



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

División de Estudios de Posgrado

Posgrado en Historia del Arte

**La Madre Santísima de la Luz en la Parroquia de la
Santa Cruz-Puebla**

Que para obtener el grado de

Maestro en Historia del Arte

Presenta

Juan Manuel Blanco Sosa

Asesora

Dra. Montserrat Galí Boadella



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mi madre, poco de tanto

A Lilia (q. e. p. d.), Cristina y Armando,
por la nobleza de su proyecto y la valentía de mantenerlo en pie.

A mis amigos y “enemigos” del CAD, por estos años de convivencia

| | |
|---|-----|
| ÍNDICE | |
| Introducción | II |
| Agradecimientos | VII |
| PRIMERA PARTE | 9 |
| I. La Madre Santísima de la Luz. Su origen y presencia en Puebla | 10 |
| II. La Santa Cruz. Construcción y feligresía | 20 |
| Edificación | 20 |
| Jurisdicción y composición social de la feligresía | 23 |
| III. Andrés de Arze y Miranda. Semblanza biográfica y mecenazgo | 27 |
| Referencias para la historia de un altar | 42 |
| SEGUNDA PARTE | 49 |
| IV. Luis Berrueco en el contexto de la pintura novohispana | 50 |
| Panorama estilístico en México y Puebla entre los siglos XVII y XVIII | 50 |
| Luis Berrueco en el contexto de la pintura novohispana | 52 |
| V. Genealogías iconográficas en Puebla. La virgen de la Luz y la Patrística | 55 |
| La iconografía de la Luz y la construcción del modelo poblano | 55 |
| Representaciones patológicas en Puebla | 60 |
| Las visiones en la Inmaculada Madre Santísima de la Luz | 68 |
| VI. Enmendar y corregir. La polémica de la Luz | 73 |
| Regalismo y antijesuitismo | 73 |
| El IV Concilio Provincial Mexicano y su legislación en contra de la Virgen de la Luz | 75 |
| VII. A manera de conclusión: sentido y función de La Luz en la Parroquia de la Santa Cruz | 88 |
| MAPAS | 94 |
| IMÁGENES | 95 |
| APÉNDICE | 106 |
| FUENTES DOCUMENTALES | 107 |
| BIBLIOGRAFÍA | 109 |

INTRODUCCIÓN

En 1738, Andrés de Arze y Miranda, hombre de letras que llegó a ser chantre de la catedral de Puebla y obispo electo de Puerto Rico, fue designado párroco de la iglesia de la Santa Cruz. Patrocinó muchas obras a favor de su feligresía, entre ellas un lienzo denominado *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*. Firmado y fechado por Luis Berrueco en 1747, este cuadro destaca no sólo por sus dimensiones (308 x 267 cm. aproximadamente), sino por la composición y por la existencia de alteraciones en la iconografía de la advocación de La Luz. En la parte inferior del lienzo, al pie de la Virgen, aparecen cuatro padres de la Iglesia griega y san Ildefonso de Toledo. Se trata de un caso excepcional dentro del conjunto de imágenes de este tipo, ya que además, la representación de María carece de los elementos tradicionales como el alma en pena y las fauces del monstruo Leviatán, al ser sustituidos por un rosario y una luna menguante a sus pies. Así mismo, tal y como ya lo advirtió el lector, la denominación de *Inmaculada* en el título mismo de la imagen constituye un rasgo más que acrecienta la rareza del caso.

Mariano Fernández de Echeverría y Veytia es el único autor que nos refiere la existencia de la pintura y su comitente. Por su parte, la historiografía contemporánea del arte poblano no le ha dedicado un estudio monográfico, siendo esta la principal razón para abordarla. Así mismo, podemos decir que compartimos la preocupación e interés actual en los historiadores del arte novohispano por comprender la cultura visual de la época colonial.

Presentamos al lector un trabajo que pretende estudiar una pintura de La Luz y a su comitente, junto con la manera como se relacionó con su entorno y la explicación a las alteraciones iconográficas. Se tratará el caso, limitándose a los hechos que específicamente remitan a la pintura de la Santa Cruz. Esta delimitación obedece a que el caso elegido permite claramente la realización de un trabajo con la extensión que solicita la nueva modalidad de titulación en la maestría; las peculiaridades iconográficas señaladas demandarían un estudio monográfico más amplio. Así mismo, la devoción a la Virgen de la Luz en Puebla necesita de un trabajo de mayor extensión que dé cuenta de otras pinturas en la ciudad, las estampas sobre el tema, la construcción de su santuario, así como un diagnóstico de la devoción y sus representaciones a finales de la colonia. En todo caso, debemos decir que la pintura elegida es un buen comienzo para abrir un capítulo dentro de la historia devocional y del arte en Puebla durante el S. XVIII.

El periodo que abordamos comienza a partir de la erección de la parroquia de la Santa Cruz (finales del S. XVII), lugar donde se ubica el lienzo, hasta la muerte de Andrés de Arce y Miranda en 1774. Con esto se quiere decir que la atención estará solamente en aquellos sucesos que expliquen la creación de la imagen y los problemas iconográficos señalados con anterioridad.

Como hipótesis, se plantea que la formación y origen intelectual del comitente determinaron la elaboración del lienzo, constituyendo un legado de su erudición. Así mismo, las peculiaridades del programa nos hacen pensar que cumple una función determinada que va más allá de la advocación religiosa.

En cuanto a las alteraciones iconográficas, hay que decir que son varias las pinturas en la ciudad de Puebla que presentan esta característica. La explicación a estos cambios iconográficos se encuentra en las disposiciones del obispo Francisco Fabián y Fuero, considerado el primer obispo ilustrado que arribó a la Nueva España. Creemos que las modificaciones siguen un patrón ordenado desde el gobierno de la diócesis.

Por último, los elementos pertenecientes a la Inmaculada Concepción (la media luna a los pies de la Virgen, túnica blanca y manto azul), así como el adjetivo de *Inmaculada* en el título mismo de La Luz, nos llevan a pensar que se trató de conducir la imagen al marco recomendado por la Contrarreforma católica.

En cuanto a la metodología utilizada, en primer término se recurrió al ya clásico modelo de análisis de Erwin Panofsky dando importancia a los siguientes aspectos:

a) Ha sido una preocupación dilucidar las posibles fuentes visuales que ayudaron a Luis Berrueco a pintar a los Padres; en este sentido, hacemos uso del nivel iconográfico con el fin de obtener una genealogía de la imagen.

b) Sobre el nivel iconológico, significado intrínseco o contenido, menciona este autor que es preciso indagar en aquello que revela “(...) la actitud básica de una nación, un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica (...)”¹ Panofsky hace una invitación a observar *el espíritu cultural* prevaleciente en la época como elemento que dé sentido al nivel iconológico. Sin embargo, nos da la impresión de que en estas palabras no está tomado en cuenta para quién está dirigido el cuadro y bajo que circunstancias. Consideramos que ninguna obra de arte es ajena a su entorno, por tal motivo y buscando encontrar un significado intrínseco (en un sentido amplio) se hace necesario ver si la

¹ Erwin Panofsky, *Estudios de sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 17.

imagen cumplió alguna función específica, y la manera como se insertó en un espacio determinado, de tal suerte que esta sea significada por medio de su contexto.

En segunda instancia, se atendió a la propuesta de intencionalidad de Michael Baxandall.² Los aportes de este autor nos ayudaron a entender la relación existente entre el objeto artístico, comitente y artista. La participación de este último en una obra, es un reconocimiento a su técnica, en la que se busca entender, traducir y adecuar los deseos del mecenas. Para Baxandall es fundamental el establecimiento de categorías que denoten las cualidades formales de los artistas, ya que estas constituirán un vehículo que de al observador el justo entendimiento sobre lo representado acatando los requerimientos que son propios de la época del pintor.

Para la realización de este trabajo se ha tenido que hacer un largo camino en la búsqueda de fuentes documentales y visuales. Sobre el primer punto, diremos que fue necesaria la visita al Archivo de la Parroquia de la Santa Cruz, el cual a pesar de contar con un fondo documental pequeño, fue de gran utilidad por el hallazgo de los documentos que sustentan esta investigación. Por otra parte, no podemos calificar de placentera nuestra estancia en el Archivo General de Notarias, ya que la ausencia de un catálogo hace que abordemos un navío sin brújula ni timón dando como resultado una travesía infructuosa. En segunda instancia, la investigación de fuentes visuales demandó nuestra presencia en la ciudad de México y en Puebla. En México, se investigó en la Biblioteca Nacional, ubicada en la UNAM, y en el Centro de Estudios Históricos de Condumex, dando como resultado el hallazgo de las fuentes gráficas de la Madre Santísima de la Luz. Finalmente, en Puebla, el acervo de la Biblioteca Palafoxiana nos mostró algunos grabados de los Padres de la Iglesia Oriental.

En cuanto a las fuentes de segunda mano, habrá que decir que la labor de los historiadores que han tomado a Puebla como objeto de estudio comienza ya a rendir frutos. Aún falta mucho pero la compañía de autores como Miguel Ángel Cuenya, Columba Salazar y Jesús Márquez, entre otros, fue de gran ayuda.

Por su parte, la historia del arte en Puebla de manera más lenta, por lo reciente con que se ha tomado con seriedad esta disciplina, también comienza a dar importantes aportaciones. Sin embargo, en el transcurso de este trabajo nos encontramos con la

² Michael Baxandall, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, H. Blume, 1989.

ausencia de investigaciones recientes que traten la pintura del S. XVIII. Si bien es cierto que las investigaciones de Manuel Toussaint fueron de gran importancia, hoy demandan una revisión, y es necesario el estudio monográfico de artistas que con su obra dejaron un legado en la Angelópolis.

La presente tesis está conformada por seis capítulos, tratando primeramente los orígenes de la Madre Santísima de la Luz y los testimonios que se tienen de la llegada de esta devoción a la Angelópolis. A continuación se hablará de la construcción de la iglesia de la Santa Cruz hasta la llegada de Andrés de Arce y Miranda en 1738; así mismo, para nosotros fue una prioridad tratar la composición étnica–social de lo parroquianos que habitaron aquella zona con el objeto de hablar sobre el tipo de devotos que pudieron haberse encomendado a la Luz. En el tercer apartado se hará una semblanza biográfica de Andrés de Arze y Miranda, en especial de su labor como mecenas en la parroquia de la Santa Cruz. El entendimiento de esta actividad es de vital importancia para comprender el arraigo que nuestro personaje mantuvo en la zona.

El cuarto capítulo contextualiza a nuestro pintor dentro de la tradición pictórica poblana. Enseguida, se establecen las posibles genealogías del lienzo estudiando propiamente su iconografía. El sexto capítulo es un recuento de las discusiones gestadas alrededor de la imagen, sobre lo propio e impropio de su iconografía. Se da cuenta de la legislación que se normó en pos de continuar con la misma. Finalmente, a manera de conclusión se retoman todas las ideas señaladas para dar cuenta de la función que este lienzo tuvo dentro de la parroquia de la Santa Cruz.

Es preciso confesar que, cuando uno inicia una investigación de este tipo, se hace muchas expectativas e incluso se llega a fantasear con realizar un estudio único en su tipo. Sin embargo, esta aspiración cambia con el transcurso del tiempo y el trabajo de campo. Al darse uno cuenta de la ineficacia de las políticas gubernamentales en la preservación del patrimonio y de las ausencias dentro de la historiografía local, solamente se desea como historiador sumarse al esfuerzo por preservar la memoria histórica. Esperamos que a través de este trabajo se contribuya a este fin.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo tiene una gran deuda con varias personas que, directa o indirectamente, han contribuido en su construcción. A riesgo de hacer alguna omisión es preciso hacer las siguientes menciones.

A Lidia Gómez y Jesús Márquez les agradezco que escucharan mis inquietudes y que me alentara a continuar con mi trabajo, a pesar de las objeciones que el mismo tuvo. De manera desinteresada, Lidia me cedió una copia de un manuscrito referente al tema resguardado en la Catedral de Puebla; para los fines de este trabajo, dicho documento no fue utilizado por considerar que ameritaba un estudio particularizado y que además nos alejaba del lienzo estudiado. Por su parte, Jesús me proporcionó una copia de su tesis de maestría sobre Fabián y Fuero, gesto que agradezco.

Una mención especial merece Cecilia Vázquez Ahumada, del Centro Regional INAH-Puebla, por permitirme ver los lienzos y estampas que el Museo de Santa Mónica resguarda. Agradezco su paciencia y ánimo por cooperar frente algunas reuniones fallidas que tuvimos.

Con Pablo Escalante y los compañeros del Seminario de Investigación S. XVI, efectuado en Puebla, tengo una gran deuda. En más de una ocasión fui invitado a efectuar una investigación referente a la temática por ellos abordada. Sin embargo, ante el camino ya recorrido y mi interés por el arte del S. XVIII tuve que declinar. No obstante esto, me volví un asiduo a este círculo de estudio por considerar que en ello tendría una experiencia formativa al escuchar debatir sobre temáticas y metodologías concretas. Ellos en respuesta escucharon más de una vez mis avances haciendo comentarios que en este camino fueron de gran valor. Mención especial merecen Lizbeth del Ángel, Juan Carlos Maceda y César de la Cruz, por haber compartido otros seminarios en nuestra aventura durante la maestría.

Esta investigación no hubiera sido posible sin la contribución realizada por Leticia Garduño. Su investigación sobre la platería de la Catedral de Puebla en el S. XVIII la puso en contacto con los inventarios de alhajas de la mencionada iglesia. A ella debo toda la información referente a estos libros. Espero que su generosidad y esfuerzo se vean pronto recompensados con la meta que se ha propuesto conseguir.

A los amigos de la Biblioteca Franciscana, mi gratitud por atenderme en más de una ocasión. En especial dedico estas líneas a Rocío Fierro Trujillo por tu atención y ayuda.

Al R. P. Nicolás Ozubeño, párroco de la Santa Cruz, le agradezco la oportunidad que me dio para consultar el archivo resguardado en su iglesia. Como historiador del arte, se valora un gesto como este en medio de la desconfianza que han producido los recientes robos de arte sacro.

De mi comité tutorial, primeramente quiero hacer mención de las aportaciones de la Dra. Rosario Farga. A ella debo el uso correcto de terminologías propias de la historia del arte; concretamente las que conciernen a descripciones formales. Así mismo, su experiencia en el campo de la iconografía e iconología fue indispensable en el desarrollo del trabajo.

En segunda instancia quiero reconocer la labor de la Dra. Columba Salazar. Al saber que ella había realizado un estudio sobre Andrés de Arze y Miranda supe que su colaboración sería de vital importancia. Su generosidad y entusiasmo estuvieron siempre presentes como lo demostró al darme una copia del sermón fúnebre de Arze realizado por Josef Inigo; así mismo, suya es la referencia que me llevó al *Libro en que se hallan colectas las noticias mas curiosas...* en el archivo parroquial de la Santa Cruz. Su atenta lectura fue vital para consolidar este trabajo.

La inclusión del Dr. Jaime Cuadriello fue de gran trascendencia en el trabajo. Su aguda lectura me permitió por una parte subsanar aquellas brechas metodológicas que persistían, y complementar algunas ideas con los textos que me señaló.

Finalmente, quiero reconocer la labor de la Dra. Montserrat Galí como directora de esta tesis. Su visión de la historia del arte, así como su trayectoria, fueron los elementos que me motivaron a solicitarle me guiara en este trabajo. Creo que son muchos los papeles que cumple un asesor de tesis, sin embargo, hay que resaltar que en ella existe en todo momento una preocupación por compartir sus conocimientos con los estudiantes y contribuir en su proceso formativo. Mi eterno agradecimiento por las incontables revisiones que realizó de los distintos borradores y la corrección de los mismos. Gracias.

PRIMERA PARTE.

I. LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ. SU ORIGEN Y PRESENCIA EN PUEBLA

La devoción de la Madre Santísima de la Luz [fig. 2] tiene su origen en la isla de Sicilia en las primeras décadas del S. XVIII.¹ Nació del proyecto personal del jesuita Juan Antonio Genovesi² quien, deseando dedicar su vida al trabajo de las misiones y a combatir la idolatría imperante en su época, eligió a la Virgen como su protectora, para lo cual se propuso portar una imagen de ella pintada que llevara a la reconversión de las almas. No sabiendo cómo representar la imagen, ni bajo qué título invocar a la Virgen, acudió a una *sierva de Dios* que regularmente era favorecida con sus apariciones, para que le comunicara la pretensión y así esperar un signo favorable.

Una mañana, luego que la beata se encontrara en meditación tras recibir la comunión, vio venir hacia ella a la Madre de Dios, de semblante amable y suma belleza, radiante de luz, acompañada por un cortejo de serafines que posaban sobre su cabeza una corona imperial. Vestía túnica de gran blancura y una faja esmaltada de piedras preciosas que le ceñía la cintura. Sobre sus hombros un manto azul completaba los atavíos.

De acuerdo con las crónicas, lo que más sorprendía de aquella mujer devota era la extraordinaria alegría, gracia y benignidad que mostraba en el semblante la imperial Señora. La aparición se completaba con la compañía del Niño Dios, que era cargado en el brazo izquierdo de la Virgen.

Al momento la *sierva de Dios* dudó y aunque reconocía su pequeñez, preguntó la causa de verse agraciada con la presencia de María y su hijo. Esta fue una respuesta a la petición formulada por el padre Genovesi, siendo del agrado de la Virgen dicha causa, decidió acogerla y presentarse. Así mismo, conminó a la vidente a que pusiera atención en su apariencia ya que quería ser retratada “(...) en acción de sacar con su diestra una Alma

¹ La siguiente reconstrucción se hace a partir de los siguientes libros: Giuseppe María Genovesi, *Antídoto contra todo mal. Devoción a la Sma. Madre de la Luz, 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 en italiano se imprimió en Palermo el año de 1733. Dedicado a la Eterna Luz Humanada, para que se logre la salud eterna de las almas, que con su divina sangre redimió*. León, Editorial Moderna, 1937; Lucas Rincón (tr.) *La devoción de la Madre Santísima de la Luz.../ Por un sacerdote de la Sagrada Compañía de Jesús, tr. De el italiano á nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincón, de la misma compañía*. En México: En la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado, de Doña María de Rivera en el Empedradillo, 1737-1738, 3 t. en 2 V.

² Nació en Palazzo Adriano, en Sicilia, el 4 de mayo de 1684; Laureano Veres Acevedo, *La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, México, 1902, p. 31.

pecadora, de la horrenda garganta del Infierno, y de detenerla por la mano estrechamente suspensa, porque no tornara a precipitarse (...)”.³

Manifestó la devota que era el deseo del padre Genovesi que en la imagen se presentaran los corazones de los pecadores ante la Virgen, y que además fuera ella misma motivo de su conversión. Ante el beneplácito de la Madre de Dios, se hizo presente un ángel con un azafate lleno de corazones y, arrodillándose ante ella por la derecha, se los ofreció; entonces el niño Dios los tomaba e iba encendiendo uno a uno [fig. 3].

La Virgen pidió ser pintada de esa forma e invocada bajo el título de *Madre Santísima de la Luz*. Acto seguido, la beata buscó al padre Genovesi para comunicar lo ocurrido, quien a su vez expresó a un pintor las características de la aparición. Sin embargo, en la elaboración de la pintura no se contó con la presencia de la testigo y del comitente, motivo por el que la obra no salió según las indicaciones de la Señora. María se presentó nuevamente ante la *sierva de Dios* y le recriminó lo ocurrido.

Enseguida, le pidió que acudiera a Palermo a ver la obra fallida, en donde pudo constatar los errores del pintor. El padre Genovesi se preguntó sobre la necesidad de enmendar el lienzo o crear uno nuevo, pidiéndole una vez más a la beata que le preguntara a la Virgen. La respuesta llevó a que no sólo se creara otro lienzo, sino que además estando la beata junto al pintor, ella daría las indicaciones de la visión mariana mientras que la misma María, quien se haría presente, guiaría de manera invisible la mano del artista [fig. 4]. El nuevo retrato recibió de la Madre de Dios su bendición en señal de aprobación.

La imagen jesuita de la Madre Santísima de la Luz fue traída a la Nueva España por uno de los miembros de esta orden, el padre José María Genovesi.⁴ Luego de un sorteo en el que se buscó decidir un lugar definitivo para su residencia, la suerte designó por tres

³ Rincón, *op. cit.*, V. 1, p. 11; es preciso mencionar que en el texto *Antídoto contra todo mal* el pasaje se menciona de manera distinta narrando lo siguiente: (...) se inclinó un poco, y se hizo en ademán de sostener al borde del infierno una alma pecadora, y de mantenerla estrechamente asida por la mano para que no caiga en él (...); Genovesi, *op. cit.*, p. 8.; más adelante, al realizar el análisis iconográfico del cuadro trataremos este punto y sus implicaciones.

⁴ Nació en Palermo el 9 de diciembre de 1681, y se ordenó jesuita en la misma Sicilia el 24 de mayo de 1699. Hijo de Pablo Genovese y Feliciano Tomai, de quien tomó el apellido para formar el seudónimo de Ignacio Tomai bajo el cual están firmados algunos opúsculos. Pasó a México con el procurador Domingo Quiroga para ser destinado al trabajo misional. Tiempo después se le nombró maestro de novicios de Tepotztlán, llegando a ser rector. Finalmente se retiró al colegio de San Pedro y San Pablo de México en donde llegó a escribir varios tratados. Murió en la ciudad anteriormente mencionada el 17 de agosto de 1757; José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca Hispano Americana, o catálogo y noticias de los literatos que o nacidos o educados, o florecientes en la América Septentrional Española, han dado a la Luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa. 1521-1825*, México, Ediciones Fuente Cultural, 1947, V. II, T. I., pp. 354-355.

veces consecutivas a la Villa de León como el relicario para la imagen. Así, el 2 de julio de 1732, en solemne procesión, la población condujo el lienzo a la iglesia de la Compañía de Jesús en la mencionada localidad.⁵

Ahora bien, ¿cómo entender la llegada de esta advocación mariana en el contexto de la Nueva España?, ¿cuáles son los factores que permitieron un espacio para el culto a La Luz dentro del universo devocional que se generó con anterioridad de los siglos XVI y XVII? Serge Gruzinski profundiza en el uso de la imagen en la Nueva España al decir que, tras la evangelización, la Iglesia vio que la mejor manera de alimentar el fervor del creyente hacia determinadas imágenes era recubriendo su origen, factura y aparición terrestre por medio de un milagro. En este sentido se fomentó la creencia en milagros, sueños, apariciones y visiones, por medio de los cuales se apuntaló “(...) el sistema sobrenatural en el que pretendía[n] hacer penetrar y comulgar a todos los fieles de la Nueva España (...)”.⁶

Al respecto, habrá que decir que el culto a la Virgen de Guadalupe constituyó el caso más representativo de una devoción cuyo surgimiento milagroso fue del agrado del fervor popular. El fomento de la fe y la veneración por medio del milagro en la imagen, en un primer momento, no fue bien acogido. Como sabemos, en el caso del Tepeyac inicialmente sufrió la oposición por parte de los primeros franciscanos frente a la autoridad del arzobispo Montúfar, quien aprobó esta advocación mariana. Sin embargo, el potencial guardado dentro de las imágenes a través de su genealogía milagrosa y evocadora fue considerado por la Compañía de Jesús y utilizado desde su llegada a la Nueva España. Así, durante el barroco los jesuitas exacerbaron la promoción de la imagen, a tal grado que crearon una metodología de su uso. El caso que mejor ilustra esta situación se encuentra en Francisco Florencia, cuya obra buscó recoger tradiciones devocionales, rescatarlas, estructurarlas y establecer paralelismos con occidente.⁷ De este modo proliferaron las historias de vírgenes que levantan los ojos, mueven la cabeza, extienden los brazos y se desplazan; niños Jesús con lágrimas de sangre o Cristos que sangran. El resultado fue que la devoción no distinguió a grupos sociales en concreto y, en ese sentido, la imagen, tras

⁵ Ignacio Campero Alatorre, *Santuarios Marianos en México*, Ediciones Populares, Guadalajara, 1999, p. 43.

⁶ Serge Gruzinski, *La guerra de imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 112.

⁷ Gruzinski, *op. cit.*, p. 139; Hablando del trabajo de Florencia, Gruzinski se refiere particularmente a la obra *Zodiaco Mariano: Historia general de las Imágenes de la Virgen María que se veneran insignes en la América Septentrional*; Beristáin de Souza, *op. cit.*, Vol. II, Tomo II, p. 274.

haber jugado un primer papel en el proceso de evangelización durante los siglos XVII y XVIII, se revela como un elemento integrador de la sociedad.⁸

Según la estructura de recepción anteriormente mencionada, y en función de nuestro estudio, tendríamos que decir que la difusión de la historia de la Virgen de la Luz, así como la búsqueda por propagar y adoptar esta devoción, fue una tarea que a los pocos años se vio concretada por la edición de dos libros que presentan y justifican el milagroso acontecimiento de la imagen. En primer término, tenemos la traducción realizada por Lucas Rincón⁹ en 1737 intitulada *La devoción de la Madre Santísima de la Luz* [Fig. 5]. El contenido de esta obra se encuentra dividido en dos volúmenes: el primero da cuenta del origen del título y la imagen, mientras que la segunda parte narra toda una serie de milagros efectuados por esta advocación mariana. Sobre la autoría del libro que tradujo Rincón, el jesuita Laureano Veres Acevedo considera que se deriva de un texto llamado *Devoción y obsequios á la Madre de Dios bajo el nuevo título de Madre Santísima de la Luz por un autor anónimo*, impreso en Palermo en 1733, a cuyo anonimato respondería el propio Juan Antonio Genovesi.¹⁰

En segundo término tenemos *Antídoto contra todo mal* de 1737 [fig. 6], que se concreta a narrar la historia ya mencionada y a dar cuenta de las invocaciones necesarias para venerar esta devoción. Sobre la procedencia de este contenido, diremos que la misma portada del texto revela su origen de “(...) la obra grande, que en italiano se imprimió en Palermo en el año de 1733(...)”, por lo que no es difícil deducir que *Devoción y obsequios á la Madre de Dios...* de Juan Antonio Genovesi operó como fuente primaria. No obstante, la autoría de *Antídoto contra todo mal* nos es revelada nuevamente por Veres Acevedo, al decir que es el mismo José María Genovesi quien lo publica en México cinco años después de haber traído la imagen a América y “teniendo a la vista el texto de Juan Antonio Genovesi”.¹¹

⁸Gruzinski, *op. cit.*, p. 145, 159.

⁹ El padre Lucas Rincón nació en Guanajuato el 25 de junio de 1685, para luego entrar al noviciado de Tepozotlán el 30 de junio de 1701. Tiempo después fue maestro de letras humanas en el colegio Máximo de México, desde 1711 hasta 1716, en que se le dio primeramente la cátedra de filosofía, para luego asumir la de teología. Fue calificador de la inquisición y teólogo consultor del virrey y arzobispo Vizarrón. Considerado como uno de los más doctos jesuitas de su provincia, murió en México el 18 de abril de 1741; Beristáin de Souza, *op. cit.*, Vol. IV, tomo II, p. 231.

¹⁰ *Devotio et obsequia erga Deiparum, novo titulo Matris Sanctissimae Luminis, auctore anónimo, qui est P. Joannes Antonius Genovesius, collado Studio P. Emmanuelis Aguilarae, duobus tomis compre hensa...-Panormi, typis Stephani Amti, 1733; Veres Acevedo, Op. Cit.*, pp. 9-10.

¹¹ *Ibidem*.

El factor “milagro” en el origen del lienzo fue definitivamente un elemento que permitió el arraigo e interés del novohispano en esta advocación de la Virgen¹²; sin embargo, de mayor trascendencia debió ser el que aparentemente se contaba con la pintura original en la que la misma María dio las instrucciones para su ejecución. La patente de originalidad del cuadro que se guarda en León, Guanajuato, fue noticia que tempranamente se difundió. Así, el texto *Antídoto contra todo mal* en una nota al pie de página trató el asunto diciendo que en la parte posterior de la imagen se encuentra apuntada la siguiente información:

“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, co-/ mo consta de una carta escrita desde/ Palermo a 19 de Agosto de 1729 años./ Y esta Imagen la da el P. José Genovesi a la Iglesia que ha de hacer del nuevo colegio, debajo la condición de/ que se le haga altar y colateral en el crucero de la iglesia según lo prometido del P. rector Manuel Álvarez en car-/ ta de 3 de Mayo del año 1732. Y/ por ser verdad lo firmaron los siguien-/ tes padres, que han leído la carta José María Genovesi – José María Mona-/co José Xavier Alagna – Francisco Bonalli.”¹³

Sin embargo, recientemente esta tradición ha sido puesta en duda por Janeth Rodríguez Nóbrega, quien menciona que a través de la página Web de la catedral de Palermo se afirma que la imagen original se encontraba en la iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas en Palermo, pero que el edificio fue destruido en un bombardeo en 1943. La permanencia de la imagen en Europa se avala con el testamento del padre Genovesi (aunque no lo especifica, debe referirse a Juan Antonio, ya que José María Genovesi murió en Nueva España), por lo que la imagen de León sería una copia fiel.¹⁴

Más allá de los argumentos que desestimarían el valor de la imagen leonesa, habrá que decir que aun cuando ésta no fuera la original, podía pasar como tal. Se creía que en este tipo de imágenes “(...) María, del mismo modo que en la Eucaristía, se hallaba presente en cuerpo y alma (...)”.¹⁵ Esto, se manifestó en un importante fervor a la Virgen

¹² Para Jaime Cuadriello la leyenda de la hechura patentizaba la fidelidad a su modelo y su futuro prestigio y credibilidad, con lo cual la imagen resultó en proporción con su original en los cielos; Jaime Cuadriello, “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia” en *El Divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, p. 131.

¹³ Genovesi, José María, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴ Janeth Rodríguez Nóbrega, “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770). El ocaso del Barroco” en *Escritos en arte, estética y cultura*. III Etapa, No. 16, Caracas, Julio-Diciembre 2002, p. 98.

¹⁵ Cuadriello, *op. cit.*, p.63.

de la Luz durante el S. XVIII, que ejemplificamos al estudiar el caso de Puebla y su relación inicial con esta advocación.

Al estudiar el lienzo poblano de la Madre Santísima de la Luz ubicado en la parroquia de la Santa Cruz, fechado en 1747, se nos plantea el problema de su origen (bajo el entendido de que solamente el fervor a tal advocación pudo generar el interés en tener posteriormente la pintura). Para llegar a la solución debemos preguntarnos sobre la presencia de la Virgen de La Luz en Puebla anterior a nuestro objeto de estudio, problema que resulta difícil ante la ausencia de testimonios. Desafortunadamente tampoco poseemos el itinerario que el lienzo de la Madre Santísima de la Luz realizó en la Nueva España hasta su llegada a la Villa de León. Sin embargo, por medio del escrito presentado al reverso del cuadro podemos inferir que dejó Europa alrededor de 1730 y que, probablemente, a finales del mismo año o principios del 31 llegó a América para luego hacer visitas a distintas villas o ciudades hasta que se designó trasladarla a León. El tránsito de Veracruz (puerta de arribo a la Colonia) a León, nos permite suponer que la imagen hizo una estancia en Puebla antes del 2 de julio de 1732, fecha en que llegó a su morada definitiva.¹⁶

Sin embargo, más allá de estas especulaciones, contamos con un testimonio temprano que puede ser considerado como prueba del nacimiento de esta devoción en la Angelópolis y que necesariamente da cuenta del acercamiento que acabamos de inferir. Se trata de la edición del texto *Mayo Mariano consagrado a María Santísima*, del padre Mariano Partenio¹⁷ [fig. 7]. Esta oración fue publicada en 1733 y al inicio de sus páginas, el autor reflexiona sobre los distintos momentos en que se da homenaje a la Virgen María y estando de acuerdo en dedicarle todo un mes, retomó el de mayo por creer que “(...) de darle aquel, que es el más bello del año, es a saber el de Mayo, que por ser el mes mas florido convida a que la coronemos con flores de actos de virtud (...)”¹⁸.

¹⁶ La designación de la Villa de León como morada de la imagen de La Luz cumple una tarea particular. Su presencia ayudó a consolidar la llegada de los jesuitas a dicha localidad en 1731 tras la fundación de un hospicio; sobre los jesuitas en el estado de Guanajuato véase María Guevara Sanginés, *et al.*, *La Compañía de Jesús en Guanajuato*, Guanajuato, Ed. Nuestra Cultura, 2003.

¹⁷ Mariano Partenio, *Mayo Mariano consagrado a María Santísima*, Ejercicio de varias flores de virtud. Propuesto a los devotos verdaderos de MARIA, Por Mariano Partenio Escritor Italiano jesuita. Y traducido en Castellano por un P. de la Compañía de Jesús. Reimpreso en la Puebla por Francisco Xavier de Morales en el Portal de Borja Año de 1733.

¹⁸ Partenio, *op. cit.* p. 2.

