



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Ratto, Cristina

Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra
Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. Esp.3, 2018, Julio-, pp. 25-48

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764588001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

DISCUSIONES EN TORNO A UNA IMAGEN MISIONERA. NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ Y EL CUARTO CONCILIO PROVINCIAL MEXICANO

Discussions Around a Missionary Image. Our Lady of the Light and the Fourth Mexican Provincial Council

Discussões em torno de uma imagem missioneira. Nossa senhora da Luz e o Quarto Concílio Provincial Mexicano

Fecha de recepción: 20 de octubre de 2017. Fecha de aceptación: 16 de abril de 2018. Fecha de modificación: 24 de abril de 2018
DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.02>

CRISTINA RATTO

Doctora en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus últimas publicaciones se encuentra: "Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano", en *Conocimiento y Cultura. Estudios Modernos en la Facultad de Filosofía y Letras*, coordinado por Adriana Álvarez Sánchez. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, Facultad de Filosofía y Letras. 2016.

cristinaratto64@gmail.com

Este artículo hace parte del Proyecto de investigación titulado *Los libros del arquitecto. Cultura letrada y arquitectura en el siglo XVII novohispano* de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México dirigido por la profesora Cristina Ratto.

RESUMEN

En 1771, durante el Cuarto Concilio Provincial Mexicano, la advocación de María Madre Santísima de la Luz fue el centro de una acalorada discusión. Tanto las prácticas devocionales, como la amplia difusión de aquella imagen, además de los tratados sobre el culto y los argumentos de los asistentes al Concilio, revelaron una compleja situación que excedía el ámbito de lo estrictamente religioso. Si bien la discusión se centró en el poder de las imágenes para "enseñar la verdad" y para poner como "vivo lo cierto", el control de la ortodoxia doctrinal y la práctica devocional se dirigió hacia la regulación de la respuesta del fiel frente a la imagen. Así, las proposiciones de defensores y detractores permiten observar la profunda interacción entre la teoría del arte y la teoría de la imagen religiosa.

PALABRAS CLAVE

Teoría del arte, Teoría de la imagen religiosa, Siglo XVIII, Nueva España, Cuarto Concilio Provincial.

Como citar:

Ratto, Cristina. "Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 3 (2018): 25-48. <http://dx.doi.org/10.25025/hart03.2018.02>

ABSTRACT

In 1771, during the Fourth Mexican Provincial Council, the advocacy of Holy Mary Mother of the Light was at the core of a heated debate. Both devotional practices and the widespread circulation of that image, besides treatises on the cult and the arguments of those attending the Council, revealed a complex situation going beyond strictly religious matters. Even though the discussion was around the power images have for “teaching truth” and making “alive that which is certain,” the control on the doctrinal orthodoxy and the devotional practice was aimed at the regulation of the faithful’s response when in front of the image. Thus, the statements of advocates and detractors provide grounds for examining the profound interaction between art theory and the theory of the religious image.

KEYWORDS

Art Theory, Theory of the religious image, 18th century, New Spain, 4th Provincial Council.

RESUMO

Em 1771, durante o Quarto Concílio Provincial Mexicano, a avocação de Maria Madre Santíssima da Luz foi centro de uma discussão acalorada. Tanto as práticas devotas, como a ampla difusão daquela imagem, além dos tratados sobre o culto e os argumentos dos assistentes ao Concílio, revelaram uma complexa situação que excedia o âmbito do estritamente religioso. Ainda que a discussão se tenha centrado no poder das imagens para “ensinar a verdade” e para pôr como “vivo o certo”, o controle da ortodoxia doutrinária e da prática devota esteve dirigido à regulação da resposta do fiel perante a imagem. Assim, as proposições de defensores e detratores permitem observar a profunda interação entre a teoria da arte e a teoria da imagem religiosa.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria da arte, Teoria da imagem religiosa, Século XVIII, Nova Espanha, Quarto Concílio Provincial.

A principios de la década de 1720, los jesuitas promovieron en Sicilia el culto a una nueva advocación de la Virgen bajo el título de *Maria Madre Santissima del Lume*. Como parte de una estrategia misional, desarrollada en la región con el fin de afianzar la labor pastoral, la pintura —que habría surgido, en 1722, de la aparición de la Virgen a una mujer piadosa en Palermo— fue acompañada por la publicación de un tratado acerca de la devoción.¹ Editado en dos volúmenes, el texto buscó vincular la imagen con un conjunto de prácticas religiosas que, bajo el auspicio de la Compañía de Jesús, se encaminaba a renovar el espíritu postridentino mediante el fortalecimiento de algunos de los preceptos fundamentales del dogma católico. La *Madre Santísima de la Luz*, milagrosamente pintada, no sólo fue un medio para revitalizar el papel central que el culto a las imágenes tuvo, como manifestación divina para la Iglesia Católica, sino que fue un medio para recordar a los fieles la doctrina del perdón de los pecados, la importancia del sacramento de la confesión y el papel intercesor de la Virgen. Bajo el auspicio de los jesuitas, las imágenes y las palabras se multiplicaron rápidamente no sólo en el Reino de Sicilia —en ese entonces parte de la corona española—, sino en la Península Ibérica y en sus dominios de ultramar. De tal modo que, una década más tarde el culto se propagó en Nueva España. Es posible que el padre José María Genovese de la Compañía de Jesús, quizás emparentado con Giovanni Antonio Genovese —a quien se atribuyó el impulso de la devoción—, la introdujera en el virreinato. Fue precisamente en la Ciudad de México donde se publicó la traducción al castellano del extenso tratado.² La circulación del impreso y la imagen permitieron la rápida consolidación del culto tanto en la metrópolis como en distintos puntos del imperio. Sin embargo, en tanto la imagen se multiplicaba y la devoción crecía, la necesidad de controlar su poder, su capacidad para transmitir nociones, además de propiciar conductas en los feligreses, detonó una acalorada discusión. Los argumentos de orden teológico, doctrinal y artístico confluyeron hacia una cuestión central: en qué medida el poder de la imagen estaba vinculado con el poder de sus propiciadores, los jesuitas.

PALABRAS PARA LAS IMÁGENES, IMÁGENES PARA LAS PALABRAS.

LA PINTURA "ORIGINAL" DE MARÍA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZY SU CULTO

Fiel a los fundamentos de la oratoria jesuita —en la que los principios de instruir, conmover y deleitar, retomados de la retórica clásica, amalgamaron en la función comunicativa el poder persuasivo de las imágenes y las palabras—, el prolijo tratado dedicado a la nueva advocación de la Virgen conjugó la exégesis teológica, la práctica devocional y la narrativa didáctica, pero sobre todo conectó la pintura con la prédica pastoral. Así, el relato dio cuenta detalladamente de la aparición milagrosa, tanto como del origen sobrenatural del lienzo. Sobre la base de la

1. *La divozione di Maria Madre Santissima del Lume distribuita in tre parti ... da un sacerdote della Compagnia di Gesù*, 2 tomos (Palermo: Stefano Amato, 1733). Aunque el impreso fue publicado de manera anónima y dedicado a Cristoforo Fernández de Cordova y Alarcón, conde de Sástago y virrey de Sicilia, tradicionalmente se ha identificado al padre Giovanni Antonio Genovese (SJ) como su autor y promotor inicial de la advocación.

2. *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz distribuida en tres partes por un Sacerdote de la Compañia de Jesus*, traducido por Lucas Rincon (SJ), 2 tomos (México: Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña María de Rivera, 1737-1738).



Imagen 1. Giovanni Antonio Genovese. *La divozione di Maria Madre Santissima del Lume distribuita in tre parti ... da un sacerdote della Compagnia di Gesù*, 2 tomos. Palermo: Stefano Amato, 1733. Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace". Palermo. Con el permiso del Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana.

explicación minuciosa del “título” de la imagen, el libro describió con precisión su iconografía. También ofreció un extenso recuento de los milagros obrados por la Madre de Dios a través de su imagen, además de narrar las formas de devoción practicadas en distintos lugares de Sicilia, las celebraciones de su fiesta y las procesiones. Por último, recopiló las plegarias, las súplicas y las meditaciones relacionadas con la advocación. En síntesis, la imagen fue el motivo del texto y el texto, en su función legitimadora, el medio para el control de la imagen.

