



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

“Propaganda, devoción y supresión. La imagen de la Madre
Santísima de la Luz en la Nueva España (1732-1821)”

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Estudios Históricos

Presenta

Yolanda Samantha Pérez Durán

Dirigida por:

Dr. Raúl Iván Olvera Miranda

Querétaro, Qro., abril, 2026

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



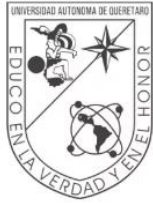
SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Filosofía
Maestría en Estudios Históricos

“Propaganda, devoción y supresión. La imagen de la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España (1732-1821)”

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestra en Estudios Históricos

Presenta

Yolanda Samantha Pérez Durán

Dirigida por:

Dr. Raúl Iván Olvera Miranda

Sinodal, Dr. Raúl Iván Olvera Miranda
Presidente

Sinodal, Dr. Jesús Iván Mora Muro
Secretario

Sinodal, Dra. Ilse Mayte Murillo Tenorio
Vocal

Sinodal, Mtra. Ana Laura Solís Ciriaco
Suplente

Sinodal, Dr. Edgar Mauricio Ulloa Molina
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Abril, 2026.
México.

*Al amor de mi vida
el ingeniero Ricardo Flores Ramírez,
por su compañía constante, su apoyo incondicional
y por ser la luz que guía mi andar.
Gracias por enseñarme, al modo ignaciano,
que el amor se demuestra más en las obras que en las palabras.
Te amo.*

Agradecimientos

Quiero agradecer primeramente a la Universidad Autónoma de Querétaro y a la Facultad de Filosofía, así como al programa de la Maestría de Estudios Históricos por abrirme las puertas y permitirme formarme dentro de su institución.

A mi familia, a mi pareja Ricardo Flores Ramírez, gracias por todo el apoyo, por motivarme cuándo más lo necesité y por siempre escucharme atentamente con toda la paciencia y amor del mundo. A mi madre Yolanda Durán que colaboró fervientemente en el inventario de imágenes y quién también siempre demostró su apoyo incondicional, gracias por seguir siendo mi ejemplo como mujer y profesional. A mi abuelita Domitila, a mis tíos, Lourdez, Beatriz, Teresa, Lucio y Mauricio; así como también a mis primas Daniela y Julieta, a mis hermanas Paulina y Pamela, a mis sobrinas Ivana, Kaylin y Luciana. También a mis gatos Aby Warburg y la Mini, que me acompañaron en mis desvelos, inspirándome a escribir con su dulce y fiel compañía.

A la Licenciada Paulina Angelares, que siempre me apoyó en mis dudas sobre cuestiones bíblicas, a la Maestra Ana Solis, que me prestó su ayuda para identificar iconografía sacra, a mi gran amigo Luis López, gracias por el apoyo y la escucha.

A mi director el Doctor Raúl Iván Olvera Miranda, que siempre atendió de manera atenta y con entusiasmo todos aquellos hallazgos, su invaluable guía fue de suma importancia para la realización de este trabajo, muchas gracias.

A mis compañeros de generación de la Maestría en Estudios Históricos: Concepción, Yessica, Roberto y Jorge, gracias por la compañía, los consejos y los buenos momentos vividos en esta etapa de mi vida.

ÍNDICE

Índice de imágenes.....	1
Índice de diagramas.....	4
Resumen.....	5
Abstract.....	6
Introducción.....	7
1. Génesis y discurso de la imagen de la Madre Santísima de la Luz.....	17
1.1 Las imágenes de la Monarquía: el arte sacro como vehículo y afirmación regia.....	20
1.2 La ciudad de Palermo, cuna de la imagen de la Madre Santísima de la Luz: <i>miraculum non manufactum</i>	33
1.3 Filosofía y teología jesuita: sobre la imagen de la Madre Santísima de la Luz, una propuesta de lectura.....	44
2. De la devoción y al expolio, la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España del siglo XVIII.....	53
2.1 Empresa devocional de la Madre Santísima de la Luz.....	59
2.2 Reproductibilidad de la <i>vera efigie</i> en la Nueva España del siglo XVIII: los obradores.....	74
2.3 Expulsión y exilio de la Compañía de Jesús en la Nueva España: Iconoclasia jesuita.....	87
3. Supresión y supervivencia de la imagen de la Madre Santísima de la Luz.....	97
3.1 Cartografía de la imagen de la Madre Santísima de la Luz: definición, estudio y clasificación de la reproductibilidad pictórica del original <i>non manufactum</i>	102
3.2 Entre la expulsión y el desamparo, la <i>Damnatio Memoriae</i> de la Madre Santísima de la Luz.....	147
3.3 De Jesuita a Realista: El amanecer independentista y la guerra de las imágenes.....	159
Epílogo.....	171
Conclusiones.....	174
Anexos.....	178
Bibliografía.....	205

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1, Tiziano Vecellio di Gregorio, *La gloria*, 1551-1554. Óleo sobre lienzo, 346 x 240 cm, Museo del Prado. **Pág. 25**

Figura 2, Juan de Roelas, *Alegoría de la Virgen Inmaculada*, 1616. Óleo sobre lienzo, 326 x 197 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid. **Pág. 31**

Figura 3, *Madre Santísima de la Luz*, 1722, Óleo sobre lienzo, Catedral de León, Guanajuato, México. **Pág. 42**

Figura 4, Varios artistas, *Retablo de la Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Iglesia de San Xavier, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México. **Pág. 59**

Figura 5, *La devoción de la Madre Santísima de la Luz, por un sacerdote de la Sagrada Compañía de Jesús, traducido del italiano a nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincón...*, 1737-1738. Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. **Pág. 72**

Figura 6, *Antídoto contra todo mal, la devoción de la Santísima Madre del Lumen, En que se contiene una breve noticia del origen y del gloriosísimo renombre de esta Señora ...*, Impresa con licencia en México por Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1737. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM. **Pág. 72**

Figura 7, Miguel Cabrera, *Patrocinio de María a la Compañía de Jesús*, 1715-1768, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. **Pág. 76**

Figura 8, Andrés López, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. **Pág. 77**

Figura 9, Manuel Caro, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Particular. **Pág. 79**

Figura 10, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII, Óleo sobre cobre, 22.4 x 16.5 cm, subastado en Christie's NY en noviembre del 2008. **Pág. 80**

Figura 11, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII, Óleo sobre lámina, Museo Amparo, Puebla. **Pág. 81**

Figura 12, Simon Guillain, *Vende Quadri*, 1646, Grabado, Bibliothèque Gallica. **Pág. 85**

Figura 13, Miguel Cabrera, *Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón*, 1766, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Estado de México. **Pág. 91**

Figura 14, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía del Templo de Nuestra Señora de la Luz, Puebla, Puebla. **Pág. 103**

Figura 15, Luis Berrueco (atribución), *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Retablo Pintado de la Catedral de la Asunción, Tlaxcala, Tlaxcala, (Detalle). **Pág. 104**

Figura 16, Artista no identificado, *Proyecto de Retablo de la Virgen de Guadalupe y la Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México, (Detalle). **Pág. 106**

Figura 17, Artista no identificado, *Proyecto de Retablo de la Virgen de Guadalupe y la Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México. **Pág. 107**

Figura 18, Pablo José Talavera (atribución), *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del barrio del Santo Entierro, San Luis Tehuiloyocan, San Andrés Cholula, Puebla. **Pág. 109**

Figura 19, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Exconvento Dominico de la Asunción, Amecameca, Estado de México, (Detalle). **Pág. 111**

Figura 20, Varios artistas, *Leviatán*, s. XVIII y XIX, (Detalles). **Pág. 113**

Figura 21, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Catedral Metropolitana, Ciudad de México. **Pág.115**

Figura 22, Andrés López, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular. **Pág.116**

Figura 23, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XIX, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Colonial, Morelia, Michoacán, (Detalle). **Pág. 117**

Figura 24, Luis Mena, *La Madre Santísima de la Luz con devotos indígenas*, ca. 1769-1772, Óleo sobre lienzo, 167.6 cm x 152.4 cm, Serra Museum, The San Diego Historical Society, San Diego, California, USA. **Pág. 119**

Figura 25, Aguilar, *La Madre Santísima de la Luz con san José, san Miguel Arcángel, san Juan Nepomuceno y san Antonio de Padua*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Franz Mayer, Ciudad de México. **Pág.121**

- Figura 26**, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Ex Hospital de san Roque, Puebla. **Pág. 123**
- Figura 27**, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular. **Pág. 123**
- Figura 28**, José Joaquín Magón, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Soumaya, Ciudad de México, (Detalle). **Pág. 125**
- Figura 29**, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Particular, Guadalajara, Jalisco, (Detalle). **Pág. 126**
- Figura 30**, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Capilla de Nuestra Señora de la Asunción, Templo de la Santa Cruz, Querétaro, (Detalle). **Pág. 128**
- Figura 31**, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía de la Parroquia de Santa María Atlhuetzía, Tlaxcala. **Pág. 129**
- Figura 32**, Varios artistas, *Retablo de Ánimas*, s. XVIII, Parroquia de la Natividad, Tochtepec, Puebla. **Pág. 132**
- Figura 33**, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Santuario de la Virgen de los Remedios, Cholula, Puebla. **Pág. 134**
- Figura 34**, Baltazar de Echave Orió, *El martirio de santa Úrsula*, ca. 1610-1620, Óleo sobre tabla, Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México. **Pág. 134**
- Figura 35**, Artista no identificado (Escuela Novohispana, Virreinato de la Nueva España), *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba. **Pág. 136**
- Figura 36**, Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Antiguo Hospital de San Juan de Dios, Atlixco, Puebla. **Pág. 137**
- Figura 37**, Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía de la Parroquia de Santiago de Tetla, Tlaxcala, Tlaxcala. **Pág. 138**
- Figura 38**, Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía de la Parroquia de San Pedro, Cholula, Puebla. **Pág. 139**
- Figura 39**, Luis Berrueco, *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de la Santa Cruz, Puebla. **Pág. 141**

Figura 40, José de Nava, *La Madre Santísima de la Luz, Como se venera en su capilla en la Iglesia Parroquial de S. Juan Tianquismanalco, en el Obispado de la Puebla*, ca. 1771-1817, Estampa, Biblioteca Nacional de España, España. **Pág. 142**

Figura 41, Varios artistas, *Retablo del Altar Mayor dedicado a La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Antigua Capilla de la Luz hoy del Sagrario, Parroquia de San Juan Tianguismanalco, Puebla, (Detalle). **Pág. 143**

Figura 42, Hermenegildo Bustos, *Exvoto de Atilana García y Nemesio Rico*, 1879, Óleo sobre lámina, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México. **Pág. 153**

Figura 43, Artista no identificado, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, s. XIX, Óleo sobre estaño, 35.56 cm x 25.4 cm, Nuevo Mexico State University Art Gallery Collection, Estados Unidos, (Detalle). **Pág. 154**

Figura 44, Artista no identificado, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, 1888, Óleo sobre lienzo, 89 x 66.3 cm, Acervo de la Catedral de la Madre Santísima de la Luz, León, Guanajuato. **Pág. 155**

Figura 45, N. Meli, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, 1890, Óleo sobre lámina, Museo Amparo, Puebla. **Pág. 156**

Figura 46, Artista no identificado, *Estandarte de la Virgen de Guadalupe*, ca. 1810-1811, Óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. **Pág. 159**

Figura 47, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XIX, Óleo sobre tela, Parroquia de Santa María Atlihuetzía, Tlaxcala. **Pág. 163**

Figura 48, Artista no identificado, *Devocionario*, 1827, Óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, Estado de México. **Pág. 167**

Figura 49, Artista no identificado, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, 2020, lápices de colores sobre hoja opalina, Colección particular. **Pág. 171**

ÍNDICE DE DIAGRAMAS

Diagrama 1, Árbol genealógico de la Corona Hispánica. **Pág. 33**

Resumen

La imagen de la Madre Santísima de la Luz milagrosamente aparecida en Palermo en 1722 y llegada a la Nueva España en 1732, constituye un caso paradigmático de migración del milagro italiano a un entorno hispánico. A través de la mediación de la Compañía de Jesús, se articuló una amplia y compleja red devocional que favoreció la consolidación y difusión de su culto en el centro y norte del virreinato, sustentada en una vasta empresa devocional dedicada a la producción de retablos, pinturas, grabados, librillos, láminas y otros soportes visuales. No obstante, esta imagen también fue objeto de intentos de expolio y censura como consecuencia de la expulsión de los jesuitas, decretada mediante la Pragmática Sanción de Carlos III, hecho que desencadenó episodios de iconoclasia dirigidos contra aquellas representaciones vinculadas a la memoria de los padres expulsos. En este contexto, la celebración del IV Concilio Provincial Mexicano estableció, entre sus disposiciones, la censura explícita de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, al considerarla doctrinalmente aberrante.

A partir de la Cartografía de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, se propone la clasificación de las variaciones icónicas en cinco categorías: pervivencia, omisión, adaptación, recomposición y prohibición. Mediante el análisis de la adaptabilidad formal, se postula la supervivencia de la fórmula original *non manufactum*, trazando así su devenir en el marco del proceso independentista de los albores del siglo XIX. Esta trayectoria evidencia su reconfiguración y uso dentro de los avatares militares y políticos de una sociedad profundamente convulsa. La persistencia vital de la imagen se manifiesta en diversas expresiones votivas, como *exvotos*, embarcaciones y pendones, las cuales, al desligarse progresivamente de su raíz jesuita, hallaron un renovado afianzamiento en el ámbito realista del movimiento de Independencia.

Palabras clave: Compañía de Jesús, Virgen María, Aby Warburg, *Nachleben*, Nueva España.

Abstract

The image of Our Most Holy Lady of the Light, miraculously revealed in Palermo in 1722 and brought to New Spain in 1732, constitutes a paradigmatic case of the migration of an Italian miracle into a Hispanic context. Through the mediation of the Society of Jesus, a broad and complex devotional network was articulated, fostering the consolidation and dissemination of its cult throughout the central and northern regions of the viceroyalty. This process was sustained by an extensive devotional enterprise devoted to the production of altarpieces, paintings, engravings, booklets, prints, and other visual media. However, this image also became the object of attempts at confiscation and censorship following the expulsion of the Jesuits, decreed by the Pragmatic Sanction of Charles III, an event that triggered episodes of iconoclasm directed against those representations associated with the memory of the expelled fathers. In this context, the Fourth Provincial Council of Mexico established, among its provisions, the explicit censorship of the image of Our Most Holy Lady of the Light, considering it doctrinally aberrant.

Based on the cartography of the image, this study proposes a classification of its iconographic variations into five categories: survival, omission, adaptation, recomposition, and prohibition. Through the analysis of formal adaptability, the persistence of the original *non manufactum* formula is postulated, this tracing its trajectory within the framework of the early nineteenth-century independence process. This trajectory reveals its reconfiguration and use amid the military and political vicissitudes of a profoundly convulsive society. The enduring vitality of the image is manifested in diverse votive expressions, such as *exvotos*, ships, and banners, which, as they gradually detached from their Jesuit roots, found renewed consolidation within the royalist sphere of the Independence movement.

Keywords: Society of Jesus, Virgin Mary, Aby Warburg, *Nachleben*, New Spain.

Introducción

El presente trabajo expone la devoción y arraigo de la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España, específicamente nos centramos en las diócesis de Puebla y México; por medio de las muestras de devoción, se busca exponer la supervivencia y trascendencia de la imagen *non manufactum*. El periodo estudiado se delimitó por la llegada de la imagen de la Madre Santísima de la Luz a la Nueva España en 1732 y 1821, fecha en la que fue exaltada por el bando realista.

El rol de la Corona Española en la promoción y devoción de imágenes marianas se reflejó en la expansión de los territorios hispánicos por medio de “cultos”, característica que trazó y reforzó los límites del imperio. Las imágenes de Santos, Vírgenes y Cristos se utilizaron como instrumentos integradores de territorios y reinos; la imagen mariana fungió como eje explicativo de los misterios de las potencias de la Virgen. La Madre Santísima de la Luz no quedó exenta de esta compleja red de poder de las imágenes, por lo que se sirvió de la pedagogía y del teatro religioso para expandirse y reforzar el dogma inmaculista, atacado, entre otros, por la Reforma Protestante.

La milagrosa *imprimatur* de la Madre Santísima de la Luz se asignó a la Nueva España, en 1732 llegó al recién fundado establecimiento de la villa de León (actual estado de Guanajuato). En este contexto, analizamos su recepción y adaptación en el territorio novohispano por medio de los actos de devoción, enfocando nuestro trabajo en pinturas, reproducciones al óleo de la forma original. Establecemos el siglo XVIII como ápice del fervor mariano novohispano, porque en el correr de los 1700 se construyeron catedrales, se bautizaron niñas, se hicieron cofradías, fiestas, patronatos, catecismos, devocionarios, retablos, misas, peregrinaciones, etc., en nombre de la madre de Cristo. Aunque Guadalupe fue la cumbre de todas las acciones, otras vírgenes también encumbraron a sus propios feligreses y sus “fenómenos devocionales”,¹ tal es el caso de la Virgen de la Merced, la Virgen del Pilar, la Virgen de la Macana y la propia imagen de la Madre Santísima de la Luz.

¹ Entendemos por “fenómeno devocional” todas aquellas muestras de fervor motivadas por la creencia milagrosa y *apotropaica* de un recinto u objeto determinado. Partimos de Ernst Cassirer para explicar esta relación “sujeto-objeto”, en la que se explicita la relación del hombre con el mundo simbólico, siendo que lo

El 25 de junio de 1767, por decreto de Carlos III, se dictó la expulsión de La Compañía de Jesús de la Nueva España y de todos los territorios de la corona española. Los ignacianos ya habían sido expulsados de Portugal en 1759 y de Francia en 1762, por lo que el rey Carlos III habría de emular dicho ejercicio. Ante las protestas y disturbios a favor de los jesuitas, las autoridades eclesiásticas y civiles promulgaron la Real Cédula del 21 de agosto de 1769, mandato que clamó la urgencia de realizar Concilios Provinciales en todo el continente americano para erradicar todo rastro de La Compañía de Jesús. El arzobispo Francisco Antonio José de Lorenzana y Buitrón abanderó el IV Concilio Provincial Mexicano, mismo que se realizó en 1771 desde enero hasta octubre; en las sesiones se atendieron temas concernientes a la doctrina, las fiestas, las devociones, etc. El arzobispo Lorenzana fue uno de los más fuertes opositores a los movimientos pro-jesuitas, acérrimo enemigo de su pensamiento y simbolismo enfrentó al culto mariano de la Madre Santísima de la Luz, y mediante las actas del Concilio, exigió la erradicación y supresión de su imagen, culto y veneración. El IV Concilio Provincial Mexicano no fue aprobado por el papa Clemente XIV, por lo que la censura y persecución se efectuó de manera atropellada y muy dispersa.

Las producciones culturales de inspiración jesuita conllevan un “deber ser” que nace de los *Ejercicios Espirituales* de su padre fundador san Ignacio de Loyola, por lo que todos ellos poseerán una intención edificante y de constrictión, por vía del teatro religioso de la iconodulía, se trasladó a la plástica temas cultos de la teología y escatología cristiana, en este tenor, la Madre Santísima de la Luz se vislumbró dentro del dogma de la comunión de los santos, patentándose en Pseudo Dionisio de Areopagita. Cabe subrayar que, aunque la imagen posee un mensaje teológico culto, no fue entendida como tal en todos los casos, motivo por el que el IV Concilio Provincial Mexicano entabló su prohibición.

Los antecedentes de la investigación se desglosan en once trabajos de carácter académico. El primer estudio de La Madre Santísima de la Luz se remonta a 1946. En *María*,

exterioriza en la motivación de sus actos votivos bajo la creencia de un actuar sobrenatural que ejerce influencia en su vida y en su actuar, esta relación es compartida con una comunidad en la que el ser humano vive y se representa.

iconografía de la virgen en el arte español, Manuel Trens² resume el origen y tradición de la imagen en España, destaca especialmente la comparativa con la Virgen de la Candelaria, Trens sostiene que ésta última es una trasfiguración de la primera, una mera derivación de las festividades de la luz. La segunda noticia que tenemos sobre La Madre Santísima de la Luz proviene de un artículo de Enrique Giménez López, publicado en 1996 *La devoción de La Madre Santísima de la Luz: Un aspecto de la represión de jesuitismo en la España de Carlos III*,³ este escrito revela la polémica respecto a los elementos iconográficos que componen la obra y por vez primera, expone puntualmente las confusiones que se suscitaron a partir del canon cristiano. A inicios del siglo XXI Janeth Rodríguez Nóbrega, escribió *La Madre Santísima de la Luz en la Provincia de Caracas (1757-1770). El ocaso del Barroco*,⁴ en este estudio Rodríguez se dedicó especialmente a explicar el encanto y desencanto de la imagen mariana exclusivamente en tierras venezolanas.

La primera tesis que abordó el tema es la de Juan Manuel Blanco Sosa, quien en 2007 presentó su trabajo monográfico sobre la veneración de una imagen poblana, el cual lleva por título *La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla*.⁵ Dentro de su trabajo, Blanco estudió un lienzo censurado y reconstruyó la figura monográfica de Luis Berrueco, pintor novohispano. El compendio de Héctor Schenone editado en 2008 *Iconografía del arte colonial, Santa María*,⁶ relata en tres cuartillas la conocida leyenda de la imagen y sintéticamente transcribió el cronograma de su traslado a la ciudad de León, Guanajuato.

Una de las más destacadas especialistas en el tema es Lenice Rivera Hernández, en su tesis de licenciatura *La novísima imagen de la madre Santísima de la Luz: origen*,

² Manuel Trens, *María: iconografía de la Virgen en el arte español* (Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1946), 349-355

³ 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” en *Revista de Historia Moderna*, no. 15, (1996): 213-231

⁴ Janeth Rodríguez Nóbrega, “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770) El ocaso del Barroco” en *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Bolivia, Fundación Visión Cultural y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 2003, 63-71

⁵ Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007

⁶ Héctor H. Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2008), 426-428

programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717-1732,⁷ problematizó la devoción, leyenda y funcionalidad de La Madre Santísima de la Luz en el contexto de la Nueva España, parte de la historiografía escrita sobre la Virgen y algunas otras portentosas imágenes. Continuando con nuestra exposición cronológica, el artículo editado en 2013 por J. Carlos Vizuete Mendoza *La boca del Dragón infernal, El debate sobre la imagen de la virgen de la luz en el IV Concilio Provincial Mexicano (7 de febrero de 1772)*,⁸ se concentra en la supresión iconográfica y en el debate teológico en torno a las controversias interpretativas desarrolladas en el IV Concilio Provincial Mexicano. Para el análisis, desenvuelve las razones de la supresión hasta sus raíces, retoma el contexto palermitano y lo lleva hasta las causas de la Nueva España, equiparándolo en su carga meramente simbólica.

Un año más tarde, Rebeca Carretero Calvo en *La Madre Santísima de la Luz de Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida*,⁹ desmenuzó la problemática española en torno a la prohibición del Leviatán dentro de las composiciones posteriores a la original. Lenice Rivera Hernández da continuidad al estudio del caso novohispano en su tesis de maestría *De Sicilia a Nueva España: promoción, patrocinio y regionalización de la imagen de la Madre Santísima de la Luz (1732-1767)*,¹⁰ en ella abordó la problemática de la devoción y patrocinio de La Madre Santísima de la Luz específicamente en la diócesis de Michoacán.

En octubre del 2018 se publicó el segundo volumen de *Pintura Virreinal en Michoacán*,¹¹ uno de sus apartados es dedicado a la Madre Santísima de la Luz, en él, la Dra.

⁷ Lenice Rivera Hernández, “La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717-1732”, Tesis de licenciatura en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010

⁸ J. Carlos Vizuete Mendoza, “La boca del dragón infernal. El debate sobre la imagen de la Virgen de la Luz en el IV Concilio Provincial Mexicano (7 de febrero de 1771)” en *Fuentes Humanísticas* (Universidad Autónoma Metropolitana), núm. 47, (2013): 25-47

⁹ Rebeca Carretero Calvo, “La Madre Santísima de la Luz en Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida” en *El recurso de lo simbólico, Reflexiones sobre el gusto II*, España, Institución Fernando el católico, 2014, 203-212

¹⁰ Lenice Rivera Hernández, “De Sicilia a Nueva España: promoción, patrocinio y regionalización de la imagen de la Madre Santísima de la Luz (1732-1767)”, Tesis de maestría en Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014

¹¹ Nelly Sigaut “Nuestra Señora de la Luz” en *Pintura Virreinal en Michoacán*, t.II (México: El Colegio de Michoacán, 2018), 58-65

Nelly Sigaut habló sobre la prohibición del IV Concilio Provincial Mexicano y de cómo a raíz de ello se emitieron nuevas ordenanzas para la examinación del gremio de pintores. Por otro lado, en diciembre del 2018, la Dra. Cristina Ratto¹² escribió un artículo que versa sobre la función de la imagen de La Madre Santísima de la Luz en el contexto político y social de la Nueva España, posicionando la problemática central en la expulsión y supresión de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII, esta publicación lleva por título *Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano*.

Los textos arriba presentados disponen un panorama desdibujando en el que la prohibición de la imagen de la Madre Santísima de la Luz aparece como un fenómeno homogéneo o parcial, sin embargo, no se disponen de manera explícita las divergencias y variaciones propias de la vida de las imágenes. Las fuentes de archivo e historiográficas que se discuten en los trabajos, no logran vislumbrar con claridad el trasfondo de la imagen de la Madre Santísima de la Luz en Nueva España, debido al amplio espectro de producción pictórica que suscitó esta devoción, resulta imprescindible, ampliar la envergadura del trabajo de fuentes escritas e icónicas.

Parte de la génesis de esta investigación radica en el rastreo, clasificación y explicación de las distintas configuraciones y métodos de apropiación e interpretación de la imagen de La Madre Santísima de la Luz en la Nueva España. Mediante la sistematización de las variaciones, es posible trazar una cartografía de la imagen que dibuje la vida y trascendencia del concepto pictográfico, que si bien, por el eje temporal, únicamente se reflejará en el correr del siglo XVIII y principios del XIX. El desarrollo de este trabajo es fruto de una pesquisa, registro y examen al respecto de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, esta búsqueda se realizó de forma ambulatoria y virtual, por lo que el listado actual nos arrojó un total de 187 óleos referentes a la Madre Santísima de la luz.

Al analizar el conjunto de obras, se determinaron cinco acepciones catalográficas, esta clasificación nos permitió ver un panorama general de la evolución del impacto del IV

¹² Cristina Ratto, “Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano”, en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte* (Universidad de los Andes), n°3, (2018): 25-48

Concilio Provincial Mexicano, las clasificaciones se explican a continuación. **Pervivencia:** copia de las formas, gestos y símbolos tal cual se disponen en el original, sin modificaciones y sin omisiones importantes que alteren el discurso; **omisión:** decisión deliberada de suprimir un elemento de la composición original, sin añadiduras adicionales que doten de un significado distinto al primero, la omisión es determinada desde la manufactura del lienzo y no a *posteriori*; **adaptación:** modificación de uno o varios elementos que alteran el significado y sentido del original y que añaden una segunda intención o significado, este tipo de adecuaciones se realizan desde la misma manufactura y puede obedecer a una censura o no; **recomposición:** incorporación de uno o varios elementos que insertan un segundo discurso iconográfico en el original, no censuran ni modifican los elementos del primero, sin embargo, pueden cambiar su orden de distribución; **prohibición:** acción o acciones de censura violenta o no, son intervenciones percibidas a simple vista, su existencia denota una modificación posterior a su manufactura.

La propuesta teórico-metodológica con la que estructuramos este desarrollo se apoyó en el contexto generador de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, enfatizando el papel de la corona española como creadora de advocaciones marianas. En concordancia con lo anterior, el contexto novohispano se trabajó como el receptor y transformador de dicho discurso, para lo cual, retomamos la metodología de “Historia global” propuesta por Thomas DaCosta Kaufmann,¹³ enfoque historiográfico que busca superar los marcos nacionales, eurocéntricos y lineales, proponiendo el análisis de redes de circulación, intercambio y transferencia cultural a escala transregional y transcontinental. Kaufmann subraya la necesidad de estudiar los procesos de movilidad de objetos, imágenes, estilos, artistas, saberes y prácticas, atendiendo los contextos locales de recepción, adaptación y resignificación. De esta forma, comprendemos la globalidad como una interconexión dinámica, donde lo local y lo global se configuran mutuamente.¹⁴ Por tanto, dentro de nuestro trabajo, la Historia Global permite comprender la producción cultural como resultado de

¹³ Thomas DaCosta Kaufmann, “Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, t. I, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2008), 87-135

¹⁴ Thomas DaCosta Kaufmann, *Toward a Geography of Art* (Estados Unidos de América: University Of Chicago Press, 2004), 1-13

encuentros, fricciones y negociaciones entre múltiples tradiciones, cuestionando los relatos centrados en lecturas hegemónicas y favoreciendo una aplicación policéntrica, relacional y comparativa del acontecer.

En segundo término, trabajamos el legado o impacto de la imagen de la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España del siglo XVIII. Las imágenes de la Madre Santísima de la Luz implicaron la supervivencia de una tradición jesuítica en la Nueva España, cuya persistencia, pese a la expulsión de la Compañía de Jesús, permite comprender la agencia propia de la imagen dentro de la sociedad del siglo XVIII. A partir de esta premisa, se adopta la noción warburgiana de *cartografía*, inspirada en el *Atlas Mnemosyne*,¹⁵ para proponer una “cartografía de la imagen”, entendida como un inventario sistemático de las variaciones iconográficas derivadas del modelo original, que da cuenta de la vida, circulación, apropiación y resignificación de la imagen en distintos contextos. La vasta producción pictórica generada desde la llegada de la obra *non manufactum* en 1732 hasta 1821 configura un verdadero panóptico, cuyo análisis permite replantear la interpretación historiográfica tradicional que ha reducido este fenómeno a un caso de censura política y secular, abriendo, en cambio, una lectura más compleja sobre los procesos de control, negociación y resistencia simbólica. En este sentido, la imagen es comprendida no sólo como objeto estético, sino como fenómeno cultural y devocional, cuya pervivencia, concebida como *Nachleben*, se manifiesta en la multiplicidad de fórmulas visuales engendradas a partir del prototipo inicial, evidenciando dinámicas de transmisión y recepción que, aunque cercanas al modelo original, resultan fundamentales para reconstruir su devenir histórico.

El tercer eje rector de este trabajo son las imágenes, específicamente las pinturas creadas *a posteriori* de la imagen original palermitana de la Madre Santísima de la Luz. Investigamos a la obra de arte como un todo, en su estructura y en su función, tal cual como lo propone Aby Warburg en los “Kulturwissenschaft”,¹⁶ disciplina en la que se investiga a la imagen en todas sus aristas (cultura, filosofía, mito, lenguaje, arte...), Jean-Claude Schmitt¹⁷

¹⁵ Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010)

¹⁶ Instituto Warburg, “About us”, consultado en <https://warburg.sas.ac.uk/about-us>

¹⁷ Jean-Claude Schmitt “El historiador y las imágenes” en *Relaciones* (Colegio de Michoacán), no.77, (1999): 16-47

aterrija esta línea del pensamiento al estudiar su función estética como una dimensión de su significado histórico, en otras palabras, examinamos a la imagen (arte) y su culto en conjunto.

Los objetivos bajo los cuales se establece esta investigación se enfocan en el análisis de la situación política y cultural que produjo la imagen de la Madre Santísima de la Luz, de igual modo, se estudiarán las relaciones de poder que existieron en el momento de su génesis y se determinará si estas influyeron en su culto. Se busca exponer el recibimiento novohispano de la imagen, así como toda la cultura visual, material e inmaterial que se generó a su llegada y con motivo de su devoción; aunado a lo anterior, se evidenciará a la feligresía como albacea de esta alegoría mariana. Se investigarán los alcances de las prohibiciones establecidas en el IV Concilio Mexicano, destacando el papel del arzobispo Lorenzana como protagonista de los movimientos iconoclastas jesuitas de 1771. Finalmente, se rastrearán las influencias discursivas y simbólicas que posee la alegoría mariana de la Madre Santísima de la Luz en el contexto teológico jesuita de su tiempo.

Como primera hipótesis proponemos que la Madre Santísima de la Luz se integró al discurso mariano, símbolo de poder y dominio de la Corona Hispánica dentro de sus territorios, específicamente la Nueva España. También, sostenemos que la devoción de la Madre Santísima de la luz desarrollada en la Nueva España se arraigó dentro de un círculo social de élites gracias a la influencia de la Compañía de Jesús. Igualmente, postulamos que las censuras motivadas por el IV Concilio Provincial Mexicano no fueron exitosas, en ese sentido, exponemos la importancia de los devotos de la imagen *mariofánica* como agentes imprescindibles en la consolidación y afianzamiento de su culto, propagación y adaptación. Como postulado último, referimos que la devoción de los novohispanos a la Madre Santísima de la Luz expresada en la producción pictórica prevaleció como signo de resistencia ante las prohibiciones anti-jesuitas conciliares, manifestándose en su manufactura adaptabilidad y supervivencia.

El primer apartado de esta investigación lleva por nombre **“Génesis y discurso de la imagen de la Madre Santísima de la Luz”**, en él se dispone una contextualización del fenómeno mariano dentro de la corona hispánica de los siglos XV-XVIII, por medio del arte, la propaganda y la fiesta. La monarquía hispánica se aborda como impulsadora de la

Contrarreforma y, como tal, se estableció como defensora de los sacramentos y del dogma de la Inmaculada Concepción de María. Se hace hincapié en el contexto propio del nacimiento de la imagen y el culto a la Madre Santísima de la Luz, no sólo geográfico, político y cultural, sino también, el razonamiento teológico del cual se sostiene. Se realiza una revisión de la leyenda de la *mariofanía* y se explicita como una imagen milagrosamente no manufacturada por mano humana, aspecto que se conoce como *non manufactum*. El cierre del capítulo se postula en el papel de la Compañía de Jesús como promotora de las artes y principales divulgadores de los cultos marianos. Se realiza una propuesta de lectura de la alegoría mariana de la Madre Santísima de la Luz en torno a la obra de Pseudo Dionisio de Areopagita.

El segundo capítulo está dedicado a la imagen de la Virgen jesuita, este apartado lleva por nombre **“De la devoción al expolio, la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España del siglo XVIII”**. Se exponen diversos casos en contraposición con otras devociones, para apuntalar el tema en cuestión, se posiciona a la imagen de la Madre Santísima de la Luz en una serie de causalidades propias de su temporalidad. Valiéndose de casos particulares, se esclarece el sentido y función de la advocación mariana palermitana, así como su recepción dentro de las Mitras de México y Puebla. Se dispone el sentido de la práctica popular y la creación de trasuntos propios del “fenómeno devocional” de la imagen. El cisma del segundo apartado se refleja en la Expulsión y exilio de la Compañía de Jesús, en esta revisión se aborda el mandato de Carlos III y las medidas reales que se dispusieron en contra de los Soldados de Cristo. El capítulo cierra con la afrenta del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón y la convocatoria urgente por realizar concilios dentro de territorios novohispanos; como resultado de estas circunstancias se suscitó el IV Concilio Provincial Mexicano, jamás aprobado por disposición papal. Entre las disposiciones emergentes de este Concilio, se requirió el total expolio de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, así como de todo aquel rastro de los ignacianos.

El último capítulo se titula **“Supresión y supervivencia de la imagen de la Madre Santísima de la Luz”**, en esta sección se desdobra la cartografía de la imagen de la Virgen palermitana, se explica la razón de la clasificación propuesta y se resaltan sus principales

características, abonando a la geografía espiritual propia de la imagen. De la misma manera, se muestran las reacciones de laicos y religiosos, así como la apropiación de los espacios jesuíticos y la reinterpretación de las devociones, en ello se transparenta las dinámicas sociales de poder dentro de una sociedad eclesiástica, que dispone de los bienes suntuarios, muebles e inmuebles de la Compañía de Jesús. El cierre de este tema se centra en la adaptabilidad de la imagen al contexto político militar independentista de la época, vislumbrando su descontextualización itálica y jesuita a un significado de tenor realista.

Los fondos documentales y bibliográficos con los que se trabajó fueron el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México, así como una amplia red de bibliotecas entre las que destacan la Biblioteca Campus Centro Histórico de la Universidad Autónoma de Querétaro, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México; de esta misma institución la Biblioteca Justino Fernández del Instituto de Investigaciones Estéticas y la Biblioteca Rafael Granados del Instituto de Investigaciones Históricas.

El trabajo con fuentes pictóricas es el pilar sobre el que se sostiene este trabajo, por lo que se estableció una catalogación de acuerdo con *The Museum System (TMS) Collections Management Software* y atendiendo a la convención general de la disciplina de Historia del Arte: Autor, título de la obra, temporalidad, técnica, medidas y ubicación. Para la realización del compendio de imágenes se utilizó una tabla de Excel en la que se integraron diez columnas que corresponden con las siguientes categorías de clasificación: número de pieza, imagen de la pintura, ficha catalográfica, artista, lugar, categoría, fecha/siglo, material, observaciones y variaciones.

Atendiendo a las disposiciones éticas de la investigación científica, se hace explícito el uso de la herramienta digital de inteligencia artificial Chat GPT,¹⁸ es importante hacer hincapié en que su utilización se enfocó en la traducción, sintaxis y corrección ortográfica de este trabajo, sin embargo, todas las ideas sustentadas y expuestas en este desarrollo, así como el trabajo de fuentes y discusión historiográfica son producto enteramente de la autora de esta investigación.

¹⁸ UNESCO, “Recomendación sobre la ética de la inteligencia artificial”, 23 de noviembre de 2021, Consultado en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000381137_spa

1. Génesis y discurso de la imagen de la Madre Santísima de la Luz

El presente capítulo se articula con el propósito de construir un marco histórico, político, religioso y simbólico que permita comprender el surgimiento, consolidación y resignificación de la imagen sacra dentro del ámbito hispánico. En primer término, se aborda la estrecha relación entre monarquía e imagen, con el fin de establecer los fundamentos ideológicos, teológicos y visuales que legitimaron el poder regio y sentaron las bases de una cultura devocional sustentada en la exaltación mariana. En segundo lugar, se analiza el ocaso de la Casa de Austria y la reconfiguración de los territorios italo-hispánicos, destacando el papel de la Compañía de Jesús en la difusión de nuevas advocaciones marianas y en la circulación transatlántica de imágenes, lo que permite contextualizar históricamente el surgimiento de la Madre Santísima de la Luz. Finalmente, se examinan los principios artísticos, filosóficos y teológicos del ideario jesuita, con el objetivo de esclarecer el trasfondo doctrinal que sustenta dicha advocación. En conjunto, estos tres apartados vinculan el poder, la imagen y la espiritualidad en el que surge la imagen *non manufactum*, proporcionando las herramientas conceptuales necesarias para comprender la función simbólica, pedagógica y sociopolítica de la Madre Santísima de la Luz en el ámbito novohispano.

La historia del culto y veneración de la Virgen María se remonta al concilio de Éfeso de 431, en él se reconocieron las tres potencias o naturalezas de María: virgen, madre y humana, características que la adjudicaron como aquella que encarnó a Dios y, por tanto, es instrumento prístino de la obra de la salvación.¹⁹ La advocación *Theotokos*, se representó como una virgen en majestad, sentada, con velo, toca y nimbo; el niño se dibujó sentado en su regazo realizando la señal de la cruz y con nimbo cruciforme. Igualmente, a partir de este concilio se estableció el culto individual a María, se le adjudicaron potestades de otras deidades maternas y se promocionaron festividades marianas con gran fervor.²⁰

¹⁹ Hans Belting, *Imagen y culto, Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (España: Akal, 2009), 48-50

²⁰ Hans Belting, *Imagen y culto*, 51

El progreso de la tradición mariana dio pie a innumerables leyendas y relatos en favor de su culto e imagen, el más importante, y por mucho, es el referente a san Lucas como pintor del primer y verdadero retrato de la Virgen María.²¹ A inicios del siglo VIII la leyenda de san Lucas pintor se extendió entre toda la sociedad cristiana de Roma, la imagen milagrosamente manufacturada por el apóstol concebía a una Virgen joven con el niño Jesús en los brazos, dicha imagen se bautizó como *Hodegetria*, “la que muestra el camino”.

En el siglo X los cultos marianos se promocionaron por toda la Iglesia de occidente, se erigieron templos, se formó una religiosidad y se manufacturaron pinturas, todo ello en favor de la Madre de Dios. Múltiples advocaciones marianas se juraron como patronas de pueblos y, paulatinamente, encontraron arraigo en sus propios santuarios, adquiriendo popularidad por el recurso del milagro.²² Si bien, algunas de estas imágenes continuaron con la leyenda de san Lucas pintor, la gran mayoría de ellas acuñó sus propios relatos portentosos o *mariofanías non manufactum*.

Uno de los casos más prodigiosos y populares aconteció en el correr del siglo XIII, cuando los musulmanes invadieron Tierra Santa, sitio en dónde, según la tradición, se encontraba el sitio de la Anunciación y la Encarnación del Verbo. La leyenda cuenta que al ver el peligro que corría la sagrada habitación, un grupo de ángeles tomó el recinto y lo llevó hacia Dalmacia, poco tiempo después se trasladó a Italia. Finalmente, la habitación se colocó cerca de un árbol de laurel (*lauretum*), de dicho acontecimiento vendría el nombre de esta advocación mariana, la Virgen de Loreto. Con la intención de promover su culto y veneración, la Iglesia impulsó la creación de santuarios y la manufactura de imágenes de la Virgen de Loreto, así pues, encargó a la orden de san Francisco su resguardo y promoción, aunque, tiempo después, la Compañía de Jesús se adjudicó la potestad de la imagen mariana, misma que fue utilizada como estandarte en sus misiones. Debido a su prodigio y leyenda, la

²¹ David Brading, *La Virgen de Guadalupe, Imagen y tradición* (México: Taurus, 2002), 37

²² David Brading, *La Virgen de Guadalupe*, 56

Virgen de Loreto se juró patrona de los peregrinos y de los viajeros, motivo por el cual los soldados de Cristo adoptaron a la Virgen viajera.²³

Durante los últimos siglos de la Baja Edad Media, los mendicantes fungieron como los principales promotores del culto y fervor a la Virgen María, especialmente, fueron defensores del dogma de la Inmaculada, entablando amplias y muy complejas discusiones teológicas con la orden de santo Domingo de Guzmán.²⁴ La definición literal del Inmaculismo es sin mancha o sin pecado,²⁵ este dogma parte de la idea de que la existencia de María fue prevista y esperada en los planes de Dios desde la eternidad, y por tanto, justifica el libre pecado en su concepción. La tradición Inmaculista guarda una gran y amplia tradición en la corona hispánica, a través de Nápoles y Sicilia,²⁶ territorios itálico-hispánicos, encontró fervor y arraigo en el mundo ibérico y, especialmente, en la monarquía española.²⁷

²³ Erika González León, “Espacios sagrados de devoción, las capillas a la virgen de Loreto en el Bajío novohispano” en *Orígenes y expresiones de la religiosidad en México, Cultos cristológicos, veneraciones marianas y heterodoxia devocional*, coord. María Teresa Joaquín Ortega y Gerardo González Reyes (México: El Colegio Mexiquense, 2020), 132

²⁴ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)* (México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 28

²⁵ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana* (España: Akal, 2008), 143 - 146

²⁶ Cuando estos territorios pertenecían a la corona de España

²⁷ Francisco Javier Martínez Medina, “Componentes teológicos y contextos devocionales de la Inmaculada” en *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, eds. José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2019), 36

1.1 Las imágenes de la Monarquía: el arte sacro como vehículo y afirmación regia

El matrimonio entre Isabel I de Castilla y Fernando II de Aragón en el año de 1469, conformó a uno de los más grandes imperios desde el siglo XV hasta el siglo XVIII. La toma de Granada en 1492 marcó el triunfo y consolidación de la corona hispánica, que se erigió bajo la ideología mesiánica agustiniana del pueblo elegido por Dios en una lucha constante en contra del mal.²⁸ En 1496 el Papa Alejandro VI los investió como los “Reyes Católicos”, y estos a su vez, asumieron la empresa divina por la defensa y propagación de la fe católica por todos los pueblos infieles e ignorantes. De la misma manera, por medio del Real Patronato se declararon poseedores de una relación personal y directa con Dios, fungiendo como sus representantes terrenales y entablando un estrecho vínculo con la institución eclesiástica, llegando a ser el brazo derecho de esta, la relación Estado-Iglesia se desarrolló y existió no sólo en un espacio físico, sino también en un ámbito político y social.²⁹

Desde antes de la toma de Granada, la devoción a la Virgen María desempeñó un papel fundamental en la reconquista y rescate del territorio hispánico, tras la consolidación de la corona, la corte de Isabel compararía a su reina con la Virgen María.³⁰ Los escritos que construyeron la potestad y divinidad de esta línea de los Trastámara, parten de alusiones bíblicas, una de estas referencias proviene del libro de Daniel, en donde se habla del sueño de Nabucodonosor y la interpretación de este.

Después de ti surgirá otro reino menor que el tuyo, y luego uno tercero, que será de bronce y dominará sobre toda la tierra. Habrá un cuarto reino, fuerte como el hierro; como todo lo rompe y destroza el hierro, así él romperá todo, igual que el hierro, que todo lo hace pedazos... En tiempo de esos reyes, el Dios de los cielos suscitará un reino que no será destruido jamás y que no pasará a poder de otro pueblo; destruirá y desmenuzará a todos esos reinos, más él permanecerá por siempre.³¹

²⁸ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 23

²⁹ John H. Elliott, “Un rey, muchos reinos” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, t. I, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2008), 50

³⁰ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 23

³¹ *Sagrada Biblia*, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996), Dan 2: 39-44

Los consejeros de Isabel, interpretaron el cuarto y quinto reino con la dinastía de los Trastámara, profetizaron una era dorada y el advenimiento de un gran y bendecido emperador hispánico, encarnado en el hijo de la reina, el príncipe Juan. Con el nacimiento de su primer y único hijo varón, Isabel fue proclamada Virgen terrena, se le adjudicó una virginidad y pureza espiritual similar a la de María, característica que sería extensiva a su reino, motivación principal con la que comenzó una limpieza y purificación del mismo, primeramente, inició con la expulsión de los judíos en 1492 mediante el Edicto de Granada. Al igual que la Virgen María, Isabel fue declarada señora de España y sus súbditos se materializaron como el nuevo Israel, salvos por el nacimiento del príncipe Juan en 1478.³² Así fue como Isabel se convirtió en un espejo terrenal de la Virgen María, adquirió una misión divina que llevó a cabo mediante una empresa evangélica, con la cual liberó de la ignorancia a los pueblos sumidos en tinieblas, la reina enfrentó una batalla con el demonio por las almas salvas de los nuevos cristianos.³³

La vida del príncipe Juan fue corta, desde su nacimiento y hasta su muerte, sufrió de problemas del habla y fue enfermizo, presentó siempre un semblante lánguido y raquítico. Falleció en 1497, meses después de haber contraído nupcias con su amada esposa la Princesa Margarita de Austria.³⁴ La sucesión de la corona hispana atravesó una crisis, en 1498 falleció la Princesa Isabel de Aragón al dar a luz, por lo que la corona se le cedió a su hermana Juana I de Castilla y a su esposo Felipe I “El hermoso”, quienes recién habían celebrado sus nupcias, su reinado comenzó en 1502. Tras la muerte de la reina madre Isabel “La católica” en 1504, Felipe I comenzó a tomar posesión del poderoso imperio, con resistencia de su suegro Fernando II “El católico”, ya que desde ese entonces Juana I manifestó ciertos indicios de alteración mental y desequilibrio emocional. Felipe I logró aglutinar el poder de la corona en su persona, sin embargo, la muerte lo alcanzaría en 1506, acontecimiento que afectó especialmente el semblante delicado de su mujer. El peso de la corona quedó en un infante de apenas 6 años, el príncipe Carlos I, por su corta edad, el imperio estableció un interinato

³² Peggy K. Liss, *Isabel the queen: Life and times* (New York: Oxford University Press, 1992), 173

³³ John H. Elliott, “Un rey, muchos reinos”, 55

³⁴ Margarita Cabrera Sánchez, “La muerte del príncipe Don Juan. Exequias y duelo en Córdoba y Sevilla durante el otoño de 1497” en *Espacio, tiempo y forma* (Universidad Nacional de Educación a Distancia), no. 31, serie III Historia Medieval, (2018): 109-111

entre la figura de su tutor el Cardenal Francisco de Cisneros y su abuelo Fernando II “El católico”, quien falleció tiempo después en 1516, con aspiraciones de concebir un heredero con su segunda esposa Germana de Foix. En ese mismo año Juana I asumió la corona en conjunto con su hijo Carlos I, dupla que se extendió hasta la muerte de Juana I en 1555, un año después, Carlos I tomó la corona hispánica, con ello unió dos dinastías, pues para ese momento, también poseía la corona del Sacro Imperio Romano Germánico, herencia de su abuelo paterno.³⁵

El reinado de Carlos I atravesaría uno de los cismas más importantes de la Iglesia Católica, la Reforma de Martín Lutero, proclamada en 1517 en Wittenberg, movimiento que cuestionó la venta de indulgencias y la existencia del purgatorio, optando por una doctrina meramente bíblica “*sola scriptura*”, desvinculándose de las tradiciones creadas por la institución eclesiástica católica apostólica romana.³⁶ Martín Lutero sería excomulgado por el papa León X en 1521, a pesar de condenar los actos y declaraciones de Lutero, a este movimiento le seguirían otros más, destacando especialmente el de Juan Calvino en 1534. La respuesta de la Iglesia tardaría veintiocho años.

El Concilio de Trento duró 18 años y se dividió en 25 sesiones que se desarrollaron en los años de 1545-1548, 1551-1552 y 1562-1563,³⁷ durante estos años se pueden diferenciar tres periodos,³⁸ identificados por las ciudades en las que se sesionó, Trento-Bolonia-Trento. Las discusiones se centraron en la definición de lo correspondiente a la tradición entendida como revelación y la tradición asimilada en forma de ceremonias y rituales dispuestos por la Iglesia. En este sentido, se negó totalmente que la fe esté depositada únicamente en la escritura, defendiéndose así de la postura luterana de “*sola scriptura*”, se apeló por las tradiciones no escritas, mismas que fueron transmitidas de Jesús a sus apóstoles, que se encargaron de perpetuarlas en sus prédicas por obra y motivación del Espíritu Santo,

³⁵ Carlos V, Rey del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1520

³⁶ Norman P. Tanner, *Los concilios de la iglesia* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003), 89

³⁷ Norman P. Tanner, *Los concilios de la iglesia*, 89

³⁸ Guiseppe Alberigo, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A. Yannopoulos, *Historia de los concilios ecuménicos* (Salamanca: Ediciones sígueme, 1993), 286

“*traditae*”.³⁹ Dentro de los postulados propuestos se declaró la continuidad teológica dictaminada en el Concilio de Nicea de 325,⁴⁰ se instauran los siete sacramentos⁴¹ (haciendo especial hincapié en la eucaristía),⁴² se confirmó la existencia del purgatorio así como la eficacia y ayuda de las indulgencias, finalmente, se justificó el culto a los santos y la veneración de imágenes y reliquias.⁴³ Resulta importante destacar que, dentro de las sesiones y disposiciones tridentinas, no se discutió el inmaculismo, simplemente se remitió a las constituciones del papa Sixto IV.⁴⁴ Antes del tercer periodo del Concilio, Carlos I habría de dejar en manos de su hermano, Fernando I de Habsburgo, la Paz de Augsburgo de 1555, edicto que optó por la división religiosa en la base territorial del Sacro Imperio Romano Germánico, sin embargo, dentro de los mismos estatutos se estableció el principio *Cuius regio, eius et religio*, este permitió, posteriormente, el desarrollo de una empresa de reconquista en dichos territorios.⁴⁵

El Concilio en su última sesión, la XXV, entre otros asuntos, abarcó la cuestión de la veneración de las reliquias de santos y los usos de las imágenes, que para el presente desarrollo resultan relevantes. Así pues, se dispuso la instrucción exacta y verdadera referente a la intercesión e invocación de los santos, veneración prudente de las reliquias y uso legítimo de las imágenes. Reforzaron la intercesión de los santos y los beneficios que de la veneración de sus efigies y reliquias obtenía el fiel por medio del recurso de la oración o el de la peregrinación. Se determinó que dentro de los templos se colocaran imágenes de Cristo, la Virgen María y los Santos, “no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles... sino porque el honor que se da

³⁹ Guiseppe Alberigo, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A, Yannopoulos, *Historia de los concilios ecuménicos*, 293

⁴⁰ Norman P. Tanner, *Los concilios de la iglesia*, 90

⁴¹ Bautismo, confirmación, penitencia o confesión, eucaristía, extremaunción, matrimonio y ordenamiento

⁴² Norman P. Tanner, *Los concilios de la iglesia*, 93

⁴³ Guiseppe Alberigo, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A, Yannopoulos, *Historia de los concilios ecuménicos*, 295

⁴⁴ Guiseppe Alberigo, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A, Yannopoulos, *Historia de los concilios ecuménicos*, 294

⁴⁵ Guiseppe Alberigo, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A, Yannopoulos, *Historia de los concilios ecuménicos*, 291

a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas”.⁴⁶ El arte sacro en todas sus expresiones plásticas fue ampliamente recomendado para instruir a la ignorante plebe, enseñando los artículos de la fe, la vida de Cristo y los *exempla* de vida de los santos,⁴⁷ vigilando siempre los abusos, falsos dogmas, torpeza, hermosura escandalosa e imágenes en desuso, así como milagros nuevos no aprobados por algún obispo.⁴⁸

Los cuestionamientos respecto al uso y abuso de las imágenes existieron antes de Trento, en la Baja Edad Media se desarrolló una basta iconografía de los temas y representaciones sagradas, desde el siglo XII a las imágenes santas se les infundió una santidad equiparable a las reliquias, iguales en carisma y milagros. Este movimiento “pro imaginería” se extendió más allá del siglo XVI con el advenimiento del sentimiento Barroco, mismo que se reforzó con el espiritualismo exacerbado de las órdenes tridentinas,⁴⁹ como lo fue la Compañía de Jesús.