No obstante que a primera vista pareciera un texto devocional más de los muchos que existieron, tiene la particularidad de que en sus primeras páginas presenta una dedicatoria a la Madre Santísima de la Luz [fig. 7 bis], así como una xilografía de la misma. En él, se inicia reflexionando en que un mayo no podría ser verdaderamente mariano si no se invoca concretamente a la Virgen de la Luz y da cuenta del reconocimiento y de la naciente devoción del novohispano al decir que sus gracias “(...) se han visto fructificar, no solo en el nobilísimo Reino de Sicilia, sino aun acá en esta dilatadísima América, así en la Villa de León, como en la populosa ciudad de México, en tantos Riligiosisimos conventos cuantos son los que reverentes os tributa debidos cultos (...)”.¹⁹

Sobre el testimonio aportado por el librito de Partenio habrá que señalar algunas cosas. Más allá de la dedicatoria inserta en las primeras páginas, el texto como tal no hace mención alguna a la Virgen de la Luz, ni a ninguna otra advocación; es más, la noche previa al inicio de los ejercicios recomienda que se reúna la familia delante de un altarcito aderezado y que delante de una imagen de la Virgen, sin especificar cuál, se rece la tercera parte del Rosario.²⁰ Entonces, precisar si la dedicatoria fue concebida en un inicio con todo el conjunto del texto o cuestionarle la autoría de ésta a Partenio, resulta un tanto difícil. Sin embargo, lo que sí queda claro es que existió un interés del impresor Francisco Xavier de Morales en reimprimirlo con dicha dedicatoria, acción que pudo haberse sustentado en un aprovechamiento comercial del devoto, ya cautivo por esta Virgen.²¹

La dedicatoria a la cual se ha hecho referencia, constituye un testimonio temprano de la presencia de la imagen en Nueva España y en la Angelópolis (al referir que es una edición poblana). Pero además, frente al vacío de información que se llenará hasta 1737 con los ya mencionados *Antídoto contra todo mal* y *La devoción de la Madre Santísima de la Luz*, el deseo de hablar de esta Virgen a su llegada pudo verse satisfecho solamente por medio de una dedicatoria y un grabado de la imagen. En este sentido, y apoyando la idea de que ambas partes son agregadas y de distinta autoría, nos da la impresión que el reeditar el

¹⁹ *Ibidem*, s/p.

²⁰ *Ibidem*, pp. 2-3.

²¹ El examen físico del libro nos muestra que el grabado y la dedicatoria a la Virgen de la Luz forman parte de todo el conjunto al no existir diferencias en el papel y la tinta. Así mismo, la encuadernación se conserva uniforme y no se aprecia ninguna posible adición que fuera del gusto del lector. Esto confirma que todo el texto es obra del editor.

texto de Partenio es un mero pretexto para darle cabida al culto a La Luz en tierras novohispanas.²²

La existencia de la dedicatoria en el librito de Partenio, conjuntamente con un grabado al que nos referiremos más adelante, nos habla de una *presencia* que se desarrolla dentro de la esfera de lo privado; invocaciones de este tipo solamente tienen lugar dentro de la casa del creyente. El medir el impacto y trascendencia de un objeto como este resulta, por demás, complicado; solamente el número de ejemplares impresos podría darnos alguna referencia.

Sin embargo, cuando la *presencia* se desarrolla en un ámbito institucional se convierte en pública, y es entonces cuando podemos hablar de ideas como la tolerancia, el apoyo, el visto bueno, el fomento o la permisión. Y es aquí donde nos preguntamos cuál pudo haber sido la primera *presencia* de la Virgen de la Luz que igualara la imagen de Genovesi dentro de la Iglesia poblana de la primera mitad del S. XVIII. Al respecto diremos que un inventario de alhajas de la Catedral de 1734 menciona que “(...) en la Capilla de Ntra. Sra. de Guadalupe, se colocó la imagen de Ntra. Sra. de Luz con su vidriera, al cuidado del Lic. Dn. Phelipe Mariano Conde de Iturrieta, Capellán de Coro de esta Sta. Iglesia Catedral (...)”.²³

El cuidado ejercido por Felipe Mariano se refiere a una donación, ya que en los sucesivos inventarios del 43, 49, 62, 66, 71 y 76 se menciona que este mismo personaje hizo donación de una lámina de dicha Virgen ubicada en la mencionada capilla.²⁴ Sobre la existencia de esta imagen en Catedral habría que puntualizar algunas cosas. Más allá del donante, debemos destacar que de parte de la diócesis se dio un visto bueno a esta devoción, al concederle un espacio dentro de su recinto, y esto, a su vez, repercute enormemente como un modelo para las otras iglesias de la ciudad. La influencia de la Catedral en cuanto a los estilos para otros templos es algo que ya nos ha mencionado con

²² A lo largo de esta investigación, se han encontrado distintos novenarios de la segunda mitad del S. XVIII cuyas oraciones, a diferencia de las de Partenio, fueron concebidas para invocar a la Virgen de la Luz como lo refieren en sus portadas. Entre ellas destacan las distintas reediciones de Francisco María Aramburu, Antonio Claudio Villegas y Diego Rodríguez Guzmán, entre otros.

²³ Archivo del Venerable Cabildo Eclesiástico de la Catedral de Puebla (AVCECP) *Inventario de 1734*, f. 107-107v.

²⁴ *Libro de Inventario de 1743*, f. 58b; *Libro de Inventario de 1749*, f. 61; *Libro de Inventario de 1762*, f. 76b; *Libro de Inventario de 1766(1)*, f. 55b; *Libro de Inventario de 1766(2)*, f. 43b; *Libro de Inventario de 1771*, f. 36v; *Libro de Inventario de 1776(1)*, f. 43; *Libro de Inventario de 1776(2)*, f. 42. Mi agradecimiento a Leticia Garduño por proporcionarme las referencias de estos inventarios.

anterioridad Martha Fernández²⁵ y otros autores, y en donde se podría presentar una situación similar en cuanto a las devociones.

En este sentido, si habláramos de la propagación del culto a La Luz, recurriendo al número de lienzos repartidos en la ciudad de Puebla, diremos que de las 62 iglesias anteriores al periodo independentista, concentradas en el actual Centro Histórico y su periferia²⁶, en 22 de ellas se ha podido constatar que existe o existió un lienzo a la Virgen referida, es decir en el 35%. De éstas, 15 pertenecen al clero regular y 7 al secular. Con funciones parroquiales dos de estas últimas: San José y la Santa Cruz. Sin embargo, cabría señalar que en cada una de las cinco jurisdicciones parroquiales existentes durante el S. XVIII en la Angelópolis, al menos, hubo una iglesia con un lienzo de la Madre Santísima de la Luz. Es necesario decir, para finalizar esta idea, que hasta el momento se ha tenido referencia visual o documental de un total de 33 lienzos repartidos en distintas iglesias, museos o colecciones privadas. Si bien, la contabilización no puede darse aún por concluida, sí podemos valorar la información aportada como un muestreo significativo del proceso de adopción de esta virgen durante la colonia en Puebla.

Sobre la presencia del cuadro de Felipe Mariano en Catedral, habrá que señalar que este tipo de donaciones fueron comunes en el contexto catedralicio, baste mencionar el caso de los canónigos Juan Rodríguez de León Pinelo, José de Salazar Barahona y Diego de San Juan Victoria y sus contribuciones al Ochavo.²⁷ En esta acción necesariamente se fomentaba el prestigio y la memoria del donante.²⁸ Sin embargo, habrá que decir que también existió un interés por propagar el contenido de la imagen donada, y concretamente podemos señalar que existió una preocupación por parte de Felipe Mariano por fomentar una devoción personal en Puebla.

Lo anterior podemos afirmarlo gracias a un testimonio encontrado en el Archivo de Notarías, en donde se dice que el personaje referido perteneció a una congregación de 60 sacerdotes formada desde 1741, dedicada a cantar misa cada sábado a la Virgen de la Luz. El documento, fechado el 25 de octubre de 1747, nos refiere que tal acto se realizaba “(...) en la capilla de San Miguel comúnmente llamada de San Gregorio de la Sagrada Compañía

²⁵ Martha Fernández, *Artifícios del Barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, Colección de Arte No. 44, 1990, p. 54.

²⁶ El conjunto de capillas del Viacrucis es tomado por uno.

²⁷ Clara Bargellini, “El Ochavo: *Kunstammer Americana*” en *El mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí [Ed.], México, BUAP-ICSyH, 2002, pp. 124-125.

²⁸ *Ibidem*, pp. 119.

de Jesús (...)”, que entre sus congregantes, contó con la participación del maestro de ceremonias de la Catedral, el licenciado Josphe de Villagra, quien dejó sesenta pesos para que la comunidad solventara el rezo por su alma, una vez que fallezca.²⁹ El hecho de que Felipe Mariano³⁰ aparezca al inicio de esta obligación, nos hace pensar que fue el representante legal de dicha congregación y, ante el beneficio pecuniario que les dió el deseo de Villagra, fue su obligación encabezar el documento. Así, la pertenencia a la agrupación nos habla de una expresa devoción a la Madre Santísima de la Luz.

Todo lo mencionado hasta este momento constituye un antecedente para entender la aparición de nuestro objeto de estudio, el lienzo de la Santa Cruz. El dar cuenta que esto obedece a un interés personal y particular de su comitente, Andrés de Arze y Miranda, que es nuestra siguiente tarea.

²⁹ Archivo General de Notarías del Estado de Puebla (AGNEP), Notaría 2, Caja 78, Año 1747, Escribano Agustín González de Santa Cruz, Legajo 2, Último tercio, S/folio.

³⁰ De acuerdo con el Inventario de 1743 Phelippe Mariano Conde de Iturrieta es nombrado ya como sochantre de la Catedral; *Libro de Inventario de 1743*, f. 58b.

II. LA SANTA CRUZ. CONSTRUCCIÓN Y FELIGRESÍA

Edificación

En 1683, a instancias del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, el territorio formado por el barrio de El Alto de San Francisco y zonas aledañas fue separado de la tutela de la iglesia de San José, buscando constituir una parroquia independiente.¹ Dado que la zona contaba sólo con cuatro visitas de reducido tamaño² y una serie de pequeñas capillas que conforman el Viacrucis, la recién formada administración parroquial demandó la construcción de un inmueble de mayor envergadura. Se determinó construirlo al oriente contiguo de la capilla dedicada a Santa Elena, pretendiendo que esta última fungiera momentáneamente como parroquia; sin embargo, el estado maltrecho en el que se encontraba demandó hacer uso de algún otro recinto de la zona.

De acuerdo con Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, el traslado se realizó a la capilla del Cirineo o quinta de Viacrucis, instalándose el gobierno parroquial el 8 de septiembre de 1683 con el licenciado Lorenzo de Covarrubias como primer párroco.³ No obstante, existió un segundo traslado de la parroquia; respecto de éste tenemos algunos datos contrapuestos, ya que, como lo advierte Hugo Leicht, mientras Veytia menciona que “(...) concluido el reedificio de la Capilla de la Santa Cruz [Santa Elena], se trasladó a ella el Santísimo Sacramento y la administración el domingo 13 de febrero de 1684”, Mendizábal afirma por el contrario que esto no se realizó sino hasta 1693, usándose como parroquia desde 1684 el templo de Santo Cristo de Tecpan o Ecce Homo.⁴

Cabe decir que el hallazgo del documento *Libro en que se hallan colectas la noticias mas curiosas, i necessarias p. a el gobierno de este curato de la S.ma Cruz con razon de sus cofradías, misas de dotacion, Dominicas, Fiestas, Capellanias, i derechos*, escrito por el párroco José Antonio Gaviola en 1775, avala la versión de Mendizábal

¹ De acuerdo con William Taylor, los obispos no favorecieron la creación de nuevas parroquias mediante la división de las antiguas, excepto cuando esto facilitó la secularización de las doctrinas mendicantes. William B., *Ministros de los sagrado*, México, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, 1999, V. 1, p.118.

² De este comentario habrá que exceptuar a la iglesia de San Juan del Río cuyo edificio, de proporciones medianas, fue un enclave indígena muy importante en la zona.

³ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, Puebla, Ediciones Altiplano, 1963, tomo II, Edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, p.262.

⁴ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, México, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1992, p. 111.

mencionando que “En el año de mil seiscientos y ochenta y quatro el dia tres de febrero, se paso la Parroquia y coloco el deposito en la capilla de la St.a Cruz de los mestizos, q oi tiene el titulo del S.r E__[Ecce] Homo, de Tecpan”.⁵

El proceso de construcción de la iglesia contigua a Santa Elena se inicia con el levantamiento de una capilla, que pasaría a ser antesacristía una vez levantado el templo. Así, el 19 de febrero de 1693, la administración se trasladó a lo que Gaviola nombra Santa Cruz de los españoles.⁶ La cimentación de la parroquia que actualmente conocemos comenzó el 10 de abril de 1693⁷ y, a instancias del segundo párroco propietario, Pedro Salgado, conservó el título de la Santa Cruz⁸; siendo bendecida la obra el 3 de mayo del mismo año por Fernández de Santa Cruz.⁹

La fábrica del inmueble se prolongó veintiún años, durante los cuales sufrió la pérdida de su obispo benefactor en 1699.¹⁰ Se concluyó en 1714, siendo bendecida y dedicada por el obispo Pedro Nogales Dávila [fig. 1]. Sobre la fecha de este acontecimiento tenemos dos versiones. Por una parte, Veytia menciona que esto se celebró

⁵ Archivo de la Parroquia de la Santa Cruz (APSC), *Libro en que se hallan colectas la noticias mas curiosas, i necessarias p. a el gobierno de este curato de la S.ma Cruz con razon de sus cofradías, misas de dotacion, Dominicas, Fiestas, Capellanias, i derechos, formado por Dn Jose Antonio Gaviola Cura por su Mag.d de esta Parroquial el año q tomo su posesion, i fue el de 1775*, f. 1

⁶ *Ídem*.

⁷ *Ibidem*, f. 1b.

⁸ Para ver una relación de los párrocos que gobernaron la Santa Cruz remitimos al lector a ver el Apéndice I donde se da cuenta de dichas autoridades del periodo de 1683 a 1775. Consideramos que la designación de Santa Cruz a la parroquia mencionada no es algo fortuito ni irrelevante. Tal denominación puede ser un reconocimiento a su obispo benefactor, Manuel Fernández de Santa Cruz; así mismo, el nombramiento quedó contextualizado al ubicarse entre las estaciones del Viacrucis de la Ciudad, al ser la Cruz la culminación de las mismas.

⁹ APSC, *Libro en que se hallan colectas la noticias mas curiosas...* f. 1b; Veytia agrega que ese mismo día el dicho obispo puso por la mañana la primera piedra de la capilla de Jesús Nazareno en la parroquia de San José y, por la tarde, hizo lo mismo en la Santa Cruz; Veytia, *op. cit.*, p.263.

¹⁰ No se encontró ninguna referencia a la fundación de la Parroquia de la Santa Cruz en las semblanzas biográficas de Miguel de Torres, Francisco Antonio de la Cruz y José Gómez de la Parra; Miguel de Torres, *Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su ejemplar, virtuosa y justada vida Don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahún* escrita por Fray Miguel de Torres, oden de Nuestra Señora de la Merced Mención de Cautivos, en Madrid: Por Manuel Román: á costa de Don Ignacio Assejo y Crespo, 1722; Francisco Antonio de la Cruz, *Declamación fúnebre, que en las exequias que consagró á su amabilísimo pastor, ilustrísimo, y excelentísimo señor doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz el Colegio Real de S. Juan y S. Pedro*: Dijo en la iglesia de la Santa Vera-Cruz, y Oratorio de N. P. Sn. Phelipe Neri, el día 28 de febrero del año de 1699 el Br. Francisco Antonio de la Cruz... en la Puebla, en la Imprenta de los Herederos del Capitán Juan de Villa Real en el Portal de la Flores; Gómez de la Parra, José, *Panegírico funeral de la vida en la muerte de el Illmo. y Exmo. Doct. D. Manuel Fernández de Santa Cruz que predicó Joseph Gomez de la Parra... quien lo dedica a D. Matheo Fernández de Santa Cruz*, por los herederos del capitán Juan de Villa – Real, Puebla 1700.

el 19 de marzo, día de San José¹¹, mientras que Gaviola apunta que la fecha fue 23 de marzo, víspera de la festividad de la Virgen de Dolores.¹²

En el documento escrito por Gaviola, podemos observar que, entre los párrocos que le antecedieron, son pocos los que realizaron alguna obra a favor de la Santa Cruz. No obstante, en cuanto a los ornamentos y alhajas barrocas de esta iglesia en 1780, Veytia menciona que existieron retablos dorados en el crucero y el mayor en el ábside de la iglesia.¹³ De éstos, el principal fue donación del primer mayordomo de la fábrica del inmueble, el capitán Ignacio Martínez Granados, quien lo entregó el mismo día de la bendición y consagración del edificio.¹⁴ Al parecer, este primer mueble no fue el único que se llegó a instalar en el ábside, ya que Gaviola menciona que el 3 de mayo de 1766 se dedicó un *ciprés*¹⁵ en el altar mayor, describiéndolo de la siguiente forma:

(...) con trono para la custodia, y nicho en su remate para la Santísima Cruz y se hizo nueva de cedro, y ébano embutida de marfil y con cantoneras INRI y clavos de plata, y en el retablo se colocaron las imágenes de los doce santos apóstoles, en los lugares donde estaban los patriarcas de las religiones por parecer más apropósito para altar y parroquia de la Santa Cruz los Discípulos inmediatos de nuestro redentor, y los primeros que abrazaron su cruz.¹⁶

Del anterior testimonio podemos inferir que el primer retablo donado por Martínez Granados, en 1714, tuvo un primer programa iconográfico en el que figuraban los fundadores de las distintas órdenes regulares, y que después, como ya se mencionó, serían sustituidos por los doce apóstoles.

Ahora bien, ¿bajo qué contexto y circunstancias se da la construcción de esta iglesia? La erección de una parroquia en este lugar viene a cimentar la base de la autoridad eclesiástica central en una zona que, si bien, no poseyó a un gran número de la población total de la ciudad¹⁷, sí podemos decir que fue un territorio en donde existieron distintos grupos, cada uno con una fuerte personalidad y arraigo, pero a la vez muy distintos entre sí.

Jurisdicción y composición social de la feligresía

¹¹ Veytia, *op. cit.*, p. 263;

¹² APSC, *Libro en que se halla...* *op. cit.*, f. 1b

¹³ Veytia, *op. cit.*, p. 263-264.

¹⁴ APSC, *Libro en que se hallan...* *op. cit.*, f. 1b.

¹⁵ La nominación de Ciprés se encuentra textualmente asentada en el manuscrito de Gaviola. *Ibidem*, p. f. 2

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ De acuerdo con Miguel Ángel Cuenya, para el siglo XVIII, la parroquia de la Santa Cruz albergaba solamente al 5% de la población; Miguel Ángel Cuenya Mateos, *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial. Una Mirada en torno al Matlazahuatl de 1737*, México, BUAP-Colegio de Michoacán, 1999, p. 201.

La jurisdicción parroquial de la Santa Cruz comprendió las faldas del actual cerro de Loreto, por el norte; al oeste, limitaba con el río de San Francisco y el arroyo de Xonaca; y, al sur, con el barrio de Analco. Insertos en este espacio se encontraban los barrios de Xonacatepec, El Alto de San Francisco, Tecpan¹⁸, San Juan del Río y el rancho de Amalucan, los cuales eran atendidos por dicha iglesia y cuatro visitas: Santo Cristo de Tecpan (Ecce Homo), San Juan del Río, “el Barrio de Xonaca” y San Diego.¹⁹ A esta red de templos habría que agregar que en toda esta zona se ubican un total de catorce capillas que representaron las estaciones del Viacrucis.²⁰

Respecto a la población que habitó estos rumbos, habría que decir que tuvo su origen con la fundación misma de la ciudad de Puebla. Tal y como lo advierte Veytia “(...) todo el barrio del Alto de San Francisco, [fue] donde se hizo la primera población (...)”.²¹ No obstante, una temprana inundación reveló la necesidad de trasladar el centro urbano a un plano más alejado del río de San Francisco. Tras este traslado, el acomodo de la urbe se realizó en función del antecedente urbano hispánico en el que se dividía a la población cristiana de la judeo-mahometana. Esto llevó a colocar en la periferia de la traza el asiento de los barrios indígenas y de las tierras dedicadas al cultivo y pastoreo.²²

Una vez desplazada la población hispana de San Francisco, se hizo el reparto de los primeros grupos humanos. Los cholultecas y tlaxcaltecas fueron los primeros en asignarles un espacio denominado Tlaxcaltecapan al norte de El Alto de San Francisco.²³ Fausto Marín Tamayo nos indica que un segundo grupo se instaló al nor-poniente de este barrio primigenio de El Alto, en un arrabal denominado Xonacatepec. Éste se formó por naturales

¹⁸ El espacio comprendido entre los ríos de San Francisco y Xonaca es nombrado por Hugo Leicht como barrio de El Alto de San Francisco o de San Francisco en el S. XVII, y de Tecpan para el S. XVIII. Cabe mencionar que esta última denominación hace referencia a la casa de la comunidad de los naturales de El Alto que el citado autor aduce que posiblemente se encontró junto al Convento de San Francisco; Leicht, *op. cit.*, pp. 14, 441.

¹⁹ A la iglesia que Villa Sánchez denomina “el Barrio de Xonaca” se le conoce hoy día como Nuestra señora de Guadalupe de Xonaca; Fray Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746* (Facsimil), México, BUAP, 1997, p.24.

²⁰ Leicht, *op. cit.*, p. 50.

²¹ Veytia, *op. cit.*, p. 261.

²² Fausto Marín Tamayo, “La división racial en la Puebla de los Ángeles bajo el régimen colonial” en *Ángeles y Constructores. Mitos y realidades en la historia colonial (Siglos XVI-XVII)*, (Edición de Miguel Ángel Cuenya Mateos y Carlos Contreras Cruz), México, 2000, BUAP-CONACYT-Honorable Ayuntamiento de Puebla, pp. 99-101

²³ De acuerdo con Lidia Gómez, la ocupación de los terrenos del primitivo asentamiento de la ciudad alrededor del convento de San Francisco, fue un privilegio que se les concedió a los tlaxcaltecas como apoyo a los conquistadores; Lidia Gómez García, *et. al.*[Estudio introductorio], *Anales del Barrio de San Juan del Río. Crónica indígena de la ciudad de Puebla, siglo XVII*, México, BUAP-CONACULTA, 2000, p. 15.

de Xonac(a) del Monte, el cual estaba localizado en las faldas de la Malinche.²⁴ En este contexto, bajo el auspicio de los franciscanos, se realizó una primera administración parroquial para esta comunidad indígena a través de una doctrina. Pero este primer momento llegó a su fin con el proceso de secularización emprendido por Palafox en 1640. A partir de este momento, el cuidado de la zona pasó, como ya se mencionó, a la parroquia de San José.

Sobre la población mestiza, podemos decir que ésta existió en el entorno, aunque, como lo refiere Marín Tamayo, no necesariamente fue bien recibida. Al respecto, menciona que para la segunda mitad del S. XVI, la noción de pertenencia en la zona hizo que los indios alzarán la voz ante la alteración del orden por la presencia de mestizos, mulatos y negros, a quienes se les quiso impedir que habitasen en sus barrios “por causar agravios, vejaciones y mal ejemplo con su modo de vivir”. Otro caso se presentó en 1684, cuando un gobernador indio de nombre Felipe de Santiago solicitó una Real Provisión para que ninguno que no fuera indio pudiera mezclarse en las juntas y Cabildos indígenas.²⁵ Lo anterior es muestra del rechazo a los mestizos y castas de parte de los indígenas. Sin embargo, el que Miguel Alcalá y Mendiola haya denominado la visita de Santo Cristo de Tecpan como la Santa Cruz de los mestizos²⁶, nos habla del arraigo y pertenencia que este grupo tuvo al oriente de la jurisdicción parroquial durante el S. XVIII.

En cuanto a la población hispana, podemos suponer que ésta no desapareció del lado oriente del río de San Francisco, a pesar de la nueva traza hispana. Inclusive podríamos sugerir que un sector de españoles permaneció por su propia conveniencia, dado que el Barrio de El Alto estaba cruzado por el camino a Tepeaca o calle Real del Alto, dando oportunidades de hacer comercio con los viajeros. Con el paso del tiempo y la posible saturación de la traza central hispana, la necesidad de encontrar un espacio para asentarse debió transformar la visión hispano-centralista ya que, en el S. XVII se tiene noticia de una serie de permisos para establecer tabernas para españoles en el camino anteriormente citado.²⁷ Así mismo, recordemos que tras la erección de la Santa Cruz como una Parroquia

²⁴ Marín Tamayo, *op. cit.*, p. 111.

²⁵ *Ibidem*, p. 105.

²⁶ Miguel Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la imperial cesarea, y muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*, México, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de Puebla, 1992, p. 107.

²⁷ Marín Tamayo, *op. cit.*, p. 107.

independiente en 1684, se reitera la existencia de una capilla conocida como La Cruz de los españoles²⁸, noticia que corrobora claramente la presencia de este grupo en el lugar.

Además, consideramos que en la búsqueda de lugares alternativos para los españoles, el suministro de agua debió de haber sido un factor indispensable para establecerse en un lugar determinado. Al respecto hay que decir que la zona aledaña al convento de San Francisco fue un espacio adecuado, ya que el inmueble fue favorecido en tres ocasiones por una merced de agua en los años 1550, 1558 y 1590.²⁹ No obstante, las concesiones se hicieron condicionadas a que el convento ayudara a repartir, de su propio peculio, el líquido a los vecinos del Barrio de El Alto.³⁰ De acuerdo con el testimonio de Gaviola de 1775, el agua que era proveída a su feligresía era considerada como excelente y saludable “(...) que generalmente lo solicitan en las quiebras de su salud (...)”³¹ Habría que evaluar en un futuro hasta qué punto esta circunstancia favoreció el proceso de articulación social para la zona de la Santa Cruz. Dejamos abierto el tema por el momento.

Por lo referido anteriormente, en el S. XVIII se advierte una presencia que matizó la configuración social de los barrios al ser habitados no sólo por la población indígena, sino por castas e hispanos. Podemos advertir que en el espacio referido se asientan determinados grupos humanos con características específicas, en donde el contraste racial debió predominar. Así, por ejemplo, nos es posible localizar dentro del territorio que administró la Santa Cruz, en el oriente, a los mestizos (Barrio de Tecpan); en el centro, a los españoles (Barrio de El Alto); en el norponiente, a los indígenas (Barrios de San Juan del Río y Xonacatepec) [mapa 1, 1bis].

Sin embargo, la identificación étnica no fue el único aspecto que creó lazos de pertenencia entre los habitantes del lugar; la ocupación y la práctica religiosa fueron condicionantes que contribuyeron a crear identidad entre los vecinos. Refiriéndonos a este aspecto, Miguel Ángel Cuenya menciona que el Barrio de El Alto fue conocido como un lugar en donde un sector importante de su población estaba dedicado al oficio de la albañilería. Como es sabido, dentro de la tradición europea, cada oficio tenía un santo

²⁸ Leicht, *op. cit.*, p. 111; Veytia, *op. cit.*, p. 262; APSC, *Libro en que se hallan...* f. 1.

²⁹ Leicht, *op. cit.*, p. 59.

³⁰ APSC, *Libro en que se hallan...* f. 4.

³¹ *Ibidem*, f. 3.

patrono, al cual se daba culto a través de las cofradías, siendo conocido el oficio de albañil por su dedicación a la Santa Cruz.³²

Al respecto, habrá que decir que en la citada parroquia se sabe de la existencia de una cofradía dedicada a la Santa Cruz, de la cual se desconoce su año de fundación por haberse traspapelado la bula que le dio nacimiento y sus constituciones. Sin embargo, sabemos que gozó de las gracias concedidas por Clemente X y que, tras un tiempo de interrupción de su actividad, se retomó en el año de 1753 a instancias del párroco doctor Juan Francisco Flores Valdés.³³ Cabe mencionar que no fue la única devoción que tuvo arraigo en la parroquia, ya que desde su fundación se crearon por impulso de Manuel Fernández de Santa Cruz cofradías a las Benditas Ánimas del Purgatorio y al Santísimo Sacramento.³⁴

Ahora bien, buscando entender el microcosmos devocional en el que se insertó la devoción de la Madre Santísima de Luz en este territorio parroquial, cabe recordar que existió una infraestructura para el culto, formada por las cuatro visitas ya mencionadas, las catorce capillas del Viacrucis y el convento franciscano, el cual, si bien pertenece a los regulares, no podemos negar que representaba una autoridad espiritual más, lo que contribuyó a la conformación de una de las zonas de la ciudad con mayor densidad en cuanto a centros doctrinarios y religiosos y, por ende, a inmuebles del mismo género.

Frente a esta diversidad, hay que mencionar que fue la figura parroquial la que dio orden y sentido a través de la administración de los sacramentos. La autoridad que la parroquia concentró y representó, la convirtió en el lugar idóneo para asentar la presencia mariana en su advocación de La Luz, de cuyo nacimiento y afincamiento en esta zona daremos cuenta en el siguiente apartado.

³² Cuenya, *op. cit.*, pp. 64-65.

³³ APSC, *Libro en que se hallan...* f. 11.

³⁴ *Ibidem*, f. 10-10b.

III. ANDRÉS DE ARZE Y MIRANDA. SEMBLANZA BIOGRÁFICA Y MECENAZGO

Al hablar del S. XVIII pensamos en un periodo de profundas transformaciones, en donde la forma de ver el mundo derivada del barroco se enfrenta a la ilustración, y en donde la costumbre y la tradición chocan continuamente con la innovación y el funcionalismo. Y es en este periodo de cambios, en donde la solidez de algunas instituciones como la educativa formó dentro de la colonia novohispana generaciones de pensadores de primer orden.

El caso al cual haremos mención en este apartado es el de quien llegó a ser chantre de la catedral de Puebla, y reconocido como uno de los grandes literatos novohispanos: Andrés de Arze y Miranda [fig. 8]. Este hombre nació con la transición borbónica en 1701¹, en la antigua villa de Huejotzingo, siendo hijo legítimo del capitán Andrés de Arze y Quiros y de doña Agustina de Miranda y Villaizan, quienes fueron conocidos por la caridad y desprendimiento que tuvieron a favor de su comunidad.² No tenemos noticia de cuántos hijos procrearon, solamente podemos mencionar a dos hermanos más, quienes al igual que nuestro personaje se ordenaron sacerdotes. Nos referimos a Miguel y Nicolás Arze y Miranda. Sobre el primero sabemos que acompañó a Andrés de Arze y Miranda como vicario en el gobierno parroquial en la Santa Cruz. En cuanto al segundo, hasta donde sabemos fue presbítero de la congregación de San Felipe Neri.³

Sobre sus primeros estudios diremos que los realizó en Puebla de la mano de los jesuitas. Es difícil precisar a cuál de los distintos colegios de la Compañía estuvo inscrito inicialmente, ya que mientras Beristáin opina que lo fue en el de San Jerónimo, Eguiara considera que lo fue en el de San Ignacio de Puebla. No obstante ambos autores coinciden en que las enseñanzas fundamentales fueron recibidas en el colegio de San Ildefonso de México.⁴ Remarcamos esta estancia con los hijos de San Ignacio, ya que el modelo

¹ Columba Salazar Ibargüen, *Una biblioteca virreynal de Puebla (siglo XVIII). Fondo Andrés de Arze y Miranda*, México, BUAP-ICSyH, 2001, p.9.

² Josef Inigo, *Funeral gratitud con que la religiosa comunidad del convento de N. S. P. San Francisco de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, contribuye a las solemnes exequias, que celebró reconocida al amor que le profesó el señor doctor D. Andrés de Arce Quiros y Miranda, chantre de esta santa Iglesia, y Obispo que fue electo del obispado de Puerto Rico*, Puebla, 1774, p. 15. Este material me fue proporcionado por Columba Salazar Ibargüen.

³ APSC, *Libro quinto en que se asientan los bautizmos de los españoles, mestizos, negros y mulatos de esta feligresía de Sta. Cruz de año de 1734 asta 1744*, f. 96.

⁴ Juan José Eguiara y Eguren, *Biblioteca Mexicana* [Estudio introductorio de Ernesto de la Torre Villar], México, UNAM, 1986, V. 1, p. 327.; Beristáin, *op. cit.*, T. I, V. 3, p. 254.

educativo por ellos aplicado nos aporta elementos importantes para entender el perfil del personaje estudiado.

Sin extendernos en el tema de la enseñanza jesuita presente en la Nueva España durante el S. XVIII, diremos que se encontraba fundamentada en un profundo estudio de la literatura clásica y una pedagogía que se ha calificado como participativa y analítica, tendiente a buscar el ejercicio de las facultades cognoscitivas y de creación literaria constante. Las enseñanzas se encontraban reguladas por la denominada *Ratio studiorum*, la cual puede ser vista como una reglamentación que se ocupó fundamentalmente del gobierno de los colegios, los contenidos de las clases, la disciplina y los métodos de enseñanza.⁵

La primera formación que se impartió en los colegios jesuitas estaba orientada al estudio de las letras en un total de cinco cursos: tres de gramática, uno de humanidades y otro de retórica. En cuanto al primer bloque diremos que estaba orientado al estudio de la sintaxis latina y griega, así como el uso de analogías en cada una de estas lenguas. Estos estudios estaban regidos por el texto de gramática de Manuel Álvarez y partes selectas de Cicerón, Ovidio y Virgilio. En cuanto a las humanidades los alumnos eran aleccionados en la retórica, el conocimiento de la cultura grecorromana, así como el estudio de los elementos de elocuencia de Suárez. En el año de retórica Esteban Palomera menciona que se adiestraba a los alumnos en ejercicios progresivos de oratoria y en todo género de versos; en cuanto a las lecturas diremos que estudiaban los discursos de Cicerón y sus tratados de oratoria, Quintiliano y los historiadores César y Tito Livio.⁶ Sin embargo, recientemente, Columba Salazar, citando a Walter Redmond y Mauricio Beuchot, menciona que en los colegios jesuitas del S. XVIII se enseñaba retórica a través del libro del mexicano José Mariano de Vallarta y Palma, el cual se basa en la obra del siciliano Pedro María la Torre, *De arte rhetorica et poetica institutiones*.⁷

Es necesario resaltar que la formación dada por los jesuitas fue fundamental en la consolidación de su personalidad literaria, y que definitivamente los valores que ejerció a lo largo de su vida sacerdotal fueron en gran medida adquiridos en este primer momento. Al

⁵ Esteban Palomera Quiroz S. J., “Organización de los estudios en los colegios jesuitas de Puebla durante la época colonial. Modernización de los estudios de filosofía y teología en el siglo XVIII” en *Segundo coloquio balances y prospectivas de las investigaciones sobre Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario, 1992, p.246.