Con claridad, la primera parte del tratado —a través de la narración de una serie encadenada de acontecimientos prodigiosos— estableció el origen divino de la pintura y legitimó la intención de quienes la propiciaron. El lienzo habría surgido como respuesta a la vocación misionera de un jesuita.³ Así, la labor apostólica del religioso y la función mediadora de la Virgen confluyeron en la creación de una pintura, un medio material de naturaleza divina, con el poder de conectar la experiencia sensible con una realidad trascendente. Podría decirse entonces que la advocación subrayó el papel de María en la salvación, al tiempo que fue una imagen misionera y apostólica.

Según *La Devoción*, dos apariciones habrían dado origen a la pintura. En la primera, María expresó su voluntad de ser “retratada en un lienzo” tal y como se había manifestado a la vista de la mujer piadosa. En la segunda, la misma Virgen con “oculto influxo” guió la “fantasía del pintor”, la devota con

3. *La devoción*, tomo 1, 7-8.

sus palabras dirigió su mano, y el artista con su técnica puso por obra la “sagrada imagen”. En consecuencia, el texto fijó con precisión la iconografía creada por la misma Virgen, además de incluir una estampa a partir de la que surgieron pinturas y esculturas.

La primera aparición fue descrita en términos de una experiencia tan sensorial como metafísica. Según el relato, la piadosa mujer concentrada en la oración fue arrebatada por Dios, en ese momento

[...] vió venir para sí â la Reyna de los Angeles [...] Derramaba del celestial semblante un torrente de luz tan viva, tan copiosa, que en su comparacion parecia el Sol una Luciernaga. [...] Una tropa de Serafines que la cercaban al vuelo, mantenian sobre la cabeza de su Emperatriz, un, como triplicado, Imperial Diadema. Engalanaba el cuerpo virginal un vestido talar, mas luzido que el Sol, y mas blanco que la nieve. Una faja granizada de piedras las mas preciosas del thesoro de las Estrellas, le ceñia con hermosura el talle, y de los ombros garvosamente pendia un manto azul, y un esquadron inmenso de Angeles, en ademan de Cortesanos, assistia en habito de pomposissima gala en torno de su reyna. Sobre todo robaba los ojos, y el corazon [...] la extraordinaria afabilidad, gracia, y benignidad, que serpiraba el augusto semblante de Maria Virgen [...] inclinandose un tanto, se dexó vér, en accion de sacar con su diestra, una Alma pecadora, de la horrenda garganta del Infierno, y de tenerla por la mano estrechamente suspensa, porque no tornara á precipitarse [...] Y hé aqui que se pone de rodillas ante la Virgen un Angel, que teniendo en las manos un Cestillo lleno de corazones, se los presentó por el lado izquierdo, donde el Divino Niño, que estaba en brazos de su Madre, uno por uno los toma, y no menos con la vista que con el tacto los acalora, y los enciende en su amor.⁴

La narración del prodigio fue concebida como una experiencia visual claramente estructurada por el lenguaje pictórico. Los términos de la descripción se centraron en valores lumínicos, tonales y compositivos. Asimismo, el texto asumió una función didáctica, en la medida en que fue también una *ekphrasis* de la pintura, que explicó con precisión los elementos fundamentales de aquella iconografía que habría creado la misma Virgen. La historia milagrosa legitimó a la imagen y la imagen hizo visible el relato. La *ekphrasis* de la aparición fue, al mismo tiempo, la *ekphrasis* de la pintura. De tal manera que quien leyera el relato y viera la imagen podría fácilmente imaginar que se encontraba frente a la aparición.⁵

Ahora bien, más allá de los detalles narrativos y las múltiples referencias teológicas, el relato dio cuenta de en qué medida, durante la primera mitad del siglo XVIII, la teoría de la imagen religiosa había asumido algunos de los elementos fundamentales de la teoría del arte. En primer lugar, podría decirse que la

4. *La devocion*, tomo 1, 9-13.

5. En este caso, la relación entre imagen y texto es un factor crucial para la respuesta. David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Alianza, 2011) 323-357.

pintura de María Madre Santísima de la Luz fue una imagen artística, producto del hacer técnico; sin embargo, también habría sido el resultado de una manifestación divina. Fue el artista —inspirado por la Virgen y guiado por la experiencia visual extraordinaria de una mujer devota— quien realizó una obra que fue considerada tan excepcional por sus cualidades estilísticas como por su poder para “mover almas” y realizar prodigios. Resulta sintomático que en la argumentación el autor retome no sólo los tópicos tradicionales en las discusiones acerca de las imágenes sagradas, sino que recurra a conceptos derivados de la teoría del arte. En este sentido, podría decirse que en el tratado dedicado a la nueva devoción confluyeron algunos de los problemas centrales surgidos de las múltiples interferencias entre la teoría del arte y la teoría de la imagen sagrada.⁶

Desde finales del siglo XVI y hasta principios del XVIII, en el ámbito hispánico, junto con la reflexión teórico-artística, surgió también una serie de textos que hace evidente que la imagen religiosa no era sólo un tema teológico o doctrinal. Algunos eclesiásticos demostraron manejar conceptos centrales de la teoría del arte, al igual que algunos hombres de letras y artistas discutieron problemas en torno a las imágenes sagradas.⁷ Durante aquel período, y sólo a partir de un recuento general, podría citarse la publicación de cinco obras que trataron temas relacionados con las imágenes sagradas, y otros tantos sobre teoría del arte.⁸ Ambos campos de reflexión confluyeron, a principios del siglo XVIII, en dos tratados: el de Antonio Palomino y el de Juan Interián de Ayala.⁹ Sin duda, el fenómeno no fue exclusivo de la cultura hispánica; también es posible rastrear formas análogas de interacción en otros puntos de la Europa católica.¹⁰

Aunque la extensa obra de Palomino sin duda se inscribió en la línea del pensamiento histórico-artístico, no dejó de plantear problemas relacionados con las imágenes sagradas.¹¹ Dedicó un capítulo a la consideración de aquellas que habían sido creadas “con el Dedo Sapientissimo de Dios, ò pintadas por el infinito Poder de la Divina Virtud”.¹² Si bien las distinguió por su facultad de obrar prodigios y por su condición de “no manufactas”, de manera implícita, Palomino afirmó que compartían con las imágenes artísticas el poder de la comunicación y la capacidad de evocación. Al considerarlas “testimonios mudos”, asimiló uno de los conceptos que definían a la pintura a partir de la comparación con la poesía: la pintura es poesía muda, la poesía pintura que habla. De acuerdo con Palomino, las imágenes sagradas compartían con las imágenes artísticas la capacidad de evocación y su vínculo con el ejercicio de la memoria; es decir, el poder de hacer presente al ausente. En consecuencia, fueron conceptualizadas en términos retóricos y poéticos.

Sólo quince años más tarde, Juan Interián de Ayala, claramente involucrado en la renovación de la doctrina sobre las imágenes derivada del Concilio de Trento y enfocado en la preceptiva iconográfica, también integró en sus reflexiones algunos de los tópicos centrales de la teoría del arte. Sin discutir la cuestión de las imágenes

6. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2010), 607-646.

7. Javier Portús ha subrayado que es necesario atender la abundante reflexión teórica producida en torno a la imagen sagrada entre finales del siglo XVI y principios del XVIII. También ha señalado que esta evidencia contrasta con los escasos estudios que aquel tipo de textos han recibido, sobre todo, en comparación con la atención dada a la reflexión teórico-artística. Javier Portús, “Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro”, en *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*, editado por José Riello (Madrid: Abada Editores, Museo Nacional del Prado, 2012), 21-31.

8. Además de los tratados sobre teoría de la imagen artística y sobre teoría de la imagen religiosa, es importante considerar que tanto Carducho como Pacheco reflexionaron acerca de la imagen sagrada. Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura* (Madrid: Francisco Martínez, 1633). Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Sevilla: Simón Fajardo, 1649). Portús, “Tratados”, 21-31.

9. Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo I (Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715), tomos II y III (Madrid: Viuda de Juan García Infanzon, 1724). Joanne Interián de Ayala, *Pictor christianus eruditus* (Madrid: Conventus praefati Ordinis, 1730). Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*, traducción de Luis Durán, 2 tomos (Madrid: Joachim Ibarra, 1782).

