



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

LA NOVÍSIMA IMAGEN DE LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ.
ORIGEN, PROGRAMA, SISTEMA Y FUNCIÓN
DE UNA DEVOCIÓN JESUÍTICA, 1717-1732

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:
LENICE RIVERA HERNÁNDEZ

ASESOR:
DR. JAIME GENARO FRANCISCO J CUADRIELLO AGUILAR



CIUDAD UNIVERSITARIA, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	4
INTRODUCCIÓN	6
Antecedentes historiográficos	9
Metodología	12
1. LA LEYENDA DEVOCIONAL Y EL ESTATUS DE LA IMAGEN SAGRADA	14
1.1 La leyenda devocional	17
1.2 La ejecución de la pintura	21
1.3 El estatus de la imagen sagrada	25
1.4 El rango de la imagen y el tópico de lo <i>inefable</i>	30
1.5 Las tres potencias del intelecto y la <i>luz</i> del entendimiento	34
2. LA IMAGEN Y SU GENEALOGÍA	43
2.1 Virgen de la Luz, Virgen de la misericordia	43
2.2 La iconografía del Juicio Final	50
2.3 El dragón del Leviatán y la censura	60
2.4 Imágenes de altar de ánimas	65
3. FLORILEGIO DE PORTENTOS: IDENTIDAD Y FUNCIONALIDAD DE UNA IMAGEN	75
3.1 Apología de la teúrgia de las imágenes	85
3.2 El contagio sagrado: las estampas y otros objetos	93
3.3 Catálogo de milagros: <i>Refugio de pecadores</i>	105
3.4 <i>Salud de los enfermos, Consuelo de los afligidos</i>	115
4. LA PROGRAMACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA DEVOCIÓN	121
4.1 El misionero y la imagen mariana	122
4.2 Las misiones jesuitas	127
4.3 Las <i>estrategias</i> misionales	132
CONCLUSIONES	142
BIBLIOGRAFÍA	148
LISTA DE ILUSTRACIONES	157

*Para mi abuela Luz, de mirada serena;
para don Efraín, siempre presente;
para doña Esther;
para Sandrín;
y para Manuel.*

AGRADECIMIENTOS

A Jaime: por su paciencia, a veces rebasada y transformada es espada flamígera; por ser mi maestro y mi amigo; por su lectura, siempre atenta y lúcida; por el camino recorrido y por todo lo que nos queda por delante; por su cercanía.

A mis lectores: Dolores Bravo, Patricia Díaz Cayeros, Rosario Granados y Denise Fallena.

A mis hermanos: Sandrín y Rafa, para los que no tengo palabras.

A Sergi, fotógrafo de “Inmaculadas de la Luz” y buscador de Luces, porque la vida en algún momento decidió que nos encontráramos, y nosotros nunca separarnos. Por tus abrazos y tus rollos, por escucharme y conocerme como nadie, por tu presencia –con un océano o una avenida de por medio–, por el pastel de chocolate, por escuchar y por tu palabra.

A mi hermana Rosario por las largas conversaciones sobre virgencitas y sobre las cosas que nos hacen felices.

A tío Jorge, por la impaciencia. A tía Male, Karla y Leo.

A tío Toño y tía Virgen, por abrirme las puertas de su casa y de sus vidas durante tanto tiempo. A los primos: David, Toño y Lety.

A mis abuelos, en donde quiera que estén. Al *profe*.

A mi Tisa, amante de la vida.

A Manuel, por su impaciencia, su amor, su complicidad y por creer en mí. Por cumplir todos mis caprichos fotográficos.

A Azul y Ruy, recientemente adquiridos.

A Paula, lectora, cómplice y amiga, por los ibarras, los cabreras, las imágenes *de emergencia* y las muchas consultas. A Iván, siempre generoso, y a Pato.

A Migue, muy devoto de la Virgen de la Luz; y a Ana, por ser tan solidaria con su devoción.

A Gerardo, por las Lucecitas abajeñas y por iluminar la vida.

A Acacia, por todas las cosas compartidas, por el cine y las pláticas.

A Nadia, simplemente por su forma de ser, por saber escuchar, pero sobre todo por decir siempre lo que piensa.

A María Luisa, por el “hoy voy a cambiar” compartido y esperado, por los cafés de la Biblioteca Nacional, por la paciencia al escucharme cuando le contaba que había encontrado algo, por la *panchita* siempre que la necesité y por mil cosas más. A doña Lols y a María.

A Iván, mi compañerito de independencia y de museo, porque la primera parte de la investigación fue posible gracias a su paciencia y su generosidad; por los muchos, muchos, muchos favores para la tesis.

A Paola, por las largas conversaciones y el buen ejemplo.

A Ivette.

A Pedro, por las veces que me hizo sentir lo que espera de mí.

A Adriana Gallegos, por los viajes y las visitas, por las largas pláticas y por ser mi interlocutora.

A doña Martha Isabel, que junto con Rosario colaboró tan amablemente con los *recursos técnicos*.

A Luis, niño querido.

A Camila, mi amiga de siempre, por los caminos paralelos de toda la vida.

A Juan y Curro, *los españolitos* con los que he vivido tantos lugares.

A Liz y Ana.

A Phedra y Osvaldo, por los domingos.

A todos los que no menciono aquí, pero que son importantes en mi vida. A los de entrada por salida. A los que vieron el principio del camino y a los que llegaron al final.

A María José Esparza y Verónica Zaragoza, por su valiosa ayuda con las imágenes.

A Mónica Pulido, por las ánimas michoacanas.

A Helia Bonilla, por su generosidad en lo concerniente a la circulación de las imágenes, por todo lo aprendido.

A Marcela Zapian, por su atención siempre atenta en la búsqueda de imágenes para éste y otros proyectos; por su cercanía.

A Jaime Garnica, por su ayuda de diseño.

A Nora Nava, por su ayuda en la biblioteca de la Universidad Iberoamericana.

A Nelly Sigaut, por las lecciones de vida.

A don Diego Monroy, Héctor Bustamante, Jorge Guadarrama, y toda la gente de la Basílica y el Museo de la Basílica de Guadalupe, por el camino andado.

INTRODUCCIÓN

La Compañía de Jesús promovió en los templos de sus noviciados, casas de ejercicios y colegios –tanto europeos como americanos– la devoción a la Madre Santísima de la Luz, junto con otras advocaciones particulares de la orden (tales como las marianas de la *Annunziata*, de Loreto, de las Nieves y del Refugio, así como a diversos santos).

El origen de la imagen mariana de la Madre Santísima de la Luz resulta por demás interesante. Sus orígenes tienen lugar en la ciudad de Palermo, donde fue hecha pintar por un miembro de la orden de san Ignacio hacia 1717 –aunque algunos autores señalan el año de 1722. Mediante una ardua labor de varios años, los miembros de la Compañía se dedicaron a promoverla en sus misiones en la isla de Sicilia, Italia y el mundo hispánico en general. Unos años después, aún dentro de la primera mitad del siglo XVIII, la advocación mariana habría de llegar –junto con su *Sagrado Original*– al reino de la Nueva España, quedando establecida en el templo de la Compañía de Jesús en la ciudad de León (la actual catedral), donde fue jurada patrona de la diócesis en 1872. La fecha asociada tradicionalmente a este suceso es el año de 1732. Por otra parte, las crónicas más antiguas acerca de los milagros y las misiones jesuitas asociadas a la imagen de la Luz llegan hasta ese mismo año. Es por eso que los límites cronológicos de la presente tesis están fijados entre 1717 y 1732, aunque sin perder de vista que las últimas expresiones de la devoción tienen lugar no sólo entre el siglo XIX y principios del XX, sino también hasta la actualidad.

Ahora bien, la leyenda sobre el origen de la pintura de la Madre Santísima de la Luz sitúa la jerarquía de la imagen por encima de aquellas realizadas por la mano humana, y la acerca a las *acheropoietas* de creación divina. La narración asegura que su *diseño* fue obra de la Virgen misma, pero también del pincel del artista

¹ Si se tiene por cierta la siguiente inscripción, localizada en el reverso del cuadro: “Esta IMAGEN ES LA ORIGINAL QUE VINO DE SICILIA y fue bendita de la misma Santísima Virgen, que con su bendición le confirió el don de hacer milagros, como consta en una carta escrita desde Palermo a 19 de Agosto de 1729 años. Y esta imagen la da el P. José Genovese a la Iglesia que se ha de hacer del nuevo Colegio, debajo la condición de que se le haga altar y colateral en el crucero de la Iglesia, según lo prometido del P. Rector Manuel Álvarez en carta de 3 de mayo del año de 1732. Y por ser verdad lo firmaron los siguientes padres que han leído la carta. José María Genovese, José María Monaco, José Javier Alagua, Francisco Bonalli.” *Apud* José Antonio Alvear, “La imagen de la Santísima Virgen de la Luz, o la Virgen como imagen”, en: *Historia y Grafía*, núm. 16, México, UIA, 2001, p. 70.

que la retrató según la descripción de una visionaria. Se trata de la representación dinámica de la Madre de Dios en ademán de sostener por el brazo la figura de un alma, a cuyos pies se encuentra, amenazador, el monstruo del Leviatán. Del otro lado de la composición, un ángel genuflecto ofrece un azafate pleno de corazones inflamados al Divino Niño sostenido por María.