La Corona Española se sirvió de dichas disposiciones tridentinas para impulsar devociones afines a su Imperio, situación que no resultó extraña, ya que los Reyes Católicos fueron habidos mecenas de las artes, por medio de efigies, escudos, emblemas, trofeos, obras pictóricas, escultóricas y la propia arquitectura, comisionaron a un sinnúmero de artífices en *pos* de sus intereses religiosos.⁵⁰ Las imágenes especialmente fomentadas por la Monarquía fueron la Eucaristía y la Inmaculada Concepción, siendo que la primera se erigió como bandera en defensa de la catolicidad ante las posturas luteranas. La exaltación de la Eucaristía reflejaba así la grandeza del Imperio hispánico y la cohesión social dentro de sus territorios,⁵¹ engendradora en la herencia de su fundador Rodolfo de Austria, quién por medio de su acto de devoción a la sagrada forma auguró el predominio y fortuna de la Casa Real

⁴⁶ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (Madrid: Imprenta Real, 1787), 357

⁴⁷ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 358

⁴⁸ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 358-360

⁴⁹ Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia, política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2007), 20-21

⁵⁰ Ramón Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, t. IV, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2009), 1104-1107

⁵¹ Ramón Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos...”, 1115

desde el siglo XIII. El culto a la Eucaristía fungió como un instrumento sociopolítico después de Trento y hasta el siglo XVIII,⁵² en conjunto con la veneración y promoción hispánica de la Inmaculada Concepción, Carlos I adoptó como símbolos personales el pelícano y el águila para legitimar su poder y potestad en sus territorios.⁵³

El monarca no sólo se aprovecharía de la ritualidad propia que le ofrecía la liturgia eclesiástica, sino que, se encargaría de crear un imaginario visual que patentara la herencia de sus abuelos. Su relación cercana con Tiziano Vecellio di Gregorio, Tiziano, establecida desde 1533 y extendida a su hijo, Felipe II, se vería reflejada en múltiples obras del pincel veneciano,⁵⁴ en las cuales, no sólo retrataría al rey y a su grey, por medio de discursos alegóricos, expondría su relación cercana con la divinidad y, por lo tanto, la *potestas*⁵⁵ que ostentaba el emperador dentro del mundo terrenal.

La Gloria, lienzo de mediados del siglo XVI (fig. 1), composición piramidal en donde se conjuga gran dinamismo y movimiento, que en su parte superior se posiciona la trinidad celeste, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo; en la parte izquierda se observa a la Virgen acercándose a la Divinidad y a sus espaldas, un séquito de personajes bíblicos entre los que diferenciamos a san Juan Bautista y san Jerónimo, mientras que en la parte inferior observamos a san Juan Evangelista, Moisés, Noé, el Rey David y la Sibila Eritrea; finalmente, a la diestra de la Trinidad se encuentra el rey Carlos I, su esposa Isabel de Portugal, su hijo Felipe II y posiblemente también observemos a sus hijas Juana y María, todos ataviados con sudarios, dicha obra tuvo una importancia considerable para el emperador, “pues pidió contemplarla antes de morir en su retiro de Yuste”.⁵⁶ Resulta importante referir que Carlos I presenció sus propias exequias y solicitó se rezaran

⁵² Ramón Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos...”, 1099

⁵³ Jaime Cruadriello, “Virgo potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, t. IV, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fomento Cultural Banamex, 2009), 1183-1184

⁵⁴ Carolina Abadía Quintero, “Los trazos históricos de un imperio. Las relaciones artísticas del Tiziano con la monarquía española y el caso de La religión socorrida por España” en *El imperio de lo visual: imágenes, palabras y representación*, coords. Roberto Domínguez Cáceres y Víctor Gayol (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2018), 209-212

⁵⁵ Ramón Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos...”, 1111

⁵⁶ José María Riello “Tiziano y los Austrias” en *La guía del Prado* (España: Museo Nacional del Prado, 2016), 267

diariamente cuatro misas por sus padres y esposa, en presencia de la Sagrada Forma, ya que consideraba a esta la única y mayor joya de su imperio.⁵⁷



Fig. 1, Tiziano Vecellio di Gregorio, *La gloria*, 1551-1554. Óleo sobre lienzo, 346 x 240 cm, Museo del Prado

⁵⁷ Ramón Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos...”, 1110

Sin embargo, el culto a la Inmaculada Concepción se extendería con mayor ahínco y vehemencia dentro de los territorios del Imperio hispánico. Posterior a Trento, los sermones se sirvieron de las declaraciones luteranas en contra del Inmaculismo para promover su veneración,⁵⁸ de la misma forma, se gestaron múltiples recursos visuales para reforzar y sostener el culto mariano. Dentro de la estructura de estas mismas configuraciones, se asoma la figura real, la del monarca, que veía en la Inmaculada, a su propia monarquía católica y universal, así pues, utilizaría su culto como aglutinante sociopolítico y unificador, que aseguraría la lealtad y fidelidad de sus súbditos. A pesar de la utilización de esta advocación mariana por parte de la corona española, no se debe de ver como un caso que sea único de la *pietas austriaca*. La devoción Inmaculista fue mucho más compleja, este fenómeno religioso se desarrolló desde el clero secular, las órdenes religiosas y el propio fervor de los súbditos o *vox pupuli*, la conjunción de estos cuatro factores decantó en la producción de una gran pléyade de imágenes, fiestas, parroquias, iglesias, patrocinios, etc.⁵⁹

El fervor posterior a Trento emulsionó las advocaciones marianas y multiplicó las leyendas mariofánicas portentosas y milagrosas, la Inmaculada Concepción fue ampliamente favorecida por dicho movimiento mariano.⁶⁰ Durante el correr de los siglos XVI y XVII se configuró la disposición iconográfico-simbólico-teológica de la imagen inmaculista, la empresa de difusión de la devoción promocionada por la corona se disipó como pólvora por todos los recovecos de los dominios hispánicos.⁶¹ La profusa producción de literatura concepcionista, como los escritos de Ambrosio Autpuerto y Bernardo de Claraval, dieron pie a las interpretaciones apocalípticas de la imagen mariana.

El fervor concepcionista se reflejó en la empresa de producción y distribución de grabados con la alegoría mariana, la cual se acompañaba de la Letanía Lauretana y pasajes alusivos al Cantar de los Cantares. Por medio de los trabajos de Marten de Vos, Hieronymus

⁵⁸ Jaime Cruadriello, “Virgo potens.”, 1181

⁵⁹ Jaime Cruadriello, “Virgo potens.”, 1176-1177

⁶⁰ Víctor Mínguez Cornellez, “Hacer visible lo indefinible. Iconografías de la Inmaculada Concepción” en *Itacta María. Política y religiosidad en la España barroca*, ed. Pablo González Tornel (Valencia: Generalitat Valenciana, 2017), 32-33

⁶¹ Víctor Mínguez Cornellez, “Hacer visible lo indefinible”, 31

Wierix, Cornelis Cort y Raphael Sadeler, por mencionar algunos artífices del grabado, la fórmula inmaculista se adoptó en Europa y América⁶². Así mismo, el decoro de la disposición iconográfica estaría determinado, en la mayoría de los casos, por el tratado de Francisco Pacheco “*Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*”, volumen ampliamente utilizado y referenciado por los pintores de la época. El compendio se dispone en tres libros, es en el tercero de ellos que encontramos el capítulo XI que lleva por título “*De advertencias importantes en algunas historias sagradas, acerca de la verdad y acierto con que se deben pintar, conforme a la Escritura Divina y Santos Doctores*”, en él se describe la manera correcta de concebir los temas religiosos. Es dentro de la obra de Pacheco que se asoma la fórmula de la Inmaculada Concepción que se conjugó con los teoremas arriba enunciados, se dispone a la Virgen sin el niño en brazos,⁶³ de manera que se conserva la imagen heredada de las medallas franciscanas bendecidas por el Papa León X y se coloca el cordón de San Francisco en su cintura; se tiene que pintar con túnica blanca, manto azul, vestida con el sol en mandorla y coronada por doce estrellas en un perfecto círculo; una corona imperial debe adornar su cabeza, se tendrá que colocar sin estorbar a las estrellas y una media luna a sus pies, con las puntas hacia abajo. Al ser esta una figuración de la revelación de San Juan, la Virgen se representará en cinta,⁶⁴ “Ase de pintar, pues, en este aseadísimo Misterio esta señora en la flor de su edad, de doze a treze años, hermosísima niña, lindos i graves ojos, nariz i boca perfectísima, i rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro, en fin quanto fuere posible al umano pincel”.⁶⁵

He aquí que tú eres hermosa, amiga mía; he aquí que tu eres hermosa; tus ojos entre tus guedejas como de paloma; tus cabellos como manada de cabras que se recuestan en las laderas de Galaad. Tus dientes como manadas de ovejas trasquiladas, que suben del lavadero, todas con crías gemelas, y ninguna entre ellas estéril. Tus labios como hilo de grana, y tu habla hermosa; tus mejillas, como cachos de granada detrás de tu velo. Tu cuello como la torre de David, edificada para armería; mil escudos están colgados en ella, todos escudos de valientes. Tus dos pechos, como gemelos de

⁶² Víctor Mínguez Cornellez, “Hacer visible lo indefinible”, 34

⁶³ Pacheco excusa a quienes deseen incluir al Niño Dios dentro de la imagen de la Inmaculada Concepción, pues esta actitud no obedece a una rebeldía, sino a una tradición heredada del medievalismo.

⁶⁴ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simón Faxardo, 1649), 481-484

⁶⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, 482

gacela, que se apacientan entre lirios... Toda tu eres hermosa, amiga mía, y en ti no hay mancha.⁶⁶

El óleo de Juan de Roelas, *Alegoría de la Virgen Inmaculada* (fig. 2), retrata la procesión de Sevilla del 29 de junio de 1615, en dónde se conglomeraron diversas órdenes religiosas, hermandades y tumultos de gente en pro de la defensa de la Inmaculada Concepción, dentro de estas festividades se renovó su culto y fervor.⁶⁷ A través de esta obra monumental se transparenta la exaltación al dogma Inmaculista por parte del artífice Flamenco, en la parte superior se coloca el *Agnus Dei*, lo rodea un séquito celeste de ángeles con escudos que ilustran la Letanía Lauretana; en la parte media del ámbito celeste de la composición del lado derecho se encuentran San Francisco, San Agustín de Hipona, San Basilio, San Jerónimo, San Bruno y Enoch; del lado izquierdo Juan Duns Scoto, Santo Domingo de Guzmán, San Ignacio de Loyola y San Elías respectivamente. Siguiendo con la descripción, en la derecha de la Virgen se dibujan los Juanes acompañados de San Miguel Arcángel, el cual lleva un escudo con el monograma mariano, del lado izquierdo San Gabriel arrodillado sostiene un escudo coronado con la oración del Ave María en latín, atrás de él se ubica Zacarías, padre de Juan el Bautista, que se acompaña de dos escudos, el profeta señala la escena en la que se les anuncia como padres del precursor de Cristo. En la parte baja del rompimiento de gloria se presentan a la derecha El Rey David y Moisés con las tablas de la ley, seguidos de una corte celeste con trompetas triunfales que acompañan a los Apóstoles; a la diestra se encuentran un par de santas que sostienen una cartela con los nombres de los papas que han defendido el dogma Inmaculista desde 1337 y hasta 1616. Finalmente, en la parte inferior izquierda se asoma la fama, mujer alada y de túnica rosada, con la mano izquierda sostiene una trompeta doble que enuncia en los cantos de su instrumento “*Initio et ante secula creata fuit / nondum erant abissi et illa concepta*”, expresión que se inspira de Proverbios 8:22-36.

Según la Dra. Patricia Andrés González, “La inscripción que figura en la trompa de la Fama es importante para entender el concepto global de la pintura, y es que se pretende

⁶⁶ *La Santa Biblia*, Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera (México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960), Cant 4: 1-7

⁶⁷ Víctor Mínguez Cornellez, “Hacer visible lo indefinible”, 37

representar la creación de María como pensamiento de Dios anterior a todas las cosas”⁶⁸; la cartela sostenida por la fama relata la amplia convocatoria que se conjugó en Sevilla gracias a la Inmaculada Concepción. En la parte central inferior de la escena se materializa una palmera rodeada de un rosal, misma que emerge de un escudo franciscano, las cartelas que rodean la palmera hacen referencia a santos defensores del Inmaculismo; en la testa de la palmera resalta el escudo real de Felipe III coronado y enmarcado por dos filacterias que lo adjudican como defensor del dogma mariano “CONCEVIDA SIN PECADO ORIGINAL / PHILIPPVS III HISPANIA REX”. La parte terrena de la obra se suscribe en un tumulto de gente, se ilustran todas las órdenes en una gran y fervorosa faena procesional; detrás de los arcos que enmarcan los medallones de Juan Duns Scoto y Diego Laínez se observa la imagen de la Virgen María en un paso procesional, más adelante se encuentra el Santísimo Sacramento, los procesionarios dirigen su andar con cirios hacia la Catedral de Sevilla, misma que se encuentra al fondo de todo.

La obra de Roelas es un ejemplo de muchos que se realizaron para enfatizar y materializar toda una serie de símbolos y referencias Inmaculistas y marianas promovidas por la Iglesia y la corona española. El mismo año del encargo de la pintura a Roelas, Felipe III realizaría una solicitud urgente para que el Papa diera la festividad oficial a la Inmaculada Concepción, sin embargo, estas acciones no rindieron frutos, sino, hasta su hijo Felipe IV, que obtuvo la misiva papal de Inocencio X, en la cual se declaró la oficialidad de la fiesta de la Santísima Inmaculada Concepción en todos los reinos de España. En 1661 le sería concedido a Felipe IV la breve papal *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, quedando así dispuesta la fiesta el 8 de diciembre. La obra de Luigi Primo, *Triunfo de la Inmaculada Concepción*, resulta ser un claro ejemplo de la circulación de estampas y grabados que permeaban el ámbito pictórico de la España Inmaculista, sedienta de formas y símbolos que representaran y patentaran el dogma de una manera instructiva y teológica.⁶⁹ La *Pietas mariana* se conjugó en un vínculo entre texto e imagen, resonando en las procesiones y festividades populares,

⁶⁸ Patricia Andrés González “Emblemática mariana en Juan de Roelas: La alegoría de la Inmaculada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid” en *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, eds. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes (Madrid: Turpin Editores, Sociedad Española de Emblemática, 2013), 143

⁶⁹ Víctor Mínguez Cornellez, “Hacer visible lo indefinible”, 39

así pues, durante la primera parte del siglo XVII se escribieron *Historia universale delle imagini miracolose della gran madre di Dio* de Giovanni Felice Astolfi y el *Atlas Marianus* de Wilhelm Gumpfenberg.⁷⁰

Como se ha expuesto hasta ahora, una de las finalidades de la conjunción de imagen y palabra fue la de legitimar la potestad de la dinastía hispánica gobernante y su poder regio terrenal, otorgado divinamente.⁷¹ La narrativa pedagógica se recreaba en las fiestas, en dónde se daba lectura de las leyendas o portentos de la divina imagen, los actos públicos devocionales eran explicados y comprendidos por el uso del discurso.⁷² A través de la práctica devocional se cimenta la identidad de los pueblos, no sólo de una manera sociocultural, sino también territorial.⁷³ Por medio de esta religiosidad construida y constituida a conciencia y conveniencia, la feligresía generaba un vínculo de reciprocidad con la advocación mariana, por vía del milagro, se demostraba la eficacia y veracidad de la imagen, misma que, a través de su numen sobrenatural, hacía visible lo invisible. El teatro procesional generaba toda una serie de recursos de representación y presentación de la deidad, en palabras de Hans Belting “la imagen utilizada con fines de culto no ha de entenderse como apariencia estética u obra artística, sino como manifestación de una realidad superior, es decir, como instrumento de un poder sobrenatural”.⁷⁴

⁷⁰ Víctor Mínguez Cornellez, “Hacer visible lo indefinible”, 34

⁷¹ Álvaro Pascual Chenel, “Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica” en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, (Instituto de Estudios Auriseculares), vol. 1, núm. 1, (2013): 58

⁷² Hans Belting, *Imagen y culto*, 507

⁷³ Jaime Cuadriello, “La Virgen como territorio: los títulos primordiales de Santa María Nueva España” en *Colonial Latin American Review*, (The City College), vol. 19, no. 1, (abril, 2010): 70

⁷⁴ Hans Belting, *Imagen y culto*, 69



Fig. 2, Juan de Roelas, *Alegoría de la Virgen Inmaculada*, 1616. Óleo sobre lienzo, 326 x 197 cm, Museo Nacional de Escultura, Valladolid

1.2 La ciudad de Palermo, cuna de la imagen de la Madre Santísima de la Luz: *miraculum non manufactum*

La decadencia del gran Imperio Hispánico sucedió en la segunda mitad del siglo XVII y los albores del XVIII, la etapa “gloriosa” de la España de Carlos V y Felipe II se esfumó (diag. 1). El nacimiento de Carlos II marcó una de las pautas más importantes para el declive del Imperio, ya que su semblante enfermizo y sus múltiples padecimientos incapacitantes, le obligaron a constituir una imagen idealizada para sus súbitos y adversarios, no sólo de él, sino de todo su reino. Asumió súbitamente la corona a los cuatro años, tras la muerte de su padre Felipe IV, siendo el heredero único debido a la muerte de sus hermanos. El rey enfermo construyó su imagen valiéndose de las investiduras heredadas desde Carlos V, utilizó símbolos reales, como el águila bicéfala y el león,⁷⁵ de la misma forma se hizo retratar ante las principales devociones de la corona, el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción. Su gobierno duró 35 años, sin embargo, debido a su condición de esterilidad, no pudo procrear un sucesor.⁷⁶ A pesar de haber mantenido unido el Imperio, se le consideró un “antirrey”, ya que, por sus múltiples padecimientos, la mitificación de su persona se configuró más en sus retratos y símbolos, que en sus acciones.⁷⁷ Carlos II falleció el 1 de noviembre del año 1700, este fue el vaticinio funesto de cambio de siglo para el futuro de la Casa de Austria.⁷⁸ Los funerales de Carlos II se llevaron a cabo en Madrid el 1 de noviembre de 1700 y en Nápoles se celebraron el 16 de marzo de 1701, en las exequias se destacó su fervor por la Sagrada Forma y por la Imaculada Concepción. Dentro de la Reale Cappella del Tesoro di San Gennaro se levantó un mausoleo en su honor.⁷⁹

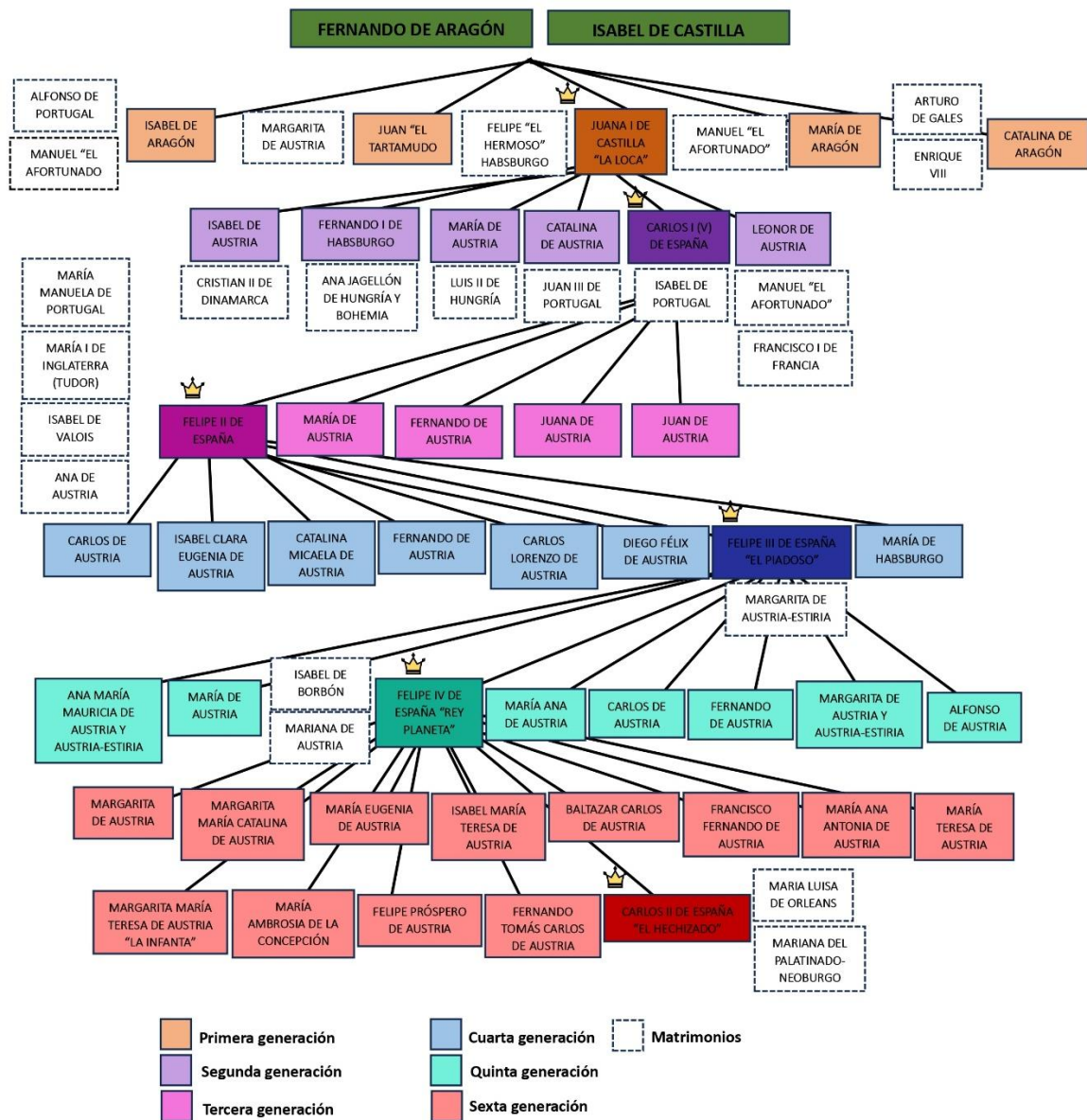
⁷⁵ Víctor Mínguez Cornelles, “La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo” en *El arte de las naciones: el Barroco como arte global*, ed. Fernando Checa Cremades, (Puebla: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Museo Internacional del Barroco, 2016), 287-288

⁷⁶ Víctor Mínguez Cornelles, “América año 1700. El fin de la casa de Austria. Ocaso y muerte de una dinastía profetizada” en *Horizontes del Barroco. Creaciones y expresiones artísticas* (Universo Barroco Iberoamericano), vol. 24, (2021): 46

⁷⁷ Víctor Mínguez Cornelles, “América año 1700”, 41-42

⁷⁸ Víctor Mínguez Cornelles, “América año 1700”, 52

⁷⁹ José Miguel Morales Folguera, “La imagen de la Monarquía Hispánica a través de la fiesta en la ciudad de Nápoles” en *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, eds. Rafael García Mahiques, Sergi Doménech García, (Valencia: Universitat de València, 2015), 13



Diag. 1, Árbol genealógico de la Corona Hispánica.

La Guerra de Sucesión no se hizo esperar, los enfrentamientos entre los simpatizantes de Felipe de Anjou, nieto de Luis XIV y el Archiduque Carlos de Austria, hijo del emperador Leopoldo I, desencadenaron una larga disputa, en la que salió venturoso Felipe V.⁸⁰ La determinación del heredero se dio por dos razones, la primera de ellas el testamento firmado de Carlos II en donde le cedía la corona al Duque de Anjou y en segundo lugar, la línea de ascendencia de este por medio de su abuela María Teresa de España, media hermana de Carlos II.⁸¹ La transición se llevó a cabo en medio de enfrentamientos, terminando con la Paz de Utrech entre 1713 y 1715,⁸² la firma de estos tratados implicó una gran pérdida de territorio hispánico: Países Bajos, Alemania, el Milanesado, Nápoles y Cerdeña, fueron cedidos al emperador Carlos de Austria; Gibraltar y Menorca se le concedió a Inglaterra, Sicilia se entregó al Duque de Saboya⁸³, aunque posteriormente fue recuperada para la Corona Española en 1734.

Los territorios italianos pertenecientes a la corona de Castilla se consolidaron como parte de la corona de Aragón desde antes del matrimonio de los Reyes Católicos, siendo los más importantes: Sicilia, Cerdeña, Nápoles y Milán. Con Alfonso V, el reino de Nápoles pasó a manos de la Corona de Aragón, quien, a su vez, estableció la ciudad de Alghero como símbolo de la grandeza del reino aragonés. En los albores del siglo XVI, Carlos VIII invadió los territorios italo-hispánicos, situación que decantó en la defensa y reconquista de los mismos por parte de los Reyes Católicos en 1501. Tras el triunfo de los Trastámara, se firmó el Tratado de Blois, el cual reconocía la soberanía y potestad de la corona hispánica en dichas demarcaciones. Felipe II ascendió al trono en 1556, en el mismo año, creó el Consejo de Italia, cuyo propósito fue el de integrar a los territorios italianos en un conjunto con la Monarquía Española. La Batalla de San Quintín de 1557 marcó la derrota de Francia, quien no había cesado las hostilidades desde el reinado de los Reyes Católicos, así pues, la

⁸⁰ Víctor Mínguez Cornelles, “La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo”, 287

⁸¹ Juan Antonio Granados Loureda, *Breve historia de los borbones españoles* (Madrid: Nowtilus, 2010), 25

⁸² Víctor Mínguez Cornelles, “La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo”, 287

⁸³ Juan Antonio Granados Loureda, *Breve historia de los borbones españoles*, 28

estrategia de Felipe II se decantó por mantener la dependencia militar, económica y financiera de los virreinos italianos para con la corona española.⁸⁴

Algunos refieren la existencia de una “castellanización” dentro de las regiones italianas regidas por la corona hispánica, aunque se puede explicar de esta forma, es mucho más complejo. La presencia del Consejo de Italia marcó una clara preferencia por la elección de regencias y cargos públicos para los castellanos, favoreciéndolos sobre los naturales italianos, dichas circunstancias desembocaron en un sentimiento de “aparente” rechazo a la Monarquía, estas acciones se vieron reflejadas en escuetos episodios de rebeldía. Las circunstancias cesaron, aparentemente, con las alianzas matrimoniales y el equilibrio de los cuerpos sociales participativos dentro de las administraciones locales.⁸⁵ La cohesión social dentro de los territorios ítalo-hispánicos no sólo se fundamentaría en lo político y económico, sino también en los aspectos devocionales, como fiestas, Santos, Vírgenes, procesiones, fundaciones de iglesias y misiones, para el presente caso referiremos a la Compañía de Jesús.

La provincia jesuítica italiana se creó en 1552, tan sólo doce años posteriores a su reconocimiento como orden por el Papa Paulo III; en el acaecer de los años venideros se gestarían las provincias de Sicilia, Nápoles, Lombardía, Roma, Venecia, Cerdeña y la Toscana.⁸⁶ En los territorios ítálico-hispánicos (Sicilia, Nápoles y Cerdeña) la expresión jesuítica se registró en imágenes de veneración. La iglesia de Il Gesú en Roma, fue tomada como modelo para la construcción de otros templos de La Compañía, a su vez, los soldados de Cristo fundaron colegios, en dónde gestaron un lenguaje cultural particular y exclusivo, que a la par encontró cabida dentro de los ideales Contrarreformistas que promovía la Monarquía y la Iglesia.⁸⁷

⁸⁴ Gaetano Sabatini, “El espacio italiano de la monarquía: distintos caminos hacia una sola integración” en *Las Indias occidentales: procesos de incorporación territorial a las monarquías ibéricas (siglos XVI a XVIII)*, ed. Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, España: Red Columnaria, 2012), 153-162

⁸⁵ Gaetano Sabatini, “El espacio italiano de la monarquía”, 162-163

⁸⁶ Carlos A. Page, “De las *indipetae* al viaje a Buenos Aires. Primeros jesuitas italianos en el Río de la Plata hasta las restricciones de Felipe IV”, en *La presencia de jesuitas italianos en Iberoamérica colonial*, coords. Gilberto López Castillo y Carlos A. Page (Argentina: Báez Ediciones, Programa Antiguos Jesuitas en Iberoamérica, 2023), 20

⁸⁷ John H. Elliott, “Un rey, muchos reinos”, 55

En 1554 Loreto representó un triunfo para los ignacianos, esta advocación mariana fue el primer eje *mariofánico* que popularizó las imágenes jesuíticas propiamente. Este fenómeno no se repetiría hasta inicios del siglo XVIII, en el que vemos un resurgir de los iconos marianos, creando así una triada mariana que se patentó en todos los territorios en los que estuvo presente La Compañía de Jesús. La segunda de estas imágenes se creó alrededor de 1717, Antonio Baldinucci mandó a realizar una imagen de la Virgen de la Encina, misma que colocó en un estandarte para llevarla consigo a las misiones de Frascati, debido al gran fervor que la gente le profesaba, Baldinucci trasladó la imagen a un tabernáculo portátil ricamente adornado. La calidad milagrosa de la imagen mariana consiguió numerosas conversiones en territorios itálicos, proyectando su divinidad con abundantes milagros, tanto fue el portento de la imagen que el Papa Clemente XI decidió coronar la imagen en un acto público el 4 de julio de 1717,⁸⁸ en la misma fecha Baldinucci colocaría el epígrafe que le otorgaría su nombre “*refugium peccatorum*”, a la postre esta advocación mariana fue conocida como Nuestra Señora del Refugio. La segunda Virgen de La Compañía no sólo sería venerada y conocida en Italia, sino que por medio de la “estampa” llegaría al virreinato de la Nueva España en 1719, de la mano del hermano jesuita Juan José Giuca, arribando la santa imagen al obispado poblano. Cabe destacar que la Señora del Refugio prometió a Baldinucci que todas las imágenes que de ella se hicieran ostentarían la potestad de realizar milagros y maravillas,⁸⁹ extendiendo en estos soportes el carácter *apotropaico* de la primer imagen.

La Madre Santísima de la Luz, eje central del trabajo aquí desarrollado, apareció en el siglo XVIII, en el periodo en que Sicilia se encontraba bajo la tutela de los Habsburgos de Austria. La *mariofanía* se reveló en el momento en que Giovanni Antonio Genovese misionaba en dicha ciudad el nombre y veneración de la Inmaculada Concepción, sin embargo, cayó en cuenta de la necesidad de una nueva imagen que explicitara de una manera más simbólica y pedagógica todos aquellos portentos Inmaculistas, sobre todo, le urgía que se mostrara la capacidad de la Virgen para conmover y conquistar los corazones, tanto en fieles como en infieles. En Sicilia habitaba una piadosa religiosa, ferviente creyente y devota

⁸⁸ Misma fecha en que se celebra su fiesta

⁸⁹ Francisco de Florencia, *Zodiaco Mariano* (México: Nueva imprenta del Real, y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755), 188-190

de la Inmaculada Concepción, a quién Genovese le pidió encarecidamente su intercesión para que se le develase la imagen que el jesuita añoraba, hasta que un buen día la Virgen se apareció a la religiosa, encargándole se mandara a pintar un verdadero retrato de su *mariofanía*.⁹⁰

Un ejército de serafines que se le acercaban volando, sostenían sobre la cabeza de su Reina Purísima una triplicada diadema imperial. Engalanaba el virginal cuerpo de la señora un vestido talar, más lúcido que el Sol y más blanco que la nieve. Una faja granizada de piedras las más preciosas del tesoro de las estrellas le ceñían de una manera primorosa el talle, y de los hombros pendía con inimitable gracia un manto azul: un escuadrón innumerable de ángeles en actitud respetuosa, como lúcidos cortesanos, asistían adornados con pomposa gala en torno de su Inmaculada Reina. Sobre todo, robaban las miradas y el corazón de aquella santa religiosa que tales maravillas contemplaba, la extraordinaria afabilidad, benignidad y gracia que respiraba él a gusto semblante de María, la cual en aquel día, más que nunca, parecía hacer gala de mostrarse amable, risueña, toda complacencia, toda amor. Crecía la admiración de la religiosa, al ver que la celestial Señora llevaba en su brazo izquierdo a su divino Hijo en forma de niño hermosísimo y manifestándose como su Purísima Madre, risueño y alegre... se dejó ver en ademán de sacar con su diestra un alma pecadora de la horrenda garganta del infierno y de tenerla suspensa en su mano, para que no fuera a precipitarse en él... un ángel hinca ante Ella con profundo respeto las rodillas, teniendo en sus manos un cestillo lleno de corazones; y presentándoselos por el lado izquierdo, el divino Jesús... fue tomándolos de uno a uno, y con su eficazísima mirada y celestial contacto acalorándolos y encendiéndolos en su amor.⁹¹

Tras la *mariofanía* la religiosa dio noticia a Genovese, quién de inmediato mandó a pintar una imagen con la descripción develada por la fervorosa mujer. La pintura se terminó sin gusto ni aprobación de la Virgen, ya que su *vera efigie* había sido modificada por el pintor, tales alteraciones se manifestaron como presencia e intervención de Satanás, quién suprimió la corte celeste, colocó una media luna a sus pies y cambió el color de su manto, de celeste a rojo. La segunda aparición de la Madre Santísima de la Luz aconteció en un clima de enojo y descontento, tan fuerte fue su afán por su verdadero retrato, que la Virgen hizo que la

⁹⁰ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz: su origen y su título, cultos que se la han venido tributando hasta la época de su solemne coronación y obsequios que podemos dedicarle*, (México: La Europea, 1901), 8-10

⁹¹ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 10-13

religiosa cayera enferma de un mal de pecho, mismo que la obligó a ir de nuevo a Palermo, justo en la ciudad en la que habitaba el pintor.

En su tercera aparición, la Madre Santísima de la Luz mandó se realizara un cuadro totalmente nuevo, aborreciendo el intento de corregir el primero; finalmente antes de la manufactura de este segundo lienzo, un ángel le comunicó el mensaje de la Virgen a la religiosa sobre lo que iba a acontecer al momento de la elaboración de la pintura: “*Ve al pintor; que ahora está trabajando, allí me encontrarás... 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 DEL BOSQUEJO.*”⁹² Y así fue, tal cual como había anunciado la Madre Santísima de la Luz, en presencia del pintor y de la religiosa se manifestó, siendo esta última la única que la miró y así comunicó al pintor como debía de ser concebida la obra, aconteciendo que durante la hechura de la pintura, la Madre Santísima de la Luz invisiblemente guio el pincel del artífice para asegurar la belleza y veracidad de su santa imagen, su *vera efigie*. Al finalizar la pintura la propia Virgen bendijo su imagen *archeropoietos* (fig. 3), adjudicando a esta obra la capacidad de hacer milagros y beneficios, deseando ser conocida por el título de Madre Santísima de la Luz.⁹³

El padre Genovese llevó a la imagen mariana *non manufactum* como estandarte en sus misiones por Sicilia y otros territorios ítalo-hispánicos. Todas aquellas parroquias que recibieron la santísima pintura construyeron suntuosos altares y colocaron en ellos muchísimas candelas, la imagen *archeropoietos* era recibida entre el júbilo, la música y las lágrimas de los feligreses conmocionados por estar en presencia de tan sagrada visita. El lienzo se montaba en un tabernáculo, mismo que era cargado en hombros por seis devotos muy bien ataviados, esta procesión recorría la ciudad en medio de múltiples festividades y muestras piadosas, de fe y devoción a la Madre Santísima de la Luz. Al llegar al pueblo se le recibía con el repique de las campanas de todas las iglesias y parroquias del pueblo, su entrada

⁹² Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 19

⁹³ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 14-21

se acompañaba del tronar de arcabuces, morteretes⁹⁴ y cañones, la recepción se seguía de sermones y la entonación de las letanías lauretanas.

La *vera efigie* se disponía en el altar mayor, el cual estaba debidamente organizado para su forma, durante su estancia dentro de los templos se le colocaba un velamen, mismo que era retirado varias veces al son de las campanas. Fue tan grande la devoción a la Madre Santísima de la Luz en tierras ítalo-hispánicas que los devotos recorrían grandes distancias para poder ver el verdadero retrato de la Virgen, a veces llegaban de rodillas, otros se presentaban humilladísimos arrastrándose de cara a la tierra, otros más llegaban al santuario mortificando su cuerpo con cilicios. Finalmente, la partida de la Madre Santísima de la Luz provocaba tristeza y conmoción, al bajarse del altar mayor se prometía que, aunque su retrato fuese retirado, el favor y milagro de la *vera efigie* prevalecería en el pueblo que tan fervorosamente la recibió y le dedicó tantas festividades y muestras de amor y devoción. Para patentar la presencia en la ausencia de la imagen *non manufactum*, se dejaba una copia del original, extendiendo su divinidad en sus trasuntos. La procesión de despedida era muy similar al recibimiento, se acompañaba de los mismos labores y loas.⁹⁵ Cabe destacar que la reproductibilidad profusa de la imagen de la Madre Santísima de la Luz en su primigenia etapa misional fue de suma importancia para consolidar y expandir su devoción, por medio de la extensión del milagro en los trasuntos reproducidos del original, la migración del milagro se patentará en dichos sustentos.

Estas faenas misionales duraron 10 años, al término de estos el padre Genovese decidió ceder la milagrosa imagen de la Madre Santísima de la Luz a las misiones de la Compañía de Jesús en Nueva España, por lo que le encargó la tarea de determinar el santuario de la *vera efigie* al padre Giuseppe Ignazio María Genovese,⁹⁶ miembro también de La Compañía de Jesús y misionero en la provincia de la Nueva España desde 1707.⁹⁷ El santo

⁹⁴ Pieza pequeña de hierro, con su fogón, que usan en las festividades, atacándola de pólvora, y cuyo disparo imita la salva de artillería.

⁹⁵ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 105-113

⁹⁶ El padre Giuseppe Ignazio María Genovese comparte apellido con el padre Giovanni Antonio Genovese, por lo que, para evitar futuras confusiones, nos referiremos al primero por sus nombres en lugar de su apellido.

⁹⁷ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 116

retrato de la Madre Santísima de la Luz arribó a la Nueva España en 1732,⁹⁸ y aunque la gran mayoría de los Soldados de Cristo se decantaba porque la imagen fuera resguardada en la Casa Profesa de la ciudad, el padre Giuseppe Ignazio determinó prudente realizar un sorteo entre todas las provincias jesuitas del virreinato, saliendo venturosa la recién fundado establecimiento de la villa de León, actual estado de Guanajuato.

Es importante señalar algunas confusiones que se han suscitado en la historiografía de la Madre Santísima de la Luz en Nueva España, por lo tanto, conviene referir puntualmente dichas inconsistencias para esclarecerlas. En su libro *Santa María*, Héctor Schenone fecha la llegada de la Madre Santísima de la Luz a la Nueva España en 1707,⁹⁹ igualmente señala al padre Giuseppe Ignazio como el portador y difusor de esta imagen,¹⁰⁰ sin embargo, sabemos que la fecha de la divina manufactura, como ya se enunció fue en 1722, año en que se documentó la aparición y se realizó el verdadero retrato.¹⁰¹ Por otro lado, el padre Giuseppe Ignazio si difundió la imagen y culto de la Madre Santísima de la Luz,¹⁰² pero no la conoció, sino hasta después de 1722.

Existe también, una teoría sobre el paradero de la *vera efigie* de la Madre Santísima de la Luz, la cual se expone en el artículo de Janeth Rodríguez Nóbrega *La Madre Santísima de la Luz en la Provincia de Caracas (1757-1770), El ocaso del barroco*; en una nota al pie de dicho trabajo aparece una aclaratoria que la investigadora deja a criterio de cada quién, en relación al testimonio de la Catedral de Palermo, que en su página en línea¹⁰³ refiere que la pintura milagrosamente manufacturada se hallaba en la Casa Profesa de los jesuitas de Palermo, y que la vera efigie se perdió en el bombardeo de 1943, pereciendo junto con el edificio de La Compañía que la albergaba.¹⁰⁴ En esta investigación se determinará como original la obra que se resguarda en León, Guanajuato, debido a que la historiografía al

⁹⁸ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 124-125

⁹⁹ Este mismo dato es repetido por Gloria Fraser Giffords en su libro *Mexican Folk Retablos*

¹⁰⁰ Héctor H. Schenone, *Santa María*, 426

¹⁰¹ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733* (Italia: Parva, 2017), 6

¹⁰² Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 113-121

¹⁰³ Actualmente el enlace de la página dedicada a la Catedral de Palermo está fuera de servicio

¹⁰⁴ Janeth Rodríguez Nóbrega, “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770)”, en *Encuentro internacional sobre el barroco andino* (Bolivia, Unión Latina, 2002), 70

respecto respalda este paradero y también, porque se ha documentado que al reverso de la vera efigie se lee una nota aclarando que es la original proveniente de Sicilia.

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 en una carta escrita desde Palermo a 19 de agosto de 1729. Y esta imagen la da el P. José Genovesi a la Iglesia que se ha de hacer del nuevo Colegio, debajo la condición 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 de 1732, Y por ser verdadero lo firmaron los siguientes Padres que han leído la carta – JOSÉ MARÍA GENOVESI – José María Mónaco – José Javier Alagua – Francisco Bonalli.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 127



Fig. 3, *Madre Santísima de la Luz*, 1722, Óleo sobre lienzo, Catedral de León, Guanajuato, México

1.3 Filosofía y teología jesuita: sobre la imagen de la Madre Santísima de la Luz, una propuesta de lectura

Desde la primera sesión del Concilio de Trento en 1545, la Compañía de Jesús se hizo presente por medio de Santiago Laínez, Claudio Salmerón, Claudio Le Jay y Pedro Canisio, teólogos de renombre, quienes de inmediato pasaron a ocupar un papel de primer plano debido a su amplitud de conocimiento teológico, en comparación con las órdenes regulares.¹⁰⁶ Las discusiones en las que más se escuchó su voz fueron las referentes a la veneración de las reliquias, la validez de las indulgencias y el uso de las imágenes. Los jesuitas tridentinos se dedicaron a exaltar todos aquellos valores que la Reforma luterana había desacreditado, recomendaron especialmente los sacramentos,¹⁰⁷ exponiendo su eficacia *ex opere operato*¹⁰⁸ y no solamente en función de la fe del que los recibe;¹⁰⁹ de la misma manera, exaltaron el culto a las imágenes y a las reliquias por medio de actos públicos como fiestas, procesiones, teatros, etc., mismos actos que servían como vehículos religiosos de la teología cristiana de la Contrarreforma.¹¹⁰

Desde los preceptos de su fundador Ignacio de Loyola, los Soldados de Cristo se dedicaron a generar discursos visuales utilizando la expresividad del Barroco para manifestar sus principios y enseñanzas.¹¹¹ En los *Ejercicios Espirituales* se dicta dentro de las obligaciones de la Iglesia Militante el exaltar y honrar a reliquias de santos, realizar peregrinaciones, promover indulgencias, encender candelas, alabar edificios y venerar a las imágenes de acuerdo a lo que en ellas se encuentre representado.¹¹² Valiéndose de ejercicios

¹⁰⁶ Guiseppe Alberigo, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A, Yannopoulos, *Historia de los concilios ecuménicos*, 286

¹⁰⁷ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las devociones marianas en la vieja provincia de la compañía de Jesús” en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, coords. Clara García Ayuardo, Manuel Ramos Medina (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México, 1997), 254

¹⁰⁸ Por sí mismos

¹⁰⁹ Guiseppe Alberigo, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A, Yannopoulos, *Historia de los concilios ecuménicos*, 295

¹¹⁰ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las devociones marianas...”, 254

¹¹¹ Ana Ortiz Islas y Margarita Hanhausen Cole, “De soldado a santo: Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús y su relación con las artes” en *Ad maiorem dei gloriam*, coord. Ana Ortíz Islas (México: Universidad Iberoamericana, 2003), 33-34

¹¹² Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011), 125

“sensitivos” e imaginativos, el ejercitante se obligaba a traer a su mente experiencias visuales, auditivas y olfativas del cielo, el infierno y el calvario;¹¹³ estas experiencias sensoriales conmovía el intelecto y el alma, *ad maiorem Dei gloriam*. Los jesuitas se preocuparon por conmover las conciencias por medio de complejas fórmulas iconográficas, no buscaron generar una piedad basada en la rutina, sino en la experiencia religiosa.¹¹⁴ No resulta curioso que para la construcción de *Il Gesù*, en Roma, se pensara de inmediato en Michelangelo Buonarroti,¹¹⁵ afamado pintor, escultor y arquitecto del Renacimiento, a quien Vasari bautizara como *Il Divino*.¹¹⁶ Esta muestra de contacto con el mundo del arte, nos ofrece un panorama respecto a la disposición y encargos que se generaban en la Compañía, quienes buscaron siempre a los mejores artífices para llevar a cabo sus proyectos artísticos.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII e inicios del XVIII, los jesuitas construyeron un teatro móvil en el que se conjugaban escultura, música, poesía, arquitectura, fiesta y pintura.¹¹⁷ Dentro de las devociones que promovieron por medio de estas disposiciones sensitivas, el culto a la Virgen fue ápice y eje rector de las disposiciones plásticas y taumátúrgicas. Ignacio de Loyola fue aquel que sostuvo el primer acercamiento con la devoción mariana, se cuenta que durante su estancia en el Monasterio Benedictino de Monserrate, fue la misma Virgen quien lo socorrió para tomar la decisión de dedicar su vida Cristo¹¹⁸, *imitatio christus*, tal como lo escribiera Thomas de Kempis. Loyola juró frente a la Virgen de Monserrate, abandonó las armas y vestimenta de soldado bélico, convirtiéndose así en Soldado de Cristo, comandante del ejército del Señor el 24 de marzo de 1522.¹¹⁹ Una advocación mariana que también destaca de entre las filas jesuíticas es la *Madonna della Strada* o Nuestra Señora del Buen Camino, patrona de la Compañía de Jesús, su retrato se

¹¹³ Antonio Rubial García, “Los santos milagreros y malogrados de la Nueva España” en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, coords. Clara García Aylluardo, Manuel Ramos Medina (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México, 1997), 57-58

¹¹⁴ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las devociones marianas...”, 253

¹¹⁵ Ana Ortiz Islas y Margarita Hanhausen Cole, “De soldado a santo”, 33-34

¹¹⁶ Esta obra no la llevó a cabo Michelangelo por estar ocupado pintando San Pedro, Roma

¹¹⁷ Ana Ortiz Islas y Margarita Hanhausen Cole, “De soldado a santo”, 33-34

¹¹⁸ Panayú García Sala y Jorge Medina Delgadillo, “Clavijero y otros jesuitas como difusores de la devoción Guadalupana en el siglo XVIII” en *Siglo XVIII Patrona de la Nueva España, Guadalupe 500 años frente a México*, t. III, coord. Gerardo Valle Flores (México, Puebla: UPAEP, 2024), 78

¹¹⁹ Ana Ortiz Islas y Margarita Hanhausen Cole, “De soldado a santo”, 26

encuentra en Il Gesù, fue frente a esta Virgen que Ignacio y sus seguidores oraban en Roma, su festividad se celebra el 24 de mayo. Igualmente abrazaron las devociones de la Anunciata, la Virgen de Loreto, la Inmaculada Concepción, Nuestra Señora de la Esperanza, la Virgen de los Dolores, la Virgen de la Buena Muerte y la Virgen de Guadalupe, esta última, sostuvo un amplia propaganda y defensa por parte de los jesuitas en el virreinato de la Nueva España.¹²⁰

Como se mencionó anteriormente, las Vírgenes que nacieron en el seno de la Compañía de Jesús son dos, la Virgen del Refugio y la Madre Santísima de la Luz. Cabe destacar de desde el siglo XVII las imágenes que se construyeron apelaban a la persuasión del intelecto y al éxtasis de los sentidos,¹²¹ esta religiosidad sensitiva se encontraba hambrienta de hechos prodigiosos y portentosas visiones, por tanto, necesitaba con urgencia de imágenes y reliquias que establecieran ese vínculo entre la sapiencia y la visualidad. Aquellas alegorías eruditas provenían de formulaciones bíblicas, teológicas, de la patrística y de la sapiencia cristiana,¹²² por medio de todo el esquema litúrgico que las rodeaba se proyectaba un ideal de vida alcanzable y posible por medio de la veneración de sus formas.¹²³ Tal vez no se pueda hablar de un “estilo” artístico jesuita, sin embargo, la producción plástica de la Compañía de Jesús poseía un cierto carisma, un *modus noster* que hallaba eco en las disposiciones de su líder, Ignacio de Loyola,¹²⁴ por tanto, nos es lícito hablar de niveles de lectura en cuanto a las imágenes que se desprendieron de este discurso.

La analogía que representa y evoca la Madre Santísima de la Luz se fundamentaba en su leyenda y en su razón teológica. El relato aparicionista declaró y afirmó que en la propia visión la Madre de Dios fue la que determinó el nombre por el cual debía ser conocida su advocación¹²⁵, “...y en esta imagen quiero ser invocada con el nombre de Madre Santísima de la Luz”.¹²⁶ La obra de Genovese nos narra la aparición y manufactura del lienzo, sin

¹²⁰ Panayú García Sala y Jorge Medina Delgadillo, “Clavijero y otros jesuitas...”, 78-80

¹²¹ Ramón Mujica Pinilla, “España eucarística y sus reinos...”, 1181

¹²² Antonio Rubial García, “Los santos milagrosos...”, 57-58

¹²³ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Las devociones marianas...”, 254

¹²⁴ Ana Ortiz Islas y Margarita Hanhausen Cole, “De soldado a santo”, 33-36

¹²⁵ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 44

¹²⁶ “...e in questa Immagine voglio essere invocata col nome di Madre Santissima del Lumen”

embargo, también enuncia las razones o soportes teológicos que otorgan sentido al nombre y representación simbólica de la Madre Santísima de la Luz. Justo en este apartado se explicita a Jesucristo como la Luz y a María como la Madre de la Luz o la portadora de dicha Luz¹²⁷, causa por la que se cree conveniente el desarrollo de un capítulo dedicado al teólogo cristiano conocido como Pseudo Dionisio de Areopagita.¹²⁸ Dentro de las obras de Areopagita, existe un texto dedicado a “*Los nombres de Dios*”, en el que se expone e identifica a Cristo como Luz del mundo, y que, a su vez, este infunde la Luz de la sabiduría¹²⁹, obra ligada al Eclesiástico, libro bíblico que ha sido propuesto como una alusión a María, identificándola como imagen de la sabiduría, constante en la mente de Dios desde la eternidad.¹³⁰

Pseudo Dionisio expresa que Dios es Luz¹³¹ en tanto que trasciende todo e ilumina todas las cosas que pueden ser iluminadas, creándolas y confiriéndoles vida; todo lo iluminado participa de su Luz y conserva Luz, y quien no concorra a la Luz, no es por debilidad de la Luz misma, sino por la incapacidad que se tiene para percibir la Luz. Todo se encamina hacia la Luz, seres de intelecto y razón, los seres sensibles, los privados de sensación y los seres sin vida. Siendo imagen visible, la Luz atrae a todas las cosas que

¹²⁷ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 56-87

¹²⁸ La alusión de Pseudo Dionisio de Areopagita como un discípulo que San Pablo, se desprende de la necesidad de validar sus escritos, ya que, por temporalidades, este hecho es imposible. En Pseudo Dionisio convergen diversas fuentes de inspiración que influyeron en la filosofía y el cristianismo del siglo V.