10. Portús, “Tratados”, 23.

11. Miguel Morán Turina y Javier Portús, “El rigor del tratadista Palomino”, en *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, editado por Miguel Morán Turina y Javier Portús (Madrid: Istmo, 1997), 174-194.

12. Palomino, *El museo*, tomo I, 175.

producto de una manifestación divina, recurrió a los fundamentos de la retórica con el fin de establecer un conjunto de parámetros que permitieran controlar la creación y la circulación de las imágenes sagradas, definidas —de manera semejante a Palomino— en términos de representación y de comunicación, en este caso de las verdades de la fe. Sobre la base del tópico tradicional del *ut pictura poesis* y de la doctrina de la iglesia acerca del culto a las imágenes —en particular los decretos del Concilio de Nicea II y su reafirmación en el Concilio de Trento— insistió en la necesidad de que un pintor no sólo debía ser hábil en el manejo de su técnica, sino, sobre todo, erudito en temas religiosos y prudente para consultar a “los hombres mas sabios, y versados en las Letras, é Historia Sagradas”.¹³

De manera análoga el tratado sobre la imagen de María Madre Santísima de la Luz conjugó tópicos y argumentos derivados de algunas de las ideas pre-valetientes a principios del siglo XVIII acerca de la imagen sagrada y la imagen artística. Es posible percibir tanto en las obras de Antonio Palomino y de Juan Interián de Ayala, como en *La devoción*, hasta qué punto la función pastoral de las imágenes apeló a la teoría del arte. Creada técnica y materialmente por un pintor, aunque producto de la *inventio* de la Virgen, en cierta medida el carácter sagrado de la nueva advocación, según el texto, residió en cualidades sobrenaturales y en cualidades artísticas. En primera instancia, habría sido el resultado de la impresión del acto de ver en la “fantasía” y la “memoria” de la mujer devota y su transposición técnica y material a un lienzo mediante el hacer de un artista.¹⁴ Sin embargo, la intervención de la Virgen en el proceso creativo habría dado a la imagen el poder de conmover y persuadir. De tal manera que aunque el lienzo original pudo ser copiado y superado “en el dibujo, en el Arte, en el concierto, hermosura, y suavidad de colores”, ningún artista pudo “lograr la Celestial belleza, y gracia inimitable del rostro, y partes todas de esta Obra mas Divina que humana”, ni llegar a copiarla “con aquella jovial, devota, y Magestuosa amabilidad, que enamora la vista, y juntamente enternece, y compunge los corazones mas duros de una ciega, y obstinada malicia”.¹⁵

La imagen, su poder y eficacia fueron ponderadas mediante criterios de apreciación artísticos. Con el fin de documentar un milagro, *La devoción* apeló a los elementos de la retórica ciceroniana adaptados a la teoría del arte y a la teoría de la imagen sagrada. En principio, la triple división de la pintura —la composición, el dibujo y el color, que son una derivación de los conceptos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*— sirvió como parámetro para demostrar el carácter sobrenatural del “retrato”: una composición ideada por la misma Virgen, perfecta en el dibujo y el color —es decir, en la ejecución técnica—, además de insuperable en su capacidad para incidir en el ánimo del espectador. Con claridad el autor apeló a la preeminencia de la *inventio/compositio* —una operación directamente conectada con el intelecto— y punto de partida para alcanzar el fin último del orador

13. Interián de Ayala, *El pintor*, tomo 1, 7-8.

14. *La devoción*, tomo 1, 11-12.

15. *La devoción*, tomo 1, 22-23.

y del pintor: la persuasión. Así, la argumentación fue tan retórica como artística. En este sentido, la pintura de la Virgen fue concebida como el medio por excelencia para la prédica. El retrato era el orador perfecto, “mudo” y, al mismo tiempo, “elocuente”, no sólo por el don expresivo del arte y por la fuerza retórica de lo que transmitía, sino por la capacidad de conmover y, sobre todo, por el poder de incitar a la acción.

Otra de las cualidades artísticas que definieron el poder sobrenatural de la pintura fue su carácter de “imagen viva” y “verdadero retrato”. Si en la imagen artística la perfección técnica —la composición, el dibujo y el color— podía hacer presente al ausente mediante duplicados verosímiles, la imagen sagrada permitía, en la representación prodigiosa, hacer visible lo invisible. Así, la excepcional perfección técnica de la pintura, un criterio de apreciación artística, se transformó en un argumento de orden religioso. La pintura evocaba la presencia tangible de la Virgen y, precisamente, en esa capacidad evocativa radicó su poder.

Finalmente, el tratado apeló a la tensión entre el valor y la eficacia del original y las copias, la multiplicación de las imágenes mediante diversas técnicas —sobre todo la pintura y el grabado— y la necesidad de legitimar la función de las reproducciones. A través de narraciones y reflexiones se buscó demostrar que las copias tenían la misma capacidad de hacer milagros. La argumentación se dirigió entonces hacia el problema de la eficacia de la imagen y la respuesta del espectador.¹⁶ El poder milagroso de las copias implicaba no sólo la voluntad de la Virgen de manifestarse a través de pinturas y grabados, sino la disposición del espectador para ver en ellas —cualquiera fuera el soporte— su presencia. Sobre la base de esta explicación, se eludió el problema del “original”: *La devoción* no definió con claridad en ningún momento cuál era la imagen producto del milagro y dónde estaba. Era la disposición del fiel lo que permitía ver la presencia de la Virgen en la imagen, por lo que podría pensarse que se había multiplicado en infinidad de copias eficientes.

16. *La devoción*, tomo 2, 237-238.

17. Además, el mismo año se imprimió en México un compendio del extenso tratado. *Antídoto contra todo mal, la devoción a la Santísima Madre del Lumen* (México: Joseph Bernardo de Hogal, 1737).

18. Se trata de la misión de Nuestra Señora de la Luz de Tancoyol. “Autros de la fundación, de las cinco misiones de Jalpan, Agua de Landa, Tilaco, Tancoyol, y Conca, en Sierra Gorda”, 1744, Archivo General de la Nación (AGN), México, Ramo Provincias Internas, vol. 249, fs. 90-141.

19. Joseph Paredes, *Luz de la Luz. Sermon de la Madre Santísima, que en la Iglesia De la Compañía de Jesus de la Ciudad de Merida Dia 21 de Mayo de 1749 Predico...*, (México: s/i, 1750).

LA MULTIPLICACIÓN DE LAS IMÁGENES Y LA PROPAGACIÓN DEL CULTO

La traducción al castellano de *La divozione*, realizada por Lucas Rincón sólo cuatro años después de la edición italiana y publicada en México, quizás sea uno de los primeros testimonios de la propagación del culto fuera del Reino de Sicilia.¹⁷ Entretanto, la devoción se extendió hacia las fronteras norte y sur del virreinato. En 1744, una de las misiones recién fundadas en la Sierra Gorda por los frailes del Colegio de San Fernando de Propaganda Fide fue puesta bajo su advocación.¹⁸ En 1750 apareció impreso el sermón que un jesuita dedicara a la imagen y su culto en Mérida (Yucatán).¹⁹ Sólo un año después, el teólogo Joseph de Tobar

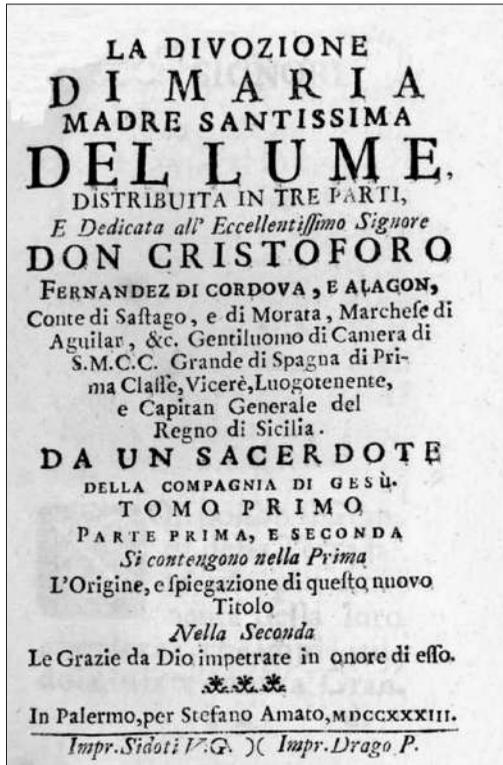


Imagen 2. Giovanni Antonio Genovese. *La divozione di Maria Madre Santissima del Lume distribuita in tre parti ... da un sacerdote della Compagnia di Gesù*, 2 tomos. Palermo: Stefano Amato, 1733. Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace". Palermo. Con el permiso del Assessorato regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana.