Como se verá, tal formulación iconográfica vincula a la Madre Santísima con otras imágenes marianas *de ánimas*, tales como la de Nuestra Señora del Carmen. La pintura de cuño jesuítico constituye ciertamente una respuesta a dicha devoción. Pero además, constituye una reformulación moderna de la representación tradicional del Juicio Final. Es bien sabido que la Virgen María fue adquiriendo un papel cada vez más importante en dicha iconografía, a la vez que algunas devociones particulares se especializaron en el destino de las almas dentro de una religiosidad avocada a la salvación. De ahí que de los retablos de ánimas, los altares, y finalmente las imágenes marianas –tales como la de la Luz– fueran usualmente colocadas en el sotocoro de los templos.

En términos de funcionamiento devocional y del fenómeno cognitivo-visual que David Freedberg ha llamado *el poder de las imágenes*, la pintura de la Madre Santísima fue *programada* por la Compañía de Jesús como una imagen milagrosa y milagrera. Patrona de las enfermedades de la vista y de la maternidad, era invocada en el ámbito de las misiones lo mismo para sanar los males del alma que los del cuerpo; para conseguir el éxito de las cosechas y de la producción del vino, para bendecir al ganado y a los gusanos de la morera; para expulsar demonios de los posesos o para encontrar objetos perdidos. Como era de esperarse, la devoción popular se volcó ante tan numerosos *favores* predicados por los misioneros, quienes se mostraban especialmente preocupados por el arrepentimiento de los pecadores.

Pero además, la efigie de la Madre Santísima parecía gesticular ante la mirada de sus devotos, y no era extraño que les hablara o se dejara ver en sueños. También podía desaparecer y aparecer milagrosamente para lograr que sus fieles reconocieran sus culpas. No solo eso, sino que el valor taumatúrgico y apotropaico del Sagrado Original se extendía a sus copias pintadas y grabadas dada la cercanía con él, el parecido con el mismo y el hecho de llevar inscrito en una filacteria al pie el nombre de la *Madre Santísima de la Luz*, quedando fijado el sentido del cuadro. Es de llamar la atención que dichos poderes no quedaban restringidos a las copias de la imagen, sino también a otros objetos: el *bálsamo*

milagroso del aceite que ardía en las lámparas cercanas a la imagen, la cera de sus candelas, los listones que engalanaban su tabernáculo.

En suma, la pintura palermitana formó parte de un *sistema*² ideado por la Compañía de Jesús para sus misiones urbanas (tanto en Italia como en el Nuevo Mundo). Este contemplaba, además del patrocinio a la Madre de Dios una serie de prácticas religiosas. A saber: los Ejercicios Espirituales; la frecuencia del sacramento de la comunión; la confesión general; la oración mental. La orden de san Ignacio apostaba con ello por una religiosidad altamente emotiva y fundamentada en la *conversión*.

Cabe aclarar que el término *misión* debe entenderse, en este caso, no como aquel ejercicio en tierras los infieles americanos, que en su carácter de gentiles eran evangelizados con el fin de cristianizarlos, sino como la labor de los padres jesuitas en villas y poblados de cristianos *pecadores*, es decir de una sociedad que había caído en una época de relajación de las costumbres. Sus estrategias misionales son relatadas en la misma obra y se abordarán más adelante.

Pero ese es sólo el principio de la historia. La difusión de la devoción mariana y las prácticas que la acompañaban por parte de los sacerdotes de san Ignacio no habrían de pasar desapercibidas al clero secular, la Congregación de Ritos y el Tribunal del Santo Oficio. Desde fechas muy tempranas la advocación se convirtió en el centro de la polémica y en el foco de la prohibición.

Todo ello generó, de manera muy temprana, el interesante fenómeno de que los textos propagandísticos se tiñeran de un tono apologético. Habiéndose politizado el asunto ante la expulsión de la Compañía de los territorios hispánicos, al paso del tiempo la imagen se convertiría también –en diferentes latitudes– en símbolo de resistencia. Siglos más adelante, y después de todo ello, su arraigo habría de mostrar la efectividad de la iconografía de la Madre Santísima de la Luz y de las estrategias misionales ignacianas.

La Madre Santísima de la Luz fue pues *programada* desde sus orígenes con un conjunto de significados. A lo largo de su historia, las funciones devocionales que cumplió su imagen que funciona como icono y su recepción determinaron su efectividad social y arraigo. Incluso tras desplazarse el centro del culto a la Nueva España, formarse identidades regionales, modificarse sus significados originales,

² Un conjunto de prácticas.

haber sido expulsados los jesuitas de los territorios hispánicos y prohibirse la iconografía por la Congregación de Ritos y la Inquisición, la imagen permaneció activa y su devoción viva. También es cierto que la Santa Sede, el clero secular y las órdenes mendicantes –la de santo Domingo, por ejemplo– mantuvieron siempre una postura ambivalente ante la devoción, pues al tiempo que era vista con sospecha, se impulsaban las congregaciones, se multiplicaban las imágenes, se levantaban capillas y templos, y se concedían indulgencias.

Antecedentes historiográficos

La historiografía reciente en torno a la Madre Santísima de la Luz se ha avocado al tema de la prohibición y sus consecuencias iconográficas. Sin embargo, no ha profundizado en el tema de la programación iconográfica y devocional, como tampoco en el análisis de la imagen y la leyenda en relación con el estatuto de la imagen sagrada y su funcionalidad.

Quedan también por estudiar las rutas que siguió la devoción a lo largo de la historia. En lo que respecta a la Nueva España, uno de los pocos trabajos recientes es el de José Antonio Alvear, que si bien toca el tema de la historia devocional, no profundiza en las condiciones de la imagen ni agota las fuentes impresas sobre el tema.

El caso venezolano, en cambio, ha sido tratado con prolijidad por Janeth Rodríguez Nóbrega. Esta autora estudió la prohibición de la efigie en su artículo de la Memoria del *I Encuentro Internacional de Barroco Andino*, Presentó también una ponencia en el *xxviii Coloquio Internacional de Historia del Arte: La imagen sagrada y sacralizada* (Campeche, octubre de 2004) del Instituto de Investigaciones Estéticas, donde además de hablar de Venezuela también analizó la prohibición en España. Rodríguez Nóbrega abundó sobre ello en su libro recientemente publicado por la Universidad de León, *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el período colonial*, texto que sin lugar a dudas es una consulta obligada acerca del tema de la prohibición de la imagen.

Dichos textos constituyen, sin lugar a dudas, una importante referencia para el análisis de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, muy especialmente en lo que toca a su prohibición. Un estudio de caso de sumo interés es el que publicó Renato González Mello en *El Alcaraván*, donde abordó la censura a la stampa

apócrifa de San José de la Luz ante el Tribunal del Santo Oficio. En lo que concierne a la polémica que se desahogó, con matices políticos en pro y en contra del jesuitismo en el IV Concilio Mexicano, son fundamentales las compilaciones y reflexiones de Luisa Zahino Peñafort y de Pilar Martínez López-Cano.

Las advocaciones marianas de los jesuitas han sido estudiadas desde diversas perspectivas. No pueden dejar de señalarse las importantes aportaciones de Luisa Elena Alcalá: su tesis doctoral; su artículo publicado en la Memoria del *I Encuentro Internacional de Barroco Andino*; su ponencia del *xxviii Coloquio Internacional de Historia del Arte: La imagen sagrada y sacralizada* acerca de la Virgen de Loreto, su texto sobre el mismo tema publicado en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*; la conferencia (inérita) dictada en el Museo de la Basílica de Guadalupe con motivo de la exposición *El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* (octubre de 2004); así como su libro en torno a las *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica* y su artículo “¿Pues para qué son los papeles...?” *Imágenes y devociones en los siglos xvii y xviii*”, publicado en el primer número de *Tiempos de América*. Además de la riqueza de fuentes consultadas, las consideraciones de dicha autora son fundamentales como punto de partida de cualquier trabajo que aborde las advocaciones jesuíticas de la Virgen María, debido a su valoración de la importancia de las fuentes escritas y sus indagaciones acerca de la visualidad de la Compañía.

Acerca de la Compañía de Jesús y las artes visuales, existe una publicación de la Universidad Iberoamericana: *Ad maiorem Dei gloriam, La compañía de Jesús promotora del arte*. Pilar Gonzalbo, por su parte, ha estudiado el papel de los jesuitas en la educación y también tiene publicado un breve artículo sobre las devociones marianas de la orden ignaciana, de donde se pueden extraer algunos datos útiles.

Jaime Cuadriello abordó el asunto de la creación de la imagen sagrada y su carácter *acheropoieta*, en el catálogo de la exposición *El Divino Pintor: La creación de María de Guadalupe en el taller celestial* (Museo de la Basílica de Guadalupe). En éste trabajo comentó la leyenda piadosa del origen de la pintura de la Virgen de la Luz y la unión en ella de las facultades del intelecto. En dicha publicación fue reproducido y explicado el segundo episodio del díptico atribuido a Cabrera.

