juan Röhl y de sus manos pasó a la sede municipal, retornando de alguna manera la advocación a al ayuntamiento.

Una vez concluido el oratorio se presentaron nuevos problemas al solicitarse al obispo Diez Madroñero su bendición. Este se hallaba realizando su visita pastoral en las ciudades del interior de la provincia, por lo cual provisor Lorenzo Fernández de León se haría cargo de responder ese trámite. Las relaciones entre el peninsular Fernández de León y el cabildo eran tensas desde su llegada a la ciudad. El provisor se negó a

⁴²⁰ C. F. Duarte, *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*, p. 108.

⁴²¹ Montenegro, *Op. cit.*, p. 201.

⁴²² Mons. M. Martí, *Documentos...*, t.3, p.101 y 102.

⁴²³ Duarte, *Op. cit.*, p. 109.

inspeccionarlo bajo el pretexto que debían llevarse las imágenes (la pintura de la *Madre de la Luz*, y las tallas de *Santa Rosalía de Palermo* y el *Apóstol Santiago*) al oratorio particular del obispo. “Fue necesario acudir de nuevo al Rey, y éste negó la pretensión del Provisor, y mandó a los del cabildo que usaran de su derecho.”⁴²⁴ El ayuntamiento propuso el 17 de julio de 1765 que el obispo se trasladara al oratorio porque las imágenes estaban fijas al retablo y podrían dañarse en el traslado. Pero al parecer el obispo jamás acude al oratorio y el provisor continuó negado a la idea de visitarlo. La fiesta del Apóstol Santiago el Mayor, patrono titular de la ciudad, el 25 de julio de ese año no pudo ser celebrada en el nuevo oratorio del ayuntamiento.

Además del fervor de los miembros del ayuntamiento, cada convento e iglesia caraqueña deseaba contar con una imagen en sus altares. Existen informaciones documentales de la presencia de un cuadro con esa advocación en la capilla de la orden tercera de Santo Domingo en la iglesia del convento de San Jacinto. La pieza tuvo un costo de 22 pesos y 6 reales que fueron cancelados a un artista anónimo en 1760. Por su parte, la iglesia del convento de Santa Teresa de carmelitas descalzas tenía un cuadro en su altar de la Oración en el Huerto, además de dos imágenes al interior del claustro, a las cuales el obispo Mariano Martí durante su visita pastoral en 1772, concedió cuarenta días de indulgencias por una Salve.⁴²⁵ Otro tanto ocurre en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Altagracia que poseía una pintura en el remate del altar de San Juan Evangelista; y lo mismo en la sacristía de la iglesia de Santa Rosalía. La iglesia de la Santísima Trinidad también contaba con un ejemplar en el retablo de la capilla de los Santos Ángeles. Por su parte, la iglesia de la Divina Pastora poseía en el altar mayor un cuadro y en el altar de Nuestra Señora de Guadalupe de Extremadura, una imagen de la *Madre de la Luz* “de talla, con su Niño, un ángel y una alma, de talla todo y arriba dos angelitos que sustentan una cortina”⁴²⁶, dato que nos describe acaso el único ejemplar escultórico de esta advocación que se hallaría en la ciudad de Caracas.

En las fronteras de la ciudad, concretamente en la iglesia parroquial del pueblo de La Vega, encontramos testimonios de otra imagen pictórica en el altar mayor. Hasta el presente hemos registrado quince imágenes de la *Madre de la Luz* en colecciones públicas y privadas caraqueñas, que proceden de la última mitad del siglo XVIII.

En el resto del país apenas si encontramos testimonios de la presencia de esta iconografía. Al revisar algunos inventarios publicados de la visita pastoral del obispo Mariano Martí realizada entre 1771 a 1784, hallamos algunos ejemplos. En Maracaibo

⁴²⁴ E. B. Núñez, “Nuestra Señora de la Luz. Ciudad Mariana de Caracas. Las casas capitulares” en VV.AA., *Crónica de Caracas*, p. 227.

⁴²⁵ Si la redacción del inventario no nos engaña, una de esas imágenes se hallaba en la celda de la madre Luisa Gonzaga. Martí, *Op. cit.*, t.3, p. 92.

⁴²⁶ *Ibidem*, t.3, p. 179.

menciona dos piezas: una pintura en el altar a la *Madre Santísima de la Luz* en la iglesia de Santa Bárbara durante su visita el 15 de septiembre de 1774, y otra en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario en la Villa de Perijá (14 de febrero de 1775). En la iglesia parroquial de la ciudad de Carora indica “un mantelito de ruan con un estandarte de la *Madre Santísima de la Luz* que se saca en su rosario, está pintado al óleo.”⁴²⁷ En la capilla de San Antonio del Hospital de Valencia en su altar mayor estaba una imagen pintada al óleo de una vara y cuarto de alto, acaso la misma que como veremos legó en su testamento el obispo Díez Madroñero al hospital valenciano. Al visitar la iglesia parroquial de San Francisco de Asís de Tiznados el 28 de abril de 1778, señala en los réditos del templo el aporte de un vecino difunto, quien había otorgado 25 pesos a censo para sostener el culto a la imagen de *Nuestra Señora de la Luz*.⁴²⁸ Por último, hace referencia al oratorio privado a devoción de la *Madre de la Luz*, que se hallaba en la vivienda de don Juan González en Valle de la Pascua, el cual había sido autorizado con licencia verbal por su antecesor, el obispo Díez Madroñero. Martí renovó la autorización el 10 de marzo de 1783, encargando al cura de Chaguaramas los servicios litúrgicos en el oratorio.⁴²⁹ A estos vestigios podemos sumar otro dato que nos informa que para 1784 la hacienda en Guatire del marqués del Valle de Santiago, tenía “un oratorio al extremo del corredor de la casa, bajo la invocación de *Nuestra Señora de la Luz*.”⁴³⁰

En los territorios venezolanos que formaron parte de la provincia de Mérida encontramos un pequeño lienzo con esta iconografía en el Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Silva García. La pieza está atribuida al artista caraqueño Juan Pedro López, aunque las divergencias estilísticas con la producción conocida de este pintor son más que notorias, por lo que no compartimos esta atribución (Fig. 17). No resulta sorprendente la presencia de este cuadro en Mérida si recordamos que la Compañía de Jesús estaba radicada en esa ciudad desde 1628, así que posiblemente habría sido encargada a algún artista merideño.

LAS CONSECUENCIAS DE LA EXPULSIÓN DE LOS JESUITAS SOBRE EL CULTO A LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ

Paralelo a esta situación, otros sucesos desde España van a perturbar el destino de los jesuitas. En 1767 el rey Carlos III tomó la decisión de expulsar a la Compañía de Jesús de los territorios españoles. Anteriormente, en 1759 fueron expulsados de Portugal y en

⁴²⁷ *Ibidem*, t.4, p. 218.

⁴²⁸ *Ibidem*, t. 7, p. 26.

⁴²⁹ *Ibidem*, t. 7, p. 238.

⁴³⁰ C. F. Duarte, *Aportes documentales a la historia de la arquitectura del periodo hispánico venezolano*, p. 193.

1764 de Francia. El gobernador José Solano y Bote recibió a finales del mes de junio el decreto de expulsión. El auto de ejecución en Caracas está fechado el 2 de julio de 1767. No sabemos con seguridad cuantos jesuitas salieron de Caracas con destino al puerto de La Guaira, en donde permanecieron reclusos en el hospicio de San Francisco hasta su partida definitiva.



Fig. 17. Atribuido a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, ca. 1740. Óleo sobre tela, 55 x 42 cm. Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García, Venezuela. Fotografía de Rosmary Urrea Pernía.

Los bienes de la Compañía en la provincia de Caracas quisieron destinarse a piadosos fines. El gobernador propuso utilizarlos para la dotación de parroquias pobres. Mientras el ayuntamiento proyectó usar la casa para un colegio dedicado a la enseñanza de las ciencias naturales y matemáticas, plan que no llegó a concretarse. Sin embargo, las temporalidades jesuitas rápidamente decrecen hasta el punto que el monarca por Real Cédula de 16 de abril de 1788, ordena suprimir las asignaciones que había concedido al

colegio de primeras letras y gramática, que se pensaba crear. La casa finalmente fue vendida a la Real Hacienda y para 1799 los bienes pasaron a la corona.

Sin embargo, la expulsión no eliminó inmediatamente la poderosa influencia del jesuitismo en la sociedad americana. En numerosos lugares del continente las protestas populares contra la expulsión no se hicieron esperar, porque se interpretó a la misma como un ataque directo a la Iglesia. Los devotos comunes consideraban que las plagas y sequías eran castigos divinos por la expulsión, y se predecía que otras desgracias peores caerían sobre los pueblos. Rumores sobre el regreso de los jesuitas corrían por todo el territorio americano, en claustros, colegios e iglesias. Ante el peligro de revueltas, estimuladas por miembros del clero simpatizantes de los jesuitas, las autoridades eclesiásticas y civiles comenzaron a tomar medidas extremas como la Real Cédula del 21 de agosto de 1769, que ordena la realización de concilios provinciales en todo el continente, con el fin ulterior de “liquidar cualquier tipo de doctrina, comportamiento o actitud que pudiera recordar o imitar la detectada en los jesuitas expulsos.”⁴³¹ No obstante, sólo llegaron a su conclusión el concilio de Lima, que condenó las doctrinas jesuíticas (*p.g.* el probabilismo y su énfasis en la libertad humana, entre otras) y el de México que solicitó la extinción de la Compañía.

En España el culto a la *Madre Santísima de la Luz*, pese a su raigambre jesuita, continuó vigente después de la expulsión, concretamente hasta 1768. Domingo Barri, párroco de la iglesia de santa María Magdalena de Lérida, redacta una denuncia a Pedro Rodríguez Campomanes (1723-1803), fiscal y presidente del Consejo de Estado, según la cual en el convento de las monjas de la Enseñanza de Lérida se halla un altar con la imagen que agrupa a una cofradía conformada por partidarios de la doctrina de los expulsos. El altar era el símbolo que mantenía vigente y cohesionado a los projesuitas. Tan delicada denuncia promovió investigaciones secretas por el alcalde mayor Ramón de Lanes. En auto del Consejo Extraordinario de 4 de febrero de 1770 el fiscal ordenaba al obispo de Lérida, Macías Pedrejón (act. 1757-1770) la supresión del altar. La respuesta del prelado se convirtió en un edicto firmado el 16 de marzo de 1770 en el que ordenó “a todos los religiosos sacar de iglesias y capillas, tanto públicas como privadas, las imágenes de la Madre Santísima de la Luz”⁴³², además de prohibir su veneración en cualquier material (estampas, medallas, pinturas, etc.).

Estos acontecimientos promovieron otros pronunciamientos, esta vez de prelados regalistas deseosos de obtener el beneplácito de la Corona. Así el arzobispo de Zaragoza,

⁴³¹ R. Kuri Camacho, *La Compañía de Jesús, imágenes e ideas, scientia conditionata, tradición barroca y modernidad en la Nueva España*, p. 223

⁴³² Giménez López, *Op. cit.*, p. 227.

Juan Sáenz de Buruaga (act.1768-1777), conocido tomista y antijesuita,⁴³³ promulgó un edicto el 10 de mayo de 1770 prohibiendo la imagen, el culto, las cofradías, los libros, novenas y devocionarios, alegando la necesidad de evitar la difusión de falsos milagros y la condena de la Congregación de Ritos de 1742.⁴³⁴

Tal edicto fue el estímulo para que el Consejo Extraordinario del 9 de junio de 1770 prohíba la imagen en toda España, arguyendo que “puede persuadir, o inducir a creer, que saca un condenado de las llamas del Infierno y boca del Dragón, y no precisamente que le preserva, cuya alusión en aquél sentido se opondría inmediatamente al Dogma Católico.”⁴³⁵ El Consejo hace énfasis en el observancia de la prohibición especialmente en los conventos que tuvieron como directores espirituales a jesuitas, además de ordenar que los obispos españoles publiquen edictos semejantes al de Zaragoza. También se instruyó a las cancellerías y audiencias a recoger todos los libros, estampas y otros materiales vinculados con el culto. En este sentido, la Audiencia de Aragón el 6 de julio de 1770 otorgó cuatro días de plazo para que los vecinos entregaran las láminas o planchas originales que servían para estampar, así como todo lo relacionado con el culto.⁴³⁶ Igual camino tomó fray Francisco Armañá, prelado de Lugo (act.1768-1785) y notorio filojansenista,⁴³⁷ quien dedicó una de sus pastorales a la prohibición. De esta manera el culto y la imagen de la *Madre de la Luz* quedaron totalmente proscritos en España; sólo faltaba limpiar a los territorios de ultramar, para ello Carlos III emitió una Real Orden el 24 de julio de 1770 en la cual se ordenó la supresión de la imagen.

Unos días antes de la promulgación de la Real Orden, el 20 de julio de 1770, José Tormo y Juliá,⁴³⁸ obispo de Orihuela (act. 1768-1790), quien formaba parte del Consejo Extraordinario, redactó un edicto en el cual se señala los aspectos doctrinales que obligaron a su prohibición en Italia. Así indica que,

Sabed, que los notables errores a que inducía a los Fieles en muchas partes de Italia la pretensa devoción a las Imágenes con el título de Madre Santísima de la Luz, por ponerse en acto que podía persuadir, o hacer creer, que saca a un condenado de las llamas del Infierno, y boca del Dragón, y no precisamente que le preserva, motivaron a que la Santa Sede Apostólica en 27 de Enero de 1742, decretase la prohibición de

⁴³³ “El papel del clero en la expulsión” en *Biblioteca Cervantes virtual*, [edición en línea], s.p.

⁴³⁴ Giménez López, *Op. cit.*, p. 227.

⁴³⁵ *Loc. cit.*

⁴³⁶ *Ibidem.*, p. 228.

⁴³⁷ Alrededor del arzobispo de Valencia, Andrés Mayoral (1737-1769) se formó un círculo de futuros obispos que se educaron bajo la tendencia filojansenista. En este grupo se formó el obispo Armaña. Véase “El papel del clero en la expulsión” *Op. cit.*, s.p.

⁴³⁸ Tormo y Juliá también se había formado en el círculo filojansenista del arzobispo Andrés Mayoral. Era un reconocido tomista y jansenista, quien al reformar el Seminario eliminó todas las cátedras de doctrina jesuítica. *Ibidem.*, s.p.

dichas imágenes puestas en el acto arriba referido, y también sus pinturas, estampas, medallas, libros, novenas, devocionarios e indulgencias que se hubiesen divulgado en su apoyo; y aunque por lo que toca a las Provincias de Italia tuvo tan justo decreto su debido cumplimiento, no habiendo llegado a estos Reynos tal noticia. Dicha pretensa devoción ya reprobada, encontró lugar en el espíritu de algunas comunidades menos cautas dirigidas por los regulares expulsos, introduciéndola estos clandestinamente en la Corte por medio de la congregación de san Judas Tadeo, sita en la Ayuda de parroquia de san Millán, en los conventos de monjas del Sacramento, y el de D. Juan de Alarcón, y en otras Ciudades del Reyno, según que así se ha hecho constar en el Consejo por los expedientes en esta razón formados, y en su vista se ha servido acordar se participe a los muy Reverendos Arzobispos, y Reverendos Obispos, para que en consecuencia a las disposiciones del citado Decreto de la Santa Sede, y el Concilio Tridentino de *adoratione et veneratione Sanctorum*, expidan, y manden publicar en sus respectivas diócesis los correspondientes edictos, prohibiendo las imágenes con dicho título de Madre Santísima de la Luz...⁴³⁹

Obviamente la necesidad de borrar cualquier vestigio jesuita llevó hasta a torcer un poco la verdad que se hallaba tras la censura de 1742, ya explicada por nosotros líneas atrás. Además de afirmar sin mayor base que las imágenes fueron suprimidas en las provincias de Italia, cuando en realidad el culto gozaba de amplia aceptación.

En síntesis, los edictos y la prohibición sobre la imagen de la *Madre de la Luz* enfatizaron las siguientes ideas: La preocupación por el vulgo iletrado como el más propenso a incurrir en errores doctrinales, por su ignorancia teológica y su facilidad de seducción (argumento que recurre a la creencia en la eficacia de la imagen como instrumento educativo y persuasivo. Pero que también alude a la preocupación ilustrada por la instrucción del pueblo); y el recelo ante la divulgación de revelaciones privadas no comprobadas. Es decir, la presencia de cultos populares y prodigios sin fundamentos históricos, no examinados por la Iglesia. Estas ideas evidencian que la polémica en torno a la imagen de la *Madre de la Luz* no puede ser substraída del pensamiento ilustrado que cuestionaba los excesos en la devoción popular a las imágenes, práctica considerada como externa, supersticiosa e idolátrica. La imagen de la *Madre de la Luz*, a diferencia de otras como la *Virgen de Loreto* o *Nuestra Señora de Guadalupe*, carecía de una extensa tradición histórica que pudiera emplearse en su defensa. A su vez, su exitosa y rápida difusión dejaba al descubierto las estrategias desplegadas por la Compañía de Jesús para implantar cultos, convirtiéndose así en un símbolo de la cultura barroca que se pretendía reformar.

Si bien los primeros dos argumentos utilizados para prohibir la imagen reflejan la actitud crítica de algunos católicos ilustrados ante las devociones populares, al leer entrelíneas se destacan otros argumentos que parecen obedecer más a motivaciones

⁴³⁹ Mons. J. Tormo y Juliá, *Colección de pastorales y edictos*, p. 65-68.

políticas, basadas en la fe en el poder convocador de la imagen: La prohibición efectuada en 1742 por la Congregación de Ritos, que habría sido desobedecida por la Compañía de Jesús. Lo que parecía confirmar las imputaciones de moral laxa, desobediencia y relajación que caracterizaba a los expulsos, amparados por su “mala doctrina”⁴⁴⁰ que los llevaba a interpretar las leyes y decretos a su conveniencia. Y por último, el recuerdo de los expulsos que aún se mantiene vivo en torno al culto a la *Madre de la Luz*. Por lo que resultaría imperioso retirar de la mirada del vulgo -más susceptible a la influencia de la imagen- los signos de la Compañía que puedan traer a la memoria recuerdos que exhorten a rebeliones.