recogió la noticia de que en la ciudad de México había dos altares dedicados a la Virgen, uno en la iglesia del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, el otro en la del Colegio de San Andrés.²⁰

Así, las imágenes se multiplicaron con rapidez en diferentes contextos. Pintores como Miguel Cabrera y Andrés López, durante la segunda mitad del siglo XVIII, respondieron a una demanda creciente que se vinculó tanto con las instituciones jesuitas y franciscanas, como con devociones privadas. Por ejemplo, la escultura de la Virgen de la Luz ocupa el nicho central de un gran colateral dedicado a esta advocación en la iglesia del colegio jesuita de San Francisco Javier en Tepotzotlan. Es posible deducir, por sus dimensiones, que las dos pinturas conservadas en el Museo Nacional del Virreinato, también formarían parte de retablos. En igual medida, una de tamaño reducido, firmada por Miguel Cabrera, quizás perteneciera a un espacio doméstico y privado. Aún más, dos ejemplos pueden citarse como prueba de la utilización de la imagen en la evangelización de California. Una pertenecía a la Misión de San Carlos Borromeo, la otra a la de San Diego de Alcalá. En particular, la pintura de San Diego revela la adaptación de la iconografía al contexto misionero y franciscano. En ella, la Virgen sostiene a un indígena, San José y San Francisco, a su izquierda y derecha, en el extremo superior, reciben dos almas redimidas y dos indígenas devotos se arrodillan a los pies de María.²¹ Según el inventario de las misiones de la Sierra Gorda

20. Joseph de Tobar, *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz* (México: Imprenta del Real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1763), 64-65. La primera edición fue publicada en Madrid, Viuda de Diego Miguel de Peralta, 1751. Una segunda versión abreviada se publicó en Madrid, Imprenta de la Viuda de Manuel Fernandez y del Supremo Consejo de la Inquisición, 1757, en ella se incluyó una carta del jesuita italiano Marcelo Tipa que explica el origen de la devoción en Sicilia. El texto impreso en México reprodujo la segunda edición.

21. Pamela J. Huckins, "Virgen de la Luz con devotos indígenas" y "Virgen de la Luz con un devoto franciscano", (fichas de catálogo), en *El arte de las misiones del norte de la Nueva España. 1600-1821*, editado por Clara Bargellini y Michael Komanecky (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009), 259-260.

de Querétaro, levantado en 1770, el retablo mayor de la iglesia de Tancoyol tuvo en el nicho central una escultura de aproximadamente un metro, además dos lienzos de gran formato de la imagen se encontraban sobre uno de los muros del crucero y en la portería. Otras dos pinturas fueron registradas en el inventario de la misión de Jalpan, una en la nave, otra en la sacristía.²² Finalmente, fray Joseph Antonio Alcocer, del colegio de Propaganda Fide de Zacatecas, documentó la concesión de indulgencias otorgadas por el Papa Pío VI a la imagen que se veneraba en la ciudad de León.²³

Al mismo tiempo que la devoción se difundía en Nueva España, a través de la proliferación de las imágenes y mediante la circulación de diversos textos —tratados, meditaciones, devocionarios y sermones—, lo mismo ocurría en la metrópolis. Así lo atestiguó el libro de Tobar, dedicado a explicar la aparición de la Virgen, la creación de la imagen y la propagación del culto. En 1754 —sólo tres años después de su primera edición—, se fundó una congregación con el título de Madre Santísima de la Luz en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. A la redacción de sus constituciones siguió la dedicación de un altar en la iglesia y la institución de la fiesta.²⁴

LAS CONTROVERSIAS EN TORNO A LA IMAGEN

Ahora bien, entretanto el culto a la imagen se extendía desde Sicilia, comenzó a surgir las controversias. En enero de 1742, la Congregación de Ritos prohibió la imagen y su culto. El edicto fue dirigido al obispo de Zaragoza de Sicilia (Siracusa), a instancias de quien se habría iniciado el proceso.²⁵ En igual medida, *La divozione* entró al índice de libros prohibidos por decreto de mayo de 1742.²⁶ El Papa Benedicto XIV expresamente hizo referencia al caso en su obra *De servorum Dei beatificatione*.²⁷ Citó las resoluciones de la Sagrada Congregación sobre el culto a la nueva imagen y sobre los tres opúsculos impresos.²⁸ Aún más, otro decreto de mayo de 1761 prohibió el libro de Joseph de Tobar, el que significativamente fue reimpresso en México, con todas las licencias, sólo dos años después.²⁹

La discusión se enfocó en la pintura, en la composición y en algunos detalles iconográficos puntuales, pero de modo particular en lo que podría derivarse de ellos como efecto sobre los creyentes. También, implicó el tratado devocional. En consecuencia, la controversia surgió de la imagen, como detonante de una experiencia en la que el lenguaje se fundía con la visualidad. Se trató de un debate doctrinal y teológico, con claras implicaciones artísticas. En principio, se consideró que transgredía las resoluciones sancionadas por el Concilio de Trento; en particular la prohibición de imágenes que propagaran “falsos dogmas” y la recomendación de evitar introducir “imágenes desusadas” o “nuevas”.³⁰ De acuerdo con algunos observadores, en la pintura, la Virgen parecía estar sacando del

22. AGN, Ramo Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, s/f.

23. Joseph Antonio Alcocer, *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz* (México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790), 172-175. Probablemente se trate de la imagen que entre finales del siglo XIX y principios del XX comenzó a venerarse como la original. Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz* (México: La Europea, 1901).

24. Diego Rivera, *Sermon de la Madre Santísima de la Luz* (Madrid: Imprenta de la Viuda de Manuel Fernandez y del Supremo Consejo de la Inquisición, 1756). Enrique Giménez López, “La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III”, *Revista de Historia Moderna*, n° 15, (1996): 213-231.

25. El dato aparece citado en una de las aprobaciones de la edición de 1763 del libro de Joseph de Tobar. Con claridad, la intención fue rebatir las controversias surgidas en torno a la imagen y el culto propagado por los jesuitas. Aprobación del *Muy Reverendo Padre Fray Marco Antonio Varon* a Joseph de Tobar, *La invocación*, s/p.

26. *Index librorum prohibitorum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti XIV Pontificis Maximi* (Roma: Typographia Reverendae Camara Apostolicae, 1758), 74.

27. Benedicto XVI, *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, Liber Quartus (Roma: Nicolaus et Marcus Palearini, 1749) 879-882.

28. Benedicto XVI, *De servorum*, 879-880. Sin duda se hizo referencia a la edición de 1733 de *La divozione* y quizás a su traducción al castellano de 1737-1738.

29. *Index librorum prohibitorum Sanctissimi Domini Nostri Pii Sexti Pontificis Maximi* (Roma: Typographia Reverendae Camara Apostolicae, 1786), 291.

30. *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala (Madrid: Imprenta Real, 1785), 478-480.



Sotomayor. sculp:

Imagen 3. Giovanni Antonio Genovese. *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz distribuida en tres partes por un Sacerdote de la Compañia de Jesus, traducido por el Padre Lucas Rincon de la Compañia de Jesus*, 2 tomos. México: Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado, de Doña Maria de Rivera, 1737-1738. Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado.