⁶ Palomera, *op. cit.*, p. 247.

⁷ Columba Salazar Ibarquien, “Mariología y guadalupanismo en la oratoria de Arze” en *Arte y cultura del Barroco en Puebla*, Montserrat Galí [Ed.], BUAP-ICSyH, Arzobispado de Puebla, 2000, p. 58.

respecto habrá que mencionar la opinión de Columba Salazar, quien al estudiar la producción homilética de Arze, por ejemplo los sermones dedicados a San Ignacio de Loyola, San Pedro Apóstol, o San Felipe Neri, observa a un predicador que parecería un jesuita, siendo en realidad secular. A esto hay que agregar que Arze y Miranda vivió la promoción de valores jesuitas como el profundo pontificalismo que ejerció, lo que lo llevó a no dudar en señalar al Papa y la Iglesia como máximas autoridades.⁸

Tras obtener el grado de bachiller, se licenció en el Real Colegio de San Ildefonso, en México, para después perfeccionar sus estudios en derecho canónico y civil, doctorarse en teología y derecho y ordenarse sacerdote.⁹ Llegando a este punto cabría preguntarnos por qué si un personaje como Arze exhibió un profundo arraigo por la Compañía de Jesús, no se alineó en las huestes de dichos regulares. Una posible respuesta se encuentra en la familia Arze y Miranda, en la que existió una tradición del sacerdocio profesado desde el clero secular. Así nos encontramos que fue pariente del señor Arze y Reynoso, obispo de Plasencia (Provincia de Cáceres en España) y del también obispo de Puebla, Gutierre Bernardo de Quiroz.¹⁰

El conocimiento de las lenguas vernáculas le permitió dar inicio a su carrera profesional en el curato serrano de Tlatlauquitepec¹¹ de 1731 a 1738. Taylor advierte que la designación a un curato indígena demandaba el conocimiento de una lengua vernácula, o en su defecto contar con un vicario que cumpliera dicha competencia. Sin embargo, el segundo nombramiento de Arze y Miranda a la parroquia de indios de la Santa Cruz nos hace pensar que nuestro personaje poseyó esta habilidad.¹²

Entre los acontecimientos más importantes acaecidos en esta etapa, diremos que a Arze le toca enfrentar la epidemia del matlazáhuatl (1737), destacando por la asistencia prestada a los indios dando ropa y medicinas.¹³ Por otra parte, es en este periodo cuando comienza su labor como mecenas, en pos de la creación de la infraestructura necesaria para

⁸ Columba Salazar Ibargüen, *Andrés de Arze y Miranda y la cultura en Puebla en el siglo XVIII*, Tesis de Doctorado, UNAM, 1998, (mecanoescrita), V. 1, p.234.

⁹ Eguiara, *op. cit.*, p. 327; Beristáin, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰ Inigo, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Tlatlauquitepec: Es cabecera municipal del municipio del mismo nombre el cual significa <<en el cerro rojo o enrojado>>. Se localiza en la parte noroeste del estado, pertenece a la vertiente septentrional formada por las cuencas de los ríos que desembocan en el Golfo de México. Oreográficamente se ubica en tres regiones: en el Declive del Golfo de México, en la parte central de la Sierra Norte y en el Declive austral de la Sierra Norte; Raúl Guerrero Pérez, *Toponimia Náhuatl del estado Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, Puebla, 1997, p. 214.

¹² Taylor, *op. cit.*, p. 132.

¹³ Columba Salazar Ibargüen, *Una biblioteca...op. cit.*, p. 10; Inigo, *op. cit.*, p.29.

el mantenimiento de la actividad litúrgica. Así tenemos que de su costa se fabricaron tres torres y campanas en tres pueblos aledaños a su curato de la Sierra, además de dotar a la iglesia de la ranchería de Teteles¹⁴ de vasos, ornamentos y pinturas.¹⁵ Esta etapa concluye con su traslado al curato de la Santa Cruz en la ciudad de Puebla, sin embargo, su preocupación y labor por sus feligreses serranos lo convirtió en un apoyo fundamental cuando llegaban a visitar la Angelópolis encontrando hospedaje con él.¹⁶

El retorno a Puebla es la etapa de mayor interés para nuestro propósito, y la que ha sido más fácil de documentar. Se compone de dos momentos, como párroco de la Santa Cruz y su nombramiento como miembro del Cabildo Catedralicio hasta su muerte el 19 de febrero de 1774.

Sobre el primer instante habrá que decir que Arze llegó a Puebla en 1738, momento crítico, en el cual la ciudad fue asolada por el matlazahuatl el año anterior, al registrarse en la Santa Cruz un total de 650 muertes pertenecientes mayoritariamente a indígenas.¹⁷ Por otra parte, este arribo significó la consolidación de la institución parroquial en esta zona, la cual si bien es cierto ya tenía mas de veinte años funcionando, era preciso por una parte fortalecer la “buena y pronta” administración de los sacramentos, y en segundo término incrementar y dar fin a la infraestructura parroquial. No obstante, el comienzo no fue fácil ya que la ausencia de recursos era una constante; recordemos que tras la muerte del obispo Fernández de Santa Cruz la fábrica del inmueble se hizo lenta y para la época en la que llegó Arze la situación no había cambiado. Una gran pobreza y una iglesia sin terminar fueron los primeros obstáculos a enfrentar. Al respecto refiere:

(...) Primero hallé a la Parroquia sin baptisterio; sin torre; sin pavimento; sin portada; sin cementerio; sin luz; y sin retablo de un lado de los mas principales; sin confesionarios, y con un gran blanco entre el coro y la puerta del costado. Todo lo qual hice, y costee (siendo cura) de mi Peculio; respecto de no tener fábrica de alguna consideración la iglesia, y no haber vecinos de facultades, que me pudiesen ayudar aun en poco: y los insitos ya muertos por la epidemia de el Matlazahuatl, y los pocos que quedaron, dispersos, y pobrísimos (...)¹⁸

¹⁴ Teteles de Ávila Castillo: Cabecera municipal del municipio del mismo nombre el cual aparece castellanizado y significa <<pedregales>>. Se localiza en la parte noroeste del estado. Pertenece a la vertiente septentrional formada por las cuencas de los ríos que desembocan en el Golfo de México. Orográficamente se ubica en la Sierra Norte; Guerrero Pérez, *op. cit.*, p. 191.

¹⁵ Inigo, *op. cit.*, p.18.

¹⁶ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷ Cuenya, *op. cit.*, p. 228.

De manera precisa podemos decir que en esta etapa Arze dotó a la Parroquia de baptisterio, cementerio y un retablo a la Madre Santísima de la Luz cuya imagen es nuestro objeto de estudio. Sobre el primer punto, diremos que se terminó de construir el 9 de octubre de 1743, costando 312 pesos 3 ½ reales que fueron cubiertos por Arze y sus hermanos Miguel y Nicolas.¹⁹ A pesar de estos primeros esfuerzos, nuestro personaje reconoció al término de su estancia en esta parroquia que no remedió las inundaciones que se realizaban al interior de la iglesia, considerándolas como su principal mal. La razón primordial se debió a la irregularidad del suelo generada por tener dicho inmueble a sus espaldas el actual cerro de Loreto.²⁰

En esta etapa de la vida de Andrés de Arze, publicó en 1747 un tomo con una selección de sus sermones, haciéndolo nuevamente en 1755 y 1761 con dos compilaciones más de su obra.²¹

Cabe mencionar que las cualidades y facultades literarias de Arze fueron sumamente elogiadas en su época; su sapiencia y sabiduría lo llevaron a ser considerado por su maestro y amigo Eguiara como un colaborador en la monumental *Biblioteca Mexicana*, la cual como sabemos surgió como una defensa al descrédito peninsular de pensadores y obras literarias surgidas en la Nueva España. La contribución de Arze a la *Biblioteca Mexicana* la realizó a través de un manuscrito de 1746 que se tomó en cuenta, intitulado *Noticias de Escritores de la Nueva España*; en él construyó una apología al docto novohispano y sus letras.²²

La sapiencia y bagaje cultural de Arze y Miranda no sólo queda demostrado por su obra escrita, sino también por la vasta biblioteca que poseyó con 2203 libros. Así, es posible encontrar libros de temáticas tan diversas como teología mística, exégesis, derecho civil y canónico, oratoria sagrada, liturgia, homilética, historia, historia eclesiástica,

¹⁸ APSC, *Testimonio de la escrituras, y demás ynstrumentos, Autos y Diligencias conducentes à la Ereccion de la Óbra pia, q.e con el Principal de Doze mil Pesos, ynstitutò, y Fundò El S.r D.r, D.n, Andres de Arze, y Miranda Maestrescuela Dignidad de la Santa Iglesia Catedral de ésta ciudad de la Puebla de los Angeles, èlecto Obispo de Puerto Rico. A FAVOR DE LA PARROQUIA DE LA SANTA CRUZ de ésta dicha Ciudad, Año de 1769*, f.102.

¹⁹ APSC, *Libro quinto en que se asientan...* f. 96.

²⁰ APSC, *Testimonio de la escrituras, y demás ynstrumentos...* f. 102.

²¹ Beristáin refiere estos tres libros: *Sermones Varios*. Impreso en México por Rivera, primer tomo en 1747; *Sermones Varios*. Impreso en México, segundo tomo en 1755; y *Sermones Varios*. Impreso en México, tercer tomo en 1761; Beristáin, *op. cit.*, T1 V. 3, p.254.

²² Salazar Ibargüen, *Una biblioteca...op. cit.*, p. 11.

patrística, literatura castellana, novela satírica, entre otros. A su muerte, decide donar todo su acervo al convento de San Francisco, en Puebla.²³

Su trabajo como párroco en la Santa Cruz concluye cuando en 1748 ganó por oposición la canonjía magistral en la Catedral poblana, situación que le significó obtener un escaño en el Cabildo Catedralicio. Recordemos que la única posibilidad de ingresar a tal cuerpo era a través de la obtención de una canonjía “de oficio”, siendo necesario que los aspirantes se sometieran a un “examen de oposición” evaluado por una comisión formada entre las Dignidades, y nombrada por el Prelado Diocesano.²⁴ En el caso de Arze, el cargo fue ganado con el sermón “Oposición de los tiempos, y contienda de las edades al primer instante de la concepción mariana. Sermón de oposición, y Examen a la Canonjía Magistral de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles, sobre el Evangelio *Liber generationis Jesu-Christi*, en la festividad de la Concepción de Nra. Señora. Predicado en dicha Santa Iglesia el día 5 de Julio de 1747. Con el acostumbrado termino de cuarenta y ocho horas, y con la circunstancia de haber sido solo siete los Opositores a la referida Prebenda”²⁵

La tarea fundamental del canónigo magistral era la elaboración de sermones que por antiguo estatuto se predicaban en la Santa Iglesia. Algunos de estos eran referidos a la Navidad, la Epifanía, Purificación de la Virgen, Anunciación, Semana Santa, Ascensión, Pentecostés y Corpus Christi. Además debía de pronunciar la oración fúnebre en el aniversario de los sacerdotes.²⁶ Así mismo, dentro de estas funciones se encontraba la elaboración de sermones que conmemoraran acontecimientos extraordinarios como el arribo de un nuevo virrey y su paso por Puebla. Uno ejemplo de esto fue el sermón que Arze y Miranda elaboró con motivo del arribo del Marqués de las Amarillas en 1755 intitulado *Conservar en paz un reino, mayor gloria que adquirirlo*. El sermón revela a nuestro personaje como un conocedor de la realidad económica y social que le tocó vivir, al menos así lo demuestra al momento de denunciar ante el Virrey la necesidad de atender y

²³ En el S. XIX, con el proceso de desamortización de bienes eclesiásticos, algunas de las bibliotecas conventuales se concentraron en la actual Universidad Autónoma de Puebla. Desafortunadamente, el acervo que allí se encuentra, no constituye más del 50% del total que formaba la biblioteca de Arze. Es de notar que de los volúmenes contados, el 91.04 % son ediciones europeas. La ausencia de libros novohispanos hace pensar en la pérdida o saqueo de los libros resguardados en la universidad; *Ibidem*, pp. 26-27.

²⁴ Arturo Córdova Durana, “Las Dignidades eclesiásticas de la Catedral Angelopolitana” en *El Mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí [Ed.], México, BUAP-ICSyH, 2002, p.257.

²⁵ Dicho sermón se encuentra contenido en el tomo segundo de *Sermones varios*; Salazar Ibarquien, “Mariología y guadalupanismo en la oratoria de Arze”... *op. cit.*, pp. 57-58.

²⁶ Cordova Durana, *op. cit.*, p. 255.

velar por el desarrollo de la agricultura (la cual señala que se mantiene gracias al trabajo del indígena, siendo por esta labor sostén de las instituciones) y el fomento al desarrollo comercial fundamentado en la circulación de productos generados en el Virreinato.²⁷ No obstante, el talento y erudición de Andrés de Arze no se limitó a la creación sermoral, habrá que decir que a él se debió la autoría intelectual de la portada efímera en Catedral, conmemorativa a tal evento.²⁸

Más allá del reconocimiento que sus contemporáneos hicieron de la habilidad literaria de Arze, inferimos que su desempeño en el cargo fue bueno, motivo por el cual relativamente cercano a su ingreso a la curia catedralicia en 1753, fue electo por Fernando VI obispo de Puerto Rico.

No obstante, ante la oportunidad que esto significaba en el desarrollo de una carrera eclesiástica, decidió declinar. La razón que hasta el momento arrojan las fuentes ante tal respuesta aduce la falta de fuerzas y salud.²⁹ Sin embargo, consideramos que esta acción buscó ser una respuesta inapelable ante tal traslado, ya que Arze continuó con una carrera de ascenso en la Catedral de Puebla llegando a ser maestrescuela y chantre, siendo que para estas promociones el primer requisito que demandaban era que el candidato gozara de una buena salud.³⁰ Cabe mencionar que la renuncia de los capitulares a alguna mitra se llegó a presentar más de lo que pudiéramos imaginar, así por ejemplo Francisco Javier Gómez de Cervantes, capitular del arzobispado, al igual que Arze declinó a la mitra puertorriqueña señalando igualmente la debilidad de su salud y lo inconveniente que resultaría el clima caribeño.³¹ La existencia de un caso similar en tiempo y forma al de Andrés de Arze y Miranda, nos hace inferir que el cambio a la isla caribeña no resultaba tan atractivo frente a la posibilidades de ascenso en las diócesis novohispanas, especialmente en la poblana que era una de las más cotizadas. En nuestra opinión, este tipo de traslados tienen que ver con toda una serie de políticas regalistas generadas a lo largo del S. XVIII, ya que en pos de fortalecer el poder real dentro de la institución eclesiástica, buscaron desarticular los cabildos criollos para dar paso a una mayor presencia peninsular al interior de los mismos.

²⁷ Salazar Ibargüen, *Una biblioteca...op. cit.*, p.25.

²⁸ Beatriz Berndt León Mariscal, "Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político" en *Relaciones Estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, Vol. XXVI, No 101, Invierno 2005, p.229.

²⁹ Inigo, *op. cit.*, p. 30.

³⁰ Luisa Zahino Peñafort, *Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*, México, UNAM-IIIJ, 1996, p.21.

³¹ *Ibidem*, p. 26.

En este sentido, la concesión de una mitra tan apartada del Virreinato constituyó una forma elegante de desterrar a ciertos capitulares.

La salida de Andrés de Arze de la parroquia de la Santa Cruz no implicó que su persona cayera en el olvido, por el contrario, su presencia se hizo más férrea entre la comunidad al encauzar sus esfuerzos en la consolidación de la infraestructura parroquial. Basta decir que en el momento de su arribo a Catedral, la parroquia mencionada solamente estaba formada por el edificio de la iglesia (una planta de cruz latina) y la sacristía. Lo anterior se deduce de la compra que haría durante esta etapa de dos casas contiguas a ambos extremos del templo.

En primer término, la casa que formaba el extremo oriente contiguo a la iglesia fue comprada al matrimonio formado por don Joseph Mariano de Espinobarros Lechon del Caño y doña María de Guadalupe Cecilia Coronado en quinientos doce pesos el dieciséis de noviembre de 1763. Arze denuncia que el inmueble se encontraba en muy mal estado, motivo por el cual fue derrumbado para construir un conjunto de dos plantas formado por la antesacristía, habitaciones para los padres sacristán y vicario, algunas dependencias, una escuela de primeras letras y doctrina para niños y una tienda.³² Por otra parte, el primero de julio de 1765 se compra la casa ubicada al extremo poniente de la parroquia a doña María de la Luz Furcios en cien pesos, la cual en iguales condiciones que la anterior se derrumbó para levantar una casa de enseñanza para niñas. Tal escuela se conformaba de un salón para impartir las clases, bodegas para guardar material, habitación para la maestra, y unas tres habitaciones cuyo producto final fue designado para acrecentar el salario de la maestra.³³

Cabe mencionar que también de su propio peculio costó el traslado de Catedral a la Santa Cruz de una pila de onix, la que de acuerdo con José Antonio Gaviola dejó Juan de Palafox, y que se sustituyó tras haber estrenado en la sede diocesana una de plata.³⁴

Al tiempo de revelarnos que el artífice de todas estas dependencias de la iglesia fue el arquitecto José Miguel Santa María³⁵, manifiesta su intención de buscar la perpetuidad de

³² APSC, *Testimonio de la escritura...* f. 103b, 104.

³³ *Ibidem*, f. 106-107.

³⁴ APSC, *Libro en que se hallan...* f. 2.

³⁵ Durante el S. XVIII, fueron varios los personajes de apellido Santa María que se dedicaron al arte de la arquitectura y oficios relacionados. El personaje a quien nos referimos de nombre José Miguel Santa María fue arquitecto y agrimensor mestizo. Nació en la ciudad de Puebla en 1722, lugar donde desarrolló su oficio al presentar ante el cabildo de la ciudad su título en 1744 y, ser nombrado maestro mayor de arquitectura en 1749. Entre las obras que dirigió destacan la reedificación del templo de los Reyes en Cholula, iniciada en 1758; el obelisco que exaltó la subida al trono de Carlos III y, que mandó a hacer el gremio de platero; la traza del Coliseo de Comedias (hoy Teatro Principal) en 1759; las fachadas de los Colegios Palafoxianos y el

lo logrado prohibiendo futuras modificaciones a lo que hasta el momento se había construido:

Y valiéndome de la faculta de Fundador, prohíbo expresamente, el que â las Escuelas, Casa, y Antesacristía se les de otra forma de la que tienen, ô que se abran Ventanas, sierren Puertas, ô se quiten las Rejas de fierro para otras partes; pues toda la Fabrica se ha hecho con el mayor acuerdo teniendo presentes todas las circunstancias de una casa Eclesiástica, y Parroquial: y todo ha sido dirigido, y trazado por el Famoso maestro Joseph de Santa Maria, Archirecto Examinado, y Publico de la Ciudad (...)³⁶

Es de nuestro interés subrayar que la construcción de este complejo se realiza una vez que Arze se había encaminado en una carrera dentro de la curia catedralicia (en los años sesenta del S. XVIII), y apelando a la idea del arraigo a sus antiguos parroquianos de la Santa Cruz. Encauza todo su esfuerzo en consolidar la institución que significó la parroquia de aquella zona, dotándola de una infraestructura que consolidó las labores parroquiales y aún más.

La experiencia adquirida en este curato lo llevó a ver que la preservación del gobierno parroquial y de la fábrica material dependían de un proyecto integral que permitiera obtener los ingresos necesarios para solventar toda una serie de gastos de funcionamiento, así como la construcción de dependencias que ayudaran a una mejor realización de labores. Arze declara que la falta de recursos no permitió contar durante muchos años con asignación alguna para el sacristán mayor o presbítero que cumpliera con una función permanente de guardián del inmueble, dejando las alhajas y objetos de valor expuestos al robo y pillaje. Así mismo, alega que al no contar la parroquia con una vivienda para el padre vicario, éste tenía que rentar una habitación con su propio dinero, lo cual imposibilitó su permanencia nocturna en la iglesia y que no pudiera estar pronto para confesiones o algún oficio sacramental de urgencia.³⁷

Sin embargo, hay que señalar que las intenciones de Andrés de Arze no se limitaron solamente a la dotación inmobiliaria, su asignación buscó establecer la preservación de la

Palacio Episcopal; y la reedificación de la iglesia jesuita del Colegio de Espíritu Santo, considerada su obra más importante. Falleció en 1767; Enrique Cordero y Torres, *Diccionario Biográfico de Puebla*, México, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1973, tomo II, p. 631; recientemente, Antonio Terán y Luz de Lourdes Velásquez escribieron una biografía sobre el mencionado personaje, sin embargo, no hacen mención de su labor como constructor en las dependencias de la Santa Cruz; Antonio Terán Bonilla y Luz de Lourdes Velásquez Thierr, *José Miguel de Santa María, arquitecto del barroco poblano*, México, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura, s/f.

³⁶ APSC, *Testimonio de la escrituras...* f.120b

³⁷ *Ibidem*, f. 103.

tarea parroquial. Durante la corta historia de la parroquia de la Santa Cruz, por lo que hemos podido rescatar de los testimonios, el problema fundamental fue la escasez de recursos. El mecenazgo del obispo Fernández de Santa Cruz al parecer se acabó con la existencia del prelado, y por lo visto Arze y Miranda advirtiendo esto buscó dotar a la iglesia de los mecanismos necesarios para la generación de sus propios recursos. Así tenemos la construcción de una tienda en la esquina oriente del inmueble, cuyas rentas se asignan a la fábrica material y espiritual.³⁸

El mismo testimonio refiere más adelante las tareas que se tienen que cumplir con la distribución de ingresos señalada:

La tienda logra un paraje, el mas acreditado para vender, de todo el Alto, así nunca le faltará marchante. Gana, por ahora, seis pesos cada mes, que en el Año son setenta, y dos pesos, pero si se consigue (como lo intento) el que la casa vecina, se le agregue un cuarto para carbonera, podrá rendir hasta ocho pesos así el edificio, como su producto lo dedico, y destino para la fabrica material de la Parroquia, y de todas sus oficinas, para que cada año, se reparen las goteras, y daños que causan â la Parroquia, y su circuito las Aguas lo que requiere una continua vigilancia en el Administrador, o Mayordomo y lo que de esto sobrare, se podrá aplicar a la ropa blanca de Manteles, corpóreas, Amitos, o Albas de la sacristía, pues por no tener fondo alguno la fabrica, tiene mucha necesidad (...)³⁹

Al parecer la preservación de la parroquia fue una preocupación que ocupó a Arze hasta el día de su muerte, ya que a través del testimonio de José Antonio Gaviola, posterior al de la Obra Pía que hemos estado citando, el dicho párroco menciona que Arze dejó dispuesta la renta de una casa cuyas ganancias se dieran a favor de la fábrica de la Parroquia.⁴⁰

Ahora bien, la edificación fue planteamiento que Arze consolidó como parte de su proyecto parroquial, sin embargo la erección del inmueble no fue el único interés que atendió; su preocupación se extendió a los feligreses de la zona y a las condiciones en que vivían. Ya hemos hablado de que esta es la zona de la ciudad con la mayor densidad en cuanto a existencia de capillas, a pesar de que concentraba solo una pequeña porción de la población total de la ciudad, y que no obstante su pequeñez resultaba de gran diversidad en cuanto a lo racial y social.

³⁸ *Ibidem*, f. 106.

³⁹ *Ibidem*, f. 113-113b.

⁴⁰ APSC, *Libro en que se hallan colectas la noticias mas curiosas...*f. 11b

Esta situación es un ejemplo de cómo las diferencias étnicas determinaban la localización de la población, trayendo consigo la apropiación de determinados espacios y una compartimentación cultural y social. Lo anterior buscó ser combatido en 1766 con el gobierno del arzobispo Francisco Antonio Lorenzana, quien vio la necesidad de integrar al indígena al proyecto ecuménico de salvación de la Iglesia a través de la castellanización. El citado prelado refiere: “(...) asimilar las costumbres de higiene y habitabilidad propias de los europeos (...)” e irrumpir, culturalmente hablando, sobre los límites de los territorios indígenas.⁴¹

La existencia de una parroquia en un lugar es ya de por sí un elemento integrador, puesto que aun cuando existan las visitas parroquiales, éstas no alcanzan a cubrir la totalidad de la vida litúrgica y sacramental. Sin embargo, Arze buscó consolidar la integración de su comunidad a través de la creación de un proyecto educativo que impartiera la doctrina y primeras letras a los infantes avecindados en la zona. Este Colegio, como se ha mencionado, se ubicaba en las dependencias formadas al poniente, para las niñas, y al oriente de la iglesia, para los niños. De éste último todavía se conserva en el dintel de una puerta que da paso a las oficinas parroquiales en la actual 16 Oriente 1204 la inscripción:

ESCUELA DOTADA PARA MUCHACHOS DE TODAS CALIDADES DE
ESTA PARROQUIA DE Sta CRUZ EN Q SE LES ENSEÑARA LA DOCTRINA XPTIANA,
LEER, Y ESCRIBIR SIN PAGAR 1765.

El proyecto de Arze y Miranda se ubica en el contexto en el que se ha replanteado la urgente necesidad de integrar al indígena dentro del sistema reformista siendo el mejor vehículo, y una asignatura pendiente desde que dio inicio el proceso de colonización, una completa castellanización de todas las comunidades aborígenes. Es así como Lorenzana, al abordar el tema del indio durante las sesiones del IV Concilio Provincial Mexicano, planteó esto como una prioridad.⁴² En este sentido los esfuerzos de Arze tuvieron que ser vistos con buenos ojos, ya que como el mencionado dintel lo dice, la escuela se abocó a la alfabetización de los infantes varones de la zona. En lo que respecta a las niñas, la educación que se les impartía contemplaba la adquisición de habilidades que permitieran asumir tareas domésticas como barrer, lavar, coser y leer, y solamente a quienes demostraran aptitudes para la escritura se les impartiría este conocimiento, ya que

⁴¹ Zahino Peñafort, *op. cit.*, p. 83.

⁴² *Ibidem*, p. 82-83.

argumenta que “(...) siendo escuela de Gente pobre, no necesita[n] mucho de saber escribir (...)”.⁴³

Recalcamos que esta iniciativa, además de convertirse en un elemento aleccionador para los infantes, se convirtió en un instrumento integrador de la comunidad, ya que no se planteó separación alguna, más que la de género entre los niños, quedando fuera cualquier segregación racial. Esta cohesión se refuerza al hacer gratuita las clases y no permitiendo ningún tipo de paga “aunque no sean pobres sus padres”⁴⁴; frente a la gratuidad solamente hace falta la disposición de los padres para llevar a los niños a las clases y frente a eso Arze estipula claramente que “(...) así el maestro, ayudado de el señor Cura, y Vicario, compelerán a los fiscales, a que traigan a la Escuela a los muchachos de sus respectivos Barrios; advirtiéndoles que es expreso mandato de su señoría Ilustrísima, el señor Obispo, y que el padre que lo rehusare, será preso, y castigado severamente, según el orden que tiene dado dicho señor justísimo (...)”.⁴⁵

Por lo que respecta a las niñas igualmente indica que se deberá de conminar a los padres a la participación de sus vástagos pero haciendo una deferencia hacia las indígenas por considerarlas un grupo desfavorecido: “(...) Ha de tener especial cuidado en juntar a las indisuelas, que es mi mayor anhelo, por estar destituidas de todo humano socorro, y ser gente tan desbalida, lo que se podrá conseguir, mediante la autoridad del señor Cura, y el auxilio de los fiscales (...)”.⁴⁶

Podemos observar que en ambos casos se apela a la participación de los fiscales de los distintos barrios, lo cual es clara muestra de cómo a partir de la participación de las autoridades de los distintos asentamientos se forjó una unidad alrededor de la parroquia y su proyecto educativo.

Ahora bien, debemos de tener claro que si ciertamente el proyecto formativo de Arze no tiene un destinatario concreto, hablando étnicamente, es claro que los principales beneficiarios fueron los indígenas quienes fueron mayoría dentro de la jurisdicción parroquial de la Santa Cruz. A lo largo de la vida de Andrés de Arze y Miranda es evidente su visión, que hoy día calificaríamos “pro-indigenista”, de la que constantemente a lo largo de su vida sacerdotal dio muestra.

⁴³ APSC, *Testimonio de la escrituras...* f. 117b

⁴⁴ *Ibidem*, f.115-115b.

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ *Ibidem*, f. 117b-118.

El que en su obra pía deje testimonio de su preocupación por la condición en la que se encuentran las “indisuelas” es muestra de cómo su sensibilidad, hacia una problemática por muchos inadvertida, lo llevó a buscar la perpetuación de un proyecto en pro de los marginales. Y así como en el terreno de la acción hizo esta defensa, en el ámbito del discurso igualmente buscó llevar a la reflexión a través del púlpito. La posición de Andrés de Arze respecto al tema se planteó desde la dignificación de los propios naturales hasta el revalorar su función social. Sobre el primer punto se opone a que se les llame indios, por ser un término que se utiliza despectivamente dando preferencia ellos mismo a que se les llame naturales o macehuales.⁴⁷ En cuanto a la reflexión del valor y la posición social que ocupan se tienen de él las siguientes palabras tomadas de un informe presentado a la Audiencia de México relacionado con la fundación del Colegio de San Francisco Xavier⁴⁸ en Puebla:

(...) ¿Porque quién no sabe, que entre las personas que deben vivir obligadas a los pobres indios, se deben contar con especialidad los labradores, y dueños de haciendas? Los indios son los que los sustentan, y visten; ellos son los que los enriquecen; ellos son los que cultivan, y no para sí los campos; ellos son los que trabajan el pan que no han de comer; ellos son los que no teniendo boca para quejarse, sufren, y toleran las vejaciones, y malos tratamientos de los Mayordomos, y demás oficiales del campo con increíble paciencia; ellos son los que trabajando de día en las labores, y velando de noche en la guarda de los ganados, no gozan de aquel reposo, que concedió la naturaleza aun a los brutos; ellos finalmente son instrumentos animados y únicos de las conveniencias que no disfrutan (...)⁴⁹

Un pronunciamiento como el anterior frente a una instancia como la Audiencia de México conlleva una reflexión con tintes de denuncia frente a uno de los órganos de gobierno más importantes de la administración colonial. No obstante, hay que decir que esto también se hizo patente frente a la instancia virreinal; basta recordar el sermón que el mismo Arze y Miranda pronunciara ante el arribo del virrey de la Amarillas en la catedral de Puebla el cual, como ya mencionamos hace unos instantes, busca dignificar el trabajo del indígena dentro de la agricultura al señalar que es el quien sostiene las instituciones:

⁴⁷ Salazar Ibarquien, “Mariología y guadalupanismo en la oratoria de Arze” *op. cit.*, p. 51

⁴⁸ El Colegio de san Francisco Xavier fue creado con el objeto de formar misioneros que catequizaran en el norte de la Nueva España. Al mismo tiempo se convirtió en sede de la congregación indígena de San Miguel, la cual originariamente se formó en el colegio del Espíritu Santo en 1583, y con cuyo traslado se buscó dar una mejor atención a sus congregantes al ser atendidos por los misioneros. Ernesto de la Torre Villar, *Historia de la educación en Puebla*, México, UAP, 1988, P.63, 69.

⁴⁹ Andrés Arze y Miranda, *Informe que dio a la Real Audiencia de México, sobre la Fundación del Colegio de San Francisco Xavier*, tomado de Salazar Ibarquien, *Una biblioteca virreinal de Puebla (siglo XVIII)...op. cit.*, p. 24.

(...) La Agricultura, tan antigua como el mismo mundo, y tan estimable como la misma vida, que de ella depende, fue considerada de los Romanos como el cuidado y parte principal del gobierno; pero acá en la Nueva España debe ser atendida como el todo, pues de ella depende la conservación de los Indios, que son el nervio de esta Monarquía. Ella sola sostiene las Iglesias Catedrales, y en no poca parte la Real Hacienda (...) ⁵⁰

Tales testimonios se ubican como una oposición frente a la visión de inferioridad que la Iglesia ilustrada tenía del indígena. Luisa Zahino, como otros autores, menciona que esto se gestó a partir del proceso de colonización, momento en que la Corona creyó al nativo como un ser necesitado de protección y guía a raíz de las deficiencias espirituales provenientes de su cultura “idolátrica” anterior a la Conquista. A pesar de que en la teoría recibieron los mismos derechos que los cristianos, hay que decir que en la práctica se adoptó una actitud paternalista que limitó el desarrollo intelectual, personal y profesional del natural. ⁵¹

Con la Ilustración tal postura no cambió, así lo demuestran una serie de manuales que surgieron como herramienta para el ejercicio del ministerio, y que ofrecían una pedagogía pastoral al cura párroco. En éstos predominó la actitud de colocar al indígena bajo dependencia clerical, pero además, de manera generalizada se enjuició y calificó muy duramente a este grupo étnico. Baste decir algunos adjetivos como maliciosos, rudos, menores, flexibles, de limitada razón, de corta inteligencia, infelices, idiotas, hijos del castigo y del temor, pusilánimes, cobarde por naturales, miserables (carentes de protección), tendientes al alcohol, sexo y pleitos, entre otros. ⁵²

Aunado a esto, tendríamos que decir que la visión de las altas esferas de la administración clerical no variaron su opinión y pusieron el acento en el descrédito. Así por ejemplo el arzobispo Lorenzana consideraba que el genio abatido de los naturales, su condición de nación conquistada, la mala educación, la mala alimentación, y factores “incomprensibles de la naturaleza” provocaron (...) que fueran “inferiores a los europeos en el alto modo de pensar”; eran “infelices por todos títulos”, “menores”, “pupilos”, “miserrísimos” y “dignos de compasión”(…). El prelado mexicano reconocía que los indígenas eran racionales y que gozaban de alma, pero a la vez distintos del resto de la población distinguiéndose de los europeos a razón de la propia naturaleza de los primeros,

⁵⁰ Andrés Arze Miranda, *Conservar en paz un reino, mayor gloria que adquirirlo*, tomado de Salazar Ibarquén, *Una biblioteca virreinal de Puebla (siglo XVIII)...op. cit.*, p. 25.