Bajo estas premisas la prohibición tiene como objetivo la abolición de la memoria religiosa, y en palabras de Freedberg la eliminación de “todo aquello que simboliza o representa el orden antiguo, [...] el orden que se desea sustituir por otro nuevo y mejor.”⁴⁴¹ Así la *Madre de la Luz* se había convertido a los ojos de los prelados regalistas, filojansenistas e ilustrados en una imagen supersticiosa y herética, símbolo de los expulsos y de su influencia, y por lo tanto sustituto del enemigo a destruir.

Una vez suprimida la imagen en España sólo faltaba erradicarla en América. Pero esto no resultaría tan fácil, a juzgar por las creativas soluciones desarrolladas ante la prohibición. Para ello nos detendremos en los ejemplos novohispano y neogranadino, que testimonian la diversidad de respuestas, antes de analizar el caso caraqueño.

En el IV concilio provincial mexicano de 1771, el regalismo del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana (act. 1766-1772) se revistió de antijesuitismo, y buscando renovar a la Iglesia novohispana se propuso eliminar todo catecismo, cátedra, obra y culto de origen jesuita que aún se hallara en el territorio. Uno de los cultos públicos contra los cuales arremetió el arzobispo Lorenzana fue el de *Madre de la Luz*, el cual solicitó suprimir. Para algunos participantes de este concilio el origen jesuita de la advocación mariana era un

⁴⁴⁰ Debemos precisar que a mediados del siglo XVIII la expresión “mala doctrina” calificaba de modo despectivo y generalizante al sistema de pensamiento jesuita, conocido como probabilismo o *scientia media*, concebido desde fines del siglo XVI. Éste propugnaba una vía intermedia entre la gracia y la libertad humana, en la cual Dios le otorga al hombre la gracia eficaz necesaria para alcanzar la salvación, pero solamente éste poseía la libertad para aprovechar esta gracia. El probabilismo rompía de esta manera con las doctrinas agustiniana y dominica que dejaban en la omnipotencia divina la redención del individuo, a quien sólo le correspondía el riguroso cumplimiento de las leyes humanas y celestiales. Pero el probabilismo se extendía más allá de una interpretación doctrinal sobre la gracia y la predestinación. La derivada casuística aplicaba la lógica de la situación para juzgar en el confesionario las acciones humanas, otorgando un importante papel al fuero interno del penitente y a las circunstancias que rodeaban sus acciones. Tales premisas constituían ante los ojos de los enemigos teológicos de la Compañía, una prueba irrefutable de la moral laxa que los jesuitas favorecían, la cual abría las puertas al escepticismo, la relajación y la desobediencia, porque permitía la pluralidad de interpretaciones minando las bases de la relación unívoca entre la ley y su aplicación.

⁴⁴¹ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992, p. 435.

motivo suficiente para prohibirla, a lo que agregaban el edicto de la Congregación de Ritos de 1742 y las noticias sobre su reciente prohibición por el Consejo de Castilla en 1770. Mientras los defensores de la imagen y su culto liderizados por el maestre-escuela de México, don Cayetano de Torres, alegrían con fina agudeza que la *Madre de la Luz* no rescataba el alma del infierno sino que evitaba su caída.⁴⁴² Tan sutil argumentación, que evidenciaba la ambigüedad interpretativa de la iconografía, tampoco era novedosa, ya había sido utilizada por el teólogo José de Tobar en su opúsculo *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz* (Madrid, 1751), cuando había defendido la imagen describiendo “el garboso ademán con que retira aquella alma de su peligro, y para que *no cayga* la sujeta con aquella mano.”⁴⁴³

Finalmente, ante el arraigo de la devoción en la sociedad novohispana y el escándalo público que produciría su prohibición se optó por censurar el Leviatán en las diversas copias que circulaban. Aunque el sagrado original permaneció incólume. No obstante, el cuestionamiento de la imagen en el virreinato novohispano no pasó desapercibido, ya que en la colección de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla se encuentra un lienzo anónimo censurado, al cual se le borró el alma que sostiene María, aprovechando parte del cuerpo para convertirla en un ángel que devoto acompaña a la Virgen,⁴⁴⁴ desfigurando así la iconografía salvacionista. Otro tanto se evidencia en la imagen de la iglesia parroquial de Santiago Chazumba en Oaxaca, en donde se sustituyó la figura del alma por un par de rosas que la Virgen sostiene.

En defensa de la imagen se escribieron textos como el de fray José Antonio Alcocer, titulado *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz que goza la reina del cielo María Purísima Señora Nuestra, y de la imagen que con el mismo título se venera en algunos lugares de esta América*, el cual fue publicado en 1790 en México, lo que patentiza que aún se mantenía viva la polémica. En este texto se incluye un grabado de la Virgen acompañada del muy cuestionado Leviatán (Fig. 18).

Posteriormente, el IV concilio mexicano no fue aprobado por la Santa Sede, las actas nunca fueron enviadas a Roma debido a que Lorenzana fue trasladado a Toledo y elevado a la púrpura cardenalicia. Al no aprobarse no fue publicado, sino muchos años

⁴⁴² L. Zahino Peñafort (comp.), *Op. cit.*, p. 325.

⁴⁴³ Citado por E. Giménez López, *Op. cit.*, p. 218. Las cursivas son nuestras.

⁴⁴⁴ En la mano de la Virgen el artista pintó un rosario. Pero por la acción del tiempo el repinte se está transparentando y puede observarse nuevamente la mano del alma que sostenía María. Véase V. Morales Pérez, *Miradas del pasado. De los colegios jesuitas al Colegio del Estado. Retratos e imágenes de la historia universitaria*. Puebla, Benemérita Universidad de Puebla, 2003, p. 67. Recordamos también una pieza decimonónica del Museo Franz Mayer, en la cual Aguilar representó a la Virgen portando un corazón en vez del alma, acompañada por varios santos y ausente el Leviatán.

después por el obispo de Querétaro, Rafael Sabás Camacho en 1898, lo que limitó la difusión de sus decretos.⁴⁴⁵



Fig. 18. Tomás Suria, *La Madre Santísima de la Luz*, 1790. En: José Antonio Alcocer, *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz*. México, Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790. Fondo Reservado Biblioteca Nacional de México.

Por su parte, el concilio provincial de Santafé de Bogotá en 1774, preocupado por el auge de supersticiones y posibles idolatrías, solicitó a los curas párrocos una relación detallada sobre el origen e historia de las reliquias e imágenes que gozaran de especial devoción por parte de los fieles. Atendiendo tal solicitud los curas rectores de la catedral, don José Antonio Isabella y don Ignacio Javier de Mena Felices, informaron al concilio sobre una pintura de la *Madre de la Luz* que se hallaba en la iglesia de San Carlos, la cual poseía una cofradía. Para estos padres, el origen jesuita de la imagen “lo hacía repugnante, [...] por no estar en consonancia con las reales cédulas y providencias dictadas respecto a

⁴⁴⁵ En la Homilía pronunciada por el cardenal Norberto Rivera, arzobispo primado de México, con motivo del primer centenario de la coronación pontificia de la imagen original en la diócesis de León (8 de octubre de 2002), éste describió la iconografía representada como una imagen de María que saca a “un alma pecadora del purgatorio”, lo que evidencia la aceptación final de la censura en la Iglesia mexicana, pese a que algunas imágenes (entre ellas la original) continúen portando el cuestionado Leviatán. *Homilía pronunciada por el cardenal...* [edición en línea].

las congregaciones de los extinguidos jesuitas.”⁴⁴⁶ Proseguían los curas señalando que la feligresía se hallaba dividida en torno a la imagen, mientras algunos exigían la continuidad de la devoción a través de las fiestas y novenas, otros creían que debía ser suprimida. Ante esas circunstancias el concilio había sido apreciado como el campo para dirimir tal conflicto. Sin embargo, el fiscal don Ignacio Tordesillas, consideró peligroso darle curso a la representación de los curas, debido en primer lugar a que la discusión que se generaría entre los dos bandos faltaría al mandato de silencio que el monarca había impuesto con relación a los jesuitas, y “podría dar lugar a un cisma en la ciudad”. En segunda instancia,

Era hacer novedad, porque habiéndose propagado la imagen y advocación de la Virgen en toda la Europa y manteniéndose aún a ciencia de la Silla Apostólica sin que se hubiese hecho mención de ella en los breves que habían salido sobre esta clase de asuntos, condenarla era hacer una tácita acusación de disimulo pernicioso a la autoridad suprema de la Iglesia.⁴⁴⁷

Como podemos apreciar en las palabras del fiscal Tordesillas no se conocían objeciones a la imagen en el seno de la Iglesia. Pero a pesar de los escrúpulos manifestados por el fiscal y el silencio del concilio sobre la iconografía, las imágenes de la *Madre de la Luz* corrieron distintas suertes en territorio neogranadino. En 1768, al cumplirse un año de la expulsión de los jesuitas don Francisco Javier Vergara, mayordomo de la capilla del Sagrario, solicitó trasladar las imágenes de *Nuestra Señora de la Luz* y de *Loreto* que se hallaban en la iglesia de la Compañía a fin de darles culto, solicitud que fue aprobada sin mayor dificultad por las autoridades.⁴⁴⁸ Pero otras imágenes no contaron con tales consideraciones y se transformaron en otras devociones, como una anónima pieza quiteña de la capilla de Nuestra Señora de Chiquinquirá en La Ceja, que se convirtió gracias a un repinte en una *Virgen del Rosario*; igual destino le ocurre a otra obra proveniente de la escuela quiteña, que se encuentra en la iglesia de san Antonio de Pereira, en Río Negro, transformada en una *Virgen de la Candelaria*, para borrar todo recuerdo visible de la Compañía de Jesús.⁴⁴⁹

EL SAN JOSÉ DE LA LUZ: UNA ICONOGRAFÍA PROHIBIDA

Sorpresivamente en la Nueva España surgió una devoción paralela: el *San José de la Luz*, (Fig. 19) que inició una competencia devocional con nuestra advocación mariana. En

⁴⁴⁶ J.M. Groot, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*, t. 2, p. 198

⁴⁴⁷ *Loc cit.*

⁴⁴⁸ *Ibidem*, t. 2, p. 151.

⁴⁴⁹ G. Vives Mejía, *Presencia del arte quiteño en Antioquia, pintura y escultura, siglos XVIII y XIX*, p. 52.

1784 el Tribunal de la Inquisición novohispano, recibió la siguiente denuncia contra una estampa con esa imagen:

Señor: acompaño a Vuestra Señoría Ilustrísima una estampa de Señor san José con el título de la Luz, de que corren varias en esta ciudad. *He extrañado lo nuevo del título y también el ademán de estar libertando a uno de la boca del dragón, por cuyas circunstancias prohibió el Sr. Benedicto 14 la pintura en dicho modo de Nuestra Señora de la Luz.* Desahogo este escrúpulo que en esta parte tengo con pasar la noticia a Vuestra Señoría Ilustrísima. Dios nuestro Señor que la importante vida de Vuestra Señoría Ilustrísima (proteja), como la cristiandad ha menester.

Guadalajara, a 30 de abril de 1784. Joseph Antonio Martínez.⁴⁵⁰



Fig. 19. Joseph Morales, *El señor San José de la Luz*, Siglo XVIII. Archivo General de la Nación, México.

⁴⁵⁰ Transcrito por R. González Mello, *Op. cit.*, p. 24. Véase Anexo documental Núm. 7. Las cursivas son nuestras.

Para examinar el caso y emitir su opinión la institución nombró a los calificadores fray Francisco Larrea y fray Guadalupe de León. La estampa denunciada había sido creada en Ciudad de México por Joseph Morales, y representaba a san José sosteniendo con su mano derecha a un alma para que no caiga en la boca del Leviatán, mientras en el brazo izquierdo porta al Niño Jesús, acompañado de un ángel que le ofrece una cesta de corazones. Composición idéntica a la advocación mariana que estamos estudiando.

Nos permitimos reproducir parte del parecer del dominico fray Francisco Larrea, por su importancia y claridad, ya que hace numerosas alusiones a nuestra iconografía en estudio.

El retrato es al modelo de la imagen de Nuestra Señora de la Luz, sin más diferencias que la representación de las personas y vestidos. Tiene sobre la cabeza corona de doce estrellas, como en la corona de Nuestra Señora de la Luz. Es a la visual, por ser pintura, porque en lo verdadero de una corona han de ser doce, completadas con las seis correspondientes del otro medio círculo. Ese es privilegio particular de la Santísima Virgen, reconocido generalmente por todos los Santos Padres y Doctores de la Iglesia, fundando en la Sagrada Escritura: *in capite corona stellarum duodecim*, y por consiguiente no es adaptable a otro Santo sin incurrir en la nota de temeridad, hablando en el sentido propio y literal...⁴⁵¹

Para Larrea la imagen debe ser condenada alegando que compite con las virtudes de María, y aunque no ponen en duda su santidad, San José no podía estar en igualdad de condiciones con la Madre de Jesús. Continúa su disertación señalando que:

Con la mano derecha, extendido el brazo, sostiene una persona que parece mujer para que no caiga en la boca del dragón, lo que no es de extrañar, porque nuestro adversario nos anda cercando, y buscando a quién tragar, como nos avisa san Pedro; y muchos se habrán librado de sus garras fortalecidos con la fe y socorros del santísimo patriarca, o antes de pecar o después, recibiendo el auxilio para la penitencia. Y también se puede entender [que] saca alguna alma separada de las fauces del dragón infernal, o del infierno después de sentenciada a penas eternas, y esto es herético: *in inferno nulla es redemptio; por cuya causa el cuarto concilio mexicano mandó borrar el dragón de la imagen de Nuestra Señora de la Luz, porque no se engañaran los fieles con ese modo de entender*. Y en conformidad de esto yo, como director de la Cofradía de Nuestra Señora de la Luz, hice borrar el dragón del pie de su imagen, dejando lugar a la primera inteligencia, y así lo he predicado a los fieles cuando se ofreció.⁴⁵²

Larrea señala como objeción a la imagen del *San José de la Luz* precisamente la presencia del Leviatán, que al igual que su homóloga femenina podía dar a entender que el

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 24 y 26. Véase nuestro Anexo documental Núm. 8.

⁴⁵² *Loc. cit.* Las cursivas son nuestras.

alma era sacada del infierno, representado en las fauces del animal, por lo cual invitaba a creer erróneamente que el infierno no era eterno. Y este fue el elemento que el IV concilio mexicano ordenó suprimir en la imagen mariana. Por lo cual el obediente fraile había ordenado la censura de una pieza que se hallaba en la cofradía de Nuestra Señora de la Luz, del convento de Santo Domingo de la Ciudad de México, suprimiendo la figura demoníaca y colocando en su lugar unas nubes oscuras.

... Después está pintado un ángel ofreciendo al Niño Dios varios corazones en un canastillo, y el Señor, que los escudriña todos, tiene uno en la mano. ¡Ojalá y sea el mío, y que no lo deseche por inútil y vacío!

Ya con esto digo que me complace esta pintura, *aunque a un teólogo del cuarto concilio mexicano le desagradó más que la del dragón; porque ¿quién duda que los ángeles ofrecen a Dios nuestras oraciones, y que estas salen del corazón?* Finalmente, la imagen de Nuestra Señora de la Luz está en corriente, y hay en esta capital algunos altares erigidos para su culto. Tenemos en este convento *una cofradía con varias gracias, indulgencias y privilegios, concedidos por Clemente XII y Benedicto XIV*, y corre su historia fundada en una revelación privada.⁴⁵³

Como podemos apreciar en el documento se señala que la cofradía de la Madre de la Luz poseía privilegios concedidos por varios pontífices como Clemente XII y Benedicto XIV, lo que demuestra que la advocación no llegó a estar prohibida en su totalidad.⁴⁵⁴ Esta cofradía fue la promotora de la publicación del texto *Siete sábados, que preceden a la fiesta de la Madre Santísima de la Luz, que su Ilustre Congregación hace en este Imperial Congregación de N.P. Santo Domingo, donde está fundada con autoridad apostólica*, escrito por el fraile Diego Rodríguez de Guzmán en 1742, con reimpresión en México en 1782.⁴⁵⁵

Otro de los elementos a considerar es que la imagen del *San José de la Luz* no era producto de una revelación, mientras la *Madre de la Luz* si era una “verdadera imagen” con gran tradición en el mundo novohispano.

Ante tan sólidos alegatos el tribunal consideró que la imagen debía prohibirse y se mandó a recoger y destruir las estampas del *San José de la Luz*, para acabar definitivamente con tan singular devoción. A pesar de estas prohibiciones Clara Bargellini señala que existía una capilla dedicada a esta advocación josefita en Sombrete, al norte de la Nueva

⁴⁵³ *Loc. cit.* Las cursivas son nuestras.

⁴⁵⁴ La cofradía logró sortear los intentos de su eliminación en el IV concilio provincial mexicano. Fray Pedro Garrido, provincial de Santo Domingo presentó los breves apostólicos, aunque le fueron suprimidas las indulgencias temporales que gozaban sus miembros. L. Zahino Peñafort (comp.), *Op. cit.*, p. 486. Resulta llamativo que en la misma reunión conciliar, el arciano de Mérida denunciara la existencia de beatas de Nuestra Señora de la Luz y solicitara su extinción. *Ibidem*, p. 431.

⁴⁵⁵ Neuerburg, *Op. cit.*, s.p.