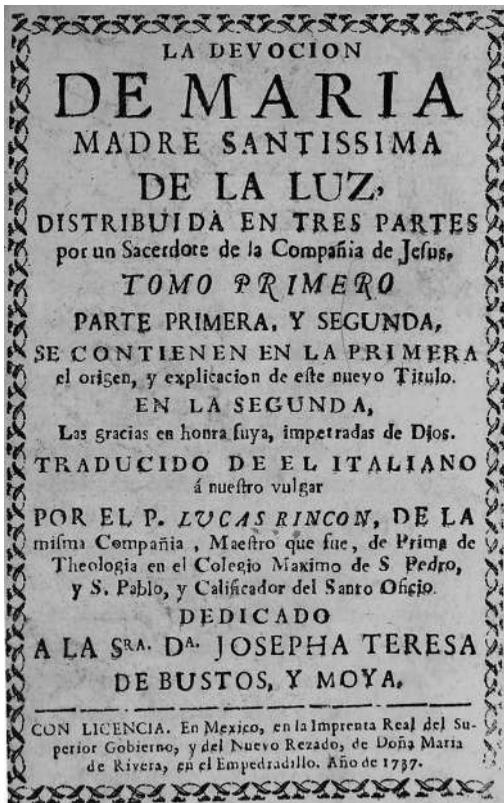


Imagen 4. Giovanni Antonio Genovese. *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz distribuida en tres partes por un Sacerdote de la Compañia de Jesus*, traducido por el Padre Lucas Rincon de la Compañia de Jesus, 2 tomos. México: Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado, de Doña Maria de Rivera, 1737-1738. Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado.

infierno el alma de un condenado. Si la imagen daba lugar a cierta ambigüedad en la interpretación, el tratado devocional no. Al describir el modo en que la Virgen se habría aparecido a la piadosa creyente, tanto el texto original en italiano como su traducción castellana, establecía que ella se había dejado “ver en ademán de sacar un alma pecadora de la horrenda garganta del infierno” —“*si diede a vedere in atteggiamento di tirare con la sua destra un Anima peccatrice dall’orrenda voragine dell’inferno*” —.³¹

El problema de la novedad de la advocación fue defendido, tanto en *La devocion* como en los tratados, novenas y meditaciones surgidos con posterioridad, en particular durante la década de 1750, a través de una profusión de citas con las cuales se pretendía demostrar que el título de María Madre de la Luz aludía a su condición de Madre de Dios y Madre de la Humanidad. Sin embargo, la extraña proposición, contraria al dogma, y por tanto sospechosa de herejía, fue matizada y explicada en los textos posteriores, sobre todo a partir del tratado escrito por Joseph de Tobar. Tras citar y transcribir literalmente el pasaje de *La devocion*, el teólogo matizó la peligrosa afirmación. Insistió en que la pintura expresaba el poder mediador de la Madre de Dios.³²

No obstante, la controversia recrudeció, tanto en la Península como en Nueva España, después de la Pragmática Sanción del 2 de abril de 1767, con la que el rey Carlos III expulsó a la Compañía de Jesús de los dominios de la corona española. La serie de acontecimientos políticos que detonaron la drástica resolución confluyeron con las discusiones en torno al problema de la “mala doctrina” y, derivado de ello, las devociones jesuitas estuvieron bajo un severo escrutinio. En particular, una vez más, se cuestionó la imagen de María Madre Santísima de la Luz. Un pleito iniciado en Lérida en 1768 y una carta pastoral de fray Francisco Armaña, obispo de Lugo, publicada en 1770, fueron quizás sólo dos expresiones de una disputa más amplia. La serie de acusaciones presentadas ante el Consejo Extraordinario por un clérigo de Lérida buscaron demostrar que los jesuitas continuaban activos en aquella región. En parte, los argumentos se centraron en la veneración de la controvertida imagen. Durante el proceso, con insistencia, se recordaron las disposiciones de Benedicto XIV. La resolución final de la denuncia obligó a que el obispo de Lérida emitiera un edicto en 1770. En él se ordenaba quitar de las iglesias y capillas, públicas y privadas, las imágenes de la Madre Santísima de la Luz y se prohibía su veneración bajo cualquier forma.³³ En la medida que la denuncia de Lérida buscó hacer evidente que la devoción a aquella imagen contravenía los decretos pontificios y desafiaba las providencias reales, el Consejo Extraordinario dispuso que los obispos españoles emitieran edictos sobre el asunto y se dieron instrucciones para que las chancillerías y audiencias recogiesen las imágenes, las estampas, las medallas y los impresos.³⁴ En principio, tres preladados —el obispo de Lugo, Francisco Armaña; el obispo de Cadiz, Tomás

31. *La divozione*, tomo 1, 32 y *La devocion*, tomo 1, 11.

32. Tobar, *La invocación*, 14-15.

33. Giménez López, “La devoción”, 213-231.

34. Giménez López, “La devoción”, 225.



Imagen 5. Miguel Cabrera, *Virgen de la Luz*, mediados del siglo XVIII, óleo sobre tela, 103 × 76 cm, Museo Nacional del Virreinato, México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. México



Imagen 6. Miguel Cabrera, *La madre santísima de la luz*, mediados del siglo XVIII, óleo sobre tela, 38.1 × 29.8 cm, Colección Andrés Blaisten, Ciudad de México. Reproducción autorizada por el Museo Blaisten, Ciudad de México.



Imagen 7. Andrés Lopez, *Virgen de la Luz*, mediados del siglo XVIII, óleo sobre tela, 86 × 63 cm, Museo Nacional del Virreinato, México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.

del Valle; y el arzobispo de Sevilla, Francisco de Solís Folch y Cardona— acataron inmediatamente las disposiciones reales y emitieron autos prohibiendo la imagen y su culto. Derivado de estos sucesos, el obispo de Lugo además publicó una carta pastoral en octubre de 1770.³⁵ En síntesis, podría decirse que tanto en la denuncia de Lérica como en las resoluciones de los obispos, los argumentos doctrinales y teológicos prevalecieron en función de la controversia política. Sin embargo, de manera implícita había un componente retórico y artístico: la prohibición de la imagen fue concebida como un medio para desaparecer la memoria y el poder de la Compañía de Jesús.

EL EPISODIO NOVOHISPANO

La discusión llegó a Nueva España al iniciarse el Cuarto Concilio Provincial Mexicano. Convocado por Carlos III, el sínodo novohispano sesionó entre enero y octubre de 1771. Una cédula real, emitida en agosto de 1769, no sólo dispuso la reunión de los obispos, sino que apuntó los temas y adelantó las conclusiones a las que se debía llegar. Así, la corona buscaba consolidar las reformas de corte regalista en el ámbito eclesiástico. Las directrices determinaron tres ejes. Por una parte, se insistió en la necesidad de revisar puntos doctrinales y de dogma con el fin de neutralizar las doctrinas jesuíticas. Asimismo, se exhortó al fortalecimiento de la disciplina del clero regular y secular. Finalmente, se trazó la reforma territorial y administrativa de la iglesia novohispana. El arzobispo de México Francisco de Lorenzana —secundado por el prelado de Puebla, Francisco Fabián y Fuero— presidió el sínodo y procuró mantenerlo dentro de la política reformista de la corona.³⁶

A instancias del propio arzobispo y dentro de las discusiones relacionadas con puntos doctrinales específicamente indicados en la cédula real, se introdujeron algunos cuestionamientos relacionados con el culto a las imágenes sagradas.³⁷ De manera puntual, en la sesión V, celebrada el 17 de enero de 1771, el prelado presentó a los teólogos consultores cuatro dudas:

Primero: Si debe, ó puede permitirse la pintura de Nuestra Señora de la Luz en la forma que se haze?

Segundo: Si es mas conveniente que no se pinten los corazones de los cinco Señores?

Terzera: Si es mas propia la pintura de la Santísima Trinidad en esta forma: el Padre un Anciano; el Hijo de edad varonil, y el Espiritu Santo en forma de paloma?

Quarta: Si se debe coartar la libertad de los pintores en las pinturas de las Santas imagenes con nuevas invenciones?³⁸

35. Francisco Armaña, *Carta pastoral sobre el culto de las imagenes, prohibiendo las que se publicaron con el titulo de la Virgen de la Luz* (Barcelona: Carlos Gibert y Tuto, 1770), XXXI-XXXVI.

36. *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, editado por Luisa Zahino Peñafort (México: Miguel Ángel Porrúa, 1999), 26-45. Es importante considerar que el texto del Cuarto Concilio nunca tuvo la aprobación real y pontificia, en consecuencia nunca tuvo fuerza de ley.

37. La iniciativa de Lorenzana fue registrada en los tres diarios que se conservan del concilio. *El Cardenal*, 304, 541 y 597. La intención de discutir cuestiones puntuales sobre el tema, se relacionó con los lineamientos dados por la corona. Real Cédula de 21 de agosto de 1769, *El Cardenal*, 50-53.

38. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, 1771, Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCM), Libro 3, s/f. El cuestionario también fue registrado en los tres diarios del concilio. En este artículo sólo me detendré en el primer punto, el análisis integral del documento forma parte de una investigación más amplia.