La influencia de la teología mística de Dionisio Areopagita en la espiritualidad de San Ignacio de Loyola no fue directa ni explícita, pero sí profunda y estructural, mediada por la tradición mística medieval que configuró el horizonte intelectual del Renacimiento cristiano. La concepción dionisiana del ascenso espiritual —basada en la purificación, la iluminación y la unión, así como en la vía negativa que conduce al conocimiento supraracional de Dios mediante el despojo interior— encuentra un claro paralelismo metodológico en la dinámica interna de los Ejercicios espirituales. Aunque Ignacio prescinde del lenguaje metafísico propio de la teología neoplatónica, su propuesta conserva la misma lógica ascensional, privilegiando la experiencia interior, el silencio, la afectividad y la transformación espiritual como vías de acceso al misterio divino.

No obstante, la apropiación ignaciana de este legado místico se caracteriza por una profunda reformulación pedagógica y práctica: frente a la especulación teológica propia del corpus dionisiano, Ignacio desarrolla un método sistemático de discernimiento orientado a la acción, integrando la contemplación en un proyecto vital concreto. De este modo, la mística negativa y simbólica heredada de Dionisio se traduce en una espiritualidad operativa, centrada en la toma de decisiones, la obediencia y la disciplina interior, lo que permite comprender a los Ejercicios como una síntesis original entre tradición contemplativa y praxis apostólica, capaz de adaptar la alta mística medieval a las exigencias espirituales, culturales y misioneras de la modernidad temprana.

¹²⁹ Pseudo Dionisio de Areopagita, *Obras completas*, (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002), 33-39

¹³⁰ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos*, 234

¹³¹ *Sagrada Biblia*, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Jn 1: 9-10, Jn 8: 12

alcance su rayo luminoso. La Luz provee de inteligencia, disipa la ignorancia de las almas y las hace despertar, quitando de sus párpados la pesadez de las tinieblas, estimulándolas en su capacidad para avanzar y ser elevadas. Al dispersar la ignorancia, concentra la inteligencia y, por lo tanto, reúne a los iluminados¹³² y los perfecciona, transmutándolos al verdadero Ser y otorgándoles el más puro y simple saber.¹³³

La Madre Santísima de la Luz encuentra cabida en la filosofía areopagítica, el propio nombre alude lo evidente, María parió la Luz¹³⁴, María es puerta de Luz, por ella salimos de las tinieblas y llegamos a Cristo, la Luz verdadera.¹³⁵ Así pues, María dio al mundo la Luz eterna¹³⁶ por medio de Dios. La Luz es sabiduría, por consiguiente, María es madre de la Sabiduría¹³⁷, característica que la iguala en autoridad a los Profetas. “Ved pues, con cuánta razón podemos asegurar que María, la Madre Santísima de la Luz, es la más sabia de todas las creaturas. Ella es la dispensadora de todas las ciencias y el acueducto de toda inteligencia...a todos puede comunicar algo de la plenitud de su sabiduría.”¹³⁸

María no sólo es madre de la Sabiduría, sino que ella misma fue dotada de ciencia infusa¹³⁹. La ciencia infusa es una inteligencia no aprendida con facultades humanas, esta capacidad es infundida por el Espíritu Santo, de tal forma que María recibió de Dios todo el conocimiento sin meditar los sentidos ni el razonamiento.¹⁴⁰ En la Letanía Lauretana se le nombra como *sedes sapientiae*, Trono de Sabiduría, que hace referencia a una composición plástica en la que la Virgen se dibuja sentada y carga en su regazo al Niño Dios.¹⁴¹ Pseudo Dionisio de Areopagita se refiere a la Sabiduría como Dios, aclara que la Sabiduría suprema

¹³² “Criaturas iluminadas en entendimiento por Dios”. En los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola, se motiva a la “vida iluminativa” el camino del bien y se enfatiza la educación del ejercitado sobre esta vía. Consultar San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2011, 7-8

¹³³ Pseudo Dionisio de Areopagita, *Obras completas*, 33-36

¹³⁴ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 41

¹³⁵ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 46

¹³⁶ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 57

¹³⁷ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 68

¹³⁸ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 89-90

Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 71

¹⁴⁰ Antonio Rubial García, “El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 40, núm. 112, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018), 102

¹⁴¹ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana*, (España: Akal, 2012), 179

carece de inteligencia y razón, porque ella misma es la causa de la inteligencia y la razón, ella Es.¹⁴² Esta Sabiduría dota a las mentes angélicas de “ciencia divina”, capacidad no adquirida por razonamientos, similar o igual a la ciencia infusa. Esta ciencia, explica Areopagita, es una potencia intelectual e iluminada, pura e inmaculada, capaz de entender y comprender los pensamientos divinos, asemejándose, en la medida posible, a la Sabiduría, que es Dios mismo.¹⁴³ Un argumento respecto a la Madre Santísima de la Luz que refiere este apartado areopagítico, indica que la Virgen supera en sabiduría a los seres angelicales, para sostener esta afirmación se cita el Apocalipsis y el libro del profeta Isaías.¹⁴⁴ Se revela que Juan vio a María vestida con el Sol,¹⁴⁵ por lo que María no sólo tiene la capacidad de ver el Sol, sino que viste con Él.¹⁴⁶ En Isaías, menciona la visión en que los serafines se cubrían el rostro, porque no podían ver al Señor directamente.¹⁴⁷ En esta serie de analogías e interpretaciones bíblicas radica el fundamento del nombre de la Madre Santísima de la Luz, y con fundamento, también me refiero a la veracidad o validez que le infirieron los miembros de La Compañía de Jesús y el mismo Padre Genovese. Por tanto, resulta fundamentada no sólo por su aparición y vera efigie, sino, que su trasfondo teológico soporta su existencia en culto e imagen.

El Eclesiástico o de La Sabiduría de Jesús, hijo de Sirac, también conocido como Sabiduría de Sirac o Panaretos de Jesús, hijo de Sirac; es un libro del Antiguo Testamento que pertenece a los Deuterocanónicos sapienciales y consta de 51 capítulos. Su nombre, Eclesiástico, proviene del griego *Ecclesia*, que, según, se traduce como Iglesia o congregación del pueblo de Dios.¹⁴⁸ La pertinencia de este libro para con el tema de la Madre Santísima de la Luz aquí estudiado, yace en el argumento sapiencial cristiano, característica que hemos identificado como la base o soporte teológico sobre el cual se cimenta la imagen. La evidencia de que la advocación mariana se sirve del Eclesiástico no se halla en la propia

¹⁴² Pseudo Dionisio de Areopagita, *Obras completas*, 70-72

¹⁴³ Pseudo Dionisio de Areopagita, *Obras completas*, 70-72

¹⁴⁴ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 97

¹⁴⁵ *Sagrada Biblia*, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Ap. 12: 1

¹⁴⁶ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 97

¹⁴⁷ *Sagrada Biblia*, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Is. 6: 1-3

¹⁴⁸ *Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas, prefacios y disertaciones*, t. 12 (México: Imprenta Galván, 1832), 3-4

imagen, sino en los escritos que de su leyenda se han redactado. Genovese habla especialmente del capítulo 24 y versículo 24, “Yo soy la madre del Amor, de la sabiduría, de la esperanza”¹⁴⁹; el autor interpreta este versículo como una descripción de la Madre Santísima de la Luz.¹⁵⁰

Como si dijera:¹⁵¹ “Yo soy la Madre de la Luz, Madre por tanto de todos los vivos destinados a la gloria, porque de mí, como del Padre universal, proceden esas santas Luces de las que en vuestros corazones encienden la caridad más perfecta. Ahuyento la oscuridad de tu ignorancia para introducir en ti los rayos brillantísimos de la fe. Supero la debilidad de tu espíritu para introducir en ti el coraje de una esperanza firme, apoyada por promesas divinas”.¹⁵²

Sin embargo, este versículo no es propio de la Madre Santísima de la Luz, sino que se ha interpretado como una alusión a la Virgen en general, e incluso, ha sido utilizado para evocar a la Virgen de Guadalupe.¹⁵³ Y justamente en el capítulo 24 del Eclesiástico habla la propia Sabiduría, que para Genovese es la Madre Santísima de la Luz, por lo tanto, en una lectura rápida llegamos a identificar algunos elementos poéticos que se plasman en la imagen. En el versículo 11 se lee, “Sujeté con mi poder los corazones de todos los hombres...”¹⁵⁴, equivalencia que observamos claramente en el cesto que es sostenido por el ángel, del cual María y Jesús toman los corazones. El versículo 45 reza, “Yo penetraré hasta lo más profundo de la tierra; yo echaré una mirada sobre todos los que duermen con el sueño de la muerte, e ilustraré a todos los que esperan en el Señor”,¹⁵⁵ aunque no resulta tan obvio como el caso anterior, en este versículo se halla la representación de María intercediendo por el alma,

¹⁴⁹ En el original se lee: “*Io sono la Madre dell’amore, della sapienza, della speranza*”, cabe destacar que en diversas traducciones “*sapienza*” se llega a traducir como “*ciencia*”, sin embargo, nosotros tomamos la traducción del original.

¹⁵⁰ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 35

¹⁵¹ *Quasi dicesse: “Io sono la Madre del Lume, Madre perciò di tutti i viventi destinati alla gloria, perché da me, come da Genitrice universale, derivano quei santi Lumi per mezzo nei dei quali si accende vostri cuori la carità più perfetta. Io scaccio le tenebre della vostra ignoranza per introdurre in voi i raggi luminosissimi della fede. Io vinco la debolezza del vostro spirito per introdurre in voi il coraggio di una salda speranza, appoggiata alle divine promesse”*

¹⁵² Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 35

¹⁵³ Antonio Rubial García, “El birrete de santa Teresa...”, 234

¹⁵⁴ *Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas, prefacios y disertaciones*, Eclo. 24: 11

¹⁵⁵ *Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas, prefacios y disertaciones*, Eclo. 24: 45

evitando su caída en el infierno. Es importante aclarar que la traducción del Eclesiástico varía de una traducción a otra, más que otros libros bíblicos, pero no ahondaremos más en este problema, ya que no corresponde al tema central de la investigación.

Al valerse de fundamentos bíblicos para amparar la existencia y develación de la Madre Santísima de la Luz, se intenta emular el ejercicio realizado con la Virgen de Guadalupe (Extremadura). Existe una milagrosa aparición que resulta en una imagen *non manufactum*, válida por su leyenda y, a la par, su iconografía encuentra un sustento bíblico para reafirmar lo primero. Estos casos distan mucho de ser únicos, empero, nos ayudan a entender y explicar el fenómeno simbólico de la Madre Santísima de la Luz.

Consideraciones finales del capítulo 1

El presente capítulo ha mostrado cómo la imagen sacra, lejos de constituir un mero objeto devocional, se erigió dentro del mundo hispánico como un instrumento privilegiado de construcción simbólica del poder regio, cohesión social y pedagogía teológica. A partir del análisis del ideario mesiánico de la Monarquía Católica, se evidenció la estrecha imbricación entre política, religión y producción artística, donde la devoción mariana —particularmente la Inmaculada Concepción— funcionó como eje articulador de una identidad imperial legitimada por el discurso visual y ritual. En este contexto, el arte sacro se configuró como un lenguaje de autoridad, capaz de traducir en formas sensibles los postulados doctrinales tridentinos, así como de reforzar la imagen providencial del soberano, su misión evangelizadora y su dominio universal.

La atención puesta en el ámbito ítalo-hispánico permitió comprender la circulación transnacional de modelos iconográficos, devociones y estrategias pastorales impulsadas por la Monarquía y por la Compañía de Jesús, evidenciando el papel decisivo de Sicilia como espacio de confluencia entre tradición, propaganda y experiencia religiosa. Dentro de este entramado, la aparición y difusión de la Madre Santísima de la Luz se revelan como un fenómeno excepcional, en el que confluyen la mariofanía, la imagen *non manufactum* y la praxis misional jesuítica, generando una devoción profundamente marcada por el *pathos* barroco, la teatralidad procesional y la reproducción milagrosa de la imagen. Este complejo

entramado simbólico permitió la expansión transatlántica del culto, consolidando su arraigo en el virreinato de la Nueva España y dotándolo de una fuerte capacidad de interpelación emocional y doctrinal.

Finalmente, el análisis teológico-filosófico fundamentado en el pensamiento de Pseudo Dionisio de Areopagita y en la tradición sapiencial cristiana permitió proponer una lectura simbólica profunda de la advocación, en la que María se manifiesta como portadora de la Luz divina y mediadora de la sabiduría celestial. Esta interpretación no sólo otorga coherencia interna a la iconografía de la Madre Santísima de la Luz, sino que inserta su culto dentro de un horizonte teológico sólido, propio de la espiritualidad ignaciana, donde imagen, palabra y experiencia sensorial confluyen para conducir al fiel hacia la contemplación del misterio divino. Así, el capítulo sienta las bases conceptuales, históricas y simbólicas necesarias para comprender el sentido y alcance de esta advocación en su posterior desarrollo novohispano.

2. De la devoción y al expolio, la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España del siglo XVIII

El presente capítulo analiza la configuración, expansión y transformación del culto a la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España a lo largo del siglo XVIII, atendiendo tanto a sus manifestaciones devocionales como a sus expresiones materiales, artísticas y simbólicas. En primer término, se examina la consolidación temprana de esta advocación mediante la fundación de altares, cofradías, misiones y prácticas piadosas, lo que permite comprender su rápida difusión y profundo arraigo social. Posteriormente, se aborda la reproductibilidad de la vera efigie a través de los obradores novohispanos, los circuitos artísticos y la circulación de estampas y láminas, procesos que favorecieron la propagación visual y la apropiación doméstica del culto. Finalmente, se estudia el impacto de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, analizando las políticas de censura, persecución iconográfica y reformulación devocional que, lejos de erradicar la advocación, propiciaron su resignificación y persistencia en el ámbito popular. En síntesis, el capítulo explica cómo la Madre Santísima de la Luz se erigió como un eje articulador entre espiritualidad, cultura visual y dinámica social, revelando la compleja interacción entre devoción, poder y resistencia simbólica en la Nueva España.

El año de 1700 indicó no sólo el inicio de un nuevo siglo, sino también, el fin de la casa de Austria; con la muerte de Carlos II, la crisis de la Corona española por la sucesión real no se hizo esperar, ganando el frente la Casa Real de los Borbones. Así pues, el reinado de Felipe V marcó la pauta para la realización de una serie de cambios y modificaciones que reformaron la organización social y política del reino hispánico y de sus virreinos. Para el caso de la Nueva España, las implicaciones de dicho cambio dinástico no fueron inmediatas, las consecuencias llegaron hasta 1713,¹⁵⁶ justo después de la Paz de Utrech.

¹⁵⁶ Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jauregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier Garcíadiego y Luis Aboites Aguilar, *Historia mínima de México* (México: El Colegio de México, 2004), 103

La Nueva España del siglo XVIII consolidó diversos grupos de poder, mismos que fungieron como impulsores de un profundo sentimiento regionalista, que se sumó con una época de opulencia; por medio de la construcción y decoración de sus espacios de culto,¹⁵⁷ la sociedad novohispana expresó fe, devoción y amor a su tierra. Este “sentimiento criollo” o “criollismo”, presente desde mediados del siglo XVII, fomentó los localismos, la sensibilidad y la religiosidad en las expresiones de devoción. Los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola alimentaban el fervor por medio de los sentidos y la imaginación, se concebían visiones del infierno, del purgatorio y del cielo, para conmover el alma.¹⁵⁸ La fábrica devocional del siglo XVIII fue posible gracias a un crecimiento económico y poblacional, a pesar de las epidemias que asolaron el primer tercio del periodo. El apogeo económico que circundó alrededor de la producción agrícola y minera aumentó los ingresos por concepto de diezmo desde 1670, este incremento se reflejó en la construcción de grandes retablos y la manufactura de una gran pléyade de imágenes.¹⁵⁹

El edificio religioso se tradujo en un baluarte de prestigio y renombre, por medio de su profusa decoración, se desarrollaron programas complejos de retablística, pinturas y ricas terminaciones arquitectónicas. Los santuarios desplegaron una fructífera competencia, síntoma que fomentó la constante construcción y remodelación de los templos novohispanos.¹⁶⁰ Las reliquias y las imágenes milagrosas se constituyeron como elementos mediadores entre el cielo y la tierra, a través del recurso de la devoción, los fieles obtuvieron bienestar material y espiritual, mismo que los benefició de manera individual y colectiva. Los santuarios que albergaban estos objetos sagrados se convirtieron en centros de peregrinación, de fiesta y de múltiples procesiones, organizadas por asociaciones de fieles denominadas cofradías y hermandades. La reproducción de las imágenes de culto y manufactura de imágenes peregrinas, permitió la expansión de la religiosidad y la recaudación de limosnas. La veneración de imágenes milagrosas fue introducida y distribuida por parte de los seculares y regulares, certificando la intervención de estos seres celestes en

¹⁵⁷ *La iglesia en el México colonial*, Antonio Rubial coord. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad de Puebla, 2020), 298

¹⁵⁸ Antonio Rubial García, “Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España”, 57-58

¹⁵⁹ *La iglesia en el México colonial*, 298

¹⁶⁰ *La iglesia en el México colonial*, 70

las desavenencias y desgracias.¹⁶¹ En el siglo XVII los patronos fueron elegidos como remedios de males, confirmados justo después de las catástrofes, inundaciones, temblores, enfermedades, etc.; en cambio, el siglo XVIII eligió a sus protectores por medio de la eficacia demostrada en la solución de las adversidades, imitando o copiando las devociones venturosas de santos y vírgenes de otras localidades.¹⁶²

En el caso particular de las fundaciones jesuitas, su existencia se encontró ligada a particulares poderosos o miembros del clero. Antes de instituir una fundación, los jesuitas aseguraban la supervivencia y manutención de la misma; aunque existieron circunstancias en las que las disposiciones institucionales obedecieron más a una estrategia interna, incluso, se justificaron por ambas causas. Por otra parte, si no se contaba con un apoyo financiero previo, los Soldados de Cristo buscaban otro tipo de sustento, que garantizara a perpetuidad la vida del recinto. Entonces, los establecimientos religiosos no sólo ofrecieron servicios sacramentales y devocionales, por vía el patrocinio y de las corporaciones locales, perpetuaron una relación de codependencia sacramental y devocional de sustento y supervivencia; la colectividad popular aportó recursos, trabajo,¹⁶³ comunidad y “fenómeno devocional” características que entretejieron el entramado religioso novohispano.

Entendemos por “fenómeno devocional” toda aquella muestra de fervor que se encuentra motivada por la creencia en la naturaleza milagrosa y *apotropaica* de un recinto u objeto determinado. El “fenómeno devocional” se explica como la relación entre un sujeto y un objeto, en el entendido que el objeto puede ser una representación mental simbólica. Ernst Cassirer acota que el hombre vive en un universo simbólico representado por el lenguaje, el mito, el arte y la religión, elementos que entretejen una red simbólica bajo la cual el ser humano se explica y vive el mundo, experimentándolo por medio de sus emociones, esperanzas, temores, ilusiones, desilusiones, fantasías y sueños.¹⁶⁴ En el sentido anterior, la

¹⁶¹ *La iglesia en el México colonial*, 67.

¹⁶² Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 241

¹⁶³ Ángela Atienza López, *Tiempos de conventos: una historia social de las fundaciones en la España moderna* (Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, Universidad de La Rioja, 2008), 15-16

¹⁶⁴ Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica: introducción a una filosofía de la cultura* (México: Fondo de Cultura Económica, 1963), 47-48

existencia matérica de un símbolo no es relevante, lo que es sustancial es el sentido dado a dicho símbolo.¹⁶⁵ La relación del hombre con el mundo simbólico y la religión, se liga en la creencia del milagro como extensión de los límites mentales no míticos o puramente racionales.¹⁶⁶ Por medio de actos de fe, el creyente comunica su mundo mental simbólico,¹⁶⁷ este existe en la medida que permite explicarnos y vivir nuestra existencia dentro de una comunidad,¹⁶⁸ en la que participamos para tejer la trama simbólica de la explicación del mundo mental simbólico en que se vive y se representa.

Un convento también representó un bastión de poder y dominación, dentro de sus paredes no sólo se configuró un complejo sistema simbólico religioso, por medio del mismo se produjeron y se reprodujeron discursos de poder. Por lo tanto, nos es lícito decir, que dentro del edificio religioso se articularon relaciones de poder, conglomerándose el prestigio, la élite, el renombre y la reputación de una sociedad determinada. Siguiendo a Ángela Atienza, los conventos se manifiestan en cuatro vertientes: como baluartes de exhibición de nobles y poderosos, como dispositivo político, como promotores de prestigio social y como recintos monopolíticos.¹⁶⁹

El fervor mariano dieciochesco detonó un sinfín de expresiones religiosas, especialmente la veneración a la Inmaculada Concepción, impulsada con mayor ahínco desde 1708 por la Corona borbónica,¹⁷⁰ esta presencia immaculista fomentó una rica iconografía, que infundió los cultos marianos en el correr de la centuria. Al igual que en otros territorios hispánicos, la Nueva España fue escenario de portentos milagrosos, la Virgen María se apareció en cerros, árboles, montículos de piedras o junto a ríos y lagos, indicando con ello, el lugar de erección de sus iglesias.

¹⁶⁵ Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, 91

¹⁶⁶ Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*, 125

¹⁶⁷ Ernst Cassirer, *Las ciencias de la cultura* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 79

¹⁶⁸ Ernst Cassirer, *Las ciencias de la cultura*, 107

¹⁶⁹ Ángela Atienza López, *Tiempos de conventos: una historia social de las fundaciones en la España moderna*, 17

¹⁷⁰ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 238

En 1709 se finalizó el nuevo santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, espacio que sustituyó al construido en 1622, dicha empresa fue subsidiada por donaciones y limosnas de los fieles guadalupanos.¹⁷¹ El fervor a la imagen *non manufactum* se hizo sentir con mayor ahínco en el transcurso de esta centuria, pues para 1737 se juró como patrona de la capital gracias a las acciones emprendidas por Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo de México (1730-1747) y Virrey de la Nueva España (1734-1740).¹⁷² Tras el nombramiento se realizó una procesión tumultuosa, en la que se manifestó el gran fervor guadalupano por las calles en dónde transitó la santa imagen; tapices, adornos, estampas, rosarios, rosas y lágrimas piadosas, recibieron a la Santísima Virgen. Diecisiete años después, el papa Benedicto XIV juró a la Virgen de Guadalupe como patrona del reino de la Nueva España y fincó su celebración el día 12 de diciembre.¹⁷³ El nombramiento de Guadalupe como patrona de Nueva España se inició con la fundación del Colegio de Canónigos el 25 de octubre de 1751, esta determinación guardó como propósito la disposición de recursos para que el templo contara con un abad, diez canónigos, seis racioneros, seis capellanes y sacristanes, así como un mayordomo. La creación de la colegiata se acompañó de la construcción de la Villa de Guadalupe, lugar para el que se construyó un gran acueducto de 19,935 varas de largo, distribuidas en 12,187 arcos; esta arcada suministró agua a la colegiata de la Virgen de Guadalupe, rica empresa arquitectónica de carácter excepcional.¹⁷⁴

La Virgen de Guadalupe estimuló el fervor mariano en todo el virreinato, y aunque su culto fue el de mayor fuerza, en las provincias también se desarrollaron cultos regionales emulsionados por la competencia ejercida por el arzobispado, expresando por medio de estas imágenes portentosas la particularidad de su terruño. Así pues, observamos el apogeo de advocaciones marianas arribadas o aparecidas en el territorio americano, como lo son: Nuestra Señora de Izamal, La Virgen de Zapopan, Nuestra Señora del Zape, La Virgen de la Bufa, ente otras.¹⁷⁵ Las alegorías marianas fueron ampliamente promovidas por la Compañía

¹⁷¹ David Brading, *La Virgen de Guadalupe*, 193

¹⁷² David Brading, *La Virgen de Guadalupe*, 194

¹⁷³ David Brading, *La Virgen de Guadalupe*, 213

¹⁷⁴ David Brading, *La Virgen de Guadalupe*, 217-218

¹⁷⁵ Marialba Pastor, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Fondo de Cultura Económica, 2004), 195-196

de Jesús, el caso guadalupano no fue la excepción,¹⁷⁶ los jesuitas fueron los principales promotores de los íconos de la Virgen dentro del territorio novohispano. Los miembros de la Compañía guardaron una afinidad especial por las vírgenes italianas, ejemplo de ello son Nuestra Señora del Pópulo, Nuestra Señora de Loreto, Nuestra Señora del Refugio y La Madre Santísima de la Luz; vírgenes que florecieron con mayor ahínco en Puebla y en la Ciudad de México. La predilección por estas imágenes se puede hallar en la migración del milagro europeo al contexto novohispano, como una manera de patentar su capacidad portentosa previamente antes de su arribo, en otras palabras, estas imágenes fueron milagrosas desde antes de su llegada al Nuevo Mundo y no a partir de un acontecimiento inmediato en el territorio americano.¹⁷⁷

Y quién será tan ciego, e ignorante, que no conozca, que si por medio de vuestras imágenes, o Soberana Reina, dais la vida a los muertos, salud a los enfermos, socorro a los afligidos, victoria a los tentados, y remedio pronto a todos los que en sus necesidades os invoca, es porque sois la Señora absoluta de la vida, y de la muerte, de la salud, y de la enfermedad, y porque teniendo a Dios de vuestro linaje, siendo verdadero Hijo vuestro, no sólo fuisteis la más iluminada con todo género de luces más que otra alguna persona creada, sino la que como Estrella del mar ilumináis a los que caminando por el mar borrascosos de este mundo han sabido hallar en vuestras Sagradas Imágenes seguro puerto, en que librase de todas sus aflicciones, ni han ignorado que siendo en la Pasión acerbísima de vuestro Hijo un mar amarguísimo de dolores, sois poderosa para alcanzarles dolor de sus pecados, y una sosegada, y dichosa muerte.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 243

¹⁷⁷ Thomas Calvo, “El Zodiaco de la nueva Eva: El culto mariano en la América septentrional hacia 1700” en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, coords. Clara García Ayuardo, Manuel Ramos Medina (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México, 1997), 271-274

¹⁷⁸ Francisco de Florencia, *Zodiaco Mariano*, presentación

2.1 Empresa devocional de la Madre Santísima de la Luz

La Madre Santísima de la Luz arribó a la Nueva España el 2 de julio de 1732, el recibimiento de la santa imagen *non manufactum* se tiñó de un gran y profundo jubileo, siendo la villa de León la prefectura favorecida por la misma Virgen. Al igual que en su natal Sicilia, su llegada se acompañó de obsequios piadosos, lágrimas enternecedoras, fervorosas jaculatorias y bastas plegarias. Previo a su llegada, la villa ya había mandado a construir un altar en el crucero de la iglesia en honor a la Virgen de la Compañía, por lo que apenas llegó, la *vera efigie* se colocó en el altar ricamente aderezado. De inmediato se recaudaron limosnas para mandar a labrar un exquisito marco de plata digno de la Madre Santísima de la Luz, la pieza de platería costó más de quinientos pesos; igualmente se compraron seis blandoncitos y cuatro candeleros de plata, un ornamento blanco, frontales, palios y ramilletes, junto con las miles de ceras que los fieles leoneses le regalaron. Tantas fueron las laudatorias que se le rindieron a la *mariofanía*, que todos los ministerios se dedicaron a nombre de la Madre Santísima de la Luz.¹⁷⁹

A pesar de que la Madre Santísima de la Luz llegó al santuario leonés en 1732, tenemos noticias de un temprano culto en Tepetzotlán, tan sólo cuatro años después de su aparición en Palermo. Sabemos que en 1726 el Padre Miguel Quijano, Procurador del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México, otorgó la cantidad de treinta y tres pesos y dos reales y medio, correspondientes a dos mil pesos, a favor de la Madre Santísima de la Luz que se veneraba en el colegio de San Xavier, Tepetzotlán.¹⁸⁰ Este Colegio comenzó la construcción de su iglesia en 1670, un siglo después de su llegada a esa provincia. La empresa arquitectónica culminó en 1682, sin embargo, en el transcurso de los años se realizaron adecuaciones y nuevas anexiones, como la erección de la capilla de Loreto, iniciada en 1679.¹⁸¹ La decoración de la nave central de la iglesia de San Xavier se inició en 1750,¹⁸² dentro de este programa de retablos se consideró la manufactura de uno dedicado a

¹⁷⁹ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 125-129

¹⁸⁰ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 3971, Exp. 055

¹⁸¹ María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepetzotlán* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1984), 21-22

¹⁸² María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepetzotlán*, 24

la Madre Santísima de la Luz, pero no fue, sino hasta 1758 que se culminó su fábrica.¹⁸³ Por lo anterior, se deduce que existió un culto temprano a la Madre Santísima de la Luz en un altar previo al rico retablo manufacturado en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque en el documento donde se asienta la donación anteriormente referida, no se especifica la materialidad de la Virgen que se veneraba en la iglesia de dicho colegio.



Fig. 4, Varios artistas, *Retablo de la Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Iglesia de San Xavier, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de México.

¹⁸³ María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, 73-74

El fenómeno del culto temprano de la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España se relaciona con la profunda fe mariana impulsada por los jesuitas, esta surgía del ánimo por compartir y divulgar íconos, crónicas y opúsculos de sus devociones valiéndose de la correspondencia, así los Soldados de Cristo trazaron una red de intercambio que permitía contagiar las tradiciones mariofánicas en dónde estuviera la Compañía. Este tipo de comunicación logró establecer una conexión más rápida con sus congéneres del mediterráneo, logrando organizar derredor de las imágenes toda una vida social, cultural y religiosa. De esta forma, las grandes imágenes portentosas, aquellas *non manufactum* como la Madre Santísima de la Luz, extendieron su potestad en su reproductibilidad, existiendo en las grandes iglesias y en los pequeños nichos y santuarios de los hogares virreinales.¹⁸⁴

El retablo de la Virgen palermitana (fig. 4) manufacturado en la segunda mitad del siglo XVIII, se construyó de acuerdo con la propia arquitectura de la Iglesia de San Xavier; el trasunto es de un solo cuerpo y tres calles, las mismas se adornan con motivos florales, naturales y celestes. Las calles se enmarcan por pilastras estípites y las peanas se encuentran rodeadas de angelillos. Debajo de la figura principal del retablo se dispone espacio para un lienzo, originalmente en este lugar existió una Virgen del Pópolo,¹⁸⁵ composición que correspondía con la preferencia jesuita por las Vírgenes italianas. La preferencia por las imágenes italianizantes se deriva del fenómeno de “migración del milagro”, en este caso de Europa a Nueva España, dicho fenómeno se refiere a que la eficacia milagrosa fue probada en el Viejo Continente y así mismo, la misma eficacia se trasladó al Nuevo Mundo sin necesidad de ser corroborada.¹⁸⁶ Las modificaciones posteriores que se han hecho al retablo de Tepotzotlán, desdibujan el contexto italianizante de los íconos marianos.

El discurso del retablo se compone de seis esculturas y cuatro bustos, en orden descendente encontramos las siguientes representaciones: san Carlos Borromeo, san Luis

¹⁸⁴ Thomas Calvo, “El Zodiaco de la nueva Eva: El culto mariano en la América septentrional hacia 1700”, 268-271

¹⁸⁵ María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, 73-74

¹⁸⁶ Thomas Calvo, “El Zodiaco de la nueva Eva: El culto mariano en la América septentrional hacia 1700”, 271-274

Gonzaga,¹⁸⁷ santa Rosalía de Palermo, santa Rosa de Lima, san Joaquín, santa Ana, santa Catalina de Siena, santa Teresa de Ávila, san Juan Evangelista y san Juan Bautista.¹⁸⁸ Los santos que acompañan a la Madre Santísima de la Luz engloban una tradición *mariofánica* o relacional con la Virgen María. San Carlos Borromeo, san Luis Gonzaga, santa Catalina de Siena y santa Rosalía de Palermo, son santos italianos, al igual que las dos advocaciones marianas que aparecen en el centro del retablo, por lo tanto, exponemos este retablo como una alegoría *mariofánica* italianizante. La corona de la escultura de la Madre Santísima de la luz se ha perdido, se sabe que fue de plata redorada, con cuatro esmeraldas y una piedra dorada. María del Consuelo Maquívar afirma que este tipo de objetos ostentosos se identifican con la profunda veneración que tuvo la virgen palermitana.¹⁸⁹ Con igual suerte ha corrido el Leviatán, escultura que se extravió en la configuración original de la *mariofanía*, aunque podemos figurarnos que este gesto podría colindar con la persecución iconográfica a esta virgen jesuita, ahondaremos en este tema en el siguiente apartado.

El primero de enero de 1739, el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México le dedicó un fastuoso retablo a la Madre Santísima de la Luz, pieza que se describió como “...uno de los más costosos y pulidos trabajos a la moderna y llenado el espacio en hueco, sube hasta tocar la claraboya del que se le asignó en el Crucero de su Iglesia... la nueva asombrosa imagen de Nuestra Señora de la Luz en que parece echó el resto del primor el artífice diestro...”.¹⁹⁰ El mismo día de la dedicación del retablo se realizó una procesión, la imagen de la Madre Santísima de la Luz salió por las calles de la capital acompañada de las efigies de San Luis Gonzaga y San Juan Evangelista; tapices, velas y muchos fuegos artificiales acompañaron el andar de la Virgen de la Compañía.¹⁹¹ Los días siguientes se predicó misa y se realizaron conciertos de música italiana.¹⁹²

¹⁸⁷ Esta escultura no ha sido identificada en la historiografía al respecto del retablo de la Madre Santísima de la Luz de Tepotzotlán, pero en este trabajo realizamos una investigación iconográfica y discursiva del propio retablo e identificamos como posibilidad a San Luis Gonzaga, santo jesuita adepto de la Virgen María. Identificamos su rostro juvenil y la cruz que porta.

¹⁸⁸ María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, 85

¹⁸⁹ María del Consuelo Maquívar, *Los retablos de Tepotzotlán*, 85

¹⁹⁰ “México”, *Gazeta de México*, febrero de 1739

¹⁹¹ “México”, *Gazeta de México*, febrero de 1739

¹⁹² “México”, *Gazeta de México*, febrero de 1739

Al respecto, existe un libro en el que se asentó, a modo de inventario, las alhajas, rentas, donaciones y festividades que existieron alrededor de la Madre Santísima de la Luz del Colegio de San Pedro y San Pablo de México. El conglomerado de información data desde 1739, fecha de la dedicación del retablo y termina en 1765, dos años antes de la expulsión de la Compañía de Jesús de la Nueva España.

En las primeras hojas del librito se establece una advertencia para que se cuiden las propiedades y bienes de la Madre Santísima de la Luz, así, se proscriben la enajenación, venta o préstamo de las joyas, perlas y alhajas que componen el culto de la imagen mariana; de la misma manera, se solicita a no tomar o quitar ninguna pieza del nicho y o adorno de la santa imagen. Incluso se establece la disposición de mantener a la Virgen cubierta por una cortina, autorizando su develación todos los sábados del año, en sus sagradas festividades, el día del señor san José, san Joaquín y santa Ana, el día de las pascuas de resurrección y en el pentecostés, el día de la ascensión, natividad y circuncisión de Jesucristo, el día de la Santísima Trinidad, el día de Corpus, durante las festividades de san Luis Gonzaga, san Juan Bautista, san Pedro y san Pablo, san Ignacio,¹⁹³ san Juan Evangelista, el día de Todos los Santos y el día de Reyes.

Asimismo, se dispone a descubrir a la Madre Santísima de la Luz ante alguna visita de respeto, pero esta acción era regulada y autorizada por el Padre Rector del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo,¹⁹⁴ persona portadora de las llaves de la vidriera. Se establece que antes de descubrir la imagen se enciendan las dos lámparas de los lados y se prendan cuatro o dos candelas en el altar, ceras que deberán arder todo el tiempo en que la Madre Santísima esté descubierta.¹⁹⁵

Dentro del inventario de la imagen de la Madre Santísima de la Luz encontramos listas que corresponden a la imagen de la Virgen y al Niño Dios, cada una de estas imágenes, aunque juntas en la composición de la advocación mariana, se disponen objetos particulares

¹⁹³ Dentro del documento se lee “el día que se hace en casa la fiesta de nuestro Santo Padre”

¹⁹⁴ De ahora en adelante nos referiremos a él como “Colegio Máximo”

¹⁹⁵ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5980, Exp. 010

para su adorno y veneración, siendo la Madre Santísima la que más objetos poseía. Para la Virgen se acotan: zarcillos de oro y diamantes; gargantillas de perlas y diamantes; un cingulo de plata con diamantes, esmeraldas, rubíes y amatistas; un par de sandalias de oro con incrustaciones de diamantes y suelas de plata; anillos de diamantes y rubíes; una corona de plata dorada con un topacio, cuatro esmeraldas, rosas de esmalte, dos diamantes, dos jazmines, dos rubíes y doce estrellas, cada uno de los luceros con una piedra. El Niño Dios tenía: una gargantilla de perlas, pulseras con puntas de diamantes, anillos de oro y su nimbo fabricado en plata.¹⁹⁶

Los objetos suntuarios propios del culto de la Madre Santísima de la Luz constan de: una peana de plata calada con incrustaciones de bohemia, un marco de plata de martillo sobredorado, un par de lámparas de plata de martillo, cuatro candeleros de plata, cuatro jarras de plata con fondo de terciopelo, una palia de plata con la imagen cincelada de la Madre Santísima de la Luz, cuatro tibores, dos blandoncitos, dos atriles, seis tiborsitos a juego con una cruz y un frontal de plata de martillo.¹⁹⁷

En cuanto a la entrada y gasto de dinero, el Colegio Máximo reportó 1,357.4 pesos en diez años. Periodo en el cual se celebraron diez fiestas titulares, compraron ceras, fuegos artificiales y se rentaron músicos para cantar la misa; esta parte del inventario atañe los años de 1752 a 1762. Las rentas o réditos de la Madre Santísima de la Luz ascendían a 3,345 pesos, dinero recaudado en un lapso de 13 años, este periodo cubre de 1752 a 1765. Las principales benefactoras de la Virgen fueron mujeres: Sra. Ulibarri – 3,000 pesos, Sra. Doña María Medina – 2,000 pesos, Doña María Rosa de San Joseph – 1,000 pesos, Sra. María Sáenz Moreno – 1,000 pesos y Doña Josepha Pico – 300 pesos. Los donadores varones fueron: Don Joseph García Miranda, Maestro de Cirugía – 15 pesos y Don Bernardo Tamariz – 2,000 pesos. El dinero de los benefactores fue utilizado para officiar misas, fiestas y celebraciones de la Madre Santísima de la Luz, así como para comprar aceite para las lámparas y ceras que acompañaban el retablo de la Virgen.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5980, Exp. 010

¹⁹⁷ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5980, Exp. 010

¹⁹⁸ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5980, Exp. 010

En el Zodiaco Mariano, Francisco de Florencia da noticia del retablo del templo del Colegio Máximo, lo describe como “*muy suntuoso*”, igualmente refiere que la devoción de Nuestra Señora de la Luz es una de las más celebradas advocaciones de América. Florencia también manifiesta la existencia de otros tres retablos: uno en el Colegio de San Andrés, dónde acota que “*comenzó la devoción a Nuestra Señora de la Luz*”; un segundo en el Colegio de Portacoeli y uno más en el Convento de Santo Domingo; en todos estos recintos se celebraron anualmente las fiestas correspondientes a la Madre Santísima de la Luz, verbenas majestuosas y harto concurridas.¹⁹⁹

El culto a la Madre Santísima de la Luz incentivó las aportaciones de la feligresía, tal es el caso del pago de novenas y limosnas. En 1743 se registró el pago de 100 pesos por parte del Señor Don Marcos Muñoz de Sanabria por una novena en honor a un difunto familiar, especificando que dicha novena había de celebrarse en diciembre en honor a la Madre Santísima de la Luz;²⁰⁰ cuatro años más tarde, se tiene el pago de una limosna de 50 pesos y un real a nombre de Martín María de Montejár para la devoción de la misma Virgen²⁰¹, se acota que es aquella Señora de la Luz venerada en esta ciudad; sin embargo, ni la novena ni la limosna refieren el lugar de albacea de los pagos.

El arraigo de la imagen de la Madre Santísima de la Luz se suscitó sobre todo en el centro de la Nueva España y en la región del Bajío, floreciendo particularmente alrededor de zonas mineras, esta relación se puede desprender de la asociación de las fauces del Leviatán con los socavones de las minas.²⁰² Probablemente esta sea una de las razones por las que encontramos minas nombradas bajo esta advocación mariana desde 1741 y hasta 1788, a saber al menos en Ozumba,²⁰³ Taxco,²⁰⁴ San Luis de la Paz²⁰⁵ y Guanajuato.²⁰⁶ El primer asiento minero se ubicó en las barrancas de Chimalhuacán, en el documento se expone una

¹⁹⁹ Francisco de Florencia, *Zodiaco Mariano*, 100

²⁰⁰ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5047, Exp. 017

²⁰¹ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 2952, Exp. 003

²⁰² Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 371-372

²⁰³ Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 70, Exp. 90

²⁰⁴ Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 61, Exp. 438

²⁰⁵ Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 62, Exp. 171

²⁰⁶ Archivo General de la Nación (AGN), Real Audiencia, Vol. 1174, Exp. 2

demanda de reclamación y apropiación de la mina a nombre de los pobladores Salvador Díaz Ramírez y Juan Díaz González, en la misma se extiende la misiva para referir la dedicación y nombramiento de la mina con el nombre de la Madre Santísima de la Luz, abrigándose a su amparo y protección.²⁰⁷ También sabemos que esta zona de la Nueva España contó el mayor número de población hispanizada y criolla de todo el virreinato.

De sustancial importancia en la difusión de los cultos fueron las misiones, la función social de las misiones en Nueva España se conglomeró dentro del movimiento de expansión y cimentación de la empresa evangélica del siglo XVI.²⁰⁸ Enclavada en la Sierra Gorda Queretana, se fundó la misión de Tancoyol dedicándose a Nuestra Señora de la Luz, síntesis o abreviatura de la Madre Santísima de la Luz. El padrón de indios Pames asienta su fundación el 31 de mayo de 1744, de la misma manera declara pertenecer al Colegio de San Fernando de la Ciudad de México, recinto de la regular observancia del Seráfico padre San Francisco, ministro de la misión en Tancoyol. El espacio sagrado constaba de 88 familias, mismas que hacían un total de 207 personas, todas ellas llevaron una vida cristiana y se encontraban instruidos en la fe católica, algunos eran propios y letrados para llevar a cabo los santísimos sacramentos.²⁰⁹ En 1750 se realizó un nuevo padrón, ya que el censo antiguo se perdió en el incendio del 22 de febrero de 1747, en el nuevo listado se registran bautismos, matrimonios, entierros, familias, fugitivos y fugitivas, viudas y viudos y mancebos solteros, de este censo se asentaron 267 habitantes.²¹⁰

Más al norte del país, en el territorio que hoy corresponde a Texas²¹¹ se encontraba la misión de Orcoquiza,²¹² en 1759 se registró las aportaciones a la misión de Nuestra Señora de la Luz, entre las que se encontraban varias fanegas de maíz, asnos, reses, vacas, terneras,

²⁰⁷ Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 70, Exp. 90

²⁰⁸ Gerardo Lara Cisneros, "Identidad indígena en la sierra gorda novohispana: La cofradía de Nuestra Señora de la soledad", en *Investigaciones religiosas*, núm. 1, (México: 1999): 29-30

²⁰⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5479, Exp. 071. Específicamente se menciona en el documento la imposición de penitencias, extremaunción y comunión

²¹⁰ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 2419, Exp. 007

²¹¹ Cerca de Houston

²¹² Por sus acepciones: Akokisa, Accokesaws o Arkokisa

balas y pólvora; la mayoría de las aportaciones provenían de Nacogdoches.²¹³ Este poblado desapareció a inicios del siglo XIX, antes de la independencia de Texas.

El culto a la Madre Santísima de la Luz echó mano de las dinámicas cofradieras, pues se erigieron instituciones de este tipo en el centro del virreinato. De igual manera, la práctica misional de los jesuitas los llevó a encomendar estos establecimientos a la Virgen palermitana, situación que se expandió a otras órdenes, como los franciscanos. Asunción Lavrin distingue dos tipos de cofradías: rurales²¹⁴ y urbanas, identificables por su ubicación geográfica en torno a la capital del virreinato novohispano. Las cofradías promovieron un sentimiento de fraternidad y pertenencia espiritual dentro de las nacientes comunidades, dotaron de un sentido de integración vivificado en tradiciones y simbolismos cristianos que se hacían presentes por medio del teatro religioso. Las cofradías se fundaron bajo una administración arzobispal y desde su fundación, estas asociaciones religiosas se manejaron bajo una constitución, documento que estableció su organización interna y su forma de gobierno. El funcionamiento de las cofradías dependía de las donaciones y limosnas de los fieles, estas últimas podrían figurar desde efectivo, propiedades, animales o ganado y trabajo físico. Cabe destacar, que la permanencia y vida de las cofradías dependía de este sustento religioso.²¹⁵

Al sur del Estado de México se encuentra el ahora municipio de Tenancingo, en este lugar se ubica el Ex Convento de El Carmen, sin embargo, no forma parte de la cabecera principal del municipio. En 1758 se fundó la cofradía de Nuestra Señora de la Luz en la Parroquia de San Francisco, Tenancingo, aunque en los documentos se asentó como dependiente de la jurisdicción de Malinalco,²¹⁶ esta parroquia dependía de la orden de San Francisco de Asís. Desde su fundación y hasta 1767 la mayordomía correspondió a Don

²¹³ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 6296, Exp. 001

²¹⁴ Asunción Lavrín acota la proliferación de cofradías rurales indígenas, sin embargo, aclara que no es un carácter exclusivo de estas. Igualmente, se asienta que la opulencia de las cofradías rurales se desarrolló con mayor ahínco en la primera mitad del siglo XVII.

²¹⁵ Asunción Lavrín, "Mundos en contraste: cofradías rurales y urbanas en México a fines del siglo XVIII" en *La iglesia en la economía de América Latina siglos XVI al XIX*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986), 235-238

²¹⁶ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 2256, Exp. 023

Marcos Ferreira, quien en 1759 denunció ante al arzobispado que algunos cofrades y curas le prohibieron el paso para agregar más hermanos a la cofradía de la Madre Santísima de la Luz, alegó que estas acciones le impidieron prestar ayuda misericordiosa a aquellos necesitados de sepultura, pues la cofradía otorgaba 12 pesos para los entierros de los hermanos fallecidos.²¹⁷

En 1766 se tiene el siguiente registro de esta cofradía, en esta ocasión, el documento refiere la exigencia del pago de un crédito otorgado al notario Nicolás Antonio Gómez, la diligencia es exigida por el mismo mayordomo, Don Marcos Ferreira; en este litigio se entrega como prueba de la deuda el libro de cuentas, bajo el cual se asientan los deudores y réditos que percibe la cofradía de la Madre Santísima de la Luz. La resolución final del conflicto otorga un apercibimiento²¹⁸ al notario y lo exenta a realizar los pagos correspondientes, so pena de embargo para solventar lo que faltase.²¹⁹

En ese mismo año, se suscita un problema a razón de la validación y renovación de las indulgencias otorgadas a dicha cofradía, se habla de una indulgencia plenaria y de una indulgencia por siete años y siete cuarentenas. Se proponen las festividades para las indulgencias plenarias: la fiesta de la propia cofradía (no se menciona, pero se deduce que es en mayo), la Encarnación de Jesús (marzo), el Santísimo Corazón de Jesús (junio), la Virgen de la Merced (septiembre) y la Virgen de Guadalupe (diciembre). Las indulgencias parciales o temporales se darían en las siguientes festividades: el Dulcísimo Nombre de Jesús (enero), día de san José (marzo), Nuestra Señora de las Nieves (agosto) y el Dulcísimo Nombre de María (septiembre). Para hacer válidas las indulgencias, el mayordomo Don Marcos Ferreira acudió al tribunal para dar fe de la autenticidad de la cofradía que él representa, de igual manera, en el mismo cuerpo documental, queda asentada la reelección del mismo mayordomo por el siguiente periodo.²²⁰

²¹⁷ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5307, Exp. 022

²¹⁸ Corrección disciplinaria que consiste en anotar una infracción al culpable y que en caso de que se repita dará lugar a una sanción más grave.

²¹⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 2256, Exp. 023

²²⁰ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 0717, Exp. 006

Como se puede dar cuenta por la información anteriormente referida, el establecimiento de cofradías en torno a la imagen y culto de la Madre Santísima de la Luz se suscitó en el centro del virreinato, radicando especialmente en entornos rurales y, curiosamente, no jesuitas. El culto a La Madre Santísima de la Luz, al igual que otras vírgenes y devociones, se incorporó en los sistemas cofradieros de la Nueva España, por medio de estas asociaciones se asoma la aquiescencia de la Virgen palermitana en la sociedad religiosa novohispana.