España, pero desconoce la posible existencia de retablos dedicados por entero al *San José de la Luz*.⁴⁵⁶ Hemos hallado referencias sobre dos tableros en azulejos de finales del siglo XVIII en la iglesia de Nuestra Señora de la Luz en Puebla, que poseen las imágenes tanto de la Virgen como del *San José de la Luz*. Asimismo en la iglesia de Santiago en Jalpan (México) se encontraba una pintura de la advocación josefita.⁴⁵⁷ La iconografía se extendió también hacia el sur, en la actual Guatemala, donde se ha catalogado una pieza que muestra al Santo amparando bajo su manto al alma y al Niño Jesús llevando una pequeña cruz sobre su hombro izquierdo, mientras toma un corazón entre los que un ángel le ofrece en una cesta. El Leviatán aparece oculto entre las sombras.⁴⁵⁸ Estas variantes nos muestran la adaptación de la iconografía a los gustos locales. En Centroamérica la devoción popular lo reconocía como patrono de la buena muerte, por lo cual se pensaba que podía sacar almas del purgatorio y por ende compartir con la *Madre de la Luz* sus labores salvíficas.⁴⁵⁹

Estamos de acuerdo con Bargellini cuando afirma que todo ello evidencia la asimilación y el impacto de la imagen pictórica introducida por la orden jesuita en el territorio americano. La metamorfosis de la *Madre de la Luz* en un San José homónimo, nos muestra los caminos de la adaptación de dos imágenes particularmente queridas por los novohispanos. San José desde el primer concilio mexicano de 1555 había sido declarado patrono y abogado de la Iglesia novohispana, por su participación decisiva en la evangelización de los indígenas, a través de sus prodigios y de la actividad de la iglesia franciscana de San José de los Naturales, la cual se constituyó en la primera escuela para los nativos en el continente americano. A su vez las explicaciones providencialistas de las Sagradas Escrituras desarrolladas por el clero novohispano, convirtieron a San José en el protector de las familias, pobres, enfermos, pecadores, moribundos e imprescindible consejero de jóvenes y monarcas. Imbuido en estas ideas en 1679 Carlos II “mandó jurar que san Joseph sea declarado y recibido por tutelar en todos sus dominios”⁴⁶⁰ por lo cual extendía su área de acción a todo el imperio como protector de sus instituciones eclesiásticas y civiles.

⁴⁵⁶ Bargellini, *Op. cit.*, p. 11.

⁴⁵⁷ Neuerburg, *Op. cit.*, s.p.

⁴⁵⁸ Colección del Consejo Nacional para la protección de La Antigua. VV.AA., *El país del Quetzal...*, p. 388

⁴⁵⁹ Haroldo Rodas indica que existe otra pieza en el Museo de Arte Colonial en La Antigua, Guatemala. VV.AA., *El país del Quetzal...*, p. 388.

⁴⁶⁰ J. Cuadriello, “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias” en *Memoria del Museo Nacional de Arte*, p. 10 y ss.

LA CENSURA DE LA MADRE DE LA LUZ EN LA PROVINCIA DE CARACAS

Por su parte, en la provincia de Caracas se recibió el 7 de abril de 1770 una Real Cédula con fecha de 9 de diciembre del año anterior, en la cual “se manda observar otra inserta en ella de 18 de octubre de 1767 renovando las penas impuestas a los jesuitas y a los que les diesen auxilios o no diesen cuenta de lo que supiesen.”⁴⁶¹ El 12 de agosto de 1776 se recibe otra Real Cédula de fecha 25 de abril del mismo año, en la cual “con un decreto de la Sagrada Congregación de Cardenales prohibiéndose el escribir y disputar acerca de la extinción de los jesuitas.”⁴⁶² Aún años después de la expulsión la sombra del jesuitismo pesaba mucho en las preocupaciones de la Corona, hasta el punto que los enfrentamientos entre ultramontanos (partidarios de la Compañía, y por ende acusados de seguir “la mala doctrina”) y filojansenistas (aunque doctrinalmente no seguían la mayoría de los postulados de Jansenio)⁴⁶³ dominaban la vida política interna hasta finales del siglo XVIII.

Mientras tanto, en la villa de Valencia la muerte sorprendió al obispo Diez Madroñero, cuando realizaba su visita pastoral en 1769, por lo cual fue enterrado en la catedral de esa ciudad. En su inventario de bienes figuraban “una lámina de la Madre Santísima de la Luz, con moldura dorada de una vara” y “una imagen pintada en lienzo con su bastidor de la Madre Santísima de la Luz con un letrero por detrás que dice para el Hospicio de Valencia”.⁴⁶⁴ Como podemos evidenciar al momento de su muerte el prelado continuaba siendo un ferviente promotor de esta iconografía.

Su sucesor el obispo Mariano Martí ha sido señalado por los historiadores locales como el responsable de la aplicación de la censura a la imagen.⁴⁶⁵ Sin embargo, no hemos hallado hasta el presente algún documento que verifique tal afirmación. Martí se desempeñaba como obispo de Puerto Rico desde 1761, pero había solicitado su traslado por motivos de salud, luego de enfermarse en la isla de Trinidad al realizar la visita

⁴⁶¹ *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas*, t. 1, p. 417.

⁴⁶² *Ibidem*, t. 2, p. 56.

⁴⁶³ El filojansenismo español se define por su religiosidad interiorizada de raigambre erasmista, rigorismo moral, regeneración de una Iglesia nacional y de la disciplina primitiva, biblismo, crítica al papado y antijesuitismo. Los ultramontanos defendían la obediencia al papado, las inmunidades eclesiásticas y propiciaban devociones populares y las manifestaciones externas del culto. Este bando estaba formado por un buen número de obispos, las órdenes religiosas y la mayor parte del clero, creando un bloque contrario al regalismo. E. La Parra López, “Iglesia y grupos políticos en el reinado de Carlos IV” en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, [edición en línea], s.p.

⁴⁶⁴ C. F. Duarte, *Juan Pedro López...*, p. 117.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 112. Duarte indica que el obispo Martí habría recibido una Real Orden emitida el 24 de julio de 1770 que “censuraba y prohibía” la imagen apoyándose en la censura de la Congregación de Ritos de 1742. Pero no brinda las referencias de su ubicación en los archivos, ni transcribe su contenido.

pastoral de los anexos ultramarinos de esa diócesis. A partir de 1769 se hace cargo de la diócesis de Caracas.



Fig. 20. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 80 x 61 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

A su llegada la imagen del oratorio del ayuntamiento caraqueño, aún esperaba por la bendición, y después de todos los gastos ocasionados en su ornamentación, los miembros del cabildo deseaban utilizarlo. El provisor Francisco de Tovar, arcediano de la catedral, será quien lo visite el 22 de abril de 1769, ordenando “corregir algunas cosas muy precisas para la decencia del oratorio.”⁴⁶⁶ Aunque no se especifica lo que se ordenó corregir, creemos que todavía no se cuestionaba fuertemente la iconografía de la *Madre de la Luz*. El provisor deja constancia de su visita señalando que:

Tuvimos a bien pasar como pasamos a dichas Casas de Ayuntamiento donde reconocimos y visitamos la referida capilla u oratorio, y hallamos con su altar de talla

⁴⁶⁶ Montenegro, *Op. cit.*, p. 205.

dorado y las imágenes de pintura de la Madre Santísima de la Luz, el Apóstol Santiago el Mayor y la señora Santa Ana, y los ornamentos necesarios con la decencia todo que se requiere para la celebración de tan sacrosanto acto, estando como está la pieza destinada para este fin con la separación que corresponde.⁴⁶⁷



Fig. 21. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 84 x 63 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

Cuando el obispo Martí emprendió su visita pastoral a la diócesis en 1771, no examinó el oratorio del ayuntamiento, (lo cual nos habría dado más detalles sobre su composición), pero ante esta ausencia, el cabildo designó al regidor don Francisco de Ponte y Mijares para que solicitara al prelado el reconocimiento del oratorio, y le informase que “se había suspendido el servicio de la Misa mientras se remediara la falta expresada.”⁴⁶⁸ Por la fecha posiblemente se trataba de la aplicación de una censura a la imagen mariana, impuesta por monseñor Martí. En los primeros años de la década de

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 206.

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 206.

1770 nuestro prelado recibió una copia manuscrita de la pastoral del obispo de Lugo, fray Francisco Armañá, con fecha de 14 de octubre de 1770, ya citada por nosotros, en la cual el prelado español prohibía las imágenes de la *Madre de la Luz* en su diócesis, con la excusa de evitar las herejías y la comisión de pecados graves que por ignorancia del pueblo se cometerían. Según Armañá, el vulgo carente de instrucción creería que María libra las almas del infierno, y por ello “el pecador se abandonaría con más desenfreno a sus vicios, con la vana confianza de que por más que le hallase en el infeliz estado de pecado mortal, podría salvarle el patrocinio de la Virgen habiéndola venerado con alguna ligereza devoción, en particular bajo la invocación de la Luz.”⁴⁶⁹ Tal pretexto de tinte doctrinal ocultaba la posición regalista y antijesuítica de Armañá.



Fig. 22. Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, 1760. Óleo sobre tela, 65.4 x 50.2 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

⁴⁶⁹ Véase Anexo documental No. 9. Archivo Arquidiocesano de Caracas. *Sección Episcopales* (Ep), Libro 31, Legajo Núm. 2, Folio 185 (5 y 6).

No obstante, nuestro obispo no llegó a prohibir la imagen, ni su culto. Una prueba clara de ello es la presencia de un lienzo con esta advocación en la propia Catedral, el cual no fue retirado sino hasta el siglo XIX por remodelaciones en el edificio. Otra prueba son los 40 días de indulgencia que concedió el obispo a quien rezare una Salve a una imagen que se hallaba en el templo conventual de Santa Teresa de carmelitas descalzas en Caracas.⁴⁷⁰ Gracia otorgada durante su visita pastoral el 24 de marzo de 1772. Podríamos pensar entonces que el obispo Martí decidió preservar la imagen ordenando la censura de aquel atributo que a sus ojos podía relacionarse en mayor medida con la “mala doctrina” jesuita, expresada tan claramente en los edictos y pastorales antes citados. Así habría ordenado repintar la figura del alma, lo cual eliminaba de raíz los problemas de interpretación sobre el papel corredentor de María, sin ingresar al espinoso terreno de cuestionar la devoción mariana, y menos de prohibir un culto vivo pese a su escasa tradición histórica y su improbable veracidad.

Esta hipótesis explicaría la censura encontrada en nuestras piezas. En la actualidad hemos registrado quince imágenes de la *Madre de la Luz* en colecciones públicas y privadas caraqueñas, sin considerar las pequeñas tablas de manufactura artesanal. Al observarlas llama la atención que buena parte de ellas se basaban en grabados que ya recogían la censura de 1742, es decir, en lugar del Leviatán se halla la presencia de unas llamas (Fig. 20 y 21). No hay evidencias visibles (sólo estudios radiológicos podría afirmar lo contrario), de una enmienda de la polémica figura demoníaca en nuestras piezas. Entre éstas resalta una obra firmada por Alonso de Ponte (act. 1749-1780) fechada en 1760⁴⁷¹ la cual podría constituirse en una de las primeras imágenes de manufactura local. Otro caso particular es la imagen que se hallaba en la iglesia conventual de San Francisco de Caracas, la cual se salvaría de la censura gracias a que la comunidad franciscana se opuso al deseo del obispo de visitar las capellanías establecidas en el templo, que consideraban fuera de su jurisdicción.⁴⁷² A estos ejemplos se suman la ya citada descripción del conjunto escultórico que se menciona en la iglesia de la Divina Pastora, realizada durante la visita pastoral del obispo Martí. En esta se refiere la presencia de la Virgen con el Niño, el ángel, un alma y un par de angelitos, obviándose cualquier referencia a un Leviatán. Estas omisiones evidencian el uso de un modelo totalmente ortodoxo. En ese mismo año, también Juan Pedro López firma un lienzo con este tema, el cual fue repintado de manera burda posteriormente (Fig. 22).

⁴⁷⁰ Martí, *Op. cit.*, t. 3, p. 92.

⁴⁷¹ Reproducida por Duarte en el *Diccionario biográfico documental...*, p. 226.

⁴⁷² L. Gómez Canedo, “Estudio preliminar” en Mons. M. Martí, *Op. cit.*, t.1, p. XXV. Actualmente esta pieza se encuentra en la capilla Santa Rosa de Lima, Alcaldía del Municipio Libertador.



Fig. 23. Escuela caraqueña, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 74.5 x 62.4 cm. Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional, Caracas.
Fotografía de Miguel Ángel Clemente.

Solamente cinco imágenes poseen al Leviatán, y sin embargo, tres de ellas no sufrieron las alteraciones de la censura, quizás por no hallarse expuestas públicamente en algún templo, o por tratarse de imágenes que se localizaban en la intimidad del hogar o en claustros conventuales lejos de la mirada censora del obispo. Estas son: la imagen que se encuentra en la colección de la Galería de Arte Nacional (Fig. 23), una pieza anónima proveniente de la Nueva España, que se hallaba en la Hacienda de Mamo (Fig. 14), una anónima en el Palacio Arzobispal caraqueño (Fig. 24), otra pintura anónima conservada en la iglesia de San Francisco de Caracas⁴⁷³ y un relieve de una colección privada (Fig. 25). Estas dos últimas obras poseen el cuestionado Leviatán pero extrañamente carecen de la figura del alma. Es notorio que el relieve en madera demuestra que fue elaborado siguiendo un modelo erróneamente censurado, ya que es muy reducido el espacio necesario para ubicar la figura del alma. Pero las piezas que atraen poderosamente nuestra

⁴⁷³ No reproducida aquí.

atención son nueve cuadros en los cuales se optó por suprimir el alma que sostiene la Virgen. A veces se aprovecha el rostro para utilizarlo como un querubín, y en otras el cuerpo es convertido en un ángel. En la mano de la Virgen se coloca un cetro, en ocasiones florecido (Fig. 26 y 27).⁴⁷⁴ Lo que nos muestra que en Caracas no existió un criterio único de censura justificado doctrinalmente.



Fig. 24. Anónimo, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Palacio Arzobispal de Caracas.
Fotografía de Tarim Gois.

Por otra parte, estas divergencias podrían encontrar su explicación en la posible desobediencia del bajo clero a la censura de la figura del alma impuesta por el obispo Martí, lo que habría permitido la sobrevivencia de algunas piezas sin la enmienda. Actitud amparada en las típicas estrategias de disimulo de una sociedad que se resiste a los cambios y que busca alternativas para evadir las reformas que se pretenden imponer. Sin embargo, esta hipótesis resulta más difícil de probar sin documentos, ya que es imposible examinar en las propias imágenes la respuesta adoptada en cada templo y su respectiva comunidad. Este obstáculo obedece a la dispersión que sufrió el patrimonio artístico, como consecuencia de la supresión de los conventos masculinos en 1837 y los femeninos en 1874, y la demolición de varias iglesias con las reformas urbanísticas de finales del siglo XIX, lo que nos dificulta conocer la ubicación originaria de cada pieza. Así las imágenes

⁴⁷⁴ Las piezas 20, 21 y 26 han sido sometidas a procesos de restauración por lo cual puede observarse a simple vista parte de la figura del alma, mientras la Virgen aún lleva el cetro en su mano.

catalogadas hasta el presente se encuentran en su mayoría en colecciones privadas, sin referencias precisas de su primitiva procedencia.



Fig. 25. Anónimo, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Relieve en madera de cedro, policromada y dorada, 36.6 x 28 x 4.8 cm. Colección privada, Caracas.

Hasta el presente no hemos hallado documentos que refuten nuestra hipótesis, y que evidencien los argumentos esgrimidos por el obispo Martí para justificar ante los fieles la inusual censura de una imagen sagrada, que había sido aprobada por su antecesor y contaba con el fervor militante de la elite local. Es factible que el silencio documental en torno a la censura obedezca justamente a la necesidad de evitar escándalos innecesarios, sobre un tema tan sensible como el cuestionamiento del culto a una imagen sagrada, que involucra a las elites, llamadas por su posición a actuar como *guías y ejemplo* del resto de la sociedad. A su vez, el escándalo faltaría a las reales cédulas que prohibían el discutir sobre la expulsión de la Compañía.



Fig. 26. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 186 x 134 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

En otras partes de Sudamérica hemos hallado censuras aún más radicales. En el convento de Santa Clara en Quito (Ecuador), la imagen del alma fue sustituida por un segundo ángel que ofrece otra cesta de corazones de la cual María parece tomar uno. Aún puede observarse a simple vista vestigios de la existencia del alma borrada, y el agregado de una fuente y un pozo en la zona inferior del lienzo en alusión a las letanías. Una cinta refiere su nuevo título: *María Santísima de la luz de los corazones*. Por el contrario, las enmiendas realizadas por nuestros artistas no llegaron a suprimir totalmente la identidad de la *Madre de la Luz*, ya que en su mayoría mantienen la filacteria con el nombre original, pero ciertamente atentaron de manera definitiva contra la composición y el sentido de las obras. La supresión de la figura del alma introduce un cambio en el original que incluso desvirtúa el concepto de Madre intercesora de la iconografía original pasando a ser una Madre guía que porta un bastón o cetro.



Fig. 27. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tabla, 138 x 79.5 cm, Colección privada, Caracas. Tarja: “*Quasa palma exaltata sum in Cades.*” (“*Extendí mis ramas como una palma de Cades*”, Eclesi. 24,18). Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial.