La primera entrega de esta investigación fue reproducida tiempo después en el catálogo de la exposición *Zodiaco Mariano: 250 años de la declaración pontificia*

de María de Guadalupe como patrona de México (Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya). Dicha muestra desdoblaba el cuadro también cabreriano ejecutado con motivo de la confirmación del patronato guadalupano. La segunda parte del catálogo estuvo dedicado completamente a la descripción y comentario de las advocaciones marianas retratadas en dicha pintura. Fue allí donde presenté, como avance de esta investigación, las fichas dedicadas a la Madre Santísima de la Luz y Nuestra Señora del Refugio. A propósito de la primera advocación, presenté también en el 53º Congreso Internacional de Americanistas (ICA, Universidad Iberoamericana, 2009) la ponencia titulada *Destierro de tinieblas: La Madre Santísima de la Luz. Censura y apología en la Nueva España del siglo XVIII*, misma que se encuentra publicada en las memorias en versión electrónica.

En lo que respecta al tema de la iconografía, Manuel Trens y José Augusto Sánchez Pérez han tratado las imágenes españolas de la advocación, mientras que Héctor Schenone se ha ocupado de las imágenes latinoamericanas en su más reciente tomo de la *Iconografía del arte colonial*. Los fundamentos metodológicos del análisis iconográfico fueron tomados de las obras de Rafael García Mahiques y su equipo de investigación en la Universidad de Valencia.

El libro de David Freedberg, *El poder de las imágenes*, fue de gran utilidad para entender el funcionamiento de las imágenes en la época, así como para el análisis de la teúrgia de la imagen y los milagros. Lo mismo puede decirse del libro de Felipe Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la Imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. El tema del estatuto de icono de las imágenes o sus funciones de *verdadera copia* ha sido estudiado por Hans Belting en *Likeness and Presence*. Para los conceptos en torno a *pintura de visión*, resulta fundamental la consulta del libro clásico de Víctor Stoichita, *El ojo místico*.

En lo que concierne al contexto social, económico y cultural de la Sicilia de la primera mitad del siglo XVIII, recurrí a algunos textos de historia general de la isla. De mayor utilidad fue el libro más especializado de Denis Mack Smith, *A History of Sicily*. Para mi sorpresa y ante la escasez en las bibliotecas mexicanas de escritos sobre la presencia de la Compañía de Jesús en Sicilia, resultaron mucho más abundantes los textos sobre la actividad del Tribunal del Santo Oficio en la isla durante los mismos años. Queda aún pendiente la consulta *in situ* de archivos sicilianos e italianos.

Metodología

El objetivo principal de la presente tesis fue realizar un estudio de los orígenes de la devoción a la Madre Santísima de la Luz en Sicilia, a la luz del concepto de *programación* de su iconografía y significados. Para ello, he intentado trazar las estrategias de la orden, así como el perfil biográfico de los primeros promotores de la devoción mariana.

A lo largo de la investigación he ido reuniendo un catálogo representativo –en constante crecimiento– de imágenes de la advocación mariana, en formato digital. Entre ellas se encuentran copias del Sagrado Original, alegorías, ciclos narrativos, principalmente de procedencia novohispana, pero también sudamericana y europea. Para lograrlo, eché mano de diferentes publicaciones y acervos: el Catálogo de Bienes Nacionales de la Dirección General de Sitios y Monumentos; museos; templos; colecciones particulares. En ello recibí la valiosa ayuda de amigos y colegas, que en diferentes puntos del globo siempre estuvieron dispuestos a buscar imágenes y fotografiarlas para mí.

El objetivo fundamental de dicho catálogo ha sido lograr describir los tipos iconográficos y variantes de la Madre Santísima de la Luz. En ello he visto cumplida mi suposición inicial: han sido escasas las diferencias entre las imágenes, excepto en lo referente a la presencia del dragón o su sustitución por llamas o por una plasta oscura de color aplicada con el fin de integrarse al paisaje. Ha sido interesante, sin embargo, encontrar ciclos narrativos; imágenes absolutamente transformadas y convertidas en Inmaculadas o en Vírgenes del Carmen; ejemplos de la variante apócrifa de san José de la Luz (ubicadas algunas incluso en algunos espacios públicos); así como la supervivencia del dragón hasta nuestros días.

Para esta tesis, he utilizado en su mayoría imágenes novohispanas. Tal cosa no sólo se debe a la escasez de obras sicilianas,³ sino también a que la mayor parte de la iconografía de la Madre Santísima de la Luz se desarrolló precisamente en la Nueva España. Ante la escasez de ex-votos coloniales relacionados con la advocación, me he visto en la necesidad de ilustrar el tercer capítulo de este

³ Entre los pocos ejemplos que existen, *vid* Luis Cabrera Cruz, *Algunas imágenes de la Madre Santísima de la Luz en Italia*, León, s/editorial, 1954.

trabajo con obras dedicadas a diferentes advocaciones marianas y santos. Para el análisis de la iconografía del Juicio Final, en cambio, he preferido usar algunas imágenes aragonesas reproducidas en el libro de Paulino Rodríguez Barral, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, debido a la cercanía de los modelos visuales con la isla de Sicilia, territorio que en fechas cercanas a la ejecución de la pintura en Palemo constituía precisamente un territorio hispánico-aragonés.

Al mismo tiempo, me he propuesto estudiar el carácter icónico de la efigie de la Madre Santísima, su representación de la imagen sagrada, el problema de la copia y la venerabilidad, así como las consecuencias de la alteración de su iconografía original.

En lo que respecta a la búsqueda documental, realicé una amplia revisión de textos devocionales y apologéticos, folletería, sermones y estampas. Recurrí para ello a los fondos antiguos de distintas bibliotecas y archivos, entre ellas: la Biblioteca Nacional; el Centro de Estudios de Historia de México Carso (antes Condumex); el Colegio de México; la Universidad Iberoamericana; la Biblioteca Lorenzo Boturini de la Insigne y Nacional Basílica de Santa María de Guadalupe; el archivo de los jesuitas en la ciudad de México; el archivo de la curia; el Archivo General de la Nación (AGN).

Para esta primera parte, me he restringido sin embargo a los textos más antiguos acerca de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, o aquellos con un alto interés compilatorio. A saber: la traducción novohispana en dos tomos del texto programático atribuido al jesuita Antonio Genovesi. *La devoción de Maria Madre Santissima de la Luz* (1737); la obra sintética del también jesuita José María Genovese, *Antídoto contra todo mal. La devoción a la Ssma. Madre del Lumen* (1733, reimpreso en 1737); *La invocación de Nuestra Señora con el titulo de Madre Santísima de la Luz* del bachiller José Tovar (1763); y la *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz* de José Antonio Alcocer (1790).

1. LA LEYENDA DEVOCIONAL Y EL ESTATUS DE LA IMAGEN SAGRADA

La *invención*¹ de la imagen sagrada de la Madre Santísima de la Luz fue profusamente narrada como parte central de su leyenda devocional, con una clara intencionalidad legitimatoria. Es decir, que el relato se convertía en un mecanismo para demostrar que en el origen de la imagen se encontraba la voluntad de la Virgen misma, esto es, que ella había concebido *en idea* su propio retrato.

Tanto en los escritos apologéticos, como en los de carácter programático, fue parte indispensable la historia del origen de la imagen, ya fuera para la propagación de la devoción –a partir del año de 1717, fecha asignada a la ejecución de la pintura–, o bien como parte de la defensa en contra de sus detractores. Y lo siguió siendo hasta arraigarse finalmente el culto en la región del Bajío mexicano y durante sus más célebres efemérides.

Como ha señalado Luisa Elena Alcalá a partir de su revisión de los textos novohispanos de Francisco de Florencia, el objetivo de este tipo de obras fue el de demostrar el valor histórico de los testimonios visuales, para legitimar la autenticidad de las devociones. Las características de tal género de literatura religiosa de origen medieval se encuentran repetidas en un gran número de historias de imágenes milagrosas, a las que a lo largo de la historia se han sumado diferentes intereses particulares de carácter local.²

La leyenda devocional llegó a presentar con el tiempo algunas variantes, siendo simplificada y omitidos algunos de sus detalles. A pesar de ello, en general la estructura del relato siempre siguió la fijada por *La devozione della Madre Sanctissima del Lume*, obra de carácter histórico, apologético y devocional atribuido al jesuita Antonio Genovesi, autor intelectual de la imagen, y publicado en Palermo entre 1732 y 1733.

¹ Con *inventio* me refiero al primer momento del proceso creativo: la *idea* o el *diseño* de la imagen. que por cierto debería permanecer inalterado en sus elementos iconográficos en las copias fieles de la misma, dado su carácter de icono y su origen sagrado.

² Luisa Elena Alcalá, “‘¿Pues para qué son los papeles...?’ Imágenes y devociones en los siglos XVII y XVIII”, en: *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, Dossier *Entre dos lealtades: México en su Independencia*, Castellón, Centro de Investigaciones de América Latina CIAL/ Universitat Jaume I/ Bancaja/ Fundació Caixa Castelló, 1997, no. 1, p. 44.

No obstante que ésta fue más adelante prohibida por la Congregación de Ritos (en 1742), mandada recoger e incluida en el Índice de libros prohibidos, debió difundirse ampliamente en el ámbito jesuítico. Prueba de ello son las numerosas obras en las cuáles se hizo patente su conocimiento, por parte de autores de épocas y latitudes distintas.