La impresión de librillos en honor a Vírgenes y santos también fue una práctica recurrente en las dinámicas devocionales de la época. En una carta proveniente de Puebla, se extiende una petición en dónde se asienta la existencia de un cajón de “libritos” mandados a imprimir a mérito y fervor de la Madre Santísima de la Luz; el remitente, de nombre Bartolomé de Cañas, especifica la urgencia de recibir expresamente y con premura dichos impresos, la misiva se dirigió al Procurador Pedro Castañeda.²²¹ El característico nombre con el que se le conocía a este tipo de impresos de mano, referían a su uso, calidad y tamaño,²²² se consideraban una manifestación simple y vulgar de la literatura devocional, aunque existieron manufacturas excepcionales que guardaron exquisitas representaciones de grabados y tipografías finas. A pesar de que tenemos constancia de su existencia por la documentación, la pervivencia de los libritos no es la constante, ya que, por su misma calidad, no solían conservarse.²²³

La literatura devocional fue ampliamente producida y distribuida por la corona hispánica desde el Concilio de Trento.²²⁴ Grandes arcones repletos de librillos circularon en el virreinato a partir de los primeros años del siglo XVII, estos impresos mayormente

²²¹ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 4954, Exp. 067

²²² Adriana Xhrouet Aguilera, “Letras de fiesta, letras de favor. Los novenarios en la Nueva España”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, 49

²²³ Enrique González González, “Del libro académico al libro popular. Problemas y perspectivas de interpretación de los antiguos inventarios bibliográficos”, en *Identidad y prácticas de los grupos de poder en México, siglos XVII-XIX*, coord. Rosa María Meyer Cosío (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999), 38

²²⁴ Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma* (Madrid: Cátedra, 2017), 23

provenían de España.²²⁵ La facilidad de su circulación se debió a su reducido tamaño, capacidad material que facilitó su movilidad y portabilidad dentro de la cotidianidad individual y social de la época, dicha facultad también propició el bajo costo y su amplia distribución y basta producción.²²⁶ La finalidad de estas obras se enfocaba en la propagación y afianzamiento de las devociones, así como en su encauzamiento y dirección práctica dentro de un entorno determinado. Algunas veces, estas devociones eran externas al lugar dónde se generaba la promoción, por lo que la divulgación de su capacidad milagrosa se cimentó en una narrativa testimonial, tal es el caso aquí estudiado.²²⁷

Siguiendo el trabajo de Adriana Xhrouet Aguilera, diferenciamos la literatura espiritual y la literatura devocional. Entendemos por literatura espiritual a aquella dedicada al perfeccionamiento del alma, la reflexión virtuosa, la meditación y la misma oración; todas estas acciones poseían la intención de alcanzar un estado de gracia y de unión espiritual con Dios. Por otro lado, la literatura devocional comprende una serie de textos que se enfocan en cultivar la devoción, adoración, veneración y culto a un santo patrono, Cristo o alguna de sus alegorías, así como a las múltiples advocaciones de la Virgen. Dentro de esta última acepción se agrupan los devocionarios, novenarios, los ejercicios dolorosos o gozosos, los semanarios o los libros de cada mes para cada fiesta cristiana, entre otros.²²⁸

Los destinatarios de aquellos libritos se anunciaban desde la presentación de las obras: Al cristiano y devoto lector, al piadoso lector, al benévolo lector, al discreto lector, etc.; con estas palabras se apelaba a la buena voluntad y buen uso del escrito.²²⁹ En los siglos anteriores al XVIII apremiaba la lectura pública, apoyada por el teatro religioso y las representaciones iconográficas, siendo los Soldados de Cristo los que más se servían de estos recursos dramáticos del sentimiento barroco. Ejemplo de ello son las “llamadas nocturnas”, actos públicos realizados en la obscuridad de la noche, en los que se recorrían las calles

²²⁵ Adriana Xhrouet Aguilera, “Letras de fiesta, letras de favor. Los novenarios en la Nueva España”, 57

²²⁶ Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 23

²²⁷ *La iglesia en el México colonial*, 73

²²⁸ Adriana Xhrouet Aguilera, “Letras de fiesta, letras de favor. Los novenarios en la Nueva España”, 48-49

²²⁹ Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 25

despertando a la población con trompetas y tambores, itinerarios que terminaban congregando a la muchedumbre en vela para escuchar un sermón edificante sobre la condenación eterna.²³⁰

El posterior desarrollo de la literatura individual configuró un sistema que se conoció como “misiones sordas”, método en el cual se extendían impresos de carácter sencillo a los fieles, no por ello menos decorosos. Por medio de estos textos se otorgaba la posibilidad de que el fiel leyera por sí mismo, leyera a otros o escuchara leer a terceros, así el fiel lector se transformó en una herramienta de predicación extendida.²³¹ La lectura en silencio promovía un ejercicio de piedad interior,²³² sin embargo, los impresos fueron una herramienta, no una sustitución misional.²³³

Los libritos se vendieron en las entradas de conventos e iglesias, o incluso, fueron regalados por los fieles en las fiestas o por los padres misioneros. Los libros que se disponían a la venta, tardaban en venderse, no circulaban con tanta premura; algunas locaciones ostentaron la exclusividad de venta de obras determinadas, ello ayudaba a una mejor circulación y distribución de los libritos.²³⁴ En el caso de las novenas, su época de apogeo se suscribe en el siglo XVIII, *La imprenta de México* registró un total de 448 novenarios impresos en el correr de los años 1680 y 1769.²³⁵

Para el caso de la Madre Santísima de la Luz tenemos dos publicaciones, ambas publicadas el mismo año, primeramente, tenemos el librito que lleva por título *La devoción de la Madre Santísima de la Luz, por un sacerdote de la Sagrada Compañía de Jesús, traducido del italiano a nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincón, de la misma Compañía, Maestro que fue de Prima de Theología en el Colegio Máximo de San Pedro y*

²³⁰ *La iglesia en el México colonial*, 343

²³¹ Fernando Bouza, “Da Golosina y otras industrias jesuíticas: de la prédica a la imprenta”, en *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, coords. Perla Chinchilla y Antonella Romano (México: Universidad Iberoamericana, École des hautes études en sciences sociales, 2008), 307

²³² Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 34

²³³ Fernando Bouza, “Da Golosina y otras industrias jesuíticas: de la prédica a la imprenta”, 307

²³⁴ Adriana Xhrouet Aguilera, “Letras de fiesta, letras de favor. Los novenarios en la Nueva España”, 55

²³⁵ Adriana Xhrouet Aguilera, “Letras de fiesta, letras de favor. Los novenarios en la Nueva España”, 60

San Pablo y Calificador del Santo oficio dedicado a la Señora Doña Josepha de Bustos y Moya (fig. 5). La obra del Padre Lucas Rincón se divide en dos volúmenes, en el primero se asienta al origen del nombre y título de la portentosa imagen; en el segundo volumen se asientan los milagros y obras divinas que ha obrado la Madre Santísima de la Luz en sus tierras naturales y en la Nueva España.

El segundo libro con el que contamos se titula *Antídoto contra todo mal, la devoción de la Santísima Madre del Lumen, En que se contiene una breve noticia del origen y del gloriosísimo renombre de esta Señora y la práctica para venerarla: Sacada por un padre de la Compañía de Jesús, de la obra grande que un italiano se imprimió en Palermo el año de 1733. Dedicado al Eterno Lumen Humanado, para que se logre la salud eterna de las almas, que con su divina Sangre redimió* (fig. 6). Esta última obra se inspira en la obra italiana de Genovese, aunque añade un apartado en dónde se asientan las invocaciones pertinentes para rendir veneración a la imagen de la Madre Santísima de la Luz. Por la similitud que guarda esta obra y la original italiana, se le adjudica a la pluma de Giuseppe Ignazio, quien la publicó en la Nueva España retomando la obra de Genovese.²³⁶

²³⁶ Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, 13



Fig. 5, *La devoción de la Madre Santísima de la Luz, por un sacerdote de la Sagrada Compañía de Jesús, traducido del italiano a nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincón...*, 1737-1738. Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado



Fig. 6, *Antídoto contra todo mal, la devoción de la Santísima Madre del Lumen, En que se contiene una breve noticia del origen y del gloriosísimo renombre de esta Señora ...*, Impresa con licencia en México por Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1737. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.

2.2 Reproductibilidad de la *vera efigie* en la Nueva España del siglo XVIII: los obradores

El periodo artístico que se desarrolló en el siglo XVIII ha sido referenciado como “decadente”, dicho señalamiento obedece al esplendor experimentado en el siglo anterior, momento en el que se vivió una transformación y consolidación en la plástica novohispana. Sin embargo, el siglo XVIII abrigó a un sinfín de artífices sobresalientes, que ayudaron a construir la identidad naciente, afianzando temáticas modernas y nuevas devociones. Los 1700 fueron años de conformación de las escuelas de pintura heredadas del siglo anterior, por lo que el apogeo de grupos o familias de pintores también fue una constante en este periodo. Dentro de la amplia lista de pintores encontramos a “Los Correa”, José, Mateo, Miguel, Diego, Nicolás y Juan Correa, familia de pintores activa desde 1694, este último fue el más prolífico y el de mayor producción pictórica; trabajó desde 1675 y hasta 1739, realizó encargos en la Sacristía de la Catedral de México, el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, la Casa Profesa de la Compañía de Jesús, la Sacristía de la Catedral de Querétaro²³⁷ y la Iglesia de Tlalmanalco, por mencionar algunas.²³⁸ “Los Rodríguez Juárez”, Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, artífices de prestigio y renombre, se les encargó la tarea de inspeccionar en 1722 el lienzo original de la Virgen de Guadalupe, junto con Antonio Torres; ambos hermanos realizaron encargos para la Catedral de México, la Casa Profesa de la Compañía de Jesús y para el Colegio de Tepotzotlán, trabajos prolíficos y suntuosos, sobre todo, se conservan más obras de Juan.²³⁹

Resulta inevitable detenernos en dos personajes centrales de la pintura virreinal del siglo XVIII, de ellos emanó, no sólo una basta producción pictórica, ambos artífices impusieron una *maniera* de pintar y de concebir los temas sagrados, igualmente, por medio del trabajo con la Iglesia, desarrollaron y promovieron una profusa decoración en los templos,

²³⁷ Manuel G. Revilla en *El arte en México*, da noticia de haber encontrado un Cristo pintado por Correa en la Sacristía de la Catedral de Querétaro, no porque este fuera su lugar original, sino porque ahí lo encontró. Dentro de sus notas al pie aclara que siente un terrible temor porque la obra no permanezca en dicho lugar, ya que se han destruido algunos retablos y otros han sido recompuestos con obras de “torpes artífices”.

²³⁸ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990), 140-142

²³⁹ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 147-149

impulsando iconos de fervor y piedad. José de Ibarra, alumno de Juan Correa, decorador de arcos triunfales y tablados de juras, coadyuvo con Miguel Cabrera en una segunda revisión del lienzo original de la Virgen de Guadalupe en 1751, pintó para el Colegio de San Ildefonso, la Catedral de Puebla, la Catedral de México, el Colegio de Tepotzotlán y para el templo de *Porta Coeli*, entre otros. Ibarra introdujo los modelos pictóricos de Rubens, interpretándolos y adaptándolos con su grandilocuencia, dentro de su obra se patentan los paños en movimiento o “al vuelo” y la expresividad y el sentimentalismo propio del siglo XVIII.²⁴⁰ *La adoración de los pastores* y su *Patrocinio de San José*, destacan especialmente, esta última obra se inserta en una composición ampliamente difundida en el gusto de la época.

Innegable es la influencia y protagonismo de Miguel Cabrera en los últimos cien años del virreinato, trascendente no sólo por su gran producción pictórica, sino por su taller y su escuela, antecedente de la Real Academia de San Carlos. Como ya mencionamos anteriormente, Cabrera fue el encargado de inspeccionar el lienzo *non manufactum* de la Virgen de Guadalupe, de esta intervención se produjo su dictamen titulado *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas*, publicado en 1756; este compendio refiere a la autenticidad de la imagen divina y a su milagrosa manufactura. La obra de Miguel Cabrera se encuentra extendida por todo el virreinato, como refiere Manuel Tussaint “*No hubo iglesia ni convento de México que no poseyese cuadros de Cabrera*”. Destacan sus trabajos de la Catedral de México, el Convento de San Francisco y Santo Domingo en la capital, la iglesia de Santa Prisca de Taxco y la Catedral de Puebla. Sin embargo, una característica que encumbró y acrecentó su carrera fue su relación cercana con la Compañía de Jesús, así pues, trabajó en todos los templos, colegios y recintos de los Soldados de Cristo; sus obras están presentes en la Casa Profesa, en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, en el Colegio de Tepotzotlán, el Colegio de San Ildefonso, en el Colegio de los Jesuitas de Querétaro, por enlistar algunos de los recintos. Pintó así vidas de San Ignacio, santos Jesuitas, patronos de la Compañía de Jesús y las Vírgenes protectoras de los hijos de San Ignacio.

²⁴⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 156-159

En el caso de Tepozotlán observamos un verdadero museo creado por mano y pincel de Cabrera, *La Alegoría de la Preciosísima Sangre de Cristo* y el *Patrocinio de María a la Compañía de Jesús* (fig. 7), son algunas de las piezas que nos permiten observar la gran técnica y maestría del pintor oaxaqueño;²⁴¹ ambos lienzos se encuentran en el Templo de San Francisco Xavier, uno frente el otro, a lado del camarín de la Virgen de Loreto, enmarcando las puertas de la entrada al recinto. El lienzo dedicado al patrocinio de la Virgen, guarda especial significado, la composición en medio punto retrata a una Virgen coronada con el Niño Dios en brazos, este bendice los ramos de azucenas blancas, que son repartidos por unos angelillos a los jesuitas; en la testa de la composición observamos al padre eterno con el *orbis mundi*, seguido del Espíritu Santo, la presencia de estos dos personajes, en conjunto con el Niño Dios, representan la Santísima Trinidad. El manto de la Virgen es sostenido por San Miguel Arcángel y San Gabriel; el primero con armadura romana, peto estrellado y galea, el segundo con su ramo de azucenas, del que emana una filacteria que anuncia “*Ave Gratia Plena*”, referencia a la Anunciación. El manto de la virgen cubre a la Compañía de Jesús, representada por dos de sus principales pilares, San Ignacio de Loyola y San Francisco Xavier, santos canonizados en 1622 por Gregorio XV.²⁴²

El “Patrocinio” es una temática en la que se inserta una figura celestial como protectora de familias, autoridades civiles y eclesiásticas, cofradías y órdenes religiosas,²⁴³ como concepto refiere a amparo, protección, auxilio y ayuda, esta composición se creó en el siglo XIII, importante por incluir elementos de la vida terrena en un ámbito celeste y por representar plásticamente la misericordia divina.²⁴⁴ Resulta significativa la popularidad de este tema artístico, ya que se enraíza dentro de la conformación de una identidad criolla, a

²⁴¹ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 160-167

²⁴² Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos...*, 240

²⁴³ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 247

²⁴⁴ Marcela Corvera Poire, “El Patrocinio: interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 8-9

diferencia del mundo europeo, en donde comenzó a desaparecer en el correr del siglo XVIII hasta extinguirse por completo.²⁴⁵



Fig. 7, Miguel Cabrera, *Patrocinio de María a la Compañía de Jesús*, 1715-1768, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, México.

Ya hemos hablado de la prolífica carrera de José de Ibarra y del Maestro Miguel Cabrera, ambos artífices elaboraron cuadros de la Madre Santísima de la Luz, Ibarra resulta ser el autor de por lo menos dos lienzos a saber, mientras que Cabrera reproduce diez lienzos de la Virgen palermitana, incluyendo en estos, obras que aluden a la historia de la milagrosa aparición de la imagen. Sirviéndonos de nuestro inventario de pinturas tenemos constancia

²⁴⁵ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 247

de los obradores detrás de las imágenes de la Madre Santísima de la Luz en Nueva España, por lo que nos es lícito abordarlos *grosso modo*.

Siguiendo a Toussaint, el primer artífice que se asoma es José de Alcívar, de él tenemos constancia de un óleo. Alcívar establece su producción durante la segunda mitad del siglo XVIII, realizó trabajos para el Hospital Real de Indios, para la Casa Profesa, para el Colegio de Guadalupe en Zacatecas y el Convento de San Joaquín de la capital. El renombre de Alcívar alcanzó la fundación de la Real Academia de San Carlos, de la que fue maestro y teniente director. El mismo renombre lo hizo trabajar a lado de Cabrera, especialmente se tiene presente las tres reproducciones que pintó de la Virgen de Guadalupe a lado del maestro oaxaqueño, mismas obras que se repartieron al Papa Benedicto XIV, el arzobispo Rubio y Salinas, quedándose la última Cabrera por parecerle de gran primor. Su obra se destaca por el detalle y el correcto dibujo, característica que se desborda en los retratos de monjas.²⁴⁶



Fig. 8, Andrés López, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

Del pincel de Andrés López tenemos dos lienzos, uno de ellos se conserva en el Museo Nacional del Virreinato (fig. 8), este último es de correcto dibujo y dispone una transcripción de la Madre Santísima de la Luz, destaca especialmente el detalle en el rostro

²⁴⁶ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 169-171

terrible del Leviatán. De López se sabe que su producción se desarrolló en la transición al siglo XIX, por lo que vemos obras de su mano desde 1777 y hasta 1812, trabajó así para La Parroquia de Sombrerete de Zacatecas, realizó lienzos para el Camarín de san Diego en Aguascalientes, también se tiene certeza de trabajos para la Catedral Metropolitana y para el Convento Franciscano de Texcoco. Pintó retratos de virreyes, Vírgenes, santos y trinitades, su pincel es suave y su dibujo es anguloso, sus rostros tenues y aterciopelados son reconocibles.²⁴⁷

Luis Berrueco proviene de una familia de pintores, de su mano constan ocho lienzos de la Madre Santísima de la Luz distribuidos en Puebla y Tlaxcala, respectivamente, la mayoría de estas obras ostentan censuras. De Luis Berrueco sabemos que fue el hermano que más sobresalió en el arte de la pintura, realizó trabajos para Puebla, Tlaxcala y para la capital. Destaca especialmente por sus pinturas de castas, en dónde retrata la cotidianidad del virreinato, es un pintor que cuida la composición de las obras, posee gran originalidad y cuidado en el dibujo. Su trabajo fue especialmente apreciado por la Compañía de Jesús, con la que trabajó varios encargos, como lo fue la reproducción y difusión de la imagen de la Madre Santísima de la Luz y una pléyade de santos italianos, cómo santa Rosalía.²⁴⁸

José Joaquín Magón fue un fecundo pintor poblano que cultivó también la poesía. Realizó cuadros de castas, patrocinios, biombos y arcos triunfales; en el correr del siglo XVIII elaboró cuatro lienzos de la Virgen jesuita. Conocemos que realizó los arcos triunfales que conmemoraron la jura de Carlos III en Puebla, también encontramos sus piezas en la Catedral de Puebla, el Convento de la Merced de Atlixco y para el Convento de san Agustín de Hipona, en la misma provincia.²⁴⁹

De los Caro tenemos noticia que fueron descendientes de Antonio Caro, pintor de Tlaxcala, descendientes de este primero son tres hermanos pintores, de los cuales Manuel Caro fue el que más destacó. Este último nació en Tlaxcala y trabajó para Puebla, su

²⁴⁷ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 175-177

²⁴⁸ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 180

²⁴⁹ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 181-182

producción se ubica entre 1781 y 1814, se describe como un pintor academicista que engalanó todo el estilo y tipo de su época. Manuel Caro elaboró tres lienzos de la Madre Santísima de la Luz, todos ellos de manufactura muy similar, destaca un óleo de colección particular (fig. 9), en el que se observa el cuidado en la construcción de sus figuras, así como la correcta iluminación.²⁵⁰



Fig. 9, Manuel Caro, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Particular.

Al respecto de los demás artífices virreinales que elaboraron lienzos de la Virgen palermitana sólo acotaremos algunas notas: Gabriel Joshep de Ovalle era un pintor mediocre según Toussaint,²⁵¹ el óleo que tenemos de él se encuentra demasiado intervenido y no se transparenta su pincel; José de Páez posee un dibujo pobre pero de una invención excelente, trabajó con Cabrera, sus piezas llegaron hasta Venezuela;²⁵² Francisco Muñoz de Salazar se cataloga como un artífice apreciable,²⁵³ el óleo de la Virgen jesuita que tenemos de él se percibe como de hechura sobresaliente; Manuel y Pablo José Talavera, pintores poblanos nietos de Cristóbal de Talavera,²⁵⁴ sus piezas se aprecian por la aplicación de dorados, por su

²⁵⁰ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 193

²⁵¹ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 154

²⁵² Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 177-178

²⁵³ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 183

²⁵⁴ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 183-184

correcta composición y su original dibujo; finalmente, José de Priego se reconoce como pintor regular.²⁵⁵

Es importante referir que los obradores no sólo trabajaron en grandes lienzos, sino que también trabajaron en una amplia diversidad de soportes, tal es el caso de las láminas. La manufactura de pinturas sobre lámina de cobre fue bastante común en la Nueva España del siglo XVIII, sin embargo, no es una técnica endémica del territorio americano. La pintura sobre lámina de cobre nació en la Italia del siglo XVI, pero su hechura se profesionalizó con mayor ahínco y preciosura en Flandes.²⁵⁶ Encontramos en 1742 la compra de una lámina de la Madre Santísima de la Luz con su marco, la manufactura se describe como “una cosa que, en todo, aseda al mismo primor”, esta pieza medía poco más de una vara, poseía su vidriera y un cajoncito con llave, para su resguardo.²⁵⁷



Fig. 10, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII, Óleo sobre cobre, 22.4 x 16.5 cm, subastado en Christie's NY en noviembre del 2008.

²⁵⁵ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 194

²⁵⁶ Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 21, núm. 75, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 80-81

²⁵⁷ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 6193, Exp. 019

La función devocional de las piezas de lámina radica en la difusión del culto, esta fue una de las formas en que la Compañía de Jesús trasladó sus íconos italianos al Nuevo Mundo. Los soldados de Cristo, utilizaron estas pinturas de pequeño formato como propaganda de sus santos y Vírgenes,²⁵⁸ ejemplo de ello es el cuadro de autor anónimo del siglo XVIII subastado en Christie's New York en noviembre del 2008 (fig. 10). Esta pieza de escasos 22 cm de diámetro, se encuentra ricamente elaborada, notamos el cuidado en dibujar los rostros y las carnaciones de la Madre Santísima de la Luz, el Niño Dios, el alma, angelillos y querubines que componen la imagen; el movimiento de las telas y paños, así como el cuidado en el cíngulo de la Virgen y su corona cuentan con un dibujo correcto y fino; la vileza y semblante grotesco de las fauces del Leviatán también se conciben con singular maestría.



Fig. 11, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII, Óleo sobre lámina, Museo Amparo, Puebla.

²⁵⁸ Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú” 87-89

Una segunda lámina se localiza en el Museo Amparo de Puebla (fig. 11), en comparación con la anterior, esta obra posee una manufactura más primaria, no se transparenta la grandilocuencia y delicadeza y trazos de la primera, sin embargo, el color se vuelve el protagonista, destacando en las carnaciones y telas de la composición. Las pinturas sobre lámina de cobre se hallaron con mayor frecuencia dentro del espacio devocional privado, prevaleciendo hasta la primera mitad del siglo XIX,²⁵⁹ la afinidad hacia estas láminas de pequeño formato residía en la posibilidad de la observación cercana, este ejercicio de apreciación permitía revisar los detalles que componían la obra con suficiente detenimiento, recorriendo todos los detalles con una cautelosa y curiosa mirada. Este ejercicio de contemplación no sólo se llevaba a cabo en la individualidad del hogar, sino también, dentro de las paredes de algunas capillas, en dónde se colocaban estas miniaturas a un nivel considerable para que el observador las pudiera examinar adecuadamente.²⁶⁰ En el Templo de Santo Domingo de Puebla, en la entrada de la Capilla del Rosario observamos un claro ejemplo de una obra dispuesta para una contemplación cercana, se trata de un óleo sobre lienzo de unos 30 cm en dónde se dibuja a la Madre Santísima de la Luz, Virgen de la Compañía en un entorno dominico, aunque en esta composición particular, el artífice omitió deliberadamente al Leviatán. Durante la transición del siglo XVIII al XIX, la pintura sobre lámina encontrará aires de renovación dentro de la categoría pictórica de los *exvotos*.

Los pintores novohispanos utilizaron estampas y grabados como fuente figurativa en el desarrollo de sus trabajos y encargos, este proceder puede parecer una simple copia de los modelos europeos, pero la explicación es mucho más compleja que una sola imitación. Las fórmulas iconográficas, escultóricas y arquitectónicas fueron interpretadas y apropiadas por los artífices novohispanos, adoptando el canon americano a estas disposiciones.²⁶¹ Aludiendo a la metáfora de Baltazar Gracián de “la portátil Europa”, Manrique define el mismo como un fenómeno de traslación de la cultura en el contexto de un proceso de evangelización dirigido, en su mayoría, a neófitos, pero también a europeos resididos en el Nuevo Mundo.

²⁵⁹ Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, 88

²⁶⁰ Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, 95

²⁶¹ Yolanda Samantha Pérez Durán, “La Prensa o El lagar místico en el arte novohispano de los siglos XVII-XVIII”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018, 60

Los grabados que sirvieron de fuente figurativa para los artífices del virreinato no siempre eran exentos o manufacturados de manera individual, sino, que procedían de portadas de libros, así como de cenefas decorativas, viñetas o letras capitulares, motivo por el cuál, estas formas podían verse en muros de conventos, programas retablisticos, portadas de iglesias, lienzos fastuosos o complejas esculturas estofadas.²⁶² Desde el temprano siglo XVI, los artistas europeos que arribaron a la Nueva España, llegaron con grandes arcones de estampas bajo el brazo, dentro de estos baúles no sólo se encontraba una amplísima gama de modelos y tipos de iconográficos bíblicos y profanos, en sus inventarios burilados se hallaban las novedades europeizantes de los grandes maestros²⁶³ como Durero, Tiziano, Rubens, Murillo, Zurbarán o Valdés Leal (fig. 12). La pintura así se hacía grabado, para después recrearse nuevamente en pintura, tras su viaje ultramar, los pequeños dispositivos iconográficos encontraban puerto seguro dentro de la inventiva y genio del virreinato. Jan Sadler, Tomás de Leu, Bolswert, Andrea Lucchini, Luca Barteli, Theodoro van Thulden, Hieronimux Wierix, Martín van der Enden, los hermanos Klaubler, por mencionar algunos, grandes maestros grabadores de los siglos XVI, XVII y XVIII,²⁶⁴ se transfiguraron en los contextos americanos, apareciendo atemporalmente dentro de las obras de los pintores virreinales. Podemos referirnos a la estampa como un producto cultural en serie, ya que no sólo difundió un modelo de hacer, sino que contagió disposiciones, ideas artísticas y conceptos estéticos novedosos, por lo tanto, la estampa en sí se fija como un medio cultural portátil eficaz por su fácil acceso y sencillo transporte.

El estampero no sólo se encargaba de vender estampas, también ofrecía hojas impresas, pliegos de cordel, rosarios y otros objetos de culto. Habitualmente, el trabajo de estampero era oficiado por ciegos, personajes que se ubicaban afuera de las puertas de iglesias y conventos, estos se acompañaban de mozos, quienes los guiaban y guarecían en la

²⁶² Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 13, No. 50 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982), 55-57

²⁶³ Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, 58-59

²⁶⁴ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964), 1-2

venta de sus artículos.²⁶⁵ Dentro de la propia estampería existieron calidades, algunas eran más baratas que otras, esta característica dependía del material de elaboración y la técnica de su manufactura. Las estampas más finas y de más alto costo se vendían, por ejemplo, en librerías, por otro lado, las estampas más baratas y de calidad menor, eran vendidas por los estamperos de a pie. También la ubicación geográfica llegó a determinar el costo de estos impresos, por ejemplo, en las capitales se vendían estampas de mayor calidad y con mejor dibujo, al contrario de los entornos rurales, en dónde el bajo costo determinaba el detrimento de la calidad de la imagen.²⁶⁶

La venta de estampería también figuró dentro del quehacer de los pintores, incluso de los renombrados, por ejemplo, tenemos el caso de Zurbarán, quién se dedicó a la venta de estampas, pigmentos y pinceles, objetos que viajaron ultramar y que en el desembarco ya esperaban por ellos todos los artífices del Nuevo Mundo, mercado que fue habido consumidor de estampería, específicamente los virreinos de la Nueva España y del Perú. Tenemos que los inventarios de los pintores novohispanos consistían en un gran cúmulo de estampas y modelos grabados, entre los arcones llegaron a poseer más de mil ochocientas estampas, material que fue heredado a sus discípulos o vendido *post mortem* en almonedas públicas. En un caso, se valoraron dos mil estampas de medio pliego en treinta reales, precio que, de manera individual o por unidad nos da un costo de menos de un cuarto de real por estampa. Desde Felipe II, se impulsó con gran ahínco e interés público la venta de libros litúrgicos adornados con exquisitos grabados de afamados artífices flamencos, alemanes e italianos, tanto en el reino Hispánico, como en los virreinos de ultramar.²⁶⁷

Independientemente de su carácter práctico dentro del quehacer de los obradores, las estampas ostentaban un elemento *apotropaico* en sí mismo, algunas estampillas vendían la garantía del perdón de los pecados mortales o veniales, incluso, llegaron a prometer 50 años de indulgencias, por ejemplo, San Cristóbal era socorrido como defensor del ladrón,

²⁶⁵ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998), 79

²⁶⁶ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, 80

²⁶⁷ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, 81-83

entonces, se colocaba su figura en estampa en el dintel de la puerta, en armario o en el altar familiar para evitar eventos violentos.²⁶⁸

En 1767, año de la expulsión de la Compañía de Jesús, se sucedió un pleito entre dos hermanas por unas estampas, una de la Virgen de Guadalupe y otra de la Madre Santísima de la Luz. María Inés, la hermana que presentó la queja, advirtió que la adquisición se hizo por la cantidad de cinco pesos y que, a sazón de haberlas adquirido, su hermana las sustrajo y se las llevó para su uso y culto personal. La demandante suplica encarecidamente se haga saber a su hermana del atropello que esta cometió y que a la brevedad sean restituidas ambas estampas en el altar familiar para el culto y uso de las dos.²⁶⁹



Fig. 12, Simon Guillain, *Vende Quadri*, 1646, Grabado, Bibliothèque Gallica.

²⁶⁸ Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, 81-83

²⁶⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 1819, Exp. 030

2.3 Expulsión y exilio de la Compañía de Jesús en la Nueva España: Iconoclasia jesuita

El 25 de junio de 1767, por decreto de Carlos III, se dictó la expulsión de La Compañía de Jesús de la Nueva España y de todos los territorios de la corona española.²⁷⁰ Los ignacianos ya habían sido expulsados de Portugal en 1759 y de Francia en 1762, por lo que el rey Carlos III habría de emular dicho ejercicio.²⁷¹ Quinientos sesenta y dos jesuitas fueron expulsados del virreinato de la Nueva España, en la mañana del 25 abandonaron seminarios, casas y misiones²⁷² en compañía del asombro y aflicción de los fieles, puesto que la real cédula fue muy estricta, “no debería quedar ni un jesuita”, todos tienen que embarcar al destierro.

Os revisto de toda mi autoridad, y de todo mi real poder, para que inmediatamente os dirijáis a mano armada a las casas de los jesuitas. Os apoderéis de todas sus personas, y los remitiréis como prisioneros en el término de veinticuatro horas al puerto de Veracruz. Ahí serán embarcados en buques destinados al efecto. En el momento mismo de la ejecución haréis sellen los archivos de las casas y los papeles de los individuos, sin permitir a ninguno de ellos llevar consigo otra cosa que sus libros de rezo y la ropa absolutamente indispensable para la travesía. Si después del embarque, quedase en ese distrito un solo jesuita, aunque fuese enfermo o moribundo, seréis castigados con pena de vida. – Yo el Rey.²⁷³

Dentro del artículo IX de la Pragmática sanción quedó estipulado férreamente la expulsión de la Compañía de Jesús de los reinos hispánicos, se declaró que bajo ninguna circunstancia jamás podría renovarse las licencias de existencia a la Compañía y que así, tampoco serán admitidos nuevamente en ninguno de los lugares que corresponden al presente reino de su majestad Carlos III, estipulado que todos aquellos que incurran en violar este decreto, serían severamente castigados y depuestos como perturbadores del orden público. Inmediatamente un sonido de alarma inundó las Cortes Hispánicas, en ese mismo recinto, comenzó a circular

²⁷⁰ Lucio Marmolejo, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato: obra escrita en presencia de los más auténticos e interesantes documentos*, t. 2 (Guanajuato: Imprenta del Colegio de Artes y Oficios, 1883), 223

²⁷¹ Carlos Esteban Guzmán Hurtado, “Mandato real: la expulsión de los jesuitas en la ciudad de Guanajuato en las postrimerías del virreinato novohispano” en *Revista Andares*, no. 4, (enero-marzo 2016): 72

²⁷² Carlos Esteban Guzmán Hurtado, “Mandato real: la expulsión de los jesuitas en la ciudad de Guanajuato en las postrimerías del virreinato novohispano”, 73

²⁷³ Lucio Marmolejo, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato...*, 224

el rumor de que los jesuitas eran una asociación muy peligrosa por alentar la conspiración y poseer en su cisma un carácter sedicioso.²⁷⁴

Desde los albores del siglo XVIII, se acentuó en la monarquía hispánica el regalismo, estas medidas enfatizaron el dominio del rey dentro de los estamentos eclesiásticos, por lo que correspondía al monarca hacer valer su derecho de mandar y disponer en asuntos referentes a la Iglesia, situación que encontró discordancia con las reglas propias de la Compañía de Jesús, que por medio del cuarto voto se preponderaba la obediencia al Papa, situación que determinó a los Soldados de Cristo como contrarios a tal disposición regia. Esta dependencia al papado produjo muchas críticas y constantes disputas desde antes de la Pragmática Sanción,²⁷⁵ por lo que el ambiente de hostilidad hacia los padres jesuitas fue la antesala al posterior expolio.

El “extrañamiento” so pena de expulsión dictada a la Compañía, se siguió de una pléyade de acusaciones que no haría más que avivar un fuerte resentimiento y odio, los señalamientos se enfrascaron en torno a su actitud frente a la autoridad real y se sumó también algunas de sus posturas religiosas. Aunado a su repudio público, las experiencias personales por las que pasaron los padres expulsos fueron traumáticas y muy violentas, en algunos casos hasta mortales. El éxodo vivido los obligó a embarcarse en largas y peligrosas travesías oceánicas, sobreviviendo a las inclemencias del mar, enfrentando piratas y naufragios, la muerte fue una constante dentro de estas embarcaciones, situación que diezmó la integridad y la poca esperanza de supervivencia de los padres.²⁷⁶

La expulsión de La Compañía de Jesús desencadenó un proceso de purga cultural, política, religiosa, educativa, espiritual e iconográfica.²⁷⁷ Desde el momento mismo de su

²⁷⁴ Enrique Giménez López, “Expulsión de los jesuitas y marginalidad en la España de la segunda mitad del siglo XVIII” en *Memoria y Civilización* (Universidad de Navarra), Vol.4, (2001): 188-190

²⁷⁵ Laura Lara Martínez y María Lara Martínez, “La expulsión de los Jesuitas (1767) de la monarquía hispánica. La política regalista y la pragmática del “extrañamiento” en *Razón y fe* (COMILLAS Universidad Pontificia), Vol. 275 núm. 1422, (abril, 2017): 358-359

²⁷⁶ Laura Lara Martínez y María Lara Martínez, “La expulsión de los Jesuitas (1767) de la monarquía hispánica...”, 361-362

²⁷⁷ Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, (México: Miguel Ángel Porrúa, 1999), 31

expulsión surgió la prohibición de edición de textos a favor o en contra de La Compañía, desde 1770 se ejecutó un régimen de proscripción por parte del gobierno civil, mismo que censuró muchos escritos de doctrina e historia jesuita.²⁷⁸ A nivel simbólico, el culto y veneración de íconos jesuitas se consideró como una afrenta y crítica a las medidas reales, a su vez, las devociones promovidas por los ignacianos fungieron como recordatorio de su existencia y testimonio de su repentina ausencia.²⁷⁹ Inmediatamente se dio orden de borrar los escudos de la Compañía de Jesús de todas sus casas, escuelas e iglesias, sustituyendo estos emblemas por escudos de armas y blasones de Carlos III. Las congregaciones marianas jesuitas fueron arrinconadas y relegadas a otras órdenes, los más interesados en estas disposiciones fueron los agustinos y los dominicos, mismos que se apoderaron de estas congregaciones, renombrándolas en el acto y dedicándolas a sus Vírgenes patronas.²⁸⁰ La expulsión diezmó a la sociedad novohispana en más de un aspecto, destacó especialmente la precariedad y abandono en el área educativa,²⁸¹ sin embargo, también se atentó contra la fe y devoción,²⁸² condenando la veneración de santos jesuitas y aprovechando esta medida para consumir, o intentar consumir, la erradicación del culto al Sagrado Corazón de Jesús y a la Madre Santísima de la Luz.²⁸³

El flujo de los acontecimientos inició en el año de 1768 en Lérida, España.²⁸⁴ El sacerdote Domingo de Bari, párroco de la iglesia de Santa María Magdalena, sostuvo un acalorado enfrentamiento con miembros de La Compañía de Jesús por motivos de enseñanza, ya que no le permitieron impartir su cátedra tomista en el seminario. Después de la expulsión de los jesuitas y a raíz del sentido enfrentamiento, el párroco Domingo de Bari se encargó de

²⁷⁸ José Abel Ramos Soriano, *Los delincuentes de papel, Inquisición y libros en la Nueva España (1571-1820)*, (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Fondo de Cultura Económica, 2011), 42-44

²⁷⁹ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 370-371

²⁸⁰ Laura Lara Martínez y María Lara Martínez, “La expulsión de los Jesuitas (1767) de la monarquía hispánica...”, 363

²⁸¹ Para profundizar en el tema consulte el artículo de Enrique Gonzáles González “La expulsión de los jesuitas y la educación novohispana ¿debate cultural o proceso secularizador?” en *Ilustración en el mundo hispánico: preámbulo de las independencias*, México, Gobierno de Tlaxcala e Universidad Iberoamericana, 2009

²⁸² Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jauregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier Garcadiago y Luis Aboites Aguilar, *Historia mínima de México*, 122

²⁸³ Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, 324

²⁸⁴ Cristina Ratto, “Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano”, 27

establecer diversas denuncias en contra de los Soldados de Cristo y su influencia dentro del territorio leridano, entre todas las acusaciones, enfatizó especialmente en el culto y veneración a la Madre Santísima de la Luz.²⁸⁵ El resultado de este suceso decantó en un edicto firmado por el obispo Manuel Macías Pedrejón el 16 de marzo de 1770, en el que se ordenó confiscar toda imagen de la Madre Santísima de la Luz de iglesias y capillas.²⁸⁶ A causa de lo acontecido en Lérida, el obispo de Zaragoza decidió prohibir también la imagen y emitió un decreto el 16 de mayo de ese mismo año. Ambas resoluciones obedecían a la prohibición de 1742 dictada por el papa Benedicto XIV, la que prohíbe la devoción e imágenes de la *Madonna dei Lumen*, un culto extendido en Nápoles en 1730.²⁸⁷

Los hechos acaecidos en Europa acentuaron la problemática anti jesuita en el Nuevo Mundo, que ya se encontraba exacerbada por el movimiento jansenista presente en la Nueva España.²⁸⁸ El jansenismo es producto de la polémica *De Auxiliis* desarrollada en 1582 y 1607, en dónde se confrontaron postulados teóricos al respecto del libre arbitrio del ser humano en el plan de Dios. Los escritos de Domingo Báñez, Francisco Suárez y Luis de Molina fueron los que compaginaron toda la raíz de la polémica; por una parte, Domingo de Bañez defendía férreamente la predestinación divina, basándose en teoremas tomistas y agustinianos, mientras que Molina defendía el libre albedrío del ser humano independiente de la acción de Dios. El jansenismo se gestó dentro de la Universidad de Lovaina, gracias a la cátedra de Cornelio Jansenio, posterior obispo de Jansen, en esta clase Jansenio se remitía a los escritos de san Agustín al igual que Báñez, en dónde se explicaba la gracia de Dios en la libertad humana, postulando la fe en lugar de la razón y anteponiendo las escrituras de los Padres de la Iglesia en lugar de los escritos de índole filosófica. La corriente teológica que se desprende de la cátedra de Jansenio se conoce como jansenismo, este movimiento defendía el rigor moral y la predestinación divina siguiendo los preceptos de Báñez; a su vez proscriben el

²⁸⁵ 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”, 218-225

²⁸⁶ Rebeca Carretero Calvo, “La Madre Santísima de la Luz en Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida”, 204

²⁸⁷ Janeth Rodríguez Nóbrega, “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770) El ocaso del Barroco”, 68

²⁸⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jauregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier Garciadiego y Luis Aboites Aguilar, *Historia mínima de México*, 121

jesuitismo, su esencia Barroca, el carácter exacerbado de las imágenes religiosas y la religiosidad emocional, devenida de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola.²⁸⁹

En 1769 el arzobispo Francisco Antonio José de Lorenzana y Buitrón emitió un edicto en el que reprimía enérgicamente todas las acciones de rebeldía en favor de los expulsos, mandado que de inmediato se retiraran las cátedras jesuitas de todas las escuelas, que no sobreviviera ni una sola cátedra de la Compañía, que se extinguiera todo seminario y facultad que trabaje o se abrigue al amparo de nombres como Suárez, Molina, Marín, Vázquez, Busembaun o cualquier otro autor jesuita. Lorenzana tenía una clara postura contra los jesuitas, comentaba que la condena de estos padres fue la curiosidad y la soberbia, decía que los jesuitas se acercaron demasiado al sol con alas de cera.²⁹⁰ Ante el descontento general, las protestas y disturbios a favor de los jesuitas, las autoridades eclesiásticas y civiles promulgaron la Real Cédula del 21 de agosto de 1769, mandato que clamaba la urgencia de realizar Concilios Provinciales en todo el continente americano para erradicar todo rastro de La Compañía de Jesús.²⁹¹

El arzobispo Francisco Antonio José de Lorenzana y Buitrón (fig. 13) fue el encargado de abanderar el IV Concilio Provincial Mexicano, mismo que se realizó en 1771 desde enero hasta octubre; en las sesiones se atendieron temas concernientes a la doctrina, las fiestas, las devociones, etc. Durante las juntas conciliares, Lorenzana y su compañero en el cabildo de la catedral de Toledo, el obispo poblano Francisco Fabián y Fuero, expresaron su postura claramente antijesuita. Lorenzana, representó a la corriente episcopalista, que defendía la abolición de privilegios para los regulares.²⁹²

²⁸⁹ Ramón Kuri Camacho, *El barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible* (México: Universidad Veracruzana, 2008), 476-483

²⁹⁰ Ramón Kuri Camacho, *El barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible*, 453-453

²⁹¹ Janeth Rodríguez Nóbrega, “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770) El ocaso del Barroco”, 68

²⁹² Nelly Sigaut “Nuestra Señora de la Luz”, 60



Fig. 13, Miguel Cabrera, *Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón*, 1766, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Estado de México.

Una de las sesiones de Concilio se dedicó especialmente a la revisión de imágenes, se dictó que se habían detectado varias inconsistencias dentro de varias pinturas que ilustraban sin decoro alguno a la Virgen y a las santas, dibujándolas con ropas escandalosas, grandes escotes y vestiduras profanas. Resultado de estas observaciones, se mandó a borrar y retirar tales imágenes de toda iglesia y culto público y privado; dentro de las mismas disposiciones se restringió la pintura de historias fabulosas de santos ajenas a la tradición cristiana y a las Sagradas Escrituras. Se prohibió también la elaboración de temas deshonestos de desnudos escandalosos en biombos o cualquier calidad de mueble, alentando en los obradores la abstención en la elaboración de tales solicitudes profanas.²⁹³

Resultado de estas discusiones fue la redacción de las *Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso de las sagradas imágenes*. Las normas estipulan que el pintor debía de conocer la Historia Sagrada y de no conocerla, tendría la obligación de informarse con quién si tuviera ese conocimiento; debía de pintar los cuerpos de hombres y

²⁹³ Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, 243-244

mujeres de manera decente, no cayendo en provocaciones lujuriosas; estaba estrictamente prohibido modificar o alterar según su libre voluntad las Historias Sagradas, así como inventar nuevas soluciones iconográficas que no estuvieran previamente aprobadas por la Iglesia; todo pintor tenía la obligación de ser examinado en su quehacer y en su práctica según su gremio; el arte elaborado en los talleres de los artífices tenía imitar a lo dicho por san Carlos Borromeo, entonces, debe ser primoroso en verdad y Misterio; el pintor no podía adecuar su arte de acuerdo al gusto del que encargaba las imágenes, tenía que respetar las Historias Sagradas como ya se ha mencionado; por último, se estipuló que los peritos del arte quedaban obligados a salvaguardar su oficio librando de vilipendios y escándalos a su gremio.²⁹⁴

Por su parte, la principal problemática que enfrentó la imagen de la Madre Santísima de la Luz fue la de su representación iconográfica y sustento teológico, adicionalmente a estos reclamos, existieron acusaciones hechas a los propios ignacianos por “mala doctrina”, ello derivado de su espiritualidad flexible y adaptabilidad al entorno,²⁹⁵ características que sus enemigos vieron como relajación a la moral.²⁹⁶ Desde la propia difusión del culto e imagen de la Madre Santísima de la Luz surgió discrepancia entre la comunidad cristiana, algunos teólogos y estudiosos afirmaban que la Virgen no podía salvar a las almas del infierno, que solamente tenía el papel de intercesora ante su hijo; en su momento, La Compañía de Jesús se defendió de estas acusaciones explicando que la Virgen no sacaba al alma del infierno, sino que evitaba que cayera en él,²⁹⁷ como lo expresaba su historia sagrada, se encontraba en ademán de sostener.

A pesar de la aclaratoria previa por parte de la Compañía, los señalamientos continuaron y cada vez se exacerbaban más, se llegó a considerar a la representación mariana como una trasgresión total a la teología, el hecho de otorgar autonomía de acción a María, la

²⁹⁴ Nelly Sigaut “Nuestra Señora de la Luz”, 64-65

²⁹⁵ Antonio Rubial García, *El Cristianismo en Nueva España, catequesis, fiesta, milagros y represión* (México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 2020), 129

²⁹⁶ 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”, 213

²⁹⁷ Rebeca Carretero Calvo, “La Madre Santísima de la Luz en Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida”, 204

desligaba de su papel de intercesora ante Dios y la insinuación de que podía liberar a las almas de las fauces del infierno, contradecía uno de los dogmas más importantes: “las penas del infierno son eternas”.²⁹⁸ Incluso las plegarias a la Virgen pedían sacar del infierno a aquellos que se encontraban purgando sus penas, dicha petición apelaba a defectos en la justicia divina y hacía creer que un castigo se podía evitar mediante un recurso sentimental²⁹⁹ y apotropaico.

Durante el IV Concilio Provincial Mexicano en la sesión XX del 7 de febrero se abordó la discusión alrededor de la Madre Santísima de la Luz, concurrieron argumentos a favor y en contra, destacando estos últimos, pues se consideró apócrifa y despreciabilísima su revelación, herética su representación y se acusó de ser promovida por un hereje o novator.³⁰⁰ Se alzaron voces que apelaron a su innecesaria existencia y papel nada imprescindible para la Iglesia, pero que, por el hecho de encontrarse tan arraigada en la feligresía, se tenía que borrar el dragón de todas las imágenes y se debía de prohibir la manufactura de más lienzos.³⁰¹ La opinión del arzobispo Lorenzana se decantaba por borrar el alma y el dragón, para no incurrir en error alguno, siendo así la resolución final del día, sumado a estas censuras, se pedía suprimir todo jeroglífico³⁰² jesuita o que aludiera al jesuitismo.³⁰³

Meses antes de que el IV Concilio Provincial Mexicano terminara, Lorenzana recibió una misiva en la que se le comunicó su asignación como arzobispo de Toledo, así, en marzo

²⁹⁸ 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”, 217

²⁹⁹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Los jesuitas y las devociones marianas en la Nueva España”, en *Revista de la Universidad de México* (Universidad Nacional Autónoma de México), Vol. 499, (agosto de 1992): 14

³⁰⁰ Novator(es) es una denominación que se aplica a un grupo minoritario de pensadores y científicos españoles de finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII; el periodo de la historia intelectual de Europa correspondiente a la crisis de la conciencia europea que coincide con la revolución científica y precede a la Ilustración. En España también se denomina como pre-ilustración española.

³⁰¹ Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, 323-326

³⁰² Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, 553

³⁰³ Al respecto del tema, la Dra. Cristina Ratto desarrolla en extenso las principales discusiones del IV Concilio Provincial Mexicano y el debate teológico y político de la imagen en su artículo “Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano”, en H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, n°3, Universidad de los Andes, 2018

de 1772, abandonó Nueva España con destino a tierras ibéricas,³⁰⁴ por lo que no dio seguimiento a los afanes conciliares por los que había peleado tanto. El IV Concilio Provincial Mexicano no fue aprobado por el papa Clemente XIV, por lo que la censura y persecución se efectuó de manera atropellada y muy dispersa. La Madre Santísima de la Luz continuó siendo muy popular en la Nueva España, se erigieron altares y se pintaron muchos lienzos, se crearon cofradías y se publicaron textos al respecto de la Virgen de La Compañía de Jesús.³⁰⁵

Existieron casos en que las censuras fueron hechas por motivación de aquellos sacerdotes y regulares que estaban en contra de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, como lo fue el caso del obispo de Oaxaca Antonio Alonso de Ortigosa, que emprendió la tarea afanosa de recorrer su diócesis para buscar y censurar la imagen, se tiene conocimiento de por lo menos cinco parroquias: San Pedro Yolos, San Juan Chicolmexóchitl, San Pedro Teococuilco, San Pablo Mitra y San Miguel Sola. Las correcciones que se realizaron se concentraron en la eliminación del Leviatán o el alma salva, ya sea uno u otro o ambos. Cabe destacar que el caso del obispo Ortigosa es *sui generis*, y que como él muy pocos realizaron dicha labor. Dentro de su recorrido, el obispo dio cuenta de lo extendido que se encontraba el culto y devoción a la Madre Santísima de la Luz, pues notó que esta imagen se hallaba en ámbitos tanto rurales como urbanos.³⁰⁶

Consideraciones finales del capítulo 2

El presente capítulo ha permitido reconstruir de manera integral la empresa devocional, artística y simbólica en torno a la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España, poniendo en evidencia la compleja red de mediaciones religiosas, sociales, económicas y culturales que sostuvieron su arraigo y expansión durante el siglo XVIII. A partir del análisis del culto temprano, su materialización en retablos, fiestas, misiones, cofradías y literatura devocional,

³⁰⁴ José María García Redondo y Salvador Bernabéu Albert, *Territorio, iglesia y sociedad. Francisco Antonio Lorenzana y su visita a la Arquidiócesis de México, 1767-1769* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán, 2022), 23

³⁰⁵ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de la Nueva España (1521 – 1804)*, 372

³⁰⁶ Nelly Sigaut “Nuestra Señora de la Luz”, 63

se ha demostrado que esta advocación no fue una devoción marginal, sino un fenómeno profundamente enraizado en la religiosidad novohispana, especialmente impulsado por la Compañía de Jesús y articulado a su proyecto pastoral, pedagógico y evangelizador.

El estudio de la reproductibilidad de la *vera efigie* ha evidenciado la centralidad de los obradores pictóricos y del circuito de las estampas en la difusión masiva de la imagen, permitiendo comprender los mecanismos de circulación iconográfica, apropiación estética y resignificación simbólica que dieron forma a una tradición visual propiamente novohispana. La intervención de destacados pintores —como Miguel Cabrera, José de Ibarra y otros artífices virreinales—, así como el uso estratégico de grabados europeos, da cuenta de un proceso de adaptación creativa que conjugó modelos importados con sensibilidades locales, consolidando una iconografía dinámica y eficaz en su capacidad de persuasión devocional.

Finalmente, el análisis de la expulsión de la Compañía de Jesús y de la consecuente iconoclasia permite situar este culto dentro de los profundos conflictos políticos, teológicos y culturales del último tercio del siglo XVIII. La persecución de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, entendida como símbolo jesuítico, revela la dimensión ideológica del arte sacro y la fragilidad de las devociones ante los cambios de poder. Así, este capítulo aporta una lectura compleja del fenómeno mariano, no sólo como expresión de piedad, sino como espacio de disputa simbólica, en el que confluyen la espiritualidad, la política regia, la censura ilustrada y la reconfiguración del imaginario religioso novohispano.

3. Supresión y supervivencia de la imagen de la Madre Santísima de la Luz

El presente capítulo se estructura en tres apartados que obedecen a una secuencia que explica la conformación, difusión, transformación y resignificación de la imagen de la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España. En primer lugar, se expone la cartografía de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, atendiendo las clasificaciones particulares de su adaptabilidad: pervivencia, omisión, adaptación, recomposición y prohibición. En segundo término, se analiza la expulsión de la Compañía de Jesús como un punto de quiebre político, religioso y simbólico, que derivó en la censura, persecución y tentativa de erradicación del culto, evidenciando los conflictos doctrinales y las tensiones ideológicas que atravesaron a la imagen mariana. Finalmente, se estudia el proceso de resignificación ocurrido durante la guerra de Independencia, cuando la imagen transita de emblema jesuita a estandarte realista, insertándose en la denominada “guerra de las imágenes”, lo que permite observar su adaptación, persistencia y reconfiguración simbólica en un contexto de crisis y transformación política. En conjunto, estos tres momentos revelan el carácter dinámico, mutable y profundamente instrumental de las imágenes devocionales, cuya función desborda el ámbito religioso para inscribirse activamente en los procesos sociales, políticos y culturales del mundo novohispano.