De igual modo, aún carecemos del documento que nos testimonie la reacción del ayuntamiento y de sus más fieles difusores ante la censura de su devoción más preciada. En los párrafos anteriores hemos observado cómo el ayuntamiento caraqueño, conformado fundamentalmente por la elite criolla, se apropió de la imagen de la *Madre de la Luz* como un símbolo de identidad. No sólo constituyen una cofradía en torno a la imagen, construyen un oratorio, y solicitan con afán su inclusión en el escudo de armas de la ciudad. Su necesidad de contar con una imagen que los identifique como grupo social, los lleva a asumir como signo una imagen que según su sentir cuenta con ciertas conexiones con la ciudad. Así en la solicitud de la orla referían al monarca todas las relaciones que existían entre la imagen y la ciudad de Caracas. Evidentemente, los criollos caraqueños no contaba con una herencia indígena susceptible de ser rehabilitada como fue el caso novohispano o peruano, dentro de un contexto occidental barroco, que pudiera servir como signo identitario. El ayuntamiento caraqueño encuentra en la imagen

de la *Madre de la Luz* ese signo distintivo, signo por demás que ya buscaba el obispo Diez Madroñero desde su llegada a la diócesis. No olvidemos que fue este prelado quien preocupado por la ausencia de una imagen de María relacionada con la ciudad, crea la celebre composición de *Nuestra Señora de Caracas*, la cual no arraiga entre la población por la ausencia de milagros que pudieran legitimar la devoción, a diferencia de la *Madre de la Luz* que posee todo un aparato propagandístico creado por los jesuitas para justificar su culto. Sólo se conocen dos representaciones de *Nuestra Señora de Caracas*, lo que nos indica que la iniciativa no encontró el éxito esperado, pese a que una de ellas permaneció en un nicho excavado en una pared del pabellón del cuerpo de guardia, frente a la torre de la Catedral, desde aproximadamente 1766 hasta 1865, cuando se derriba la edificación.⁴⁷⁵ De igual modo, creó en la misma década la imagen de *Nuestra Señora de Venezuela*, la cual tampoco alcanzó la popularidad deseada.

El cabildo era un cuerpo colegiado, conformado por alcaldes, un número variable de regidores y algunos funcionarios, que se establece inmediato a la fundación de la ciudad. Para ser miembro del cabildo se requería ser vecino, es decir, propietario y jefe de familia. Si bien en sus inicios los cargos eran de elección, durante el inicio del siglo XVII se comienzan a vender, de allí que se conviertan en perpetuos o vitalicios y las familias más adineradas se posesionen de los mismos. En Caracas, las familias Blanco, López Méndez, Mijares, Tovar y Toro se adueñaron del cabildo. Será la única institución monárquica en la que la aristocracia local ejerció posiciones de gobierno, y adquirieron una independencia y autonomía desde la cual pugnaron por conservar y acrecentar sus privilegios. “No es por mera casualidad que, desde finales del siglo XVII, los gobernadores de las provincias panvenzolanas arremeten, en un incremento de fuerza y poderío, contra los alcaldes ordinarios y regidores que llevan las riendas del gobierno y de la justicia en las ciudades...”⁴⁷⁶ Ante este contexto, ¿podría la censura ser explicada como un ataque de una Iglesia regalista a los intereses del cabildo local? Aún no poseemos una respuesta definitiva a esta interrogante que esperamos responder a futuro.

A pesar de la censura el culto no desapareció, como afirma Carlos F. Duarte, con la muerte del obispo Diez Madroñero en 1769. Una prueba de su presencia lo hallamos en 1775, según el testamento del siguiente conde de san Javier, Juan Jacinto José Mijares de Solórzano Tovar, quien dispuso que su cadáver fuese amortajado "interiormente con el hábito de San Francisco y una estampa de la Madre Santísima de la Luz forrado en lienzo."⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ La pieza que estuvo en el nicho se encuentra desde 1952 en la Capilla Santa Rosa de Lima, Alcaldía Municipio Libertador. Pero en condiciones deplorables por una pésima restauración.

⁴⁷⁶ S. G. Suárez, “Instituciones panvenzolanas del periodo hispánico” en P. Grases, (coord.), *Los tres primeros siglos de Venezuela. 1498-1810*, p. 340.

⁴⁷⁷ Boulton, *Op. cit.*, t. 1. p. 201.

Finalmente el catastrófico terremoto de 1812 que destruyó parte de la techumbre del Ayuntamiento obligó a realizar reparaciones en el edificio. Si las imágenes no sufrieron daños se habrán distribuido a los pocos templos capitalinos que sobrevivieron a la destrucción, mientras se hacían las refacciones necesarias. La devastación del sismo del 26 de marzo de 1812 (un jueves santo) constituyó sin lugar a dudas un punto de ruptura en la sociedad caraqueña. Se calcularon más de 20.000 víctimas que quedaron sepultadas bajo los escombros de iglesias y viviendas, transformando la ciudad en un panorama desolador repleto de cadáveres. Las secuelas del sismo (epidemias, hambruna y ruinas) sepultaron también en el olvido el culto a la *Madre de la Luz*, ya que fueron seguidas por la guerra de Independencia. Todos estos acontecimientos habrían postergado el retorno de las imágenes al oratorio del Ayuntamiento. Otras preocupaciones y otros protagonistas ocuparían ahora la sede del cabildo.

En las sucesivas crisis políticas, sociales y económicas los caraqueños recurrieron a otras imágenes marianas con mayor tradición y virtudes taumatúrgicas, como *Nuestra Señora del Carmen*.⁴⁷⁸ Quizás escasearon los milagros y prodigios concedidos a través de *Madre de la Luz*, que habrían justificado y exaltado la fe. Lo que parece indicar que los cultos no se imponen, sin una predisposición de los receptores a recibir la imagen. Pero cuando las imágenes arraigan entre los fieles, sobreviven a todas las prohibiciones y censuras, como nos confirma la vigencia del culto a la *Madre de la Luz* en otras localidades del continente, como en León (México), donde se convirtió en patrona en 1849 y recibió la coronación pontificia en 1901.

Por último, creemos que no sería descabellado admitir que la censura le restó atractivo a la devoción entre los caraqueños. No sólo se habría sembrado dudas sobre su ortodoxia y por tanto sobre su efectividad taumatúrgica, también se patentizó su condición de objeto material, susceptible a humanas enmiendas. Pero aún más importante al repintarse la figura del alma se desvirtuó su iconografía salvífica y se perdió su condición de imagen sagrada fidedigna, que repetía rigurosamente una idea de origen celestial.

⁴⁷⁸ Como parece testimoniar un expediente del 30 de septiembre de 1816 sobre los votos hechos a *Nuestra Señora del Carmen*, invocada como patrona de la constante fidelidad de los diocesanos del Arzobispado de Caracas al rey de España. *Documentos para la historia de la Iglesia colonial en Venezuela*. [Estudio preliminar de Guillermo Figuera]. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1965, t. II, p. 427.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Iniciamos nuestro estudio citando a Octavio Paz, y para finalizar quisiéramos retomar algunas de sus reflexiones que se convirtieron en nuestro norte. Para el nobel mexicano las prohibiciones que imponía la sociedad al artista, podían ser clasificadas en expresas e implícitas. Las primeras obviamente se hallaban perfectamente reglamentadas, y hemos podido precisarlas a lo largo de todo nuestro recorrido, al puntualizar en concilios, visitas pastorales, providencias y edictos inquisitoriales. Por sobre los espectadores comunes, se hallaba entonces un público selecto que imponía normativas y fiscalizaba su cumplimiento, porque percibía a la imagen como un instrumento de poder. Este grupo privilegiado estaba constituido por las autoridades eclesiásticas y la Inquisición que se apoyaban en la tratadística iconográfica vigente, plasmada en libros y grabados que circulaban por el continente.

Pero hemos podido observar que a pesar de la legislación eclesiástica y las opiniones de los tratadistas sobre la imagen, el arte no llegó nunca a ostentar la posición comprometida que exigía la Iglesia desde sus propios inicios. Son innumerables las proscripciones sobre temas apócrifos, indecorosos o con un tratamiento frívolo, y su sola presencia evidencia que existían abusos en el culto y en la producción artística en todo el orbe católico. En este sentido resulta útil citar, a pesar de su longitud, a san Antonino de Florencia (1389-1459), quien en 1450 mientras ejercía el arzobispado de Florencia acusaba a los artistas de pintar cosas contrarias a la fe,

... cuando representan a la Trinidad como una persona con tres cabezas, un monstruo; o, en la Anunciación, a una criatura ya formada, Jesús, como enviada al seno de la Virgen, como si el cuerpo que él tomó no fuera compuesto de la sustancia de ella; o cuando pintan al Niño Jesús con un libro, aunque él nunca aprendió de hombre. Pero no deben ser tampoco elogiados cuando pintan materias apócrifas, como parteras en la Natividad, o a la Virgen María en la Asunción, entregando su cinto a Santo Tomás con motivo de sus dudas, etc. Asimismo, pintan curiosidades en las historias de santos y en las iglesias, cosas que no sirven para despertar la devoción sino para la risa y para pensamientos vanos -monos, perros persiguiendo liebres, o vestimentas gratuitamente complicadas- eso lo creo innecesario y presuntuoso.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Citado por M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, p. 63.

De cumplirse tales premisas se habría condenado a la destrucción a una parte considerable de la mejor pintura occidental. Así que si bien los tratados y los concilios que revisamos en el primer capítulo de este estudio, nos muestran unas exigencias marcadas por un decoro distorsionado por la ortodoxia contrarreformista, esta intransigencia no coarta al artista, quien en “la práctica poseía más libertad de la que a simple vista podía parecer.”⁴⁸⁰ Más aún en los territorios americanos, en los cuales la creatividad de los artistas y las necesidades de los devotos encontraron siempre rendijas por las cuales escapar a la supervisión eclesiástica. Esta además se debilitaba ante la complejidad de la realidad cotidiana. Situación muy patente en las deficiencias del Santo Oficio, que obedecían a causas diversas como la geografía inmensa e imposible de su jurisdicción que impedía las comunicaciones rápidas, pero más aún como señala Monelisa Pérez-Marchand al referirse al tribunal novohispano, “en la incompetencia, la ignorancia, la indiferencia de algunos funcionarios y la desorganización que de modo gradual les invadía.”⁴⁸¹

A pesar de escribirse edictos en contra de determinadas imágenes, muchas veces no se envían los edictos a los tribunales americanos o a los comisarios de las provincias más periféricas, por lo que no estaban enterados de las órdenes expedidas y desconocían las imágenes prohibidas, o malinterpretan los edictos y censuran las imágenes de manera equivocada. Hemos podido apreciar cómo las prohibiciones y censuras obedecían más a los caprichos de funcionarios de turno que a un conocimiento profundo de la doctrina. Así las imágenes de la *Santísima Trinidad*, en su versión trilliza, habían sido cuestionadas por la Inquisición española, pero no fueron condenadas. Se aceptaban como legítimas en la Nueva España basándose en san Agustín, mientras en Santafé de Bogotá eran consideradas como peligrosas y reprobables, sin mayor peso teórico que las decisiones del grupo privilegiado que participó en las reuniones conciliares. En este sentido resulta útil recordar que la carrera religiosa durante esta época era considerada una profesión que no necesariamente traía consigo una verdadera vocación religiosa. De acuerdo a esto, ambas ramas del clero contaban con miembros que se ordenaban por razones diversas como, por ejemplo, un modo de enfrentar la necesidad de ganarse el sustento, un medio de obtener prestigio y la inmunidad del fuero religioso, o una forma de impedir la disipación de fortunas familiares en dotes y herencias. Ante este panorama resulta obvio que pocos se interesaban realmente en la teología y en velar por la ortodoxia de los dogmas. No queremos con esto decir que no se dieran casos de profundo conocimiento dogmático y de vocaciones sinceras, pero éstas eran la excepción, no la regla.

En otros casos, las imágenes cuestionadas se reproducían sin cesar como la *Virgen de Belén* o *de la Leche*, auspiciadas además por personajes después canonizados como Rosa de

⁴⁸⁰ P. Martínez-Burgos García, *Ídolos e imágenes*, p. 210.

⁴⁸¹ M. Pérez-Marchand, *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México...*, p. 84.

Lima o el arzobispo Toribio Alfonso de Mogrovejo, los cuales se destacaron por su particular devoción a esta iconografía. Obviamente, el especial culto rendido por estas personalidades y la importancia que adquieren las reproducciones de esta imagen en sus biografías, contribuyeron a prestigiar una iconografía que se hallaba cuestionada en el continente europeo, pero que en territorio sudamericano adquirió un renovado esplendor, hasta el punto de convertirse en la patrona del Cusco.

En otras oportunidades las imágenes prohibidas por su contenido herético encontraban la complicidad de la Corona española, si contribuían a divulgar sus propios intereses políticos. Tal es el caso de las series angélicas, que proliferan de manera incontrolable por el territorio americano y español, bajo la mirada complaciente de las autoridades que encargaban esas imágenes, o simplemente fingían ignorar su condición de heterodoxas para no crear escándalos innecesarios.

Así Renato González Mello señalaba para el caso de la Inquisición novohispana, que al revisar los expedientes, sorprende descubrir que se opte por la indiferencia. “Los inquisidores tenían miedo de la confusión que pudiera causar en la feligresía la prohibición de cualquier imagen, pues uno de los temas favoritos del clero en esos años era la conveniencia del culto a las imágenes.”⁴⁸² De este modo, las imágenes causarían más trastornos al ser retiradas, que al permanecer expuestas. Bajo esta premisa nos interesa rescatar unas palabras del cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala en su *Nueva Crónica y buen gobierno*, cuando le recomienda al rey Felipe III evitar la censura o destrucción pública de las imágenes que repercutía en la credibilidad del pueblo indígena sobre la sacralidad de la imagen católica: “[Ni]nguna persona cristiana pueda tocar ninguna y[magen] ni borrarla porque viendo aquello no cre[e]n los ynfie[les], no hazen caso.”⁴⁸³ Tales palabras testimonian su reacción ante la censura de imágenes realizada por el extirpador de idolatrías Francisco de Ávila en 1613, en las iglesias de San Pedro y San Lorenzo, las cuales habían sido previamente autorizadas por el arzobispo de Lima Toribio Alfonso de Mogrovejo. Este ejemplo evidencia la compleja situación en que se halla inmerso el uso cultural de la imagen en América. No sólo es un vehículo de catequización y occidentalización permanente, también se constituyen en agentes de poder y control social ya que encauzan las necesidades afectivas, devotas, identitarias e ideológicas de un amplio público conformado por castas de muy diversa condición, que a veces no logran comprender las vacilaciones desplegadas por las autoridades en torno a la imagen.

Ante esta situación fue el reconocimiento colectivo de la sacralidad de la imagen, lo que sustituyó las tareas contraloras de la Inquisición y de la Iglesia. Así las censuras parten

⁴⁸² R. González Mello, “Arte e inquisición” en *El Alcaraván*, p. 19.

⁴⁸³ Citado por Ramón Mujica Pinilla, “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano” en: R. Mujica Pinilla, et al., *El barroco peruano*, p. 14.

de una sociedad preocupada por el buen uso, que reclama la intervención de la institución cuando lo cree necesario. Como bien apunta Gruzinski, “la ofensa hecha a la imagen se considera un atentado contra el imaginario de todos: reacción que revela que este imaginario hecho de expectativas y de confirmaciones tiene sus propias instancias de defensa y de censura. Son los fieles los que constituyen su propia policía.”⁴⁸⁴ Lo que no implica que no existan deslices que deben ser controlados, como las imágenes de beatos con aureolas de santos, producto de la impaciencia devocional de los fieles; o imágenes que promueven discordias interminables entre las órdenes religiosas como las de Santa Catalina de Siena con los estigmas, que motivaron las enérgicas protestas de los franciscanos y su posterior censura.

Pero las prohibiciones implícitas eran para Octavio Paz las más poderosas, “es lo que por sabido se calla, lo que se obedece automáticamente y sin reflexionar. El sistema de represiones vigente en cada sociedad reposa sobre un conjunto de inhibiciones que ni siquiera requieren el asentimiento de nuestra conciencia.”⁴⁸⁵ En el campo del arte colonial las prohibiciones las estableció la tradición artística occidental, y de esta manera su peso formidable limitó la presencia de imágenes prohibidas. El repertorio iconográfico desarrollado después de Trento procura cumplir eficientemente con la misión que le otorga la Iglesia, por ello será por lo general convencional y fácilmente comprensible para el devoto común. A esto se une su fuerte sentido narrativo que permitía su integración con otros ámbitos artísticos como el teatro y la literatura; además de su impacto emocional a través de su inmediatez, cotidianidad y afectividad. En estas últimas características juega un papel importante la calidad de la imagen, y por ello la Iglesia abarca entre sus preocupaciones no sólo el contenido de la pieza, sino la hechura misma y su belleza, como un elemento altamente efectivo para cautivar los sentidos.

En nuestro estudio finalizamos concentrando nuestra atención en un caso particular que afectó de manera formidable la iconografía mariana. Al revisar la historia de la *Madre Santísima de la Luz* hemos desterrado muchos mitos tejidos alrededor de esta iconografía, que se habían instalado en nuestra historiografía por la tendencia a repetir ideas sin confrontarlas con la crítica o la verificación. Así hemos podido demostrar que es erróneo lo que se ha afirmado hasta ahora al señalar que la censura papal obligaba a eliminar la figura del alma en las piezas. En la Nueva España se acató la censura papal y lo que se elimina es el Leviatán, preservándose la presencia del alma que le otorga sentido e individualidad a la advocación. Y si en territorio venezolano se optó por censurar de una manera poco doctrinal, esta actitud parece obedecer más a un intento por mantener un delicado equilibrio entre las necesidades devocionales de la elite criolla caraqueña y las

⁴⁸⁴ S. Gruzinski, *La guerra de las imágenes...*, p. 155.

⁴⁸⁵ O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 16.

exigencias de la monarquía borbónica que había proscrito la imagen y su culto. Sólo así podría comprenderse una censura tan distinta a la acometida en el resto del continente.

A todo esto debemos sumar que en nuestro país, la pobreza de las provincias provocó el desinterés de la Corona española, y con ello se afectó severamente el desarrollo de la Iglesia local. Si bien, ésta contribuyó a la occidentalización del territorio durante el periodo colonial, mal podemos considerar que haya ejercido su poder civilizador con la misma fuerza que aconteció en otras regiones del continente. El Patronato Real dejaba vacante nuestra sede episcopal por largos periodos de tiempo. Esta falta de prelado en conjunción con la ausencia de unidad administrativa en la Iglesia local, fue el causal de la falta de disciplina y de la diversidad de prácticas. A su vez la Inquisición, encargada del control del mundo de las ideas, fue menos estricta en Venezuela, y apenas si quedan testimonios de acciones contundentes en materias de dogmas e imágenes.