⁵¹ Zahino Peñafort, *op. cit.*, p.79.

⁵² *Ibidem*, pp. 79-80.

ya que incluso aquéllos que alcanzaron estudios y el orden sacerdotal se distinguían del resto por su bajeza de espíritu y malas costumbres, además de no poder encomendársele la cura de almas.⁵³

Frente al contexto de desmerecimiento en el que se encontraban los indígenas, Arze y Miranda a través de su Obra Pía buscó combatir tal situación. Sin embargo, su preocupación fue más allá de ocuparse de la alfabetización de los infantes de una parroquia mayoritariamente indígena. Más de una vez es posible advertir que existió en él la misión de fomentar valores cristianos a través de la doctrina y la formación en la liturgia. Así por ejemplo, en cuanto a la educación de los niños recalca que deben asistir a “(...) La Missa, por la mañana, y el Rosario por la tarde en la misma Parroquia, ha de ser ejercicio preciso, y distribución indispensable, para que desde niños comiencen a ser buenos cristianos (...)”.⁵⁴

En otra parte, en cuanto a la función del maestro de la escuela como guía señala que

(...) Tendrá el Maestro especial cuidado en que todos los muchachos traigan rosario al cuello, por ser la señal, e insignia del cristiano. Y castigará severamente, a los que hablaren mentiras, o echaren maldiciones y rayos, pues el acostumbrarse a hablar verdad desde niños, les asegura en lo futuro el crédito de hombres de bien, y tener con que pasar cualquier estrado que elijan (...)”⁵⁵

Arze y Miranda confió en las capacidades de los naturales, y su proyecto planteó una búsqueda a través de la instrucción de valores y conocimientos como el modo idóneo de combatir la subestimación de que eran presa. Su confianza fue a tal grado que, contrario a lo que pensó el arzobispo Lorenzana, afirmó que si ellos tuvieran “(...) el pasto espiritual con la abundancia que los de razón, corresponderían con mejores y más copiosos frutos (...)”⁵⁶.

Lo expuesto hasta el momento nos permite observar el amor de un hombre por una comunidad, en donde primó la preocupación por crear el organismo que les brindara una tutela frente al descrédito que prevalecía al indígena. Así mismo, hay que reafirmar que estos esfuerzos tuvieron un mayor encauce gracias a que el arribo al cabildo catedralicio implicaba un aumento en sus rentas.⁵⁷ Esto último le permitió articular un proyecto en el que la promoción de valores fue un elemento canalizado a través de la educación, sin

⁵³ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁴ APSC, *Testimonio de la escritura*,... f.115.

⁵⁵ *Ibidem*, f 115-115b.

⁵⁶ Cita tomada de Salazar Ibargüen, Columba, *Una biblioteca virreinal...op. Cit.*, p. 24.

⁵⁷ De acuerdo con Taylor, para 1755 y 1773 el salario de las dignidades (exceptuando al deán) era de 5,885 y 3,862 pesos; por su parte los canónigos ganaban 3,169 y 2,079; Taylor, *op. cit.* p. 181.

embargo, como veremos más adelante, ésta sobrepasó los límites de la ortodoxia doctrinal. Este sentido del cambio se hace presente en el lienzo de la Madre Santísima de la Luz en la parroquia de la Santa Cruz del que hablaremos ahora.

Referencias para la historia de un altar

El 9 de octubre de 1743, Andrés de Arze y Miranda daba cuenta de la construcción del baptisterio de la parroquia de la Santa Cruz. La obra había tenido un costo de 312 pesos tres reales y medio, cuyo monto había sido costado por él y su familia:

“(…) Lo coste todo, yo el cura de dicha parroquia de propio peculio, sin que en algo hayan ayudado los feligreses: pues se pagó todo el material de cal, arena y ladrillo, peones, y oficiales. Salvo dieciséis pesos que dio el bachiller don Miguel de Arze y Miranda mi hermano, y actual vicario, y la piedra de tecali que dio por su devoción el licenciado don Nicolás de Arze y Miranda presbítero del oratorio de San. Felipe Neri mi hermano (…)”⁵⁸

En la relación de gastos hechos para cubrir esta obra, Arze da cuenta de haber utilizado cincuenta pesos destinados para la construcción de un retablo dedicado a “Nuestra Señora de la Luz” ofrecido como parte de la fábrica por el entierro de su madre:

“(…) Y es mi voluntad, y de dichos mis hermanos que así en el costo de dicho Baptisterio, como en el de el cementerio que se reparó también a expensas propias se incluyan los cincuenta pesos, que (…) ofrecí por la fábrica de el entierro de mi madre, y señora doña Agustina de Miranda Villaizan; pues aunque en la citada partida se dijo por el mayordomo de Fábrica, los destinaba para retablo a Nuestra Señora de la Luz, después pareció más necesaria la obra de el Baptisterio. Sin que parezca revocar la primera intención, pues si Dios diere vida, y medios, tendrá efecto el primer intento (…)”⁵⁹

Este testimonio nos da cuenta de que antes de octubre de 1743 existió la intención de realizar un retablo dedicado a la Virgen de la Luz y cuya consumación, tomando en cuenta la fecha del lienzo, se llevó a cabo hasta 1747.⁶⁰ En consecuencia, el cuadro que estudiamos constituye un vestigio del conjunto que se tuvo la intención de construir.

En el archivo parroquial de la Santa Cruz no ha sobrevivido mayor testimonio sobre este asunto,⁶¹ y en cuanto al rastreo de algún contrato notarial que dé cuenta de la

⁵⁸ APSC, *Libro quinto en que se asientan...* f. 96.

⁵⁹ *Ídem*.

⁶⁰ Desafortunadamente no se ha encontrado el sermón pronunciado el día de la consagración del retablo. Recordemos que este acto, dentro de la liturgia católica, era de vital importancia ya que en el caso de las imágenes, éstas eran activadas al convertirse en receptáculo de lo sagrado; David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 110.

⁶¹ El manuscrito de Gaviola nos da cuenta de que existió un libro de Fábrica en esta iglesia, sin embargo, podemos decir que se encuentra desaparecido. APSC, *Libro en que se hallan...* f. 12

negociación que se debió haber gestado alrededor del lienzo y el retablo, hasta ahora ha sido nula nuestra búsqueda.⁶² No obstante, volvemos a tener noticia del lienzo de la Virgen de la Luz a través de la Obra Pía de Arze en 1769. Solamente con la particularidad de que, a diferencia del testimonio encontrado sobre su intención de elaborarlo, el artefacto litúrgico ya no es designado como retablo sino como un altar.⁶³ Esto nos lleva a pensar que no hubo retablo.

Tras esto habrá que preguntarnos si la segunda denominación de altar debe ser tomada como un sinónimo de retablo o estamos hablando de dos conceptos distintos. Por altar debemos entender un lugar levantado, que desde la antigüedad se utilizó para ofrecer sacrificios. Con el advenimiento del cristianismo, y la necesidad litúrgica de realizar el sacrificio de la misa, se tomó por convención que ésta fuera en una mesa.⁶⁴ Así, en estos primeros siglos del cristianismo, lo único que se hizo para decorarlo fue adornar el frente de la mesa⁶⁵. Sin embargo cuando esta disposición cambió, y el sacerdote se situó delante del altar, existió la necesidad de colocar la imagen por encima de él.⁶⁶

No obstante, otro elemento que transformó el uso y la forma de elaborar los muebles en occidente fue la función que la Iglesia bizantina dio a la imagen. Tras el movimiento iconoclasta, el icono fue totalmente revalorado como un elemento para invocar a la divinidad. Esto llevó a crear el *iconostasio* que resultó ser el antecedente directo de los retablos, y consistió en una pantalla con imágenes adosadas que separaba a los laicos del coro. Así, tras el desarrollo de las cruzadas, en occidente se impulsó la moda de pinturas en retablos como una imitación del uso de íconos en el *iconostasio*.⁶⁷

Con el paso del tiempo, podríamos hablar que en cuanto a la creación de elementos para la celebración de la misa, se conformó un binomio integrado por el altar (como lugar para ejecutar el sacrificio) y el retablo (como un mueble para implorar a través de la

⁶² En el Archivo General de Notarías del Estado de Puebla, se buscó sin encontrar rastro alguno en las Notarías 1, 2 y 4 por ser en ellas donde trabajaron notarios con quienes Arze tuvo contacto.

⁶³ APSC, *Testimonio de las escrituras...* f. 110, 125b.

⁶⁴ Real Academia Española, *Diccionario de autoridades* (Edición Facsímil), Madrid, Ed. Gredos, 1990, tomo 1, p. 245.

⁶⁵ Esto se correspondía con la posición del sacerdote dentro del ritual, ya que antiguamente éste se colocaba detrás de la mesa, mirando a sus congregantes; Ernest Gombrich, "Pintura para los altares. Su evolución, antepasados y descendencia" en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*. México, F. C. E., 2003, p. 56.

⁶⁶ *Ídem*; María del Rosario Farga, *Entre el cuerpo y el alma. Imaginería de los siglos XVII y XVIII*, México, BUAP, UIA-Golfo Centro, 2002, p. 205.

⁶⁷ Gombrich, *op. cit.*, pp. 58-59.

imagen). Por medio de esta conjunción podríamos entender que ambos elementos se concibieran como uno solo y que se nombraran de cualquiera de las dos formas.⁶⁸

Sin embargo, hay que tener claro que al pensar Arze su obra como un altar con una imagen, finalmente priorizó tener un instrumento para la realización de la misa con una advocación mariana en específico, en este caso la Virgen de la Luz.

Ahora bien, a partir 1747 debemos entender la existencia de este mueble con su lienzo como una muestra de la devoción de Andrés de Arze y su familia hacia la Madre Santísima de la Luz. Así mismo, debemos destacar que el surgimiento de esta devoción en la Angelópolis coincide con la catástrofe ocasionada por el Matlazahuatl y cuyos estragos se resintieron aún hasta la fecha en que se construyó el altar de La Luz que hemos estado refiriendo. Lo anterior nos lleva a plantear que primeramente esta obra constituyó un paliativo espiritual frente a la desolación surgida por la epidemia y que tal labor la ubica como una virgen antipestífera.

Sin embargo, esto cambiaría a partir del proyecto educativo que Arze organizó en la parroquia de la Santa Cruz, ya que este instrumento cumplió una función importante dentro de la educación y valores promovidos por el clérigo. Este personaje dejó dispuesta una asignación de ciento cincuenta pesos para la realización de cien misas en el altar de La Luz con el objeto de que los niños, estudiantes de su escuela, acudieran a escuchar misa, rezar y cantar frente a la imagen los miércoles y sábados. Al respecto menciona Arze y Miranda:

(...) celebre [refiriéndose a un capellán] todos los miércoles, sábados del año, misa rezada, (a excepción del miércoles y sábado de ramos, y miércoles y sábado santo, que se excluyen por que no exceda el numero de ciento) en el altar a mis expensas hice, siendo cura, a la Virgen Nuestra señora con el titulo de la Luz, entre siete y ocho de la mañana, por ser la hora cómoda para que los muchachos de la escuela la oigan; y el maestro de la escuela tendrá cuidado, de que después de la misa canten los muchachos el miércoles, la salve, y el sábado, la letanía Lauretana (...)⁶⁹

Cabe mencionar que los ciento cincuenta pesos asignados para la labor provenían del usufructo generado por el antiguo molino de Alseseca y que fue donado por el Alguacil Mayor y regidor el capitán Joseph de Toledo.⁷⁰

⁶⁸ Durante el Barroco surgieron distintas tipologías de retablos entre los que destacan: retablo didáctico, retablo eucarístico, retablo-tabernáculo, retablo-baldaquino, retablo relicario y retablo-camarín; Farga, *op. cit.*, pp. 206-210.

⁶⁹ *Ibidem*, f. 110, 110b.

⁷⁰ *Ibidem*, f. 110; AGNEP, Notaria 1, Caja 29, 2/Marzo/1768, Escribano Gregorio de Mendizábal, Libro No. 37, fojas 310-313.

Por medio de la obra pía, quedó estipulada una dotación de cien misas pagadas, cuyo usufructo las siguió solventando hasta mediados del S. XIX. Tal noticia nos es revelada por el *Libro en que se hallan colectas las noticias más curiosas...* cuyo autor, José Antonio Gaviola, no agotó todas sus fojas dando oportunidad a que los subsecuentes párrocos hicieran anotaciones. Esto fue aprovechado por el párroco interino José Vicente Campos, que obtuvo el cargo el 7 de septiembre de 1857, y quien escribiera un texto que intituló *Plausible noticia*. En él, el padre Campos se encargó de dar cuenta del estado de las fundaciones piadosas, de las cofradías, “(...) y a tomar conocimientos de los bienes y demás cosas (...)”.⁷¹ Así mismo informa que “Los niños de la Escuela han de oír misa todos los días en la Parroquia; y irán por las tardes al Rosario; los miércoles después de oír la Misa y los sábados, en que se han de aplicar la que dejó fundada el señor Miranda a Nuestra Señora de la Luz en su Altar, deben cantar la letanía Lauretana, y salve (...)”.⁷²

Se reconoce que el financiamiento de dicha obra sigue costado por el rédito producido por el molino de Alcececa: “3750 pesos que en segundo lugar, y al 4 % se reconocen en el Molino de Alcececa, para misas a escuchar en esta Parroquia en el altar de Nuestra Señora de la Luz, por el Sacristán mayor”.⁷³

La existencia de este testimonio, y el que Campos denomine al altar como aquel que mandara construir Arze, nos hace suponer que el mueble sobrevivió los embates del neoclasicismo hasta la remodelación que alerta Efraín Castro en sus notas al texto de Veytia, y que sucediera en 1954⁷⁴, salvándose solamente el lienzo tal y como lo conocemos hoy día.

Al estudiar el perfil biográfico de Andrés de Arze y Miranda, podemos observar que tuvo una carrera eclesiástica impecable, en la que el común denominador fue el ascenso hasta llegar a ser dignidad del Cabildo catedralicio de Puebla. Sin embargo, tal situación no fue fortuita, por una parte se puede ver una labor apostólica constante, y por la otra se observa que este personaje cumplió cabalmente con los requerimientos que su oficio marcaba.

⁷¹ APSC, *Libro en que se hallan colectas las noticias más curiosas...* f. 39.

⁷² *Ibidem*, f. 41.

⁷³ *Ídem*.

⁷⁴ Veytia, *Op. Cit.*, p. 264; Ver la nota 203.

Académicamente obtuvo el grado de doctor, el cual no garantizó la obtención de un curato de primera clase, siendo la Sierra Norte del estado de Puebla el primer lugar donde se desempeñó. Su traslado a la Santa Cruz puede ser considerado como un avance significativo, ya que era una parroquia de indios ubicada en la sede diocesana. Su potencial intelectual quedó comprobado con la publicación de los tres tomos de sus sermones, así como la obtención de la canonjía magistral por concurso de oposición. A esto cabría agregar que, aparte de su legitimidad como hijo, en el linaje de Arze, como ya mencionamos, hubo dos familiares que poseyeron una mitra lo cual fue un elemento importante a tomarse en cuenta.⁷⁵

Por otra parte, dentro de la currícula de los curas era de trascendencia el que éstos, dentro de su apostolado, contribuyeran al engrandecimiento y preservación de las iglesias. Tradicionalmente las diócesis se ocupaban únicamente de la fábrica material de las catedrales, motivo por el cual, cualquier reparación realizada a una parroquia por su cura era bien vista por los obispos. Así que fue común que dentro de sus posibilidades el sacerdote dotara el inmueble de altares, confesionarios, púlpitos, imágenes (especialmente de nuevos santos y advocaciones marianas propias de la devoción del clérigo), ropaje, cálices, custodias de plata y demás alhajas, así como reparaciones mayores a las iglesias. Dentro de este tipo de méritos se sumaron las fundaciones y proyectos constructivos realizados por el cura y que buscaban cubrir las necesidades de la comunidad. Era común la dotación de camas a hospitales y la elaboración de pozos y caminos; no obstante, la obra pública que con mayor frecuencia se realizó fue el levantamiento de escuelas para la enseñanza de primeras letras y doctrina.⁷⁶

Poniendo en perspectiva la labor de Arze en Tlatlauquitepec, la Santa Cruz y el Cabildo Catedralicio, vemos que fue constante su patrocinio el cual necesariamente debió beneficiarlo en sus distintos ascensos. A esto, hay que puntualizar que tales recursos eran en algunos casos ocupados por aquellos que no tenían facultad para las letras,⁷⁷ situación que no fue el caso del personaje que estudiamos pero que sí incidió de forma positiva en su labor.

Consideramos que la construcción del altar a la Inmaculada Madre Santísima de la Luz contribuyó en la obtención de méritos dentro de la carrera secular de Arze y Miranda.

⁷⁵ Taylor, *op. cit.*, p. 151.

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 152, 153.

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 152.

Sin embargo, debemos de tomar en cuenta que la elaboración de una obra de tal advocación y de la mano de un determinado pincel lleva implícita una intencionalidad que sobrepasa la sola posesión del objeto por la funcionalidad del mismo. En el ejercicio de un mecenazgo existe lo que Baxandall denomina “causa efectiva”. En éste existe una “causa final” que entendemos como el objetivo del cometido⁷⁸, y que para nuestro estudio discernimos en dos momentos distintos. Primeramente con la elaboración del mueble compartió a una comunidad la devoción que tuvieron él y su familia. En segunda instancia, con la construcción de la escuela y la fundación de la obra pía existió una resignificación de esta “causa final” al estipular que los niños de la zona participaran de la invocación a La Luz.

⁷⁸ Cabe aclarar que el autor también mira al pintor como “causa eficiente”, por ser su habilidad la crea el cuadro; Baxandall, *Op. Cit.*, p. 126.

SEGUNDA PARTE

IV. LUIS BERRUECO EN EL CONTEXTO DE LA PINTURA NOVOHISPANA

Panorama estilístico en México y Puebla entre los siglos XVII y XVIII.

La pintura en la Nueva España de finales del S. XVII transitó del claroscuro a la iluminación uniforme, ya conocida a través del manierismo. Como principal exponente de esta transición tenemos a Baltasar Echave Rioja, cuya obra se relaciona con Sebastián López de Arteaga y José Juárez. El último de los Echave, al final de su actividad pictórica, cambiaría por un dibujo falto de precisión y figuras sin consistencia, así como, una pincelada más suelta y rostros expresivos.¹

Rioja fue el enlace que unió a ambas tradiciones y que, en cuanto al gusto de la época, allanó camino para la siguiente generación, destacando Antonio Rodríguez, José Rodríguez Carnero y Juan Sánchez Salmerón. En estos pintores permanece el gusto por los contrastes lumínicos y la solidez de los cuerpos que inciden en los efectos de volumen, al tiempo que se aviva su paleta y ganan expresividad en rostros y manos.²

Por su parte, la pintura poblana también vivió la transición mencionada. Sin embargo, en nuestra opinión, este cambio no se dio al mismo ritmo, permaneciendo una fuerte presencia del claroscuro en pintores del primer tercio del S. XVIII. La razón que encontramos a esto se justifica en la obra de Juan Tinoco. En sus pinturas se observa un dominio, por una parte, del manejo contrastado de luz, y por la otra, del colorido y matices lumínicos.³ Un ejemplo de esto lo podemos apreciar en el lienzo *El Salvador Resucitado (Salvador Mundi)* resguardado en el Museo Universitario de la BUAP.

Con esto no estamos señalando que la siguiente generación de pintores tomara como modelo principal a Tinoco, sino que la obra de este artista marcó el gusto de darle continuidad al claroscuro. Lo anterior lo ejemplificamos, primeramente, con la serie de retratos realizados por los hermanos Manuel, Pablo y Cristóbal Talavera [fig. 33] presentes en la colección universitaria anteriormente mencionada. En segundo término, dentro del mismo museo, el lienzo *La Adoración de los pastores*, perteneciente a la serie *La Vida de*

¹ Rogelio Ruiz Gomar, “La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII” en *El arte en tiempos de Juan Correa, Memorias del Coloquio*, María del Consuelo Maquivar (Cord.), México, INAH, 1994, p. 95.

² *Ibidem*, p. 97.

³ Fernando Rodríguez-Miaja, “La obra de Juan Tinoco en la Capilla del Ochavo de la catedral de Puebla” en *Arte y Cultura del Barroco en Puebla*, Montserrat Galí [Ed.], México, BUAP-ICSyH, Arzobispado de Puebla, 2000, pp.67-68.

la Virgen María, de Pascual Pérez, fue pintado por contrastes lumínicos; destaca este cuadro de todo el conjunto por preservar tal forma frente al uso de la luminosidad uniforme en el resto de la serie.

La supervivencia del claroscuro poblano y las innovaciones de finales del S. XVII (en cuanto al color y la iluminación uniforme), nos plantean un contexto en el que ambas tradiciones vivieron en comunión por lo menos hasta el primer cuarto del S. XVIII.

En las postrimerías del S. XVII existieron pintores que con su trabajo contribuyeron al cambio en la manera de trabajar los lienzos. Dos son los pintores cuya obra dejó una importante influencia en los artistas del S. XVIII en la Angelópolis: nos referimos a José Rodríguez Carnero y Cristóbal de Villalpando.

El primero, como se sabe, nació en la ciudad de México donde vivió aproximadamente hasta antes de 1687, para luego trasladarse a Puebla y morir en 1725.⁴ Son numerosos sus trabajos localizados en la zona Puebla-Tlaxcala, sin embargo quizá sus lienzos de mayor realce fueron los de la sacristía de la Iglesia del Espíritu Santo y los de la Capilla del Rosario en la Angelópolis. En esta última serie llegó a conjugar los dos estilos mencionados al realizar de forma claroscurista los correspondientes a la nave, y luminosos los del crucero y el ábside. En estos últimos se observa una pincelada libre y atenuada; realiza contrastes cromáticos en determinados personajes al pintar intensamente sus atavíos.

De Cristóbal de Villalpando podemos afirmar que tuvo una presencia importante en Puebla. Trabajos como *La Glorificación de la Virgen*, *La transfiguración* o la serie de pinturas sobre lámina de cobre del Ochoavo son una muestra significativa de su huella en la pintura poblana. A nivel técnico, su contribución fue una pintura “colorista” en la que consiguió crear atmósferas a través de contrastes cromáticos. Realizó composiciones dinámicas en las que si bien sus figuras ganaron soltura y garbo, a la vez perdieron consistencia.

La supervivencia del claroscuro poblano, y las innovaciones de finales del S. XVII (en cuanto al color y la iluminación uniforme), nos plantean un contexto en el que ambas tradiciones vivieron en comunión por lo menos hasta el primer cuarto del S. XVIII.

⁴ Rogelio Ruiz Gomar, “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México), vol. XIX, número 70, primavera de 1997, pp. 65-66.

La victoria de la luz y el color se dio a partir del segundo cuarto del siglo anteriormente mencionado, hasta principios del XIX.⁵

Luis Berrueco en el contexto de la pintura poblana

Al hablar de pintura novohispana del S. XVIII no podemos pasar por alto el juicio de Xavier Moysén, quien calificó estos trabajos como monótonos. Lo anterior lo fundamenta al decir que se abusó de dulces tonalidades y una paleta con variaciones escasas en la que se usaron principalmente rojos y azules. Afirma que las soluciones formales y plásticas fueron pobres debido a que fue una época en la que casi no hubo novedades en temas religiosos.⁶

Sobre la transformación estilística en la pintura del siglo arriba mencionado, Rogelio Ruiz Gomar atribuye el cambio de orientación al pincel de Juan Rodríguez Juárez. En su opinión, este artista introdujo el manejo vaporoso de los contornos y la suavidad y gracia en las figuras. Su paleta sería de las últimas en hacer uso de tonalidades brillantes e intensas en colores como el verde, amarillo y rojo.⁷

En nuestra opinión, para el caso de Puebla estos cambios se realizaron luego de la permanencia tardía del claroscuro con la familia Talavera. Dos serían los representantes principales de este cambio: José Joaquín Magón y Luis Berrueco, autor del cuadro que estudiamos y de quien hablaremos ahora.

Muy poco se sabe de su vida salvo que se casó en cuatro ocasiones.⁸ Erróneamente Manuel Toussaint y Elisa Vargas Lugo, reproduciendo la información de su maestro, han querido asentar que la noticia de la obra más temprana de este personaje es el cuadro de la Virgen de la Luz en la iglesia de la Santa Cruz al fecharlo en 1717.⁹ Esta equivocación ha

⁵ Como sabemos la entrada del neoclasicismo a la catedral de Puebla se consumó con la elaboración del baldaquino de Tolsa en tiempos del obispo Salvador Biempica. Sin embargo, la existencia del lienzo del *Patrocinio de San José* de Miguel Jerónimo Zendejas, nos habla aún del aprecio por el gusto barroco en las postrimerías del S. XVIII.

⁶ Xavier Moysén, "La pintura del siglo XVIII" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat-SEP, Arte Colonial IV, 1986, T. 8, p. 1063-1064.

⁷ Rogelio Ruiz Gomar, "Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII" en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, UNAM, CONACULTA, 1994, Nueva España 1, p. 240.

⁸ Francisco Pérez de Salazar y Haro, *Historia de la Pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*, México, Perpal, 1990, p. 84; Manuel Toussaint, *Pintura colonial*, México, UNAM-IIE, 1965, p.180.

⁹ *Ídem*; Elisa Vargas Lugo, "Historia, Leyenda y Tradición de una serie franciscana" en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1992, p. 68.

llevado a que se considere que nuestro artista se encontró activo de 1717 a 1750¹⁰, periodo que por el momento no podemos asegurar.

Consideramos que Luis Berrueco trazó un buen dibujo con el que realizó composiciones complejas y de gran formato, como lo deja ver en los lienzos del Convento de Santa Clara en Atlixco, Puebla. El volumen y modelado lo calificamos de aceptables, si bien sus encarnados no son los mejores del periodo, su trabajo en paños es bueno, logrando dar movimiento y consistencia. En su paleta se observa el predominio del azul, rojo y ocre, en donde el manejo cromático al rededor de sus colores análogos, así como la ausencia de altos contrastes en cuanto a la intensidad cromática, llenan a la pintura de una atmósfera en la que predomina la serenidad de la imagen.

Elisa Vargas Lugo ha considerado a nuestro pintor como heredero del legado de Villalpando y Correa. Del primero, argumenta que su trabajo en la catedral de Puebla debió haber ejercido una influencia estilística importante al mostrar un arte amable, de vivo colorido y de formas muy imaginativas que dotaban a las figuras humanas de gracia en su movimiento.¹¹ En cuanto a Correa, establece un vínculo más estrecho entre él y Berrueco, llegando a sugerir que pudo haber sido aprendiz de este último en la ciudad de México.¹²

Nosotros tomaríamos con reserva estas apreciaciones. Sobre Villalpando al hacer un ejercicio comparativo entre un modelo mariano suyo (en este caso tomemos *La Inmaculada Concepción* del salón de gobierno de la Catedral de Puebla) y la Virgen de la Luz que estudiamos, se observan las siguientes semejanzas: ambos autores coinciden estilísticamente en que sus figuras tienen un indicio de serpentinata italiana; así mismo, en los dos pinceles hay un gusto por crear personajes ricamente ataviados y enjoyados. En contraposición: Villalpando fue capaz de profundizar la textura de la tela pudiéndose advertir que la túnica es de seda y el manto de satén; este artista fue totalmente pictórico llegando a crear atmósferas, mientras que Berrueco combinó la tradición pictórica y lineal.

En cuanto a Correa nos resulta más difícil de encontrar la relación, dado que la obra de este pintor en Puebla no alcanza la trascendencia de la de Villalpando¹³, por lo que, de

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 70.

¹² *Ibidem*, p. 74.

¹³ De Correa en Puebla se tiene noticia de un cuadro de *San Nicolás de Mirra* y, una *Virgen de Guadalupe* en la iglesia de Santo Domingo; *La anunciación y la Presentación del niño en el templo* en el Museo de Santa Mónica; *San Anastasio* en la iglesia del Carmen; Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa. Su vida y su obra*, México, UNAM-III, 1985, T. II, V.1, pp. 98-99, 230; V. 2, pp. 297, 336.

ser cierta la relación que ve Elisa Vargas Lugo, tendríamos que apostar a una estancia de Berrueco en la ciudad de México. Así mismo, estilísticamente no encontramos grandes coincidencias salvo que ambos pintores son mucho más sobrios que Villalpando. En contraste, al observar un modelo mariano de Correa, *La Inmaculada Concepción* o *Tota Pulcra* en Tudela, España, vemos que la figura tiene un cuerpo estático en el que no hay serpentinata. Por otra parte, en este trabajo predomina lo pictórico frente a la técnica lineal, lo cual sería una discrepancia más con Berrueco.

Sin poder comprobar por ahora una relación directa, la transformación estilística atribuida a Juan Rodríguez Juárez es tomada por Berrueco convirtiéndolo en un precursor del cambio estilístico dentro de su región. Su trabajo se circunscribiría al parámetro que marca el gusto de la época. Así por ejemplo, los modelos marianos propuestos por José de Ibarra y Miguel Cabrera en las pinturas de la Virgen del Apocalipsis, que resguarda el MUNAL, nos permiten ver que el pintor poblano no está lejano en su técnica a los dos artistas anteriormente señalados. Hay similitudes en cuanto al dibujo, el color y el manejo del volumen. En este sentido afirmaríamos que Berrueco fue un artista que en lo general se mantuvo fiel al gusto y estilo de la época. Si acaso la única salvedad que hemos encontrado al respecto se encuentra en su modelo de Virgen de la Luz que detallaremos más adelante.

El hecho de que lo estemos calificando de “ortodoxo” en lo estilístico no implica ningún juicio que demerite su trabajo. Por el contrario, afirmamos que fue un artista apreciado en la región de Puebla y Tlaxcala, y que el máximo reconocimiento que su trabajo pudo haber tenido fue la solicitud del lienzo de *La aparición de San Miguel del Milagro al indio Diego Lázaro* para la catedral poblana. La petición de esta obra por la diócesis angelopolitana debe ser visto como el encumbramiento de su carrera en la zona señalada.

Esto nos hace pensar que no es fortuito que el cuadro de la Santa Cruz sea del pincel de Berrueco. Aducimos que existió un deseo expreso del comitente porque así fuera, en función de los méritos y técnica del pintor.

V. GENEALOGÍAS ICONOGRÁFICAS EN PUEBLA. LA VIRGEN DE LA LUZ Y LA PATRÍSTICA

El estudio iconográfico de la pintura ubicada en la Parroquia de la Santa Cruz demanda dividir el conjunto en dos secuencias. En primer término, es importante señalar cuáles son los elementos que componen la advocación mariana de La Luz, a la vez que puntualizar las presencias y ausencias en nuestro objeto de estudio para finalmente dilucidar cuál es el proceso de construcción del modelo mariano de esta Virgen y ver de qué manera Luís Berrueco construye su imagen. En segunda instancia, presenciamos una temática inusual dentro de la historia del arte en la Nueva España. Nos referimos a las representaciones de la patología oriental en la parte inferior del lienzo, así como lo que parece una forma poco común de mostrar a san Ildefonso de Toledo.

La iconografía de la Luz y la construcción del modelo poblano.

En cuanto a los orígenes de esta iconografía, Manuel Trens comenta que en el fondo se trata de “(...) una Virgen del Socorro ampliada con nuevos detalles, sugeridos por la piedad ignaciana (...)”.¹ Sobre estas adiciones podemos comentar que la imagen nos muestra a la Virgen, de cuerpo entero, con corona imperial sustentada por dos ángeles tenantes. Lleva una túnica blanca ceñida por una faja esmaltada de piedras preciosas, para portar finalmente un manto azul. Por el lado diestro carga a Jesús, representado como un niño, quien enciende corazones que provienen de un azafate que es cargado por un ángel arrodillado. Del lado izquierdo, la Virgen tiene suspensa a un alma condenada a cuyos pies se encuentran las fauces del Leviatán.² Por último, La Señora se encuentra sobre una peana de querubines para dar paso a una filacteria que da el título de Madre Santísima de la Luz a la Virgen. [fig. 2]

Tal y como se vio en el capítulo dos, esta descripción se difundió a partir de dos crónicas realizadas en la década de los treinta del S. XVIII. Sin embargo, es preciso subrayar que en la acción de la Virgen al sostener el alma en pena ante las fauces del Leviatán se advierte una discrepancia entre las dos fuentes. Así, mientras Lucas Rincón en

¹ Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español* Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946, T. 1, p. 349.