En la Nueva España, *La devozione* fue conocida muy pronto, gracias a la traducción del jesuita Lucas Rincón.³ Dicha versión en castellano fue realizada por encargo del primer promotor de la devoción en territorios americanos: el sacerdote ignaciano de origen siciliano que por aquella época fungía como rector del Colegio Máximo de san Pedro y san Pablo, José María Genovese,⁴ cuyo apellido a veces también aparece escrito como Genovesi, pero que aquí aparecerá siempre como Genovese, para diferenciarlo de Antonio Genovesi, autor intelectual de la imagen y promotor de la devoción en Sicilia y en el sur de Italia.

Bajo el título de *La devoción de María Madre Santísima de la Luz*, la obra fue publicada en 1737 por la imprenta de doña María de Ribera de la ciudad de México, bajo el patronazgo de doña Josefa Teresa de Bustos y Moya (**Figura 1**).⁵ Al año siguiente, la misma imprenta llevó a las prensas el segundo volumen del libro,⁶ esta vez dedicado a don Joseph de Sardeneta y Legaspi Muñoz y Castillo (**Figura 2**).⁷ En adelante, ésta será la edición que aquí se utilice.

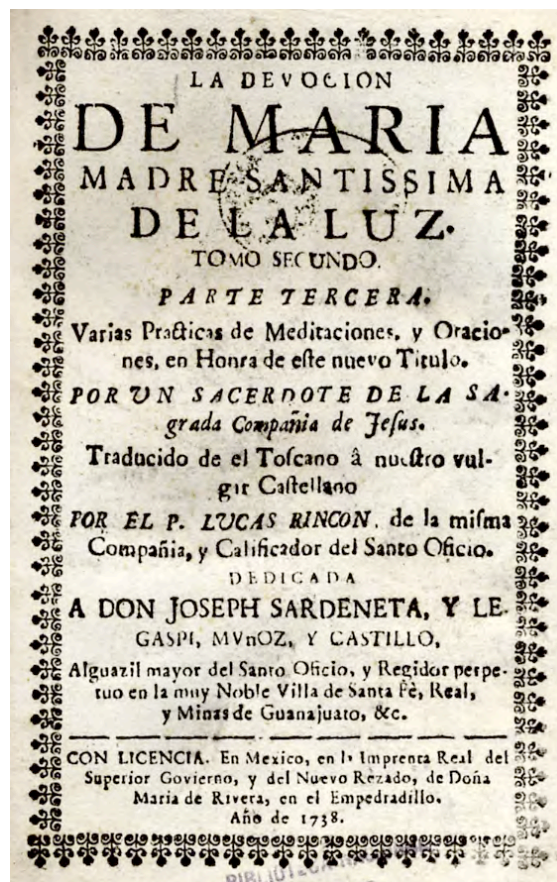
³ Calificador del Santo Oficio.

⁴ *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz, distribuida en tres partes por un sacerdote de la Compañia de Jesus. Tomo primero parte primera, y segunda. Se contienen en la primera el origen, y explicacion de este nuevo titulo. En la segunda, las gracias en honra suya, impetradas de Dios. Traducido de el italiano á nuestro vulgar por el P. Lucas Rincon, de la misma Compañia, maestro que fue, de prima de theologia en el Colegio Maximo de S. Pedro y S. Pablo, y calificador del Santo Oficio dedicado a la Sra. Da. Josepha Teresa de Bustos y Moya*, v. 1, Mexico, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1737, p. 14.

⁵ Mujer piadosa y célebre benefactora de la Compañía de Jesús.

⁶ *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz. Tomo segundo. Parte tercera. Varias practicas de meditaciones. Y oraciones, en honra de este nuevo titulo. Por un sacerdote de la sagrada Compañia de Jesus. Traducido de el toscano â nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincon, de la misma Compañia, y calificador del Santo Oficio. Dedicada a don Joseph Sardeneta, y Legaspi, Mvnoz, y Castillo, alguazil mayor del Santo Oficio, y regidor perpetuo en la muy noble Villa de Santa Fè, Real, y Minas de Guanajuato, &c.*, Mexico, v. 2, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1738, [22], 459, [35] pp.

⁷ Alguacil mayor del Santo Oficio y regidor de la muy noble Villa de Santa Fe, Real y Minas de Guanajuato.



1. Portada de *La devoción...*, v. 1.
2. Portada de *La devoción...*, v. 2.

Según se asegura en la “Advertencia”, la publicación *La devoción* busca satisfacer la insistencia de los devotos en tener alguna noticia y práctica de la *nueva devoción* de la Madre Santísima de la Luz.⁸ El autor advierte también que se dirige a un público poco ilustrado: “para las personas idiotas más necesitadas de estas ayudas espirituales”,⁹ razón por la cual se propone la utilización de un lenguaje llano y corriente.

El texto tiene una intención compiladora y se divide en tres partes; la primera corresponde al primer volumen, y las dos restantes al segundo. En primer lugar, el libro da cuenta del origen de la imagen, y explica el título y las excelencias que encierra; en segundo, recoge los milagros concedidos divididos en tres clases (los que miran a los bienes del alma, los que pertenecen a los bienes del cuerpo, y

⁸ *La devoción*, op. cit., v. 1, pp. 15-18, (Advertencia).

Como se verá más adelante, el asunto de si la devoción era o no novedosa, tendrá consecuencias importantes en las disputas en torno a las prohibiciones de la Madre Santísima de la Luz.

⁹ *Ibidem*, v. 1, p. 18, (Advertencia).

que tocan a los bienes de la fortuna); y finalmente, ofrece siete meditaciones hechas para aumentar el culto en las misiones y que se refieren a las siete prerrogativas del título de la Madre Santísima de la Luz, además de incluir un sumario del culto que recibía la imagen y de las correrías de las misiones.

La leyenda devocional

La leyenda sobre el origen de la imagen tiene lugar en la ciudad siciliana de Palermo y en algunos parajes cercanos. En ella figuran varios personajes, además de la Virgen misma. En primer lugar, un misionero jesuita que se revela como autor intelectual de la imagen y que es posible identificar con el propio Padre Genovesi, a pesar de que su nombre es omitido y de que él mismo habla de sí en tercera persona. El jesuita se revela como hombre cuidadoso y de atinadas decisiones que reafirman a cada momento su papel de autor intelectual de la imagen sagrada. En segundo lugar, una mujer anónima que funge como vehículo de comunicación entre el sacerdote y la Virgen, visionaria y mensajera de la voluntad celestial, y que tiene un papel decisivo en la ejecución de la imagen. Finalmente, un pintor de mediano talento, encargado de *colorir* el retrato mariano.

La historia comienza con el deseo del padre Genovesi de dedicar su vida al ejercicio de las misiones. Para lograr el éxito en tal labor apostólica, esperaba obtener –por medio de una imagen mariana de carácter misericordioso– la reforma de las costumbres de sus fieles: “Para empeñar más a la Virgen en favorecer los designios tuvo pensamiento de llevar consigo, como *escolta*, y *compañera inseparable* una *imagen en lienzo* de la Celestial Señora a fin de que de ella se esperase, a ella se pidiese, de ella se reconociese el fruto de la *conversión de los pecadores*, que es el único blanco de estas correrías evangélicas”.¹⁰ Quedaba de esa manera definida la función principal de la imagen: la conversión de los pecadores.

El primer problema al que se enfrentó el promotor fue el de idear un título y una figura adecuados a su propósito, así como agradables a la Madre de Dios, ante la negativa de utilizar una imagen reconocida o prestigiosa –posibilidad que ni siquiera es mencionada en el texto. “Mas porque las prerrogativas de la Reina del Cielo son infinitas, y todas grandes, no sabía resolver por sí mismo en qué forma,

¹⁰ *Ibidem*, v. 1, p. 8. Las cursivas son mías.

y postura se debiese idear la Sagrada Imagen, ni con qué invocación debiese [a]parecer en público. Gastando algún tiempo en esta perplejidad, determinó por último explorar la voluntad de la Virgen, y si le fuese posible saber de ella misma su beneplácito, para ponerla después a veneración con aquella figura, y título, que le fuese más agradable”.¹¹ En suma: la sacralidad de la imagen y la pertinencia teológica de la devoción serían en adelante fundamentadas en la voluntad de la Virgen misma, en tanto que autora del diseño de la imagen y el título de la Madre Santísima de la Luz.

El medio utilizado por el sacerdote para hacer llegar su petición a la Virgen fue una mujer que habría de desempeñar el papel de visionaria –llamada indistintamente *sierva de Dios y alma*, y en textos posteriores *beata y religiosa*. De acuerdo a la crónica, dicha sierva de Dios era tenida por persona muy devota y de experimentada virtud, pero además gozaba de fama de visionaria, ya que la Virgen no raras veces hacía digna de su presencia en largos y familiares coloquios.¹²

La primera mariofanía tuvo lugar al estar la sierva de Dios retirada en oración en un rincón de la iglesia, después de la comunión. De improviso, la mujer vio, llena de sorpresa, venir hacia sí a la Madre de Dios, graciosa, amable y radiante de hermosura como nunca antes se había dejado ver ante sus ojos. María Santísima distinguía a la beata con otro privilegio, pues en ocasión tan singular llevaba a su Hijo en brazos.