Para finalizar nuestro estudio, nos gustaría citar unas palabras de fray José de Sigüenza (1544-1606) publicadas en 1605, al describir las piezas que había reunido el monarca Felipe II en el Escorial. Sigüenza, pese a ser un hombre de Iglesia comprometido con los ideales en torno a la imagen, no puede dejar de reconocer el valor del arte, así al detenerse frente a una imagen de *Santa Margarita* realizada por Tiziano Vecellio (ca. 1490-1576) en 1552, exclamó con gracejo: “valiente figura, aunque algo corrompida una singular parte de ella por el celo indiscreto de la honestidad; echáronle una ropa falsa en un desnudo de una pierna, que fue grosera consideración.”⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ Fr. J. de Sigüenza, “Tercera parte de la historia de la orden de san Gerónimo doctor de la Iglesia”, en F. Calvo Serraller (comp.), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, p. 133.

ANEXOS DOCUMENTALES

Anexo Núm. 1 Denuncia de una estampa de la Santísima Trinidad

“Señores inquisidores, Ilustrísimo señor: En el epítome de la Doctrina moral y canónica, extractada de las Constituciones y demás obras del Sumo Pontífice Benedicto 14, por el ilustrísimo Señor Don Juan Domingo Mansi, Arzobispo de Luca, que esta al fin de las obras de Ilustrísimo Ligorio, y que se imprimió en Bassani el año de 1778, 'Verbo imágenes sacrae', se hallan las palabras siguientes: *“Non es permitenda imago spiritus santi sub figura hominis, cum id numquam obtinuerit in Ecclesia catholica. In epistola ad Episcopum Augustanum, sicut nex imago trium hominum equalium ad representandum santissimam trinitatem. Ibidem (s) 35. Bullas T.1 num. exli.”* Esto no obstante, he visto algunas estampas de la Santísima Trinidad en figura de tres hombres iguales, en un altar de la Iglesia de este convento hay una efigie de bulto de esta manera y dos cuadros en las dos escaleras del convento. No ignoro que al Padre Eterno se le pueda pintar en figura humana, y que la doctrina contraria parece estar condenada por Nuestro Santísimo Padre Alejandro Octavo en la condenación de la siguiente proposición, que es la 25 entre las condenadas por este Sumo Pontífice: *“Dei Patris sedentis simulacrum nefas est Christiano un tempo collocare”*. Pero esto será porque el Padre Eterno se ha aparecido en figura de un anciano, según consta del capítulo 7 de Daniel; mas el Espíritu Santo se ha dignado a manifestarse en figura de paloma, y así se le debe representar. Dios Nuestro Señor guarde a Vuestras Ilustrísimas. Diciembre 23 de 1789.

Fray Juan de los Mártires.

Fuente: *Inquisición*, v. 1306, Ex. 4, año 1790, f. 254r. Renato González Mello, “Arte e Inquisición”, en *El Alcaraván, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*. México, vol. II, núm. 7, octubre-noviembre-diciembre de 1991, p. 19-26.

Anexo Núm. 2 Parecer de Fray Domingo de Gandarias sobre la estampa denunciada de la Santísima Trinidad

Ilustrísimo Señor

Antes de venir a la censura de la estampa denunciada, debo prevenir que las doctrinas que vierte Benedicto 14 en la Constitución 141 al Obispo de Habsburgo, a quien dirige dicha

instrucción, aunque muy sólidas, seguras y dignas de tan sabio Pontífice, no por eso son decisiones dogmáticas de la Iglesia cuanto en las Pontificias Constituciones insertas en estudios en las horas que le quedaban desocupadas del Apostólico Oficio, como se explica él mismo ibi 37. Lo que advierto para que no se suponga por doctrina infalible de la Iglesia, cuanto en las Pontificias Constituciones inserta en los bularios se enseña, o se establece.

Esto supuesto, asienta el mismo Doctísimo Pontífice, que el modo de pintar a la Santísima Trinidad seguro, y aprobado por la Iglesia y Católicos Doctores es el de pintar al Eterno Padre [como] representación de anciano venerable; en su seno, o regazo al Hijo en figura humana vivo o muerto; y al Espíritu Santo en figura de Paloma entre el Padre y el Hijo; o el Padre y al Hijo en humana figura en paralelo, y cercanos, y en medio al Espíritu Santo en figura de Paloma. Estas dos son seguras y aprobadas efigies de la Santísima Trinidad. Otras hay reprobadas y condenadas, como la de una figura humana con tres caras o cabezas, o dos caras y en medio una paloma, que más son monstruos que imágenes de la Santísima Trinidad. La denunciada tiene en ella medio entre las expresamente aprobadas y expresamente reprobadas, y así la califica Benedicto de *hand omni no aprobeate*: no del todo aprobadas. En lo que se excedió el extractador Mansi (si es verdad lo que dice el Denunciante) en poner en nombre suyo: *non sunt permittenda... sicut nec imago trium hominum equalum ad representandam Santissimam Trinitatem*, pues después de ventilada dignamente la materia deja en su probabilidad, como que la juzgan [...] el Waldense, Molano [...] fundados en la intercesión del Gran Padre San Agustín del pasaje de los tres varones que se aparecieron a Abraham en el Valle [...]. Verdad es que tampoco la aprueba, y citando la autoridad del celebre Ayala en su Pintor Cristiano dice que no se pinta del todo bien a la Santísima Trinidad, *non omnino recte*, en figura de tres varones perfectamente iguales en caras, estatura, lineamientos, vestidos y colores, porque aunque se expresa suficientemente la igualdad y caracteres personales: en que se distinguen entre sí las tres Personas: pero este inconveniente ya está remediado en las modernas pinturas, en las que al Eterno Padre se le pinta en el pecho un sol, o el tetragramatron como símbolo del poder, al Hijo un cordero, y al Espíritu Santo una Paloma.

De todo lo dicho hasta aquí, que se ha extractado de la misma constitución 141, que la tengo presente, vengo a decir que no debe prohibirse la imagen de la Santísima Trinidad en cuestión, pues aunque fuera más acertado y seguro pintarla del modo expresamente aprobado por la Iglesia, esta otra no está aún reprobada, y donde Benedicto 14 aun como autor privado no la reprueba, sería temeridad reprobarnos nosotros, máxime estando fundada en un San Agustín, y defendida por autores católicos, además del escándalo y perturbación que causaría su prohibición en esta Ciudad y Reyno, en donde, si bien hay algunas efigies y pinturas de la Santísima Trinidad del modo aprobado

expresamente por la Iglesia, pero las más comunes son según el modelo de la Estampa denunciada, y sería muy ruidosa dicha prohibición, por haberse de reformar casi en todas las iglesias las tales imágenes, en las que [además] no hay representación de falso dogma, ni ocasión de error peligroso, que deba precaverse según manda el [tridentino], aunque con el mismo Benedicto decimos, que lo hubiera en las pinturas en que se pintara al Espíritu Santo en forma de Joven separadamente de las otras dos Divinas Personas, que es el plan principal de dicha constitución 141 del tomo 1 del Bulario.”

Convento de Nuestro Padre Santo Domingo de México y febrero de 1790.

Doctor Domingo de Gandarias, Maestro Calificador.

Fuente: *Inquisición*, v. 1306, Ex. 4, año 1790, f. 262r. 263v. Renato González Mello, “Arte e Inquisición”, en *El Alcaraván, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*. México, vol. II, núm. 7, octubre-noviembre-diciembre de 1991, p. 19-26.

Anexo Núm. 3 Determinación del inquisidor

El inquisidor fiscal ha vuelto a ver este expediente y dice que por el parecer de los dos calificadores no hay cosa que merezca censura teológica en la estampa de la Santísima Trinidad denunciada por el Padre carmelita Fray Juan de los Mártires, quien debió sosegar su escrúpulo, advirtiendo que ni son adaptables a la pintura que denuncia las doctrinas en que se funda; ni el uso común de poner a los ojos de todas las gentes el altísimo misterio de la Trinidad con ese símbolo ha sido reprobado por alguno de tantos doctos y celosos prelados que lo han visto en iglesias y casas particulares. [De] que se servirá vuestra Merced declarar que dicha estampa nada tiene que sea contrario a determinaciones de la Iglesia Católica, y sí [tiene] su superior agrado. Que se escriba de orden a dicho Fray Juan de los Mártires diciéndole que se ha visto su denuncia y que [fue] estimada como infundada, y hecha con poca [reflexión], que se le previene que otra vez que se le ofrezca hacer alguna estudie, y reflexione con más cuidado para no embarazar las justas y graves atenciones del Santo Tribunal.

Secreto de la Inquisición en México, y febrero 10 de 1790 años. Dr. Pereda.

Suspéndase este expediente, y téngase presente para en el caso de que ocurra otra denuncia de igual naturaleza.

Fuente: *Inquisición*, v. 1306, Ex. 4, año 1790, f. 263v.-264r. Renato González Mello, “Arte e Inquisición”, en *El Alcaraván, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*. México, vol. II, núm. 7, octubre-noviembre-diciembre de 1991, p. 19-26.

Anexo Núm . 4 Denuncia hecha por el Doctor Don Juan Ignacio Falla, acerca de la devoción que se había extendido en aquella ciudad a Nuestra Señora de la Luz, estando reprobada dicha devoción por la Sagrada Congregación

[ilegible] 20 de junio de 1758

Señores Barrera, Arias, Cuber

Illomos. Sr. [ilegible]

Con la ocasión de haber llegado [a la] ciudad, las obras de nuestro Sa[n]to Padre Benedicto XIV, en el tomo 2, cap. 31, folio 239 en donde [...] lo determinado acerca de la devoción a la Madre Santísima de la Luz cual se venera en la Sagrada Compañía de Jesús de esta Ciudad en altar [y] con fiesta, y Sermón que se predica día miércoles de la infra obtava Ascensión, cuya devoción se ha exten[dido] en toda la ciudad, estando repro[bada] dicha festividad por la Sagrada [Congre]gación, según parece, cuyas palabras [ilegible] siguientes: [texto en latín citado de la obra de Benedicto XIV, ilegible en múltiples tramos] Todo lo qual me ha [pa]recido conveniente representar a la [ilegible] de justificación de Vuestra Señoría Ilustrísima para que determine lo que fuere del mayor servicio de Dios, quien [queda] a Vuestra Señoría Ilustrísima, a Guathemala, y mayo 29 de 1758.

[ilegible] menor capellán

Dr. Dn. Juan Ignacio Falla [rubricado]

Remito a V.S. Illma. la consulta adjunta [ilegible] al Dr. Don Miguel de Montufar, maestre escuela de esta Santa Iglesia Metropolitana y Capellán [ilegible] de Santa Teresa de [ilegible 3 renglones] según hago memoria el mes de mayo del año pasado próximo [ilegible] para que V. en su vista determine V.S. Illmo. lo que fuere del mayor servicio de Dios, quien a V.S. Illmo. Para su Santa Fe [ilegible] y sep. 1760

[ilegible] menor capellán

Dr. Juan Ignacio Falla [rubricado]

Con fecha de 26 de febrero de 1761 se [ilegible] a este comisario [ilegible]

V.S. doctor don Miguel de Montufar

P. Ch.

Señor mío: remito los dos breves de Nuestro Santísimo Padre Benedicto [XIV] expedidos el año de [54?] en que, como V. sea vera concede, [ilegible] con indulgencias, la

congregación de la Madre Santísima [ilegible] el convento de Santa Inés de México, y constituye [ilegible] al altar de la misma Madre Santísima, las cuales concesiones por medio de un teólogo de su santidad el Padre Ignacio [ilegible] jesuita que murió en México ahora dos años, de todo lo que yo testigo: y para que no haya razón de dudar de la [ilegible] breves con sus originales, remito también la certifica[cion] de Notario Público acerca de ello.

Va también el sumario de las indulgencias que ganan [con]gregantes de dicha congregación, en el cual [ilegible] la imagen de la Madre Santísima de la Luz, como acá la [ilegible] sin novedad alguna. [lo que?] está impresos en dicha [ilegible] facultad y licencia del Ilustrísimo Señor Comisario General de la Cruzada, como está al fin de él.

Remito así mismo las constituciones y prácticas de [ilegible] congregantes de dicha Congregación de la Madre Santísima de la Luz, cuyas aprobaciones y licencias van al principio del libro, las mismas que formó y remitió a Roma el citado Padre [Tomay?] jesuita, de que también soy testigo, por habérselo oído al mismo padre.

Ni parece tiene lugar aquí la solución de algunos [ilegible] escrupulosos, diciendo que lo dicho se entiende de otra [imagen de] la Madre Santísima de la Luz, no de esta que acá tenemos. No [ilegible] digo, [ilegible] por la estampa que lleva el sumario de las [ilegible] dichos breves, sumario y constituciones conceden, lo que se pidió y lo que en virtud de ellos con licencias de el Ordinario de México se ha [ilegible] y lo que se pidió fue congregación e indulgencias de esta imagen de la Madre Santísima de Luz, que acá tenemos, y me consta a mí con [evidencia?] y la congregación, que en virtud de dichos breves se ha establecido en el Convento de Santa Inés de México con licencia y aprobación del Ordinario, y el altar de Ánimas es a esta misma imagen de la Madre Santísima de la Luz, que acá tenemos, sino es que digamos, que el Sumo Pontífice padeció equivoco en conceder a una imagen, lo que se pedía para otra, y que el Ordinario de México y los demás hombres doctos de la misma Diócesis se han engañado, entendiendo y tomando las dichas gracias de esta imagen, que acá tenemos como las han entendido, debiéndose entender de otra, para lo cual, no parece que hay fundamento, sino arbitrario. Fuera de esto, me parecen dignas de atención las [ilegible].

Los dos P.P. procuradores jesuitas que vinieron de Roma ahora 6 años que es el P. Juan Francisco López, y el P. Joseph Bellido [ilegible] el primero de el colegio del Espíritu Santo de la Puebla, y el segundo de el colegio de San Pedro y San Pablo de México en la actualidad, testificaron, que en Madrid, Roma y toda la Italia estaba extendida, practicada y en pacífica posesión la devoción y culto de esta imagen de la Madre Santísima de Luz, que acá tenemos, y de la que hablan los dos Breves y demás privilegios, y que en algunas

partes, especialmente de la Italia, tenía esta imagen templos erigidos a su culto, y yo hablé muchas veces con los mismos P.P. de quienes también [ilegible un renglón], trajeron gran copia de medallas romanas [ilegible] la Madre Santísima de la Luz benditas, y con indulgencias del Sumo Pontífice Benedicto XIV, de las cuales he repartido yo varias en estos días, y [traigo] una al cuello, lo cual no permitiera su Santidad, ni concedería, si la pintura de esta imagen estuviera reprobada.

Añado últimamente: que en la ciudad de la Puebla, y mucho mas en México, donde yo he estado muchos años, y de donde vine ahora 4 meses, se celebra cada año con gran solemnidad y aparato esta imagen de la Madre Santísima de la Luz, de que vamos hablando, y en México hay cada año, como cuatro o cinco sermones con Misa solemne el día de esta imagen y lo que es más, los P.P. Dominicos de México la celebran en sus dos conventos con mayor solemnidad, que en ninguna otra parte, ni mas ni menos, que la fiesta de el Rosario, de que soy testigo de vista y de oído, y si fuese menester, estoy pronto a mostrar certificación del mismo Padre Provincial de el Santo Domingo de México, y de otras personas de distinguido carácter de la misma ciudad, de ser verdad, lo que llevo dicho: lo cual añade no poca fuerza, por estar en México el Santo Tribunal de la Inquisición, y ser los más inquisidores P.P. Dominicos: luego no hay en que reparar, pues ellos no reparan, ni se repara en México, donde florecen, como aquí, las [ilegible] y la pureza de nuestra fe y religión.

De todo lo dicho hasta aquí parece, a mi corto y pobre juicio, que se infiere claramente: o que el decreto de la Congregación de Ritos, que esta en las obras del Papa, y en que se fundan los temores de algunas personas piadosas, aunque se concibió, no se publicó, ni autentico, ni se solemnizó de manera que obligara, según nota el padre [Sacroix] en el tomo [2], libro [2] de [ilegible] 4 pág. apud. ms. 19. O a lo menos que se suplicó del, y no se recibió, como suele acontecer en otros, puesto que ni en Roma, ni en toda la Italia, ni en Madrid, ni en México, ni en la Puebla, se ha inmutado cosa alguna en orden a la dicha fiesta y pintura de esta imagen, en virtud de dicho decreto, como consta de todo lo dicho hasta aquí. Por tanto.

Reproduzco mi enfado, suplicando, lo mas encarecidamente que puedo a Vuestra Señoría, se sirva de examinar, y con[ferir?] las razones que quedan alegadas y los instrumentos que remito, con el Señor Guzmán, y el Señor Comisario, se sirva digo, de hacer descubrir enteramente la imagen de la Madre Santísima de la Luz de Santa Teresa, para que ninguno se prive del gran fruto de los obsequios que tan segura y santamente pudiera ofrecer a la Santísima Virgen en esta su milagrosa imagen.

Luego, que Vuestra Señoría haya visto muy bien los libritos, y especialmente los dos Breves, le estimaré que me los remita, porque son prestados y se han de traducir en castellano a fin de que todos los entiendan.