² Leviatán es un monstruo que procede de la imaginación fenicia, y que es recogido en pasajes de la Biblia como encarnación de las fuerzas del mal. La iconografía medieval lo representó como un gigantesco pez o cetáceo, cuyas fauces abiertas engullen a los condenados. Se le identifica como un infierno dotado de vida, que se mueve e incluso tiene algunas iniciativas; Federico Revilla, *Diccionario de iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 225.

La devoción de la Madre Santísima de la Luz nos dice que la Virgen se presenta en “(...) acción de sacar su diestra una Alma pecadora, de la horrenda garganta del Infierno, y detenerla por la mano estrechamente suspensa, porque no tornara a precipitarse (...)”³; José María Genovese menciona que la Señora de la Luz “(...) se inclinó un poco, y mientras se hizo en ademán de sostener al borde del infierno una alma pecadora, y de mantenerla estrechamente asida por la mano para que no caiga en él (...)”⁴.

En las citas anteriores es clara la contraposición en cuanto al accionar de María, ya que mientras en el primer texto se apela a un rescate, en el segundo nos encontraríamos con una prevención de la infernal caída. El problema se hace aún más difícil de conciliar si recordamos que ambos textos de 1737, directa o indirectamente, proceden de *Devoción y obsequios á la Madre de Dios bajo el nuevo título de Madre Santísima de la Luz por un autor anónimo* escrito por Juan Antonio Genovesi en Palermo en 1733.⁵

La posible explicación que frente a esto tenemos, es que José María Genovesi escribió su libro tomando en cuenta *Devoción y obsequios...*, pero imponiendo su propia visión sobre la acción realizada por la Virgen. Mientras que la narración de Lucas Rincón al parecer fue una traducción fiel del mencionado texto primigenio. Cabe decir que la versión de Rincón fue la que primó de manera popular. Esto lo inferimos a través de las acusaciones que esta advocación recibiría, específicamente los motivos del alma y el Leviatán, de lo que hablaremos más adelante.

Por otra parte, es preciso mencionar que estos textos contribuyeron no sólo a dar a conocer la noticia de esta aparición, sino también la imagen de esta advocación mariana. Así, tanto en *Antídoto contra todo mal* de José María Genovesi, como en *La devoción de la Madre Santísima de la Luz* de Lucas Rincón, la inclusión de un grabado fue un elemento indispensable para la circulación de la imagen. [figs. 11 y 12] Aun cuando estas dos impresiones no son la misma, estructuralmente no existe mayor diferencia entre ambas, con la excepción de que en el grabado incluido en *Antídoto contra todo mal* la mandorla de la Virgen parece ampliarse por una prolongación de rayos que se forman alrededor de la misma, en tanto que la Madre Santísima de la Luz del otro libro, cuenta con la peculiaridad de mostrarnos la firma del grabador: Sotomayor.⁶

³ Rincón, *Op. Cit.*, p. 11.

⁴ José María Genovese, *op. cit.*, p. 8.

⁵ Ver nota 10.

Pensando en la circulación de la imagen dentro de la ciudad de Puebla, recordemos que existió la edición poblana de 1733 de *Mayo Mariano consagrado a María Santísima* de Mariano Partenio, y en cuyas páginas se anexaba un pequeño grabadito [fig. 13]. Sobre éste habrá que destacar dos aspectos principalmente. El primero, y que es por demás evidente, tiene que ver con la mala calidad con que está hecho. Si bien la figura de María parece guardar una proporción adecuada, hay que decir que el trazo es deficiente y falto de delicadeza. Debemos señalar que predomina la ausencia de una técnica adecuada, imperando en los trazos lo tosco y rudimentario. Y en segundo término, se sustituye la filacteria que contiene el título de la Virgen por un cintillo al pie del mismo.⁷

No obstante, hay que puntualizar que este grabado es de gran trascendencia para la historia del arte poblano, ya que constituye una de las primeras imágenes que circularon sobre esta advocación mariana. La importancia se realza si pensamos en que la misma es anterior a las reproducciones que portaron los órganos “oficiales” que difundieron la noticia de la Madre Santísima de la Luz. Esto nos lleva a pensar que la Virgen del Partenio pudo haber surgido de ver el lienzo original, a través de su hipotética estancia en Puebla, o de la imitación de algún grabado europeo.⁸

Entre los libros de Rincón y Genovesi, y el lienzo de la Santa Cruz existen 10 años de distancia, y desafortunadamente no contamos con testimonios fechados de otros lienzos o placas que se pudieran haber realizado en ese tiempo. No obstante, sí podemos decir que la advocación de La Luz fue un tema que Luís Berrueco desarrolló más de una vez. En la ciudad de Puebla, aparte del lienzo de la Santa Cruz, hasta el momento tenemos noticia de los existentes en el Museo Universitario de la BUAP [fig. 14], la iglesia de San Jerónimo [fig. 15], la capilla de San Ramón [fig. 16], y la iglesia de La Luz. En los lienzos mencionados, las diferencias que se pueden constatar tienen que ver con los colores usados al fondo y las variaciones de joyas colocadas en las distintas virgnes. No obstante, podemos decir que Berrueco, en cuanto al trazo y dibujo se mantuvo fiel a lo largo de sus

⁶ Manuel Romero de Terreros conoce e incluye el grabado mencionado dentro de su estudio. Sin embargo no aporta ningún dato biográfico sobre Joaquín Sotomayor; Manuel Romero de Terreros, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Arte mexicano, 1948, p. 537.

⁷ El cambio de filacteria por cintillo al pie de la imagen, fue una característica que imperó en la obra gráfica de los siglos XVIII y XIX. Frente a lo temprano de la imagen del Partenio, podemos considerarla como precursora de esta transformación.

⁸ Hasta el momento, solamente se tiene conocimiento de tres grabados españoles posteriores a la segunda mitad del S. XVIII: Juan Bernabé Palomino (1753), Hermenegildo Víctor Ugarte (1763) y José González (1753).

distintas pinturas destacando dos rasgos en la figura de María: a) realiza manos esbeltas y mal proporcionadas al ser más pequeñas en correspondencia al resto de la Virgen; b) el rostro en todos los casos es el mismo, lo que nos hace pensar que tenía un modelo, que por sus rasgos da la impresión de ser idealizado.

No podemos dejar de advertir que entre este conjunto de cuadros y el lienzo de la Santa Cruz hay una diferencia notoria que tiene que ver, además de la adición de las viñetas de los Padres de la Iglesia, con una serie de variaciones en la iconografía de la imagen. Nos referimos a la supresión del alma en pena y las fauces del Leviatán, así como la inclusión de un rosario en la mano derecha. Sobre la problemática que se desarrolló en la representación de esta devoción y las razones que justifican las transformaciones mencionadas ahondaremos más adelante.

La revisión del trabajo de nuestro pintor nos lleva a compararlo con otro contemporáneo. En este caso se eligió a Miguel Cabrera, primeramente por ser uno de los artistas representativos de mediados del S. XVIII, y en segundo lugar porque se ha encontrado que, al igual que Berrueco, este tema fue tratado en varias ocasiones por el pintor oaxaqueño.⁹ En el trabajo de Cabrera se observa una preocupación por conseguir una gran fidelidad con el lienzo siciliano. La fisonomía creada por su pincel nos muestra una Virgen a la “manera” clásica, con forma de matrona y de dibujo tosco, cuyo rostro está enmarcado por el manto que estrechamente cubre la totalidad de la cabeza. Las crónicas mencionan que se muestra con un “semblante amable”, y esto que hoy día parece un tanto imperceptible en el lienzo original, en Cabrera se traduce en unas mejillas rosadas y una mirada que tranquilamente encaran al espectador [fig. 17].

Esto nos permite señalar que las representaciones marianas de La Luz de Berrueco tienden a ser más estilizadas, dejando ver, a pesar del manto, una silueta con una clara *serpentinata* manierista, y en el rostro unos rasgos de gran hermosura que de inmediato nos llevan a calificarla como una “dulcificación” de la figura. A partir de estas observaciones, nos es posible establecer que, estilísticamente, en la reconstrucción que este pintor hace de la Virgen de la Luz, no ocurre el fenómeno de la imitación puntual de Cabrera, y que por tanto a nivel estético se estaría dando una reinterpretación de la idea “semblante amable” enunciada por las crónicas.

⁹ Se ha podido constatar la existencia de obra de este tipo en la Galería de arte de la Catedral de León, Guanajuato, en la Catedral de Guanajuato, y en la colección del Museo Nacional del Virreinato en Tepotzotlán.

Nos cuestionamos sobre lo que pudo haber ocurrido en el pintor poblano, y cómo entender estos cambios. En cierta forma, esto que nosotros llamamos una “dulcificación” de la figura es un fenómeno señalado por Elisa Vargas Lugo al estudiar los cuadros de la iglesia de Huaquechula que retratan la vida de San Francisco. Ella opina que Berrueco ejecuta “(...) mujeres siempre bellas, regiamente ataviadas con brocados, encajes y joyas, [que] producen en los conjuntos un tono de pompa barroca y vida terrena que no se encuentra en la pintura piadosa de la capital del virreinato, la cual, quizá por pretender ser más culta, fue más convencional y fiel a un ideal estereotipado de belleza sagrada (...)”¹⁰

Así mismo, Vargas Lugo justifica este proceder al ver en los cuatro matrimonios que tuvo el artista una gran debilidad por las mujeres, y motivo por el cual les otorgó un lugar importante en el arte, “(...) como figuras mundanas, sin espiritualizarlas (...)”¹¹

Por lo que a nosotros respecta, consideramos que hay una preocupación por dar cabida a esta pompa barroca, y en donde los excesos se hacen presentes. Basta ver las joyas¹² que porta la Virgen de la iglesia de San Jerónimo [fig. 15], en donde la suntuosidad no sólo sobrepasa lo mostrado por el lienzo original, sino incluso otras representaciones del mismo Berrueco. En cuanto a este tratamiento preferencial por la mujer y la relación de los cuatro matrimonios del artista, creemos que habrá que tomarlo con un poco de reserva y cuestionarnos si no es algo que pueda ir más en función del gusto local. Esto se puede constatar al observar un grabado de José de Nava sobre un lienzo de la Luz en San Juan Tianguismanalco [fig. 18]. Es posible apreciar como en la impresión se apela a una estilización de la figura a la manera de Berrueco, y no a la del lienzo siciliano, con lo cual nuestro pintor estaría sentando un precedente en cuanto al modelo poblano de la Virgen de la Luz.

La idea de “dulcificación” debemos de entenderla como una categoría que nos habla del lenguaje formal propio de Luis Berrueco. Constituye un distintivo de otros pintores, otorgándole una cualidad que pone al servicio del comitente. Arze necesariamente tuvo que

¹⁰ Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 72.

¹¹ *Ídem*, p. 72.

¹² No podemos dejar de advertir que las joyas en las Vírgenes de Berrueco forman un distintivo de su obra. Mientras otros pintores se limitan a realizar el cinto esmaltado con algunas joyas incrustadas, y aplicaciones en el cuello, Luis Berrueco realiza piezas que destacan por lo elaborado y portentoso. Hace uso de piedras preciosas, predominando las de color azul y rojo. Las primeras pueden ser relacionadas con el zafiro, que se piensa evoca los cielos y la virtud de la esperanza. La segunda puede relacionarse con el rubí, gema a la que se le atribuyen propiedades curativas contra la peste y venenos. En este sentido, las alhajas representadas en las pinturas de este autor constituirían un escudo protector portado por María. Revilla, *Op. Cit.*, pp. 325, 399; Miranda Bruce-Mitford, *El libro ilustrado de los signos y símbolos*, Barcelona, Leopold Blume, 2001, p. 40.

haber conocido y apreciado el trabajo de Berrueco, razón que lo llevó a solicitar su servicio. Este mérito técnico se ocupa principalmente de dar orden y estructurar un discurso solicitado por el comitente.

Representaciones patrológicas en Puebla

El estudio de las viñetas¹³ colocadas a los pies de la Virgen de la Luz son muestra de lo que hasta el momento consideramos un caso de representación sin precedentes dentro de la pintura novohispana. Nos referimos a la inclusión de cuatro padres de la Iglesia griega: Gregorio Nacianceno, Juan Crisóstomo, Cirilo de Alejandría y Juan Damasceno. La rareza de esto no se debe a el desconocimiento de su doctrina en occidente, por el contrario, su pensamiento y obra constituyeron la base de la primigenia iglesia cristiana que luchó contra doctrinas heréticas como el arrianismo por mencionar un ejemplo.

Cabe agregar que a este conjunto se adiciona una viñeta que nos muestra a san Ildefonso de Toledo, personaje, que a diferencia de los anteriores, fue caro al arte novohispano. Así mismo, tal y como ya lo ha advertido el lector, el esquema compositivo en el cual se encuentran los personajes representados es el de una imagen de visión mariana desde su *scriptorium*, razón por la cual habrá que ver también de qué manera está construida esta composición.

El conjunto nos parece especial ya que, al no haber sido santos de devoción popular (con excepción del jerarca hispano) en occidente y menos aún en Nueva España, nos cuestionamos cuáles pudieron haber sido las posibles fuentes que ayudaron a su construcción. Consideramos que todas las viñetas obedecen a un esquema tipificado, (santo frente a una visión en su estudio) lo que nos lleva a pensar que proceden de una fuente gráfica directa que desafortunadamente hasta el momento no se ha localizado. No obstante, a continuación nos daremos a la tarea de probar la propiedad del trabajo de Berrueco contraponiéndolo con otras representaciones encontradas y con la iconografía que le es propia a cada uno de los santos.

Gregorio Nacianceno.

¹³ De acuerdo con Montserrat Galí, por viñetas se entiende una estructura visual relacionada con los retablos medievales, y que fue utilizada en la pintura, el grabado y el arte efímero. Por la naturaleza de la forma, es posible que tenga muchas posibilidades de narrativa visual, y con el tiempo dio lugar a varios géneros gráficos, siendo el más prolífico la historieta o cómic; Montserrat Galí Boadella, “Estampa popular, literatura popular: del *Bois Protat* a José Guadalupe Posada” en *Estampa popular cultura popular*, Puebla, ICSyH “Alfonso Vélez Pliego”, 2007, p.20.

Junto a san Basilio y Juan Crisóstomo forma la triada de los “doctores ecuménicos” de la Iglesia ortodoxa. Nació entre el 329 y 330 cerca de Nacianzo, en Capadocia. Estudió en Cesaria de Palestina, Atenas y Alejandría. En Atenas conoció a san Basilio, con quien le uniría toda su vida una fuerte amistad. A los 30 años fue bautizado, para luego ordenarse sacerdote y ser coadjutor de su padre que era obispo de Nacianzo. En el año de 372, san Basilio lo consagró obispo de Sasima para luego declinar el nombramiento. Años después, en 380, fue designado como obispo de Constantinopla y nuevamente renunció a la mitra. Finalmente, retornó a Nacianzo para administrar la diócesis vacante que dejó su padre tras su muerte en el 374. Hasta su fallecimiento (390), consagró su vida a la redacción de escritos de carácter litúrgico como homilias; esta labor le valió ser elegido como patrón de los poetas cristianos.¹⁴ [fig. 19]

En cuanto a sus representaciones, Louis Réau solamente refiere que en el arte bizantino se le muestra como obispo griego, es decir, sin mitra.¹⁵ La indumentaria de estos jerarcas en el S. IX consistió en una túnica cruzada mediante dos piezas que llegaba a los pies y se denominaba *clavi*. Encima se colocaba una primitiva casulla, cuyo cuello no era de forma angular. Al final se ponía un *pallium* decorado en el extremo inferior con pequeñas piezas de plomo para que cayera de manera apropiada.¹⁶ [fig. 20]

Como otras fuentes gráficas¹⁷ que muestran a Gregorio Nacianceno, tenemos que dar cuenta de dos de ellas. La primera ilustración corresponde a la colección contenida en el *Menologium grecorum* de Aníbal de San Clemente.¹⁸ [fig. 21] En ella nos es posible ver al obispo de cuerpo entero, portando un alba con estola¹⁹, para luego llevar encima una casulla con un *pallium* pendiendo en uno de los extremos. Como atributos nos es posible percibir

¹⁴ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos G-O*, Barcelona, Ediciones de Sebal, 1997, T. 2, Vol. 4, p. 55.; y Hans Schindler y Vera Schaubert, *Diccionario ilustrado de los santos*, Barcelona, Grijalbo, 2001, pp. 281-282.

¹⁵ Louis Réau, *op. cit.*, p. 55.

¹⁶ Albert Racinet, *Historia del Vestido*, Madrid, Ed. Libsa, p. 128.

¹⁷ Hay que mencionar que los libros que refieren a las fuentes gráficas no se encuentran en el material que hasta el momento Columba Salazar ha rastreado de la biblioteca de Andrés de Arze y Miranda. Sin embargo, debemos mencionar que estos textos, actualmente, forman parte del acervo de la Biblioteca Palafoxiana, motivo por el cual podemos inferir que estuvieron al alcance de Arze, y posiblemente del mismo Luis Berrueco.

¹⁸ Aníbal de San Clemente, *Menologium Grecorum jussu Basilio imperatoris gaece olim editu, magnificentia et liberalitate sanctissimi Domini Nostri Benedicto XIII in tres partes divisum, ex typographia venerabilis capellae SSmo. Sacramenti, apud Antonium Fantuazzi, 1727, Tomo 2, p. 136.*

¹⁹ De acuerdo con Racinet, el uso de estola entre el alba y la casulla estaría reservado solamente para los patriarcas; Racinet, *op. cit.*, p. 128.

la cabeza nimbada en señal de su santidad, y un libro en una de sus manos que posiblemente alude a su obra litúrgica.

El segundo grabado fue localizado en el libro *Sancti Gregorii Nazianzeni, cognomento, theologi opera*²⁰ en donde Gregorio, a diferencia del caso anterior, se encuentra entronizado de manera similar a un icono bizantino. Igual que en la imagen pasada, se observa la misma indumentaria (alba, estola, casulla a la usanza occidental y *pallium*), así como los mismos atributos (nimbo y libro). Sin embargo, es de destacar que esta ilustración tiene un trabajo minucioso en el que cada uno de los detalles que lo constituyen fueron cuidadosamente elaborados. [fig. 22]

Al observar la representación realizada por Luis Berrueco nos percatamos que el mencionado personaje porta un alba blanca, casulla y *pallium* por encima. En los ropajes exteriores se observa una saturación de bordados en forma de cruz griega, cuyo objetivo principal es marcarnos la procedencia oriental del jerarca; hay que decir que este mismo recurso se aplicará para las figuras de Juan Crisóstomo y Cirilo de Alejandría. Es necesario reparar que los ropajes utilizados en los grabados no tienen mayor relación con lo mostrado en el lienzo. No obstante, es preciso señalar que entre el rostro de la impresión del *Sancti Gregorii Nazianzeni, cognomento, theologi opera* y el del lienzo de la Santa Cruz existe un gran parecido; esto nos hace suponer que Berrueco conoció el libro referido.

En el pie de la imagen se lee la siguiente inscripción: “*Mater Christi veneranda Express Viri, Mater Filii qualem unquam mulier enixa est Parens?*”; traduciéndose como: “Venerada Madre de Cristo que sin concurso de varón fuiste Madre del Hijo, cual ninguna otra mujer con esfuerzo haya parido”.²¹

Juan Crisóstomo.

Apodado Crisóstomo o “Boca de oro” a causa de su elocuencia. Es considerado como el más influyente entre los doctores de la Iglesia de oriente. Nació entre los años 344 y 350 en Antioquia (Siria), para recibir probablemente hacia el año 368 el sacramento del bautismo y retirarse luego a la soledad para vivir como eremita. Su salud se afectó seriamente a causa de las privaciones y mortificaciones a que se sometía, lo que ocasionó que abandonara la vida eremítica en el 378. En 381 se hizo diácono junto al obispo

²⁰ Gregorio Nacianceno, *Sancti Gregorii Nazianzeni, cognomento theologi opera, Editio prima venta. Ceteris auctior, et emendatior, typis Antonii Zatta, Venteéis, 1753.*

²¹ Las sucesivas traducciones del texto en latín presentado en las viñetas fueron tomadas de Eduardo Merlo Juárez *et al.*, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, México, UPAEP, 2003, tomo I, pag. 189.

Melesio de Antioquia, y en 386 fue ordenado sacerdote.²² En 397 fue consagrado patriarca de Constantinopla, dedicándose a deponer a obispos indignos, a devolver la moralidad a su clero y a perseguir a los monjes que se paseaban en vez de orar en sus conventos.²³ Al mismo tiempo se dedicó a hacer críticas sobre la ostentación con que vivió la corte, causándole esta actitud una confrontación directa con la emperatriz Eudoxia. Ésta recurrió a Teófilo, patriarca de Alejandría, quien en el año 403 durante el sínodo de Encina acusó a Juan Crisóstomo de herejía para luego deponerlo y obligarle a partir al exilio.²⁴ Residió primero en Cucusus, en Armenia, para luego emprender otro destierro; en el camino enfermó y murió el 14 de septiembre de 407 en Cumana. Fue sepultado primero en la iglesia de los Santos Apóstoles de Constantinopla, y en el año 1200 sus reliquias llegaron a Roma, para reposar junto al sepulcro de San Pedro. En 1568 fue nombrado doctor de la Iglesia por el papa Pío V y en 1908 Pío X lo nombró patrón de los predicadores [fig. 23].²⁵

Sobre su iconografía, Réau nos dice que debe estar vestido con dalmática, aunque el hecho de haber sido un patriarca le otorga otros atuendos. Albert Racinet advierte que estos jerarcas portaron en primer término una túnica cruzada mediante dos piezas, para luego colocarse un *epitrachelium* o estola confeccionada con género de oro. Termina con una casulla y *pallium* [fig. 24].²⁶

De sus atributos son tres los que generalmente se presentan. Por una parte puede mostrar un panal de abejas que alude a su elocuencia. Así mismo un rollo de pergamino que se alarga como un río en el que abreven los sacerdotes y los fieles. Y finalmente, de su nimbo puede brotar un árbol, lo cual refiere al Salmo 92: “Florecerá el justo como la palmera”.²⁷

En cuanto a otras representaciones encontradas, en este caso el *Menologium grecorum*, se ocupó por ilustrar dos momentos de su vida. Primeramente su camino rumbo al exilio, y en segundo término un grupo de seguidores conduciendo su féretro hasta un templo. Sin embargo, el hallazgo de la obra *Tou en agiois patros eemoon Iooannou*

²² Réau, *op. cit.*, p. 176; Schindler y Schauber, *op. cit.*, p. 364.

²³ Omer Englebert, *La flor de los santos o Vida de santos para cada año*, México, 1985, p. 333.

²⁴ *Ídem*; Schindler y Schauber, *op. cit.*, p. 364.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ Racinet, *op. cit.*, p. 128.

²⁷ Réau, *op. cit.*, p. 176.

*Archiep. Kiinstantinou. tou Chrysostomou ta euriskomena panta*²⁸ [fig. 25] nos proporciona una imagen de cuerpo entero con las indumentarias referidas por Racinet.

La pintura de Berrueco nos presenta al santo, que al igual que Gregorio Nacianceno, viste un alba, casulla y palio saturados de cruces griegas. Hay que advertir el parecido en las ropas y el rostro del santo en el lienzo y la impresión que referimos en el párrafo anterior.

Al pie de la viñeta se presenta la leyenda “Mágnum revora miaculum fuit Beata Virgo Maria. Quidnam que illa majus, aut illustrius ulla umquam tempore inventum est, sev aliquando inveniri poterit?” que se traduce: “Realmente gran milagro se obró en la Santa Virgen María. Pues ¿Hay mayor bien o habrase visto algo similar o con el tiempo alguna vez se podrá encontrar algo semejante?”²⁹

San Ildefonso.

Nació en 606, y en 657 fue designado obispo de Toledo por el rey goda Recesvinto, cargo que ocupó hasta su muerte en 667. Es considerado, al igual que san Bernardo de Claraval, defensor de la virginidad de María como lo demuestra su obra *Illibata Virginitate Sanctae Mariae*.³⁰ Su devoción fue recompensada, según nos lo narra la leyenda en la que luego de haberse preparado con tres días de ayuno para la celebración de la Asunción, san Ildefonso vio a María rodeada por un enjambre de vírgenes, descender en su catedral y sentarse en su trono episcopal. Se acercó a ella recitando la Salutación angélica, y María, en agradecimiento a su devoción, le entregó una casulla bordada, diciéndole “Tú eres mi capellán”. Otra versión afirma que la Virgen le dijo: “Acércate y acepta de mi mano este presente que he cogido del tesoro de mi Hijo”.³¹

San Ildefonso también habría visto aparecer en la catedral de Toledo a santa Leocadia, quien le permitió cortar un trozo de su velo.³²

Sobre la manera de representar a este santo, la convención habitual es por medio de la imposición que hace la Virgen de la casulla, convirtiéndose éste en su atributo principal.

²⁸ Juan Crisóstomo, *Tou en agiois patros eemoon Iooannou Archiep. Kiinstantinou. tou Chrysostomou ta euriskomena panta*, *Editio prima veneta accuratior ac nitidior, cui accedit emendationum Elenchus, es typograph. Joannis Baptistae Regozza, Venteéis*, 1734.

²⁹ Merlo Juárez, *et al.*, *op. cit.*, p. 189.

³⁰ El mencionado libro hace la defensa de la virginidad de María durante la concepción y después de ella; *Enciclopedia de la Religión católica*, *op. cit.*, p. 367.

³¹ Réau, *op. cit.*, p.105.

³² *Ídem*.

Sin embargo, es posible también encontrarlo representado en el momento en el que le corta un trozo del velo a santa Leocadia, la patrona de Toledo.³³

Curiosamente, la viñeta realizada por Berrueco no ajusta su modelo a ninguno de estos cánones. Si bien es cierto, que la anécdota mencionada alude a una visión mariana, como nuestro lienzo, ésta tiene la finalidad de imponer la casulla al Santo. Para el caso estudiado, Ildefonso porta una mitra como referencia a su rango de jerarca diocesano, un alba y estola ceñidos por un cíngulo y una capa pluvial. La anterior descripción deja fuera la convención del obispo de Toledo y la casulla. No obstante, hay que mencionar que el modelo tradicional fue conocido en Puebla, como lo muestra el lienzo de Bernardino Polo que como sabemos refiere a la citada escena [fig. 26 y 27].

En el curso de esta investigación no se encontraron representaciones impresas de san Ildefonso, y tomando en cuenta que lo pintado en la Santa Cruz no se ciñe a la convención de representación establecida, habrá que contemplar la posibilidad de encontrarnos frente a una invención del artista sugerida por Arze.

Esta idea se refuerza si tomamos en cuenta que el objetivo de la viñeta no es dar cuenta del fervor mariano que el obispo toledano sintió por la Virgen como sucede en la pintura de Bernardino Polo, sino mostrarnos su pensamiento sobre la madre de Dios. Así, al igual que sus compañeros dentro del lienzo, Ildefonso exterioriza estas ideas con un texto al pie que dice: *Ecce Beata tu inter mulers, integra inter pauperas. Domina inter ancillas, Regina inter sorores* (He aquí que eres Santa entre las mujeres íntegra entre las parturientas, señora entre las esclavas, Reina entre las hermanas).³⁴

Cirilo de Alejandría.

Nació en el último tercio del S. IV en Alejandría, y a partir del año 412 fue patriarca de esta sede al suceder a su tío Teófilo.³⁵ Para Omar Englebert, este jerarca se caracterizaba por su carácter violento, intransigente y de temperamento dictatorial. Personaje polémico, contribuyó a perseguir y destituir a san Juan Crisóstomo, hizo cerrar las iglesias de los cismáticos de Alejandría y expulsó a los judíos de esta ciudad. Es recordado por haber sido el alma del concilio de Efeso (431), en donde condenó a Nestorius, para quien el Verbo

³³ *Ídem.*

³⁴ Merlo Juárez *et al.*, *op. cit.*, p. 189.

³⁵ Schindler y Schaubert, *op. cit.*, p. 120.

había habitado en la carne, y en consecuencia había sido hombre.³⁶ Murió en Alejandría el 27 de junio de 444 [fig. 28].

Su atributo consiste en una paloma posada sobre su hombro.³⁷

El *Menologium grecorum* contiene un grabado que representa a la izquierda a San Atanasio y a San Cirilo de Alejandría a la derecha. Ambos personajes sostienen en sus manos un libro y los ropajes que portan, al igual que Juan Crisóstomo, aluden a la indumentaria del patriarca referida por Racinet (alba, estola, casulla y *pallium*). Habrá que decir que ambos presentan la cabeza cubierta por una especie de bonete [fig. 29].

Del mismo modo, la viñeta en el cuadro de la Santa Cruz se ajusta al modelo de patriarca, sin embargo esta representación carece del atributo de la paloma, marcando el origen oriental de Cirilo de Alejandría por la saturación de cruces griegas en sus ropajes. Igual que en los casos anteriores, la identidad del personaje nos es revelada por el texto al pie: “*Sit tibi Santa Deimater laus. Tu lampas inextingulibilis, Corona virginatis, scepturum orthodoxae fidei, templu indisolubile, continenes eumqui nusquam contineri potesto mater, et Virgo*” (Seáis alabada Santa Madre de Dios. Eres como lámpara inextinguible. Coronada entre las vírgenes; centro de la ortodoxia, templo indestructible. Eres lo que ninguna puede ser: Madre y Virgen).³⁸

Juan Damasceno.

Considerado como uno de los teólogos más importantes de la Iglesia y el último de los Padres de la Iglesia griega. Famoso por la defensa de la imagen en la disputa que sostuvo con León el Isaurio, el primero de los emperadores iconoclastas, y que prohibieron su culto.³⁹ Nació aproximadamente en el año 650 en Damasco (Siria). Cuando las persecuciones de los cristianos se hicieron más intensas, abandonó su patria junto con su familia y se estableció, hacia el año 700, en una cueva del monasterio de Mar Saba en Kidrontal, cerca de Jerusalén, para llevar una vida retirada. Su fama fue aumentando por sus ataques a los iconoclastas y por su obra literaria. Recogió y sistematizó lo esencial de lo que sus antecesores enunciaron sobre el dogma cristiano en una obra denominada *Fuente del conocimiento*.⁴⁰ Juan Damasceno murió entre el 750 y 752 en Mar Saba [fig. 30].

³⁶ Englebert, *op. cit.*, p. 234.

³⁷ Schindler y Schaubert, *op. cit.*, p. 120; Réau, *op. cit.*, p. 308.

³⁸ Merlo Juárez, *et al.*; *op. cit.*, p. 189.

³⁹ Réau, *op. cit.*, p. 178.

⁴⁰ Englebert, *op. cit.*, p. 441.

Se cuenta que, tras haberse pronunciado contra los iconoclastas, el califa de Damasco mandó cortar la mano para luego clavarla en una de las puertas de la ciudad. Tras este suceso, Damasceno, luego de haber orado con fervor, vio a la Virgen en sueños quien en agradecimiento, y a causa de haber padecido en el combate a favor de sus imágenes, volvió a pegar al muñón la mano amputada. No obstante, como testimonio del milagro, conservó toda la vida una marca roja en forma de pulsera en la muñeca donde se había practicado el corte. Tal referencia llevó a considerar una mano cortada como su atributo⁴¹.

La única referencia impresa encontrada sobre Damasceno fue el *Menologium grecorum*, en donde el grabado nos muestra a dos monjes, vestidos con sus respectivos hábitos, escribiendo sobre pergaminos. Sin embargo, ninguno de los dos personajes está manco, ambos utilizan sus manos en la tarea descrita.⁴²[fig. 31]

En cuanto a la representación de Berrueco, el único elemento iconográfico referencial a Juan Damasceno es el hábito que porta. No se muestra manco, y no se aprecia la pulsera roja que se dice se formó tras la unión que hiciera la Virgen de la mano y el muñón. Al pie de la imagen, se nos revela el nombre del personaje con la siguiente inscripción: “*Habitaculum lucis carentes vespere illuminans animam nostrum ob transgressionis ob tenebra tum, et ad lucem inoeci duam dirigens nos*” (Habitáculo de Luz del que requerimos las tarde, ilumina nuestras almas contra las transgresiones de las tinieblas. Con tu luz no tendremos daño alguno y podremos seguir adelante).⁴³

Si revisamos en conjunto estas figuras, existe una clara generalización de la ropa de tres de ellos, que parecen seguir, en cuanto a las indumentarias, al modelo de Juan Crisóstomo en *Tou en agiois patros eemon Iooannou Archiep. Konstantinou. Tou Chrysostomou ta euriskomena*. [fig. 25] Así mismo, existe en la pintura poblana el antecedente de un lienzo, pintado por Juan Correa, de San Nicolás de Mira.⁴⁴ [fig. 32]

⁴¹ Réau, *op. cit.*, p. 178.

⁴² Existe el caso de los cuadros de *La Creación del alma de la Virgen*, de la segunda mitad del S. XVIII, en donde se muestra la figura de Juan Damasceno da cuenta de la invención del alma de María que es acogida por Dios Padre y Dios Hijo. Estas figuraciones nada tienen que ver con las descripciones de iconógrafos como Réau. La figura del Padre mencionado se caracteriza por estar tocada por un turbante (que lo asocia a la cultura oriental) y escribiendo en un pergamino. El no seguimiento de la normatividad nos hace asociarlo como una invención que inicialmente tipificó un artista y que subsecuentemente se repitieron. Los referidos casos se pueden ver en Cuadriello, *op. cit.*, p. 102-104.