La iconoclasia³⁰⁷ es descrita como una forma de hostilidad motivada por la voluntad de destruir, eliminar, alterar o suprimir imágenes. Este tipo de acciones se dispone en la individualidad o en la colectividad, una de las finalidades de este acto es la *damnatio memoriae*, fenómeno que atiende a la supresión icónica de la posteridad de la memoria colectiva.³⁰⁸ En este contexto, la imagen es entendida en su relación fenomenológica entre su representación y su espectador,³⁰⁹ en este sentido, un ataque a la imagen, más allá de significar un ataque a la materialidad de la misma, sugiere un ataque a lo simbolizado en la

³⁰⁷ En el presente desarrollo atenderemos a los trabajos de David Friedberg y Hans Belting, ambos investigadores cercanos al Círculo de Hamburgo, acepción que concuerda con nuestra propuesta teórica y metodológica.

³⁰⁸ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (Argentina: Sans Soleil Ediciones, 2017), 16

³⁰⁹ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, 18

imagen, implícito o explícitamente.³¹⁰ La imagen es la representación de una comunidad, más que de su propia figuración y sustancia.³¹¹

De la misma manera, la censura icónica habla de la sustitución de rasgos particulares, en un acto de despersonalización o alteración de la imagen.³¹² La iconoclasia, entendida como un proceso de censura, atiende a una corrección, mutilación o destrucción de la imagen,³¹³ actos en los que las intenciones o acciones no se enfocan únicamente en eliminar la imagen, sino en dejar huella de esta agresión.³¹⁴ La afrenta en contra de la imagen se desencadenó más que por la imagen representada, por aquello con lo cual interactuaba, entonces, el problema no fue la imagen en sí, sino su veneración como objeto de culto y herramienta de representación divina.³¹⁵

La iconoclasia cómo *damnatio memoriae* existió mucho antes de Lutero y Calvino, podemos hablar del siglo VI, en el contexto del cristianismo, tiempo en el que se determinó el uso y valor de la imagen dentro del espacio devocional y se dispusieron sus usos, entre los que destacó su valor pedagógico como “biblia de los analfabetos”.³¹⁶ La vulnerabilidad a la mano humana y a los aconteceres políticos y sociales, hicieron a la imagen el estandarte por excelencia para demostrar visualmente aquellos enfrentamientos.³¹⁷

En la Nueva España, las imágenes religiosas sirvieron como promotores de las identidades sociales y territoriales, por medio de la apropiación, resignificación y utilización de las mismas, se revela el panóptico simbólico, político, económico, teológico y estético particular de cada uno de estos sustentos icónicos.³¹⁸ La veta sobre la cual hemos ido trabajando en el desarrollo de este estudio, parte de la identificación de la obra de arte como

³¹⁰ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, 41

³¹¹ Hans Belting, *Imagen y culto*, 194

³¹² David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, 55

³¹³ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, 60

³¹⁴ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, 72

³¹⁵ Hans Belting, *Imagen y culto*, 193

³¹⁶ Hans Belting, *Imagen y culto*, 196

³¹⁷ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, 43-44

³¹⁸ Alberto Argüello Grunstein, *Iconoclasia e iconolatría en el México colonial: arte e identidades sociales y territoriales* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura, Centro Nacional de las Artes, CENIDIAP, Estampa Artes Gráficas, 2008), 4

elemento de la expresión de las identidades sociales, territoriales, políticas y religiosas; por tanto, el arte funge como agente de contingencia cultural, es un arte que acontece y se desdobra en su creación y recepción.³¹⁹

La pintura, imagen materializada en un sustento físico, forma parte esencial de la columna vertebral de esta investigación, como tal, se presenta como un objeto polivalente, sin embargo, priorizamos su carácter de objeto de culto capaz de fomentar un fervor que emulsiona las articulaciones de la devoción en una sociedad, esta relación la hemos definido como “fenómeno devocional”. Alberto Argüello maneja un concepto similar, “poder vicarial”, este se explica como el poder atribuido de una imagen de culto dentro de la vida y actuar de aquellos que la veneran o la presencian.³²⁰ Como hemos referido anteriormente, las imágenes de la Madre Santísima de la Luz implicaron la supervivencia de una tradición jesuítica, que si bien, encontramos también en contextos regulares y seculares, significaron la presencia de una ausencia expulsa, a pesar de ello, la contingencia y agencia propia de la imagen dentro de la sociedad novohispana del siglo XVIII, nos permite trazar la vida de la imagen por medio de una cartografía, categoría que tomamos prestada del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

En palabras de E. H. Gombrich, el proyecto del *Atlas Mnemosyne* consistió en la estructuración de una relatoría visual de la memoria colectiva de occidente,³²¹ aunque su explicación no resulta tan simple. Recordemos que el *Atlas Mnemosyne* es uno de los proyectos inconclusos y más ambiciosos de Warburg, ríos de tinta se han escrito al respecto de la metodología y teoría de la imagen de este proyecto. No guardamos la ambición de abonar a la discusión en torno al “método” o “escuela” de Warburg,³²² sin embargo, creemos que es pertinente trabajar la veta de estudio formulada desde Warburg y difundida a través de

³¹⁹ Alberto Argüello Grunstein, *Iconoclasia e iconolatría en el México colonial: arte e identidades sociales y territoriales*, 9

³²⁰ Alberto Argüello Grunstein, *Iconoclasia e iconolatría en el México colonial: arte e identidades sociales y territoriales*, 9

³²¹ Ernst H. Gombrich, *Aby warburg: Una biografía intelectual* (Madrid: Alianza, 1992), 263

³²² Dentro del prólogo de *La Pervivencia de las imágenes*, Felisa Santos acota que no existe una escuela warburiana como tal, sino, un camino o método de diversas bifurcaciones al respecto del estudio de la imagen. De la misma manera, especifica que el estado inacabado del método, permite o suscribe un hacer constante por parte de las futuras generaciones.

lo que se denominó “Círculo de Hamburgo”.³²³ En este sentido, es que retomamos la categoría “cartografía de la memoria” y la adaptamos a “cartografía de la imagen”, en el entendido que la desarrollamos como un inventario de las variaciones iconográficas de un modelo original, concientizando la vida de la imagen, su supervivencia a través de su contextualización, apropiación y reapropiación dentro de los fenómenos por los que vivió.

La “cartografía de la imagen” surge por la gran pléyade de pinturas que se produjeron de la Madre Santísima de la Luz dentro del territorio de la Nueva España, desde la llegada de la obra *non manufactum* en 1732, hasta 1821. El panóptico de imágenes propició una propuesta de clasificación y explicación de cada una de las particularidades de estos grupos. El ejercicio icónico de análisis de la imagen se circunscribió dentro de movimientos de censura y prohibición, por tradición historiográfica se ha proscrito la imagen de la Madre Santísima de la Luz como un caso efectivo de censura secular y política en la Nueva España, sin embargo, gracias el inventario de imágenes y trabajo de archivo, podemos apuntalar una nueva perspectiva sobre este fenómeno de iconoclasia.

Por lo tanto, retomando a Warburg, explicamos a la imagen en su acontecer constante, no como un mero trasunto estético,³²⁴ sino como un fenómeno y un objeto de culto.³²⁵ La supervivencia de la imagen se traducirá en la multiplicidad de fórmulas engendradas a partir de la primera obra de la Madre Santísima de la Luz. La pervivencia de la Virgen jesuita, entendida en nuestro trabajo como *Nachleben*,³²⁶ se vislumbrará en su proceso de transmisión

³²³ Fritz Saxl, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Rudolf Wittkower, Otto Kurz, Henri Frankfort, Arnaldo Momigliano, Ernst Gombrich, Gertrud Bing, Frances Yates, o D. P. Walker, Michael Baxandall, Charles B. Schmitt, Anthony Grafton, Carlo Ginzburg, por mencionar algunos de los integrantes.

³²⁴ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2008), 162

³²⁵ Georges Didi-Huberman, *La Imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada 2009), 39

³²⁶ El concepto de *Nachleben der Antike* (la “supervivencia” o “pervivencia” de la Antigüedad) designa la persistencia activa de las formas, gestos, símbolos y fórmulas expresivas del mundo clásico en épocas históricas posteriores, particularmente en el Renacimiento, pero también más allá de él. Este *Nachleben* no implica una mera continuidad pasiva ni una simple imitación estilística, sino una reactivación dinámica, conflictiva y cargada de tensiones afectivas, en la que las imágenes del pasado reaparecen resignificadas según nuevas condiciones culturales, políticas y psíquicas. Desde una perspectiva historiográfica, Warburg rompe con las concepciones lineales y evolucionistas de la historia del arte al proponer una temporalidad no homogénea, marcada por retornos, desplazamientos y latencias, donde el pasado se manifiesta como una fuerza viva que irrumpe en el presente. Así, el *Nachleben* se convierte en una categoría clave para comprender la historia cultural

y recepción.³²⁷ Tenemos en cuenta que no hay un distanciamiento considerable entre las variaciones y la fórmula original, como lo hiciera Warburg en sus estudios sobre el Renacimiento italiano y las reminiscencias paganas de la Antigüedad, pero, para nuestros fines resulta funcional esta forma de trabajo.

como un campo de energías simbólicas en constante transformación, en el que la memoria visual opera como un archivo dinámico de gestos, emociones y saberes transmitidos a lo largo del tiempo.

³²⁷ Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, 167

3.1 Cartografía de la imagen de la Madre Santísima de la Luz: definición, estudio y clasificación de la reproductibilidad pictórica del original *non manufactum*

Las formas en que una sociedad o comunidad toma y asimila los elementos culturales son varias y muy diferentes entre sí, este tipo de asimilaciones se conocen como “respuestas culturales”. Siguiendo a Argüello, las respuestas culturales posibles radican entre los siguientes rubros: rechazo, resistencia, resignificación, sincretismo, apropiación, innovación, aceptación, asimilación, o desintegración.³²⁸ Dentro de la especificación de imagen como producto cultural, Freedberg determina, además, las acepciones: destrucción, alteración y supresión.³²⁹ Para los fines de este trabajo y tomando en cuenta el corpus de imágenes que ostenta la presente investigación, proponemos las clasificaciones de: pervivencia, omisión, adaptación, recomposición y prohibición.

La **pervivencia** se entiende como una copia superviviente de la imagen original, no ostenta alteración o supresión alguna. La **omisión** se explica como la decisión deliberada de eliminar uno o varios elementos de la configuración original, no se considera la adición de otros elementos, cabe resaltar que la omisión se tiene que presentar desde la propia manufactura y no después. La **adaptación** se refiere a la modificación de uno o varios elementos que alteren la imagen original y que añaden una segunda intención o significado, este tipo de adecuaciones se desarrollan desde la manufactura, puede ser en aras de una censura o no. La **recomposición** repite la fórmula original de la imagen, pero añade nuevos elementos a ese mismo discurso, objetos que pueden sumar una lectura nueva o una lectura complementaria. Finalmente, la **prohibición** clasifica a las imágenes que patentan acciones de censura violenta o intervenciones de corrección y prohibición, este tipo de mediaciones se perciben a simple vista y son realizadas *a posteriori* de su manufactura.

La fórmula original de la que partimos para realizar las anteriores clasificaciones se desprende de la primera imagen de la Madre Santísima de la Luz, nos referimos al original

³²⁸ Alberto Argüello Grunstein, *Iconoclasia e iconolatría en el México colonial: arte e identidades sociales y territoriales*, 13

³²⁹ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, 16

de 1722. Así pues, atendiendo a la composición plástica formal acotamos la siguiente descripción: el desenvolvimiento de la escena parte del centro, en dónde se encuentra la Virgen María, su postura transparenta una “S”, la flexión de su rodilla derecha y el aparente desequilibrio, da una sensación de ligereza; el rostro es fino y delgado, su expresividad es casi hierática, sus ojos están entrecerrados y miran en *festaiuolo*.³³⁰ El velo que reposa en su cabeza cae en cascada hacia su espalda, para luego posicionarse frente a sus piernas, disposición que refiere movimiento; con su brazo izquierdo carga a Jesús Niño y con la diestra sostiene al alma. Dos angelillos la coronan y a sus pies, tres querubines la sostienen; debajo de todo se halla la filacteria que reza “LA MADRE SS DEL LVME”. Jesús Niño reposa en el brazo de su madre, con ambas manos sostiene dos corazones y los inflama; el ángel de la derecha, se pinta hincado y en señal de reverencia, con ambos brazos sostiene un cesto de corazones en dirección a Jesús Niño. El alma de la izquierda es tomada del brazo izquierdo por la Madre Santísima de la Luz, esta alma es retratada como un ser masculino, por lo que un paño le rodea el sexo y sinuosamente sube hasta sus hombros; la sorpresa que posee su rostro halla correspondencia con sus articulaciones, este sentimiento se explica al ser un alma salva de las fauces del Leviatán, es un alma en una caída intercedida por la Virgen. Finalmente, el último elemento que compone esta imagen es el Leviatán, apreciado en la parte inferior izquierda, lo más perceptible de su anatomía son sus fauces llameantes y una parte de su rostro monstruoso.

Retomando las características arriba descritas, acotamos los elementos que conforman la imagen original de la Madre Santísima de la Luz: Virgen, Leviatán, alma, Jesús niño, corazones inflamados, ángeles, querubines y corona. La sistematización de las fórmulas icónicas que hemos propuesto, parten de esta configuración, de la alteración, perpetuación, adhesión o censura de uno o más de estos elementos. En el momento de escritura de este trabajo, nuestro inventario de pinturas consta de 185 obras, las cuales se disponen conforme a *The Museum System (TMS) Collections Management Software* y de acuerdo a la convención general de la disciplina de Historia del Arte: Autor, título de la obra, temporalidad, técnica, medidas y ubicación. Los periodos de manufactura se establecen desde 1732 a la primera mitad del siglo XIX; de este cúmulo, diferenciamos 147 óleos ubicados entre 1732 y 1799, cabe destacar que todas estas obras

³³⁰ Que mira al espectador

fueron elaboradas en la Nueva España y se distribuyen por todo el territorio novohispano. Destacamos 41 obras de artífices identificados, 17 obras con paradero desconocido, 164 lienzos, 20 láminas y una obra sobre madera.

Pervivencia

Esta categoría agrupa más de la mitad del total de obras registradas, contamos con 98 piezas, 78 corresponden al siglo XVIII; de este mismo periodo, tenemos 74 lienzos y cuatro láminas respectivamente. Como ya se mencionó, la pervivencia se define como la copia del original, por tanto, en estas piezas encontraremos todos los elementos iconográficos que constituyen a la Madre Santísima de la Luz. Aunque las imágenes sean una copia fiel, cada una ostenta un estilo diferente y una técnica singular, argumento que nos proporciona las herramientas suficientes para realizar un ejercicio explicativo, que nos esclarezca la clasificación asignada y su diferencia con las otras formas de adaptación de la imagen.



Fig. 14, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía del Templo de Nuestra Señora de la Luz, Puebla, Puebla.

En el Templo de Nuestra Señora de la Luz, ubicado en el centro de la ciudad de Puebla, encontramos una imagen de la Madre Santísima de la Luz dentro de la sacristía (fig. 14). El lienzo se conserva en perfecto estado, propiedad que nos deja ver con claridad los elementos particulares de su composición. Se representan así la Virgen sin toca,³³¹ sosteniendo a Jesús Niño, mientras este inflama corazones; flanquean a la Madre Santísima un ángel y el alma salvada de las fauces del Leviatán, finalmente, al calce de la parte inferior, se asoma la filacteria que reza LA MADRE SS DE LA LVS. Destacamos las variantes representativas de la Virgen sin toca o velo, en dónde el artífice deja asomar el cabello de la Madre de Dios, particularidad que se observa en diez ocasiones, en los cuales se percibe una fuente figurativa en común, que no proviene de algún grabado conocido, pero que, por la similitud en la disposición de los objetos de la composición, se difiere que guardan en común una misma estampa. En seis lienzos existe una corona con forro de terciopelo rojo, igualmente, seis presentan el manto de la Virgen con terminaciones en brocados de pan de oro y todas ellas disponen la filacteria al calce de la advocación.



Fig. 15, Luis Berrueco (atribución), *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Retablo Pintado de la Catedral de la Asunción, Tlaxcala, Tlaxcala, (Detalle).

³³¹ Velo que cubre la cabeza de las mujeres

En la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Tlaxcala, observamos un curioso ejemplo de esta representación de la Madre Santísima de la Luz (fig. 15), la composición se inserta en un retablo pintado, categoría pictórica que se elaboró con mayor ahínco en el correr del siglo XVIII. Esta predilección corresponde con la urgencia de la elaboración de estos trasuntos discursivos, se ha dicho que su proliferación se desarrolló debido al costo que suponía la erección de un retablo de madera, sin embargo, su existencia se debió a la lejanía de los centros de producción y no sólo al costo de su manufactura.³³² Los retablos fingidos o “retablos de perspectiva” se explican con el nacimiento de la perspectiva arquitectónica de Brunelleschi, transparentándose en el quehacer de su contemporáneo, el pintor italiano Masaccio. En Santa María Novella, Florencia, podemos ver un claro ejemplo del trabajo de Masaccio, “La Santísima Trinidad”, fresco que recrea un espacio a través del muro, por dónde asoma un segundo escenario imaginado, así, el “trampantojo” permite crear la ilusión de que las figuras de la composición son táctiles.³³³

El retablo de Tlaxcala se pinta de tres calles y dos cuerpos, en el primer cuerpo se presenta san Pedro, el Padre Eterno con el Espíritu Santo y a la diestra se dibuja a san Pablo; mientras que en el segundo cuerpo observamos a san Joaquín, seguido de san José y santa Ana; en el centro la advocación de la Madre Santísima de la Luz. De la anterior descripción podemos remitir que se trata de un retablo que representa a “los cinco señores” y la Santísima Trinidad, pero que se encuentren Pedro y Pablo en la cabecera del retablo, enfatiza la inclusión mariológica en la Iglesia como institución y en la Teología como predicación. A esta alegoría se le conoce también como “Trinidad terrestre”, desde la Edad Media se configuró dicha representación, en dónde se incluían solamente las figuras de Jesús niño, la Virgen María y san José, la proliferación de las obras de esta devoción se dio gracias a los grabados de Lucas Vorsterman, artífice que se inspiró de los modelos rubenianos de esta temática.³³⁴ En la alegoría de “los cinco señores” se observa a santa Ana, la Virgen María, san José, san Joaquín, el Padre Eterno y el Espíritu Santo, por lo que, al unísono se estarían representando las dos Trinidades, una terrena y la otra celestial. Durante el

³³² Clara Bargellini, *Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua* (Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011), 21

³³³ Ernst H. Gombrich, *La historia del arte* (Londres: Phaidon, 1997), 226-229

³³⁴ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1998), 75

virreinato la alegoría de “los cinco señores” fue ampliamente cultivada y gozó de especial fortuna crítica entre la sociedad novohispana, razón por la que se le dedicaron innumerables retablos, iglesias y lienzos, tal fue el caso de los pintores Juan Correa, Cristóbal de Villalpando y Nicolás Rodríguez Juárez, por mencionar algunos.³³⁵

Dentro del acervo del Museo Soumaya de la Ciudad de México,³³⁶ está resguardado un curioso lienzo de apenas 80 x 60 cm (fig. 17), se trata de un proyecto de retablo, con 7 advocaciones marianas, siendo las principales, la Inmaculada Concepción, la Madre Santísima de la Luz y la Virgen de Guadalupe. Los proyectos de retablística en lienzo o grabado se utilizaron a modo de muestrario o maquetación de un proyecto pictórico y arquitectónico de mayores dimensiones, sin embargo, estos proyectos no siempre se llevaron a cabo.³³⁷ Dentro del mismo contrato de manufactura del retablo, no sólo se establecía el costo y el material del trasunto, sino que también, se especificaba a modo de pitipie³³⁸ la traza y distribución del proyecto en general, esto perseguía la finalidad de respetar y cumplir la disposición y programa iconográfico acordado entre el artífice y la iglesia.³³⁹

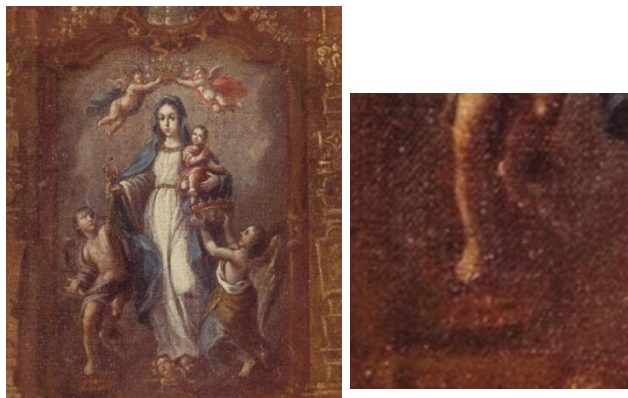


Fig. 16, Artista no identificado, *Proyecto de Retablo de la Virgen de Guadalupe y la Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México, (Detalle).

³³⁵ Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa, José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México* (Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995), 13

³³⁶ Es importante señalar que, dentro de sus especificaciones catalográficas, el óleo posee un error de fechado, ya que se dispone entre 1670 y 1700, siendo que la Madre Santísima de la Luz de apareció milagrosamente en Palermo en 1722 y llegó a la Nueva España hasta 1732.

³³⁷ José Armando Hernández Soubervielle y Omar López Padilla, “Juan García De Castañeda, Felipe Ureña y El Proyecto Del Retablo Mayor Para El Santuario De Nuestra Señora De San Juan De Lagos (1758-1763)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 34, No. 105 (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 63

³³⁸ Escala de un mapa o plano para calcular las distancias y medidas reales

³³⁹ José Armando Hernández Soubervielle y Omar López Padilla, “Juan García De Castañeda, Felipe Ureña y El Proyecto Del Retablo Mayor...”, 75



Fig. 17, Artista no identificado, *Proyecto de Retablo de la Virgen de Guadalupe y la Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Museo Soumaya, Ciudad de México.

El proyecto de retablo se dispone en una distribución de cinco calles y tres cuerpos, en el cuerpo superior se ubican, de izquierda a derecha, santa Bárbara en el remate, san Nicolás de Bari, san Miguel Arcángel, una Virgen en Teotokos, al centro una Inmaculada Concepción con los cinco señores y san Juan Bautista, seguido del arcángel Rafael, santa Rosa de Lima en el remate derecho y debajo de ella se ubica san Pedro Telmo. El segundo cuerpo lo componen san Luis Gonzaga, san Agustín de Hipona, santa Rita de Casia, san Ignacio de Loyola, la Virgen de Loreto, la Madre Santísima de la Luz, santa Rosalía de Palermo, san Francisco Xavier, san Juan de Dios y san Felipe Neri. A pesar de las dimensiones del lienzo, en un acercamiento nos es posible vislumbrar los trazos de la boca del Leviatán (fig. 16), así como cinco diente-cillos y el rostro desfigurado de la bestia. El tercer cuerpo dispone a san Juan Evangelista, san Pedro, san Antonio de Padua, santa Catalina de Siena, santo Domingo de Guzmán, santa Catalina de Alejandría, santa María Magdalena, la Virgen Dolorosa, la Virgen de Guadalupe, san Estanislao de Kostka, una Virgen del Refugio, san Francisco Regis, san Antonio Abad, santa Gertrudis, san Francisco de Asís, santa Úrsula, santa Teresa de Jesús, san Bartolomé, san Pablo y santo Tomás de Aquino.

Si analizamos algunos elementos del programa iconográfico que presenta el proyecto de retablística no sólo encontramos que la calle central se encuentra completamente dedicada a advocaciones marianas, en un examen más minucioso notamos la presencia de nueve devociones jesuitas, ocho devociones italianas, siete santos fundadores de órdenes y diez patronos de las juventudes, estudiantes y universitarios. Además, destaca la presencia de las tres Vírgenes de la Compañía de Jesús: La Virgen de Loreto, la Madre Santísima de la Luz y la Virgen del Refugio.

La inserción de la Trinidad Mariológica jesuita dentro de un mismo espacio no es extraña, podemos encontrarlas en una misma composición o en lienzos independientes, pero dentro de la misma dimensión discursiva de un edificio. En el templo del barrio del Santo Entierro, San Luis Tehuilo-yocan, San Andrés Cholula, Puebla, encontramos a las tres Vírgenes colindando en un mismo espacio arquitectónico, por el estilo del dibujo y la terminación de los lienzos, se adivina que guardan un mismo artífice en común, sin embargo, de momento se desconoce quien fuera el pintor de ellas. Por comparación con otros cuadros de la Madre Santísima de la Luz de la mano de los hermanos Talavera, inferimos que muy

probablemente sean de su mismo pincel, no sólo por la hechura similar, sino también, por su lugar de procedencia, por lo que lo adjudicamos al pincel de Pablo José Talavera (fig.18).



Fig.18, Pablo José Talavera (atribución), *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del barrio del Santo Entierro, San Luis Tehuiloyocan, San Andrés Cholula, Puebla.

El cuadro destaca por las aplicaciones de pan de oro en el manto de la Virgen, así como en la terminación de encaje dorado del velo que la cubre, este tipo de aplicaciones también existen en la ropa de Jesús Niño y del Ángel que sostiene el cesto de corazones. La técnica de pan de oro es muy compleja, tenemos el *Tratado de orfebrería* de Benvenuto Cellini, publicado en el año 1568, en él se ilustra el modo en que se obtenía un pan de oro, así como su grosor ideal, logrado mediante el batido o martillado sobre yunque.³⁴⁰ Por otro lado, *El libro del arte* de Cennino Cennini especifica la técnica de aplicación del pan de oro, así como las herramientas ideales para realizar dicha labor y el correcto proceder para lograr un acabado pulido como espejo.³⁴¹ Es importante referir que durante los siglos XVI y XVII España se convirtió la principal productora de panes de oro, gracias a que por esos siglos se

³⁴⁰ Benvenuto Cellini, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, trad. Juan Calatrava Escobar (Madrid: Akal, 1989), 140

³⁴¹ Cennino Cennini, *El libro del arte* (Buenos Aires: Argos, 2008), 97-129

exportaron grandes cantidades de oro del Nuevo Mundo, en este contexto, la ciudad de Castilla, específicamente, adquirió fama por poseer los panes de oro más finos y puros.³⁴²

El tratado que inevitablemente fue del conocimiento de los artífices novohispanos fue el de Francisco Pacheco *Arte de la pintura*, en él hallamos un desglose mayor de lo que respecta a la técnica del dorado, desde la molienda del mineral, hasta la preparación de todos los materiales para dorar y el procedimiento del dorado mismo sobre tela.³⁴³ Teniendo en cuenta que la obra de Francisco Pacheco salió a la luz en el año de 1638, es probable que podamos observar algunas de sus técnicas en la pintura virreinal correspondiente a la segunda mitad del siglo XVII y principios del XVIII. Finalmente, en *El museo Pictórico y Escala Óptica* de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, se transcribe la urgencia por saber manejar el oro, ello para desestimar la necesidad de un dorador, aunque hace esta observación únicamente para trabajos pequeños, tal es el caso de pequeñas labores o letras.³⁴⁴ Carrillo y Gariel, especifica que el dorado cayó en desuso durante el siglo XVI y resurgió en el siglo XVIII,³⁴⁵ razón por la que observamos un mayor número de obras con aplicación de pan de oro en esta centuria.

En la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Amecameca, tenemos un ejemplo más de la aplicación de pan de oro sobre lienzo (fig. 19). Se trata de una Madre Santísima de la Luz con su manto y vestido ricamente adornados por motivos fitomorfos. Justo en el centro de su ajuar, se distingue claramente una flor de cuatro pétalos, cuyos ápices se extienden de manera envolvente en toda la vestimenta. Un elemento que no se nos puede escapar de nuestro ejercicio descriptivo es el rostro del Leviatán, faz zoomorfa que asemeja a un simio, referencia a la *Simia Dei* o Mona de Dios. La *Simia Dei* es explicada por san Buenaventura como un animal de naturaleza mala y perversa, se significa como imitador de Dios imperfecto, *Diabolus est simia Dei, et operum ejus*. El demonio como *Simia Dei* se enfrasca

³⁴² Laura de la Colina Tejada, “El oro en hoja: aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas” (tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2001), 30-31

³⁴³ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1956), 40-41 y 96-120

³⁴⁴ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El museo pictórico y la escala óptica* (Madrid: M. Aguilar, 1947), 92

³⁴⁵ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura en la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983), 81

en la tarea de contrahacer la *Opera Dei*, el simio, como símbolo en la cristiandad, se refiere al demonio y a su quehacer, pues imita al hombre e intenta imitar a Dios. El simio también es la encarnación del pecado, ícono de lujuria, idolatría y paganismo.³⁴⁶



Fig. 19, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, ExConvento Dominicó de la Asunción, Amecameca, Estado de México, (Detalle).

Si realizamos una revisión a los rostros del Leviatán, en nuestro catálogo de pinturas de la Madre Santísima de la Luz tenemos que 114 imágenes incluyen al Leviatán dentro de su configuración iconográfica, siendo así, más de la mitad de las obras plasman el rostro y fauces llameantes del demonio (fig. 20). Dentro de las variantes representativas encontramos rostros más humanizados, otros más representan al Leviatán en su forma anfibia, también se le concibe como un demonio tal cual, con cuernos y grandes colmillos. La constante dentro de la iconografía del Leviatán es el fuego llameante que brota de las fauces de la misma bestia, gañote que espera ansioso por el alma inocente. La coloración oscura y verdosa que explica la calidad del averno es común en todas las representaciones, estas tonalidades

³⁴⁶ Gustavo Curiel Méndez, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988), 116-119

pueden señalar la podredumbre y las condenas horribles del infierno, así como pueden estar relacionada con la personificación plástica de un demonio.

El Leviatán es un demonio elemental creado por Dios,³⁴⁷ océanos, mares y ríos son su morada,³⁴⁸ dentro del relato bíblico se enuncia al Leviatán como el rey de los soberbios,³⁴⁹ no hay hombre que lo venza, sólo Dios puede dominar la soberbia del mar.³⁵⁰ En Job existe una descripción de este ser infernal, posee grandes círculos de dientes, una piel de armadura, dura e impenetrable, estornuda llamaradas de fuego y humo sale de sus narices, su aliento es tan hirviente que enciende carbones, su corazón es duro como piedra, su ser no se perturba por las grandes olas o la inmensidad del mar, su existencia es imperturbable ante cualquier arma humana.³⁵¹ El Leviatán es un ser de forma anfibia al que se le adjudicaba el caos acuático³⁵², se creía que era el causante de fuertes tormentas³⁵³, torbellinos, oleaje agresivo, la obscuridad o los eclipses³⁵⁴, pero mayormente cualquier fenómeno natural que refiriera al mar.

³⁴⁷ *Sagrada Biblia*, Sal. 104: 26

³⁴⁸ Robert Muchembled, *Historia del diablo: siglos XII-XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), 45

³⁴⁹ *La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera* (México: Sociedades bíblicas unidas, 1993), Job 41: 34

³⁵⁰ *Sagrada Biblia*, Sal. 89: 10

³⁵¹ *Sagrada Biblia*, Job 41: 5-25

³⁵² Walter Kaspel, *Diccionario enciclopédico de exégesis y teología bíblica* (Barcelona: Herder, 2011), 952

³⁵³ Robert Muchembled, *Historia del diablo: siglos XII-XX*, 28

³⁵⁴ En Job se piensa que devora la luz (sol) dejando en penumbras la tierra

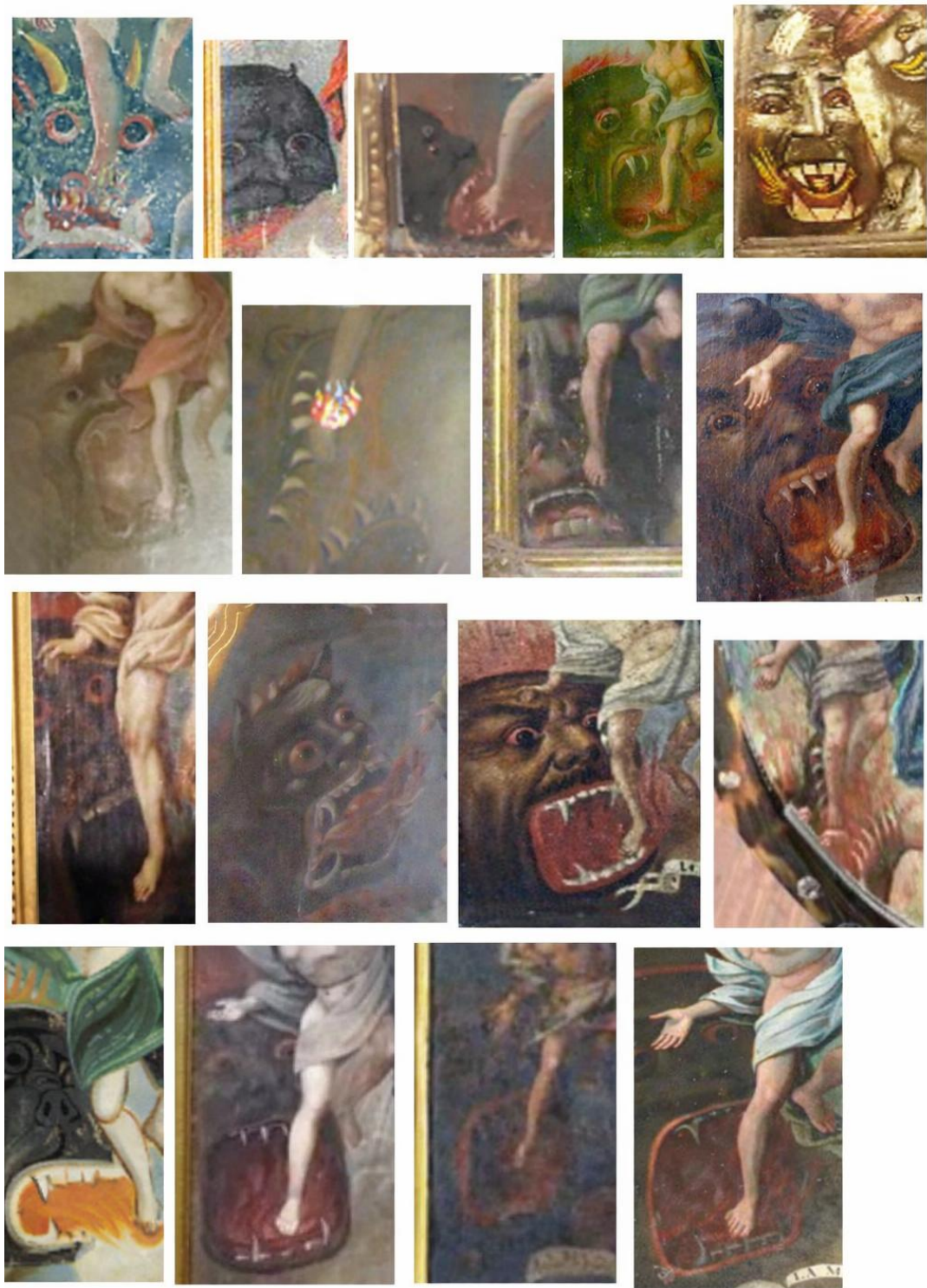


Fig. 20, Varios artistas, *Leviatán*, s. XVIII y XIX, (Detalles).

Omisión

Dentro de la clasificación de omisión tenemos 31 óleos, de los cuales 22 pertenecen al siglo XVIII. Esta categoría corresponde a la decisión premeditada de eliminar o suprimir, uno o varios de los elementos que constituyen la composición original de la Madre Santísima de la Luz. Resulta importante inferir que esta omisión se desarrolla desde la misma manufactura del cuadro y no después, dicha alteración puede corresponder, o no, con las determinaciones iconoclastas en contra de la Compañía de Jesús y de la propia imagen de la Virgen jesuita, por lo tanto, si se parte de esta premisa dichas acciones fueron posteriores al IV Concilio Provincial Mexicano. Cabe resaltar que la omisión de uno o más elementos no suma o modifica el sentido original de la imagen Mariana.

La Catedral Metropolitana de la Ciudad de México guarda una Madre Santísima de la Luz del lado del Evangelio (fig. 21), lienzo exento con importantes faltas de la capa pictórica, estado que deja ver la imprimatura del óleo. La alegoría mariana excluye al Leviatán, la ausencia de este no se suple con algún elemento que simule o refiera al infierno, como se puede observar en otros casos, donde se dibujan flamas o rocas. Cabe resaltar que todos los demás elementos de la disposición original se mantienen sin variación alguna. Un aspecto que vale la pena resaltar de este ejemplo es la aparente devoción que desprende, ya que la pintura es flanqueada por una marialuisa de terciopelo rojo que sostiene “milagritos” de diversa índole. Estas pequeñas piezas de metal suelen ser de oro, plata y fierro, aunque también existieron otras más elaboradas con cuernos de animales, carey, barro o cera. Este tipo de trasuntos representaban brazos, piernas, corazones, ojos o imágenes suplicantes de rodillas, también existieron milagritos en forma de animales como vacas, chivos, cabras, cerdos, pollos, pájaros, perros y gatos.³⁵⁵

Esta muestra votiva se conoce como una categoría de “exvoto”³⁵⁶. El término *votum* refiere al acto de mediación de la entidad divina en una situación de súplica por parte del

³⁵⁵ Moises Gámez y Oresta López, *Tesoros populares de la devoción: los exvotos pintados en San Luis Potosí* (México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 19

³⁵⁶ Moises Gámez y Oresta López, *Tesoros populares de la devoción: los exvotos pintados en San Luis Potosí*, 19



Fig. 21, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Catedral Metropolitana, Ciudad de México.

creyente, manifestándose a través de una intervención, mejor conocida como milagro.³⁵⁷ De igual forma, la palabra exvoto se define como un voto cumplido, por lo tanto, todas aquellas expresiones que del mismo se desprendan serán manifestaciones de agradecimiento por el favor divino, siendo así, es permisible afirmar que sin milagro no hay exvoto.³⁵⁸ En el caso de las figurillas de metal, tenemos que, de acuerdo a la parte del cuerpo que expresen, será la afectación o enfermedad sanada por intervención divina,³⁵⁹ en este caso, por obra de la Madre Santísima de la Luz.

En una obra de Andrés López (fig. 22) también podemos ver un caso de omisión, se trata de un óleo sobre lienzo que, esta obra no dibuja al Leviatán, en su lugar únicamente vemos un espacio vacío. La pieza de López, por su formato y tamaño podría tratarse de un

³⁵⁷ Thomas Calvo, “Milagros, milagreros y retablos: introducción al estudio de los exvotos en el occidente de México” en *Los exvotos del Occidente de México*, coords. Marianne Bélard y Philippe Verrier (El Colegio de Michoacán: Centre Francais D’Etudes Mexicaines et Centramericaines, 1996), 6

³⁵⁸ Eulalia Castellote Herrero, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara* (España: Intermedio Ediciones, 2015), 10

³⁵⁹ María J. Rodríguez Shadow y Martha Monzón Flores, “La Virgen María en los exvotos mexicanos” en *Destiempos*, núm. 15, julio-agosto (2008): 342

escudo de monjas o una pieza elaborada para un altar personal. La obra además de su curiosa forma es una pieza de una buena manufactura, se nota el estudio del artífice en cuanto al dibujo y el manejo de pigmentos. Esta pieza es la segunda de las que tenemos noticia elaboró el pintor referente al tema de la Madre Santísima de la Luz, llama la atención que en la pintura de gran formato que presentamos en el capítulo anterior (fig. 8) respetó la composición original de la advocación mariana.



Fig. 22, Andrés López, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular.

La siguiente pintura se clasifica dentro de un grupo de lienzos que poseen una leyenda diferente en la filacteria, esta particularidad es compartida con otros cuatro lienzos que ubicamos en las categorías de pervivencia y adaptación, dentro de los cuales no existe alguna variante en cuanto al texto mismo de la filacteria o disposición de esta. Tenemos un óleo de principios del siglo XIX que se alberga en el Museo de Arte Colonial de Morelia, Michoacán (fig. 23). La pintura no sólo omite al Leviatán, sino, que emula su existencia con una especie de llamaradas que tocan los pies del alma que sostiene la Madre Santísima de la Luz. En este caso, la filacteria reza: LUMEN AETERNUM MUNDO EFFUDIT, texto en latín tomado del Misal Romano del Prefacio que habla sobre la Maternidad de la Virgen María y el cuál se

traduce como “hizo resplandecer sobre el mundo la luz eterna” o “derramó sobre el mundo la luz eterna”.



Fig. 23, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XIX, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Colonial, Morelia, Michoacán, (Detalle).



Dentro del Misal Romano encontramos cinco Prefacios dedicados a la Virgen María como parte de las Plegarias Eucarísticas, estos son: I Maternidad de la santísima Virgen María, II La Iglesia alaba a Dios con las palabras de María, III María Modelo y Madre de la Iglesia, IV María signo de consuelo y esperanza y V María, Imagen de la humanidad nueva. En estos Prefacios se exalta la maternidad de la Virgen no sólo como madre de Jesucristo, sino, como madre de la Iglesia y madre de la humanidad, de igual forma se enaltece su virginidad, su ser inmaculado, su posterior ascunción al cielo y la dicta como la nueva Eva.³⁶⁰ La Plegaria Eucarística se realiza después de haber consagrado el vino y el pan, momento en el que se sucede la transubstanciación de Cristo. Los Prefacios no son únicos de la Virgen

³⁶⁰ *Misal Romano* (España: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015), 527-531

María, estos son múltiples y muy variados según el tiempo litúrgico o la festividad del año en que se celebre una Misa.

Adaptación

La clasificación de adaptación o integración conglomerada a las obras que alteran la imagen original añadiendo, modificando y suprimiendo uno o varios elementos, con estas acciones suman una segunda lectura o significado al original, cabe destacar que este tipo de adaptaciones se integran desde la propia manufactura. Se diferencia de la categoría de omisión, al poseer la intención de proporcionar un significado diferente al original, no sólo omite elementos, sino que las pinturas de este grupo sumarán siempre formas nuevas que modifiquen el significado primero. De la misma manera, por su naturaleza de adaptabilidad, se podrán encontrar casos que respondan a las determinaciones del IV Concilio Provincial Mexicano.

Tenemos así 18 piezas que se agrupan en esta clasificación, cuatro láminas y 14 lienzos respectivamente, de las cuales 15 pertenecen al siglo XVIII. Luis de Mena, pintor novohispano activo en mediados del siglo XVIII, firma un óleo que presenta al centro a la Madre Santísima de la Luz rescatando un alma indígena, en la parte inferior, flanqueando las esquinas del lienzo, se dibujan dos indígenas penitentes rindiendo culto a la Virgen jesuita, mientras que en la parte superior encontramos a san José y san Francisco de Asís como redentores de almas y al Padre Eterno con el Espíritu Santo observando la escena en medio de estas dos figuras (fig. 24). La pintura procede de la misión de San Diego Alcalá de California, cabe destacar que la imagen sobrevivió a la revuelta indígena de San Diego de 1775.

Se ha señalado en la literatura que la configuración de su iconografía corresponde a un entorno más franciscano que jesuita,³⁶¹ por la fecha en que se circa su hechura, podemos decir que es una imagen que no sólo dibuja una adaptación, sino también, una supervivencia

³⁶¹ Clara Bargellini, “El arte de las misiones del norte de la Nueva España” en *El Arte de las misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*, coords. Clara Bargellini, Michael K. Komanecky (Ciudad de México: Antigua Colegio de San Ildefonso, 2009), 259



Fig. 24, Luis Mena, *La Madre Santísima de la Luz con devotos indígenas*, ca. 1769-1772, Óleo sobre lienzo, 167.6 cm x 152.4 cm, Serra Museum, The San Diego Historical Society, San Diego, California, USA.

a la expulsión de la Compañía de Jesús. El contexto anterior no resulta ajeno al acontecer de las misiones del norte, en dónde franciscanos y jesuitas compartían territorios, y cuyas devociones coexistían y eran adoptadas tanto por una orden como por otra. Observamos una

popularidad considerable en los casos de imágenes de advocaciones marianas, tales como la Virgen de Guadalupe, la Virgen del Pópulo la Virgen de Loreto, la Virgen del Refugio y la Virgen de la Luz, estas últimas, Vírgenes de la Compañía; la Madre Santísima de la Luz, específicamente, fue adoptada por los franciscanos, quienes la presentaron como la salvadora de los indígenas de la California. La fama milagrosa de estas Vírgenes se dio en gran medida por mediación de los Soldados de Cristo, quienes expusieron entre los fieles “el poder de las imágenes”, así fue como, las imágenes marianas en compañía de las alegorías cristológicas custodiaron las misiones y fungían como agentes mediadores en la vida de los indígenas.³⁶²

El esplendor de las misiones jesuitas del norte se sucedería justamente en la segunda mitad del siglo XVIII³⁶³, temporalidad tardía, teniendo en consideración que las misiones jesuitas iniciaron en 1589.³⁶⁴ La Dra. Clara Bargellini acota que, tras la expulsión de la Compañía de Jesús, la supervivencia de la imagen de la Madre Santísima de la Luz y de la Virgen del Refugio, dependió de la configuración iconográfica de los temas presentados, específicamente lo relacionado a la maternidad de María. Expone que el caso de la Madre Santísima de la Luz guarda un trasfondo de aculturación, puesto que su popularidad no dependía netamente de los jesuitas, sino, más bien de sus fieles y devotos, que ya no eran propiamente neófitos indígenas, sino más bien, se trataba de una congregación mixta.³⁶⁵

Una adaptación similar se observa dentro del acervo del Museo Franz Mayer (fig. 25), se trata de una composición que presenta a la Madre Santísima de la Luz al centro, sin alma y sin Leviatán, en su lugar, se le concibe sosteniendo un corazón inflamado. Del lado superior izquierdo se retrata a san José coronado y con su vara floreciente; al lado superior derecho se encuentra san Miguel Arcángel vistiendo un peto romano que dibuja el sol, la luna y las estrellas, con la mano izquierda sostiene su escudo, mientras que con la derecha apunta a una filacteria que reza *Quis ut Deus*;³⁶⁶ del lado inferior izquierdo se presenta san Juan Nepomuceno, porta vestimenta de canónigo acompañada de una capa de armiño, en sus

³⁶² Clara Bargellini, “El arte de las misiones del norte de la Nueva España”, 69-73

³⁶³ Clara Bargellini, “El arte de las misiones del norte de la Nueva España”, 57

³⁶⁴ Clara Bargellini, “El arte de las misiones del norte de la Nueva España”, 59

³⁶⁵ Clara Bargellini, “El arte de las misiones del norte de la Nueva España”, 74

³⁶⁶ Quién como Dios

manos se porta un crucifijo como símbolo de la firmeza de su fe y una palma como recuerdo de su martirio³⁶⁷; finalmente, en el lado inferior derecho se ubica san Antonio de Padua, santo franciscano, que se representa con su sayal, cingulo y tonsura, con la diestra toma una vara de azucenas, símbolo de su pureza³⁶⁸ y con la izquierda carga al Niño Dios, quien a su vez se concibe con el *orbis mundi* y una cruz, respectivamente. Todos los elementos anteriores se enmarcan al filo inferior con una filacteria que enuncia el nombre de la advocación mariana.



Fig. 25, Aguilari, *La Madre Santísima de la Luz con san José, san Miguel Arcángel, san Juan Nepomuceno y san Antonio de Padua*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Franz Mayer, Ciudad de México.

La procedencia de este lienzo podría ser claramente la misma que el anterior, por presentar una configuración similar y por acentuar dos devociones pertenecientes a la Compañía de Jesús y a la Orden de San Francisco. Cabe resaltar que la devoción a San Juan Nepomuceno fue ampliamente promovida por los Soldados de Cristo, desde antes de su

³⁶⁷ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos* (España: Akal, 2009), 261-263

³⁶⁸ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, 34-37

canonización, en 1729, se fomentaba su santo nombre en las escuelas jesuitas.³⁶⁹ En 1731 fue electo patrono secundario de la Compañía de Jesús,³⁷⁰ conocido como santo de la buena fama y protector de las calumnias, también se le evoca como patrono del secreto de confesión, por la leyenda de su lengua incorrupta.

Dentro de la clasificación de adaptación distinguimos seis variantes importantes: sustitución del cesto de corazones por un cesto de flores, sustitución del alma salva por un ángel, suma de más devociones o santos, sustitución del alma salva por un cúmulo de corazones y sustitución del alma salva por un rosario. De las anteriores variantes la solución que se repite en ocho ocasiones es la correspondiente a la sustitución del alma salva por un ángel, ejemplo de esta adaptación resulta ser la obra que se encuentra en el Templo del Ex Hospital de San Roque, Puebla (fig. 26). El óleo de autor no identificado recrea la mayoría de los elementos de la *vera efigie*, sin embargo, se concibe a un ángel penitente de lado izquierdo y la mano de la Virgen se dibuja sosteniendo un corazón inflamado, al igual que el Niño Dios. Este tipo de adaptación también se observa en varios casos de prohibición, en dónde a modo de repinte, se censura el alma salva por un ángel o arcángel.

De igual manera, los objetos que sostiene la Virgen son diversos, destacamos tres variantes después de un examen de las 188 obras, los objetos resultantes son: corazón, con 12 piezas; cetro de pureza, con tres óleos y rosario, con diez representaciones. Cabe destacar que las pinturas en las que la Virgen sostiene algo diferente a un alma, equivalen al 13.29% del total de las obras estudiadas en este trabajo, por lo que los casos son los menos y más particulares. Existe una pintura que suscribe la adaptación del rosario y la sustitución del alma penitente por la figura de Santo Domingo de Guzmán, santo que a su vez recibe el rosario con la diestra y que con la mano izquierda recibe también un corazón inflamado (fig. 27). La adaptación de Santo Domingo de Guzmán particularmente obedece a la leyenda que da noticia de la aparición de María al santo dominico mientras predicaba en Languedoc, esta develación acota el momento en que es la Virgen misma quién entrega el santo rosario al

³⁶⁹ Pavel Stepanek, “San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano” en *Cuadernos de arte e iconografía* (Fundación Universitaria Española), núm. 6, (1990), 89-98

³⁷⁰ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, 262

fundador de la orden de predicadores.³⁷¹ Finalmente, podemos decir que esta pintura también sostiene una Virgen ya coronada, referente que podemos observar sólo en tres lienzos de la muestra de 188. Salve recordar, que la configuración de la Virgen coronada no corresponde con la obra primigenia de la Madre Santísima de la Luz, en dónde los querubines se encuentran en ademán de coronar.

Es importante hacer notar la adaptabilidad de la imagen de la Madre Santísima de la Luz a contextos franciscanos y dominicos, esta característica permite vislumbrar las formas en que la *mariofanía* se despliega en los idearios icónicos de las demandas circunstanciales de sus contextos de apropiación.



Fig. 26, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Ex Hospital de san Roque, Puebla.



Fig. 27, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular.

³⁷¹ Héctor H. Schenone, *Iconografía de los santos* (vol. 1) (Argentina: Fundación tarea, 1992), 269

Recomposición

El grupo de imágenes que se disponen en la clasificación de recomposición respetan la fórmula original de la imagen, pero incorporan uno o varios elementos que insertan un segundo discurso iconográfico, estas imágenes no censuran ni modifican los elementos del primero, sin embargo, pueden cambiar el orden de distribución del original. Así pues, contamos con 13 piezas las cuales, debido a sus características, se pueden agrupar en seis categorías bien diferenciadas: cinco pinturas de donantes, un cuadro de ánimas, dos obras aparicionistas, una de arcángeles, cuatro exvotos y ocho imágenes con una media luna a los pies; de esta muestra ostentamos nueve pertenecientes al siglo XVIII.