La visión mística es descrita como una escena de enorme belleza: el interior de la iglesia es inundado de luz, a la vez que el corazón de la vidente en éxtasis se inflama en amor a la Madre de Dios (**Figura 3**). En ello se adivina el tópico barroco del *destierro de tinieblas*, que en adelante sería aplicado constantemente a la Madre Santísima de la Luz, como bien convenía al título mariano. La luz quedaba convertida, de esta manera, en el elemento natural que señalaba la manifestación de lo sagrado, y que debido a su naturaleza celestial sobrepasaba la luminosidad del día. “Derramaba del celestial semblante un torrente de luz tan viva, tan copiosa, que en su comparación parecía el Sol una Luciérnaga. La Iglesia en que apareció estaba entonces tan inundada de tan excesivos resplandores, que no acertaba a concebir cómo pudiese ser mayor la luz del eterno día allá en el Cielo. Pero los rayos de aquel grande abismo de luz, no se estancaban en sus ojos, sino

¹¹ *Ibidem*, v. 1, p. 8.

¹² *Ibidem*, v. 1, p. 10.

que penetraban como reverberados al corazón; donde mudados en llamas de ardentísima caridad, lo liquidaban en un néctar de dulcísimo júbilo: tanto, que e[ll]a como náufraga en un mar de contento, no cesaba de contemplar aquel Rostro, en que aparecían compendiadas todas las bellezas del paraíso”.¹³



3. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768), atribuido, *Primera aparición de la Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII.

Con tal abundancia de luz, la Virgen manifestaba su infinita clemencia. Según sus propias palabras dichas a la mujer en pleno arrebató místico, atendía de esa manera a las súplicas del religioso con el fin de consolarlo. A pesar de no estar presente en ese momento, el padre Genovesi era especialmente señalado por María Santísima, quien al mostrarse favorable a su propósito, admitía su ministerio apostólico y tomaba sus empeños bajo su protección y patrocinio.

El carácter misional de la imagen quedaba definido desde su creación. Y su función *peregrina*, atribuida a la voluntad de la Virgen, quien había ordenado a la misma persona en otra aparición: “que de su parte hiciese saber al referido religioso, ser voluntad suya, que donde quiera que la llevase en sus misiones, y predicase las glorias de este título, procurase con todo esfuerzo excitar la devoción de los pueblos, para que en todas partes se erigiesen altares, se

¹³ *Ibidem*, v. 1, p. 10.

destinasen capillas, se fabricasen iglesias, en honra de la Madre Santísima de la Luz, colocando en ellas la Sagrada Imagen.¹⁴

No sólo eso, sino que la Virgen misma había manifestado, de acuerdo al relato, su voluntad de ser pintada: “quiero ser *retratada en lienzo como ahora me ves*. Observa mi porte: mírame atentamente; y al decir esto, inclinándose un tanto, se dejó ver, en acción de *sacar con su diestra a una Alma pecadora, de la horrenda garganta del Infierno, y detenerla por la mano estrechamente suspensa, porque no tornara a precipitarse*”.¹⁵ Su realización en lienzo y la toma de distancia con respecto a las antiguas imágenes elaboradas en bulto constituyen además el signo inequívoco de la modernidad de su factura, lo mismo que las nuevas armas del intelecto utilizadas es pos de un objetivo más antiguo.

Como se ve, la *ekphrasis* -con su intencionalidad retórica de persuasión- se convierte en vehiculo que pone ya en evidencia el programa intencional de la realización del sagrado retrato. El carácter de imagen misericordiosa que mostrara la protección de María a sus devotos quedaba fijado mediante su disposición transitiva. Y ciertamente es de notar que la imagen de la Madre Santísima de la Luz logra en el espectador tal sensación de movimiento y dinamismo -en lugar de ser estática como muchas otras imágenes marianas, incluso algunas de la misma época-, que se antoja pensarla cercana a tal proceso de *invención*, quedando demostrada de tal manera la eficacia de su leyenda devocional.

Pero volvamos a la narración. Faltaba algún tiempo todavía para la ejecución material de la pintura. Sin embargo, la imagen impresa en la memoria de la vidente, a manera de su primer soporte, era considerada ya como un primerísimo retrato de la Madre Santísima de la Luz: “Clavó en ella su atenta vista aquella devota persona, y se estamparon en la imaginación sus facciones, y porte, con tal viveza, que podría sin duda decirse, que fue la primer copia que se formó aquella que estampó la Virgen en la fantasía de su sierv[a], a fin de que pudiese con más puntualidad instruir al pintor, y ministrarle la idea del retrato que debía trasladar a la tela”.¹⁶

¹⁴ *Ibidem*, v. 1, pp. 13-14.

¹⁵ *Ibidem*, v. 1, p. 11. Las cursivas son mías.

¹⁶ *Ibidem*, v. 1, p. 11.

Algunos de los atributos revelados del retrato fueron agregados a la iconografía de la imagen arriba descrita, por medio de la intervención indirecta del padre Genovesi. Durante la misma aparición, la mujer comunicó a la Madre de Dios la súplica del misionero jesuita de representar los corazones de los pecadores en el momento de ser ofrecidos a la Virgen. Al ser éstos redimidos y preservados del mal, su presencia en la imagen denotaba que de ella se debía esperar y a ella se debía atribuir su conversión. Aprobado tal designio, en ese momento apareció un ángel genuflecto que presentaba un azafate rebosante de corazones, los cuales eran tomados uno a uno por el Niño Jesús, que de esa manera los encendía en su amor.

El pasaje en que queda revelada la iconografía de la Imagen Sagrada termina con la insistencia por parte de la Madre Santísima en la realización de una pintura. Ella misma señalaba en él –como había deseado Genovesi– el nombre de la advocación: “Anda ahora, repitió la Virgen y cual yo me he dejado ver de ti, tal ni mas ni menos quiero ser retratada, y con tal divisa invocada con el nombre de Madre Santísima de la Luz”.¹⁷ Y, finalmente, aseguraba a la visionaria que las gracias singularísimas con que manifestaría su protección al ser invocada serían señal clara de su agrado.

La ejecución de la pintura.

La ejecución de la imagen sagrada de la Madre Santísima de la Luz no sería , sin embargo, inmediata a los acontecimientos hasta aquí relatados. En ello había de mediar una primera pintura fallida, que no logró satisfacer la intencionalidad de su ejecución ni la voluntad de la Virgen.

Después de haberse dejado ver la Madre de Dios a los ojos de la piadosa mujer, ésta había llevado al padre Genovesi la noticia del beneplácito divino. En consecuencia, el misionero mandó llamar a un pintor al que “informó plenamente acerca del *modo, idea, facciones, postura, y circunstancias* todas de la Imagen, que debía colorirse en un cuadro”.¹⁸ Sin embargo, tal propósito no había podido lograrse, ya que al trabajo del pintor no pudo asistir el religioso, que había sido ocupado por sus superiores en otros asuntos. La mujer tampoco había estado presente, debido “al retiro que convenía a su sexo” y a sus obligaciones

¹⁷ *Ibidem*, v. 1, p. 12.

¹⁸ *Ibidem*, v. 1, p. 16. Las cursivas son mías

domésticas. Según la crónica, también podía haber intervenido en ello un designio sobrenatural: “Porque, o fuese traza del enemigo, restado a impedir la empresa de que temía sus mayores daños, o fuese voluntad de la Virgen, que quería acreditar con nuevas prendas de su gusto la conducta de [a]quella obra”.¹⁹

En la primera pintura se advertían algunas diferencias: una media luna a los pies de la Señora, la ausencia del cortejo angelical y el color rojo de la túnica de la Virgen. Al no cumplir su carácter de *copia fiel* del *Sagrado Original*, es decir, de no ser retrato exacto de la Virgen misma en la manera en que ella había querido ser representada, esta primera pintura había resultado defectuosa y su mensaje confuso.

Sería, pues, necesaria una segunda hierofanía de la Madre Santísima de la Luz. Fue así que ella reclamó de nuevo la presencia de su sierva en Palermo, ciudad de la que en ese momento se encontraba distante. Viose entonces asaltada la mujer de un peligroso mal del pecho que le impedía hablar, excepto cuando lo hacía con su director espiritual, conociéndose con ello el origen sobrenatural de su mal. Por orden de los médicos, que no lograban encontrar una cura, la beata fue enviada a Palermo en busca de aires más saludables y templados. Apenas llegar a la ciudad, se vio completamente sana de tan extraño padecimiento.

Sólo la vidente, que había tenido ante sí a la Virgen, pudo darse cuenta de las imprecisiones de la figura pintada. Al saberlo el religioso, a quien de alguna manera también se lo decía el corazón, solicitó a la mujer renovar la petición a la Virgen y preguntarle si debía enmendarse el retrato ya ejecutado, o bien debía hacerse uno nuevo de la manera en que ella se había dignado *significarle*.²⁰ La respuesta de la Virgen no se hizo esperar, pues pronto volvió a aparecer una mañana después de la comunión. Y dijo a la mujer: “Que se admiraba, como después de tantas pruebas de su beneplácito sumo, se ponía en duda que fuese su voluntad, por lo cual volviese al religioso, y le dijese de su parte, que la Virgen, no solo gusta, sino que expresamente manda, que de nuevo se pongan manos a lo obra, y se haga otro retrato, que del todo se le asemeje, según el primero diseño”.²¹

¹⁹ *Ibidem*, v. 1, pp. 16-17.

²⁰ *Ibidem*, v. 1, pp. 20-21.

²¹ *Ibidem*, v. 1, p. 21.