⁴³ Merlo Juárez, *et al.*; *op. cit.*, p. 189.

⁴⁴ San Nicolás, uno de los santos más populares, tiene el privilegio de pertenecer al mismo tiempo a la Iglesia griega y latina. Nació en Asia menor y su culto se trasplantó al sur de Italia, junto a sus reliquias. No sufrió el cisma y es un puente entre el mundo ortodoxo y latino. Nació alrededor de 270, Patras de Licia, y fue obispo

Ubicado en la capilla de Guadalupe, en el templo de Santo Domingo en Puebla, este personaje está representado dentro de la convención oriental, al llevar la cabeza descubierta, barba y vestir como obispo griego (alba, casulla y *pallium*). Réau advierte que esta modalidad no hace uso de atributos individuales, sin embargo en la imagen referida se presenta un distintivo concebido dentro del arte occidental a partir del S. XV: tres bolsas de oro que mantiene en equilibrio sobre el libro de los Evangelios.⁴⁵

De lo anterior podemos decir que Berrueco tuvo referentes visuales con las que contextualizó a aquellos personajes que demandaban ser inscritos dentro de la tradición bizantina. Por otra parte, la ausencia de atributos en las figuras sugiere un desconocimiento total de la iconografía. No obstante, este problema, que podría sumir a las figuras en el anonimato, quedó resuelto con la inscripción al pie de las viñetas de las que hablaremos más adelante.

Las visiones en la Inmaculada Madre Santísima de la Luz

Como ya se ha anticipado, las viñetas de los padres de la Iglesia griega y san Ildefonso no existen solamente como una forma icónica que aluda a la simple representación del santo. Por el contrario, forman parte de discurso narrativo en el que la Virgen se hace presente ante sus ojos. En este sentido, tal y como lo menciona Víctor Stoichita, se da la irrupción de la irrealidad en la realidad, en la exteriorización de un fenómeno de visión interno.⁴⁶

Para el estudio de nuestros casos observamos que las representaciones marianas se figuran a través de la convención inmaculista: la Virgen porta, para todos los casos, una túnica blanca y un manto azul.⁴⁷ Cabe mencionar que en el caso de Juan Crisóstomo, María se presenta cargando al niño Dios y sobre una peana de querubines a la manera de la Virgen

de Mira, en Asia Menor. Fue encarcelado y liberado por el advenimiento del emperador Constantino. Se le conoce por haber combatido la herejía arriana en el concilio de Nicea, llegando a darle un puñetazo en el rostro a Arrio. Murio en 342. Sin embargo, a la postre fueron de un mayor conocimiento dos leyendas que en torno a él se gestaron. En la primera, un noble reducido al indigenismo no tuvo más remedio que prostituir a sus tres hijas; buscando evitar esto, el santo arrojó por la ventana de su casa tres bolsas con oro para salvarlas y que pudieran casarse honradamente. La segunda refiere tres oficiales que fueron falsamente acusados y condenados a muerte, a quienes san Nicolás impidió su ejecución al solicitar su absolución en el sueño del emperador Constantino; con el paso del tiempo la idea de los tres oficiales cambió para hacer beneficiarios del milagro a tres niños. Réau, *Op. Cit.*, pp.428-429.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 433.

⁴⁶ Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura de visión religiosa en el Siglo de Oro español*, España, Alianza editorial, 1996, pp.183-184.

⁴⁷ Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura*, España, Cátedra, 2001, p.576.

de la Luz. La forma de mostrar estas visiones es a través de un enmarcamiento de nubes, cuya función es hacer visible lo sagrado.⁴⁸

Berrueco representa a los personajes asimilando la visión, y se complementa con toda una codificación del cuerpo del santo que manifiesta una respuesta de lo ocurrido. Para lo cual, en el caso de nuestras viñetas, es posible observar que los rostros de los santos muestran gestos de veneración: las cejas bajas, el rostro inclinado y las pupilas elevadas bajo la ceja. Si bien en esta modalidad se presenta la boca entreabierta con las comisuras cerradas,⁴⁹ podemos decir que las representaciones estudiadas no presentan esta condición.

Así mismo, otro elemento que ayuda a formar la visualización de lo irreal es el contraste entre lo espiritual y lo tangible. En este sentido nos estaríamos refiriendo al espacio físico en el que se presenta la visión aludida. Para el caso del lienzo de la Santa Cruz el hecho se realiza en lo que parece ser el estudio o biblioteca del santo. Cabe destacar que el grabado de Juan Crisóstomo contenido en *Tou en agiois patros eemoon Iooannou Archiep. koonstantinou. tou Chrysostomou ta euriskomena panta* [fig. 25], proporciona una referencia del modelo para los distintos estudios o bibliotecas en donde se realizan las apariciones marianas en todas las viñetas: librero, mesa con libro abierto y una cortina en un ángulo superior. Debemos de tomar en cuenta que el esquema compositivo al que se alude en nuestro objeto de estudio fue conocido dentro del contexto de la pintura poblana. Esto lo afirmamos tomando en cuenta el lienzo que retrata a Francisco Suárez, de Cristóbal Talavera [fig. 33], y otros existentes dentro de la colección del Museo Universitario de la BUAP, en donde se presenta el esquema mencionado.

En cuanto a las epigrafías dentro de las cartelas colocadas al pie de las viñetas, debemos decir que son la respuesta que Berrueco encontró al problema figurativo de exteriorizar el discurso incorporado, es decir, hacer comprender al espectador lo que el santo dice.⁵⁰

Sobre este punto, la principal pregunta que salta a nuestros ojos es por qué Arze realizó la elección de estos teólogos para el programa iconográfico de su cuadro. Primeramente habrá que señalar que todos, salvo el Damasceno, tienen en común que el

⁴⁸ Stoichita, *op. cit.*, pp. 81-82.

⁴⁹ Victor Stoichita, citando a Charles Le Brun, menciona que la caída de las cejas y de la boca señala la sumisión y el respeto que el alma tiene por un objeto que cree estar por encima suyo; la pupila elevada señala la elevación del objeto que conoce como digno de veneración; *Ibidem*, p. 161.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 15.

discurso incluido dentro de las inscripciones epigráficas alude a ensalzar la virginidad de María como Madre de Dios.

Así mismo, nos percatamos que la colocación de los padres griegos de izquierda a derecha obedece a un orden cronológico. Podemos decir que en Andrés de Arze existió una preocupación por elaborar una argumentación que fuera recapitulando los distintos momentos en los que la patrística griega construyó la idea de María como Madre de Dios.

Encontramos en la mariología de Gregorio Nacianceno y Juan Crisóstomo un primer planteamiento de la Virgen en el que no se reflexiona sobre los efectos de la gracia en ella, sino, en su servicio en el ministerio de su Hijo; Crisóstomo varió en el sentido de colocarla como una discípula de Cristo que se esfuerza en hacer suyas las enseñanzas de su Hijo y alcanzar la redención.⁵¹ En cuanto a Cirilo de Alejandría, se reconoce que la mariología de este personaje es pobre en comparación de la de sus antecesores; sin embargo, él cumplió un papel trascendental al defender el título de *Theotókos* asignado a María y atacado por Nestorio⁵² quien proponía nominarla *Christotókos*.⁵³ Finalmente, Juan Damasceno constituye una síntesis de la patrística hasta sus días; afirma la maternidad divina que se encontraba en el título de *Theotókos*, y la refiere como “toda santa”, no dentro de la teología medieval de la Inmaculada Concepción, sino el hecho de haber sido preservada sin mancha y pecado por el Señor; para Juan Damasceno, a la Virgen no le es concedido el derecho de la resurrección por la maternidad divina, sino por participar en la plenitud de la redención por su hijo.⁵⁴

Subrayamos el papel del último Padre mencionado porque, como se comentó unos párrafos arriba, éste, a diferencia de los otros, en la cartela su discurso hace alusión a María como luz. Lo anterior nos estaría diciendo que Arze vio en este teólogo, como una síntesis de los anteriores, el fundamento del modelo mariano que su lienzo propone a través de la advocación de La Luz.

⁵¹ Carlos Ignacio González S.J., *María en los Padres griegos*, México, Conferencia del Episcopado Mexicano, 1993, p. 92, 118, 120.

⁵² Nestorio nació en Germanicia de Siria (381), fue monje en un monasterio de antioqueno y, elevado por Teodosio II al obispado de Constantinopla (428), cargo del que fue depuesto por el Concilio de Efeso (431). Primero regresó a su monasterio de Antioquia y, luego de 4 años fue desterrado al Oasis del Egipto Superior, donde murió poco después del 450; *Ibidem*, p. 139.

⁵³ Al impugnar Nestorio el título de *Theotókos* negaba el hecho de que María fuera considerada Madre de Dios. Su propuesta de *Christotókos* la convertía en Madre de Cristo, lo cual convertía a Jesús en un ungido más, no tomando en cuenta que procede del Verbo y, que le excluye propiedades divinas.; *Ibidem*, p. 131-134.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 215-225.

Debemos mencionar que la patrología griega, como la anuncia la obra de Damasceno, cumplió un papel fundamental para el desarrollo de la idea de la Inmaculada Concepción de María dentro de Iglesia occidental. Nace a partir del Protoevangelio de Santiago, en el que, si bien no se explicitaba la idea del nacimiento de María sin mácula, sí la implicaba.⁵⁵ Esto último cobra relevancia si tomamos en cuenta que la primitiva Iglesia latina, de la mano de san Agustín, creía que la Virgen fue concebida y alumbrada en pecado, según el dictamen del Pecado Original y como se nos transmite a través de la concupiscencia de nuestros padres.⁵⁶ A partir de 1128, la idea de la Concepción sin mácula se abrió paso en distintos aspectos de la liturgia; sin embargo, en la Edad Media, con los teólogos escolásticos encabezados por los dominicos, se libraría una batalla por la aceptación de este principio hasta que se nombró dogma en 1854.

Por último, hay que señalar que la obra de Damasceno cumple un papel fundamental que sustenta, incluso hoy día, todo el sistema devocional católico. Este teólogo subrayó la importancia y legitimación del uso de la imagen dentro de la primigenia religión cristiana. Frente a la denuncia iconoclasta que acusaba a las imágenes de ser intentos blasfemos de representar y circunscribir la Palabra Divina, san Juan contrapuso que tal postura negaba la presencia real de Cristo en la eucaristía. Así mismo decía: “Si no se adoran a las imágenes, no se adora al Hijo de Dios quien es la viva imagen del Dios invisible y la figura inmutable de su Sustancia”.⁵⁷ Desde la postura de este teólogo, el culto a la imagen era permisible, ya que si el Espíritu Santo había llenado en sus vidas terrenales a María y los santos, era correcto conservar su memoria venerando sus imágenes, en las que residía aún la tercera persona de la Trinidad.⁵⁸ Tras la Reforma Protestante este discurso se reactivó, y la Contrarreforma retomó a Damasceno como fundamento de sus apologías. En lo que concierne a la Nueva España, la presencia de este teólogo dio el sustento en el proceso de legitimación de la imagen revelada, teniendo como ejemplo representativo a la Virgen de Guadalupe. Durante toda la Colonia serán constantes las homilias que ensalcen y legitimen a la Guadalupana como habitáculo en cuerpo y alma de María. En lo que respecta a nuestro cuadro, la presencia de los padres griegos es una cita de este pensamiento que valida, de la

⁵⁵ Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, fundación Universitaria Española, 1989, p. 3.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 4.

⁵⁷ David Brading, *Siete sermones guadalupanos*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1993, p. 17.

⁵⁸ *Ídem*.

misma forma que mencionamos para el caso del Tepeyac, a la Virgen de la Luz en la Santa Cruz.

Tomando en cuenta lo anterior, podemos decir que Arze y Miranda, al incluir representaciones de la patrología griega, por una parte, enaltece el cimiento que constituyeron estos teólogos en la Concepción sin mácula de la Virgen; su lienzo se convierte en un discurso a favor de este punto. Y por la otra, defiende la licitud del culto a la imagen y la presencia de María en la misma.

La inclusión de San Ildefonso se debe a que este personaje, al igual que los padres griegos, defendió la virginidad de María en Occidente. Con esto no queremos decir que fue el único, sin embargo, sí uno de los teólogos hispanos más importantes. Con lo que su inclusión constituiría un baluarte de la patrología dentro de la cultura heredada al propio Arze y Miranda, la hispana.

Estas imágenes de la Patrística griega se inscriben dentro del contexto de lo permisible, ya que en 1703 el Consejo de Castilla, frente a los malos estudios de teología, aconsejaba el acercamiento a las fuentes primarias como la Biblia y los santos padres.⁵⁹ En este sentido, el cuadro de la Santa Cruz estaría fundamentado sobre autoridades teológicas por demás aprobadas. Sin embargo, como veremos en el capítulo siguiente, la réplica a este lienzo vino en la representación de la Virgen.

⁵⁹ Francisco Rodríguez de Coro, *Fabián y Fuero. Un ilustrado molinés en Puebla de los Ángeles*, España, Biblioteca de Autores Cristianos, 1998, p. 5-6.

VI. ENMENDAR Y CORREGIR. LA POLÉMICA DE LA LUZ

Regalismo y antijesuitismo.

No es la intención de este trabajo detenerse en una discusión sobre el horizonte político que primó en el S. XVIII. Sin embargo, es preciso hacer una serie de señalamientos que nos permitan entender las circunstancias que envolvieron los cambios iconográficos existentes en el lienzo de la Santa Cruz.

En mayor o menor medida, las modernas monarquías europeas se fundamentaron en la idea del absolutismo real, en el que el monarca recibía el poder por derecho divino y no del pueblo. Este modelo de gobierno creó una organización social en forma de pirámide en cuya cima estaban el monarca y la Iglesia.

En cuanto a la relación Iglesia-Estado, el absolutismo como forma de gobierno en todo momento tendió al secularismo, con una clara búsqueda por el control de la Iglesia sin tener que recurrir a Roma, tal y como sucediera con el privilegio del Patronato Real¹ para la asignación y remoción de puestos dentro del gobierno eclesiástico. El rango de acción de la Corona en asuntos temporales fue total, además de llegar a tener incidencia en negocios eclesiásticos siempre que no fuera materia estrictamente espiritual; intervino en los asuntos económicos y disciplinarios de la Iglesia sin recurrir al consentimiento del clero.

Lo anterior fue de gran importancia en la Nueva España, donde el clero con anterioridad había adquirido gran relevancia. Los requerimientos de la evangelización emprendida en el S. XVI demandaron la concesión de privilegios a las órdenes regulares, que al término de este proceso se convirtieron en una molestia para la Corona. En opinión de Luisa Zahino Peñafort, la Compañía de Jesús fue la orden que mejor ejemplificó la oposición que un sector del clero regular podía ejercer frente a las pretensiones absolutistas de los monarcas españoles. Desde su fundación, y a través de su voto de obediencia al Papa, siempre fue una orden que se movió con una casi total independencia de la Corona. Por otra parte, la enorme influencia social que gozaron gracias a su labor como educadores, la libertad económica que les redituaba sus múltiples negocios, así como la afiliación a doctrinas contrarias a la autoridad del rey, contribuyeron a ser una orden temida por la monarquía.²

¹ Francisco Morales, *Clero y política en México (1767 – 1834)*, México, SepSetentas, 1975, pp. 16-17.

² Luisa Zahino Peñafort (Recopiladora), *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México, UNAM-IIIJ, Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, Grupo Editorial

El S. XVIII propició las condiciones necesarias para que este modelo de gobierno fuera impulsado tras la entrada de los Borbones a España. De esta forma, se dio un debilitamiento político de los Estados Pontificios, así como el surgimiento de diferencias con la nueva Corona hispana a partir del cambio dinástico. Esto implicó que la Monarquía diera continuidad a la toma de decisiones al margen de la curia romana. Así mismo, como un mecanismo de supervivencia, dentro del clero hispano se fueron gestando círculos eclesiásticos con una clara orientación a la defensa de las regalías del monarca.³

Sobre la gobernabilidad y el rango de acción del rey y sus súbditos, destacamos el fomento que la Compañía de Jesús hizo del probabilismo, doctrina que permitía al individuo elegir, en caso de duda frente a la obligatoriedad de una ley, una sentencia que favoreciera la libertad, siempre y cuando fuera solidamente probable. Lo anterior, como veremos, atacaba el autoritarismo propio de una monarquía absolutista.

Todo esto como sabemos, a la postre trajo la promulgación de la *Pragmática sanción de 27 de febrero y 2 de abril de 1767* por medio de la cual Carlos III ordenó el extrañamiento de los jesuitas y la ocupación de sus temporalidades.

La influencia ejercida por los hijos de san Ignacio llegó a toda la población, aunque con mayor énfasis a las clases dirigentes de América. El conocimiento proporcionado durante generaciones planteó como una necesidad a Carlos III borrar cualquier vestigio cultural que mantuviera vivo el fervor a los expulsos. Frente a esta pretensión se unía la necesidad de encabezar una reestructuración interna de la Iglesia en la que, alejándose del terreno espiritual, atacara problemáticas de índole fiscal, política y de control social, entre otros.⁴ Si a esto le aunamos que la vigencia del III Concilio Provincial Mexicano (1585) había durado cerca de dos siglos, se hacía inminente la celebración de un nuevo sínodo. Éste, además de dar nuevas directrices administrativas, debía encumbrar el poder real tras la salida de la Compañía de Jesús, y dejar claro a los miembros de la Iglesia mexicana que la autoridad y la regulación de sus acciones emanaba solamente del Estado.

El IV Concilio Provincial Mexicano y su legislación en contra de la Virgen de la Luz

El 21 de agosto de 1769, Carlos III promulgó una Real Cédula, denominada *Tomo Regio*, en la que ordenaba la celebración de concilios provinciales en sus posesiones de

Miguel Ángel Porrua, 1999, p. 31.

³ *Ibidem*, pp. 20-21.

⁴ *Ibidem*, p. 30.

ultramar. La mencionada orden llegó a México el 13 de enero de 1770, conminando a la reunión un año después, es decir el 13 de enero de 1771.

El citado *Tomo Regio* hizo las veces de guía en cuanto a los puntos que se tocaron durante las distintas sesiones efectuadas en la capital del virreinato. El deseo de borrar todo recuerdo de los jesuitas se hizo presente al puntualizar que se debía prohibir toda doctrina que les recordara. Específicamente el apartado VIII dice: “(...) que no se enseñe en las cátedras por autores de la Compañía proscritos, restableciendo las enseñanzas de las divinas letras, santos padres y concilios, y desterrando las doctrinas laxas y menos seguras, e infundiendo el amor y respeto al rey y a los superiores, como obligación tan encargada por las divinas letras”.⁵

Reforzando esta idea en el punto XX señala: “(...) se deberán establecer todos los medios de desarraigar ritos idolátricos, supersticiones, falsas creencias, instruyéndose el metropolitano y sufragáneos de lo que pasa en sus respectivas diócesis, para deliberar en el concilio provincial, condenando y proscribiendo cuanto sea de esta especie (...)”.⁶

Las anteriores citas son testimonio de una política cuya única pretensión fue la de redirigir la matriz cultural y religiosa del Antiguo Régimen. Esta reorganización tuvo como prioridad la represión de cualquier manifestación que, al proceder de los jesuitas, fuera considerada como relajada. El caso más representativo, como veremos más adelante, fue la lucha que la Corona mantuvo contra la doctrina suarista y el probabilismo.⁷

Bajo este contexto encontramos la censura que recibió el culto a la Madre Santísima de la Luz. Su origen y permanencia dentro de la vida religiosa del novohispano constituía una reminiscencia de esta orden. En este sentido, no es de extrañar las acusaciones y los ataques a que fue sometida.

En la realización del Concilio sobresale el nombre de dos personajes que se distinguieron fundamentalmente por la imposición de acciones tendientes a proteger los intereses del Rey y a engrosar la disciplina y ortodoxia en la Iglesia novohispana. Concretamente nos referimos al arzobispo de México, Francisco Antonio Lorenzana y

⁵ *Ibidem*, p. 50-53.

⁶ *Ídem*.

⁷ Silvia Cano Moreno y Francisco Cervantes Bello, “El IV Concilio Provincial Mexicano” en *Los Concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, Francisco Cervantes Bello y María del Pilar Martínez López-Cano (Cord.), México, UNAM-IIIH, BUAP-ICSyH, 2005, p. 84.

Buitrón,⁸ y al obispo de Puebla, Francisco Fabián y Fuero.⁹ Ambos personajes provenientes del círculo eclesiástico de Toledo jugaron un papel fundamental al haber buscado ser articuladores de la política de Carlos III.

El Concilio llegó a su fin el 5 de noviembre de 1771, y a partir de ese momento inició un errático proceso cuyo término fue la no aprobación del mismo, tanto de parte de la Corona hispana como del Papa. La razón que se ha querido ver a la desaprobación, obedece al excesivo intervencionismo de parte del Monarca en la resolución de los cánones. Esto dio como resultado la imposibilidad de conciliación entre los miembros de la Iglesia mexicana, en donde se confrontaban las exigencias del *Tomo Regio* con las tradiciones y privilegios acumulados desde el S. XVI.¹⁰ Para José Luís Soberanes, la no aplicación de las reformas emprendidas en el sínodo novohispano se traduce como un fracaso de la política eclesiástica de Carlos III en América al no alcanzar los fines deseados.¹¹

⁸ Lorenzana nació en 1722 en León, comienza estudiando gramática con los jesuitas, y tras la muerte de su padre a los nueve años es trasladado al seminario alojado en el priorato benedictino de San Andrés de Espinareda. A los diecisiete años, ya como bachiller se trasladó a la universidad de Valladolid iniciando su carrera como jurista. En 1742 se graduó en la Universidad de Burgo de Osma de bachiller en Cánones, y en 1748 entra a la Universidad de Salamanca. En 1750 es nombrado canónigo doctoral en la catedral de Sigüenza, cargo que ocupó hasta 1753, fecha en que obtiene una canonjía de gracia en la catedral de Toledo. En este lugar fue nombrado vicario general, cargo que le otorgó gran experiencia en el gobierno diocesano. En 1765 es designado obispo de Plasencia, sin embargo podemos decir que éste fue un estadio efímero porque en 1766 es designado arzobispo de México. El 23 de agosto de 1766 hace su entrada a la capital del virreinato, y recibe el palio de manos de Fabián y Fuero, quien había sido nombrado obispo de Puebla un año antes. En 1772 es designado arzobispo de Toledo para ser nombrado más tarde cardenal en 1789, e Inquisidor general de España en 1794. Este último cargo le trajo serios problemas, por lo que tuvo que abandonar España y desempeñar el oficio de embajador ante la Santa Sede hasta su muerte en 1804; Iván Escamilla, “El arzobispo Lorenzana: la Ilustración en el IV Concilio de la Iglesia mexicana” en *Los Concilios provinciales en...* pp. 125, 126, 128; y Francisco Morales, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Fabián y Fuero nació en Terzaga, del Señorío de Molina, el 7 de agosto de 1719. Huérfano, desde muy chico fue puesto bajo la tutela de un tío, canónigo del Cabildo eclesiástico de la Villa de Almazán, quien lo puso a estudiar primeramente filosofía con los carmelitas de Calatayud, y teología en la Universidad de Alcalá. Es ordenado sacerdote en 1744, y canónigo en Sigüenza en 1748. En 1755 obtiene su segunda prebenda en la catedral de Toledo. En 1765 cruza el Atlántico para asumir el gobierno diocesano de Puebla. En dicha sede, se caracterizó por emprender un gobierno que apoyaba las políticas regalistas. Buscó mejorar el sistema de enseñanza en el seminario tridentino al implantar las materias de concilios, historia y disciplina eclesiástica. Fue un decidido impulsor de la cultura y las artes, como lo dejaba ver su iniciativa fundacional de la Academia de Letras Humanas y Bellas Artes y sus aportaciones para engrosar el acervo de la biblioteca Palafoxiana. Fuero es recordado por la lucha que emprendió por reformar los conventos de monjas calzadas, conminándolas a que mantuvieran la vida en común y acabaran con la relajada disciplina que habían llevado. Su estancia en Puebla, y la Nueva España, terminó en 1773 con su designación de arzobispo en Valencia, cargo que desempeñaría hasta el 9 de enero de 1794, fecha en que renunció a la mitra frente a las instigaciones del hombre fuerte de Carlos IV, Manuel Godoy. Fabián y Fuero se retira a Terzaga para fallecer finalmente en Torrehermosa el 3 de agosto de 1801; sobre Fabián y Fuero véase Francisco Rodríguez de Coro, *Op. Cit.*; Jesús Márquez Carrillo, *Iglesia y modernidad en Puebla. La aventura americana del obispo Francisco Fabián y Fuero, 1765-1773*, México, ENAH, tesis de maestría, 1998 (Mecanoescrita).

¹⁰ Escamilla, *op. cit.*, p. 141.

¹¹ José Luis Soberanes Fernández, “Prologo” en ZAHINO PEÑAFORT, Luisa (Recopiladora), *op. cit.*, p. 20.

Si bien el cuerpo del concilio como tal no alude a las discusiones y normatividades gestadas en torno de la imagen de la Madre Santísima de la Luz,¹² debemos de decir que alrededor del mencionado cónclave se produjo toda una serie de documentos que dan cuenta de las discusiones que se vivieron en tal acontecimiento. Concretamente nos referimos a tres diarios conciliares de gran trascendencia no sólo por la relatoría de los hechos, sino por llegar a presentarnos una percepción del ambiente gestado. El primero de ellos conocido como *Extracto compendioso de las notas del Concilio IV Provincial Mexicano hecho y apuntado diariamente por uno de los que asistieron a él*,¹³ de autoría anónima, destaca por ser el más completo y detallado. El segundo denominado *Diario de las operaciones del Concilio Provincial, por uno de los individuos que lo componen y tiene voto en él, en que se refiere varios pasajes y distribución de las horas que le sobran después de las sesiones, desde el día seis de enero de 1771*,¹⁴ aparentemente anónimo, le es atribuido al canónigo doctoral de Michoacán Vicente Antonio de los Ríos, quien acudió ante la ausencia, por motivos de salud, del Obispo Pedro Sánchez Tagle. Este documento tiene la particularidad de remontarse una semana antes al inició de las sesiones, dejando entrever cuál era el ambiente que se vivió frente a la llegada de los distintos dignatarios. Sin embargo, hay que mencionar que le faltan algunos días, no llegando a cumplir el recuento al truncarse el sábado 8 de junio de 1771. Y finalmente tenemos el *Diario del cuarto Concilio Mexicano compuesto por el doctor don Vicente Antonio de los Ríos*,¹⁵ el cual carece de opiniones personales y tiene cariz oficial.

¹² El IV Concilio Provincial Mexicano no abordó las resoluciones tomadas sobre la imagen de la Virgen de la Luz. Sin embargo, la reunión conciliar determinó una serie de reglas con el afán de que los pintores cortaran “todo abuso en las sagradas imágenes”. El punto III sintetiza el fundamento por el cual se acusó la mencionada advocación al negar la veracidad de su fundamento y decir que “No puede ni tiene arbitrio [refiriéndose a pintores, escultores y grabadores] (...) para figurar según su capricho nuevos modos, nuevas revelaciones, nuevos pasajes, que no estén apoyados o en la Sagrada Historia o en la profana, y que sólo se sostienen por la vana opinión del vulgo, porque no se puede permitir que se proponga al pueblo la imagen de una cosa, cuya lección se le prohíbe (...)”; *Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso en las sagradas imágenes* en Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana... op. cit.*, p. 279.

¹³ *Extracto compendioso de las notas del Concilio IV Provincial Mexicano hecho y apuntado diariamente por uno de los que asistieron a él* en Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana... op. cit.*, en adelante *Extracto compendioso de las actas del concilio*.

¹⁴ *Diario de las operaciones del Concilio Provincial, por uno de los individuos que lo componen y tiene voto en él, en que se refiere varios pasajes y distribución de las horas que le sobran después de las sesiones, desde el día seis de enero de 1771* en Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana... op. cit.*, en adelante *Diario de las operaciones del concilio provincial*.

¹⁵ *Diario del cuarto Concilio Mexicano compuesto por el doctor don Vicente Antonio de los Ríos* en Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana... op. cit.*, en adelante *Diario del cuarto concilio*.

Dentro de todo este cuerpo documental, en dos sesiones se abordó específicamente el problema de la iconografía de la Virgen de la Luz. Nos referimos al número V, del 17 de enero, y a la XX, del 7 de febrero de 1771. La primera de estas sesiones podemos considerarla como el preámbulo de las disertaciones que sobre el tema se llevarían a cabo. En lo general se trataron varios temas, sin embargo destaca el cuestionamiento que Lorenzana, en su calidad de presidente del Concilio, lanzó sobre la necesidad de prohibir o variar las imágenes de los Cinco Corazones de los Cinco Señores, la Trinidad representada por tres varones y la Madre Santísima de la Luz. Para tal labor el arzobispo recurrió a un consejo de consultores teólogos conformado por el magistral de México, doctor Gregorio Omaña, el canónigo doctor Nicolás Río Losa, fray Jerónimo Camps (dominico), fray José Rodríguez (franciscano) y fray Gregorio Bouza (agustino). Si bien es cierto que no se llegó a ninguna conclusión, sí podemos decir que se había abierto una brecha que se cerraría en quince reuniones más bajo el impetuoso afán de socavar el arraigo cultural-espiritual que la población aún vivía hacia los jesuitas.

El concilio, celebrado el 7 de febrero de 1771, dio inicio con el parecer de los consultores teólogos sobre la imagen de la Virgen de la Luz, siendo presentado a manera de síntesis y no de manera detallada por el secretario del cónclave, Andrés Martínez del Campillo. Coincidieron en lo conveniente de quitarle el dragón, particularizando el doctor Río Loza que estas pinturas no debían dar a entender que la Virgen se encontraba sacando del infierno a un alma condenada. Fray Jerónimo Camps se pronunció en contra de la historia del suceso y de algunos jeroglíficos como el dragón y los corazones contenidos en el azafate. En un tono conciliador, pero con tintes defensivos, fray José Rodríguez, fray Gregorio Bouza y el doctor Gregorio Omaña sostuvieron la imagen, manifestándose los dos últimos que lo conveniente sería borrar el dragón. Este último mencionó que en lo teológico no existía mayor problema de continuar con el uso habitual de la imagen, sin embargo dijo que en lo político sí existía un problema. Recordó que el Consejo de Castilla se había pronunciado en contra de la imagen, y que esto había sido ratificado por algunos dignatarios diocesano como el obispo de Cádiz, el dominico Valle.¹⁶

¹⁶ *Extracto compendioso de la Actas del Concilio*, p.323; la alusión hecha por Omaña sobre la prohibición de la imagen de La Luz por parte del Consejo Extraordinario, es la resolución final de un proceso fraguado a raíz de una serie de sucesos ocurridos en Lérida. En dicha ciudad, el convento de la Enseñanza poseía un altar dedicado a La Luz, entorno al cual se reunía una cofradía conformada por partidarios posesuitas que mantenían vivo su recuerdo luego de su expulsión. Tras una denuncia, el obispo de la ciudad ordenó prohibir toda imagen y su culto el 16 de marzo de 1770. Lo anterior desencadenó que el arzobispo de Zaragoza, Juan

Sin embargo, tales personajes, en su calidad de consultores, no tuvieron voto aprobatorio, y las argumentaciones de Lorenzana en contra de esta devoción no se hicieron esperar. El presidente fundamentó su réplica sobre una serie de sucesos acaecidos en Siracusa, Sicilia, en donde la devoción popular se exacerbó al grado de llegar al fanatismo y otorgarle facultades fuera de toda proporción a la Virgen de la Luz. Tales atropellos hicieron que la Congregación de Ritos solicitara al obispo siracusano la prohibición de la advocación en 1742.¹⁷ Las acusaciones del arzobispo aumentaron al referir que no se puede tomar por cierto un culto inducido por un Novador (refiriéndose a Juan Antonio Genovesi), y que si bien no disponía de información que le refiriera su promoción como hereje, se debía de tomar en cuenta que el culto fue sostenido por el poder de los jesuitas. Se pronunció en primer lugar por borrar el dragón de las imágenes ya pintadas y evitarlo en las venideras, y en segundo término dio visto bueno para que se retuviera el título de María de la Luz al citar el himno *virgo dux pacis, genitrixque lucis*. Lorenzana reforzó su disertación y haciendo ver este negocio como una problemática jesuita dijo: “(...) que antes estaban cerradas las bocas por el poder de los jesuitas, pero que ya era tiempo de hablar a beneficio de los soberanos, que los habían quitado de en medio y así ya ni ellos pueden defender sus cosas ni hay quien los defienda”.¹⁸

Por su parte los obispos de Yucatán, fray Antonio Alcalde (O. P.), y de Durango, fray José Vicente Díaz Bravo (O. C.), votaron a favor de la prohibición de la imagen. Fabián y Fuero, acorde a las pretensiones de Lorenzana, calificó la advocación mariana de “despreciabilísima”, añadiendo que se debían borrar todos los jeroglíficos y poner en su lugar los que comúnmente portan las imágenes de la Concepción.¹⁹ El representante del obispado de Valladolid, Vicente Antonio de los Ríos, se pronunció por quitar el dragón,

de Sáenz de Buruaga, determinara eliminar toda imagen existente, fuera pública o privada, haciendo entrega de ella a los párrocos, así como la prohibición de cofradías, libros, novenas y devocionarios que refirieran a su culto. Finalmente el tiro de gracia sería dado por el Consejo Extraordinario el 9 de junio de 1770, fecha en que se ordena erradicar completamente de España cualquier vestigio del culto; Enrique Giménez López, “La devoción a la <<Madre Santísima de la Luz>> [sic]: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III” en *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, , Enrique Jiménez López (Editor), Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997, p. 227.