Del pincel de José Joaquín Magón tenemos un óleo de la Madre Santísima de la Luz que se resguarda en los inventarios del Museo Soumaya de la Ciudad de México³⁷² (fig. 28). La pieza de Magón es interesante en varios sentidos, primeramente, es un ejemplo de pintura de donantes, categoría pictórica fervientemente socorrida en el correr del siglo XVIII. La pintura de donantes existe desde la Edad Media, surge de la necesidad de establecer un vínculo con lo divino, en sus inicios no se buscaba la preeminencia del retrato como tal, sino el de la exaltación del vínculo terrenal con el divino. El donante se concebía con decoro, de rodillas, de perfil, recusado³⁷³ o en actitud orante. A partir del siglo XVI, las pinturas de donantes sumaron a su significado divino una connotación de estatus, por medio de estas representaciones simbólicas las jerarquías de la nobleza declamaron sus privilegios ante el embate de la modernidad.³⁷⁴

No sabemos el nombre del donante, sin embargo, observamos que porta la vestimenta típica de su siglo: peluca blanca con bucles y rodete, casaca con bordados dorados y botones, chupa, también con detalles dorados, y camisa de seda. El personaje se encuentra en

³⁷² Toussaint en su obra "Pintura Colonial" da noticia de este cuadro, al parecer originalmente pertenecía al Templo de san Agustín en Puebla, se desconoce si este cuadro fue posteriormente vendido o se trata de algún otro tipo de intercambio, sin embargo ahora se encuentra en los inventarios del Museo Soumaya de la Ciudad de México.

³⁷³ Postura corporal cerrada, encogiendo hombros, brazos, manos y cabeza.

³⁷⁴ María Antonia Raquejo Grado, "El donante en la pintura española del siglo XVI, su ubicación en el espacio ficticio" en *Goya, revista de arte* (Fundación Lázaro Galdiano), núm. 164-165, (1981): 77-82

festaiuolo, se plasma en actitud orante y de semblante recusado, en su pecho se dispone un corazón llameante, emulando a los que el santo Niño Dios inflama en su gloria. Llama especialmente la atención el broche monocromático que sobresale del lado derecho de su pecho, este símbolo se conoce como “la cruz de Calatrava”.



Fig. 28, José Joaquín Magón, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Soumaya, Ciudad de México, (Detalle).



La orden de Calatrava nació en el siglo XII, en conjunto con la orden de Alcántara y de Santiago, empresas creadas por la Iglesia Militante de la Castilla medieval, dichas asociaciones se regían por ideales religiosos y militares. De las primeras expediciones y campañas que realizaron estas órdenes surgió el ideal de Hidalgo, hombre que vive para la guerra y que se realiza en el esfuerzo y la voluntad, rigiéndose por un estricto código de honor.³⁷⁵ En América, algunos fueron ricos y otros vivían en la miseria, sin embargo, eran reconocidos como caballeros o Hidalgos, formaban así, una pequeña nobleza, descendían de familias rancias o pertenecían a una reciente burguesía. Los miembros de estas hermandades,

³⁷⁵ John H. Elliott, *La España imperial 1469-1716* (España: Vicens-Vives, 1972), 32-33

los Hidalgos, se diferenciaban del común por ostentar escudos de armas y distintivos que hacían alusión a su estatus social. Este tipo de símbolos era portado por los Hidalgos, pero también era profusamente dispuesto en las fachadas de sus casas, en iglesias, conventos y en sus tumbas. Desde el siglo XVI, la función primaria de las órdenes de Castilla se configuró en un grupo de reputación social y privilegiada, establecida por medio de alianzas familiares, heredada por el apellido, comprada o adquirida por medio de la educación.³⁷⁶



Fig. 29, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Particular, Guadalajara, Jalisco, (Detalle).



Como segundo ejemplo tenemos una pieza de colección particular (fig. 29), se trata de un óleo de artista no identificado el cual muestra a un donante en la parte inferior izquierda. El personaje retratado es un miembro de la Compañía de Jesús, identificable por su sotana y su *clergyman* blanco; el jesuita se encuentra en perspectiva de tres cuartos en un retrato de

³⁷⁶ John H. Elliott, *La España imperial 1469-1716* 150-152

busto.³⁷⁷ Desgraciadamente desconocemos la identidad del retratado, a pesar de ello, sabemos que, los cuadros de donantes en culto y devoción a la Virgen en sus diversas advocaciones, fue una categoría muy promovida por la monarquía y por las órdenes religiosas, quienes gustosas, buscaban el protectorado de sus Vírgenes rectoras, este fenómeno también se puede observar en las pinturas de patrocinio. Por tal motivo, en el correr del siglo XVIII proliferaron los cuadros de donantes con la Virgen de Aranzazu, la Virge de Guadalupe y la Inmaculada Concepción, por mencionar a las más populares.³⁷⁸

La función de la pintura de donantes difundió no sólo un mensaje religioso, sino también uno corporativo, que apeló a intereses de colectivos y particulares, acuñando un sentir de integración particular.³⁷⁹ La elaboración de retratos familiares ante devociones marianas, desempeñó un papel importante dentro de las élites civiles y nobiliarias de la Nueva España. En el siglo XVIII gozó de un importante foco social, gracias al gran desarrollo manufacturero de la época, en conjunto con la formación de mayorazgos, estos contextos, configuraron este tipo de retratos como un testimonio social de un sentimiento identitario que se comenzaba a perfilar como distinto y único del ser novohispano.³⁸⁰

En la Capilla de Nuestra Señora de la Asunción del Templo de la Santa Cruz, Querétaro (fig. 30), se ubica un cuadro de donante con una cartela al calce que dice: “A devoción de Don Francisco Antonio Alday, y de la Señora Su Esposa Doña Ana María de Echeverría y Andizaval en obsecuente y agradecido recuerdo de haber liberado la Madre Santísima con su poderosa intersección de vida en una enfermedad peligrosa a su hija Doña María Ana Josefa de la Luz Alday y Echeverría en 20 de abril del 1764”. En este caso, la donante es la infante que salvó la vida, aparece en actitud orante y con semblante recusado, postura similar al óleo de José Joaquín Magón, por la presencia de la cartela, consta el milagro, característica también de las pinturas de donantes, mismas que conmemoraban algún patrocinio, defensa, merced, devoción, fundación de santuarios, conformación de

³⁷⁷ Categoría de la retratística que refiere un dibujo del rostro y parte de los hombros

³⁷⁸ Inmaculada Rodríguez Moya, “Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos” en *NORBA, Revista de arte* (Universidad de Extremadura), núm. 38, (2018): 110

³⁷⁹ Inmaculada Rodríguez Moya, “Devoción y nación...”, 110

³⁸⁰ Inmaculada Rodríguez Moya, “Devoción y nación...”, 119

seminarios, construcción de escuelas y hospicios, o protección por parte de la divinidad. Inmaculada Rodríguez Moya señala que, aquellas pinturas de donantes en donde el devoto agradece la protección o el favor divino son las más íntimas y particulares de todas.³⁸¹



Fig. 30, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Capilla de Nuestra Señora de la Asunción, Templo de la Santa Cruz, Querétaro, (Detalle).

Por último, vale la pena hablar del lienzo que se resguarda en la Sacristía de la Parroquia de Santa María Atlahuetzía, Tlaxcala, caso único en su tipo, al respecto del inventario que disponemos en este trabajo de investigación. La obra (fig. 31), de autor no identificado, comprende una categoría bien particular de la pintura virreinal, me refiero a las pinturas de Ánimas del purgatorio. Las pinturas en las que se representaba el purgatorio se difundieron por Europa alrededor del siglo XIV, en un inicio este formaba parte de las composiciones del Juicio Final. La existencia de las imágenes que ilustran el purgatorio se patenta con la idea del juicio de Dios, es por ello que, a partir de una representación simbólica, se elabora un discurso didáctico y devocional, que proyecta un mensaje de reflexión y ejercicio de conciencia entorno a la moral cristiana.³⁸²

³⁸¹ Inmaculada Rodríguez Moya, “Devoción y nación...”, 120-128

³⁸² Jaime Ángel Morera y González “Las pinturas coloniales de ánimas del purgatorio: iconografía de una creencia”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 119-120



Fig. 31, Artista no identificado, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía de la Parroquia de Santa María Atlahuetzía, Tlaxcala.

Las Ánimas se dibujan de medio cuerpo o de cuerpo completo, se conciben desnudas o parcialmente cubiertas con paños, sus figuras son cercadas por llamaradas de fuego y normalmente aparecen en la parte inferior de la composición, *ad infernum*. Estas Ánimas pueden o no tener manillas en las muñecas o disponer de otros elementos simbólicos como coronas y tiaras papales; los rostros de los penitentes son de resignación y de angustia, no de miedo; algunas aparecen en gesto orante o con los brazos hacia el cielo; las edades de las Ánimas son diversas, así como su sexo, raza y clase social.³⁸³ Los cuadros de Ánimas del purgatorio se suelen acompañar en su gran mayoría³⁸⁴ de divinidades intercesoras, en este sentido, la Virgen María se configuró como una de las intercesoras más eficaces, que en papel de abogada, imploraba a la clemencia divina por las Ánimas, a modo de reducir su penitencia, nunca con el fin de revocarla.³⁸⁵ En la pintura de Tlaxcala, la Madre Santísima de la Luz comulga con el discurso de las Ánimas del purgatorio, inclusive, suma el recurso didáctico de la intervención, ello visible con el ademán de impedir la caída del alma en el infierno, o en este caso, en el purgatorio.³⁸⁶

³⁸³ Jaime Ángel Morera y González “Las pinturas coloniales de ánimas del purgatorio...”, 141-142

³⁸⁴ A excepción de la “Ánima sola”

³⁸⁵ Jaime Ángel Morera y González “Las pinturas coloniales de ánimas del purgatorio...”, 154

³⁸⁶ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 44

El pequeño lienzo respeta la configuración original de la advocación mariana, en la que se dispone en la parte inferior cinco Ánimas dentro de las cavernas del purgatorio. Cabe destacar que el purgatorio era pensado como un espacio temporal, en el que el alma tenía que purgar sus pecados veniales antes de ingresar al cielo.³⁸⁷ La devoción particular a las Ánimas del purgatorio, a más de ser sumamente popular en Nueva España, se consideraba un coloquio directo entre vivos y muertos, pues mientras el benefactor pagaba pinturas, misas, altares, fiestas y formaba cofradías en torno a las propias ánimas, a la par se ganaba el favor de las mismas, quienes, al transitar al paraíso, serían intercesoras directas de su benefactor ante Dios. El Dr. Jaime Morera refiere que pocas son las devociones que ofrecen este servicio celestial con tanta lealtad.³⁸⁸ Vale la pena mencionar que, la Parroquia de Santa María Atlihuetzía posee otros dos cuadros de Ánimas, uno en el que aparece la Virgen del Carmen y otro en el que se dibuja a San Francisco de Asís; ambas piezas emulan la configuración de Ánimas que se observa en la obra de la Madre Santísima de la Luz.

La asociación de la Madre Santísima de la Luz con la devoción de las Ánimas del purgatorio también se plasmó en retablos, cómo se puede observar en el retablo o Altar de Ánimas de la Iglesia de Santa María de la Natividad en Tochtepec, Puebla (fig. 32). Se trata de una construcción de tres cuerpos, sotabanco, banco, cuerpo central y remate en media luna, este último dividido en tres calles; en la parte inferior, justo frente al sotabanco se dispone un altar que sostiene un crucifijo con cabello, de madera policromada, en la parte inferior de este, se contempla una escultura de bulto del Ánima sola. En el cuerpo central del retablo se concibe una pintura de gran formato que ilustra el tema de las Ánimas del purgatorio, acotando las características particulares anteriormente referidas, pues vemos a hombres y mujeres, además de algunos miembros de la iglesia. Enseguida de las almas se observa, de izquierda a derecha, a san Nicolás Tolentino, san Miguel Arcángel y san Nicolás de Bari, respectivamente, mientras que, en la parte superior, se abre un rompimiento de gloria

³⁸⁷ Gisela von Wobeser, “El más allá en la pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII” en *Muerte y vida en el más allá España y América, siglos XVI-XVIII*, eds. Gisela von Wobeser y Enriqueta Vila Vilar (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009), 158

³⁸⁸ Jaime Ángel Morera y González “Las pinturas coloniales de ánimas del purgatorio...”, 121-122

dejando ver a la Virgen María, Jesucristo, el Espíritu Santo, Dios Padre y San José; por último, en el remate se dispone a san Joaquín, la Madre Santísima de la Luz y a santa Ana.

La presencia de todos los santos anteriormente descritos suele ser común en la representación de obras referentes a las Ánimas del purgatorio, ya sea porque la tradición los liga a esta devoción, o que en su propia leyenda se le adjudique dicha intervención. Como san Nicolás de Tolentino, que en su hagiografía se dicta cómo un alma del purgatorio acudió a él en sueños para que, por medio de su rigor penitente celebrase una misa de difuntos; después de misa, la misma alma se hizo presente de nuevo en sueños a san Nicolás para agradecerle sus favores, pues ya había ascendido al cielo.³⁸⁹ San Nicolás fue canonizado y nombrado patrón de los agonizantes y de las Ánimas del purgatorio en 1446, su devoción se arraigó y se propagó profundamente en Nueva España.³⁹⁰

La asociación de la Madre Santísima de la Luz con el purgatorio existe desde 1739, fecha en que Clemente XIII emitió una Bula para crear la Cofradía de la Madre Santísima de la Luz en la Iglesia de Santo Domingo de la Ciudad de México, dentro de la misma se estipula que desde 1742 el altar de la Madre Santísima de la Luz tendría privilegio de Altar de Ánimas por quince años. Sumado a ello, el 21 de febrero de 1765 concedió doscientos días de indulgencias a todo aquel que rezara las Letanías Lauretanas ante el altar de la Madre Santísima de la Luz, indulgencias perpetuas y aplicables a las Ánimas del purgatorio. Se tiene noticia de que el retablo de la Madre Santísima de la Luz que existía en la Iglesia del Convento de Santa Inés de la misma ciudad también contaba con quince años de gracia en pro de las Ánimas. Para finales del siglo XVIII, en el momento en que la Compañía de Jesús ya se encontraba expulsada de territorios americanos, Pío VI otorgaría a la imagen *non manufactum* de León, indulgencia plenaria extensible a las Ánimas del purgatorio en el año de 1783, ratificando la misma en 1784, en esta última, se sumó doscientos días de indulgencia aplicable a las Ánimas del purgatorio a todo aquel que recitara las Letanías Lauretanas devotamente de corazón.³⁹¹

³⁸⁹ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, 345

³⁹⁰ Jaime Ángel Morera y González “Las pinturas coloniales de ánimas del purgatorio...”, 168

³⁹¹ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 148-155



Fig. 32, Varios artistas, *Retablo de Ánimas*, s. XVIII, Parroquia de la Natividad, Tochtepec, Puebla.

Prohibición

La última de las clasificaciones corresponde a la censura o manipulación de la imagen de la Madre Santísima de la Luz a través de intervenciones, correcciones o modificaciones de la imagen original, estas acciones se encuentran sujetas a la prohibición de la propia imagen. Todas las intervenciones se observan a simple vista y son realizadas después de su manufactura original. Las medidas de expolio a la imagen de la Madre Santísima de la Luz, necesariamente, serán posteriores al IV Concilio Provincial Mexicano de 1771.

Recordemos que la medida de censura por parte de las resoluciones del IV Concilio enfatizaron específicamente la erradicación del Leviatán³⁹² y la corrección o supresión del alma, así fue como se determinó durante la sesión XX.³⁹³ El alegato anterior, demuestra la razón por la cual, dentro de las pinturas que presentan una censura, se atiende con vehemencia a las figuras del Leviatán y a la representación del alma. Siendo así, se verá cómo se añaden otros elementos, que si bien, pueden aportar un nuevo discurso, como es el caso de las obras clasificadas en el grupo de adaptación, para el caso de las piezas censuradas, la modificación o intervención será posterior a la manufactura, acción desprendida de las disposiciones conciliares anteriormente citadas.

El Santuario de la Virgen de los Remedios, en Cholula, Puebla, alberga una pintura de la Madre Santísima de la Luz que presenta censura (fig. 33), aparentemente imperceptible a simple vista, pero que, tras un examen más minucioso se puede notar detrás del cetro de pureza burdamente pintado. Entre las pinceladas, se trasluce claramente una mano y un brazo, partes correspondientes al alma salva de la solución original, también cubierta por espesas y oscuras nubes, añadiendo querubines para complementar el espacio que ocupaba el alma dentro de la composición. El Leviatán también se encuentra censurado, en la parte inferior izquierda se observa una espesa capa de pinceladas oscuras que asemejan nubes, pero cuyo tratamiento difiere de las otras nubecillas de la pintura original.

³⁹² Dentro de las actas la bestia es nombrada “Dragón”.

³⁹³ Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, 324-325



Fig. 33, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Santuario de la Virgen de los Remedios, Cholula, Puebla.



Fig. 34, Baltazar de Echave Orio, *El martirio de santa Úrsula*, ca. 1610-1620, Óleo sobre tabla, Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México.



El cetro de pureza que se le dibujó después, configura a la Madre Santísima de la Luz como *Tota Pulchra* y como *Regina Coeli*, valores específicos de la Virgen María, por tanto, extensibles a la advocación mariana jesuita. Así como este, la gran mayoría de las censuras se percibirán por estas transparencias causadas por el paso del tiempo, situación nada ajena a la materialidad propia de las obras de arte. Este tipo de desgaste pictórico también permite distinguir los *pentimenti* o arrepentimientos del artífice al crear una obra,³⁹⁴ como se puede notar en la obra de Baltazar de Echave Orio, *El martirio de santa Úrsula* (fig. 34), que en la parte inferior de la tabla se notan un par de manos que asoman de entre las rocas.

De escuela novohispana, en el Museo de Bellas Artes de Cuba un óleo de la Madre Santísima de la Luz pasa desapercibido (fig. 35), pero que con un examen más profundo y añadiendo diversas tonalidades a la imagen, se logra vislumbrar con claridad el repinte que existe sobre la imagen del alma, incluso se logra distinguir su rostro. También podríamos mencionar que debajo de las nubes de la parte inferior izquierda se esconde el Leviatán, ya que estas nubes no coinciden de manera homogénea con las que se observan en la parte superior. Huelga decir que, la adaptación posterior a la censura, coincide con otros ocho lienzos que presentan esta recomposición.

Los lienzos del pintor Luis Berrueco conjugan un caso particular de censura, en ellos es demasiado perceptible la existencia de las formas anteriores, incluso, en un cuadro, se conserva la cabeza del alma transfigurada en un querubín. Resulta interesante hacer la observación de que, de la lista de pintores con la que disponemos, Luis Berrueco es el artífice del que tenemos constancia de la manufactura de ocho obras, siendo así, el que más imágenes de la Madre Santísima de la Luz pintó, seguido de lejos por cuatro lienzos del pincel de José Joaquín Magón. La distribución de los cuadros pintados por Berrueco se concentran en Puebla y Tlaxcala, respectivamente, siendo los poblanos los de mayor número; la distribución de los lienzos de la advocación mariana coinciden con el área de trabajo de este pintor poblano, quien también realizó algunos encargos para la capital novohispana.³⁹⁵

³⁹⁴ The National Gallery, “Glossary”, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary>

³⁹⁵ Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, 180

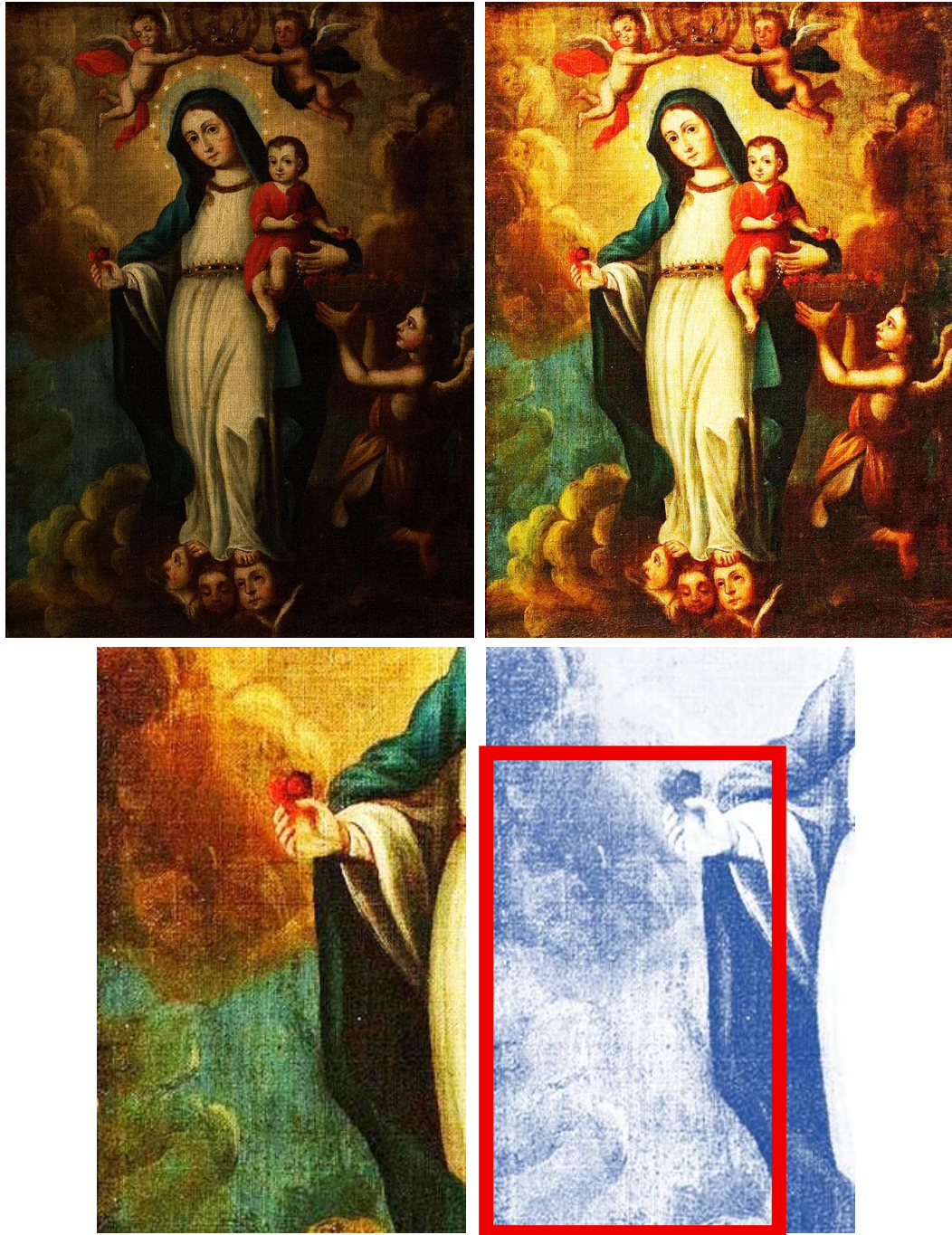


Fig. 35, Artista no identificado (Escuela Novohispana, Virreinato de la Nueva España), *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba.



Fig. 36, Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Antiguo Hospital de San Juan de Dios, Atlixco, Puebla.

En el Templo del Antiguo Hospital de San Juan de Dios, en Atlixco, Puebla, se conserva una tela de Luis Berrueco (fig. 36), en ella no sólo es visible el repinte, sino que se contempla la añadidura de un par de querubines y un gran manchón, a modo de sombra, en la parte inferior izquierda. La censura se percibe a primera vista, ya sea por la deficiencia del repinte o por el pasar del tiempo, pero el alma se trasluce más allá de una simple silueta. En este caso, la censura se acompaña de la añadidura de un rosario, mismo que no se ajusta a las dimensiones propias de la mano de la Virgen.

De formato similar, en la Parroquia de Santiago de Tetla, Tlaxcala, se conserva otro óleo de Berrueco (fig. 37), en este caso, el repinte no sólo es perceptible como en el ejemplo anterior, sino, que en este caso, se conservó la cabeza del alma, adaptándola a un cúmulo de querubines que se disponen sobre del pecho y parte del cuerpo del alma original. El detalle en la variación de la paleta de colores es evidente, el llamativo del celeste que se coloca en la parte izquierda de la Virgen, no coincide armónicamente con las tonalidades propias de la pintura de Berrueco. Así mismo, tenemos que se ha dispuesto un rosario en la mano de la

Madre Santísima, de la misma forma que en el óleo anterior. El cuadro posee, además, una leyenda en la parte inferior derecha, justo a los pies del ángel que sostiene el cesto de corazones, sin embargo, a pesar de ser legible, por la posición que guarda la obra dentro de la propia sacristía, resulta imposible alcanzar a leer dicha inscripción.



Fig. 37, Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía de la Parroquia de Santiago de Tetla, Tlaxcala, Tlaxcala.

El tercero de los cuadros de Berrueco con esta misma proscripción es el que yace en la Parroquia de San Pedro, Cholula Puebla (fig. 38). Aunque más discreta, la intervención se aprecia en un acercamiento detallado a la mano de la Madre Santísima de la Luz, de entre las nubes se vislumbra una mano, extremidad que posiblemente continuaba hacia abajo conectando con el cuerpo del alma. Dentro de la misma obra, incluso, es apreciable un segundo rosario, debajo del otro, casi a modo de sombra; la echura posterior refiere a un repinte que buscaba preservar la referencia simbólica al rosario. Desgraciadamente, no sabemos si el propio Luis Berrueco fue el encargado de recomponer sus mismas obras, en

aras de la condena a la imagen de la Madre Santísima de la Luz, a pesar de ello, por el dibujo de los querubines de la pintura de Cholula, deducimos que la censura no procedió directamente de la mano de Berrueco. Lo anterior se desprende de la comparativa entre los querubines que posee la composición, mientras que los angelillos de la parte superior se conciben, rollizos, de dibujo fino, delicado y casi fusionado con las nubes, tal como pintaba Berrueco, los querubines de la parte inferior izquierda se pintan burdos, de hechura rústica y sin conservar la disposición anatómica del rostro que se mira en las otras figuras de lienzo.

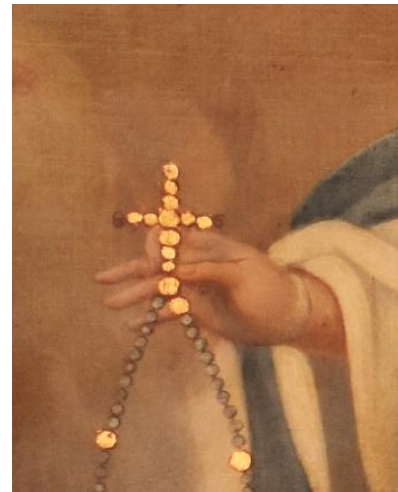


Fig. 38, Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía de la Parroquia de San Pedro, Cholula, Puebla.

Dentro de nuestro discurso, el trabajo de Juan Manuel Blanco Sosa encuentra diálogo, puesto que su tesis aborda un curioso óleo de Berrueco censurado (fig. 39), aunque esta prohibición no se percibe tan nítidamente como en los otros casos, de ella se refiere que este lienzo fue intervenido en 1772, suprimiendo así el alma y el Leviatán.³⁹⁶ La pintura posee la firma de Berrueco como *Fa.*, abreviación de *Fecit* o *Faciebat*, latinismos que refieren a “Lo hizo” “Hecho por”, además de también estar fechada en el año de 1747, siendo así, de los pocos óleos de la Madre Santísima de la Luz con firma y atribución clara del pintor poblano. Además de la censura, esta pieza conjuga dos elementos particulares, por una parte nos encontramos con Padres de la Iglesia de Oriente y Doctores de la Iglesia, dentro del primer grupo tenemos a san Gregorio Naciaceno y a san Juan Crisóstomo; dentro del siguiente grupo se presentan san Ciro de Alejandría y san Juan Damasceno; a este grupo se suma san Ildefonso, santo que no es considerado ni en un grupo ni en otro, razón por la cual llama la atención el que se encuentre integrado en ese discurso.

Debajo de los íconos de los santos, se suscribe una inscripción, cada una de ellas alude a la virginidad de María, hablan de su maternidad, patentan su soberanía como reina del cielo, templo de virtudes, intercesora magnífica y bastión de luz infinita.³⁹⁷ A estos textos se suma la filacteria al calce, con la leyenda “La Inmaculada Madre Santísima de la Luz”, adjudicación que le viene desde su propia leyenda, no sólo por el hecho de que Giovanni Antonio Genovese misionaba y se encomendaba a la Inmaculada Concepción, misma a la que le solicitó con premura le diera una imagen suya que exaltara su maternidad, se coronara como *Regina Coeli* y se transparentara su divina intercesión en la salvación de las almas,³⁹⁸ tal como se explicó en el apartado 1.2 de este trabajo. Hay que recordar que en el propio texto de Genovese se expone que, desde la divina creación de la Virgen, la trinidad la saludó y la honró llamándola “Madre del Lume”, Madre de la Luz; después de la salutación, el Divino Verbo la nombró “Madre Immacolata Madre del Lume”, Madre Inmaculada Madre de la Luz.

³⁹⁶ Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, 84-85

³⁹⁷ Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, 61-67

³⁹⁸ Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, 8

Finalmente, en esta misma narrativa, se sustenta que el arcángel Gabriel dictó que es preciso decir que la Virgen Inmaculada se asimila en virtudes a la Madre Santísima de la Luz.³⁹⁹

Iconográficamente, la fusión con la Inmaculada Concepción existe en la representación de la luna a los pies de la Madre Santísima de la Luz, elemento que no hay en la obra original, incluso, cabe recordar, que su primer imagen fue manufacturada con diversos errores y añadidos que no respetaban la *mariofanía*, uno de ellos, y el que primero se nombra es el añadido de una media luna a sus pies.⁴⁰⁰ La alegoría de la Inmaculada Concepción se sustenta en Apocalipsis 12: 1-2, “*Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas, y estando encinta, gritaba con los dolores del parto y las ansias de parir*”.⁴⁰¹ Atendiendo a lo anterior, nos es lícito proponer que la imagen de la Madre Santísima de la Luz, se desprende de la Inmaculada Concepción, en el sentido de ser una Virgen parturienta, una Virgen que dio a Luz, que trajo a la Luz del Mundo, Jesucristo.



Fig. 39, Luis Berrueco, *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de la Santa Cruz, Puebla.

³⁹⁹ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 54

⁴⁰⁰ Giovanni Antonio Genovese, *La devozione a María Madre Santissima del Lume 1733*, 47

⁴⁰¹ *Sagrada Biblia*, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Ap. 12: 1-2

Dentro de nuestro inventario de imágenes, encontramos la luna a los pies de la Madre Santísima sólo en 18 pinturas, la mayoría del pincel de Berrueco, posiblemente todas ellas partan de una misma fuente grabada, al respecto, tenemos noticia de un grabado de José de Nava, grabador poblano (fig. 40).⁴⁰² Nava realizó trabajos desde 1754 y hasta su muerte en 1817,⁴⁰³ el grabado al que nos referimos alude a una imagen venerada en San Juan Tianguismanalco, Puebla. Gracias a nuestro inventario, sabemos la obra a la que hace referencia el grabado de Nava, sin embargo, la solución de la estampa difiere sustancialmente de la original, ya que el grabado presenta a la Madre Santísima de la Luz en adaptación, se dibuja sin el alma y sin Leviatán, en su lugar se le presenta sosteniendo un rosario y con una media luna a los pies. Por otro lado, la pintura de Tianguismanalco es una obra que añade o recompone la imagen original (fig. 41), sumando únicamente una media luna a los pies de la Virgen, elemento, que como se mencionó anteriormente, no existe en la *mariofanía*. Así pues, inferimos que no se estableció censura en la pintura, pero sí en el grabado que se realizó de la misma. Siendo así, el grabado de Nava altera la imagen que reproduce, pero funge como fuente figurativa en los óleos que presentan la media luna a los pies de la Virgen, según Blanco Sosa, esta acepción se desprende de las disposiciones del IV Concilio Provincial Mexicano, específicamente del obispo poblano Francisco Fabián y Fuego.⁴⁰⁴



Fig. 40, José de Nava, *La Madre Santísima de la Luz, Como se venera en su capilla en la Iglesia Parroquial de S. Juan Tianguismanalco, en el Obispado de la Puebla*, ca. 1771-1817, Estampa, Biblioteca Nacional de España, España.

⁴⁰² Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, 101

⁴⁰³ Juan Isaac Calvo Portela, “El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas” en *Bibliographica* (Universidad Nacional Autónoma de México), núm. 1, (2019): 16

⁴⁰⁴ Juan Manuel Blanco Sosa, “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla”, 84



Fig. 41, Varios artistas, *Retablo del Altar Mayor dedicado a La Madre Santísima de la Luz*, s. XVIII, Antigua Capilla de la Luz hoy del Sagrario, Parroquia de San Juan Tianguismanalco, Puebla, (Detalle).

***Nachleben*: Epifanía y anatema de una imagen**

Los casos de censura y prohibición en las obras de arte no son ajenos al acontecer de la Historia del Arte. El *Juicio Final* de Miguel Ángel Buonarroti fue objeto de censura por considerarse indecoroso, motivo por el cual, posterior a la muerte del artífice, se le añadieron paños a todos los personajes de la composición, tapando así, su sexo “impúdico y provocador” para ese momento.⁴⁰⁵ El decoro y la vigilancia a la correcta ortodoxia en las imágenes religiosas, se convirtió en la bandera de la Iglesia, que una vez identificaba dichos elementos, permitió la corrección de aquellos considerados heterodoxos, para después, dar continuidad a su culto en el espacio público. Algunos casos de arte intervenido o censurado que podemos observar dentro de la Nueva España son: la Virgen de la Leche, la Trinidad Trifacial, la Mano Poderosa y la Madre Santísima de la Luz, por mencionar algunos. Estas imágenes sufrieron alteraciones, modificaciones y adaptaciones en su composición original, todo ello por orden de la Iglesia, algún obispo o por la Santa Inquisición.⁴⁰⁶

En la historiografía de la Madre Santísima de la Luz, se ha acotado la existencia de disposiciones de censura, refiriendo la presencia de modificaciones a las pinturas de esta advocación mariana desprendidas del IV Concilio Provincial Mexicano de 1771.⁴⁰⁷ El análisis y clasificación de las variaciones de las pinturas recreadas en la Nueva España de la Madre Santísima de la Luz, expuso la vida y conformación de una imagen dentro de un territorio, aunado a un discurso de supervivencia más que de supresión. Las fórmulas *nachleben* de la imagen trabajadas en este desarrollo patentan la diversidad técnica en la manufactura de los trasuntos, igualmente, refieren la inclusión de la Madre Santísima de la Luz dentro de programas retablisticos, programas iconográficos y programas mariológicos.

La síntesis de la clasificación permite observar, que la pervivencia de la fórmula original trasciende a través del tiempo, por lo que podemos exponer que la proscripción de la imagen de la Madre Santísima de la Luz no fue exitosa, ni mucho menos, homogénea en

⁴⁰⁵ Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas* (México: Editorial Porrúa, 2000), 85

⁴⁰⁶ Janeth Rodríguez Nóbrega, “Censuras en la pintura colonial venezolana: El caso de una Trinidad Trilliza” en *Escritos en arte, estética y cultura*, núm. 17-18, (2003): 124

⁴⁰⁷ J. Carlos Vizueté Mendoza, “La boca del dragón infernal. El debate sobre la imagen de la Virgen de la Luz en el IV Concilio Provincial Mexicano (7 de febrero de 1771)”, 39

todo el territorio novohispano. Por las características de las obras, acotamos que fue un ejercicio atropellado y sin la diligencia requerida, en el caso de las censuras. A pesar de que las prohibiciones enfatizaron en eliminar el Leviatán y el alma, observamos los dos elementos, o al menos, uno de ellos en la mayoría de las obras.

Las imágenes existen a razón de su función,⁴⁰⁸ los milagros justifican el culto a las imágenes,⁴⁰⁹ por tanto, las imágenes de la Madre Santísima de la Luz perduraron hasta el siglo XIX a causa de la colectividad que activaba y reactivaba la portentosa imagen, ya sea para abrigarse a su amparo o fungir como estandarte social, es la piedad colectiva, quien, a través de la manufactura y circulación de las imágenes, patentó y unificó los discursos iconográficos de la imagen de culto.⁴¹⁰

⁴⁰⁸ Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, 53

⁴⁰⁹ David Freedberg, *El poder de las imágenes* (España: Cátedra, 1992), 441

⁴¹⁰ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 145

3.2 Entre la expulsión y el desamparo, la *Damnatio Memoriae* de la Madre Santísima de la Luz

Las reacciones de la sociedad novohispana a la expulsión y expolio de la Compañía de Jesús se tradujeron en expresiones de apoyo y rechazo a tales medidas, a pesar de que se expidió un mandato en dónde se proscribía compartir opinión o hablar al respecto de la expulsión, el expolio se discutía en diferentes esferas públicas del territorio virreinal.⁴¹¹ Aquellos que afanosamente defendían a los Soldados de Cristo eran catalogados como “gente fanática”, las acciones de apoyo y desprecio por la expulsión se tradujeron en enfrentamientos directos con diversos cuerpos eclesiásticos, como lo fue el caso de Fray Alonso de León. El dominico predicó un sermón, que claramente expresaba una afrenta en contra de los jesuitas, incluso, se valió de diversos evangelios para validar su punto de vista, la respuesta de la feligresía se tradujo en rechazo absoluto, la muchedumbre de inmediato lo tachó de hereje.⁴¹²

La Ciudad de México y Puebla, fueron las localidades en dónde más se expedían muestras de aprecio hacia los padres expulsos, se llegaron a imprimir diversos cuadernos e impresos en favor de la Compañía, alegando que la razón de la expulsión fue un plan proveniente de los mismos infiernos. Se elaboraron un sinnúmero de décimas en dónde el obispo poblano Francisco Fabián y Fuero era apodado el “Nerón” y “Calígula” de estas tierras, incluso se le acusó de sodomía. Dentro de diversos conventos, se vaticinaba el regreso de los jesuitas por medio de portentos milagrosos y en las procesiones públicas se gritaba las injusticias cometidas en contra de los Soldados de Cristo. A pesar de que se daba cuenta de las opiniones públicas emitidas por el populacho y se investigaba quiénes eran aquellos instigadores, los testimonios nunca evidenciaron a los culpables, más bien, se les encubría o se hacía caso omiso a las acusaciones.⁴¹³

⁴¹¹ Gabriel Torres Puga, “Tras las huellas de la opinión pública: voces críticas sobre la expulsión de los jesuitas” en *Entre la tradición y la modernidad, estudios sobre la Independencia*, coord. Moisés Guzmán Pérez (México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, 2006), 132

⁴¹² Gabriel Torres Puga, “Tras las huellas de la opinión pública...”, 135-136

⁴¹³ Gabriel Torres Puga, “Tras las huellas de la opinión pública...”, 138-148

Las reformas que se sucedieron a la expulsión provocaron no sólo la repartición de sus templos, colegios y temporalidades,⁴¹⁴ sino también el trasplante de todo un sistema devocional en plena función, cuyos integrantes no frenaron la inercia cotidiana, tan habitual dentro de sus vidas. El exilio de la Compañía de Jesús alcanzó también a sus devociones, a sus imágenes, figuras de la ausencia de los padres, las preocupaciones por la continuidad y cuidado de los cultos afligían a la comunidad que, con la partida de sus guías, habían quedado en orfandad espiritual.

De manera temprana, unos cuantos años después del IV Concilio Provincial Mexicano, en 1775 se solicitó la vigilancia a las obras pías correspondientes al Colegio de Tepetzotlán, ahora perteneciente a la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Dentro de los cultos que se suscribían se encontraba el de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, por la que se encargó el cobro de dos mil pesos para la decoración de su altar, compra de ceras y aceites. La materia para llevar a cabo estas tareas se suscribe en el cobro de unos réditos de las fincas hipotecadas que poseía el dicho colegio, así, los hermanos filipenses se obligan a abrazar y dar continuidad a las devociones jesuitas de la Madre Santísima de la Luz y del Santísimo Cristo de la Fe, ambas pertenecientes a Tepetzotlán y de las cuales también se tiene noticia existieron en la ex Casa Profesa y el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo de la Ciudad de México.⁴¹⁵

Fundado el 12 de diciembre de 1572, el Colegio Máximo fungió como el centro educacional más importante de la Nueva España al nivel de la Universidad Real y Pontificia; ambas instituciones tenían el derecho de otorgar grados teológicos a sus estudiantes. El Colegio Máximo admitía a seculares y a ordenados, se enseñaba bajo el método de la *Ratio Studiorum*, tuvo imprenta, contaba con una nutrida, amplia y especializada biblioteca de libros y manuscritos y se motivó en los estudiantes la caridad y el servicio social. Dentro de la nómina de estudiantes podemos nombrar a Juan María Salvatierra, Francisco María

⁴¹⁴ Alberto Baena Zapatero, “Las reacciones a la expulsión de los jesuitas en Nueva España: Conflicto e identidad” en *Espacio, tiempo y forma* (Universidad Nacional de Educación a Distancia), núm. 26, (2013): 148

⁴¹⁵ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 1395, Exp. 016

Piccolo, Bernardo de Balbuena, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juan Sánchez, Francisco Xavier Clavijero, Francisco Xavier Alegre y San Felipe de Jesús, primer santo mexicano.⁴¹⁶

El mayor benefactor del Colegio Máximo fue, y por mucho, Alonso de Villaseca, quien entregó los solares en dónde se erigió el colegio y quién también era donador constante; el mismo bienhechor legó cuatro casas para que se erigiera la iglesia del Colegio Máximo, su construcción inició en 1576 y terminó en 1603. Tanto fue el agradecimiento a su benefactor que los jesuitas colocaron una estatua de él enmarcada por tres columnas corintias coronadas por las virtudes teologales: Fe, Esperanza y Caridad.⁴¹⁷

El Colegio Máximo, así como su iglesia fueron entregados a las autoridades, al respecto, Francisco Xavier Alegre escribe que tan hondas fueron las penas que atravesaron los padres, que el mismo visitador José de Gálvez lloró al ver los escasos y pobres muebles y pertenencias de los expulsos.⁴¹⁸ En el año de 1775 se suscribe la intención de derrumbar el edificio debido a las inundaciones constantes que padecía, y por la cuales sufrió tanto la Capilla de la Purísima, también se tuvo intención de establecer una empresa de restauración y consolidación del edificio, sin embargo, dichas tareas nunca se llevaron más allá del papel.⁴¹⁹ Con el abandono, el recinto se dispuso para varios propósitos, primeramente, parte del terreno del Colegio Máximo se cedió al de San Gregorio, otra parte de la construcción se determinó para la instalación del Sacro y Real Monte de Piedad de Ánimas; en 1787 se recomendó la creación de un jardín botánico en la huerta, que posteriormente fue otorgada al mismo colegio vecino de San Gregorio. Sin embargo, dos años después se trasladaron al recinto los inventarios de “los papeles antiguos” y los expedientes del Archivo General del Reino.⁴²⁰

⁴¹⁶ Clementina Díaz y de Ovando, “El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, cuarto centenario”, en *Revista de la Universidad de México*, (Universidad Nacional Autónoma de México), vol. 24, no. 2, (octubre de 1974): 30-33

⁴¹⁷ Clementina Díaz y de Ovando, “El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, cuarto centenario”, 34

⁴¹⁸ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985), 41-42

⁴¹⁹ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 48-51

⁴²⁰ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 57-58

El programa de retablos de la iglesia del Colegio Máximo constaba de trece colaterales y un altar principal, ricamente adornados y de manufactura delicada.⁴²¹ La iglesia también contaba con reliquias, custodias, relicarios, alhajas, copones, lámparas, incensarios, candeleros, cruces, cálices, tibores, vinajeras, custodias, blandones, jarras, picheles, etc., la mayoría de estos objetos eran de plata o tenían incrustaciones de piedras preciosas.⁴²² Los objetos suntuarios y de culto, así como las imágenes de bulto y lienzos, abundaron más en el siglo XVIII, siglo que se considera de esplendor no sólo para el Colegio Máximo, sino, para toda la Compañía de Jesús,⁴²³ al menos durante la primera mitad del siglo.

Inmediatamente después de la expulsión, las iglesias, órdenes y congregaciones vecinas comenzaron a solicitar en diferentes misivas la adjudicación de las propiedades muebles e inmuebles de los recién exiliados. Como si fuera un acto de rapiña, de aquel que se alimenta del recién caído, dismantelaron el Colegio Máximo y su iglesia, los retablos de la capilla de la Concepción y los de a capilla de san Ignacio fueron dados a san Gregorio y las vidrieras y unas rejas de hierro se solicitaron desde san Juan Teotihuacán.⁴²⁴ Por otra parte, la *Gazeta de México* anunció la venta de dos relojes de torre con sus campanas grandes, propiedad del Colegio Máximo y de san Andrés, refiriendo que para su compra se requería pedir razón al Padre Rector del Hospital General.⁴²⁵

Dentro de los trasuntos albergados en la iglesia del Colegio Máximo, se posee la constancia de un retablo dedicado a la imagen de la Madre Santísima de la Luz. El retablo al que hacemos referencia fue el dedicado en 1739, como ya hemos mencionado en apartados anteriores,⁴²⁶ este se describe como exquisito en su hechura, poseía lámparas y espacio para ceras, su imagen poseía piedras preciosas, tales como diamantes, perlas, esmeraldas, rubíes, etc.; igualmente contaba con objetos suntuarios de su culto particular.⁴²⁷ Con la expulsión de la Compañía de Jesús, el retablo y la imagen del mismo, fueron objeto de disputa debido

⁴²¹ Clementina Díaz y de Ovando, “El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, cuarto centenario”, 34

⁴²² Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 135-150

⁴²³ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 36

⁴²⁴ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 53-54

⁴²⁵ “México”, *Gazeta de México*, septiembre de 1784

⁴²⁶ Consultar apartado 2.1 Empresa devocional de la Madre Santísima de la Luz

⁴²⁷ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5980, Exp. 010

al profundo culto que albergaba dentro de sus feligreses. Cuan honda sería la devoción a la santa imagen de la Virgen del Colegio Máximo, que la gente clamaba por rendirle veneración, tan así, que constado el estado decadente de la iglesia y de las calles que la circundaban, los fieles ofrecieron la cantidad de cinco mil pesos para que le fueran rendidos los honores debidos a la Madre Santísima de la Luz. Los adeptos de la Virgen jesuita se encontraban preocupados, a más del detrimento estructural del edificio que guarecía el anhelado retablo, sabían que el trasunto se comenzaba a deteriorar, ya por la humedad o por desatender el aderezamiento y ensalce del mismo.⁴²⁸

Así fue cómo, desde el Convento de Jesús María, se extendió una petición para poder adjudicarse la imagen de la Madre Santísima de la Luz que se veneraba en el Colegio Máximo. Con fecha del 11 de septiembre de 1777, la Abadesa, María Bárbara de Santa Gertrudis, a nombre de todas las hermanas religiosas del dicho convento, suplicó encarecidamente se disponga en la iglesia del convento de Jesús María, la sagrada imagen que se veneraba con harto concierto en la que fuera iglesia de los jesuitas expulsos. Dentro de su misiva, consta la honda solicitud por parte de los adeptos de la Santísima Virgen a cuyo amparo, les ha abrigado abundantes gracias y beneficios. Se postuló, que una vez colocada en el nuevo recinto, se dispondría nuevamente al público para que continúe su culto, y se extienda sobre la vecindad sus grandes beneficios. En la respuesta se confirma el culto y devoción notoria que la población le rendía a la imagen de la Madre Santísima de la Luz, latente desde el tiempo en que estaba los padres jesuitas en el Colegio; sin embargo, el alegato final determinó que existía falta de espacio en el recinto propuesto por parte de la Abadesa del Convento de Jesús María, situación misma por la que, con fecha del 7 de diciembre de 1777 se desestimó la petición.⁴²⁹ Atendiendo a lo que esto último señala en el lenguaje jurídico, se rechaza de forma razonada la solicitud sin mayor análisis, con ello se da por concluido y cerrado el asunto.

En 1780, pocos años después de la petición de la Abadesa del Convento de Jesús María, se tiene registro de la solicitud de la imagen de la Madre Santísima de la Luz por parte

⁴²⁸ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 131-133

⁴²⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Regio Patronato Indiano, Cont. 7, Vol. 15, Exp. 9

de los curas del Sagrario Metropolitano de la Catedral de la Ciudad de México,⁴³⁰ recinto dedicado en 1768, un año después de la expulsión de los jesuitas; cabe mencionar, que la misa de dedicación fue oficiada por el arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana.⁴³¹ Dentro del pedimento, se especificó que la imagen de la Madre Santísima de la Luz se trasladaría al Sagrario Metropolitano junto con su respectivo retablo, a solicitud del propio pueblo, devoto de la imagen, pues era dura la aflicción que los sumía por no poder rendir los debidos honores a la Santísima Virgen. De manera reiterada, los curas suplicaron que fuera trasladado el dicho retablo con la sagrada imagen, sus alhajas y el órgano construido a su veneración particular, insistiendo en que existe un inmenso culto arraigado en la vecindad, misma que no se agota en súplicas y ruegos para volver a manifestar piedad a la imagen de la Madre Santísima de la Luz.⁴³²

Finalmente, en 1784 se trasladó la imagen con retablo de la Madre Santísima de la Luz, con su respectivo órgano, así como otros retablos, a saber, el de El Salvador y de los santos Apóstoles, el de san Cayetano y el de la Virgen de Guadalupe. La mudanza de los muebles se realizó sin concierto ni celebración alguna, y el retablo de la Madre Santísima⁴³³ se colocó finalmente en el Sagrario de la Catedral.⁴³⁴

Es importante referir que la petición del retablo puede obedecer a una amplia diversidad de factores, primeramente, tenemos el factor material, en el que se asientan los dos incendios de la Sacristía acaecidos en 1776 y 1778,⁴³⁵ respectivamente, probablemente, el requerimiento del retablo de la Madre Santísima de la Luz se cimentó en la restitución de aquellos perdidos en el siniestro. Como segundo factor podemos citar las motivaciones de

⁴³⁰ Clementina Díaz y de Ovando, “El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, cuarto centenario”, 35

⁴³¹ José María Marroquí, *La Ciudad de México*, t. III (La Europea: México, 1903), 576

⁴³² Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 131-134

⁴³³ Actualmente el retablo ya no se conserva, Las razones de la destrucción o desaparición del retablo de la Madre Santísima de la Luz son varias, por una parte se encuentran la serie de incendios del Sagrario Metropolitano en 1776, 1778 y 1796, siniestros en los que se perdió el altar de la Virgen de los Dolores, el retablo que compartía crucero en el Colegio Máximo con el retablo de la Virgen de la Luz; los incendios también asolaron el altar de San Juan de Dios, un grupo de lienzos pasionarios, el órgano, parte del altar mayor y las pinturas del altar del Salvador. Los retablos afectados se rehicieron en el correr de fin de siglo y el nacer del siglo XIX.