En ello quedaba de manifiesto el planteamiento neoplatónico acerca de la existencia de distintas formas (*technés*) del arte de hacer imágenes (*eidola*), en términos cognitivos. En *La República* y *El sofista*, Platón sostiene que existen dos clases de imágenes: *phántasma* (aparente o falsa) y *eikon* (verdadera). La primera de ellas (correspondiente a la primera pintura) es el resultado del arte de *imitar* realidad en su *aparición* (*phantastiké* o fastasmagoría). La segunda (la pintura final), corresponde arte de copiar la realidad por medio de la *semejanza* (*nímesis*).²² La primera pintura, al ser fruto de la *fantasía* del pintor había resultado necesariamente falsa. En cambio, en la segunda habrían de mediar la *memoria* de la beata y la presencia de la Virgen misma, garantizando finalmente no sólo la semejanza con el prototipo, sino la sacralidad y la efectividad de la pintura.

Tuvo lugar así la última aparición anterior a la ejecución de la imagen. La Virgen anunció su visita, como solía hacerlo, por medio de un ángel de la guarda. Más tarde, apareció ante la mujer una vez más y le ordenó de manera explícita la manera en que deberá realizarse el retrato: “Ve ahora, le añadió, al pintor, que actualmente está trabajando, allí me encontrarás, pero sola tú me verás; y entretanto, que *tú, teniéndome delante de los ojos amaestrases con la voz al pintor, Yo guiaré invisiblemente el pincel*, de modo, que acabada después la Obra, conocerán todos por su belleza sobrehumana, que *mente, y arte superior, condujo los colores, y dispuso la idea del bosquejo*”.²³ Si bien la crónica atribuye tales palabras a la Madre de Dios, también asegura que el religioso había solicitado a la mujer pedir que al Virgen estuviese presente en la segunda pintura, con el fin de asegurar el éxito de la empresa, pues la imagen se materializaba en el producto de una visión con el poder en ello implícito.

El momento climático del relato es sin duda la escena de la realización de la pintura, en que la Virgen manifestó su presencia al dejarse ver con el mismo traje, porte y semblante con que había deseado ser pintada (**Figura 4**). El padre Genovesi la describe de la siguiente manera: “Con la asistencia, pues, tanto de la devota mujer, que *con su lengua dirigía la mano*, como de la Virgen, que *con su oculto influjo gobernaba la fantasía* del pintor, vino por ultimo a luz la Sagrada

²² Cfr. Platón, “La República o de lo justo” y “El sofista o del ser”, en: *Diálogos*, v. 2, México, Porrúa, 2009, pp. 220-246 y 414-416.

²³ *Ibidem*, v. 1, p. 22. Las cursivas son mías.

Imagen, dotada de aquella Majestad, y belleza de rostro mas que humana, con que arroba los ojos de cuantos la miran”.²⁴



4. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768), atribuido, *La ejecución de la pintura de la Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII.

Faltaba sólo la *activación* de la imagen por parte de la Virgen misma, quien finalmente mostró su agrado al bendecir su retrato haciendo con la diestra la señal de la cruz, como mecanismo de consagración. Tan especial privilegio se tuvo en adelante por origen de los favores concedidos a los devotos, como consideraba el misionero: “Con esta acción, creo yo, que se dignó de comunicar a aquel su amado retrato, la virtud de los continuos, y estruendosos milagros, con que después ha querido autenticar la parcialidad especial con que reconoce por obra suya, y obra favorecida a aquella pintura, confiriéndole sus veces, y la investidura de su celestial beneficencia, bajo el hermoso titulo de Madre Santísima de la Luz [o Madre Santísima del Lumen]”.²⁵ El tema resulta sumamente interesante, pues en realidad tiene una relación directa con los milagros atribuidos a la pintura palermitana, como se verá con detalle en el tercer capítulo de este trabajo.

²⁴ *Ibidem*, v. 1, pp. 22-23. Las cursivas son mías.

²⁵ *Ibidem*, v. 1, p. 24.

El estatus de la imagen sagrada

El estatus de imagen sagrada de la Madre Santísima de la Luz quedaba probado, como ya se dijo, a partir de la leyenda devocional que explicaba su proceso de ejecución pictórica. La narración piadosa de su origen explica, con abundantes detalles, cada uno de los pasos de hechura o del mecanismo por medio del cual había llegado a buen término la solicitud del misionero y la voluntad de la Virgen; con todo el cuidado de las partes que garantizaba exactitud con respecto al original –y con ella–, su futuro prestigio y credibilidad.²⁶

Hay que recordar que después de plasmarse en primer lugar en la mente de la beata, la imagen tuvo que ser ejecutada dos veces, al resultar el primer intento insatisfactorio con respecto a la visión, al diseño y al deseo de la Madre Santísima de la Luz. Si a pesar de todo aquello pudiese haber quedado alguna duda del origen sobrenatural de la pintura, la voluntad mariana se manifestó de otras maneras más tangibles: la vidente fue asaltada por un mal del pecho que le impedía hablar y no sanó hasta su llegada a Palermo, lugar al que fue enviada por la Virgen para atender su empresa; siendo conocido, entonces, el origen misterioso de la enfermedad.

Al saber que la pintura no se asemejaba a la visión, la mujer preguntó a María si el retrato debía enmendarse, o bien convenía más hacer uno nuevo de la manera en que ella se dignó *significarle*. Como respuesta, la Madre de Dios mando expresamente que se pusieran de nuevo manos a la obra en la elaboración de otro retrato, en todo semejante al primer diseño.²⁷

Durante la ejecución de aquel segundo retrato quedó sustancialmente perfeccionado y mejorado el estatuto de la pintura sagrada, mitad divina y mitad humana, pues la Virgen misma quiso estar presente en el obrador del artista. Y así sucedió, pues en dicho lugar la Virgen se dejó ver a la vidente, con el mismo traje, porte y semblante con que quería ser pintada, trazando de tal manera la *inventio* de sí misma: “Con la asistencia, pues, tanto de la devota mujer, que *con su lengua dirigía la mano*, como de la Virgen, que *con su oculto influjo gobernaba la fantasía del pintor*, vino por ultimo a luz la Sagrada Imagen, dotada de aquella majestad, y belleza de rostro mas que humana, con que arroba los ojos de

²⁶ 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.

²⁷ *La devoción*, op. cit., v. 1, p. 21.

cuantos la miran”.²⁸ Terminada la obra, la Virgen no sólo se mostró risueña y complacida con el resultado, sino que alzó la diestra y la bendijo con la señal de la cruz, dotándola de la capacidad de obrar milagros.

Como ha señalado Jaime Cuadriello, el asunto apela al tópico barroco de, por orden del confesor, mandar pintar las visiones, además de escribirlas. Así sucedió precisamente a santa Teresa, según lo refiere Carducho, pues después de dos visiones que tuvo de Cristo (en la columna y resucitado), “la misma santa hizo pintar del modo que se le apareció, induciéndole ella al pintor y dándole la idea”.²⁹

En términos de la narración visual, muy pocas veces fueron representadas las apariciones de la Madre Santísima de la Luz y la ejecución de su retrato – trasladado más tarde a la ciudad de León. Una de ellas está posiblemente inspirada en un grabado, quizá incluso de procedencia italiana. Me refiero al díptico novohispano –atribuido a Miguel Cabrera por Carrillo y Gariel– que perteneció al noviciado jesuita de Tepozotlán y que actualmente forma parte de las colecciones del Museo Nacional del Virreinato (**Figuras 5 y 6**).

En el primer panel, la Virgen María, como Madre Santísima de la Luz, irrumpe en un espacio arquitectónico profundo, dentro del cual la mirada del espectador ha sido guiada por medio de diagonales trazadas entre los diferentes personajes. Al rompimiento de gloria, que ocupa el ángulo superior derecho, en el otro extremo se opone compositivamente la figura de una mujer de toca y edad madura. La beata, de traje leonado y velo negro, contempla de hinojos la mariofanía. La expresión del rostro, los ojos que miran hacia lo alto y la mano derecha que denota asombro –mientras la otra sostiene un libro contra el pecho– constituyen los signos de la llamada *pintura de visión* –en los términos en que la define Víctor Stoichita en *El ojo místico*. De esa manera, la mirada de la beata (situada compositivamente casi en el eje horizontal del cuadro) –y con ella la visión

²⁸ *Ibidem*, v. 1, pp. 22-23. Las cursivas son mías.

²⁹ “Ayuda a esto [a la perfección dada por Dios a las imágenes] el santo Cristo, que la Santa hizo pintar en Avila en una Ermita de la huerta de su Monasterio de S. Iosef al modo que se le había aparecido a la columna atado, con un rasgon mui grande en el codo, el qual rasgon como el Pintor, a quen la Santa iba informando y dirigiendo, hallase dificultad en pintarlem divirtiendose, ó bolviendo la cabeza, lo halló milagrosamente hecho, y se venera aquella milagrosa pintura en aquel lugar: como en un oratorio de los Descalzos de su Orden desta Villa de Madrid un Chrtisto resucitado, que la misma Santa hizo pintar del modo que se le aparecio, induziendole ella al pintor, y dandole la idea”.

Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 369.

mística- establece un nexo entre los registros terrenal-inferior-oscuro y sagrado-superior-luminoso y entre los diferentes niveles de *realidad*. La mujer es a la vez instrumento de la voluntad divina e introductora del espectador en la escena, marcada ésta por fuertes contrastes lumínicos y líneas verticales y horizontales que al intersectarse crean una superposición de planos que dota de profundidad al espacio.



5. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768), atribuido, *Primera aparición de la Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII.

6. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768), atribuido, *La ejecución de la pintura de la Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII.

El segundo episodio, por su parte, narra el momento de la ejecución de la pintura en el obrador del artista y constituye en términos compositivos un reflejo casi exacto del anterior. La escena no sólo pertenece a la tipología del taller artístico, sino también a la representación de la visión. En la escena se mira a la anciana beata en ademán indicativo; mientras que ante el pintor la sagrada Imagen emerge de la imprimatura roja del lienzo. Por encima del caballete se deja ver la mismísima Madre Santísima de la Luz, idéntica a su retrato pintado y en medio de un desgarre de gloria que tiene lugar en la obscuridad de la habitación. La luz, por su parte, no sólo queda circunscrita a la figura de la Virgen en lo alto, sino que irradia el espacio y la tela donde ella misma se hará visible a sus devotos. El espacio queda dividido en dos registros divididos por el borde superior del lienzo. Los ojos de la beata -del espíritu- de nuevo permiten que la realidad divina quede

materializada en la tierra, donde se encuentran cuadro y pintor. Al mismo tiempo, invisible, el influjo de la Virgen guía la mano del artista, que de esa manera queda convertido en vehículo de lo divino. Palabra y presencia garantizan no sólo la semejanza, sino también la sacralidad de la imagen.



7. Anónimo mexicano, *La ejecución de la pintura de la Madre Santísima de la Luz*, siglo XX, principios.

Cerca de una centuria y media más tarde, la misma escena fue vuelta a pintar como parte de las obras murales ejecutadas en la Catedral de León, con motivo de la coronación pontificia de la imagen en 1902 (**Figura 7**). Salvo por las particularidades de la composición, el mobiliario y la indumentaria, esta obra repite la gestualidad de aquella de Cabrera.³⁰ No sólo se repite la división de lo

³⁰ Junto con su pareja, que representa el traslado de la imagen a su santuario, esta escena tenía como intención la legitimación y reafirmación del origen del culto, por medio de las reglas de verosimilitud (fidelidad a la narración, ambientación, vestuario, etcétera) seguidas por los pintores de la época. No sólo se puede ver en tales obras una tendencia al realismo, sino también una manera particular de resolver los problemas de invención, composición, expresividad, propios de la pintura de historia, realizada para ser contemplada en grandes espacios públicos. Dentro de ese contexto, hay que recordar que la Iglesia buscaba reafirmarse y veía recobrando una parte del poder perdido (también dentro de una esfera simbólica), así como su capacidad de mecenazgo. No sólo es el

sagrado-superior y lo terrenal-inferior, sino que además las fuentes de iluminación corresponden a dos de las acepciones utilizadas en la literatura devocional de la imagen: la luz física (que entra por la ventana, a la izquierda) y la luz espiritual (irradiada por la Virgen, a la derecha). De manera nada incidental, la pintura se localiza justo en el centro, en la intersección de los ejes que rigen el significado del cuadro.

Al quedar, pues, mediante dicha estrategia pictórica atribuida la *idea o diseño* de la pintura a la Virgen misma –quien además había guiado con secreto influjo la mano del pintor–, aquella se aproximaba a las imágenes *acheiropoietai* exentas de toda intervención de mano humana. Por otra parte, los íconos lucanos –realizados en vida de la Virgen– podían preciarse de ser *verdaderos retratos*. La efigie de la Madre Santísima de la Luz no se quedaba atrás, pues la Virgen había estado presente por medio de una visión. Quedaba incluso elevada por encima de las imágenes aparecidas misteriosamente, pues la voluntad divina no se había manifestado en un ocultamiento o en un viaje, sino en la ejecución misma de la obra. Como es de esperar, todo ello constituía un privilegio distintivo para la Compañía de Jesús, que con tal timbre de gloria veía patrocinados por la Virgen sus misiones y colegios, así como refrendado su prestigio.

Pero además, el carácter de *imagen revelada* era también utilizado como argumento de la licitud de la devoción. Así lo aseguraba uno de los primeros textos programáticos, que afirmaba que si bien “son innumerables las sagradas imágenes, a que la Virgen en todos tiempos ha transfundido algún vislumbre de sus facciones, y con ellas algún rayo de su beldad, y alguna centella de su poder”, la imagen palermitana excedía en privilegios a cualquiera de ellas, sostenía el texto, que continuaba afirmando que: “mas la distinción con que quiso del todo semejante a sí, y nada diversa de su vivo original, a la prodigiosa imagen de la Madre Santísima de la Luz, bien puede decirse no solo rarísima, mas sin ejemplo: porque aquel haber dado el diseño, aquel haberla milagrosamente querido pintada de nuevo, para que saliese más de su gusto, aquel haberse hallado presente a su labor, aquel haber destinado cuatro serafines para guardarla, aquel haberla, en fin, bendecido, con demostraciones de tanto agrado suyo, dan bien

momento del complejo programa iconográfico de la Basílica de Guadalupe, ejecutado con motivo de la coronación de la imagen en 1895, sino también a los ciclos pictóricos arraigados a devociones locales, que se propagaron por toda la geografía mexicana. Vid Fausto Ramírez y Esther Acevedo, “Preámbulo”, a: *Los pinceles de la historia: La fabricación del Estado 1864-1910*, México, Museo Nacional de Arte – Conaculta, INBA/ Banamex/ Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM, 2003, pp. 17-32.

claro testimonio de su animo, propenso a derramar con larga mano su misericordia en aquellos fieles devotos, que con particular culto venerasen esta su imagen, y con el titulo de Madre Santísima de la Luz le tributasen humildes obsequios”.³¹

El rango de la imagen y el tópico de lo *inefable*

Aún más, en todas aquellas señales celestiales residía la belleza divina de la imagen. Se veía así cumplida la promesa de la Virgen de que en la majestad de su retrato se conocería su origen divino. Pero además, la pintura adquiría el carácter de irrepetible, de manera que era humanamente imposible sacar copias exactas de ella. De tal manera lo entendía el autor del texto de *La devoción*: “Cierto es, que en el aspecto del prodigioso retrato resplandece un aire de paraíso, tan vivo, tan grave, tan amable, tan penetrante, que hasta ahora no ha sido posible formar una copia que se le parezca. Se han arriesgado a la empresa los mas eminentes pinceles, y con gran ventaja mas acreditados, y mas excelentes que el de su primer autor. Pudieron vencer el primer ejemplar en el dibujo, en el arte, en el concierto, hermosura, y suavidad de colores. Mas por último, siempre se han confesado vencido[s] de la celestial belleza, y gracia inevitable del rostro, y partes todas de esta obra más divina que humana. El artífice mismo que de su mano la formó, probando muchas veces a colorir otra semejante, siempre se ha reconocido inferior a sí mismo, o por lo menos decir, a la inteligencia superior, que reguló su mano, y a quien debe atribuirse la gloria de tan primorosa labor; porque por mas que se haya esforzado a delinear otra tal, no le ha sido jamás posible llegar a copiarla con aquella jovial, devota, y majestuosa amabilidad, que enamora la vista, y juntamente entenece, y compunge los corazones mas duros de una ciega, y obstinada malicia”.³²

El fragmento anterior apela al tópico de la irrepresentabilidad, dada la condición imperfecta de la naturaleza humana, que no es raro encontrar aplicado a las imágenes religiosas. De acuerdo a tal planteamiento, sólo Dios es capaz de crear imágenes perfectas (*fecit*), mientras que la soberbia de los hombres siempre tendrá como resultado figuras imperfectas o inacabadas (*faciebat*).

³¹ *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. 28.

³² *Ibidem*, v. 1, pp. 22-23.

Por otra parte, las *ekphrasis* de la imagen apelaban al mismo tiempo al tópico de lo *inefable*. Se trata del *no sé qué*,³³ definido por Javier Portús, en su estudio clásico sobre el tema, como la más afortunada expresión que ha encontrado el castellano para describir la experiencia estética imposible de traducir en palabras.³⁴ Los ejemplos pueden ser numerosísimos. Baste aquí citar los siguientes versos referidos por el mismo autor: “No es posible pintar pincel humano/ la copia de tu ciencia, y elegancia/ por ser infusas del consejo arcano/ de la divina y paternal substancia”.³⁵

Otro fragmento que vale la pena citar a pesar de su extensión proviene también de un ámbito jesuita y se refiere a la Imagen de Santa María de Guadalupe. Cuando los análisis científicos, los dictámenes pictóricos y la retórica resultaban insuficientes, quedaba como último argumento el lienzo mismo. Cualquiera que mirara la Imagen de Santa María de Guadalupe podía darse cuenta de su origen divino: ¿quién podría verla sin conocer que tanta hermosura sólo podía darla Dios? Allí donde las pruebas callaban, era elocuente el *no sé qué* de la obra. Don Cayetano Antonio de Torres, en su sermón pronunciado el once de noviembre de 1756, reconstruía de la siguiente manera el diálogo del procurador jesuita Juan Francisco López con el papa Benedicto XIV, quien después de ese momento habría confirmado el patronato guadalupano sobre el territorio de la Nueva España:

“Vamos al hecho que es digno de saberse. Cuando se le presentó a Nuestro Beatísimo Padre una copia sacada para este fin del Original de Guadalupe, se complació de tal modo en su soberana hermosura, que preguntó enternecido: *¿Así es?* Sí, Beatísimo Padre, así es. Pero no digo bien: no es así, porque esa copia, aunque esté sacada por el más diestro pincel, no es más que un borrón muy tosco del bellissimo Original. Las copias de Guadalupe son como las de la luz, que ni sacan ni pueden sacar la luz, lo que ella es en sí misma. Lleguen los Zeuxis de México: no puede tanto su habilidad. Vengan los Ángeles de Roma: yo aseguro que volverán corridos. Venga el Apeles de Grecia: no es este empeño el mismo que retratar a Alejandro. El pincel más delicado acaso copiará el cuerpo, pero no el alma de la pintura. Aquella modestia de su semblante, aquel halago de sus ojos, aquella dulzura de sus mejillas, aquella humildad de sus manos, aquel ademán de su cuerpo, aquel aire de su talle, aquella gala de su vestido, aquella

³³ Equivalente al *Je ne sais quoi* francés; y al *no so che* italiano.