Los cinco teólogos convocados fueron: el doctor Gregorio Omaña —canónigo magistral de la catedral de México—, el doctor Agustín del Río de la Loza —perteneciente al Colegio de San Gregorio—, el dominico fray Geronimo Camps, el franciscano fray Joseph Martín Rodríguez y el agustino fray Gregorio Bouza. Todos entregaron por escrito sus reflexiones y las firmaron a finales de enero de 1771. El debate tuvo lugar en la sesión XX, celebrada el 7 de febrero. De los testimonios de los cinco consultores y de los diarios de sesiones puede deducirse que la discusión sobre las imágenes sagradas había sido introducida al concilio en el contexto de las providencias emitidas por el Consejo Extraordinario y sobre la base de los edictos sancionados en España. Por tanto, en la controversia en torno a la devoción de Nuestra Señora de la Luz, las cuestiones doctrinales, teológicas, incluso artísticas, se cruzaron con el problema político que había detonado la expulsión de la Compañía de Jesús.

En principio, con argumentos más jurídicos y pragmáticos que teológicos, el canónigo magistral de la catedral de México y el agustino fray Gregorio Bouza emitieron dictámenes cautelosos. De acuerdo con Gregorio Omaña, en primera instancia, no era necesario prohibir la devoción. Sin desautorizar los edictos de los obispos españoles y las providencias del Consejo de Castilla y subrayando que los “abusos” y “fanatismos” a los que se aludía no se habían registrado en Nueva España, recomendó que el Concilio

[...] previniendo oportunamente el Real orden, i separando lo precioso de lo vil, mande borrar de las dichas Pinturas aquel infernal Dragon simbolo de el Pecado, o de el infierno. Con cuio suave arbitrio se ocurre en el modo possible al daño, i se evitan los errores en la nimia credulidad de el vulgo, sin impedir la veneracion de las imagenes que assi por su titulo como por su atractivo son mui dignas i mui propias de su santissimo original.³⁹

Dos testimonios fueron especialmente prudentes, el del colegial de San Gregorio y el del dominico, ambos con matices diferentes. Agustín del Río de la Loza, metódicamente, decidió examinar la cuestión desde tres aspectos relacionados: la pintura, la historia de la imagen difundida a través de los libros y lo relativo al culto. Así comenzó por describir algunos elementos distintivos. A través de su análisis es posible rastrear no sólo aquellos aspectos que los teólogos consideraron problemáticos, sino observar cómo ellos conceptualizaron la relación entre la imagen y la mirada de sus diferentes espectadores. En primera instancia llamó la atención sobre el dragón, el pecador y la Virgen. Señaló que la pintura aludía puntualmente a un versículo del *Apocalipsis*: “Se paró el dragón delante de la mujer que estaba a punto de parir, para tragarse a su hijo en cuanto le pariese.” (*Apocalipsis* 12, 4.) Es decir, de acuerdo con el teólogo, la imagen recordaba el

39. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

texto, el texto evocaba la imagen. La predica pastoral, como glosa del texto y de la imagen, serviría para hacer explícito el sentido simbólico del pasaje: María intercedía ante Dios por los pecadores, no libraba del pecado ni del infierno al que moría en culpa capital. Podría decirse entonces que en este punto el meticuloso teólogo vislumbró en su argumentación el problema de la ambigüedad del discurso visual en relación con la condición del observador. Insistió en que deberían recogerse las imágenes sólo si la representación “denotara” o “indujera” a “los rusticos a creer que la *Santisima* Virgen liberta del pecado, y del infierno a los *que* mueren en culpa”.⁴⁰ Para fundamentar sus conclusiones citó de manera explícita el libro de Juan de Interián de Ayala, sobre todo en el punto en que las ideas artísticas interactuaban con una teoría de la imagen religiosa. Aludió, al capítulo VII: “*Imagines sacras, quae rudibus periculosi erroris ansam, atque occasionem praebent, tolendas omnino atque abolendas, si corrigi commode non possint*”, (Que las imágenes sagradas, que dan ocasion á los rudos de algun error peligroso, deben quitarse, y abolirse enteramente, si no se pueden enmendar con facilidad).⁴¹ Si la imagen indujera a error, la fe y la prédica pastoral contrarrestarían el peligro. Subrayó: “se puede dexar correr, y pintar como se ha echo de 40 años à esta parte”.⁴² Así, de manera expresa, consideró que no implicaba la difusión de aquel error doctrinal; no obstante recordó el decreto de la Sagrada Congregación de Ritos, además de los impresos que Benedicto XIV había incluido en el índice de libros prohibidos.⁴³

Finalmente, tras demostrar a través de citas puntuales de las Sagradas Escrituras y los padres de la Iglesia porque el título de “madre de la luz” era legítimo, simplemente recomendó que se recogieran los libros y los devocionarios para que se expurgara cualquier doctrina dudosa. Con resolución agregó que los obispos no deberían permitir que el culto se extendiera sin la debida autorización apostólica, así como debían instar a los predicadores para que “desengañen al pueblo de la falcedad del echo, que es lo único que tiene de vicioso”. Aludió entonces a los tópicos centrales de un sermón que él mismo había predicado sobre el tema en la ciudad de México en mayo de 1769: se debía aclarar que el origen de la imagen era falso, insistir en la doctrina de la intercesión de la Virgen y demostrar la legitimidad del título y la “noble idea de su bellisima Ymagen”.⁴⁴ Podría decirse entonces que el teólogo fue un lector atento del tratado de Interián de Ayala, quien reconocía dos clases de errores en las imágenes sagradas. En el primer tipo agrupó las que enseñaban un falso dogma o lo propiciaban. En el segundo, las que contuvieran errores no perniciosos que podían confundir a los “menos doctos”. Aquellas debían ser eliminadas, estas con el fin de no causar “escándalo” y “turbación” podrían ser conservadas, arbitrando los medios para que “no perjudique, ni se oponga á nuestra Santa Fé, ni á sus Sagrados Dogmas”.⁴⁵ Evaluada la situación, el prudente Agustín del Río de la Loza consideró que la imagen de Nuestra Señora de la Luz

40. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

41. Interián de Ayala, *Pictor*, 22-25. Interián de Ayala, *El pintor*, vol. I, 54-62.

42. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

43. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

44. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

45. Interián de Ayala, *El pintor*, tomo 1, 63-64.

podría clasificarse dentro del segundo tipo; quizás estimó que era preferible evitar la inquietud de prohibir una devoción introducida por la Compañía de Jesús —no exacerbando los ánimos en un ambiente tenso—, sin parecer partidario de los jesuitas y sin contradecir abiertamente las directrices introducidas en el concilio por el arzobispo Lorenzana. Aún más, de manera implícita el teólogo planteó que la imagen sería controlada por la elocuencia de las palabras.

Por su parte, el dominico Geronimo Camps —apegado a las disposiciones del Tercer Concilio Provincial Mexicano, a los decretos de Benedicto XIV y al auto del obispo de Cádiz Tomas de Valle— abogó o por la censura de la imagen o por la de los libros sobre la devoción. Propuso dos posibles soluciones

Por lo que me parece que deven practicarse una de dos cosas (hablo siempre de la pintura, como habla la pregunta, sin meterme en el culto de la Virgen Madre con el titulo de la Luz) es a saber, ó que se varíe algo con los gero-glíficos, o insignias de la pintura, o bien que se castigue la obra de la historia de su devocion, porque especialmente en la parte primera §. 3. se ponen tan raras diligencias, y sucesos, para que la pintura saliera como esta ahora, que se puede con gravissimo fundamento temer, que leyendo esto los menos instruidos, lleguen á pensar, que en lo material de la imagen hay alguna virtud para el logro de sus pretensiones lo que es contra el Santo Concilio de Trento [...]⁴⁶

Así, llamó la atención tanto sobre lo inusitado de algunos de los motivos iconográficos, como sobre la historia de la aparición de la Virgen y la creación de la pintura. La ambigüedad de la imagen, sumada a las explicaciones poco ortodoxas incluidas en los tratados devocionales, difundirían errores y confusión en los fieles menos instruidos. De manera implícita sugirió que o se quitara al fiel que la virgen sostenía ambiguamente o se expurgaran los devocionarios.