⁴³⁴ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 73

⁴³⁵ José María Marroquí, *La Ciudad de México*, 576

los episcopados por sacralizar espacios y templos, así como la migración del entramado devocional de las propias imágenes milagrosas, este dispone no sólo de la potencia milagrosa de las imágenes, sino que también se suscribe el sustento que mantienen dichas devociones, como lo eran las limosnas, aliciente que alimentaba las remodelaciones de los edificios albacea de estos cultos. Cabe señalar que las mudanzas o apropiaciones de las imágenes no sólo repercutían en el aspecto económico de la manutención de los santuarios, sino que también implicaba, como se mencionó al inicio de este apartado, el trasplante de un sistema devocional en plena función, este constaba de un entramado de fieles cautivos que estaban sujetos a la imagen, así que la mudanza del trasunto milagroso implicaba también la mudanza de esta red devocional.⁴³⁶

La manifestación de los actos votivos a la Madre Santísima de la Luz tras la expulsión de la Compañía se suscribió en la corriente popular de los *exvotos*, actividad que proliferó durante los últimos años del siglo XVIII, el siglo XIX, el XX⁴³⁷ y aún en el XXI. Los *exvotos* son testimonios pictóricos que ilustran el cumplimiento de un milagro, son testimonio de la intervención divina de Dios, la Virgen y los santos. Las imágenes poseen la característica de ser por sí mismas, una relatoría visual de un acontecimiento, a modo de viñetas, escenifican los portentos milagrosos, usualmente son acompañadas por un relato o texto explicativo que da razón del acontecimiento, el escrito es puntual y conciso, por lo general se integran el nombre de quién lo realizó, la causa, la fecha, lugar y a quién se dedica; también existen *exvotos* en los que no se agrega ningún texto, sirviéndose solamente de la identidad pictórica para poder establecer su relato.⁴³⁸ Existen *exvotos a priori*, hechos a favor o en gracia de solicitar la protección o intercesión divina, y los *exvotos a posteriori*, que son elaborados para dar gracias por milagros que ya acontecieron.⁴³⁹

⁴³⁶ Antonio Rubial García, “Orígenes milagrosos y nuevos templos. Imágenes y espacios sagrados en la ciudad de México, siglos XVII y XVIII” en *Boletín de Monumentos Históricos* (Instituto Nacional de Antropología e Historia), núm. 34, (2015): 29-60

⁴³⁷ Thomas Calvo, “Milagros, milagrosos y retablos...”, 8

⁴³⁸ María J. Rodríguez Shadow y Martha Monzón Flores, “La Virgen María en los *exvotos* mexicanos”: 343

⁴³⁹ Eulalia Castellote Herrero, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara*, 13

El material de manufactura de los exvotos por lo regular era lienzo, sin embargo, existen exvotos de tabla, cartón⁴⁴⁰ y lámina. Los artífices detrás de los *exvotos* son conocidos como “milagreros”, los hubo de alto renombre, como el caso del pintor guanajuatense Hermenegildo Bustos (fig. 42),⁴⁴¹ aunque los más son de manufactura rudimentaria y anónima. En los *exvotos* populares no se intenta capturar los rasgos fisonómicos de los protagonistas, la atención se concentra en relatar el milagro,⁴⁴² se busca narrar, explicar y describir lo mejor posible el suceso.⁴⁴³ Existen algunos exvotos populares que poseen el nombre o las iniciales del autor quién las pintó,⁴⁴⁴ sin embargo, estos casos son los menos. La modernidad del siglo XX los catalogará como de estilo *Naif*, arte simple, sencillo e ingenuo.



Fig. 42, Hermenegildo Bustos, *Exvoto de Atilana García y Nemesio Rico*, 1879, Óleo sobre lámina, Museo Nacional de Arte, Ciudad de México.

La composición de los exvotos se concentra en dos áreas claramente diferenciadas, en la parte superior, dedicada al mundo celestial y la parte inferior, correspondiente al mundo

⁴⁴⁰ Eulalia Castellote Herrero, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara*, 19

⁴⁴¹ Thomas Calvo, “Milagros, milagreros y retablos...”, 24

⁴⁴² María J. Rodríguez Shadow y Martha Monzón Flores, “La Virgen María en los exvotos mexicanos”: 343

⁴⁴³ Eulalia Castellote Herrero, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara*, 22

⁴⁴⁴ María J. Rodríguez Shadow y Martha Monzón Flores, “La Virgen María en los exvotos mexicanos”: 344

terrenal,⁴⁴⁵ habitáculo en dónde se obra el milagro. Estas pinturas, característicamente, dan noticia de la vida cotidiana de la época, ya que en ellas se recrea el mobiliario, la indumentaria, el trabajo, el ocio, las prácticas médicas y religiosas, el papel de la mujer, las clases sociales, etc.;⁴⁴⁶ de igual forma, se ilustran los accidentes, las enfermedades, las calamidades y las catástrofes de la cotidianidad del día a día.⁴⁴⁷ Aunque la cantidad de exvotos que sobreviven en el presente es considerable, se sabe que existió la práctica de quemarlos, ello para ayudar a evitar el exceso de acumulación dentro de los templos.⁴⁴⁸



Fig. 43, Artista no identificado, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, s. XIX, Óleo sobre estaño, 35.56 cm x 25.4 cm, Nuevo Mexico State University Art Gallery Collection, Estados Unidos, (Detalle).



Los *exvotos* hechos a devoción de la Madre Santísima de la Luz se enclavan en el correr del siglo XIX, a saber, existen de dos tipos, los que únicamente retratan la imagen de la Virgen jesuita y los que conservan el formato tradicional del *exvoto* narrativo. Dentro de la primera categoría podemos referirnos a un óleo sobre estaño (fig. 43), pieza de hechura rústica y paleta de colores limitada. Atendiendo a la clasificación que hemos propuesto en este trabajo, el *exvoto* se cataloga dentro del grupo de adaptación, sustituyendo al ángel,

⁴⁴⁵ Eulalia Castellote Herrero, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara*, 24

⁴⁴⁶ Eulalia Castellote Herrero, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara*, 23

⁴⁴⁷ Gustavo Curiel Méndez y Antonio Rubial García, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950* (México: Fomento Cultural Banamex y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999), 19-50

⁴⁴⁸ Eulalia Castellote Herrero, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara*, 12

personaje celeste, por una simple persona; mientras que el cesto de corazones es sustituido por un cesto de rosas. La característica del exvoto sobresale dentro de la filacteria que se ubica arriba de la Virgen, esta conserva un error ortográfico, en ella se lee “Biba Ma. Sna. de la Luz”, por demás los objetos prohibidos, Leviatán y alma, perviven en pleno siglo XIX.



Fig. 44, Artista no identificado, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, 1888, Óleo sobre lienzo, 89 x 66.3 cm, Acervo de la Catedral de la Madre Santísima de la Luz, León, Guanajuato.

La Catedral de la Madre Santísima de la Luz en León, Guanajuato, conserva varios *exvotos* también del siglo XIX, uno de ellos agradece particularmente el milagro de la portentosa Virgen al librar de la inundación a las casas de Gumercindo Gutiérrez, Juan Fraustro, Apolinar Fraustro y Luz Moreno, vecinos del barrio de San Juan de Dios (fig. 44). Dentro de la imagen sobresalen los dos planos, el celestial y el terrenal, mostrando en un rompimiento de gloria la figura de la Madre Santísima de la Luz, sin censura alguna. Ejemplo similar existe en el Museo Amparo de la Ciudad de Puebla, este *exvoto* se pinta en un interior y se dedica en agradecimiento por la intervención de la Virgen en el parto de Luz Méndez, un caso particular guarda esta lámina, ya que al final de la leyenda se adjunta el nombre del milagrero “N. Meli” (fig. 45). En el *exvoto* se observan también los dos planos, claramente diferenciados, dibujándose la fiel del lado derecho de rodillas y con su hijo en brazos,

mientras que del lado derecho se concibe a la Madre Santísima de la Luz, que igual que las láminas anteriores, conserva todos los elementos de la imagen original *non manufactum*.



Fig. 45, N. Meli, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, 1890, Óleo sobre lámina, Museo Amparo, Puebla.

Con el advenimiento del siglo XIX, la imagen y devoción de la Madre Santísima de la Luz se mantiene presente en la vida cotidiana de la sociedad novohispana. Aún podemos ver en los puertos novohispanos, varios barcos nombrados en honor a la Virgen de la Compañía, sabemos de la existencia de por lo menos catorce embarcaciones, entre las que se encuentran: varios poquebots,⁴⁴⁹ fragatas,⁴⁵⁰ bergantines⁴⁵¹ y goletas⁴⁵² con el nombre de la Virgen jesuita. Todas estas embarcaciones no eran naves de poca importancia, cada una de ellas obedecía a una necesidad, por ejemplo el poquebot era un barco de uso civil y estatal, se usaba para el transporte de correo y como transporte de personas; la fragata, por su parte, era un buque de guerra, poseía armamento medio, alta capacidad de maniobra y lograba alcanzar grandes velocidades; el bergantín, era una nave más grande, poseía dos mástiles, sus usos fueron mixtos, se podía usar en la guerra o para transportar mercancías; la goleta, era

⁴⁴⁹ Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 45, Exp. 63

⁴⁵⁰ Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 51, Exp. 42

⁴⁵¹ Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 53, Exp. 65

⁴⁵² Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 53, Exp. 39

usada para la navegación costera y de puerto a puerto.⁴⁵³ El bautismo de estas naves o nombramiento de las mismas, se acostumbraba hacer para la buena suerte de la travesía, para bendecir la nave y a los tripulantes, así como para el cuidado de la embarcación ante los embates de la mar; entonces, el que una embarcación se nombre bajo el recaudo de la Madre Santísima de Luz, nos habla de la vigencia de su devoción, así como de la extensión de su potencia milagrosa.

Tras la expulsión de la Compañía de Jesús de la Nueva España, el organismo devocional de la Madre Santísima de la luz buscó las vías para continuar, deslindándose de la carga del recuerdo y añoranza por los padres jesuitas. En el crepúsculo decimonónico independentista, la Madre Santísima de la Luz, así como otras imágenes votivas, encontrarán otros caminos de representación ante los avatares de la sociedad en conflicto.

⁴⁵³ Francisco Pérez de la Riva, “La construcción naval en Cuba del buque en el siglo XVIII” en *Mar y Pesca*, no. 105, (1974): 34–37

3.3 De Jesuita a Realista: El amanecer independentista y la guerra de las imágenes

Los albores del siglo XIX trajeron consigo un ambiente de crisis social y política, así como una bocanada de ánimo libertario y aires de insurgencia. En el aspecto económico, se vivió miseria y desesperación, ello desde la consolidación de Vales Reales de 1804, momento en el que se agotaron los fondos de ahorro, como consecuencia las instituciones y los habitantes del virreinato se fueron a la quiebra. En el área del pensamiento, los ideales europeos y norteamericanos se propagaron de manera clandestina en todas las estructuras de la sociedad, las palabras libertad, nación y progreso generaron ruido y controversia dentro de las esferas del poder. En cuanto a lo social, las diferencias entre peninsulares y criollos se acentuaron cada vez más, engendrando un ambiente de desconfianza y hostilidad declarada entre un grupo y otro.⁴⁵⁴

Tras la invasión napoleónica, Napoleón Bonaparte depuso a Fernando VII y designó como rey de España a su hermano José Bonaparte, esta noticia llegó a Nueva España el 8 de junio de 1808, trayendo consigo una marea de desconcierto y nerviosismo.⁴⁵⁵ Las lealtades se afianzaron en la figura del monarca español derrocado, sin embargo, prontamente olvidaron el juramento y tres meses después, burócratas y comerciantes dieron un golpe de estado, capturando así al virrey José de Iturrigaray y a su familia.⁴⁵⁶ En los años siguientes se vivió una relativa paz, momento en dónde tanto criollos como peninsulares se mostraban expectantes ante el nuevo panorama que se comenzaba a dibujar, mismos momentos en los que se formaron grupos y juntas conspirativas en pro de los movimientos independentistas.⁴⁵⁷

En las tertulias literarias de Querétaro se reunieron el corregidor Miguel Domínguez y su esposa Josefa Ortiz, los capitanes Ignacio Allende, Juan Aldama y el cura de Dolores Miguel Hidalgo; en esta junta se orquestaba un plan de insurrección, el cuál se llevaría a cabo

⁴⁵⁴ Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jauregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier Garcíadiego y Luis Aboites Aguilar, *Historia mínima de México*, 131-136

⁴⁵⁵ David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867* (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 581

⁴⁵⁶ Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jauregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier Garcíadiego y Luis Aboites Aguilar, *Historia mínima de México*, 140

⁴⁵⁷ David A. Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, 604

en diciembre, sin embargo, al ser descubiertos, las acciones se adelantaron, así en la madrugada del 16 de septiembre, el cura Miguel Hidalgo sonó las campanas de la iglesia de Dolores llamando a los fieles a unirse y luchar en contra del mal gobierno. La facción de Hidalgo tomó San Miguel el Grande y Celaya, tras los triunfos Miguel Hidalgo fue nombrado por la muchedumbre como Generalísimo e Ignacio Allende fue designado teniente General, el ceremonial improvisado se llevó a cabo en Atotonilco, mismo momento en el que Hidalgo otorgó al movimiento el estandarte de la Virgen de Guadalupe como bandera y símbolo del movimiento de Independencia (fig. 46). Mientras estas circunstancias se estaban desarrollando, en la capital, el Virrey Francisco Xavier Venegas dio la orden a Félix María Calleja de traer a la Ciudad de México la imagen de la Virgen de los Remedios en procesión para mantener segura la capital de las fuerzas insurrectas. El curso de los acontecimientos posteriores decantaría en la derrota de Hidalgo en Monte de las Cruces, finalmente los líderes del movimiento fueron aprehendidos y fusilados en Chihuahua, después de su condena, sus cabezas fueron cercenadas y colocadas en las cuatro esquinas de la Alhóndiga de Granaditas.⁴⁵⁸ Con la muerte de las cabecillas del movimiento de Independencia, no cesaron los levantamientos y rebeliones, antes bien, se intensificaron, lo hecho por los caudillos dejó una herida profunda en el virreinato, una herida que nunca cerraría.



Fig. 46, Artista no identificado, *Estandarte de la Virgen de Guadalupe*, ca. 1810-1811, Óleo sobre tela, Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

⁴⁵⁸ Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jauregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier Garciadiego y Luis Aboites Aguilar, *Historia mínima de México*, 140-143

Las acciones tanto del frente realista como del insurgente decantaron en una aparente afrenta entre Vírgenes, una guerra de imágenes. El proceder de Hidalgo careció de simplismo y no fue improvisado, que la Virgen de Guadalupe se ligara al movimiento de la insurrección podría expresar un gesto de imitación a lo hecho por Hernán Cortés en la Conquista,⁴⁵⁹ también podría verse como un acto político, social y cultural por parte del cura de Dolores, surgido de la necesidad de dotar de una identidad común a un grupo, valiéndose de una imagen. Utilizó a la Virgen de Guadalupe, que cómo símbolo refiere directamente a la Nueva España, se trata de una Virgen morena aparecida a un indígena en el cerro del Tepeyac.

El triunfo realista del general Calleja en el Monte de las Cruces fue también la victoria de la Virgen de los Remedios, incluso, los habitantes aseguraron su divina intercesión en la guerra, dónde apareció en la batalla y combatió a los insurgentes, tal como lo hizo en la conquista de Tenochtitlán en 1521. Para la facción contrainsurgente, la acción de Hidalgo se catalogó como un ultraje a la guadalupana y una herejía, puesto que el significado prístino de la Virgen era la paz, la unión y la lealtad, el uso de su imagen como símbolo de la traición, división y desorden, chocaba con las creencias propiamente guadalupanas, según los detractores del cura.⁴⁶⁰ Una parcialidad realista, animosa por las loas y glorias de la Virgen de los Remedios, proscribió a la Virgen de Guadalupe por representar la insurgencia, tal fue su aversión que fusilaron una imagen y profanaron otras más.⁴⁶¹

La polarización de los grupos se consolidó en sus devociones marianas, ciñendo los triunfos de guerra a los favores que cada una les brindaba, en este ámbito no se trataba de un enfrentamiento militar, sino de una batalla por demostrar que grupo era el más favorecido por la Madre de Dios, razón nada ajena a la tradición barroca del siglo pasado, en dónde se valoraba la capacidad milagrosa de las imágenes, ponderando las mismas en sus respectivos santuarios, estableciendo un sentimiento de pertenencia, competencia y orgullo local.

⁴⁵⁹ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, 205

⁴⁶⁰ Mariana Terán Fuentes y Cruz Dalia Muro Marrufo, "Sermones a Félix María Calleja, el Señor de la Guerra" en *Revista el taller de la Historia* (Universidad de Cartagena), vol. 10, núm. 20, (2018): 52-54

⁴⁶¹ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, 205

En el marco de esta confrontación bélica, la Virgen de los Remedios fue jurada Generala de las armas realistas, el ceremonial se acompañó de ropones nuevos, laudatorias y muestras de fervor, el séquito de la Virgen se agolpó en las calles en procesión victoriosa por haber vencido a los insurrectos.⁴⁶² En ese mismo año y en los subsecuentes se juraron también Nuestra Señora del Pueblito en Querétaro, Nuestra Señora de Guanajuato, La Virgen de la Soledad en Acapulco, Nuestra Señora de Zacatecas y la Madre Santísima de la Luz en León, todas estas juras fueron proclamadas por los frentes realistas.

La proclama de una Virgen como Generala de un ejército persigue varios propósitos, a más de la devoción personal de los generales, el nombramiento y jura de la Virgen se dispone dentro de una función política e institucional, dónde el culto se utilizó como agente de cohesión, emulsionante moral, en dónde a flor de batalla se suscribió un sentimiento de unidad, disciplina y espíritu. Aunque, durante los primeros años del siglo XIX se comenzaron a adoptar símbolos representativos de las luchas armadas, como el gorro frigio, el culto mariano conservó su vigencia y extensión por los territorios americanos.⁴⁶³ La estructura devocional del virreinato, en dónde los patronos se establecieron como remedios de males, patentando su vigencia y potestad por medio de su capacidad milagrosa, se trasladó al campo de batalla, en dónde las huestes se agolpaban y subordinaban a una causa, cuya fuente legitimadora era el apoyo y bendición de la propia Madre de Dios.

El ceremonial de nombramiento de una Virgen como Generala se realizaba a los pies de la imagen, en donde el párroco o sacerdote consagraba el bastón y banda militar que acompañarían a la tropa en sus avatares bélicos. El rango de Generala abogaba por el patrocinio de las armas y, sobre todo, por la intervención directa en las acciones de la guerra, así se amalgamó su significado simbólico de “dulcísima Madre” y “terrible Belona”.⁴⁶⁴ Abrigarse al favor de una determinada advocación mariana, predestinaba una victoria segura,

⁴⁶² Mariana Terán Fuentes y Cruz Dalia Muro Marrufo, “Sermones a Félix María Calleja, el Señor de la Guerra”, 53

⁴⁶³ Pablo Marcos Ortemberg “Las vírgenes generalas: acción guerrera y práctica religiosa en las campañas del Alto Perú y el Río de la Plata (1810-1818)” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* (Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani), núm. 35-36, (2012): 12

⁴⁶⁴ En la mitología romana, Belona era la diosa de la guerra y consorte de Marte.

motivación suficiente para que los combatientes se lanzaran ciegamente a la lucha, creencia que se afianzó en las victorias. Los relatos de la batalla, en la que los soldados daban testimonio directo de haber presenciado la intervención divina de la Virgen en el combate, también acrecentaban el fervor en torno a la Virgen Generala,⁴⁶⁵ como lo fue el caso de la Virgen de los Remedios y el combate del Monte de las Cruces. Las demostraciones de efectividad y acompañamiento de la Madre de Dios, aportaba no sólo legitimidad al grupo o movimiento, sino también, se convirtió en motivación de reclutamiento, sumando adeptos a la causa de la Virgen, que combatía al enemigo hereje.⁴⁶⁶

Cabe mencionar que el nombramiento de vírgenes como generalas no era único de la facción realista, sino también de la insurgencia, por lo que las hazañas y victorias en combate acrecentaban la disputa por el merecimiento del favor mariano. Pablo Marcos Ortemberg refiere que de este modo se observa una transfiguración, en dónde las patronas se convierten en generalas, saliendo del santuario al campo de batalla. La conformación de un ejército cohesionado, subordinado y disciplinado se lograría mediante el traslado de los dispositivos religiosos de los siglos pasados, la vía religiosa proporcionará la cohesión entre *communitas*⁴⁶⁷ y *hierarquía*,⁴⁶⁸ en donde el sacrificio ritual se trasladó al frente de combate.⁴⁶⁹

La proclama de la Madre Santísima de la Luz como Generala de armas de León, se llevó a cabo en 1813, la solicitud y jura se suscitó por obra del comandante realista el Conde Antonio Pérez de Gálvez. La orden estipulaba claramente que habría de tenerse, conocerse y venerarse la imagen de la Madre Santísima de la Luz como Generala de la guarnición de León.⁴⁷⁰ A partir de ese momento la imagen de la Virgen palermitana se transformó en pendón

⁴⁶⁵ Pablo Marcos Ortemberg "Las vírgenes generalas: acción guerrera y práctica religiosa en las campañas del Alto Perú y el Río de la Plata (1810-1818)", 19-20

⁴⁶⁶ Pablo Marcos Ortemberg "Las vírgenes generalas: acción guerrera y práctica religiosa en las campañas del Alto Perú y el Río de la Plata (1810-1818)", 25-26

⁴⁶⁷ "Cualidad común" o el espíritu de comunidad, se refiere a un sentido de igualdad, unión y pertenencia compartida.

⁴⁶⁸ Proviene del griego hieros "sagrado" y arkhei "orden, gobierno", significa por tanto "orden sagrado", su significado está ligado al ámbito religioso antes de extenderse a la estructura social.

⁴⁶⁹ Pablo Marcos Ortemberg "Las vírgenes generalas: acción guerrera y práctica religiosa en las campañas del Alto Perú y el Río de la Plata (1810-1818)", 35-36

⁴⁷⁰ Archivo Histórico Municipal de León (AHML), Independencia, Caja 1, Exp. 34

de la contrainsurgencia, abogada de las armas realistas y defensora de las causas justas. A pesar de esta nueva apropiación, la devoción cotidiana y popular de la Madre Santísima de la Luz prevaleció, aún como Generala realista, la imagen *non manufactum* continuó perteneciendo a sus devotos. Como hemos expuesto en el apartado anterior, su imagen pervivió y se extendió en el formato de exvotos, aún también se conservó en las obras de gran formato de la primera mitad del siglo XIX, como se observa en la Parroquia de Santa María Atlihuetzía, Tlaxcala (fig. 47). Una pintura de la Madre Santísima de la Luz se observa justo del lado izquierdo del retablo del altar principal, este lienzo posee una solución totalmente diferente a la observada en el siglo anterior, característica consecuente con la modificación del gusto y por la profesionalización del oficio con la conformación de la Real Academia de San Carlos en 1783. Durante el siglo XIX los temas religiosos se encarnaron en la plástica academicista, en un halo de fe renovada el arte sacro de esta centuria exaltó la inmortalidad del alma y recordó la benevolencia de Dios. Gracias a los intercambios entre la Academia de San Carlos en México y la Academia de San Lucas de Roma, el arte del siglo XIX se empapó con las digresiones y catarsis entorno a la revalorización de los cánones renacentistas



Fig. 47, Artista no identificado, *Madre Santísima de la Luz*, s. XIX, Óleo sobre tela, Parroquia de Santa María Atlihuetzía, Tlaxcala.

El nombramiento de la Madre Santísima de la Luz como Generala coincidió con la designación de Félix María Calleja como Virrey de la Nueva España, mandato que duró hasta 1816, fecha en la que la Compañía de Jesús regresó a las tierras de las que fueron expulsados, sin embargo, la patria añorada cambió desde su partida. El 7 de agosto de 1814 quedó restaurada la Compañía de Jesús gracias a la Bula *Sollicitudo Ommium Ecclesiarum* expedida por el Papa Pío VII, esta restauración fue confirmada un año después el 29 de mayo de 1815 por Fernando VII en un real decreto, en este se estipuló la restitución de colegios, hospicios, noviciados, residencias y misiones que habían pertenecido a los jesuitas antes de su expulsión. De la misma forma, el rey excusaba a su abuelo Carlos III derogando oficialmente la Pragmática sanción y las leyes que de ella se desprendieron y afectaron tanto a los padres expulsos. La restauración general se dictó el 18 de abril de 1816, esta resolución se hizo extensiva a las provincias que no habían solicitado la restauración explícitamente, a partir de ese momento la Compañía de Jesús quedó restituida en su globalidad.⁴⁷¹

La resurrección de los Soldados de Cristo se desarrolló bajo la tutela y vigilancia de Fernando VII, sus intenciones se decantaron por postular a los jesuitas como contrapeso de los grupos liberales que se abrían paso a zancadas en sus dominios. La noticia de la restitución de la Compañía de Jesús llegó a la Nueva España en mayo de ese mismo año, primicia que se encontró con un ambiente tenso y expectante. El ala jesuita retorno a Nueva España con aires melancólicos y de esperanza decididos a recobrar sus viejos baluartes, inmediatamente tomaron posesión de sus colegios.⁴⁷² Retornaron al Colegio Real de san Ildefonso e intentaron integrarse al Colegio Máximo, pero era albacea del Real Monte de Piedad de las Ánimas, este último será recobrado en 1817 en estado decadente, apoderándose también del Colegio de San Gregorio, establecido en el mismo edificio.⁴⁷³ En el Colegio Máximo se reinstaló el noviciado y se habilitó inmediatamente las instalaciones para recibir a los padres provenientes del exilio de Italia, de entre los que retornaron se encontraba el Padre Pedro

⁴⁷¹ Wenceslao Soto Artuñedo, “La inestabilidad de los jesuitas: disoluciones y restauraciones en el siglo XIX en España” en *De Reinos a Naciones. Espacios, territorios y mentalidades*, Juan Jiménez Castillo y Manuel Rivero Rodríguez coords. (España: Ediciones Polifemo, 2021), 361-365

⁴⁷² Guillermo Zermeño Padilla, “El retorno de los jesuitas a México en el siglo XIX: Algunas paradojas” en *Historia Mexicana* (El Colegio de México), vol.64 núm. 4, (2015): 1465-1470

⁴⁷³ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 58-59

José Márquez y el Padre José María Castañiza, igualmente, se contempló la adhesión de los jesuitas provenientes de Alemania.⁴⁷⁴

Las circunstancias en las que la Compañía de Jesús regresó a Nueva España la orillaron a tomar una postura frente a los movimientos reaccionarios, tenían conciencia que su nueva estadía en el virreinato se sucedió gracias a la intervención de Fernando VII, por lo tanto, su adhesión y lealtad se encontró con la monarquía, situación que los confrontó con los insurgentes y sus partidarios. Aún en 1816 se acercaron al virrey realista Félix María Calleja para ganarse su favor e inmediatamente declararon su aversión por la insurgencia y las insurrecciones en contra del Rey. El apoyo a Calleja también perseguía el interés de recuperar el Colegio Máximo, sin embargo, en septiembre Calleja dejó el puesto a Juan Luis de Apodaca,⁴⁷⁵ el ensalzamiento a Calleja por parte de los padres jesuitas les granjeó una gran ola de detractores y una especie de hierofobia,⁴⁷⁶ catalogada como casi necesaria para pertenecer a la insurrección.⁴⁷⁷

Los avatares del agonizante imperio decantaron en la jura de la Constitución de Cádiz en Sevilla por Fernando VII en enero de 1820, las Cortes Liberales se reunieron siete meses después, para declarar nuevamente la supresión de la Compañía de Jesús. En el acto, también postularon la nulidad de la restitución de 1815, dando cabida nuevamente a lo expuesto en la pragmática de 1767,⁴⁷⁸ las noticias del nuevo éxodo jesuita llegaron a la Nueva España en 1821, momento álgido en esos territorios.

Desde mediados de 1820 la figura de Agustín de Iturbide, militar natural de Valladolid, figuró dentro del campo de guerra, ya para febrero de 1821 estaría firmando el Plan de Iguala, contando con el apoyo de Vicente Guerrero, caudillo insurgente, con ello se dio origen a Ejército Trigarante o de las Tres Garantías fundamentado en la religión, unión e

⁴⁷⁴ Guillermo Zermeño Padilla, “El retorno de los jesuitas a México en el siglo XIX: Algunas paradojas”, 1472

⁴⁷⁵ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 58-59

⁴⁷⁶ Miedo, aversión o rechazo irracional y enfermizo hacia las cosas sagradas, religiosas, objetos de culto o clérigos.

⁴⁷⁷ Wenceslao Soto Artuñedo, “La inestabilidad de los jesuitas: disoluciones y restauraciones en el siglo XIX en España”, 356

⁴⁷⁸ Wenceslao Soto Artuñedo, “La inestabilidad de los jesuitas: disoluciones y restauraciones en el siglo XIX en España”, 366-367

independencia.⁴⁷⁹ En septiembre, días antes de la entrada gloriosa del Ejército Trigarante, arribó la misiva de la expulsión a los jesuitas, en medio de sermones y confesiones, los padres nuevamente vieron desarticulada su asociación,⁴⁸⁰ abandonaron de nuevo sus recintos recién recobrados, aquellas glorias del siglo pasado, quedaron en el olvido, la Compañía que a partir de ese momento se disolvía, se enfrentó al empobrecimiento y la decadencia, muy a pesar de compartir ciertas afinidades e ideologías con el que fuera emperador de la nación naciente.⁴⁸¹

El Colegio Máximo se dispuso el 21 de julio de 1822 como escenario para officiar el juramento de Iturbide como primer emperador de México,⁴⁸² el bastión jesuita de la capital, en dónde tantos estudiantes habían alimentado sus inquietudes juveniles se convirtió en la cuna de la independencia y del primer imperio mexicano, actuando como testigo del nacimiento de una nación emancipada. A la par de la coronación de Iturbide, la Virgen de Guadalupe fue jurada Patrona del Imperio Mexicano, en la sala del Congreso se le prestó juramento y se decretó el 12 de diciembre como el día más grande de la América,⁴⁸³ estos actos revistieron a la guadalupana como Madre victoriosa, fue la personificación de *Niké*⁴⁸⁴ en esta guerra de imágenes.

La producción de imágenes de la Madre Santísima de la Luz se continuó gestando en torno a su misma devoción, aunque, a raíz del triunfo de la insurgencia y, a su vez, de la Virgen de Guadalupe como estandarte simbólico de la lucha de Independencia, la Virgen jesuita se relegó a ciertos enclaves regionales y, obviamente, en su propia rectoría leonesa. Este fenómeno de regionalización de la devoción facultó la posibilidad de supervivencia de la imagen *mariofánica* aquí estudiada, este caso no es único, las vírgenes generalas derrotadas vivieron circunstancias similares. En el correr del siglo XIX observamos imágenes de la

⁴⁷⁹ Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jauregui, Josefina Zoraida Vázquez, Elisa Speckman Guerra, Javier Garciadiego y Luis Aboites Aguilar, *Historia mínima de México*, 147

⁴⁸⁰ Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 60

⁴⁸¹ Guillermo Zermeño Padilla, “El retorno de los jesuitas a México en el siglo XIX: Algunas paradojas”, 1473

⁴⁸² Clementina Díaz y de Ovando, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, 80

⁴⁸³ Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, 206

⁴⁸⁴ Diosa y personificación de la victoria en la mitología griega.

Madre Santísima de la Luz distribuidas en Zacatecas, Colima, Guanajuato, Tlaxcala, Jalisco, Michoacán, Puebla, Querétaro, Ciudad de México y en el Estado de México.

Como ejemplo de su supervivencia y adaptabilidad al nuevo siglo tenemos un devocionario de 1827 (fig. 48), composición en dónde se disponen 23 imágenes correspondientes a diversas devociones, entre las que destacan san Antonio, la Santísima Trinidad, santo Tomás, san Camilo, la Inmaculada Concepción, la Eucaristía, la Virgen Purísima del Rincón, san José y el Niño, san Juan de Dios, la Virgen del Rosario, el Señor de la Cañita, la Virgen de Dolores, san Juan Nepomuceno, san Caralapio, el Señor de la Caridad, la Virgen de Ocotlán, san Gerónimo, el cristo de Ixmiquilpan, la Virgen de los Remedios, el Buen Pastor, la Virgen de la Cueva Santa, el Cristo de Burgos y, por supuesto, la Madre Santísima de la Luz. Este tipo de trasuntos fueron elaborados a modo de muestrario o de propia devoción, la imagen que observamos de la Virgen palermitana conlleva una omisión, no se pinta con el Leviatán, sin embargo, también existieron ejemplos pictóricos en dónde la forma original sobrevivió al acontecer del tiempo, encontrando las formas para preservarse.



Fig. 48, Artista no identificado, *Devocionario*, 1827, Óleo sobre tela, Museo Nacional del Virreinato, Estado de México.

Consideraciones finales del capítulo 3

El presente capítulo ha reconstruido, desde una perspectiva histórico-artística e historiográfica la cartografía de la imagen de la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España, atendiendo tanto a sus transformaciones iconográficas como a los procesos de **pervivencia, omisión, adaptación, recomposición y prohibición** que experimentó entre la segunda mitad del siglo XVIII y las primeras décadas del siglo XIX. A partir de un análisis sistemático de un corpus amplio de obras, se propuso una clasificación tipológica que permitió observar la compleja vida material y simbólica de esta advocación mariana.

El estudio de los casos de censura, particularmente aquellos vinculados al IV Concilio Provincial Mexicano, revelaron que los intentos por suprimir los elementos considerados heterodoxos, el Leviatán y el alma, no fue efectiva ni homogénea, sino que generaron una multiplicidad de soluciones visuales que oscilaron entre la corrección formal y la resistencia simbólica. Lejos de desaparecer, la imagen de la Madre Santísima de la Luz desplegó una notable capacidad de adaptación y supervivencia (*Nachleben*), integrándose a diversos programas iconográficos, retablisticos y mariológicos, manifestando una persistente vitalidad devocional que se sostuvo en la práctica colectiva del culto y en la potencia milagrosa atribuida a la imagen.

El análisis de los procesos derivados de la expulsión de la Compañía de Jesús permitió comprender el profundo desarraigo institucional y espiritual que atravesó la sociedad novohispana, así como la reconfiguración de las redes devocionales en torno a las imágenes jesuitas. La disputa por la posesión, resguardo y reubicación de la imagen de la Madre Santísima de la Luz evidenció la centralidad social de esta advocación, cuyo culto trascendió la ausencia de sus promotores originales y se sostuvo gracias a la acción persistente de sus fieles. En este contexto, la proliferación de exvotos, la continuidad de su veneración y la migración de sus retablos dan cuenta de un entramado religioso dinámico, capaz de rearticularse frente a las crisis políticas, eclesíásticas y materiales del periodo.

Finalmente, el capítulo mostró cómo, en el marco de la guerra de Independencia, la imagen de la Madre Santísima de la Luz fue incorporada a los discursos políticos y militares

del bando realista, al ser jurada Generala de las armas de León, integrándose así a la simbólica confrontación entre advocaciones marianas. Esta resignificación no anuló su dimensión devocional, sino que amplió su campo semántico, transformándola en emblema de identidad, cohesión social y legitimación bélica. Tras la consumación de la Independencia, la devoción a la Virgen palermitana se replegó hacia ámbitos regionales, fenómeno que, lejos de suprimirla, aseguró su permanencia en el imaginario religioso local y su continuidad material en la producción artística del siglo XIX.

En conjunto, este capítulo demuestra que la historia de la Madre Santísima de la Luz no puede entenderse únicamente como la de una imagen sujeta a censura o control, sino como la de un organismo visual vivo, cuya capacidad de transformación, resistencia y adaptación revela las complejas relaciones entre imagen, poder, devoción y sociedad en la cultura novohispana y decimonónica. Su estudio contribuye, así, a una comprensión más amplia de los mecanismos de circulación, apropiación y resignificación de las imágenes sagradas en contextos de crisis, transición y conflicto.

Epílogo

El 11 de marzo del 2022 se catalogó al virus del COVID-19 como pandemia en México, ese mismo día se suscribió el aislamiento obligatorio como medida de contención del virus. La facilidad con la que la pandemia se esparció por todo el mundo asemejó los anuncios funestos el fin del mundo, recordándonos lo efímera que es la vida. Los hospitales se inundaron de enfermos, las camas no bastaron, la mortandad aumentaba alarmantemente y el gobierno se vio rebasado, trasluciendo en la necesidad de los mexicanos, la decadencia del sector de salud pública. El pánico se apoderó de la población, las compras compulsivas y las *fake news* inundaron la cotidianidad, todos aquellos que vivimos esos momentos sabemos lo difícil que fue encontrarnos encerrados entre cuatro paredes, lejos de todo, lejos de la familia, el 2019 se veía tan lejano y no se tenía certeza alguna de cuándo iba a terminar todo. Miedo, zozobra y expectativa en espera de la vacuna, viendo como los doctores y enfermeras padecían las jornadas largas y los interminables pacientes, las cargas emotivas de hablar con familias y no dar esperanza alguna.

En ese contexto, y en un registro que osciló entre la ironía y la teatralización política, el presidente en turno recurrió a un gesto discursivo particularmente significativo: la exhibición pública, durante una de sus conferencias matutinas, de dos escapularios como dispositivos simbólicos de protección personal. Más allá de su dimensión anecdótica, este acto resulta revelador por la densidad cultural e histórica que conlleva, pues reactualiza un imaginario religioso profundamente arraigado, en el que la imagen sagrada conserva un valor apotropaico asociado a la preservación de la salud y la integridad corporal. Desde la perspectiva de Aby Warburg, este tipo de manifestaciones puede leerse como una forma de *Nachleben*, es decir, la supervivencia y reactivación de fórmulas simbólicas arcaicas en contextos históricos radicalmente distintos, donde antiguos esquemas de pensamiento y afectividad reaparecen bajo nuevas formas discursivas. A su vez, en consonancia con los planteamientos de Hans Belting, la eficacia simbólica de estas imágenes no reside exclusivamente en su materialidad, sino en el entramado cultural que las activa, dotándolas de agencia dentro de un sistema de creencias compartido. No obstante, en el marco de una crisis sanitaria global y frente a las recomendaciones emitidas por organismos internacionales

como la Organización Mundial de la Salud, esta escenificación tensiona los límites entre fe, política y responsabilidad pública, evidenciando la persistencia de estructuras simbólicas tradicionales que conviven —no sin fricción— con los discursos científicos contemporáneos. Así, la apelación a estos objetos devocionales no sólo confirma la vigencia cultural de la imagen sacra, sino que también pone de manifiesto la complejidad de su resignificación en el espacio político actual, donde lo religioso, lo mediático y lo institucional se entrelazan en un mismo acto performativo.



Fig. 49, Artista no identificado, *Exvoto a la Madre Santísima de la Luz*, 2020, lápices de colores sobre hoja opalina, Colección particular.

En ese sentido, la Madre Santísima de la Luz surge nuevamente como tema en los *exvotos* modernos (fig. 49), se hace solícita su intervención en la contención de la pandemia de COVID-19. La Virgen palermitana demuestra su vigencia al encontrarse su imagen adaptada a los aconteceres actuales. Este tipo de arte popular se enclava también en lo que se conoce como “Arte Chicano”, una categoría artística que suscribe la apropiación de las imágenes religiosas en contextos culturales contemporáneos, así lo encontramos en *grafitti*, playeras, tatuajes, velas, autos, alimentos, portadas de discos, etc. El imaginario chicano se

suscribe desde mediados de los años sesenta del siglo XX, por medio de estas expresiones culturales se afirmaba la noción de identidad de los mexicanos en Estados Unidos, en este sentido las Vírgenes fungieron como íconos de la “madre patria”, lábaro de resistencia de esos grupos sociales. Así pues, los íconos sagrados se reagrupan fuera del sentido meramente espiritual común, amalgamando por vía de sus representaciones icónicas un ideario no sólo religioso, sino también político y de crítica social. La aparente desacralización de los íconos en pos de una postura política enfatiza las connotaciones tradicionales de las imágenes de la Virgen, estableciendo un nexo con la creatividad de los artistas chicanos, por medio de sus obras se postula una amplia gama de interpretaciones y reinterpretaciones, en las que la imagen, como membrana, se adapta de acuerdo con el momento en que reaparece en el imaginario colectivo.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Katerina Brezinová, *El imaginario chicano, La iconografía civil y política de los mexicanos en Estados Unidos de América 1965-200*, (República Checa: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2014), 124-180

Conclusiones

El objetivo general de este trabajo se cimentó en demostrar la devoción y el arraigo de la Madre Santísima de la Luz en la Nueva España, concentrando nuestra investigación en los sustentos pictóricos reproducidos a partir de la *vera efigie* de 1722. Para desarrollar nuestro quehacer delimitamos el área de estudio en torno a las Mitras de Puebla, México y Tlaxcala, acotando la temporalidad dentro de los años de 1732, fecha en que llegó la imagen de la Madre Santísima de la Luz a Nueva España, y 1821, momento en que se consumó la Independencia de México.

Si bien, la imagen de la Inmaculada Concepción fue utilizada por la Monarquía Hispánica a modo de representación icónica de su poder, también fungió, junto con las imágenes de la Sagrada Forma, como recordatorio de su potestad en el trono. Este tipo de dispositivos religiosos, milagrosos e icónicos, se conjugaron como aglutinantes sociopolíticos, garantes de la lealtad y fidelidad a la corona. En este sentido, podemos afirmar que la imagen de la Madre Santísima de la Luz se integró en este discurso regio, explicando lo anterior, referimos que en su leyenda fue concebida como extensión de la Inmaculada Concepción; así mismo, durante los albores del siglo XIX, se afianzó con mayor ahínco su relación con la Corona, ya que se utilizó su imagen como blandón realista y, al igual que otras Vírgenes, fue jurada Generala de las armas en contra de la insurgencia, emparentándose así con la Virgen de los Remedios.

Por otro lado, en cuanto a las disposiciones determinadas por el IV Concilio Provincial Mexicano, determinamos que el ejercicio de censura dispuesto y motivado principalmente por Lorenzana, no se consolidó de manera homogénea, si bien, existió la censura y expolio a la imagen de la Madre Santísima de la Luz, los supuestos no representaron ni la mitad de los casos estudiados en esta muestra. Debido a lo anterior, nos es lícito decir que la censura de la imagen de la Madre Santísima de la Luz fue un ejercicio atropellado, sin la vigilancia y diligencia que requería tan ambiciosa empresa, puesto que sabemos que para el momento en que se suscribió tal prohibición, la devoción a la Virgen palermitana se encontraba muy extendida, tanto en ámbitos rurales como urbanos. Una de las posibles vertientes para que esta tarea no se llevara a cabo fue la ausencia de Lorenzana,

quién regresó a Toledo a fungir como arzobispo en 1772, abandonando su proyecto y dejándolo en manos de algunos partidarios de la iconoclasia jesuita.

Otra posibilidad de la pervivencia de la fórmula original de la Madre Santísima de la Luz fue, y por mucho, la devoción que demostraron sus fieles aún después de la expulsión de la Compañía de Jesús y su posterior proscripción, en este sentido, se manifestó la importancia de los fieles en la consolidación, permanencia, pervivencia y adaptación de las devociones en la Nueva España. Las muestras votivas derredor de la imagen *mariofánica* se expresaron en programas retablísticos, programas iconográficos y programas mariológicos. En cuanto a las obras pictóricas, se suscribieron en la práctica de los *exvotos*, estampas, librillos, navíos, blandones y otros sustentos; así el “fenómeno devocional” se expresó en todas aquellas muestras de fervor resultantes de la relación de los fieles con la imagen *non manufactum* de la Madre Santísima de la Luz, que, por vía de su numen milagroso, hizo patente su eficacia gracias a los actos de fe de sus devotos.

Dentro de nuestro planteamiento asoma la propuesta del arraigo de la Madre Santísima de la Luz dentro de un círculo social de élites, sin embargo, de acuerdo a las pautas trabajadas, no nos es posible confirmar tal aseveración, ya que las manifestaciones de fervor a la Virgen palermitana confluyeron de diversos círculos sociales, entonces, podemos explicar la devoción a la Madre Santísima de la Luz como polivalente, misma característica que permitió su supervivencia en una amplia y extendida variedad de sustentos plásticos.

En último término, suscribimos a los íconos marianos jesuitas como agentes inmersos en un numen jesuita que apeló a la persuasión del intelecto y al éxtasis de los sentidos, estableciendo así un vínculo entre sapiencia y visualidad, un *modus noster*. Al respecto, la Madre Santísima de la Luz encuentra cabida en la filosofía areopagítica por significar en su propio nombre y su leyenda las características de: parir la luz, ser puerta de luz y ser luz de sabiduría; de lo anterior entendemos a Dios como la Luz y la sabiduría, siendo así María la madre de la Luz y la madre de la sabiduría.

Consideramos que el aporte principal de esta investigación es la propuesta metodológica y teórica de la “cartografía de la imagen”, categoría que tomamos prestada de

la “cartografía de la memoria” trabajada y desarrollada por Aby Warburg en su proyecto del *Atlas Mnemosyne*. Entendemos y trabajamos la “cartografía de la imagen” a partir de un inventario de imágenes que presentan variaciones iconográficas respecto de un modelo o disposición original. Valiéndonos de estas variaciones es que se transcribe la vida de las imágenes, que, para nuestro caso, patentó la supervivencia de la imagen de la Madre Santísima de la Luz. El *Nachleben* se configuró en la clasificación de las imágenes, así en su **pervivencia, omisión, adaptación, recomposición y prohibición**, categorías clasificatorias en las que se agrupó el conglomerado de imágenes recabadas de la Virgen jesuita. Es importante manifestar que las clasificaciones con que se trabajó se desprendieron de las características particulares del conjunto de variaciones de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, por medio de un estudio icónico, atendimos las características que se repetían en las obras y se propuso una clasificación de acuerdo con los resultados obtenidos. Cabe destacar que la muestra de obras pictóricas de la Madre Santísima de la Luz no es pequeña, pero este método puede ser aplicado y trabajado con muestras mayores o menores, según sea el caso, de la misma manera, las categorías se deben adaptar obligatoriamente a los casos estudiados o a la intención y tenor del estudio que se realice.

Dentro de los límites y alcances de este proyecto se encuentra el rastreo mismo de las pinturas de la Madre Santísima de la Luz dentro de lo que fuera la Nueva España. No es un secreto que gran parte de las obras de arte del mundo se guardan dentro de colecciones particulares, situación que traza los límites por medio de los cuáles podríamos llegar a conocer otras pinturas. Aunado a lo anterior, el robo, destrucción y deterioro que enfrenta el arte sacro, pondera una impronta importante para aquellos que pretendemos estudiar el patrimonio material de México, particularmente. Sumado a lo anterior, la situación geográfica propia de las iglesias y edificios religiosos es relevante, puesto que en ocasiones resulta ser una tarea titánica llegar a los más recónditos sitios en donde se resguardan los trasuntos artísticos; también, el peligro propio de los caminos y lugares, fruto del estado de violencia que sufre el país actualmente y desde hace tiempo, hace que viajar sea una empresa arriesgada, sobre todo en las poblaciones lejanas o serranas.

Una segunda limitante es el acceso a los documentos que presentan un estado avanzado de deterioro y que lamentablemente, no se han preservado de manera digital, por lo que son inaccesibles para el trabajo de investigación. También, otro de los imponderables de este desarrollo fue encontrar archivos mal documentados o sin la clasificación correspondiente, situación que también los aísla del análisis, aunque estos casos son los menos.








Una veta susceptible de ser desarrollada en investigaciones futuras sería la relación de la Madre Santísima de la Luz con la devoción de las Ánimas del purgatorio, aunque en este trabajo se abordó de manera tangencial, la evidente relación se podría explayar en torno a la afluencia de imágenes de las Ánimas del purgatorio en vínculo con programas retablisticos que incluyan a la Madre Santísima de la Luz como eje iconográfico. Otro tema que queda pendiente es el referente a la migración de santos y Vírgenes italianas a la Nueva España, específicamente sería interesante observar este fenómeno a partir de la convergencia con la Compañía de Jesús y sus fundaciones en la Italia hispánica.








Dentro de las futuras líneas de investigación que se desprenden de esta investigación está la relación de la Compañía de Jesús con las fuerzas realistas, entendiendo la misma desde una perspectiva política, simbólica y religiosa. Paralelamente, establecer un estudio mediante la propuesta de “cartografía de la imagen” de la devoción e imagen del Sagrado Corazón de Jesús, alegoría proscrita a la par de la Madre Santísima de la Luz durante la misma sesión del IV Concilio Provincial Mexicano, permitiría tener un panorama más amplio sobre este tipo de medidas en torno a las imágenes promovidas por la Compañía de Jesús.








A modo de reflexión final, poseemos la ambición de aportar nuevas perspectivas entorno al estudio del arte novohispano y también sumar a las investigaciones de la vida de las imágenes. Suscribimos esfuerzos para ejercer nuevas lecturas desde la *Kulturwissenschaft*, ansiando que este trabajo de posgrado pueda encontrar cabida dentro de tan notable escuela. Estamos claros que aún quedan muchos cabos sueltos al respecto de la imagen de la Madre Santísima de la Luz y que las propuestas aquí adscritas pueden y deben encontrar discusión, hacemos votos por ello.