¹⁷ Sin embargo, este decreto fue más allá al hacer pública la prohibición de la Congregación del Índice al libro *Devoción y obsequios á la Madre de Dios bajo el nuevo título de Madre Santísima de la Luz por un autor anónimo*, que es del P. Juan Antonio Genovesi y sus futuras ediciones; el citado decreto se encuentra transcrito en Juan Antonio Alcocer, *Carta apologetica a favor del título de Madre Santísima de la Luz*, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790, pp. 129-131.

¹⁸ *Extracto compendioso de la Actas del Concilio*, pp. 323, 324.

¹⁹ *Diario del Cuarto Concilio*, p. 604.

mientras que su homólogo de Guadalajara, el doctoral Mateo Arteaga, consideró que permitirlo era fomentar una revelación apócrifa.

A pesar de estas opiniones y del clima de intransigencia de la reunión, el asistente real, Joaquín Rivadeneira y Barrientos, buscó la defensa de la imagen pidiendo la opinión de los diputados de las iglesias. Frente a la convocatoria, el doctor Cayetano Antonio de Torres, maestrescuelas de México, opinó que los lienzos de esta devoción nunca le dieron la impresión de mostrar a la Virgen en acción de sacar el alma, sino más bien que la acción realizada prevenía la caída. Apuntó que al ser una devoción tan arraigada en la población, y al no mostrar mayor disonancia, se le debería dar continuidad al culto. A este pronunciamiento se unió el doctor Pedro Alcántara Quintana, arcediano de Oaxaca. Por su parte, el provincial de San Agustín, fray Francisco Xavier Valverde, hizo memoria de que el propio Benedicto XIV había concedido varias indulgencias a imágenes y cofradías de La Luz.²⁰

Sin embargo, no todos los diputados defendieron a la Madre Santísima de la Luz. Así tenemos el caso del doctor Manuel Gorospe, magistral de Puebla, y del canónigo doctoral de Durango, Nicolás de Soto, quienes se pronunciaron en contra.

La lectura del *Extracto Compendioso de las actas del Concilio* da la impresión de mostrar a Lorenzana presuroso de tomar una resolución, ya que ante la solicitud del asistente real de traer las constituciones de la fundación de la Congregación de la Luz en Santo Domingo²¹, dio como acuerdo final que a la imagen se le quitara el dragón, y que en lo sucesivo no se pintara. Así mismo puso en tela de juicio que permaneciera vigente el título de María de la Luz, postergando la discusión, dado lo prolongado de esta sesión, para otro momento.²²

El mismo *Extracto Compendioso de las actas del Concilio* sintetizó los puntos tocados por ambas parte reproduciéndose textualmente a continuación:

Para que no se haga novedad:

²⁰ *Extracto compendioso de la Actas del Concilio*, p. 325.

²¹ El asistente real hizo referencia a toda una serie de indulgencias y gracias concedidas a una cofradía y altar dedicado a la Madre Santísima de la Luz existentes en la iglesia de Santo Domingo en la ciudad de México. Primeramente, Benedicto XIV por un Breve dado el 5 de septiembre de 1742 da privilegio al altar de la Virgen de la Luz en la mencionada iglesia, para el día de difuntos, su octava, y un día de cada semana por el alma de cualquier cofrade de la Luz por espacio de quince años. Clemente XIII concedió el 21 de febrero de 1765 a los fieles que dijeran devotamente las Letanias de la Virgen delante del mismo altar 200 días de indulgencias; Alcozer, *op. cit.*, pp. 159-161.

²² *Extracto compendioso de la Actas del Concilio*, p. 325.

1. Que la acción de la alma y del dragón no es para denotar que saca del infierno a la alma que está en él, sino que la preserva de su caída y así lo entienden todos.
2. Que aunque se diese a entender esto último, santo Tomás no lo improbo en la alma de Trajano.
3. Que aunque la Iglesia no necesita ni de ésta ni de otras imágenes, pero que estando tan arraigada su devoción, no se puede prohibir sin gravísimo escándalo de los fieles.
4. Que la declaración de la Congregación, en que se prohíbe este culto, no está confirmada por el Papa.
5. Que sin embargo de esta declaración, continuó este culto con mayor incremento aún en el mismo reino de Sicilia.
6. Que la Congregación declaró esto a instancias del arzobispo siracusano porque se quejó diciendo que se había introducido esta nueva devoción sin su licencia y por un novator.
7. Que aún el mismo arzobispo siracusano no prohibió el culto ni la imagen después de la declaración.
8. Que después del año de 742 en que fue esta declaración, han continuado viniendo de Roma medallas, estampas, etcétera y indulgencias y efectivamente, la congregación del convento de Santo Domingo tiene tres días de jubileo.
9. Que supuesto todo esto y que las indulgencias las concedió sin importunidad aún el mismo Benedicto XIV, puede haber habido, después de la citada declaración, alguna novedad.

Razones para prohibir la imagen:

1. Que da motivo al vulgo para que crea el error de que la Virgen puede sacar a un condenado del infierno.
2. La declaración de la Congregación, que la prohibió y lo que escribió sobre ello Benedicto XIV, en su tomo IV *De Canonizatione* Su Santidad en que escribió no como autor particular sino como sumo pontífice.
3. Que la revelación es no sólo apócrifa sino despreciabilísima y heretical y porque esta devoción la introdujo un novator o hereje.
4. Porque la manda prohibir el auto recordado del Consejo de Castilla y en virtud de él, la prohibió el obispo de Cádiz y un prelado tan grande como el cardenal Solís, arzobispo de Sevilla.
5. Porque es devoción introducida y fomentada por los jesuitas y es necesario destruir y borrar la memoria de todas sus cosas.²³

²³ *Ibidem*, pp. 325-326.

Si bien el debate planteado culminó con la supresión de las fauces del Leviatán, es de llamar la atención el encono con que se pronunciaron Lorenzana y sus seguidores frente el culto a La Luz. Esto claramente se aprecia en el comentario que hizo Vicente Antonio de los Ríos en su diario: “Acabóse la conferencia, que duró toda la mañana y a mí se me hizo un siglo, porque una cosa es decir y otra ver el furor con que se agitaron estos asuntos y no tenga vuestra merced duda de que se prohibirá el culto y título de Nuestra Señora de la Luz”.²⁴

A pesar de que su comentario vaticina una nueva ofensiva contra la Madre Santísima de la Luz, hemos de decir que no se registró otra reunión en la que se tocara el tema del título. Con respecto a lo decretado, se ordenó no individualizar la discusión en el canon del concilio, simplemente se traspusieron una serie de recomendaciones a los pintores. Así mismo se conminaba a los obispos a que tomaran las providencias que juzgaran oportunas para remediar las pintura e impedir futuras transgresiones.²⁵

La anterior invitación es de vital importancia al tomar en cuenta que lo dispuesto por el IV Concilio Provincial Mexicano no contó con la aprobación real y papal, lo que lo hizo inoperante. Sin embargo, esto no impidió que el propio Fuero, de regreso a su diócesis en 1772, promulgara un edicto en el cual vertiera sus propios señalamientos al respecto.

Su planteamiento da inicio con su postura acerca del libro del P. Juan Antonio Genovesi, *Devoción y obsequios á la Madre de Dios bajo el nuevo título de Madre Santísima de la Luz por un autor anónimo*, la cual, hay que decir, no cambia en mucho sobre lo tratado en el Concilio al calificarlo como dudoso, apócrifo y condenado por la Congregación del Índice. Sin embargo, esta prohibición diocesana debe ser tomada en cuenta para explicarnos la dificultad para encontrar, durante el curso de esta investigación, algún ejemplar de *Antídoto contra todo mal...* de José María Genovesi o *La devoción de la Madre Santísima de la Luz* de Lucas Rincón, que como ya se ha mencionado proceden de *Devoción y obsequios...* de Juan Antonio Genovesi.²⁶

²⁴ *Diario de las operaciones del concilio provincial*, p. 553.

²⁵ *Diario del cuarto concilio*, p. 605.

²⁶ Durante la etapa de recolección del material bibliográfico de esta investigación, se hizo notable la ausencia de los libros citados en las tres bibliotecas con fondos antiguos más importantes de Puebla (Biblioteca Palafoxiana, Biblioteca José María Lafragua de la BUAP y Biblioteca Franciscana), obteniendo un ejemplar solamente en la Biblioteca Nacional; tardíamente se tuvo noticia de la existencia de una copia de *La devoción de la Madre Santísima de la Luz* de Lucas Rincón en la Biblioteca del Ex-convento de Santa Mónica en Puebla.

Este planteamiento es engarzado con la condena realizada por la Congregación de Ritos, recordando la prohibición que se hiciera de la imagen en Siracusa. Sin embargo, Fabián y Fuero embate sin dar oportunidad a réplica al decir que si bien es cierto que la sanción sólo se refirió a una localidad de la isla italiana, y que el fervor a la imagen lejos de aminorarse se extendió al concederle a la devoción indulgencias y erigir cofradías, se dio continuidad al culto ya sea por “violencia moral en fuerza del Poder” de los devotos, o por ruegos porfiados e importunos, valiéndose con astucia para sorprender la ocupada atención de los superiores.²⁷

Aborda el tema de la iconografía criticando la ausencia de una luna a los pies de la Virgen a la manera de la Inmaculada Concepción. Considera que este elemento es apropiado al señalar que está dictaminado por el capítulo 12 del libro del Apocalipsis. Su argumento se refuerza al decir que en la Nueva España, éste elemento es de tal trascendencia que la misma Virgen de Guadalupe posee una luna en su planta²⁸.

En cuanto a la representación del Leviatán, considera que el problema principal es que la imagen de a entender que María sea capaz de sacar de sus fauces un alma condenada y mantenerla suspensa. Esto puede acarrear problema para los indoctos, ya que esta facultad les permitiría relajar su conducta moral y apelar a la salvación antes de morir para evitar llegar al Infierno.²⁹

Contrario a la imagen de intransigencia retratada por los diarios conciliares sobre la personalidad de Fuero, en la segunda parte del edicto es posible ver a un obispo que concilia. No sólo permite el uso de la imagen, sino que hace mención de los aspectos iconográficos que a su parecer no tienen inconveniente, para disponer al final la manera como debe ser pintada la Madre Santísima de la Luz.

Se conforma con la presencia del Niño Dios en su brazo, y el que porte una túnica blanca y manto azul. Valida el que se encuentre coronada por ser la reina de los cielos y de “todos nosotros”, reparando que no es contrario en otras imágenes. Sobre el ángel arrodillado que presenta un azafate con corazones a Jesús, opina que es adecuado que los ángeles, y especialmente el de Nuestra Guarda, lleve a presentar a su Majestad los buenos deseos de los creyentes. En cuanto al título de Madre Santísima de la Luz, no muestra

²⁷ Francisco Fabián y Fuero, [*Edicto que muestra algunas reflexiones saludables acerca del Señor y de la Señora de la Luz*] Puebla de los Ángeles: s. n., 1772, p. 12.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 13.

objeción a tal nominación, ya que afirma que se encuentra aprobado por la Iglesia, e indicado en varias partes de las Divinas Letras, como en el Oficio Divino que reza a San Miguel y San Gabriel de donde uno de sus himnos la llaman expresamente *Capitana de la Paz y Madre de la Luz*.³⁰

Finalmente da los parámetros con que es permisible pintar a la Virgen de la Luz:

(...) que dejando a Nuestra Señora con su Santísimo Hijo en los brazos, Corona Imperial, y sobre ella unas Estrellas; dos Ángeles que sostengan la Corona; varios de estos celestiales espíritus alrededor de la Santa Imagen entre arrubamientos de nubes; el Santísimo Rosario en la mano derecha de la Señora por ser lo que comúnmente le rezan sus cofrades y devotos (...) la luna a sus santísimos pies, en significación de que pisó y venció todo género de defectos, representando en el menguante de la luna, por haber sido gloriosamente preservada aún de los mas leves en virtud de los méritos de su Divino Hijo LUZ verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este Mundo; puesto por esto mismo bajo de la Señora este título o palabras: *LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ*; y quitados finalmente del lienzo, lamina, o cualquiera otra materia del dragón, y la que llamaban la alma, retratada unas veces en figura de indio, y otras de otra nación o casta, como que la sacaba la Virgen del Infierno y la tenia suspensa sobre su boca o garganta para que no se volviera a precipitar en él: consentimos de este modo y no de otro esta sagrada imagen, y promovemos así su sagrado culto; y mandamos se reformen de esta suerte las que hubiere en todo Nuestro obispado, y no se haga de otra en adelante (...)³¹

Si bien los señalamientos anteriormente mencionados fueron perfilados durante el IV Concilio Provincial Mexicano, es preciso mencionar la sustitución del alma condenada por un rosario. Esta variante al parecer resulta ser nueva y exclusiva del contexto poblano. Remitimos nuevamente al lector al grabado de José de Nava que ilustra un lienzo que existió en la iglesia de San Juan Tianguismanalco [fig. 18], en las cercanías de Atlixco. La impresión muestra claramente lo ordenado por Francisco Fabián y Fuero al presentar la supresión del Leviatán y el alma en pena sustituyéndola por la luna menguante a los pies de María y el rosario en su diestra. Así mismo, si tomamos en cuenta que Nava fue el principal grabador de los impresos de Fuero, es posible tomar este trabajo como una imagen oficial acorde a lo ordenado por el obispo angelopolitano.

La revisión del edicto mencionado, y la concordancia de éste con la iconografía del lienzo de la Madre Santísima de la Luz en la parroquia de la Santa Cruz, nos hace tomarlo

³⁰ *Ibidem*, p. 13,14.

³¹ *Ibidem*, p. 15.

como principal argumento para decir que el cuadro que estudiamos fue intervenido en 1772, a partir de la publicación de los lineamientos diocesanos.

La idea de alteraciones en el cuerpo del lienzo se fortalece si tomamos a la Virgen como eje de simetría, y reparamos que en la composición del sector izquierdo hay un desequilibrio en la distribución de las figuras con referencia al lado opuesto. En los lienzos sin alteraciones, la presencia del Leviatán y el alma se sitúan en correcta correspondencia al colocar el ángel arrodillado y la cesta llena de corazones. En todo caso, habría que decir que el pincel que reformó el cuadro advirtió esto y trató de enmendarlo a través de un triángulo cuyas aristas son el angelito arrodillado cercano al borde izquierdo de la pintura, el querubín cercano a los pies de la Virgen, y el par de querubines colocados verticalmente uno sobre otro, cercanos al rosario de María. [fig. 34] Sobra decir que la enmienda no es suficiente, y no existe una simetría balanceada entre los dos lados. Por otra parte, hablando en términos formales, es necesario mencionar que hay una diferencia en la manera como los angelitos de las triangulaciones están realizados con los del resto del lienzo. En los primeros la línea predomina en la delimitación del contorno, mientras que en los demás el color condiciona su estructura, lo cual nos puede indicar que se tratan de distintos pinceles en distinto momento tras la publicación del edicto [fig. 35]. La figura 36 es una reconstrucción hipotética de cómo debió de haber sido el lienzo de la Santa Cruz en su forma original; para su elaboración se tomó otra pintura de Luis Berrueco que descansa en el Museo Universitario, y la serie de viñetas del cuadro de la Santa Cruz.

En cuanto al título de “La Madre Inmaculada de la Luz”, planteamos la posibilidad de que éste no sea producto de una alteración y que el comitente desde un inicio visualizara la inclusión del adjetivo *Inmaculada*. Ciertamente es que la peculiaridad del caso podría referirnos lo contrario, sin embargo, tampoco sabemos de la existencia de un lienzo de La Luz con figuraciones de la Patrística griega que enaltezcan la virginidad, el nacimiento sin mácula de María y la licitud del culto a la imagen como habitáculo de la Virgen. La existencia de las viñetas nos hace pensar que Arze fundamentó su visión mariana de La Luz con el título descrito a través de las mismas. Todo este conjunto (viñetas y título) sintetiza la idea de que María fue liberada del pecado original para encarnar al hijo del Verbo que fue Dios entre los hombres. Dios es La Luz, y en consecuencia la Virgen es la Madre de la Luz increada. En este sentido, las alteraciones demandadas por Fuero no estuvieron

descontextualizadas de la obra de Arze, por el contrario, reforzaban uno de los aspectos a que hace alusión el lienzo; sin embargo, sí atacaron la esencia principal de esta devoción que relativizaba la existencia del mismo infierno con el acto de sacar un alma de las fauces del infierno.

El estudio de estas alteraciones iconográficas debe ser visto en el contexto del acatamiento de lo permitido. Para 1772 el cuadro ya había sido agregado en el proyecto de la escuela de Arze. Recordemos que esta labor beneficiaría en mayor medida a los naturales, y fue este sector uno de los principales a quien Fuero creyó susceptibles de mal entender las acciones mostradas en el cuadro de la Virgen de la Luz. Menciona el obispo:

“(...) [Es posible] establecer errores en las costumbres de toda casta de gentes, a lo menos en las que quieren impiamente vivir con libertad sin miedo del Infierno, y en las del vulgo, y especialmente en la sencillez de nuestros pobres indios, a quienes las especies que materialmente les entran por los ojos son casi las únicas que les dan alguna idea (...)”³²

La enmienda emprendida por Arze lo muestra como un hombre que posee un absoluto respeto por la autoridad.³³ Sin embargo, también debió de entender que el acatamiento era imprescindible con el objeto de no ver truncada su labor.

³² *Ibidem*, p. 16.

³³ Es difícil saber que tipo de relación llevaron dos personalidades como Francisco Fabián y Fuero y Andrés de Arze y Miranda. Según opiniones de terceros, estos hombres, de distintas generaciones y procedencia, sentían un profundo respeto el uno por el otro. Miguel de Arze y Miranda y Juan Antonio Miranda Villaizan al dar la nota preliminar al sermón fúnebre de Andrés de Arze, dedican el dicho a Fabián y Fuero, haciendo mención de la admiración que el difunto sintió por su gobierno pastoral al decir: “(...) después le conocíamos este aprecio en la estimación que le hacía de los Sermones de V. S. Illma. y de sus Instrucciones Pastorales y Cartas; pues apenas habían salido de las prensas, cuando ya las tenía en sus manos, para leerlas, para apuntar en sus cartapacios las noticias mas curiosas, y los discursos mas notables, y para colocarlas entre las que miraba como preciosidades de su bien surtida librería (...)” en Inigo, *op. cit.*, s/p ; Por su parte Fuero, según el testimonio de Beristáin, llamaba a Arze a boca llena *Hombre grande, vere Israelita*; en Beristáin, *op. cit.*, p. 254.

VII. A MANERA DE CONCLUSIÓN: SENTIDO Y FUNCIÓN DE LA LUZ EN LA PARROQUIA DE LA SANTA CRUZ

En el transcurso de este trabajo, se ha podido observar que a la llegada de la Virgen de la Luz a la Nueva España, Puebla fue una de las primeras ciudades en acoger esta devoción jesuita. Así lo demuestra, por una parte, la presencia de la dedicatoria y el grabado en el libro de Partenio de 1733 y, por la otra, la veneración que al interior de la Catedral realizara el sochantre Felipe Mariano con la donación de una imagen al recinto mencionado en 1734. Estos acontecimientos cobran importancia si tomamos en cuenta que las ediciones novohispanas de los dos libros que difundieron la noticia de la aparición de la imagen en la isla de Sicilia fueron de 1737.

El estudio monográfico del lienzo de La Inmaculada Madre Santísima de la Luz nos ha llevado a estudiar la Parroquia de la Santa Cruz, por ser el lugar donde se resguarda, y a la población que habitó en el territorio parroquial mencionado, buscando saber cuál fue la feligresía que tuvo contacto con la imagen. La construcción de esta iglesia se dio a instancias del obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, convirtiéndose en su principal mecenas durante su erección. Esta jurisdicción parroquial se caracterizó por contener a un número reducido de la población total de la antigua Ciudad de los Ángeles, pero con la particularidad de agrupar al mismo tiempo al mayor número de iglesias y capillas (4 visitas y las capillas del Viacrucis). Aunado a esto, la población estuvo formada mayoritariamente por indios y, en menor proporción por españoles y mestizos, constituyéndose así un mosaico poblacional y devocional.

Para nuestro propósito, es preciso destacar la figura de Andrés de Arze Miranda, religioso que llegó a ser Chantre de Catedral y obispo electo de Puerto Rico. Este personaje sobresalió por su erudición y sapiencia, comenzó sus estudios con los jesuitas en Puebla para concluir en la ciudad de México, llegando a doctorarse en teología y derecho. Se desempeñó como párroco en Tlatlauquitepec y en la Santa Cruz, para luego obtener una canonjía de gracia en la Catedral en 1748. Sin embargo, continuó presente en la parroquia de la Santa Cruz al convertirse en su mecenas y promover la creación de una escuela de primeras letras para los feligreses de la zona. Su cambio a la sede diocesana le propinó los recursos necesarios para solventar esta labor y buscar su consolidación a través de la institución de una obra pía. A él debemos la creación del lienzo que estudiamos, el cual

formó parte de un altar inexistente hoy día. Cabe mencionar que por medio de esta pintura, Arze promocionó una devoción personal y su filiación a sus primeros formadores, los jesuitas. Así mismo lo particular del programa iconográfico nos deja testimonio de sus conocimientos en patología y teología, haciendo gala de su orgullo intelectual.

En cuanto a la pintura, como sabemos su ejecutor fue Luis Berrueco, a quien hemos catalogado como uno de los seguidores en Puebla del cambio estilístico propuesto por Juan Rodríguez Juárez en la primera mitad del S. XVIII. Berrueco dejó atrás el claroscuro aún utilizado en la Angelópolis a comienzos del siglo mencionado e hizo uso de un manejo vaporoso en los contornos y suavidad y gracia en las figuras. Su reconocimiento a nivel regional se hace patente en el cuadro de *La aparición de San Miguel del Milagro al indio Diego Lázaro*, encargo realizado para la Catedral. La habilidad y mérito de su obra debieron ser conocidas por Arze, razón que lo llevó a solicitar su servicio.

En cuanto a las fuentes que dieron origen a la imagen, como ya se señaló, la iconografía de esta advocación se encontró regularizada por las crónicas que difundieron la noticia del milagro. Sin embargo, entre las dos ediciones novohispanas que lo relatan, *Antídoto contra todo mal* y *La devoción de la Madre Santísima de la Luz*, existe una discordancia. El primer texto marca que la Virgen previene la caída del alma condenada, mientras que la segunda señala que el alma es rescatada de las fauces del Leviatán prevaleciendo ésta última en el contexto devocional. Así mismo, estos libros fueron una referencia importante en el conocimiento de la imagen al incluir en su interior un grabado que ilustraba la advocación de La Luz. No obstante, en Puebla la oración *Mayo Mariano consagrado a María Santísima* de Mariano Partenio constituyó un referente anterior a los señalados al incluir un grabadito. Desafortunadamente no poseemos noticia de algún cuadro anterior al estudiado, sin embargo, sí sabemos que este tema fue abordado por Luis Berrueco en más de una ocasión. Este pintor no se sujetó al modelo establecido por el lienzo que arribó a la Catedral de León, en Guanajuato, ya que hizo una reinención de la figura de María al “dulcificar” sus rasgos y facciones. Nuestro pintor tuvo la peculiaridad de darle a la Virgen manos pequeñas con referencia al cuerpo, y en sus distintos lienzos se observa siempre el mismo rostro lo que nos hace pensar que partió de un modelo.

En cuanto a las representaciones de patológicas consideramos que proceden de una fuente gráfica única, la cual no se ha podido encontrar aún. Sin embargo, nos dimos a la

tarea de hacer el ejercicio comparativo de los Padres de nuestras viñetas con otras representaciones y la iconografía del santo. El resultado fue que ninguna de las imágenes en sentido estricto acató la normativa al no apelar a los atributos propios de estos personajes, sin embargo, sí existen elementos referenciales en sus indumentarias para denotar el origen bizantino en el caso de los padres griegos. En cuanto a la imagen de san Ildefonso, nos parece un caso excepcional, ya que esta representación, bien conocida en la Nueva España, se realizó representando la imposición de la casulla por parte de la Virgen.

Las razones que llevaron al comitente a solicitar la inclusión de estos personajes obedecen a la integración de un discurso que enaltece, por una parte, la virginidad de María y, por la otra, la idea de preservación de la Virgen del pecado original al ser la teología oriental precursora en el tema. Lo anterior, nos lleva a ver reflejado en el cuadro un planteamiento inmaculista que se vio reforzado con la inclusión del adjetivo *Inmaculada* en el título de la Luz, el cual, dentro de la visión de Arze, estaría constituyendo un modelo mariano para el S. XVIII. Así mismo, la inclusión de Juan Damasceno, como síntesis toda la tradición teológica griega, fundamenta la idea de la presencia de la Virgen en la imagen revelada. Su inclusión dentro del lienzo de La Luz constituye una legitimación como habitáculo de María.

Una de las ideas planteadas en la introducción de este trabajo, señalaba que las alteraciones iconográficas registradas en la figura de la Virgen de la Luz fueron producto del gobierno pastoral de Francisco Fabián y Fuero. Lo anterior se ha podido comprobar por medio de uno de los edictos de este personaje y por la legislación previa del IV Concilio Provincial Mexicano. Si bien este obispo en el cónclave novohispano se manifestó de manera intransigente contra la imagen, en su edicto es posible ver a un clérigo que concilia y que permite la imagen siempre y cuando se realicen alteraciones como fueron la supresión del alma en pena y Leviatán, la inclusión de un rosario en la mano derecha de la Virgen y una luna menguante a sus pies. Estas variantes constituirían un lineamiento para la formulación de un modelo propio del obispado de Puebla.

La razón de peso que argumentó Fuero en contra la iconografía original refiere a que la acción de salvar un alma de las fauces del Leviatán permitía llevar una conducta relajada, ya que solamente bastaría ampararse ante tal advocación para librar el castigo eterno del infierno. Sin embargo, la problemática que está de por medio va más allá de las facultades

que son propias de la Virgen, o la temporalidad del castigo referido. Hay que tomar en cuenta que lo que estuvo de por medio fue la vigencia de creer en el infierno como castigo de la humanidad.

Sin embargo, hablar de la validez del castigo que representa la boca infernal es un tema que cimbra la estructura a través de la cual la Iglesia católica se convirtió en gestora y reguladora de la conducta moral de los individuos y de su salvación. Recordemos que solamente a través de esta institución es posible alcanzar la gloria del cielo después de la muerte, y que tal derecho está vedado para aquellos que no se ciñen a sus lineamientos. En este sentido, la imagen de la Madre Santísima de la Luz se convierte en un recurso facilitador de la salvación al margen de la ortodoxia. En este caso, el simple hecho de encomendarse a ella al momento de la muerte ahorraría al creyente la expiación de los pecados.

Por otra parte, este problema transgrede la esfera de lo espiritual-teológico al entrar en el ámbito de lo social. Con esto nos referimos al hecho de que la devoción a La Luz concede al hombre libertad de acción por encima de los lineamientos de la Iglesia. De esta manera, si el mando espiritual puede ser omitido ante el cobijo mariano, el no seguimiento a la autoridad terrenal no debe implicar mayor reparo moral. Así, el mando absoluto que los monarcas hispanos suponían tener de sus súbditos en teoría quedaría debilitado.

El tema de la libre acción del individuo estaba en boga durante el S. XVIII. Como se mencionó, la doctrina del probabilismo, auspiciada por la Compañía de Jesús, le permitía al individuo elegir, en caso de duda, frente a la obligatoriedad de una ley, una sentencia que favorezca la libertad, siempre y cuando esta fuera sólidamente probable. Sin embargo, este planteamiento, como lo advierte Ramón Kuri Camacho, trajo consecuencias graves al poder tratarse con ligereza y liviandad en los intereses personales. Esto permitía flexibilizar preceptos evangélicos con la libertad y el libre albedrío, a la vez que “(...) desafiaban las leyes reales que decían: “Mandamos, ordenamos”, haciendo ridiculizar sus disposiciones, evadiendo decretos y leyes eclesiásticas, o interpretando con laxitud, reglas y constituciones de las órdenes religiosas”.¹

En este sentido, y dentro del contexto del probabilismo, debemos de entender a la Virgen de la Luz como una devoción que propugna la libertad de acción del hombre,

¹ Ramón Kuri Camacho, *La compañía de Jesús Imágenes e ideas. Scientia condittonata, tradición barroca y modernidad en la Nueva España*, México, BUAP, Plaza y Valdés Editores, 2000, pp. 196-197.

liberándolo de la atadura dogmática que representó el Infierno. Además, esta Virgen constituyó una alegoría de la *ratio*, ya que en ella están presentes las tres facultades del intelecto: entendimiento, memoria y voluntad². Tales ideas dentro del universo de las advocaciones marianas, debe ser visto como una ruptura con la tradición al manifestar una nueva visión de la Virgen como dadora de tal independencia. Esto nos lleva a plantear que la Madre Santísima de la Luz representa un nuevo modelo mariano, así como en momentos tan decisivos lo fueron en la conformación de los dogmas la *Theotókos* y la Inmaculada Concepción, y que por cuestionar la estructura misma de la institución que le dio fundamento fue atacada.

Sobre el sentido del altar con el lienzo de esta Virgen, debemos de entenderlo desde la perspectiva de dos momentos. El primero abarcaría desde 1747, fecha en que se realiza la pintura, hasta el momento en el que Arze integra el culto de La Luz a su obra pía a favor de la Escuela de primeras letras de la Parroquia de la Santa Cruz (1765). En esta etapa, tenemos la elaboración del mueble como la materialización de la devoción personal del propio Andrés de Arze y Miranda; así mismo su construcción le permite compartir con su feligresía este afecto.

El segundo estadio, comprende los años de 1765 a 1774, año en que fallece el citado mecenas. En este periodo tendríamos que hablar de una resignificación en el uso de la imagen al haber sido incluida dentro de las actividades litúrgicas de los estudiantes de la escuela parroquial. En este contexto, la obra pía de Arze y Miranda buscó no solo formar naturales letrados sino, con la inclusión del lienzo de La Luz, forjar seres que pudieran llegar a cuestionar las ataduras dogmáticas y los mecanismos represivos existentes, que ya se vislumbraban como caducos en el siglo de la Ilustración.

La innovación y el reformismo, emprendido por Arze, tuvo un freno ante la ortodoxia y se haría necesaria la adecuación a lo dictaminado por la autoridad en pos de la continuidad del proyecto educativo. Y es que en el fondo, la promoción que hizo la Escuela de primeras letras de la castellanización y la enseñanza de valores cristianos no fue algo mal visto por el gobierno diocesano; recordemos que el arzobispado de Lorenzana advirtió sobre la necesidad de estas tareas en 1766. El problema se encontraba en la advocación a

² En la historia que le da fundamento a La Luz se encuentran presentes las tres facultades del intelecto; nos referimos al entendimiento del pintor que participó en la elaboración del lienzo; la memoria de la beata que dio la descripción de la visión; y la voluntad de la Virgen de manifestarse clemente y amorosa. Cuadriello, *op. cit.*, p. 131.

quien se encomendaba esta tarea. Cuando escuchamos a Fuero abogar por la permanencia de elementos iconográficos que remitan la imagen a la Inmaculada Concepción, nos encontramos frente a una demanda que aboga por un modelo ya aprobado, y que de ninguna manera trastoca las estructuras apuntaladas por la Iglesia y la Monarquía. En otras palabras, las alteraciones *inmaculistas* tendrían que verse como favorecedoras de un “estatismo dogmático”, mientras que las “novedades” en la Virgen de la Luz levantaban sospecha. No obstante, como se ha podido advertir, el programa iconográfico original de Arze apelaba a la Inmaculada Concepción de María a través de la figuración de los precursores de esta idea y del título de la imagen. Motivo por el cual, las acentuaron un aspecto ideado inicialmente por el comitente. Las alteraciones iconográficas que hemos tratado, deben ser entendidas como un proceso de construcción iconográfica que se desarrolla en el contexto del choque generacional de dos clérigos (Arze y Fuero) con concepciones teológicas, culturales y políticas distintas.