Por lo mucho, que Vuestra Señoría me honra y favorece sobre todo merito de mi parte, me he atrevido a molestarlo tanto en esta y otras ocasiones por lo cual, espero me dispense y me mande, como a su obligado e [ilegible] siervo, cuya vida [ilegible] Señor [ilegible] por su mayor gloria y honra de su [ilegible] Colegio de San Lucas, y Sep. 24 de 1760. De [ilegible] siervo y capellán,

Bartholomé Joseph de Cañas [rubricado]

Señores Comisario del Santo Tribunal de la Fe. Don Juan Ignacio de Falla

Remítese esta consulta al Santo Tribunal [ilegible] determinar

Con ocasión de haberse dibujado en esta capital de Guatemala ahora poco más de dos años, un decreto despachado por la Sagrada Congregación de Ritos en 27 de enero del año de 1742, que refiere la Santidad de Nuestro Ilustrísimo Santo Padre Benedicto XIV de eterna memoria en el libro [1?] part. 2 cap. 31 de *Servorum Dei Beatificatione et Beatorum canonizat* num. 33, prohibitivo de la celebración de la Santísima Virgen Nuestra Señora, bajo del peculiar titulo de la Luz, en el miércoles infraoctavo de la Ascensión del Señor, y de las imágenes, estampas, y medallas que se habían introducido, para la publica veneración en la diócesis Siracusana por el [aserto?] de una mujer, y revelación que aseveraba con lo demás que expresa dicho decreto, como en la Iglesia de la Compañía de Jesús de esta dicha ciudad se hallase colocada en altar construido por don Alexo Manrique la imagen de Nuestra Señora en la forma prohibida e introducida su celebración en el referido día, y en otras partes, y [personas?] particulares en pinturas y estampas, la misma imagen, se excito entre las timoratas y de escrupulosas conciencias la duda de si en este modo podrían continuarse dichas imágenes, y correr su pública veneración, pues por una parte oían la prohibición y por otra veían, que en la citada iglesia se mantenía la allí colocada, y se continuaba sin novedad la celebración de su fiesta según que antes se había practicado por autoridad de los P.P. Jesuitas en quienes h[a?] domicilio la sabiduría e instrucción, dogmas cathólicos, con este motivo las carmelitas descalzas de San Madre [Teresa] de Jesús del convento [ilegible] de donde soy confesor Ordinario, me [ilegible] que deberían practicas con una imagen [que tenian?] semejante a las expresadas en su [ilegible] y como se entendía el mandato, procurarles que la prohibición de dicha fiesta y sus imágenes en esta forma, era, porque no estaba calificada, ni aprobada la revelación [ilegible] la había originado, y era necesaria, y que supuesto, y que por la Santa Sede apostol[ica] o Santo Tribunal de la Inquisición, [ilegible] en el asunto providencia general

[ilegible] podrían mantener su imagen cubierta a como lo hicieron quedando en dicha parte [ilegible] en sus conciencias, hasta ahora pocos [ilegible] en que los [días] de ejercicios que [ilegible] acostumbran tener, en las practicas que el padre Bartholomé Joseph de Cañas religioso [de] la Compañía de Jesús de este colegio de Guatemala les predicó ejemplos y milagros de Nuestra Señora de la Luz, que verosímilmente son sacados de la historia que corre en cuatro tomos o más, y recogida por decreto de la Sagrada Congregación del Índice del mismo día veinte siete de enero y año de 742 , que tiene en poder el referido don Alexo Manrique, que a entender en la privada actas religiosas no haber inconvenientes en descubrir su imagen, por estar corriente su culto en México, y en otras partes [ilegible] diciéndose con esto aquel antecedente escrúpulo, lo que tratada esta materia con dicho Padre Bartolomé Joseph de Cañas, le hallé constante en su opinión que posteriormente ratifica en billete que me escribió con fecha del 24 del corriente mes, que es adjunto, acompañándolo de dos cuadernitos impresos, uno con esta inscripción: *Constituciones de la Congregación de la Madre Santísima de la Luz*, y el otro con una estampa al principio, a imagen de Nuestra Señora esculpida de buril en papel, y su título de la luz en la forma hasta aquí ha corrido, denominándose este cuadernito así: *Carta de esclavitud que otorgo Yo N con la cual me consagro, y ofrezco a servir perpetuamente a mi Madre y Señora la Madre Santísima de la Luz*, sigue: *en la oración que todo verdadero devoto suyo suele rezar y decir de todo corazón, por lo menos una vez al día, practicando lo que enseñó la misma Señora*, pero ni el uno ni el otro de cuadernitos consta en que imprenta ni lugar se dieron a la prensa: el primero apunta al principio las indulgencias que se dice concedió el ilustrísimo Señor Don Manuel Quintano Bonifaz Arzobispo de Farsalia, entonces Coadministrador Espiritual de Toledo y hoy Inquisidor General, a los fieles de ambos sexos, por cada vez que ejecutaren, cuales quiera de los ejercicios y demás actos que acostumbra hacer la Congregación de María Santísima con la advocación de Madre Santísima de la Luz establecida [ilegible] en la iglesia del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de la corte de Madrid, con la licencia concedió para la impresión de estas constitu[ciones] que siguen insertas en el despacho de su aprob[acion].

De estas en la [ilegible] hablando de la [ilegible] ejercicios de San Ignacio se dice: *la Madre Santísima de la Luz en la peregrina idea en que la [ilegible] se manifestó al mundo para convertir [a pe]cadores por medio de las misiones y dichos ejercicios*. Después de dichas constituciones [siguen?] algunas oraciones y himnos que se [ilegible] en las juntas, de la Congregación, [ilegible] una práctica de los Siete Sábados de la Madre Santísima de la Luz, bajo esta inscripción: *esta devoción de los sietes sábados a la [soberana?] Madre de la Luz fue revelada por la misma Señora, cuando se apareció y manifestó la idea de su sagrada imagen*: a esta práctica sigue la de otros ejercicios en que [ilegible] de una meditación para el día de la fiesta [ilegible] al gloriosísimo renombre de Madre de la Luz, y [ilegible] con la oración y carta de esclavitud,

que contiene el otro cuadercito y empieza: *Santísima Madre Inmaculada de la Luz Yo N*, en este segundo cuadercito, a más de dicha oración se halla un directorio para dichos congregantes, y un sumario de las indulgencias concedidas a la congregación de la [Anunciata?] y de que participan los de esta de la Luz [expurgándose? a ver] licencia para su impresión del Illmo. Señor Comisario Apostólico General de la Santa Cruzada [ilegible] en decreto de 20 de septiembre de 1756. Asimismo me remitió el mencionado P. Bartolomé Joseph de Cañas con el citado su billete dos copias, autorización alguna de otros tantos Breves, [le enuncian?] despachados en 30 de abril de 1754 por el citado Nuestro Ilustrísimo Santo Padre Benedicto XIV uno a favor de los cofrades de Nuestra Señora de la Luz, cofradía [ilegible] en la Iglesia del Monasterio de [mon]jas de Santa Inés de la ciudad de México de Indulgencia plenaria en el día de [ilegible] y otros, y otro en favor de las Ánimas de los difuntos, [ilegible] de dicha cofradía, que comúnmente se dice de [ilegible] privilegio, y una certificación al parecer dado por [ilegible] del Provisorato de Indias de aquella [ilegible] en que se asienta que presentados estos breves ante [ilegible] Señor Ordinario de ella oído el Promotor Fiscal se [ilegible] volver a la parte del citado monasterio para que los produzca en orden a su paso luego que está erecta la mencionada cofradía, que es todo el [ilegible] de estos documentos, que he querido referir puntualmente por haberlos de restituir a dicho Padre Bartolomé de Cañas conforme al pedido de su billete, que es [ilegible] de aquí haga descubrir la imagen del coro de religiosas carmelitas.

De la [ilegible] de este hecho bien se hace coro la perturbación que ocasionará en las [conciencias] de las susodichas, y que el escándalo pasa público, viendo por una parte la prohibición de la Sagrada Congregación y por otra permanecer lo mismo que se prohíbe autorizado y defendido por los R.R.P.P. Jesuitas, y aun por los re[ligio]sos Franciscos, pues en su iglesia de esta ciudad se ha hecho y hace la celebridad de esta y para remover estos inconvenientes en [ilegible] tan [ilegible] y que se [interesan?] los mas católicos, la mayor honra y gloria de Dios Nuestro Señor y de la Santísima Virgen Madre y Señora Nuestra, y que se les [contribuyen?] los cultos que les son debidos y permitidos incluso lo que fuere abusivo y apócrifo, pongo a [Vm?] a fin de que hallándose en este [ilegible] con determinación, o instrucción de la Santa [Inquisición] se sirva dar la providencia que corresponda y hará lugar, y aun advertírmelo, y deberé practicar las consultas que [ilegible] y en su defecto consultarlo al Santo Tribunal [ilegible] que reside en dicha ciudad de México según demanda el estado de este negocio, [entretanto?] pido a la Divina Majestad que a un [ilegible] Guatemala a 28 de septiembre 1760.

Don Miguel de Montufar [rubricado]

Lo cual [proveyó] y rubricó el Sr. Dr. Dn. Juan Ignacio de Falla Comisario del Sto. Oficio [ilegible] general de [ilegible] capellanías y obras pías, Arzobispado y Examinador Sinodal en Guatemala en treinta de septiembre de mil setecientos y sesenta.

[ilegible] Alexandro [ilegible] y Suárez [rubricado]

Notario del Santo Oficio

Fuente: Archivo General de la Nación, (México), *Inquisición*, vol. 986, Exp. 2, año 1758, fs. 4 a 11.

Anexo Núm. 5 Documentos relacionados con la Procuraduría del P. Francisco de la Paz y el Hermano Vicente de Vera

El Sr. Conde de S. Xavier residente en la Corte de Madrid debe

- Por un mil Medallas dela 4^a.5^a y 6^a suerte, q. de su orden se compraron en Roma todas las mas de Nra. S. dela Luz.....12 es.
- Por 1 lienzo de más de vara de alto de la Virgen dela Luz,.....25 es
- Por 40 docenas de Coronas de S. Brígida,2 es
- Por 12 Agnus grandes compuestos,2.40
- Por 12 dhos pequeños,0.60
- Por 6 Crucifixos grandes3.90
- Por 6 dhos pequeños.....1.20
- Por 6 Juegos de estampas de nros Santos1.98
- Por 1 docena de Rosarios de lapislázuli1
- Por 100 estampas pequeñas de nros santos.....1
- Por 6 docenas de Relicarios de Bufalo.....3.80
- Por el cajón, en que va todo esto, y componerlo2
- Por 1 juego de Estampas de Nros. Generales.....0.80
- Por un Breve con su duplicado para Oratorio, para el Sr. Conde de Mixares16
- Por 2 Breves de indulgencias con sus duplicados para la Iglesia de la Virgen de Altagracia1.20

- Por 1 Breve de Indulgencias plenarias perpetuas para la Congregación de la Virgen de los Dolores en la Iglesia de Altagracia.....4.50
- (Subtotal).....79.38
- Hacen Pesos de a 8 reales11.82

Se advierte, que no va aquí cargado el importe de la conducción del Cajón en que van las cosas de devoción, desde Roma, hasta Cádiz, por no saberse el que sea, y se cargará cuando se sepa. Madrid, y Febrero 16 de 1748.

Pagó los 11.82

Fuente: Archivo General de la Nación (México), *Jesuitas*, Legajo IV-53, Caja 2, fol. 88r.

Anexo Núm. 6 Real Cédula que autoriza a erigir oratorio en el Ayuntamiento para colocar la imagen de Nuestra Señora de la Luz

EL REY, Consejo, Justicia y Regimiento. A la ciudad de Santiago de León de Caracas, en carta de once de abril de este año, me hicisteis presente, que reinando en vuestro afecto el más vivo reconocimiento a los favores que habíais recibido y continuamente recibíais de la Bendita Madre de Dios, deseabais promover por todos los medios que fueran posibles, su mayor culto y veneración; y con este objeto me suplicabais fuese servido de mandar que ninguno de lo que hayan de obtener empleos públicos en esa ciudad y su provincia, sea admitido a su uso y ejercicio sin que primero jure la defensa de la Pureza Original de Nuestra Señora que experimenta orlar el escudo de vuestras armas con la inscripción siguiente: Ave María, Madre Santísima de La Luz, sin pecado concebida; y últimamente os conceda licencia para que precedida del Reverendo Obispo, podéis erigir oratorio dentro de vuestras Casas Capitulares a fin de colocar inmaculada Santa Imagen de Nuestra Señora de La Luz, y de que se celebre misa los días de cabildo antes que sus individuos entren en él. Y vista en mi Consejo de Las Indias vuestra citada carta, con expuesto por mi Fiscal; ha parecido deferir a vuestra primera instancia y en su consecuencia ordeno y mando que todas las personas que ejerzan empleos públicos, juren la defensa de la Pureza original de Nuestra Señora en cuanto a la segunda os concedo facultad para que pongáis en el escudo de vuestras armas, la expresada orla con tal que sea en los términos que se previene por la ley cuarenta y cuatro, título veinte y dos, libro primero de la Recopilación de estos reinos, y no en el modo que proponéis y referís: Y finalmente os doy mi real permiso para que erijáis oratorio en vuestras Casas Capitulares, y para que saquéis del caudal de propios el que necesitéis para su fábrica, aseo y permanencia. Que así es mi

voluntad. Fecha en San Lorenzo a seis de Noviembre de mil setecientos sesenta y tres. YO EL REY. Por mandado del Rey. Joseph Ygnacio de Goyoneche. Y a pie de dicha Real Cédula se hallan tres rúbricas señales de firmas.

Fuente: “Actas del Cabildo de Caracas, 1764-65” en: VV.AA. *Crónica de Caracas*. Caracas, Alcaldía de Caracas, año XLII, núm. 86, julio 1992-enero 1993, p. 209-210.

Anexo Núm. 7 Denuncia de una estampa de San José de la Luz

Señor: acompaño a Vuestra Señoría Ilustrísima una estampa de Señor San José con el título de la Luz, de que corren varias en esta ciudad. He extrañado lo nuevo del título y también el ademán de estar libertando a uno de la boca del dragón, por cuyas circunstancias prohibió el Sr. Benedicto 14 la pintura en dicho modo de nuestro Señor de la Luz. Desahogo este escrúpulo que en esta parte tengo con pasar la noticia a Vuestra Señoría Ilustrísima.

Dios nuestro Señor que la importante vida de Vuestra Señoría Ilustrísima [proteja], como la cristiandad ha menester.

Guadalajara, a 30 de abril de 1784.

Joseph Antonio Martínez

[Al margen: Remítase al reverendo padre calificador Fray Francisco Larrea, para que ponga un dictamen acerca de la estampa de Señor San José].

Fuente: *Inquisición*, vol. 1285, Ex. 18, año 1784, foja 153r. Renato González Mello, “Arte e Inquisición”, en *El Alcaraván, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*. México, vol. II, núm. 7, octubre-noviembre-diciembre de 1991, p. 19-26.

Anexo Núm. 8 parecer de Fray Francisco Larrea

Ilustrísimo Señor:

Para obedecer el decreto superior de Vuestra Señoría Ilustrísima reviso con reflexión la estampa adjunta, que consta hallarse hecha por Joseph Morales en México, año de (17)49. Se intitula “Señor San José de la Luz”. Puede entenderse por activa y por pasiva; esto es, recibiendo el verbo divino, lumen de luminis, y también hecho hombre, al que tiene pintado en el brazo izquierdo en figura de Niño, y asimismo de su santísima esposa Aurora de la gracia. Y entendido en este sentido no puede haber duda alguna, pues recibió el Santo muchos resplandores de Dios, muchas luces del verbo encarnado, teniéndolo

súbdito, y de su santísima esposa, y consta que aun durmiendo las recibió, pero es de notar que en este modo todos los santos, todos los hombres, especialmente los fieles, reciben de Dios, de su Madre Santísima, muchas luces: *erat lux vera; qui illuminas omnem hominem venientera in furie mudum*; y el señor san José con más plenitud, pues estaba más cerca del Sol y de la Aurora; por cuya cercanía enseñaba el Angélico doctor que los demás santos no son comparables con los apóstoles. Puédese entender por activa, esto es: que san José comunica luz a los fieles, ¿quién no ve que esto también es cierto? Como no se engañe el que la recibe (pensando que) es luz increada, porque sólo Dios es ésta, y del Bautista nos dice el Evangelio: *non erat ille lux*; ni se puede dudar que Señor San José comunique a sus devotos muchas luces en lo que deben obrar.

El retrato es al modelo de la imagen de Nuestra Señora de la Luz, sin más diferencias que la representación de las personas y vestidos. Tiene sobre la cabeza corona de doce estrellas, como en la corona de Nuestra Señora de la Luz. Es a la visual, por ser pintura, porque en lo verdadero de una corona han de ser doce, completadas con las seis correspondientes del otro medio círculo. Ese es privilegio particular de la Santísima Virgen, reconocido generalmente por todos los Santos Padres y Doctores de la Iglesia, fundando en la Sagrada Escritura: *in capite corona stellarum duodecim*, y por consiguiente no es adaptable a otro Santo sin incurrir en la nota de temeridad, hablando en el sentido propio y literal; pero en el acomodaticio no hay inconveniente: como [...] el Padre Pedro Pastrana, perulero, en la Vida que escribió del Santísimo Patriarca, tratado 3, capítulo 3, en lo que se debe tener presente la gran distancia que hay entre esposo y esposa, la Santísima Virgen, Madre Verdadera del Verbo Encarnado, y el Señor San José, Padre estimativo y sustitricio y ayo.

Con la mano derecha, extendido el brazo, sostiene una persona que parece mujer para que no caiga en la boca del dragón, lo que no es de extrañar, porque nuestro adversario nos anda cercando, y buscando a quién tragar, como nos avisa San Pedro; y muchos se habrán librado de sus garras fortalecidos con la fe y socorros del Santísimo Patriarca, o antes de pecar o después, recibiendo el auxilio para la penitencia. Y también se puede entender [que] saca alguna alma separada de las fauces del dragón infernal, o del infierno después de sentenciada a penas eternas, y esto es herético: *in inferno nulla es redemptio*; por cuya causa el cuarto concilio mexicano mandó borrar el dragón de la imagen de Nuestra Señora de la Luz, porque no se engañaran los fieles con ese modo de entender. Y en conformidad de esto yo, como director de la Cofradía de Nuestra Señora de la Luz, hice borrar el dragón del pie de su imagen, dejando lugar a la primera inteligencia, y así lo he predicado a los fieles cuando se ofreció.