Quizás, el más abierto defensor de la imagen y su devoción fue el franciscano Joseph Martin Rodriguez. Para rebatir el argumento sobre la novedad de la advocación, alegó la amplia difusión del culto a través de medallas y estampas, además de las indulgencias concedidas. Destacó los elementos iconográficos, y en cierta medida las virtudes artísticas, que se condecían con la doctrina de la iglesia: tanto la extraordinaria hermosura —que evocaba el *Cantar de los cantares*—, como los ángeles que coronan a la Virgen —símbolo de la dignidad otorgada por Dios—. Finalmente, defendió los puntos más controvertidos de la pintura: el motivo del ángel arrodillado que presenta al Niño Jesús los corazones encendidos y el hombre que la Virgen sostiene sobre las fauces del dragón. Su estrategia fue acotar los sentidos simbólicos de ambos motivos iconográficos. El primero, de acuerdo con el franciscano, podría interpretarse como la expresión

46. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.



Imagen 8. Autor desconocido, *Primera aparición de la Virgen de la Luz*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 65 × 50.5 cm, Museo Nacional del Virreinato, México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.



Imagen 9. Autor desconocido, *Segunda aparición de la Virgen de la Luz*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 65 × 50.5 cm, Museo Nacional del Virreinato, México. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. México

visual del papel mediador de los ángeles y de la Virgen. El segundo, la cuestión crucial de la discusión, presentaba, según él, “una vivísima idea de la eficacia de su patrocinio”.⁴⁷ La Virgen —en ademán inequívoco de sujetar al hombre para que no cayera en el infierno— comunicaba con claridad la esperanza que los pecadores debían tener en el papel mediador de María.⁴⁸

Tal y como se refleja en los diarios de sesión del concilio, el jueves 7 de febrero, el secretario leyó un resumen de los cinco testimonios. Manifestó que la mayor parte de los consultores no habían encontrado “inconveniente teológico” en la pintura de Nuestra Señora de la Luz y que sólo se había sugerido la modificación de la figura del dragón, con el fin de evitar errores. Tras la lectura se pasó a la discusión. Sin duda el contenido de la consulta fue contrario a las intenciones del arzobispo Lorenzana. Ni siquiera el dominico, el opositor más claro a la imagen, se había manifestado decididamente a favor de medidas radicales. Se encendieron los ánimos. De esta manera uno de los asistentes describió el tono del debate:

Los votos fueron desentonados, llenos de sangre, hízose negocio de jesuitas el que lo era de mi señora de la Luz, y se tomó con tal arte el asunto, que le hubieran hecho causa de jesuita y fanático al que hubiera querido oponerse al ímpetu de aquel torrente. No es pintable el caso como pasó ni los disparates que se hablaron con la mayor seriedad. No sólo se votaba que no corriese la pintura de la santa imagen [...] sino que se proscribiese la devoción [...].⁴⁹

Todo parece indicar que el arzobispo Lorenzana buscó fortalecer su posición y la presión ejercida sobre el concilio fue tanto de orden teológico y doctrinal, como de orden político. En principio leyó los decretos de la Sagrada Congregación de Ritos y las consideraciones realizadas por el papa Benedicto XIV. Acusó que la imagen había sido introducida por un hereje *novador*, pero sobre todo subrayó que “el poder de los jesuitas había sostenido esta devoción”. El obispo Fabian y Fuero reforzó sus argumentos: “no sólo era apócrifa, sino despreciabilísima y here-tical.” A las razones teológicas sumaron las políticas, citaron el auto del Consejo de Castilla y, derivadas de él, las disposiciones del obispo de Cádiz y del cardenal Solís, arzobispo de Sevilla. Así, insistieron en que debía prohibirse la imagen “porque es devoción introducida y fomentada por los jesuitas y es necesario destruir y borrar la memoria de sus cosas”.⁵⁰

La resistencia dentro del Concilio fue tan prudente como firme; sin mostrar una abierta defensa de la imagen y sobre la base de las consideraciones de los consultores teólogos, se insistió en “que la acción de la alma y del dragón” no era “para denotar que [María] saca del infierno a la alma que está en él, sino que la preserva de su caída”. Sobre todo, se empeñaron en advertir “que estando tan arraigada su devoción”, no se podía “prohibir sin gravísimo escándalo de

47. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

48. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

49. “Diario de las operaciones del Concilio Provincial, por uno de los individuos que lo componen y tiene voto en él”, *El Cardenal*, 553.

50. “Extracto compendioso de las actas del Concilio IV Provincial Mexicano hecho y apuntado diariamente por uno de los que asistieron a él”, *El Cardenal*, 324-326.

los fieles”. En igual medida, expusieron la contradicción entre los decretos de la Sagrada Congregación de Ritos, la condena de Benedicto XIV a la devoción y las indulgencias papales otorgadas a la imagen. Finalmente, en el orden político, apelaron a un problema de jurisdicción con el fin de neutralizar las disposiciones emanadas del Consejo de Castilla, simplemente recordaron que el virreinato dependía del Consejo de Indias, insinuando que las órdenes reales debían canalizarse a través de él.⁵¹ La confrontación parece haber sido tan acalorada que el autor anónimo de uno de los diarios de sesiones —quizás Antonio de los Ríos, representante del obispo de Valladolid— expresó: la sesión “duró toda la mañana y a mí se me hizo un siglo, porque una cosa es decir y otra ver el furor con que se agitaron estos asuntos [...] en mi vida he tenido rato más amargo”.⁵²

La vehemencia de unos y la persistencia de otros llevaron al límite la discusión. En el diario oficial del concilio se registró el único acuerdo alcanzado: finalmente cada obispo tomaría las providencias que considerase oportunas en relación con la imagen de Nuestra Señora de Luz.⁵³ Sin embargo, sobre la base de los testimonios de los teólogos, se redactó una resolución general, firmada por el secretario del concilio, que no fue incluida en los cánones: se debía borrar “con prudencia y sin escandalo el dragón, y el cestillo o chiquihuite de corazones”. Además de citar las resoluciones papales y las disposiciones reales, sobre todo se adujo que

[...] dicha Pintura en la forma que corre, puede ser causa de que los rudos, è ygnorantes caigan en algun error pernicioso a sus conciencias pensando que Nuestra Señora saca del Ynfierno a los que están yà en èl; o que con tener aquella Ymagen, ò invocar su titulo, aunque sean descuidados en arrepentirse de sus culpas, y enmendar la vida, no se condenan [...] los geroglíficos de dicha pintura son mas pura levedad de animo, excitan a devocion, y una invencion contraria, y odiosa a el Espiritu de la Yglesia...⁵⁴

Por último, con respecto a las imágenes y su culto, el texto final del sínodo reiteró el capítulo 34 del Primer Concilio Provincial Mexicano. Sólo al final de las actas, se incluyeron las “Reglas que deben observar los pintores cristianos para coartar todo abuso en las sagradas imágenes”, doce puntos generales con los que se buscaba controlar la práctica de la pintura y la creación de imágenes sagradas.

CONCLUSIONES. EL PODER DE LAS IMÁGENES Y EL PODER SOBRE LAS IMÁGENES

Tanto *La divozione*, publicada en 1733 y traducida en México entre 1737 y 1738, como las discusiones durante el Cuarto Concilio a principios de 1771 revelan la interacción entre la teoría de la imagen religiosa y la teoría de la imagen artística.

51. “Extracto compendioso de las actas del Concilio IV Provincial Mexicano hecho y apuntado diariamente por uno de los que asistieron a él”, *El Cardenal*, pp. 325-326.

52. “Diario de las operaciones del Concilio Provincial, por uno de los individuos que lo componen y tiene voto en él”, *El Cardenal*, 553.

53. “Diario del cuarto Concilio Mexicano compuesto por el doctor don Vicente Antonio de los Ríos”, *El Cardenal*, 605.

54. “Consultas de pinturas y resoluciones del Santo Concilio”, s/f.