APÉNDICE

| RELACIÓN DE PÁRROCOS DE LA SANTA CRUZ DE 1683 A 1775. | | | |
|--|---|-------------------------|-----------------------|
| | Nombre. | Fecha de arribo. | Categoría. |
| 1. | Lorenzo de Cobarrubias. | 8-Septiembre-1683. | Propietario. |
| 2. | Gaspar Tamayo. | 13-Octubre-1692. | Interino. |
| 3. | Pedro Salgado. | 12-Febrero-1693. | Propietario. |
| 4. | Rodrigo Muñoz de Herrera. | 13-Noviembre-1698. | Interino-Propietario. |
| 5. | Diego Perdomo Juan Miguel Valera. | 29-Enero-1705. | Interinos. |
| 6. | José de Chaves Palacios | 10-Octubre-1705 | Propietario. |
| 7. | Ju.o Medrano i Arsedañó. | Enero-1706 | Interino. |
| 8. | Sebastián de Villar de la Franquera. | 15-Septiembre-1707 | Propietario. |
| 9. | Francisco Rodrigues Ossorio | Mayo-1711. | Interino. |
| 10 | Jose Ignacio Montoya. | 4-Julio-1712. | Interino. |
| 11 | Jose Peres de Salazar. | Octubre-1712. | Propietario. |
| 12 | Miguel de Ocaña. Nicolas de Aguilar. | 4-Marzo-1719. | Interinos. |
| 13 | Ju.o de Escobar. | 8-October-1719. | Propietario. |
| 14 | Ju.o Miguel Lopes del Pozo | 14-Noviembre-1724. | Interino. |
| 15 | Antonio de Ysuconbe y Echavarri. | 20-Febrero-1725 | Propietario. |
| 16 | Cristóbal Fernández de Pardave. | 3-Julio-1725. | Propietario. |
| 17 | Diego de olivera y Carmona. | 5-Noviembre-1737. | Interino. |
| 18 | Andrés de Arze y Miranda. | 14-Diciembre-1738. | Propietario. |
| 19 | Francisco Javier Ríos. | 13-Mayo-1749. | Interino. |
| 20 | Juan Francisco Flores Valdez. | 19-Marzo-1751. | Propietario. |
| 21 | José Antonio Gaviola. | 30-Abril-1773. | Interino. |
| 22 | José Antonio Gaviola. | 24-Febrero-1775 | Propietario. |

FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE LA SANTA CRUZ (APSC)

- Libro en que se hallan colectas la noticias mas curiosas, i necessarias p. a el gobierno de este curato de la S.ma Cruz con razon de sus cofradías, misas de dotacion, Dominicas, Fiestas, Capellanias, i derechos, formado por Dn Jose Antonio Gaviola Cura por su Mag.d de esta Parroquial el año q tomo su posecion, i fue el de 1775.
- Libro quinto en que se asientan los bautizmos de los españoles, mestizos, negros y mulatos de esta feligresía de Sta. Cruz de año de 1734 asta [1744]
- Testimonio de la escrituras, y demás ynstrumentos, Autos y Diligencias conducentes à la Ereccion de la Ôbra pia, q.e con el Principal de Doze mil Pesos, ynstituyò, y Fundò El S.r D.r, D.n, Andres de Arze, y Miranda Maestrescuola Dignidad de la Santa Iglesia Catedral de ésta ciudad de la Puebla de los Angeles, èlecto Obispo de Puerto Rico. A FAVOR DE LA PARROQUIA DE LA SANTA CRUZ de ésta dicha Ciudad, Año de 1769

ARCHIVO DEL VENERABLE CABILDO ECLESIAÍSTICO DE LA CATEDRAL DE PUEBLA (AVCECP)

- Libro de Inventario de 1734.
- Libro de Inventario de 1743.
- Libro de Inventario de 1749.
- Libro de Inventario de 1762.
- Libro de Inventario de 1766(1).
- Libro de Inventario de 1766(2).
- Libro de Inventario de 1771.
- Libro de Inventario de 1776(1).
- Libro de Inventario de 1776(2).

ARCHIVO GENERAL DE NOTARIAS DEL ESTADO DE PUEBLA (AGNEP)

- Notaria 1, Caja 29, 2/Marzo/1768, Escribano Gregorio de Mendizábal, Libro No. 37.

- Notaria 2, Caja 78, Año 1747, Escribano Agustín González de Santa Cruz.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ Y MENDIOLA, Miguel *Descripción en bosquejo de la imperial cesarea, y muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*, México, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de Puebla, 1992.
- ALCOCER, José Antonio *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz*, México, Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790
- ANÍBAL de San Clemente *Menologium Grecorum jussu Basilio imperatoris gaece olim editu, manificentia et liberalitate sanctissimi Domini Nostri Benedicto XIII in tes partes divisum, ex typographia venerabilis capellae SSmo. Sacramenti, apud Antonium Fantuazzi, 1727, Tomo 1-2.*
- BAXANDALL, Michael *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, H. Blume, 1989.
- BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano *Biblioteca Hispano Americana, o catálogo y noticias de los literatos que o nacidos o educados, o florecientes en la América Septentrional Española, han dado a la Luz algún escrito, o lo han dejado preparado para la prensa. 1521-1825*, México, Ediciones Fuente Cultural, V. I, II, 1947.
- BRADING, David *Siete sermones guadalupanos*, México, Centro de Estudios de Historia de México, Condumex, 1993.
- BRUCE-MITFORD, Miranda *El libro ilustrado de los signos y símbolos*, Barcelona, Leopold Blume, 2001
- CAMPERO ALATORRE, Ignacio *Santuarios Marianos en México*, Ediciones Populares, Guadalajara, 1999.
- CORDERO Y TORRES, Enrique *Diccionario Biográfico de Puebla*, México, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1973, tomo II
- CÓRDOVA DURANA, Arturo “Las Dignidades eclesiásticas de la Catedral Angelopolitana” en *El Mundo de las catedrales novohispanas*, Montserrat Galí [Ed.], México, BUAP-ICSyH, 2002.
- CRUZ, Francisco Antonio de la *Declamación fúnebre, que en las exequias que consagró á su amabilísimo pastor, ilustrísimo, y excelentísimo señor doctor D. Manuel Fernández de Santa Cruz el Colegio Real de S. Juan y S. Pedro: Dijo en la iglesia de la Santa Vera-Cruz, y Oratorio de N. P. Sn. Phelipe Neri, el día 28 de febrero del año de 1699 el Br. Francisco Antonio de la Cruz... en la Puebla, en la Imprenta de los Herederos del Capitán Juan de Villa Real en el Portal de la Flores.*
- CUADRIELLO, Jaime “El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia” en *El Divino pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001

- CUENYA MATEOS, Miguel Ángel *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial. Una Mirada en torno al Matlazahuatl de 1737*, México, BUAP-Colegio de Michoacán, 1999.
- EGUIARA Y EGUREN, Juan José *Biblioteca Mexicana* [Estudio introductorio de Ernesto de la Torre Villar], México, UNAM, V. 1, 1986.
- *Enciclopedia de la religión católica*, Barcelona, Dalau y Jover, tomo II, III, 1952
- ENGLEBERT, Omer *La flor de los santos o Vida de santos para cada año*, México, 1985.
- ESCAMILLA, Iván “El arzobispo Lorenzana: la Ilustración en el IV Concilio de la iglesia mexicana” en *Los Concilios provinciales en Nueva España. Reflexiones e influencias*, Francisco Cervantes Bello y María del Pilar Martínez López-Cano, (Cord.), México, UNAM-IIIH, BUAP-ICSyH, 2005.
- FABIÁN Y FUERO, Francisco [Edicto que muestra algunas reflexiones saludables acerca del Señor y de la Señora de la Luz] Puebla de los Ángeles : s. n., 1772
- FARGA, María del Rosario *Entre el cuerpo y el alma. Imaginería de los siglos XVII y XVIII*, México, BUAP, UIA-Golfo Centro, 2002.
- FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, Edición, prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Ediciones Altiplano, tomo II, 1963.
- FERNÁNDEZ, Martha *Artificios del Barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, Colección de Arte No. 44, 1990.
- FREEDBERG, David *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat “Estampa popular, literatura popular: del Bois Protat a José Guadalupe Posada” en *Estampa popular cultura popular*, Puebla, ICSyH “Alfonso Vélez Pliego”, 2007.
- GENOVESI, Giuseppe *Antídoto contra todo mal. Devoción a la Sma. Madre de la Luz, En que se contiene una breve noticia del origen y del gloriosísimo renombre de esta Señora y la páctica para venerarla; sacada por un padre de la Compañía de Jesús, de la obra grande que en italiano se imprimió en Palermo el año de 1733. Dedicado a la Eterna Luz Humanada, para que se logre la salud eterna de las almas, que con su divina sangre redimió*. León, Editorial Moderna, 1937.
- 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 *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Enrique Giménez López, (Editor), Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997.

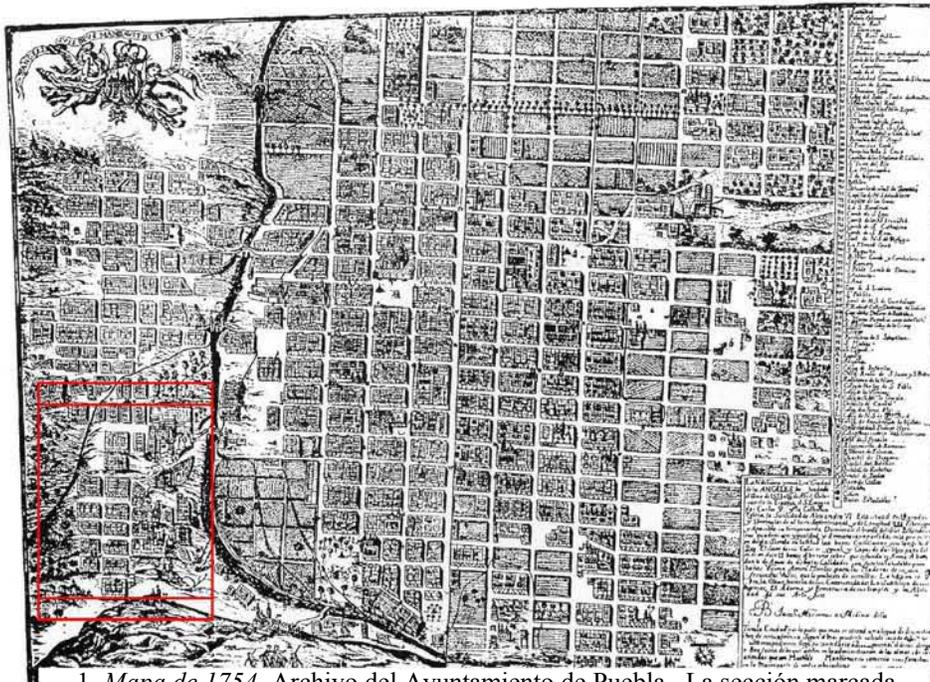
- GOMBRICH, E. H. “Pintura para los altares. Su evolución, antepasados y descendencia” en *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función del arte y la comunicación visual*. México, F. C. E., 2003.
- GÓMEZ GARCÍA, Lidia, Et. al. [estudio introductorio] *Anales del Barrio de San Juan del Río. Crónica indígena de la ciudad de Puebla, siglo XVII*, México, BUP-CONACULTA, 2000.
- GÓMEZ DE LA PARRA, José *Panegírico funeral de la vida en la muerte de el Illmo. y Exmo. Doct. D. Manuel Fernández de Santa Cruz que predicó Joseph Gomez de la Parra... quien lo dedica a D. Matheo Fernández de Santa Cruz*, por los herederos del capitán Juan de Villa – Real, Puebla 1700.
- GONZÁLEZ S.J., Carlos Ignacio *María en los Padres griegos*, México, Conferencia del Episcopado Mexicano, 1993
- GREGORIO Nacianceno *Sancti Gregorii Nazianzeni, cognomento theologi opera, Editio prima venta. Ceteris auctior, et emendatior, typis Antonii Zatta, Venteéis, 1753.*
- GRUZINSKI, Serge *La guerra de imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner”*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GUERRERO PÉREZ, Raúl *Toponimia Náhuatl del estado Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaria de Cultura, Puebla, 1997.
- GUEVARA SANGINÉS, María *et al.* *La Compañía de Jesús en Guanajuato*, Guanajuato, Ediciones la Rana, 2003.
- INIGO Josef *Funeral gratitud con que la religiosa comunidad del convento de N. S. P. San Francisco de la ciudad de la Puebla de los Ángeles, contribuye a las solemnes exequias, que celebró reconocida al amor que le profesó el señor doctor D. Andrés de Arce Quiros y Miranda, chantre de esta santa Iglesia, y Obispo que fue electo del obispado de Puerto Rico*, Puebla, 1774.
- JUAN Crisóstomo *Tou en agiois patros eemoon Iooannou Archiep. Kinstantinou. tou Chrysostomou ta euriskomena panta, Editio prima veneta accuratior ac nitidior, cui accedit emendationum Elenchus, es typograph. Joannis Baptistae Regozza, Venteéis, 1734.*
- KURI CAMACHO, Ramón *La compañía de Jesús Imágenes e ideas. Scientia condittonata, tradición barroca y modernidad en la Nueva España*, México, BUAP, Plaza y Valdés Editores, 2000.
- LORETO LÓPEZ, Rosalva “Calles, zahúrdas y tocinerías. Un ejemplo de integración urbana en la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII” en *Las dimensiones sociales del espacio en la historia de Puebla*, Francisco Cervantes Bello (Cord.), México, BUAP, 2001.
- LEICHT, Hugo *Las calles de Puebla*, México, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1992.

- LEÓN MARISCAL, Beatriz Berndt "Discursos de poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político" en *Relaciones estudios de historia y sociedad*, México, El Colegio de Michoacán, Vol. XXVI, No 101, Invierno 2005.
- MARÍN TAMYO, Fausto "La división racial en la Puebla de los Ángeles bajo el régimen colonial" en *Ángeles y Constructores. Mitos y realidades en la historia colonial (Siglos XVI-XVII)*, Miguel Ángel Cuenya Mateos y Carlos Contreras Cuz [Ed.], México, BUAP-CONACYT-Honorable Ayuntamiento de Puebla, 2000, pp. 91-126.
- MÁRQUEZ CARRILLO, Jesús *Iglesia y modernidad en Puebla. La aventura americana del obispo Francisco Fabián y Fuero, 1765-1773*, México, ENAH, tesis de maestría, 1998, (Mecanoescrita)
- MERLO JÚAREZ, Eduardo et. al. *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, México, UPAEP, 2003, tomo I.
- MORALES, Francisco *Clero y política en México (1767 – 1834)*, México, SepSetentas, 1975.
- MOYSSÉN, Xavier "La pintura del siglo XVIII" en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat-SEP, Arte Colonial IV, T. 8, 1986.
- PACHECO, Francisco *El Arte de la Pintura*, España, Cátedra, 2001.
- PALOMERA QUIROZ S. J., Esteban "Organización de los estudios en los colegios jesuitas de Puebla durante la época colonial. Modernización de los estudios de filosofía y teología en el siglo XVIII" en *Segundo coloquio balances y perspectivas de las investigaciones sobre Puebla*, Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario, 1992, pp.243-253.
- PANOFSKY Erwin *Estudios de sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 2001
- PARTENIO, Mariano *Mayo Mariano consagrado a María Santísima*, Ejercicio de varias flores de virtud. Propuesto a los devotos verdaderos de MARIA, Por Mariano Partenio Escritor Italiano jesuita. Y traducido en Castellano por un P. de la Compañía de Jesús. Reimpreso en la puebla por Francisco Xavier de Morales en el Portal de Borja Año de 1733.
- PEREZ DE SALAZAR Y HARO, Francisco *Historia de la Pintura en Puebla y otras investigaciones sobre historia y arte*, México, Perpal, 1990.
- RACINET, Albert *Historia del Vestido*, Madrid, Ed. Libsa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA *Diccionario de autoridades* (Edición Facsímil), Madrid, Ed. Gredos, tomo 1, 1990.

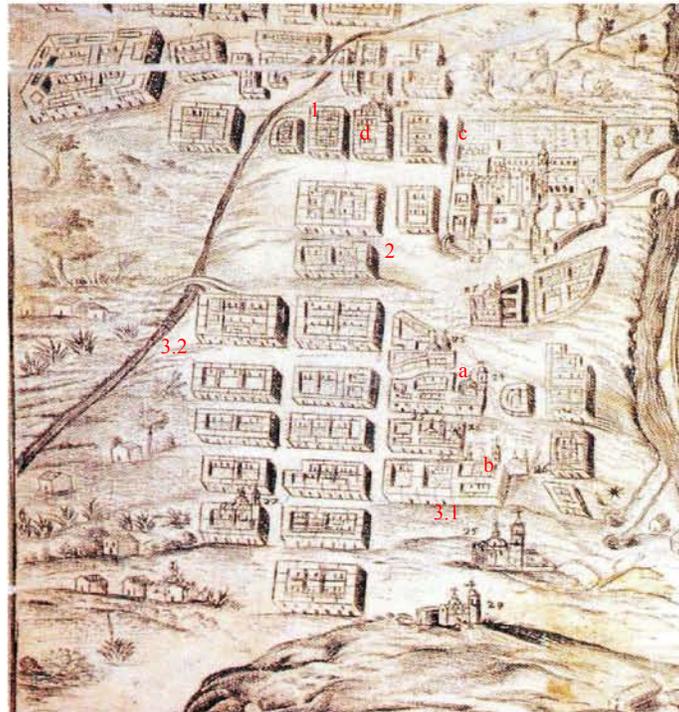
- RÉAU, Louis *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos A-F*, Barcelona, Ediciones de Sebal, T. 2, Vol. 3, 1997.
Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos G-O, Barcelona, Ediciones de Sebal, T. 2, Vol. 4, 1997.
- REVILLA Federico
○RINCÓN LUCAS (tr.) *Diccionario de iconografía*, España, Cátedra, 1990
La devoción de la Madre Santísima de la Luz.../ Por un sacerdote de la Sagrada Compañía de Jesús, tr. De el italiano á nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincón, de la misma compañía En México: En la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado, de Doña María de Rivera en el Empedradillo. Año de 1737.
- RODRÍGUEZ DE CORO, Francisco *Fabián y Fuero. Un ilustrado molinés en Puebla de los Ángeles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1998.
- RODRÍGUEZ-MIAJA, Fernando “La obra de Juan Tinoco en la Capilla del Ocho de la catedral de Puebla” en *Arte y Cultura del Barroco en Puebla*, Montserrat Galí [Ed.], México, BUAP-ICSyH, Arzobispado de Puebla, 2000
- RODRÍGUEZ NÓBREGA, Janeth “La Madre Santísima de la Luz en la provincia de Caracas (1757-1770). El ocaso del Barroco” en *Escritos en arte, estética y cultura*. III Etapa, No. 16, Caracas, [Julio-Diciembre 2002], pp.95-116.
- ROMERO DE TERREROS, Manuel
○RUIZ GOMAR, Rogelio *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Arte mexicano, 1948
- “El pintor José Rodríguez Carnero (1649-1725). Nuevas noticias y bosquejo biográfico” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (México), vol. XIX, número 70, primavera de 1997
- “La pintura en la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII” en *El arte en tiempos de Juana Correa, Memorias del Coloquio*, María del Consuelo Maquivar (Cord.), México, INAH, 1994
- “Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII” en *México en el mundo de las colecciones de arte*, México, Secretaria de Relaciones Exteriores, UNAM, CONACULTA, 1994, Nueva España 1
- SALAZAR IBARGÜEN, Columba *Andrés de Arze y Miranda y la cultura en Puebla en el siglo XVIII*, México, UNAM Tesis de Doctorado, (mecanoescrita), V. 1
- “Mariología y guadalupanismo en la oratoria de Arze” en *Arte y cultura del Barroco en Puebla*, Montserrat Galí [Ed.], BUAP-ICSyH, Arzobispado de Puebla, 2000.

- Una biblioteca virreinal de Puebla (siglo XVIII). Fondo Andrés de Arze y Miranda, BUAP-ICSyH, Puebla, 2001.
- SCHINDLER, Hans y SCHAUBER, Vera
 ○STOICHITA, Víctor
 ○STRATTON, Suzanne
 ○TAYLOR, William B.
 ○TERÁN BONILLA, Antonio y VELÁSQUEZ THIERR, Luz de Lourdes
 ○TORRES, Miguel de
 ○TORRE VILLAR, Ernesto de la
 ○TOUSSAINT, Manuel
 ○TRENS, Manuel
 ○VARGAS LUGO, Elisa
 ○VARGAS LUGO, Elisa y VICTORIA, José Guadalupe
 ○VERES ACEVEDO, Laureano
 ○VILLA SÁNCHEZ, fray Juan
 ○ZAHINO PEÑAFORT, Luisa (Recopiladora)
 ○ZAHINO PEÑAFORT, Luisa
- Diccionario ilustrado de los santos*, Barcelona, Grijalbo, 2001.
- El ojo místico. Pintura de visión religiosa en el Siglo de Oro español*, España, Alianza editorial, 1996.
- La Inmaculda Concepción en el Arte Español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- Ministros de los sagrado*, México, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Gobernación, El Colegio de México, 1999, V. 1.
- José Miguel de Santa María, arquitecto del barroco poblano*, México, Gobierno del Estado de Puebla/Secretaria de Cultura, s/f
- Dechado de príncipes eclesiásticos que dibujó con su ejemplar, virtuosa y justada vida Don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahún* escrita por Fray Miguel de Torres, oden de Nuestra Señora de la Merced Mención de Cautivos, en Madrid: Por Manuel Román: á costa de Don Ignacio Assejo y Crespo, 1722.
- Historia de la educación en Puebla*, México, UAP, 1988
- Pintura colonial*, México, UNAM-IIE, 1965.
- María. Iconografía de la virgen en el arte español* Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946, T. 1.
- “Historia, Leyenda y Tradición de una serie franciscana” en *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, México, UNAM-Coordinación de Humanidades, 1992.
- Juan Correa. Su vida y su obra*, México, UNAM-IIE, 1985, T. II, V.1, 2.
- La maravillosa imagen de la Madre Santísima de la Luz*, México, 1902.
- Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746* (Facsimil), México, BUAP, 1997.
- El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México, UNAM-IIIJ, Universidad de Castilla-La Mancha, Cortes de Castilla-La Mancha, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1999.
- Iglesia y sociedad en México 1765-1800. Tradición, reforma y reacciones*, México, UNAM-IIIJ, 1996.

MAPAS



1. *Mapa de 1754*. Archivo del Ayuntamiento de Puebla. La sección marcada representa la jurisdicción parroquial de la Santa Cruz.



1 bis. Detalle *Mapa de 1754*. Iglesias: a) Santa Cruz; b) San Juan del Río, c) San Francisco, d) Santo Cristo de Tecpan o Ecce Homo. Barrios: 1) Tecpan; 2) El Alto; 3.1) San Juan del Río; 3.2) Xonacatepec

IMÁGENES



Fig. 1. Vista de la parroquia de la Santa Cruz, Puebla, Pue.



Fig. 2. *La Madre Santísima de la Luz*. Catedral de León, Guanajuato.





Fig. 5. Portada del libro *La devoción de la Madre Santísima de la Luz.../ Por un sacerdote de la Sagrada Compañía de Jesús, tr. De el italiano á nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincón, de la misma compañía* En México: En la Imprenta Real del Superior Gobierno, y del Nuevo Rezado, de Doña María de Rivera en el Empedradillo. Año de 1737. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.



Fig. 6. Portada del libro *Antídoto contra todo mal. Devocion a la Sma. Madre de la Luz, En que se contiene una breve noticia del origen y del gloriosísimo renombre de esta Señora y la páctica para venerarla; sacada por un padre de la Compañía de Jesús, de la obra grande que en italiano se imprimió en Palermo el año de 1733. Dedicado a la Eterna Luz Humanada, para que se logre la salud eterna de las almas, que con su divina sangre redimió.* Impresa con licencia en México por Joseph Bernardo de Hogal. Año de 1737. Col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.

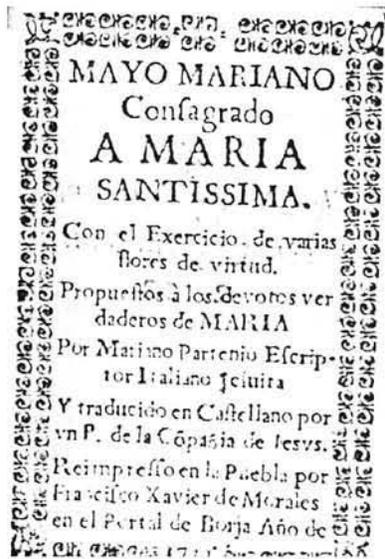


Fig. 7. Portada del libro *Mayo Mariano consagrado a María Santísima*, Ejercicio de varias flores de virtud. Propuesto a los devotos verdaderos de MARIA, Por Mariano Partenio Escritor Italiano jesuita. Y traducido en Castellano por un P. de la Compañía de Jesús. Reimpreso en la puebla por Francisco Xavier de Morales en el Portal de Borja Año de 1733. Col. Centro de Estudios de Historia Condumex.

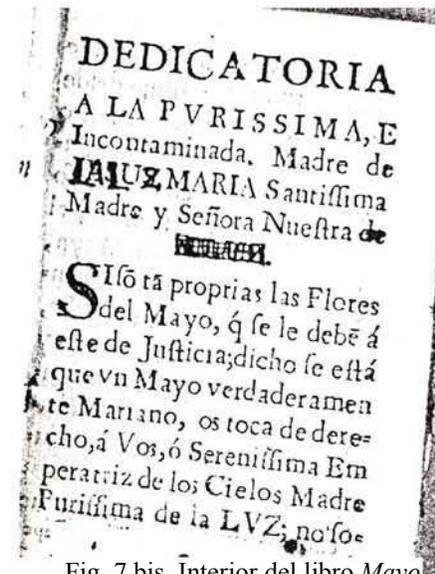


Fig. 7 bis. Interior del libro *Mayo Mariano consagrado a María Santísima*, Ejercicio de varias flores de virtud. Propuesto a los devotos verdaderos de MARIA, Por Mariano Partenio Escritor Italiano jesuita. Y traducido en Castellano por un P. de la Compañía de Jesús. Reimpreso en la puebla por Francisco Xavier de Morales en el Portal de Borja Año de 1733. Col. Centro de Estudios de Historia Condumex.



Fig. 8. Castillo, *Andrés de Arze y Miranda*, 1774. Óleo/tela, 74.5 x 54.5 cm. Museo Universitario de la BUAP.



Fig. 9. Luis Berrueco, *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*, 1747. Óleo/tela, 308 x 267cm. (aprox.) Parroquia de la Santa Cruz, Puebla, Pue.



Fig. 10. Vista del interior de la nave de la parroquia de la Santa Cruz, Puebla, Pue.



Fig. 11. *La Madre Santísima de la Luz*, grabado en lámina, anónimo de de *Antídoto contra todo mal...* Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.

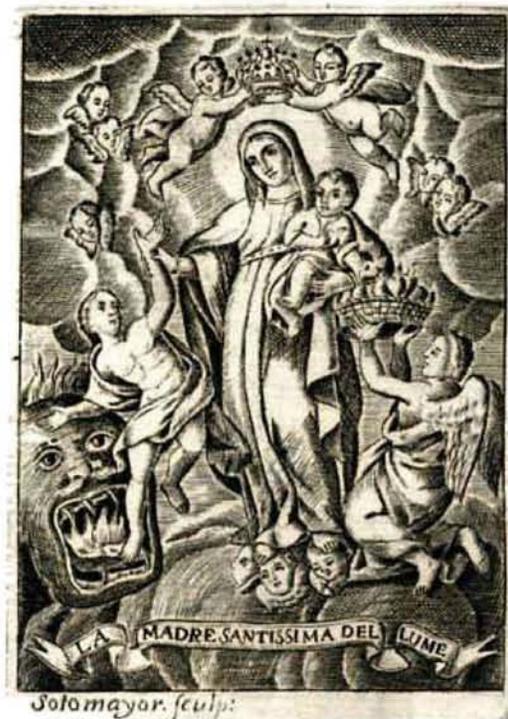


Fig. 12. *La Madre Santísima de la Luz*, grabado en lámina, Sotomayor, del libro *La devoción de la...* Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.



Fig. 13. *La Madre Santísima de la Luz*, xilografía, anónimo de *Mayo Mariano...* Centro de Estudios de Historia Condumex.



Fig. 14. Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, Óleo/ tela, 209 x 105.5 cm. Col. Museo Universitario BUAP.



Fig. 15. Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, Óleo/tela, iglesia de San Jerónimo, Puebla, Pue.



Fig. 16. Luis Berrueco, *La Madre Santísima de la Luz*, Óleo/tela, Capilla de San Ramón, Puebla, Pue.



Fig. 17. Miguel Cabrea, *La Madre Santísima de la Luz*. Óleo/tela, 103 x 76.4 cm. Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán.



Cómo se venera en su Capilla, en la Iglesia Parroquial de S. Juan Tranquismánico, en el Obispado de la Puebla.

Fig. 18. José de Nava *La Madre Santísima de la Luz*, grabado en lámina, 115 x 78 mm. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 19. Luis Berruero, Gregorio Nacianceno, detalle del cuadro *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*



Fig. 20. Indumentaria de obispo bizantino en el S. IX. Tomado de Albert Racinet.



Fig. 21 *San Gregorio Nacianceno*, grabado en lámina de *Menologium Grecorum*, 12.8 x 17.8 cm. Biblioteca Palafoxiana.



Fig. 22. Cattini, Gregorio Nacienceno, grabado en lámina de Sancti Gregorii Nazianzeni, cognomento theologi opera, 32.9 x 20.9 cm. Biblioteca Palafoxiana.

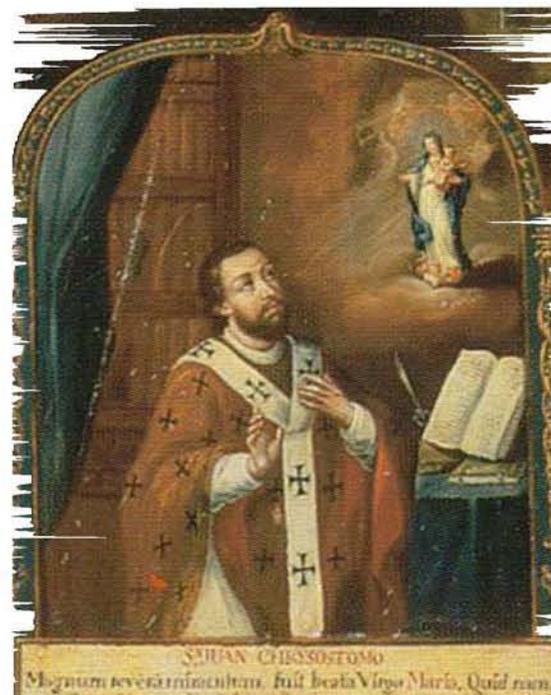


Fig. 23. Luis Berrueco, Juan Crisóstomo, detalle del cuadro *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*



Fig. 24. Indumentaria
de patriarca bizantino.
Tomado de Albert
Racinet.

Fig. 25. Francisco Zuchi, *Juan Crisóstomo*,
grabado en lámina de *Tou en agiois patros*
eemon Iooannou Archiep. Konstantinou. Tou
Chrysostomou ta euriskomena, 34 x 21.8 cm.
Biblioteca Palafoxiana.

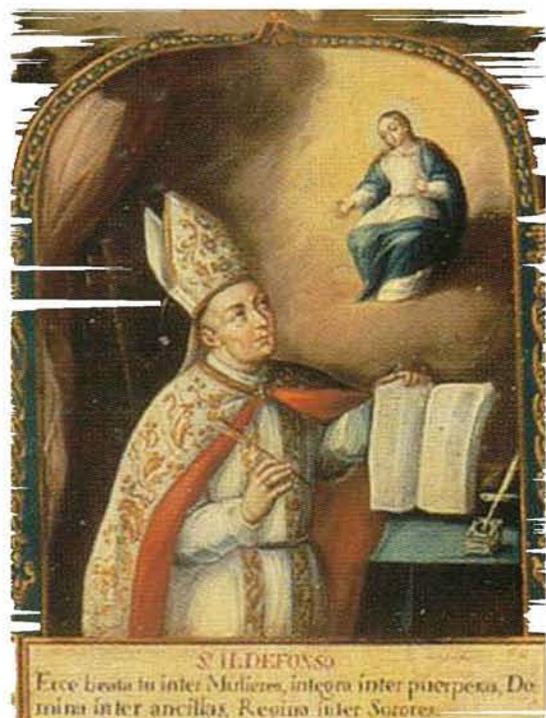


Fig. 26. Luis Berrueco, San Ildefonso, detalle del cuadro *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*



Fig. 27. Bernardino Polo, *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, S. XVII, Óleo/tela, 57.5 x 77.5 cm. Col. Museo Universitario BUAP.



Fig. 28. Luis Berrueco, Cirilo de Alejandría, detalle del cuadro *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*



Fig. 29. *San Atanasio y San Cirilo*, grabado en lámina de *Menologium Grecorum*, 12.8 x 17.8 cm. Biblioteca Palafoxiana.



Fig. 30. Luis Berrueco, Juan Damasceno, detalle del cuadro *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*



Fig. 31. *San Juan Damasceno*, grabado en lámina de *Menologium Graecorum*, 12.8 x 17.8 cm. Biblioteca Palafoxiana.



Fig. 32. Juan Correa, *San Nicolás Obispo de Mirva*, Oleo/tela, 200 x 100 cm. Iglesia de Santo Domingo, Puebla. Pue.



Fig. 33. Cristóbal Talavera, *Francisco Suárez*, 1729, Óleo/tela, 106.5 x 170 cm. Col. Museo Universitario BUAP.

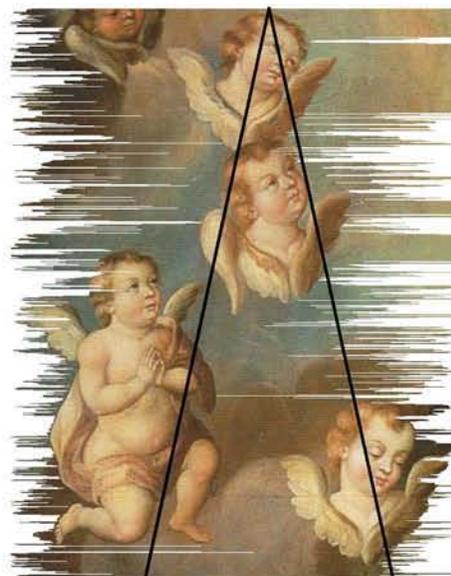


Fig. 34. Luis Berrueco, detalle del cuadro *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*



Fig. 35. Luis Berrueco, detalle del cuadro *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*



Fig. 36. Reconstrucción hipotética del estado original del lienzo de *La Inmaculada Madre Santísima de la Luz*.