Con el brazo izquierdo abraza al Niño Jesús, y no es dudable que el santísimo patriarca tomaría muchas veces en sus brazos al Verbo Encarnado haciéndole muchas caricias, y este le correspondería con mil favores, llenando de gozo aquella bienaventurada alma. También sostiene elevada una varita florida, que representa la que llevó el Santo para desposarse con la Santísima Virgen, pues habiendo sido convocados por los sacerdotes todos los hombres casaderos descendientes de David, y llevando cada uno su vara, sólo floreció la de José, que fue la señal por la que Dios manifestó su voluntad en la elección de esposo. Pero nada de esto consta en la Sagrada Escritura, solamente se suele probar por revelaciones y escritos privados de almas santas que son muy verosímiles. Después está pintado un ángel ofreciendo al Niño Dios varios corazones en un canastillo, y el Señor, que los escrudiña todos, tiene uno en la mano. ¡Ojalá y sea el mío, y que no lo deseche por inútil y vacío!

Ya con esto digo que me complace esta pintura, aunque a un teólogo del cuarto concilio mexicano le desagradó más que la del dragón; porque ¿quién duda que los ángeles ofrecen a Dios nuestras oraciones, y que estas salen del corazón? Finalmente, la imagen de Nuestra Señora de la Luz está en corriente, y hay en esta Capital algunos altares erigidos para su culto. Tenemos en este convento una cofradía con varias gracias, indulgencias y privilegios, concedidos por Clemente XII y Benedicto XIV, y corre su historia fundada en una revelación privada. Mañana saldrá algún devoto pintando a mi Padre Santo con el título mismo de la luz, porque tiene estrella en la frente y a los pies un cachorro con su hacha encendida alumbrando al mundo; al glorioso San Agustín, porque fue y es sol de la Iglesia; al Angélico Doctor y a todos los otros que resplandecen como estrellas perfectas: Dani c. 12, v. 3: *Qui docti fuerint, fulgebunt quasi splendor firmamenti; et qui ad iustitiam ercediunt multos, quasi stella in perpetuas aeternitates*. Por todo lo cual soy de parecer que esta estampa de Señor San José de la Luz se puede recoger, como también las otras semejantes. Así lo siento (salvo meliore). En este convento imperial de Nuestro Padre Santo Domingo de México, y junio 10 de 1784.

Fray Francisco Larrea

Maestro, ex provincial y calificador.

Fuente: *Inquisición*, vol. 1285, Ex. 18, año 1784, f. 153v. -154r. Renato González Mello, “Arte e Inquisición”, en *El Alcaraván, Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*. México, vol. II, núm. 7, octubre-noviembre-diciembre de 1991, p. 19-26.

Anexo Núm. 9 Copia manuscrita de la Pastoral de Francisco Armañá, obispo de Lugo, 14 de octubre de 1770

Entre estos abusos no ha sido de pocos momentos para excitar nuestro cuidado el de la Imagen divulgada con el título de Nuestra Señora de la luz, en la cual se figura la Virgen ilustrísima en acción de sacar una alma de la boca del dragón infernal. Inventose esta imagen según, refiere Benedicto XIV (1 Benedicto de Beat. Et. Canon, L 4 Part I. C 31 ad fin.), en Sicilia donde cierto sujeto, amigo naturalmente de novedades con pretexto de revelaciones hechas a una imagen promovió el culto a Nuestra Señora con el título de la Luz, distribuyendo medallas, y estampas impresas con la dicha figura. No contento su espíritu de proponer estas imágenes a la pública veneración, procuró que se celebrase en día determinado la fiesta de Nuestra Señora de la Luz, añadiendo esta nueva invocación a las letanías. Dieronse luego al público tres opúsculos de la misma devoción impreso en 1733, 1738, 1739. Y aunque parece fueron anónimos, del índice romano se infiere que su autor era jesuita (2 Ind. Romano Libro prohibido p.91 Verb. Divotione). Enterado de todo la Sagrada Congregación de Ritus en 1772 [ilegible] mandó al obispo de Siracusa que prohibiese aun para todos los exentos el nuevo culto y fiesta y demás referido invigilado en lo sucedido sobre el puntual cumplimiento de tan justa prohibición. Igualmente se prohibieron en Roma los libros por la congregación del índice con decreto del 22 de mayo de 1745 (3 Ibidem). Con tan serias prohibiciones era de pensar que quedase el abuso ahogado en su cuna; pero realmente no fue así, porque empañado en promoverle sus patronos esparcieron después las imágenes hasta en los reinos de España promoviendo su culto con tesón. Por lo que toca a los libros prohibidos no sabemos si se reimprimieron, sólo sí que se dio a luz uno de la invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Ilustrísima de la Luz impreso, según decía, en Madrid y reimpreso en Zaragoza año de 1758, el cual con igual suerte que aquellos fue prohibido así mismo por la congregación del índice en 8 de mayo de 1761.

Para reflexión se necesita para comprender la extraña novedad de la referida imagen y el perniciosísimo error que pudiera fomentar, porque la sencillez del vulgo supremo propenso a creer los mayores prodigios y más cuando favorecen el deseo de relación, fácilmente creería que por el amparo de la Madre de Dios no sólo salen las almas de los peligros de este mundo sino también de las penas del infierno. Y que fatales consecuencias no tendría una tal persuasión, con ella se renovaría el [ilegible] condenado por la iglesia de que aquellas personas [ilegible] enfermas. El pecador se abandonaría más desenfrenado a sus vicios con la vana confianza de que por más que le hallase en el infeliz estado de pecado mortal podría salvarle el patrocinio de la Virgen habiéndola venerado con alguna ligereza devoción en particular bajo la invocación de la luz. Así ni mía mente confiado en esta luz andaría ciego en las más horrorosas tinieblas. Impugnando Señor

Jerónimo el error de los que creyeron que el diablo había de salir algún día del infierno y salvarse decía: “apartemos de nuestro entendimiento semejante doctrina, que no es conforme a la sagrada escritura y quito absolutamente el temor a Dios precipitándose los hombres fácilmente a los vicios con el pensamiento que aun el diablo se puede salvar” (4 S. Hier. Incap. 3 Jon 7) no nos dejemos llevar, amados fieles, de tan vanas ilusiones. Trabajemos para la salvación de nuestras almas mientras gozamos de la luz en esta vida porque vendrá la noche cuando nadie puede obrar (5 Juan 9.4 venit Cuando menos Proteste o pesara) luego de espinar el hombre en aquella terrible noción de la muerte, hallará cerrada la puerta de la divina clemencia que en toda la vida tuvo abierta ya serán después en vano los clamores. No hay que invocar entonces por el consuelo la Madre de misericordia por que llegó el tiempo del vigor de Dios y de la divina justicia.

No es mi ánimo disminuir un ápice de la devoción tan debida a la Madre de Dios ni de su poderoso valimiento con su ilustrísimo hijo. Nada quisiera imprimir más altamente en los corazones de los fieles que esta devoción y confianza; pero no debo ni puedo permitir que con pretexto de devoción se fomenten novedades tan nocivas como supersticiosas. Dos extremos igualmente peligrosos se han de evitar en el culto de la Virgen decía el señor Epifanio (6 S Epiph. adv. Hgx T. 1. p. 1058): uno de los que disminuyen impíos su sublime dignidad otro de los que temerarios la exaltan más de lo que es razón. En la segunda clase coloca al santo el nuevo ridículo culto que en honor a la mismísima virgen habían introducido en la Arabia ciertas mujercillas y porque no colocaremos en esta clase la nueva peligrosa devoción que se promovió con pretexto de revelaciones hechas a una mujer. Tal es la devoción de Nuestra Señora de la Luz, que por los gravísimos motivos hasta aquí expuestos, debemos precaver en nuestra diócesis con todas las imágenes, libros y demás que pueda fomentarla. A cuyo fin hemos expedido un edicto y esperamos del celo de los señores curas que invigilando se lee impuntual cumplimiento fecundaran nuestro justo deseo de cortar el paso a tan perniciosa novedad, la cual amas de las funestas consecuencias de las arriba expresadas, expondría a nuestro culto a la irrisión de los herejes siempre atentos anotan los excesos de cualquiera devoción indiscreta para calumniar con su motivo a toda la Iglesia. Lugo 14 de octubre de 1770.

Señor Francisco Obispo de Lugo.

Fuente: Archivo Arquidiocesano de Caracas. *Sección Episcopales* (Ep), Libro 31, Legajo Núm. 2, Folio: 185 (núm. 5 y 6), 14 octubre de 1770.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Maestro de Calamarca, *Asiel Timor Dei, arcángel arcabucero*, hacia 1680. Óleo sobre tela, 160 x 110 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia 99
2. Anónimo, *Santísima Trinidad*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 167 x 122 cm. Iglesia parroquial de Santa Bárbara, Maracaibo, Venezuela. Fotografía de Mónica Domínguez Torres 107
3. Francisco Contreras, *Santísima Trinidad*, 1819. Óleo sobre tela, 166 x 109 cm, Fundación John Boulton, Caracas 109
4. Anónimo, *La coronación de la Virgen*, siglo XVIII. Colección privada, Caracas. Fotografía de Jorge Rivas 112
5. Gaspar Miguel de Berrío, *La coronación de la Virgen*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 126 x 95 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia 113
6. Anónimo cusqueño, *Trinidad trifacial*, ca. 1750-1770. Óleo sobre lienzo, 182 x 124 cm. Colección Museo de Arte de Lima, Perú 119
7. Atribuido a Juan Pedro López, *Nuestra Señora del Rosario*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 94.5 x 70.5 cm. Colección particular, Caracas. Cartela inferior derecha: “*El YLLMO S.D.D. Ma/riano Martí Digno Obpo/ de esta Diocs. Concede 40 Di/ as de Yndulg. a los q. Devotamte R.n/ una Ave María.*” Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial 138
8. Melchor Pérez de Holguín, *Virgen de Belén*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 76 x 58.2 cm. Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia 141
9. Discípulo de José Lorenzo de Alvarado, *La Santísima Trinidad y el purgatorio*, siglo XVIII. Óleo sobre madera, 94 x 64.5 cm. Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García, Venezuela. Fotografía de Rosmary Urrea Pernía 146
10. Anónimo cusqueño, *Niño Jesús Inca*, siglo XVIII. Paradero desconocido. Fotografía de Héctor Schenone 153

11. Atribuido a Juan Pedro López, *La Virgen del Carmen protegiendo a las monjas del convento de carmelitas*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 147.5 x 106.3 cm, sobre un original de Lorenzo de Ponte, 1739. Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial 154
12. Bernardo de [Bo... jo], *Sagrario*, 1606. Óleo y hojilla de oro sobre madera, 58,5 x 52 x 40.5 cm. Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García, Venezuela. Fotografía de Judith Peña 165
13. Lorenzo Mercadante de Bretaña, *Virgen del Madroño*, ca. 1455. Alabastro. Catedral de Sevilla. Fotografía de José Carlos Pérez Morales 171
14. Anónimo novohispano, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 164 x 109 cm. Colección Museo de Arte Colonial de Caracas Quinta de Anauco. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 185
15. Sotomayor, *La Madre Santísima del Lume*, siglo XVIII. En: Padre Lucas Rincón, *La devoción de María Madre Santísima de la Luz*. México, Imprenta Real del Superior Gobierno, 1737. Fondo Reservado Biblioteca Nacional de México..... 187
16. Anónimo, *N. S. de la Luz*, ca. 1742. En: R.P. Fray Diego Rodríguez de Guzmán, *Siete sábados, que preceden a la fiesta de la Madre Santísima de la Luz*. México, Impresión del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1742. Fondo Reservado Biblioteca Nacional de México 188
17. Atribuido a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, ca. 1740. Óleo sobre tela, 55 x 42 cm. Museo Arquidiocesano de Mérida Monseñor Antonio Ramón Silva García, Venezuela. Fotografía de Rosmary Urrea Pernía..... 204
18. Tomás Suria, *La Madre Santísima de la Luz*, 1790. En: José Antonio Alcocer, *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz*. México, Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790. Fondo Reservado Biblioteca Nacional de México 210
19. Joseph Morales, *El señor San José de la Luz*, Siglo XVIII. Archivo General de la Nación, México..... 212
20. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 80 x 61 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 217

21. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 84 x 63 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 218
22. Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, 1760. Óleo sobre tela, 65.4 x 50.2 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 219
23. Escuela caraqueña, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 74.5 x 62.4 cm. Fundación Museos Nacionales Galería de Arte Nacional, Caracas. Fotografía de Miguel Ángel Clemente..... 221
24. Anónimo, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Palacio Arzobispal de Caracas. Fotografía de Tarim Gois 222
25. Anónimo, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Relieve en madera de cedro, policromada y dorada, 36.6 x 28 x 4.8 cm. Colección privada, Caracas 223
26. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 186 x 134 cm. Colección privada, Caracas. Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 224
27. Atribuida a Juan Pedro López, *Nuestra Señora de la Luz*, siglo XVIII. Óleo sobre tabla, 138 x 79.5 cm, Colección privada, Caracas. Tarja: "*Quasa palma exaltata sum in Cades.*" ("*Extendí mis ramas como una palma de Cades*", Eclesi. 24,18). Fotografía de Mariano U. de Aldaca. Cortesía: Asociación Venezolana Amigos del Arte Colonial..... 225

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Archivo Arquidiocesano de Caracas. *Sección Episcopales* (Ep), Libro 31, Legajo Núm. 2, fol. 185 (núm. 5 y 6), 14 octubre de 1770.

Archivo General de la Nación (México), *Jesuitas*, Legajo IV-53, Caja 2, fol. 88r.

Archivo General de la Nación, (México), *Inquisición*, 1758, vol. 986, Expediente 2, fs. 4 a 11.

Actas del cabildo eclesiástico de Caracas. Compendio Cronológico (1580-1770). (Estudio preliminar por Manuel Pérez Vila). Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Fuentes para la historia colonial de Venezuela núm. 64, 1963, 2 v.

Actas del Concilio Provincial de Santo Domingo 1622-1623. (Traducción de P. Fr. Cesareo de Armellada). Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas, 1970.

Apéndices a el Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687. (Estudio preliminar de Manuel Gutiérrez de Arce). Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Fuentes para la historia colonial de Venezuela, núm. 125, 1975, t. 2.

ARBIOL Y DIEZ, R.P. Fr. Antonio, *Desengaños místicos a las almas detenidas o engañadas en el camino de la perfeccion*. Madrid, Imprenta de Andres de Soto, 1784.

CALVO SERRALLER, Francisco (comp.), *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1981.

Concilios provinciales primero y segundo celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México, presidiendo el illmo. y Rmo. Señor D. Fr. Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565. México, Imprenta del Superior de Gobierno, 1769.

CORELLA, Fr. Jayme de, *Suma de la theología moral, su materia, los tratados más principales de casos de conciencia, su forma, más conferencias prácticas*. Madrid, Imprenta de Antonio Roman, 1697.

DAUXION LAVAYSSE, Jean Joseph, *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita y a diversas partes de Venezuela en la América meridional*. [1813] Caracas, UCV, Instituto de Antropología e Historia de la Facultad de Humanidades y Educación, Ediciones del Rectorado, 1967.

DENZINGER, Enrique, *El Magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. [1854] Barcelona, Editorial Herder, 1959.

“Documentos relativos a Manuel Tolsá” en *Boletín del Archivo General de la Nación*. México, núm. 1, t. IV, enero-febrero de 1935.

DUARTE, Carlos F., *Aportes documentales a la historia de la arquitectura del periodo hispánico venezolano*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Fuentes para la historia colonial de Venezuela, núm. 236, 1997.

ECHARRI, P. Fr. Francisco, *Directorio Moral*. Madrid, Imprenta Real, 1799.

El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento. (Traducción de Don Ignacio Lopez de Ayala). Madrid, 1785².

FLORENCIA, Francisco y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano* [1775]. (Introducción de Antonio Rubial García). México, CONACULTA, 1995.

GENOVESE, José María, *Methodo con que se ofrecen los 7 sábados de la Madre Santísima de la Luz, sacado del librito intitulado, Antidoto contra todo mal, y del modo con que se practica en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús de México*. México: Viuda del Hogal, 1745. Reimpreso en Madrid, 1752.

INTERIÁN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de su Majestad, t.1, 1782.

IRIBARNE DE TARAZONA, Fr. Antonio, *Ave María, candelero roseo y virgineo predicable, contiene sacras ideas, y noticias para las festividades de la Divina Madre*. Madrid, Antonio González de Reyes, 1701.

MARCO DORTA, Enrique (comp.), *Materiales para la historia de la cultura en Venezuela 1523-1828*. Caracas, Fundación John Boulton, 1967.

MARTI, Mons. Mariano, *Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas, 1771-1784*. (Estudio preliminar y coordinación Lino Gómez Canedo, O.F.M.). Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Fuentes para la historia colonial de Venezuela, núm. 95-101, 1998³, 7 v.

MOLANUS, Jean, *Traité des saintes images*. [1617] París, Les Editions du CERF, 1996.

NAVARRETE, Fr. Juan Antonio, *Arca de letras y teatro universal*. [1783] Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1993, 2 v.

PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. [1649] Madrid, Cátedra, 1990.

Sagrada Biblia. Barcelona, Grijalbo, 1980.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Libro de la Vida*. [1562] Madrid, Cátedra, 1994¹⁰.

SANTA TERESA DE JESÚS, *Castillo interior o las Moradas*. [1577] México, Aguilar, 1976.

TORMO, Mons. José, *Colección de pastorales y edictos*. Murcia, (s.d.), 1791.