Creadores, defensores y detractores concibieron el poder de la pintura en términos de sus cualidades retóricas. Unos y otros asumieron su capacidad para comunicar mensajes, pero sobre todo para mover el ánimo, propiciando conductas. Podría interpretarse que quienes la impulsaron a lo largo del siglo XVIII consideraron la imagen como una oradora persuasiva. Ese poder fue conceptualizado y apreciado en términos de cualidades pictóricas. Una imagen artística, de carácter sobrenatural —desde el punto de vista de la *inventio*—, excepcional por sus virtudes técnicas —el dibujo y el color— ponía delante de los ojos de los fieles, de manera “vívida”, a la Virgen. Su rostro y la expresión en relación con el gesto representado fueron ponderados como los detonantes de la respuesta del espectador frente a la imagen. Con frecuencia, los milagros narrados en *La devoción* insistieron en el poder ejercido a través de la mirada. Por ejemplo, uno de los relatos recalcó que al manifestarse la Virgen en sueños “con aquel mismo semblante, y figura, con que se representa en su Santa Imagen [...] [un pecador] vomitó todo el veneno de su enorme vida; reconociéndose como sacado por fuerza, de la garganta de la Serpiente infernal, por la mano prodigiosa de la Madre Santísima de la Luz”.⁵⁵ La impresión que en el pecador habría tenido el semblante y el gesto de la Virgen propiciaron el acto que habría hecho posible su salvación; es decir, la confesión sincera de todos sus pecados. Todavía a finales del siglo XVIII un franciscano de Propaganda Fide insistía en que

[...] ningún pecador, aun de los mas perdidos, si se pone delante de la Imagen de la *Madre Santísima de la Luz* [...] á encomendarse devotamente á la Soberana Señora, dexa de sentir ciertos estímulos en su interior, que le excitan á volverse á Dios, y á aborrecer á aquellos mismos males que tanto ama.⁵⁶

En igual medida, los perseguidores de la imagen y su culto la consideraron una oradora “perniciosa”. El testimonio recogido en uno de los diarios del concilio revela también en qué medida la habilidad persuasiva de la pintura fue asociada con conductas negativas. Durante la acalorada sesión del 7 de febrero, el padre Diego Marín se manifestó abiertamente en contra de la advocación enfatizando que

[...] traía gravísimos inconvenientes porque él y los suyos observaban que los moribundos no cuidaban de hacer actos de contrición, sino de clamar solamente a la Virgen de la Luz y al corazón de Santa Gertrudis, creyendo que con esto sólo se libentarían del infierno.⁵⁷

En consecuencia, el peligro de la imagen radicaba en el poder para inducir al libertinaje, su capacidad elocutiva era la que transmitía una doctrina laxa

55. *La devoción*, tomo 1, 135.

56. Alcocer, *Carta*, 172-173.

57. “Extracto compendioso de las actas del Concilio...”, *El cardenal*, 325.

y conducía al pecado. Ahora bien, en particular su peligro se relacionó en igual medida con la condición de los espectadores. Paradójicamente, ambas posiciones asumieron que la eficacia de la imagen, para bien o para mal, estaba vinculada con la naturaleza de algunos fieles. Las imágenes eran un recurso eficaz para instruir y recordar los artículos de la fe al pueblo ignorante, tal y como había confirmado el Concilio de Trento. En igual medida, la “nimia credulidad del vulgo” lo hacía especialmente vulnerable.

La capacidad persuasiva de la imagen se centró en el gesto de “sacar el alma de la horrenda boca del infierno”, ese gesto que hacía que el pecador buscara la confesión verdadera, también podía transmitir una doctrina falsa. En este sentido, fue más temible porque sería capaz de *mover* (en el sentido retórico) a acciones y conductas que llevarían a los fieles a la condena eterna, fieles calificados como “brutos”, “rudos”, “ignorantes” o “ingenuos”. Definieron así una mirada que no discierne y que por tanto consideraron especialmente susceptible al poder de las imágenes. En este sentido unos y otros no sólo apelaron a la doctrina y a la teología, sino a las reflexiones de Juan de Interián de Ayala, quien procuró delinear los principios de una teoría de la imagen sagrada en consonancia con la teoría del arte.

Finalmente, el control sobre el poder de la imagen no fue sólo teológico y doctrinal, el poder de la imagen debía ser vigilado en el orden político, las posiciones regalistas y antijesuitas confluyeron a fines del siglo XVIII en la necesidad del estado de regular el dominio religioso apropiándose de las imágenes y sus discursos. Los prelados regalistas creyeron que eliminar una devoción promovida por los jesuitas era una forma eficaz de “destruir y borrar su memoria”. En este aspecto, el poder de la imagen fue discursivo y su control también debía ser discursivo.



FUENTES

- Alcocer, Joseph Antonio. *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz*. México: Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.
- Armaña, Francisco. *Carta pastoral sobre el culto de las imagenes, prohibiendo las que se publicaron con el título de la Virgen de la Luz*. Barcelona: Carlos Gibert y Tuto, 1770.
- Antídoto contra todo mal, la devocion a la Santisima Madre del Lumen*. México: Joseph Bernardo de Hogal, 1737.
- Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (ACCM), Libro 3, Consultas del IV Concilio Provincial Mexicano 1771, s/f.
- Archivo General de la Nación (AGN), México, Ramo Archivo Histórico de Hacienda, Caja 623, exp. 1, s/f.
- Archivo General de la Nación (AGN), México, Ramo Provincias Internas, vol. 249, fs. 90-141.
- Benedicto XVI. *De servorum Dei beatificatione et beatorum canonizatione*, Liber Quartus. Roma: Nicolaus et Marcus Palearini, 1749.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura*. Madrid: Francisco Martínez, 1633.
- El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, editado por Luisa Zahino Peñafort. México: Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traducido por Ignacio López de Ayala. Madrid: Imprenta Real, 1785.
- Index librorum prohibitorum Sanctissimi Domini Nostri Benedicti XIV Pontificis Maximi*. Roma: Typographia Reverendae Camara Apostolicae, 1758.
- Index librorum prohibitorum Sanctissimi Domini Nostri Pii Sexti Pontificis Maximi*. Roma: Typographia Reverendae Camara Apostolicae, 1786.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano y erudito*, traducido por Luis Durán, 2 tomos. Madrid: Joachim Ibarra, 1782.
- Interián de Ayala, Ioanne. *Pictor christianus eruditus*, Madrid, Conventus praefati Ordinis, 1730.
- La divozione di Maria Madre Santissima del Lume distribuita in tre parti ... da un sacerdote della Compagnia di Gesù*, 2 tomos. Palermo: Stefano Amato, 1733.
- La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz distribuida en tres partes por un Sacerdote de la Compañia de Jesus*, traducido por Padre Lucas Rincón de la Compañia de Jesús, 2 tomos. México: Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado, de Doña María de Rivera, 1737-1738.

- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Sevilla: Simón Fajardo, 1649.
- Palomino, Antonio. *El museo pictorico y escala optica*, tomo I. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715.
- Palomino, Antonio. *El museo pictorico y escala optica*, tomos II y III. Madrid: Viuda de Juan García Infanzon, 1724.
- Paredes, Joseph. *Luz de la Luz. Sermon de la Madre Santissima, que en la Iglesia De la Compañia de Jesus de la Ciudad de Merida Dia 21 de Mayo de 1749 Predico...* México: s/i, 1750.
- Rivera, Diego. *Sermon de la Madre Santissima de la Luz*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Manuel Fernandez y del Supremo Consejo de la Inquisición, 1756.
- Tobar, Joseph de. *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santissima de la Luz*. México: Imprenta del Real y mas antiguo Colegio de San Ildefonso, 1763.
- Veres Acevedo, Laureano. *La maravillosa imagen de la Madre Santissima de la Luz*. México: La Europea, 1901.

BIBLIOGRAFÍA

- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid: Akal, 2010.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes. Estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Alianza, 2011.
- Giménez López, Enrique. “La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III”. *Revista de Historia Moderna*, n.º. 15 (1996): pp. 213-231.
- Huckins, Pamela J. “Virgen de la Luz con devotos indígenas” y “Virgen de la Luz con un devoto franciscano”, (fichas de catálogo). En *El arte de las misiones del norte de la Nueva España. 1600-1821*, editado por Clara Bargellini y Michael Komanecky. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009, pp. 259-260.
- Morán Turina, Miguel y Javier Portús, “El rigor del tratadista Palomino”, en *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, editado por Miguel Morán Turina y Javier Portús. Madrid: Istmo, 1997, 174-194.
- Portús, Javier. “Tratados de pintura y tratados de imágenes sagradas en la España del Siglo de Oro”. En “*Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*”, editado por Javier Portús. Madrid: Abada Editores, Museo Nacional del Prado, 2012, pp. 21-31.