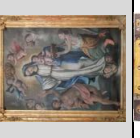

Anexos








Tabla de obras pictóricas de la Madre Santísima de la Luz








NO.	OBRA	FECHA	ARTISTA	LUGAR	CATEGORÍA	FECHA SIGLO	MATERIAL	OBSERVACIONES	VARIACIONES
1		Nuestra Señora de la Luz Artista no identificado, siglo XIX, Óleo sobre estufo, 35.56 cm x 25.4 cm, Nuevo Mexico State University Art Gallery Collection	NO IDENTIFICADO	USA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XIX	ESTAÑO	CESTO DE FLORES	LEVATÁN EXVOTO
2		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Religioso Ex Convento de Santa Mónica, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	ÁNGEL PENITENTE	
3		La Madre Santísima de la Luz con indígenas Luis Mena, 1732, Óleo sobre lienzo, 157.48 cm x 144.78 cm San Diego History Center, California, USA	LUIS MENA	USA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	1732	LIENZO	INTEGRACIÓN INDÍGENA, SAN JOSÉ Y SAN FRANCISCO	
4		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, XVIII, Óleo sobre tela, Capilla del Monasterio de las Chuchimas de Santa Ana y San Joaquín, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	ÁNGEL PENITENTE	LUNA
5		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, Óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Santuario de la Virgen de los Remedios, Cholulá, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	CETRO DE PUREZA	
6		Nuestra Señora de la Luz Artista no identificado, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, 50.5 cm x 38 cm ARTNET, Colección particular	NO IDENTIFICADO	USA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	ÁNGEL PENITENTE	
7		La Madre Santísima de la Luz con san José, san Miguel Arcángel, san Juan Nepomuceno y san Antonio de Padua Aguilar, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Franz Mayer	AGUILAR	CDMX	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	SAN JOSÉ, SAN MIGUEL ARCÁNGEL, SAN JUAN NEPOMUCENO Y SAN ANTONIO DE PADUA (SIN ALMA)	








8		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera (atribuido), siglo XVII, óleo sobre lienzo, BUAP, Puebla	MIGUEL CABRERA	PUEBLA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	ROSARIO	LUNA
9		Virgen de la Luz Artista no identificado, siglo XVIII, óleo sobre lienzo, 32 cm x 21 cm, Colección Rodrigo Rivero Lake	NO IDENTIFICADO	CDMX	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	INDÍGENA Y CHARRO, RETABLITO	EVOTO LUNA
10		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Parroquia de san Isak, Tlaxcala	NO IDENTIFICADO	TLAXCALA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	ROSARIO	LUNA
11		La Madre Santísima de la Luz Luis Berruero (atribución), óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Parroquia de San Pedro, Cholula	LUIS BERRUECO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	ROSARIO	
12		La Inmaculada Madre Santísima de la Luz Luis Berruero, óleo sobre lienzo, 1747, Iglesia de la Santa Cruz, Puebla	LUIS BERRUECO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	ROSARIO	LUNA
13		La Madre Santísima de la Luz con san Joaquín y santa Ana Artista no identificado, óleo sobre lienzo, siglo XIX, Ex Convento de Propaganda Fidei de Guadalupe, Zacatecas	NO IDENTIFICADO	ZACATECAS	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XIX	LIENZO	SAN JOAQUÍN, SANTA ANA Y SAN MIGUEL ARCÁNGEL	
14		La Madre Santísima de la Luz (EGOFECI IN COELIS UT ORRRETUR LUMEN INDEFICIENS) José Mariano de Lara y Hernández, óleo sobre lienzo, fines del siglo XVIII, Parroquia de san Lorenzo Chauzingo, Puebla	JOSÉ MARIANO DE LARA Y HERNÁNDEZ	PUEBLA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	ÁNGEL PENITENTE	FILACTERIA



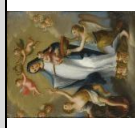

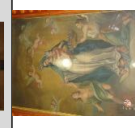


15		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, escudo de monja, fines del siglo XVIII - principios del siglo XIX. Colección particular, Colima	NO IDENTIFICADO	COLIMA	ADAPTACION O INTEGRACION	XX	LÁMINA	INFLAMA CORAZONES, ESCUDO DE MONJA	
16		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Parrquia de san José, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACION O INTEGRACION	XVIII	LIENZO	ÁNGEL PENITENTE	LUNA
17		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Templo del ex hospital de san Roque, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACION O INTEGRACION	XVIII	LIENZO	ÁNGEL PENITENTE	
18		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Templo del ex convento mercedario de san Cosme y san Damián, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISION	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
19		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera (atribución), s XVIII. Óleo sobre lienzo. Catedral de Toluca, antes Convento de la Asunción, Toluca, Edo. Mex	MIGUEL CABRERA	ESTADO DE MÉXICO	OMISION	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
20		La Madre Santísima de la Luz Andrés López, óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Colección Particular, CDMX	ANDRÉS LÓPEZ	CDMX	OMISION	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
21		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, óleo sobre lienzo, siglo XVII. Templo conventual de san Joaquín y santa Ana de religiosas capuchinas, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACION O INTEGRACION	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	LUNA



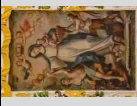




22		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, Óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Catedral Metropolitana, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	OMISIÓN	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
23		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo San Nicolás Tolentino, Tlaxcala	NO IDENTIFICADO	TLAXCALA	PERVENENCIA	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
24		La Madre Santísima de la Luz (Filacteria: LUMEN AETERNUM MUNDO EFFLUIT) Artista no identificado, Óleo sobre lienzo, siglo XIX, Museo de Arte Colonial, Morelia, Michoacán	NO IDENTIFICADO	MICHOACÁN	OMISIÓN	XIX	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	FILACTERIA
25		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, Óleo sobre lienzo, siglo XIX, parroquia de la purísima Concepción, Otumba, Estado de México	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	OMISIÓN	XIX	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
26		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, Óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	OMISIÓN	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
27		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s XIX, Óleo sobre lienzo, Parroquia de San Martín Obispo, Zapotitlán Salinas, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISIÓN	XIX	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
28		La Madre Santísima de la Luz en Devocionario Artista no identificado, Óleo sobre lienzo, 1827, Museo Nacional del Virreinato	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	OMISIÓN	XIX	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	








29		La Madre Santísima de la Luz (EGO FECI IN COELIS UT ORIRETUR LUMEN INDEFICIENS) Artista no identificado, Óleo sobre lienzo, siglo XVIII, Museo de El Carmen, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	ADAPTACIÓN/ INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	OMITE LEVATÁN	FILACTERIA LUNA
30		La Madre Santísima de la Luz Artista del virreinato de la Nueva España, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, La Habana, Cuba	NO IDENTIFICADO	CUBA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	OMITE LEVATÁN OMITE ALMA	
31		La Madre Santísima de la Luz Artista desconocido, siglo XIX, Óleo sobre estano, 25.4 x 17.8 cm, Nuevo Mexico State University Art Gallery Collection	NO IDENTIFICADO	USA	PERVIVENCIA	XIX	ESTANO		LEVATÁN EXVOTO
32		La Madre Santísima de la Luz Artista desconocido, siglo XIX, Óleo sobre estano, 35.56 x 25.4 cm, Nuevo Mexico State University Art Gallery Collection	NO IDENTIFICADO	USA	PERVIVENCIA	XIX	ESTANO		LEVATÁN EXVOTO
33		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de san Félix, Atlixco, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN
34		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, siglo XVIII, Óleo sobre cobre, 22.4 x 16.5 cm, subastado en Christie's NY en noviembre del 2008	NO IDENTIFICADO	USA	PERVIVENCIA	XVIII	COBRE		LEVATÁN
35		La Madre Santísima de la Luz y Nuestra Señora de Guadalupe de Extremadura Artista no identificado, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de san Bernardino Tlaxcalancingo, Cholula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	INCLUYE VIRGEN DE EXTREMADURA	LEVATÁN






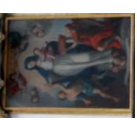

36		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Colonial, Morelia, Michoacán	NO IDENTIFICADO	MICHOACÁN	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
37		La Madre Santísima de la Luz Francisco Muñoz de Salazar (atribución), siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de san Buenaventura, Nealticán, Puebla	FRANCISCO MUÑOZ DE SALAZAR	PUEBLA	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN LUNA
38		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de san Pablo Tecamatec, Cholula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
39		La Madre Santísima de la Luz Luis Berruero, 1717-1750, Óleo sobre lienzo, BUAP, Puebla	LUIS BERRUECO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVII	LIENZO	LEVIATÁN
40		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera, siglo XVIII, Óleo sobre lienzo, Santa Fe, Nuevo México	MIGUEL CABRERA	USA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
41		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XIX, Óleo sobre lienzo, Colección particular, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERVIVENCIA	XIX	LIENZO	SINTOCA LEVIATÁN
42		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de san Jerónimo Aculeo, Edo. Mex.	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN








43		La Madre Santísima de la Luz José Joaquín Magón, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Monasterio de las Carmelitas Descalzas de la Soledad y la Transverberación de Sta. Teresa, Puebla	JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN	PUEBLA	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
44		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
45		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XIX, Óleo sobre lamina, Colección particular, Estado de México	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	PERUVIENCIA	XIX	LÁMINA	LEVATÁN
46		La Madre Santísima de la Luz José de Priego, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular (subastado en Merton, enero 2011), CDMX	JOSÉ PRIEGO	CDMX	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
47		La Madre Santísima de la Luz Luis Berruero (atribución), s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Catedral de la Asunción de Tlaxcala, Tlaxcala	LUIS BERRUECO	TLAXCALA	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO	SIN TOCA LEVATÁN
48		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de Nuestra Señora de la Luz, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO	SIN TOCA LEVATÁN
49		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado (comprobar), s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Antiguo Templo de la Casa Profesa, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN








50		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Catedral del Divino Redentor, San Juan Teotihuacán	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN
51		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre tela, Claustro Conventual de Santo Domingo de Guzmán, Querétaro	NO IDENTIFICADO	QUERÉTARO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN
52		La Madre Santísima de la Luz José de Alcibar, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular, CDMX	JOSÉ DE ALCIBAR	CDMX	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN
53		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre tela, Claustro Conventual de Santo Domingo de Guzmán, Querétaro	NO IDENTIFICADO	QUERÉTARO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN
54		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XIX, Óleo sobre lienzo, Capilla del Sagrario, Exconvento Agustino de la Asunción hoy Santuario del Señor del Santo Entierro, Huachinango, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XIX	LIENZO	INCRUSTACIONES DOBLE CORONA CORONADA	LEVATÁN
55		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de San Martín Obispo, Texmelucan, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO		SIN TOCA LEVATÁN LUNA
56		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Ex Convento Dominico de la Asunción, Amecameca, Estado de México	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN








57		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lienzo, Parroquia de Sto. Tomás de Aquino, Tlapanalá, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCIA	XIX	LIENZO	ROSTRO LEVIATÁN	LEVIATÁN
58		La Madre Santísima de la Luz José de Páez, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte e Historia de León, Guanajuato	JOSE DE PÁEZ	GUANAJUATO	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN
59		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo Conventual del Carmel, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN
60		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lámina, Museo Amparo, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCIA	XVIII	LÁMINA		LEVIATÁN
61		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Sacro, León, Guanajuato	MIGUEL CABRERA	GUANAJUATO	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN
62		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de San Martín Obispo, Texmelucan, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN
63		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lienzo, Parroquia de Santa María Atlhuetzi, Tlaxcala	NO IDENTIFICADO	TLAXCALA	PERUVIENCIA	XIX	LIENZO		LEVIATÁN








64		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado. s.XIX. Óleo sobre lienzo, Parroquia los Santos Reyes Magos, Los Reyes Acozac, Edo. Mex	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XIX	LIENZO		LEVATÁN
65		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado. s.XVIII. Óleo sobre lienzo, Templo de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, Durango, Durango	NO IDENTIFICADO	DURANGO	PERVIVENCIA	XVII	LIENZO		LEVATÁN
66		La Madre Santísima de la Luz Pablo José Talavera (Atribución). s.XVIII. Óleo sobre lienzo. Templo del barrio del Santo Encierro, San Luis Tehuilyocan, San Andrés Cholula, Puebla	PABLO JOSÉ TALAVERA	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LA IGLESIA POSEE DOS CUADROS MÁS, LORETO Y REFUGIO	LEVATÁN
67		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado. s.XVIII. Óleo sobre lienzo, Templo de Santa Mónica (Señor de las Maravillas), Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVII	LIENZO		LEVATÁN
68		La Virgen Madre Santísima de la Luz Artista no identificado. s.XVIII. Óleo sobre lienzo, Templo de San Diego Alcalá, Guajalato	NO IDENTIFICADO	GUANAJUATO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		SIN TOCA LEVATÁN
69		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado. s.XVIII. Óleo sobre lienzo, Parroquia de Santa Clara de Asís, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN
70		La Madre Santísima de la Luz José Joaquín Magón. s.XVIII. Óleo sobre lienzo, Santuario de la Virgen de los Remedios, Cholula, Puebla	JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN


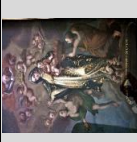





71		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera, s.XVIII. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Edo. Mex.	MIGUEL CABRERA	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
72		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Edo. Mex.	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN EXVOTO
73		La Madre Santísima de la Luz Andrés López, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, Edo. Mex.	ANDRÉS LÓPEZ	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
74		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Colección Andrés Blaisten, CDMX	MIGUEL CABRERA	CDMX	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
75		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera (atribuido), s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Sacro, Guadajalajar, Jalisco	MIGUEL CABRERA	JALISCO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
76		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Templo de San Francisco, Tehuacán, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
77		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Parroquia de la Santa Trinidad, Cuatlaningo, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN








78		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lienzo, P. parroquia de San Bernardino Tlaxcalcingo, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCA	XIX	LIENZO	LEVATÁN
79		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lienzo, P. parroquia de Santa María Magdalena Quecholac, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCA	XIX	LIENZO	LEVATÁN
80		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular (Ma. Cristina Rodríguez Herrera), CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERUVIENCA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
81		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XX, Óleo sobre madera (estabito), Vendido en Colonial Arts, USA	NO IDENTIFICADO	USA	PERUVIENCA	XIX	MADERA	LEVATÁN EXVOTO
82		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XIX, Óleo sobre lámina (retabito), Vendido en Colonial Arts, USA	NO IDENTIFICADO	USA	PERUVIENCA	XIX	LÁMINA	LEVATÁN EXVOTO
83		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, P. parroquia de Santiago Momoxpan, Cholula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
84		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Santuario de la Virgen de Guadalupe (Cerrito de Guadalupe), Cholula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERUVIENCA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN








85		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lámina, Colección Particular, Nuevo México, USA	NO IDENTIFICADO	USA	PERVIVENCIA	XIX	LÁMINA	LEVIATÁN EXVOTO
86		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lámina, Vendido en Colonial Arts, USA	NO IDENTIFICADO	USA	PERVIVENCIA	XX	LÁMINA	LEVIATÁN EXVOTO
87		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de la Santa Cruz de Jerusalén o de los Santos Lugares, Cholula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVII	LIENZO	LEVIATÁN
88		La Madre Santísima de la Luz en Proclamación Pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el Reyno de la Nueva España Miguel Cabrera (atribución), s.XVIII, Óleo sobre lámina de cobre, Museo Soumaya, CDMX	MIGUEL CABRERA	CDMX	PERVIVENCIA	XVIII	COBRE	LEVIATÁN
89		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de San Juan de Dios, Guanajuato	NO IDENTIFICADO	GUANAJUATO	PERVIVENCIA	XVII	LIENZO	LEVIATÁN
90		La Madre Santísima de la Luz en Retablo pintado de Nuestra Señora de Guadalupe y Nuestra Señora de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo Soumaya, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	RETABLO PINTADO
91		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de San Ramón Nonato, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN





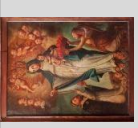


92		La Madre Santísima de la Luz con san Juan Nepomuceno Artista no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Basílica de Ocotlán, Tlaxcala	NO IDENTIFICADO	TLAXCALA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN LUNA
93		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVII, Óleo sobre lienzo, Templo de santo Domingo, Capilla del Rosario, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISIÓN	XVIII	LIENZO	OMITE LEVIATÁN	
94		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de San Fernando, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		
95		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Ex. Convento de Catalina de Siena, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		
96		La Madre Santísima de la Luz Miguel Cabrera (atribución), s. XVII, Óleo sobre lienzo, Parroquia de San Bartolomé Apóstol, Otzobatopec, Edo. Mex	MIGUEL CABRERA	ESTADO DE MÉXICO	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		
97		La Madre Santísima de la Luz Luis Berruete, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Sacristía de la Parroquia de Santiago de Tecla, Tlaxcala	LUIS BERRUECO	TLAXCALA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	ROSARIO	LUNA
98		La Madre Santísima de la Luz Luis Berruete, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Antiguo Hospital de San Juan de Dios, Atlixco, Pue.	LUIS BERRUECO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	ROSARIO	LUNA

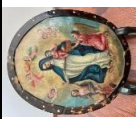






99		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lienzo, Colección particular, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XIX	LIENZO		
100		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Convento Franciscano de san Luis Obispo, Tlaxcala	NO IDENTIFICADO	TLAXCALA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		
101		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular, Colima	NO IDENTIFICADO	COLIMA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		
102		La Madre Santísima de la Luz Manuel de Talavera, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Vendida en ArtNet	MANUEL DE TALAVERA	DESCONOCIDO	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	ROSARIO	LUNA
103		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XIX, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Sacro, Lagos de Moreno, Jalisco	NO IDENTIFICADO	JALISCO	PROHIBICIÓN	XIX	LIENZO		
104		La Madre Santísima de la Luz (In lumine tuo videbimus lumen («En tu luz veremos la luz»)), Artista no identificado, s.XVII, Óleo sobre lienzo, Párroquia de san Martín de Tours, Huauquechula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	RETABLO	
105		La Madre Santísima de la Luz Pablo José Talavera (arribado), s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de San Pablo Tecamac, Cholula, Puebla	PABLO JOSÉ TALAVERA	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	FLORES	LUNA



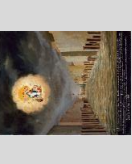




106		La Madre Santísima de la Luz Luis Berrueto, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Iglesia de san Miguelito, San Pedro Cholula, Puebla	LUIS BERRUETO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO	FLORES	LEVATÁN
107		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, Jalisco	NO IDENTIFICADO	JALISCO	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		
108		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo de Santa Isabel Tepetzala, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		SIN TOCA LEVATÁN
109		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, fines s.XVIII- principios s.XIX, Óleo sobre lienzo, Templo del Santo Niño de Mascula, Cholula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XIX	LIENZO	ESMALTE DETERIORADO	
110		La Madre Santísima de la Luz Artista no identificado, s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Particular, Guadaluajara, Jalisco	NO IDENTIFICADO	JALISCO	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	PINTURA DE DONANTE	LEVATÁN
111		La Madre Santísima de la Luz Miguel del Castillo, s.XVII, Óleo sobre lienzo, Templo de san Antonio Cacabotepec, Puebla	MIGUEL DEL CASTILLO	PUEBLA	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	PINTURA DE DONANTE	SIN TOCA LEVATÁN
112		La Madre Santísima de la Luz Luis Berrueto (atribución), s.XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Particular, Cholula, Puebla	LUIS BERRUETO	PUEBLA	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	PINTURA DE DONANTE	SIN TOCA LEVATÁN






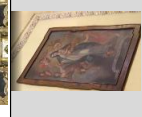

113		La Madre Santísima de la Luz. Artista no identificado. Fines s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Sacristía de la Parroquia de Santa María Atihuettliá, Tlaxcala	NO IDENTIFICADO	TLAXCALA	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	PURGATORIO	LEVIATÁN
114		Primera aparición de la Madre Santísima de la Luz. Artista no identificado. s.XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Virreinato, Edo. Mex.	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	PRIMERA APARICIÓN	LEVIATÁN
115		Segunda aparición de la Madre Santísima de la Luz. Artista no identificado. s.XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Virreinato, Edo. Mex.	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	SEGUNDA APARICIÓN	LEVIATÁN
116		La Madre Santísima de la Luz. José Joaquín Magón, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Museo Soumaya, CDMX	JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN	CDMX	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	PINTURA DE DONANTE	LEVIATÁN
117		La Madre Santísima de la Luz. Artista no identificado. s.XVIII. Óleo sobre lienzo. Templo de la Santa Cruz, Querétaro	NO IDENTIFICADO	QUERÉTARO	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	PINTURA DE DONANTE	LEVIATÁN
118		La Madre Santísima de la Luz. Artista no identificado. s. XVIII. Óleo sobre tela, 66 x 49 cms. Colección privada	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO		
119		La Madre Santísima de la Luz. Artista no identificado. s. XVIII. Óleo sobre tela, 53 x 48 cms. Colección privada	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	PAN DE ORO EN EL MARCO	LEVIATÁN








120		Nuestra Madre Santísima de la Luz, José de Ibarra (firmado), 1735, Óleo sobre cobre, 53 x 43 cm. Colección privada	JOSÉ DE IBARRA	DESCONOCIDO	OMISIÓN	1735	COBRE	PANDEORO EN LA PINTURA	
121		La Madre Santísima de la Luz, Artista no identificado, s. XVIII. Óleo sobre tela, 84 x 61 cm. Colección privada	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		SINTOCA LEVIATÁN
122		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Iglesia de San Cosme y San Damián, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN
123		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	OMISIÓN	XVIII	LIENZO		EXVOTO
124		La Madre Santísima de la Luz, José de Ibarra, s. XVIII. Óleo sobre lámina de cobre (Escudo de monja), colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	COBRE	ESCUDO DE MONJA	
125		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX. Óleo sobre lienzo, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERVIVENCIA	XIX	LIENZO		LEVIATÁN
126		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX. Óleo sobre lienzo, Pinacoteca del Sagrario Metropolitano de la Catedral de México, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	PROHIBICIÓN	XIX	LIENZO	CORONADA	








127		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. Pinacoteca del Sagrario Metropolitano de la Catedral de México, CDMX	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN
128		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s. XIX. Óleo sobre lámina, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERUVIENCIA	XIX	LÁMINA	CORONADA	LEVIATÁN EVVOTO
129		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s. XVII. Óleo sobre lienzo, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN
130		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s. XVIII. Óleo exento de soporte, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	OMISION	XVIII	LIENZO		
131		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	CORONADA	
132		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s. XIX. Óleo sobre lámina, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERUVIENCIA	XIX	LÁMINA		LEVIATÁN
133		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s. XVII. Óleo sobre lienzo, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERUVIENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN








134		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s XVIII. Óleo sobre lámina de zinc (posible escudo de monja), colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERVIVENCIA	XVIII	ZINC	ESCUDO DE MONJA	LEVATÁN
135		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s XIX. Óleo sobre tela, colección particular	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	OMISIÓN	XX	LIENZO		
136		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s XVIII. Óleo sobre lienzo, Casona San Antonio, Querétaro	NO IDENTIFICADO	QUERÉTARO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN
137		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s XVIII. Óleo sobre lienzo, Párroquia de San Juan Bautista, San Juan del Río, Querétaro	NO IDENTIFICADO	QUERÉTARO	PROHIBICIÓN	XVIII	LIENZO		
138		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s XVIII. Óleo sobre lienzo, Templo del Expiatorio, León, Guanajuato	NO IDENTIFICADO	GUANAJUATO	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	SAN MIGUEL ARCÁNGEL	LEVATÁN LUNA
139		La Madre Santísima de la Luz (EGO FECI IN COELIS UT ORIRETUR LUMEN INDEFICIENS) Autor no identificado, s XVII. Óleo sobre lienzo, Capilla de la Luz, Izúcar de Matamoros, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVATÁN FILACTERIA
140		La Madre Santísima de la Luz Autor no identificado, s XVIII. Óleo sobre lienzo, Catedral de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago, Azcapotzalco, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	OMISIÓN	XVIII	LIENZO		








141		Retablo a Nuestra Señora de la Luz. Autor no identificado, 1890. Óleo sobre lámina, Museo Amparo, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	RECOMPOSICIÓN	1890	LÁMINA		LEVATÁN EXVOTO
142		Exvoto del niño Pascual a la Madre Santísima de la Luz. Autor no identificado, 1899. Óleo sobre lámina, 39 x 27 cm, Acervo de la Catedral de la Madre Santísima de la Luz, León, Guanajuato.	NO IDENTIFICADO	GUANAJUATO	RECOMPOSICIÓN	1899	LÁMINA		LEVATÁN EXVOTO
143		Exvoto por la mudación a la Madre Santísima de la Luz. Autor no identificado, 1888. Óleo sobre lienzo, 89 x 66.3 cm, Acervo de la Catedral de la Madre Santísima de la Luz, León, Guanajuato.	NO IDENTIFICADO	GUANAJUATO	RECOMPOSICIÓN	1888	UENZO		LEVATÁN EXVOTO
144		Exvoto dedicado a la Virgen de Guadalupe y a la Madre Santísima de la Luz. Autor no identificado, 1892. Óleo sobre lámina, 25.5 x 17.9 cm, Museo de El Carmen, CDMX	NO IDENTIFICADO	CDMX	RECOMPOSICIÓN	1892	LÁMINA		LEVATÁN EXVOTO
145		La Madre Santísima de la Luz, Juan Sáenz, s. XVII. Óleo sobre tela, Museo de Guadalupe, Zacatecas	JUAN SÁENZ	ZACATECAS	PERVIVENCIA	XVII	UENZO		LEVATÁN Filiteria
146		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre tela, Capilla de Ntra. Sra. del Rosario, Parrquia del Divino Salvador, San Salvador El Verde, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISIÓN	XVIII	UENZO		Filiteria
147		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVII. Óleo sobre tela, Templo del Exconvento de Sto. Domingo de Guzmán, Izúcar de Matamoros, retablo sagrado corazón	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PROHIBICIÓN	XVIII	UENZO	REMATE DE RETABLO	ÁNGEL PENITENTE






148		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lámina, Colección particular, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LÁMINA		ÁNGEL PENITENTE
149		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX, Óleo sobre tela, Parroquia San Miguel Arcángel, Cuauhtémoc, Ciudad de México	NO IDENTIFICADO	CDMX	OMISIÓN	XIX	LIENZO		
150		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre tela, Parroquia San Antonio de Padua, Atlixtila, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISIÓN	XVIII	LIENZO		
151		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX, Óleo sobre tela, Altar de Ntra. Sra. de la Luz, Templo de Sta. Rosa de Lima, Cdad. de Puebla, Pue	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XIX	LIENZO		LEVIATÁN
152		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre tela, Retablo de Ntra. Sra. de la Luz, Capilla de la Luz, Templo del Barrio del Ecce-Homo, San Luis Tehuixtlan, San Andrés Cholula, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	PINTURA RECORTADA	LEVIATÁN
153		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX, Óleo sobre tela, Parroquia de Cristo Rey y Santa María de Guadalupe, Tulpetla, Eca tepec, Estado de México.	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	OMISIÓN	XIX	LIENZO		
154		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre tela, Retablo de Ntra. Sra. de la Luz, Parroquia de San Jerónimo Aljoluca, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO		LEVIATÁN CARTELA

155		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre tela, Ntra. Sra de la Luz, Templo del Exconvento Franciscano de Sn. Martín Obispo, Huauquechula, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XVIII	LIENZO	LUNA
156		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre tela, pintura-relevo de la Luz, Parroquia de Santiago Tetla, Tlaxcala.	NO IDENTIFICADO	TLAXCALA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
157		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX, Óleo sobre tela, Parroquia de Santiago Apóstol, Chignahuapan, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XIX	LIENZO	LEVIATÁN
158		La Madre Santísima de la Luz, Manuel Caro, s. XVIII, Óleo sobre tela, Antigua Parroquia de San Simón Apóstol, hoy Templo de la Purísima Concepción, Yehualtepec, Pue.	MANUEL CARO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
159		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre tela, Colección particular, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISIÓN	XVIII	LIENZO	
160		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Antiguo Colegio de Ntra. Sra. de Lourdes, Centro Histórico de la Cdad. de México, CDMX.	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
161		La Madre Santísima de la Luz, José de Ibarra, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Altar de la Madre Sma. de la Luz, Parroquia de San Miguel de Allende, Gto.	JOSÉ DE IBARRA	GUANAJUATO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN

162		La Madre Santísima de la Luz, Manuel Caro, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, altar mayor, Capilla de la Hacienda de la Luz, Tochtepec, Pue.	MANUEL CARO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVATÁN
163		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Retablo del Altar Mayor, Antigua Capilla de la Luz hoy del Sagrario, Párroquia de San Juan Tlanguismana, Pue	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	RECOMPOSICIÓN	XVIII	LIENZO	LEVATÁN LUNA
164		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, 1767, Óleo sobre lienzo, Templo de la Concepción, Cd. Coyohán, Alcatla Coyohacán, Gral. de México, CDMX.	NO IDENTIFICADO	CDMX	PROHIBICIÓN	1767	LIENZO	ESTÁ DEDICADO
165		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular, Ciudad de México	NO IDENTIFICADO	CDMX	OMISIÓN	XVIII	LIENZO	
166		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular, Ciudad de México	NO IDENTIFICADO	CDMX	OMISIÓN	XVIII	LIENZO	
167		La Madre Santísima de la Luz, José Joaquín Magón, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, retablo de las Animas, Párroquia de la Natividad, Tochtepec, Pue	JOSÉ JOAQUÍN MAGÓN	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	PERTENECE A UN RETABLO DE ANIMAS
168		La Madre Santísima de la Luz, Manuel Caro, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección Particular, Ciudad de México	MANUEL CARO	CDMX	OMISIÓN	XVIII	LIENZO	

169		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVII, Óleo sobre Lienzo, Párroquia de San Pablo de las Tunas, Mpio. de Felipe Angeles, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	UENZO	LEVIATÁN
170		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Capilla de San Juan Nipoemuceno, Catedral de Puebla, Pue	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVIII	UENZO	LEVIATÁN
171		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Párroquia de la Luz, Col. Quinta Velarde, Cdad. de Guadalajara, Jal.	NO IDENTIFICADO	JALISCO	PERVIVENCIA	XVIII	UENZO	LEVIATÁN
172		La Madre Santísima de la Luz, Miguel Cabrera, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección del Antiguo Colegio de las Vizcainas, Centro Histórico de la Ciudad de México, CDMX.	MIGUEL CABRERA	CDMX	OMISION	XVIII	UENZO	
173		La Madre Santísima de la Luz, Gabriel José de Ovalle, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Museo de Arte Sacro de la Párroquia de San Matías Apóstol, Pinos, Zac.	GABRIEL JOSÉ DE OVALLE	ZACATECAS	PERVIVENCIA	XVIII	UENZO	LEVIATÁN
174		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo del Calvario, Tenango del Valle, Edo. de México.	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	PERVIVENCIA	XVIII	UENZO	LEVIATÁN
175		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Templo Conventual de San Cosme y San Damián de la Orden de la Merced, Centro Histórico de la Ciudad de Puebla, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISION	XVIII	UENZO	

176		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Sacerisa del Convento de la Impresión de las Lagas de San Francisco, Ciad. de Puebla, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	OMISIÓN	XVIII	LIENZO		
177		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Párroquia de San Pedro y San Pablo Apóstoles, Calmaya, Edo. de México.	NO IDENTIFICADO	ESTADO DE MÉXICO	OMISIÓN	XVIII	LIENZO		
178		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX. Óleo sobre lienzo, Capilla de la Virgen de la Cueva, Templo del Exconvento de Sta. Bárbara de los Franciscanos Deguinos, hoy San Antonio, Ciad. de Puebla, Pue.	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	ADAPTACIÓN O INTEGRACIÓN	XIX	LIENZO	LUNA	
179		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Colección particular, Huejotzingo, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVII	LIENZO	LEVITÁN	
180		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Santuario del Señor de los Afligidos del Llanto, Dolores Hidalgo, Guanajuato.	NO IDENTIFICADO	GUANAJUATO	OMISIÓN	XVIII	LIENZO		
181		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, Colección particular, San Andrés Cholula, Puebla	NO IDENTIFICADO	PUEBLA	PERVIVENCIA	XVII	LIENZO	LEVITÁN	
182		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII. Óleo sobre lienzo, (escudo de monja), Colección particular, México	NO IDENTIFICADO	DESCONOCIDO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	ESCUDO DE MONJA	LEVITÁN

183		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular, Colima	NO IDENTIFICADO	COLIMA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
184		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre lienzo, Colección particular, Colima	NO IDENTIFICADO	COLIMA	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
185		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVII, Óleo sobre tela, Iglesia de Nuestra Señora del Pilar "La Enseñanza", Ciudad de México	NO IDENTIFICADO	CDMX	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN SIN TOCA
186		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XVIII, Óleo sobre tela, Iglesia de Santiago Apóstol, Qro	NO IDENTIFICADO	QUERÉTARO	PERVIVENCIA	XVIII	LIENZO	LEVIATÁN
187		La Madre Santísima de la Luz, Autor no identificado, s. XIX, Óleo sobre tela, Iglesia de Santiago Apóstol, Qro	NO IDENTIFICADO	QUERÉTARO	PERVIVENCIA	XIX	LIENZO	LEVIATÁN

Bibliografía

Abadía Quintero, Carolina, “Los trazos históricos de un imperio. Las relaciones artísticas del Tiziano con la monarquía española y el caso de La religión socorrida por España” en *El imperio de lo visual: imágenes, palabras y representación*, coords. Roberto Domínguez Cáceres y Víctor Gayol, Zamora: El Colegio de Michoacán, 2018.

Agamben, Giorgio, *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2008.

Alberigo, Guisepe, Alberto Melloni, Lorenzo Perrone, Umberto Proch, Marc Venard, Joseph Wohlmuth y Panayotis A, Yannopoulus, *Historia de los concilios ecuménicos*, Salamanca: Ediciones sígueme, 1993.

Alfaro, Alfonso, Iván Escamilla, et al., *Francisco Xavier Clavijero, un humanista entre dos mundos, entorno, pensamiento y presencia*, México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Iberoamericana, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Jesuita de Guadalajara, 2015.

Andrés González, Patricia, “Emblemática mariana en Juan de Roelas: La alegoría de la Inmaculada en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid” en *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*, eds. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes, Madrid: Turpin Editores, Sociedad Española de Emblemática, 2013.

Argüello Grunstein, Alberto, *Iconoclasia e iconolatría en el México colonial: arte e identidades sociales y territoriales*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura, Centro Nacional de las Artes, CENIDIAP, Estampa Artes Gráficas, 2008.

Atienza López, Ángela, *Tiempos de conventos: una historia social de las fundaciones en la España moderna*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, Universidad de La Rioja, 2008.

Baena Zapatero, Alberto, “Las reacciones a la expulsión de los jesuitas en Nueva España: Conflicto e identidad” en *Espacio, tiempo y forma*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, núm. 26, 2013.

Batallón, Marcel, *Los jesuitas en la España el siglo XVI*, Trad. Marciano Villanueva Salas, México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Bargellini, Clara, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 21, núm. 75, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

_____ *Marcos de veneración: los retablos virreinales de Chihuahua*, Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011.

_____ “El arte de las misiones del norte de la Nueva España” en *El Arte de las misiones del Norte de la Nueva España, 1600-1821*, coords. Clara Bargellini, Michael K. Komanecky, Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2009.

Belting, Hans, *Imagen y culto, Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, España: Akal, 2009.

Blanco Sosa, Juan Manuel. “La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la Santa Cruz-Puebla”. Tesis de maestría en Historia del arte. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Bouza, Fernand, “Da Golosina y otras industrias jesuíticas: de la prédica a la imprenta”, en *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, coords. Perla Chinchilla y Antonella Romano, México: Universidad Iberoamericana, École des hautes études en sciences sociales, 2008.

Brading, David, *La Virgen de Guadalupe, Imagen y tradición*, México: Taurus, 2002.

_____ *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Brezinová, Katerina, *El imaginario chicano, La iconografía civil y política de los mexicanos en Estados Unidos de América 1965-200*, República Checa: Universidad Carolina de Praga, Editorial Karolinum, 2014.

Cabrera Sánchez, Margarita, “La muerte del príncipe Don Juan. Exequias y duelo en Córdoba y Sevilla durante el otoño de 1497” en *Espacio, tiempo y forma*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, no. 31, serie III Historia Medieval, 2018.

Calvo Portela, Juan Isaac, “El grabador poblano José de Nava. Estudio de algunas de sus estampas religiosas” en *Bibliographica*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 1, 2019.

Calvo, Thomas, “El Zodiaco de la nueva Eva: El culto mariano en la América septentrional hacia 1700” en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, coords. Clara García Ayuardo, Manuel Ramos Medina, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México, 1997.

_____ “Milagros, milagrosos y retablos: introducción al estudio de los exvotos en el occidente de México” en *Los exvotos del Occidente de México*, coords. Marianne Bélard y Philippe Verrier, El Colegio de Michoacán: Centre Francais D’Etudes Mexicaines et Centramericaines, 1996.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía clásica*, España, Akal, 2011.

_____, *Iconografía cristiana*, España, Akal, 2012.

_____, *Iconografía de los santos*, España, Akal, 2008.

Carretero Calvo, Rebeca, “La Madre Santísima de la Luz en Aragón, simbolismo de una iconografía jesuítica prohibida” en *El recurso de lo simbólico, Reflexiones sobre el gusto II*, España: Institución Fernando el católico, 2014.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura en la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Cassirer, Ernst, *Antropología Filosófica, introducción a una filosofía de la cultura*, Trad. Eugenio Ímaz, México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____, *Filosofía de las formas simbólicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

_____, *Las ciencias de la cultura*, Trad. Wenceslao Roces, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Castellote Herrero, Eulalia, *Exvotos pintados en la provincia de Guadalajara*, España: Intermedio Ediciones, 2015.

Cellini, Benvenuto, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura*, trad. Juan Calatrava Escobar, Madrid: Akal, 1989.

Cennini, Cennino, *El libro del arte*, Buenos Aires: Argos, 2008.

Corvera Poire, Marcela, “El Patrocinio: interpretaciones sobre una manifestación artística novohispana”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.

Cuadriello, Jaime, “La Virgen como territorio: los títulos primordiales de Santa María Nueva España” en *Colonial Latin American Review*, The City College, vol. 19, no. 1, abril, 2010.

_____, “Virgo potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI–XVIII*, t. IV, coord. Juana Gutiérrez Haces, México: Fomento Cultural Banamex, 2009.

_____, “Zodiaco mariano, Una alegoría de Miguel Cabrera”, en *Zodiaco Mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.

Curiel Méndez, Gustavo, *Tlalmanalco, historia e iconología del conjunto conventual*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Curiel Méndez, Gustavo y Antonio Rubial García, “Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal” en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México: Fomento Cultural Banamex y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

DaCosta Kaufmann, Thomas, “Pintura de los reinos: una visión global del campo cultural” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, t. I, coord. Juana Gutiérrez Haces, México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

_____*Toward a Geography of Art*. Estados Unidos de América: University Of Chicago Press, 2004.

De la Colina Tejada, Laura, “El oro en hoja: aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muro y resinas”, tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

De Florencia, Francisco, *Zodiaco Mariano*, México: Nueva Imprenta del Colegio de San Ildefonso, 1755.

De la Maza, Francisco, *La mitología clásica en el arte colonial mexicano*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

_____*El pintor Cristóbal de Villalpando*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1964.

Díaz y de Ovando, Clementina, “El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, cuarto centenario”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. 24, no. 2, Universidad Nacional Autónoma de México, octubre de 1974.

_____, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Didi-Huberman, Georges, *La Imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada 2009.

El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, Madrid: Imprenta Real, 1787.

Elliott, John H., “Un rey, muchos reinos” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, t. I, coord. Juana Gutiérrez Haces, México: Fomento Cultural Banamex, 2008.

_____ *La España imperial 1469-1716*, España: Vicens-Vives, 1972.

Escalante Gonzalbo, Pablo, Bernardo García Martínez, et al., *Nueva Historia Mínima de México*, México: El Colegio de México, 2004.

Freedberg, David, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Argentina: Sans Soleil Ediciones, 2017.

_____ *El poder de las imágenes*, España: Cátedra, 1992.

Gámez, Moises y Oresta López, *Tesoros populares de la devoción: los exvotos pintados en San Luis Potosí*, México: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

García Ayluardo, Clara, Manuel Ramos Medina coord., *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México, 1997.

García Redondo, José María y Salvador Bernabéu Albert, *Territorio, iglesia y sociedad. Francisco Antonio Lorenzana y su visita a la Arquidiócesis de México, 1767-1769*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de Michoacán, 2022.

García Sala, Panayú, y Jorge Medina Delgadillo, “Clavijero y otros jesuitas como difusores de la devoción Guadalupana en el siglo XVIII” en *Siglo XVIII Patrona de la Nueva España, Guadalupe 500 años frente a México*, t. III, coord. Gerardo Valle Flores, México, Puebla: UPAEP, 2024.

Gazeta de México, febrero de 1739.

Gazeta de México, septiembre de 1784.

Genovese, Giovanni Antonio, *La devozione a María Madre Santísima del Lume 1733*, Italia: Parva, 2017.

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” en *Revista de Historia Moderna*, no. 15, 1996.

_____ “Expulsión de los jesuitas y marginalidad en la España de la segunda mitad del siglo XVIII” en *Memoria y Civilización*, Universidad de Navarra, Vol.4, 2001.

Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg: Una biografía intelectual*, Madrid: Alianza, 1992.

_____ *La historia del arte*, Londres: Phaidon, 1997.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *La historia y lo cotidiano*, México: Colegio de México, 2019.

_____, “Los jesuitas y las devociones marianas en la Nueva España”, en *Revista de la Universidad de México*, vol. 499, Universidad Nacional Autónoma de México, agosto de 1992.

González González, Enrique, “La expulsión de los jesuitas y la educación novohispana ¿debate cultural o proceso secularizador?” en *Ilustración en el mundo hispánico: preámbulo de las independencias*, México: Gobierno de Tlaxcala e Universidad Iberoamericana, 2009.

_____ “Del libro académico al libro popular. Problemas y perspectivas de interpretación de los antiguos inventarios bibliográficos”, en *Identidad y prácticas de los grupos de poder en México, siglos XVII-XIX*, coord. Rosa María Meyer Cosío, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999.

González León, Erika, “Espacios sagrados de devoción, las capillas a la virgen de Loreto en el Bajío novohispano” en *Orígenes y expresiones de la religiosidad en México, Cultos cristológicos, veneraciones marianas y heterodoxia devocional*, coord. María Teresa Joaquín Ortega y Gerardo González Reyes, México: El Colegio Mexiquense, 2020.

González Sánchez, Carlos Alberto, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid: Cátedra, 2017.

Guzmán Hurtado, Carlos Esteban, “Mandato real: la expulsión de los jesuitas en la ciudad de Guanajuato en las postrimerías del virreinato novohispano” en *Revista Andares*, no. 4, Estado de Guanajuato, enero-marzo 2016.

Granados Loureda, Juan Antonio, *Breve historia de los borbones españoles*, Madrid: Nowtilus, 2010.

Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes, De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Hernández Soubervielle, José Armando y Omar López Padilla, “Juan García De Castañeda, Felipe Ureña y El Proyecto Del Retablo Mayor Para El Santuario De Nuestra Señora De San Juan De Lagos (1758-1763)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 34, No. 105, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Kaspel, Walter, *Diccionario enciclopédico de exégesis y teología bíblica*, Barcelona: Herder, 2011.

Kuri Camacho, Ramón, *El barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible*, México: Universidad Veracruzana, 2008.

La iglesia en el México colonial, Antonio Rubial coord., México: Universidad Nacional Autónoma de México, Benemérita Universidad de Puebla, 2020.

La Santa Biblia, Versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera, México: Sociedades bíblicas unidas, 1993.

Lara Cisneros, Gerardo, “Identidad indígena en la sierra gorda novohispana: La cofradía de Nuestra Señora de la soledad”, en *Investigaciones religiosas*, núm. 1, México: 1999.

Lara Martínez, Laura y María Lara Martínez, “La expulsión de los Jesuitas (1767) de la monarquía hispánica. La política regalista y la pragmática del “extrañamiento” en *Razón y fe*, COMILLAS Universidad Pontificia, Vol. 275 núm. 1422, abril, 2017.

Lavrín, Asunción, “Mundos en contraste: cofradías rurales y urbanas en México a fines del siglo XVIII” en *La iglesia en la economía de América Latina siglos XVI al XIX*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986.

Liss, Peggy K., *Isabel the queen: Life and times*, New York: Oxford University Press, 1992.

Loyola, Ignacio De, *Ejercicios espirituales*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2011.

Manrique, Jorge Alberto, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 13, No. 50, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Maquívar, María del Consuelo, *Los retablos de Tepotzotlán*, México: Instituto Nacional de Antropología de Historia, 1984.

Marmolejo, Lucio, *Efemérides guanajuatenses o datos para formar la historia de la ciudad de Guanajuato: obra escrita en presencia de los más auténticos e interesantes documentos*, Guanajuato: Imprenta del Colegio de Artes y Oficios, 1883.

Marroquí, José María, *La Ciudad de México*, t. III, La Europea: México, 1903.

Martínez Medina, Francisco Javier, “Componentes teológicos y contextos devocionales de la Inmaculada” en, *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, eds. José Javier Ruiz Ibáñez y Gaetano Sabatini, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2019.

Mínguez Cornelles, Víctor, “América año 1700. El fin de la casa de Austria. Ocaso y muerte de una dinastía profetizada” en *Horizontes del Barroco. Creaciones y expresiones artísticas*, Universo Barroco Iberoamericano, vol. 24, 2021.

_____, “Hacer visible lo indefinible. Iconografías de la Inmaculada Concepción” en *Itacta María. Política y religiosidad en la España barroca*, ed. Pablo González Tornel, Valencia: Generalitat Valenciana, 2017.

_____, “La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo” en *El arte de las naciones: el Barroco como arte global*, ed. Fernando Checa Cremades, Puebla: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla, Museo Internacional del Barroco, 2016.

Misal Romano, España: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.

Morales Folguera, José Miguel, “La imagen de la Monarquía Hispánica a través de la fiesta en la ciudad de Nápoles” en *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, eds. Rafael García Mahiques, Sergi Doménech García, Valencia: Universitat de València, 2015.

Morera y González, Jaime Ángel, “Las pinturas coloniales de ánimas del purgatorio: iconografía de una creencia”, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Muchembled, Robert, *Historia del diablo: siglos XII-XX*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Mujica Pinilla, Ramón, “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía” en *Pintura de los reinos, identidades compartidas, territorios del mundo hispánico, siglos XVI – XVIII*, t. IV, coord. Juana Gutiérrez Haces, México: Fomento Cultural Banamex, 2009.

Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

Ortemberg, Pablo Marcos, “Las vírgenes generalas: acción guerrera y práctica religiosa en las campañas del Alto Perú y el Río de la Plata (1810-1818)” en *Boletín del Instituto de*

Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani, núm. 35-36, 2012.

Ortiz Islas, Ana, y Margarita Hanhausen Cole, “De soldado a santo: Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús y su relación con las artes” en *Ad maiorem dei gloriam*, coord. Ana Ortíz Islas, México: Universidad Iberoamericana, 2003.

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Faxardo, 1649.

Page, Carlos A., “De las *indipetae* al viaje a Buenos Aires. Primeros jesuitas italianos en el Río de la Plata hasta las restricciones de Felipe IV”, en *La presencia de jesuitas italianos en Iberoamérica colonial*, coords. Gilberto López Castillo y Carlos A. Page, Argentina: Báez Ediciones, Programa Antiguos Jesuitas en Iberoamérica, 2023.

Palomino, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica*, tomo I, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, ca. 1715-1724.

Pascual Chenel, Álvaro, “Fiesta sacra y poder político: la iconografía de los Austrias como defensores de la Eucaristía y la Inmaculada en Hispanoamérica” en *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Auriseculares, vol. 1, núm. 1, 2013.

Pastor, Marialba, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Pereda, Felipe, *Las imágenes de la discordia, política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2007.

Pérez de la Riva, Francisco, “La construcción naval en Cuba del buque en el siglo XVIII” en *Mar y Pesca*, no. 105, 1974.

Pérez Durán, Yolanda Samantha, “La Prensa o El lagar místico en el arte novohispano de los siglos XVII-XVIII”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Pseudo Dionisio de Areopagita, *Obras completas*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.

Ramos Soriano, José Abel, *Los delincuentes de papel, Inquisición y libros en la Nueva España (1571-1820)*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Fondo de Cultura Económica, 2011.

Raquejo Grado, María Antonia, “El donante en la pintura española del siglo XVI, su ubicación en el espacio ficticio” en *Goya, revista de arte*, Fundación Lázaro Galdiano, núm. 164-165, 1981.

Ratto, Cristina, “Discusiones en torno a una imagen misionera. Nuestra Señora de la Luz y el Cuarto Concilio Provincial Mexicano”, en *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n°3, Universidad de los Andes, 2018.

Riello, José María, “Tiziano y los Austrias” en *La guía del Prado*, España: Museo Nacional del Prado, 2016.

Rivera Hernández, Lenice, “La novísima imagen de la Madre Santísima de la Luz. Origen, programa, sistema y función de una devoción jesuítica, 1717-1732”, Tesis de licenciatura en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

_____ “De Sicilia a Nueva España: promoción, patrocinio y regionalización de la imagen de la Madre Santísima de la Luz (1732-1767)”, Tesis de maestría en Historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Rodríguez Moya, Inmaculada, “Devoción y nación. El retrato de donante en los virreinos americanos” en *NORBA, Revista de arte*, Universidad de Extremadura, núm. 38, 2018.

Rodríguez Nóbrega, Janeth, “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770) El ocaso del Barroco” en *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, Bolivia: Fundación Visión Cultural y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra 2003.

_____ “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770)”, en *Encuentro internacional sobre el barroco andino*, Bolivia, Unión Latina, 2002.

_____ “Censuras en la pintura colonial venezolana: El caso de una Trinidad Trilliza” en *Escritos en arte, estética y cultura*, núm. 17-18, 2003.

Rodríguez Parga, Juan Luis coord., *Vida cotidiana y espacios públicos y privados en la capital del virreinato de la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Libros para todos, 2008.

Rodríguez Shadow, María J. y Martha Monzón Flores, “La Virgen María en los exvotos mexicanos” en *Destiempos*, núm. 15, julio-agosto, 2008.

Rubial García, Antonio, “El birrete de santa Teresa y la ciencia infusa. Creación y expansión de un nuevo modelo femenino en el arte novohispano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. 40, núm. 112, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

_____ *El Cristianismo en Nueva España, catequesis, fiesta, milagros y represión*, México: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 2020.

_____ *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____ “Los santos milagrosos y malogrados de la Nueva España” en *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano*, coords. Clara García Ayuardo, Manuel Ramos Medina, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Universidad Iberoamericana, Centro de Estudios de Historia de México, 1997.

_____ “Orígenes milagrosos y nuevos templos. Imágenes y espacios sagrados en la ciudad de México, siglos XVII y XVIII” en *Boletín de Monumentos Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, núm. 34, 2015.

Sabatini, Gaetano, “El espacio italiano de la monarquía: distintos caminos hacia una sola integración” en *Las Indias occidentales: procesos de incorporación territorial a las monarquías ibéricas (siglos XVI a XVIII)*, ed. Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, España: Red Columnaria, 2012.

Sagrada Biblia, Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

Sagrada Biblia en latín y español con notas literales, críticas e históricas, prefacios y disertaciones, México, Imprenta Galván, 1832

Schenone, Héctor H., *Santa María*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 2008.

_____ *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Argentina: Fundación Tarea, 1998.

_____ *Iconografía de los santos*, vol. 1, Argentina: Fundación tarea, 1992

Schmitt, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes” en *Relaciones*, Colegio de Michoacán, no.77, 1999.

Sebastián, Santiago, Mariano Monterrosa, José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Zacatecas: Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995.

Sigaut, Nelly, “Nuestra Señora de la Luz”, en *Pintura Virreinal en Michoacán*, Vol. II, Colegio de Michoacán, 2018.

Soto Artuñedo, Wenceslao, “La inestabilidad de los jesuitas: disoluciones y restauraciones en el siglo XIX en España” en *De Reinos a Naciones. Espacios, territorios y mentalidades*, Juan Jiménez Castillo y Manuel Rivero Rodríguez coords., España: Ediciones Polifemo, 2021.

Stepanek, Pavel, “San Juan Nepomuceno en el arte español y novohispano” en *Cuadernos de arte e iconografía*, Fundación Universitaria Española, núm. 6, 1990.

Tanner, Norman P., *Los concilios de la iglesia*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

Terán Fuentes, Mariana y Cruz Dalia Muro Marrufo, “Sermones a Félix María Calleja, el Señor de la Guerra” en *Revista el taller de la Historia*, Universidad de Cartagena, vol. 10, núm. 20, 2018.

Torres Puga, Gabriel, “Tras las huellas de la opinión pública: voces críticas sobre la expulsión de los jesuitas” en *Entre la tradición y la modernidad, estudios sobre la Independencia*, coord. Moisés Guzmán Pérez, México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad de San Nicolás de Hidalgo, 2006.

Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.

Trens, Manuel, *María: iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1946.

Vasari, Giorgio, *Vidas de grandes artistas*, México: Editorial Porrúa, 2000.

Veres Acevedo, Laureano, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz: su origen y su título, cultos que se la han venido tributando hasta la época de su solemne coronación y obsequios que podemos dedicarle*, México: La Europea, 1901.

Vizueté Mendoza, J. Carlos, “La boca del dragón infernal. El debate sobre la imagen de la Virgen de la Luz en el IV Concilio Provincial Mexicano (7 de febrero de 1771)” en *Fuentes Humanísticas: imagen y representaciones*, año 23, no 47, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Von Wobeser, Gisela, “El más allá en la pintura novohispana. Siglos XVI al XVIII” en *Muerte y vida en el más allá España y América, siglos XVI-XVIII*, eds. Gisela von Wobeser y

Enriqueta Vila Vilar, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2009.

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Akal, 2010.

_____ *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza, 2005.

Xhrouet Aguilera, Adriana, “Letras de fiesta, letras de favor. Los novenarios en la Nueva España”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Zahino Peñafort, Luisa, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México: Miguel Ángel Porrúa, 1999.

Zermeño Padilla, Guillermo, “El retorno de los jesuitas a México en el siglo XIX: Algunas paradojas” en *Historia Mexicana*, El Colegio de México, vol.64 núm. 4, 2015.

Sitios web

ARCA Arte Colonial, “Virgen de la Luz” “Madre Santísima de la Luz”, <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/> (22 de abril del 2025).

Art Net, “Manuel de Talavera”, <http://www.artnet.com/artists/manuel-de-talavera/> (10 de junio de 2025)

Christie’s, “20 november, Live auction 15581”, https://www.christies.com/en/auction/latin-american-art-27452/?filters=&page=4&searchphrase=&sortby=lot_number (11 de mayo del 2025)

Instituto Warburg, “About us”, <https://warburg.sas.ac.uk/about-us> (9 de marzo del 2026)

PESSCA, “Virgen de la Luz”, <https://colonialart.org/archives/subjects/virgin-mary/advocations-of-the-virgin/virgen-de-la-luz#c480a-480b> (7 de febrero del 2026)

The National Gallery, “Glossary”, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary> (19 de enero del 2026)

UNESCO, “Recomendación sobre la ética de la inteligencia artificial”, 23 de noviembre de 2021, Consultado en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000381137_spa (26 de febrero del 2026)

Fondos documentales

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 0717, Exp. 006

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 1395, Exp. 016

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 1819, Exp. 030

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 2256, Exp. 023

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 2419, Exp. 007

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 2952, Exp. 003

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 3971, Exp. 055

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 4954, Exp. 067

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5047, Exp. 017

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5307, Exp. 022

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5479, Exp. 071

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 5980, Exp. 010

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 6193, Exp. 019

Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente Virreinal, Caja 6296, Exp. 001

Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 45, Exp. 63

Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 51, Exp. 42

Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 53, Exp. 39

Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 53, Exp. 65

Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 61, Exp. 438

Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 62, Exp. 171

Archivo General de la Nación (AGN), Gobierno Virreinal, Vol. 70, Exp. 90

Archivo General de la Nación (AGN), Real Audiencia, Vol. 1174, Exp. 2

Archivo General de la Nación (AGN), Regio Patronato Indiano, Cont. 7, Vol. 15, Exp. 9

Archivo Histórico Municipal de León (AHML), Independencia, Caja 1, Exp. 34