ZAHINO PEÑAFORT, Luisa (comp.), *El cardenal Lorenzana y el IV concilio provincial mexicano*. México, Miguel Ángel Porrúa, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, 1999.

FUENTES SECUNDARIAS

ALCALÁ, Luisa Elena, “Acomodación, control y esplendor de la imagen en las fundaciones jesuíticas” en Norma Campos Vera (coord.), *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*. La Paz, Viceministerio de Cultura, Unión Latina, 2003, pp. 259-266.

ALBERRO, Solange, *Inquisición y sociedad en México 1571-1700*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998³.

ALBERRO, Solange, “El Santo Oficio de la Inquisición en la América colonial” en Marcelo Carmagnani, Alicia Hernández Chávez y Ruggiero Romano (coords.), *Para una historia de América II. Los nudos (1)*. México, Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, 1999, pp. 266-285.

- BARASCH, Moshe, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 2003.
- BARGELLINI, Clara, "Jesuits devotions and retablos in New Spain" en John O'Malley, (edit.) *The Jesuits: culture, learning and the arts, 1540-1773*. Toronto, University of Toronto Press, 1999 (versión en prensa).
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, Gustavo Gili, 4ta edición, 2000.
- BENAVENTE VELARDE, Teófilo, *Historia del arte cuzqueño. Pintores cuzqueños de la colonia*. Municipalidad del Qosqo, 1995.
- BLUNT, Anthony, *La teoría de las artes en Italia, del 1450 a 1600*. Cátedra, Madrid, 1979.
- BOULTON, Alfredo, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1975², t. I.
- BROWN, Jonathan, *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid, Nerea, 1990.
- CAMILLE, Michele, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, Akal, 2000.
- CARMONA MUELA, Juan, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo, 1998.
- CARO BAROJA, Julio, *Las formas complejas de la vida religiosa (religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*. Madrid, Akal, 1978.
- CEBALLOS, Diana, *Hechicería, brujería e Inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Un duelo de imaginarios*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- CHECA, Fernando y José Morán, *El barroco*. Madrid, Istmo, 1994.
- DALLAL, Alberto (edit.), *La abolición del arte. XXI Coloquio Internacional de Historia del arte*. México, UNAM, IIE, 1998.
- DOMÍNGUEZ, Mónica, *Aproximación historiográfica a la pintura del estado Zulia*. Caracas, UCV, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, (Tesis de grado), 1993.
- DUARTE, Carlos F., *Pintura e iconografía popular de Venezuela*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1978.
- DUARTE, Carlos F., *Los maestros escultores de la época colonial*. Caracas, Fundarte, 1978.

DUARTE, Carlos F., *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 1996.

DUARTE, Carlos F., *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 2000.

ESCULPI, Reinaldo, *Nuestra Señora de Guadalupe. Historia de su milagrosa aparición según lo narra Lasso de la Vega. Noticia acerca del R.P. López, S.J., y de su influencia en la institución canónica del culto de Nuestra Señora de Guadalupe en América*. Caracas, Tipografía La Religión, 1916.

ESPARZA, Daniel, *La Trinidad heterodoxa en la Venezuela colonial: entre la herejía y la devoción. Un estudio iconográfico-iconológico*. UCV, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, (Tesis de grado), 2000.

ESTEVA-GRILLET, Roldán, *Desnudos no, por favor, y otros estudios sobre artes plásticas venezolanas*. Caracas, Alfadil, 1991.

ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*. Madrid, Istmo, 1998.

FREEDBERG, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.

GIMÉNEZ LÓPEZ, Enrique, (edit.), *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

GISBERT, Teresa, *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Libreros Editores, 1980

GINZBURG, Carlo, *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa, 1994².

GRASES, Pedro, (coord.), *Los tres primeros siglos de Venezuela 1498-1810*. Caracas, Fundación Eugenio Mendoza, 1991.

GREENLEAF, Richard, *La Inquisición en Nueva España, siglo XVI*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

GREENLEAF, Richard, *Zumárraga y la inquisición mexicana 1563-1543*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

GROOT, José Manuel, *Historia eclesiástica y civil de Nueva Granada*. [1869-1870] Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, Ediciones de la Revista Bolívar, 1957.

GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUTIÉRREZ, Ramón (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*. Madrid, Cátedra, 1995.

HALL, James, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza, 1987.

IBÁÑEZ, Pedro M., *Crónicas de Bogotá*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, Ediciones ABC, 1951, t.1.

JIMÉNEZ RUEDA, Julio, *Herejías y supersticiones en la Nueva España. Los heterodoxos en México*. México, UNAM, Imprenta Universitaria, 1946.

KURI CAMACHO, Ramón, *La Compañía de Jesús, imágenes e ideas, scientia conditionata. Tradición barroca y modernidad en la Nueva España*. México, Universidad Autónoma de Puebla, Plaza y Valdés Editores, 2000.

LANGUE, Frédérique, *Aristócratas, honor y subversión en la Venezuela del siglo XVIII*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2000.

LEONARD, Irving, *La época barroca en el México colonial*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986².

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1995.

MARTÍNEZ- BURGOS GARCÍA, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1990.

MEDINA, José T., *La imprenta en Bogotá y la Inquisición en Cartagena de Indias*. Bogotá, Biblioteca Nacional, 1952.

MÖLLER, Carlos M., *Páginas coloniales*. Caracas, Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial, 1962.

MONREAL Y TEJADA, Luis, *Iconografía del cristianismo*. Barcelona, El Acantilado, 2000.

MORENO SILVA, Désirée, “Erotismo y censura en el siglo XVIII novohispano. Imágenes y objetos censurados por la Inquisición” en Arnulfo Herrera (edit.) *Amor y desamor en las artes. XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM, IIE, 2001.

MORENO VILLA, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

MÚJICA PINILLA, Ramón, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 1996².

MÚJICA PINILLA, Ramón, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos, Banco Central de Reserva del Perú, 2001.

MÚJICA PINILLA, Ramón, et al., *El barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2002.

NAVARRO, Mons. Nicolás, *Anales eclesiásticos venezolanos*. Caracas, Tipografía Americana, 1951².

NÚÑEZ, Enrique Bernardo, *La ciudad de los techos rojos*. Caracas, Monte Avila, 1988³.

OROZCO, Emilio, *Mística, plástica y barroco*. Madrid, Cupsa, 1977.

PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma, 1991⁵.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Santafé de Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1997⁴.

PERERA, Ambrosio, *Historia de la organización de los pueblos antiguos de Venezuela*. San Juan de los Morros, Editorial CTP, 1954, 2 v.

PÉREZ-MARCHAND, Monelisa, *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México, a través de los papeles de la Inquisición*. México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, 1945.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura barroca en España, 1600-1750*. Madrid, Cátedra, 2000.

PORTÚS, Javier, y Miguel Morán Turina, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Istmo, 1997.

PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa, Nerea, 1999.

PORTÚS, Javier, *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 2000.

RAMÍREZ LEYVA, Edelmira, “La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos” en VV.AA. *Arte y coerción. I Coloquio del Comité mexicano de historia del arte*. México, UNAM, IIE, 1992, pp. 149-162.

RAMÍREZ SERVÍN, J. Cruz, *La Madre Santísima de la Luz y la ciudad de León. Amor y correspondencia en el IV centenario de la Fundación de León*. León, Novoa Editorial, 1988.

RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, t. 2, vol. 3, 4 y 5.

REY FAJARDO, José del, S.J., et al., *Virtud, letras y política en la Mérida colonial. (Biografía del primer colegio de humanidades en Venezuela)*. Mérida, Universidad Católica del Táchira, Universidad de los Andes, Pontificia Universidad Javeriana Santafé de Bogotá, 1995, 3 vols.

REY FAJARDO, José del, S.J., *Entre el deseo y la esperanza: los jesuitas en la Caracas colonial*. Caracas, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Católica Andrés Bello, 2004.

REVENGA DOMÍNGUEZ, Paula, *Pintura y sociedad en el Toledo barroco*. Toledo, Servicio de Publicaciones, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2002.

RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth, *Las visiones celestiales y el éxtasis en la pintura dieciochesca de la provincia de Caracas. Una aproximación iconográfica e iconológica*. UCV, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado, (Tesis de Maestría en Artes Plásticas: Historia y Teoría), 1998.

SCHENONE, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

SIMÓN DÍAZ, José, *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

STASTNY, Francisco, *Síntomas medievales en el barroco americano*. Documento de Trabajo núm. 63, Serie Historia del Arte. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1994.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*. México, UNAM, IIE, 1988³.

TOUSSAINT, Manuel, *La Catedral de México y el Sagrario metropolitano, su historia, su tesoro, su arte*. México, Editorial Porrúa, s/f.

TROCONIS DE VERACOECHEA, Ermila, *Historia de El Tocuyo colonial, período histórico 1545-1810*. Caracas, UCV, Ediciones de la Biblioteca, 1984.

VARGASLUGO, Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*. México, UNAM, 1992.

VARGAS, José María, *María en el arte ecuatoriano*. Quito, Romero, 1954.

VIVES MEJÍA, Gustavo, *Presencia del arte quiteño en Antioquia, pintura y escultura, siglos XVIII y XIX*. Medellín, Universidad EAFIT-Fondo Editorial, 1998.

WOODWARD, Keneth, *La fabricación de los santos*. Barcelona, Ediciones B, 1991.

HEMEROGRAFÍA Y CATÁLOGOS

ALVEAR, José Antonio, “La imagen de la Santísima Virgen de la Luz, o la Virgen como imagen” en *Historia y gráfica*. México, Universidad Iberoamericana, núm. 16, 2001, pp.45-72.

BERLIN, Heinrich, “Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú” en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, núm. 16, 1963, pp. 90-95.

BURUCÚA, José, et al., “Experiencias barrocas con pigmentos” en *Ciencia Hoy*. Buenos Aires, v. 5, núm. 35, 1996, pp. 29-38.

CADENAS, Viana, “Ceremonias y festividades en la Universidad Central de Venezuela (1696-1900)” en *Escritos en arte, estética y cultura. II Etapa*. Caracas, UCV, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, núm. 11-12, 1999.

CARRETE, Juan, Estrella de Diego y Jesusa Vega, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid I: Estampas españolas. Grabado 1550-1820*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1985, 2 v.

CUADRIELLO, Jaime, “San José en tierra de gentiles: ministro de Egipto y virrey de las Indias” en *Memoria del Museo Nacional de Arte*. México, Museo Nacional de Arte, núm. 1, 1989, pp. 5-33.

CUADRIELLO, Jaime, et al., *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. (Catálogo de exposición) México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2002.

ENTRAMBASAGUAS Y PEÑA, J., “Tres notas para la historia de arte. III. Proceso de un pintor desconocido” en *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo Municipal*. España, 1929, pp. 218-220.

GONZÁLEZ MELLO, Renato, “Arte e Inquisición” en *El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*. México, vol. II., núm. 7, octubre-noviembre-diciembre de 1991.

GRADOWSKA, Anna, et al., *Magna mater. El sincretismo hispanoamericano en algunas imágenes marianas*. (Catálogo de exposición) Caracas, Museo de Bellas Artes, CONAC, 1993.

MARTÍNEZ NARANJO, Francisco Javier, “Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna” en *Revista de historia moderna. Anales de la Universidad de Alicante. Enseñanza y vida académica en la España Moderna*. Núm. 20, 2002, pp. 5-64.

MAZA, Francisco de la, “Las estampas de Alconedo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, IIE, núm. 23, 1955, pp. 69-74.

MELERO, Marisa, “Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)” en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 1, 1989, pp. 7-18.

MESA, José de, “La pintura cuzqueña 1540-1821” en *Cuadernos de arte colonial*. Madrid, Museo de América, Ministerio de la Cultura, núm. 4, mayo de 1988, pp. 5-40.

MONTENEGRO, Juan Ernesto, “Crónica de Caracas: Nuestra Señora de la Luz de Tepotzotlán” en *El Universal*. Caracas, año LXXXVII, 29 de marzo de 1997, Cuerpo 1, p. 4.

MOYSSÉN, Xavier, “Sebastián de Arteaga. 1610-1652” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, IIE, vol. XV, núm. 59, 1998, pp. 17-43.

NÚÑEZ, Enrique Bernardo, et al., *El escudo de armas de la ciudad de Caracas*. Caracas, Consejo Municipal del D.F., 1967, s/p.

PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles*. Madrid, Artegraf, 1983, 5 v.

PANIAGUA PÉREZ, Jesús, “Los agustinos de Cuenca (Ecuador) y la mentalidad religiosa a través de la iconografía agustiniana de la colección Crespi” en *Archivo Agustiniiano*. Valladolid, vol. LXXXII, 1998, pp. 143-167.

PIERCE, Donna y Marta Wergle (ed.), *Spanish New México. The Spanish Colonial Arts Society Collection*. Santa Fe, Museum of New México, 1996, 2 v.

PLAZA, Elena, “Vicisitudes de un escaparate de cedro con libros prohibidos (Actividades del Tribunal de la Inquisición en la Provincia de Caracas, 1778-1821)” en *Politeia*. UCV, Instituto de Estudios Políticos, núm. 13, 1989, pp. 331-360.

PLAZA, Elena, “El miedo a la Ilustración en la Provincia de Caracas (1790-1810)” en *Politeia*. UCV, Instituto de Estudios Políticos, núm.14, 1990, pp. 311-348.

RIVAS, Jorge, *Devoción privada. Pintura religiosa de pequeño formato en Venezuela durante el periodo hispánico. Siglos XVIII y XIX. Colección Cisneros*. Caracas, Fundación Cisneros, Banco Exterior, Galería CAF, 2003, 20 pp.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, Alfonso, “Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán” en Fundación Universitaria Española, *Coloquios de Iconografía*. Madrid, vol. 2, núm. 4, 26-28 de mayo de 1988, s.p.

ROSARIO, Noemí y Francisco Stastny, “Perfil tecnológico de las escuelas de pintura limeña y cuzqueña” en *Iconos, Revista peruana de conservación, arte y arqueología*. Lima, núm. 4, 2000, pp. 20-29.

STASTNY, Francisco, “La presencia de Rubens en la pintura colonial” en *Revista peruana de cultura*. Lima, núm. 4, enero de 1965, pp. 5-34.

STASTNY, Francisco, “Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI” en *Separata de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, núm. 22, 1969, pp. 7-45.

TOUSSAINT, Manuel, “Proceso y denuncias contra Simón Pereyngs en la Inquisición de México” (Introducción por Manuel Toussaint) en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, IIE, suplemento al núm. 2, 1938, pp. 3-38.

VV. AA., *Crónica de Caracas*. Caracas, Alcaldía de Caracas, núm. 86, año XLII, julio de 1992-enero de 1993, t. XV.

VV.AA. *El país del Quetzal. Guatemala maya e hispánica*. (Catálogo de exposición) Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Centro cultural de la Villa de Madrid, 2002.

PÁGINAS WEB

Archivo digital de la legislación en el Perú, *Recopilación de Leyes de Indias*. [edición en línea] en <http://www.leyes.congreso.gob.pe/LeyIndiaP.asp> (julio de 2002)

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, “El papel del clero en la expulsión” en *La expulsión de los jesuitas de los dominios españoles*. [edición en línea] en http://cervantesvirtual.com/bib_tematica/jesuitas

Fundación Marcelino Botín, Universidad de Alicante, Banco Santander Central Hispano. (mayo de 2003)

Catholic Hierarchy, current and historical information about the bishop and dioceses. [edición en línea] en http://catholic_hierarchy.org/ (mayo de 2003)

Cattedrale di Palermo, “María SS. del Lume al Noviziato dei Gesuiti al Capo” [edición en línea] en <http://www.cattedrale.palermo.it/capo/chiese/devozione%20lume.htm>, (octubre de 2002)

GONZAGA, Javier, “La antigua Iglesia española y los concilios de Toledo” [edición en línea] en http://www.sobrestapiedra.com/libros/concilios/apendice_02/apendice_02.rtf (julio de 2002)

Homilía pronunciada por el Cardenal Norberto Rivera, arzobispo primado de México, con motivo del primer centenario de la coronación pontificia de la imagen original de la Madre Santísima de la Luz, patrona principal de la diócesis de León. [edición en línea] en <http://www.arzobispadomexico.org.mx> (enero de 2004)

LA PARRA LÓPEZ, Emilio, “Iglesia y grupos políticos en el reinado de Carlos IV” en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*. [edición en línea] <http://www.hispanianova.rediris.es/general/articulo/022/art022.htm> (diciembre de 2003)

La Madonna del Lume di Melara, [edición en línea] en <http://web.cheapnet.it/edizioniparva/lume.html> (febrero 2003)

León, Guanajuato, Turismo cultural, en <http://www.ruelsa.com/gto/leon/leon2d.htm>
(septiembre de 2002)

NEUERBURG, Norman, “La Madre Santísima de la Luz” en *Journal of San Diego History*.
Spring 1995, vol. 41, num. 2, [edición en línea] en
<http://www.sandiegohistory.org/journal/95spring/laluz.htm> (septiembre de 2002)

NEW ADVENT, *The Catholic Encyclopedia*. Catholic web site, Kevin Knight, 2000. [edición
en línea] en <http://www.newadvent.org/cathen> (abril de 2000)

TRENTACOSTI, Antonino, *Marineo e Dintorni*, [edición en línea]
<http://www.prolocomarineo.it/maredint.doc> (septiembre de 2002)

CD ROM

Diccionario multimedia de Historia de Venezuela. Caracas, Fundación Polar, Videodacta
Multimedia. (version CD ROM).

Martínez López-Cano, Pilar (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México,
UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, (versión CD-ROM), 2004.

VV.AA., *Una ventana al siglo XVII novohispano. Homenaje a Edmundo O’Gorman*. México,
CONACULTA, INAH, Fomento Cultural Banamex A.C., Universidad Iberoamericana,
2001. (versión CD ROM).



Universidad de León
Secretariado de Publicaciones
Servicio de Imprenta