³⁴ Javier Portús, “Cuando ya no hay palabras: El ‘no sé qué’ y otras fórmulas de lo inefable”, en: Javier Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, pp. 157-173.

³⁵ Javier Portús, *op. cit.*, pp. 167-168.

apacible compostura y tanto embeleso de todo. ¿Quién será capaz de copiarlo? ¿Quién podrá trasladarlo a otro lienzo? Pero sea tan feliz el pincel de alguno, que pueda copiar al vivo todas esas perfecciones de la bellísima Imagen, ninguno ciertamente lo podrá hacer con aquel *no sé qué, de particular encanto y hermosura, que sólo pudo darle el pincel de Dios: cui etiam dominus contulit splendorem*. Por eso vuelvo a afirmar, Beatísimo Padre, que no es así. Será esta copia muy bella, pero sin el *atractivo de nuestra Imagen*. Parecerá muy hermosa, pero *no ha de compungir, no ha de alegrar, no ha de enternecer, no ha de encantar los pensamientos, no ha de rendir voluntades, no ha de robar corazones en aquel punto, en aquel grado, con aquella dulce fuerza que lo hace y lo sabe hacer el bellísimo Original*.³⁶

Como explica Portús, además de ser un recurso abundante de la literatura española del Siglo de Oro,³⁷ el *no sé qué* fue utilizado para aludir a la inefabilidad última de la experiencia mística. Un buen ejemplo de ello lo constituye la estrofa séptima del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz: “Y todos cuantos vagan/ de ti me van mil gracias refiriendo,/ Y todos más me llagan;/ y déjame muriendo/ un no sé qué que quedan balbuciendo”.³⁸ Portús también señala, con acierto, que a pesar de su importante lastre escolástico, el catolicismo de la Edad Moderna promovió una religiosidad basada en los sentidos, el sentimiento y el misterio. Esto último era una paradoja, en tanto que no existía acceso al sistema dogmático por medio de una explicación racional, al punto de considerar una parte importante de la experiencia religiosa personal como irreductible a un idioma.³⁹ De tal manera, lo por medio de lo sensorial se apelaba a lo trascendente.

Dentro de ese marco hay que entender la descripción de la belleza de la Madre Santísima de la Luz, tan evidente como inexpresable, al estar dotada de tal

³⁶ Cayetano Antonio de Torres, *Sermón de la Santísima Virgen de Guadalupe predicado en esta Santa Iglesia Metropolitana de México en la solemnísima celebración que hizo por la confirmación apostólica del patronato, predicado el día jueves once de noviembre de 1756*, México, Imprenta de los herederos de la viuda de don Joseph de Hogal, 1757, pp. 31-32. *Apud.* Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano: Una alegoría de Miguel Cabrera*, en: *Zodiaco Mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004, pp. 48-49. Las cursivas son mías.

³⁷ A la par de su puntual utilización en la literatura artística, se extendió a tal punto, que llegó incluso a vulgarizarse y a ampliar su significado hasta vaciarse de él.

³⁸ San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa a los poemas mayores*, Madrid, Ed. D. Alonso, 1989. *Apud.* Javier Portús, *op. cit.*, p. 161.

³⁹ *Ibidem*, p. 167.

“majestad y belleza superior a toda inteligencia, y arte humana”.⁴⁰ Tal cosa solía atribuirse, además, al hecho de que la imagen reunía en sí todas las prerrogativas de la Virgen María, al igual que el retrato de Helena pintado por el célebre Zeuxis (prototipo de retrato retórico, poético y pictórico), a quien además se atribuía haber pintado unas uvas con tal exactitud que las aves se acercaban a picotearlas (tópicos ambos ampliamente socorridos en los tratados pictóricos). Dicha comparación ha sido introducida por el texto de *La devoción* de la siguiente manera: “entre todas las obras en lienzo, del famosísimo Zensis [*sic*], fue la más nombrada, el ideal retrato de Elena. ¿Y por qué? Porque unió en una sola imagen todo lo bello, que estaba repartido en las mas hermosas doncellas de su edad. De una, copió la serenidad de la frente, de otra la vivacidad de las pupilas, de esta la majestad de las cejas, de aquella la gracia de los labios, de la otra la suavidad del color; en suma, recogió de todas lo más eminente, y colocándolo en un solo semblante, hizo resultar una figura de tan noble proporción, que parecía, no ya una princesa hermosa, nacida en Grecia, sino una diosa de la beldad, formada en el cielo”. Lo mismo sucedía, pues, con la imagen palermitana: “Así parece que hizo la Virgen, en revelar su nuevo título de Madre de la Luz, y hacerle pintar con su Hijo Divino en la siniestra, y en la diestra un pecador, recobrado de la garganta de la infernal serpiente. Quiso con esto, poner a la vista el mas bello de todos sus privilegios, y costear una perfectísima Imagen de todas sus más raras prerrogativas”.⁴¹

Pero ¿cuáles eran tales prerrogativas sintetizadas en la imagen? De acuerdo a las prolijas explicaciones del título de Madre Santísima de la Luz, se ponía de manifiesto que la Virgen era, a una vez, Madre de la Luz increada (progenitora de Cristo, *Theotokós*) y de la luz creada (de los hombres, corredentora).⁴² Ambas dignidades habían quedado plasmadas en el retrato, quedando de tal manera legitimada la actividad apostólica de los jesuitas: “porque se conociera el bello engarce de estas dos grandes excelencias concedidas a la Virgen, de Madre de Dios, y Madre también de los hombres quiso la misma Señora, que fuese visible a nuestros ojos, ordenando que se copiase una imagen suya, que representara al vivo una, y otra preeminencia; la de Madre de Dios, sustentando en una mano a

⁴⁰ José de Tovar, *La invocacion de Nuestra Señora con el titulo de Madre Santissima de la Luz, propuesta, y explicada por D. Joseph de Tobar, bachiller en theologia. Añadida de el extracto de una carta, respuesta á la en que se pidió informe de lo sucedido en Sicilia sobre la practica de esta devocion: y un triduo para celebrar la fiesta de la Madre Santissima de la Luz*, México, Imprenta del real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1763, pp. 11-12.

⁴¹ *La devoción*, *op. cit.*, v. 1, p. 32.

⁴² *Ibidem*, v. 2, p. 399.

su Niño Divino; y la de Madre nuestra, sacando con la otra mano de la garganta del dragón infernal, como de un abismo de llamas, la alma de un pecador destinado ya a las penas eternas [...] y a ésta su imagen quiso se diera el nombre de María Madre de la Luz, mandando juntamente, que esta figura que tan al vivo expresa el nombre, que le impuso, se llevase en las sagradas misiones, para que de ella se reconociera, de ella se esperara, y a ella se demandara el fruto de las fatigas apostólicas, que consiste todo en la conversión de los pecadores”.⁴³ Madre de los justos y de los pecadores, en su sagrada imagen se le veía admitir los corazones de los primeros y retirar del peligro de la condenación a los segundos.⁴⁴

Las tres potencias del intelecto y la *luz* del entendimiento

Pero además, la ejecución de la pintura de la Madre Santísima de la Luz suponía una feliz conjunción de las tres potencias del intelecto: la *voluntad* de la Virgen, la *memoria* de la beata y el *entendimiento* del artista.⁴⁵ Quedaba de tal manera asegurada su exactitud con respecto al original, como explica Jaime Cuadriello: “con el concurso de las tres potencias intelectivas, al servicio de los planes marianos, no sólo se configuraba la naturaleza celestial del encargo sino su credibilidad ante la mirada, en tanto se quiso que el retrato fuese lo más cercano respecto a su paradigma o intención”.⁴⁶

Pero aquello no sólo se hacía patente en la leyenda de la creación de la imagen, sino también en su misma función devocional. Los textos programáticos explican, acerca del tema, que la *libertad* (del albedrío) del hombre estaba compuesta por dos potencias: el *entendimiento* (encargado de proponer y dictar lo que le parece conveniente) y la *voluntad* (de resolver y disponer lo que le agrada). Así pues, en tanto que luz, la Virgen *alumbraba* el entendimiento, infundía calor vital para alentar la voluntad y movía a la práctica de sus devotos.⁴⁷ Como se ve, los términos de *iluminación* y *alumbramiento* eran utilizados no sólo en sentido

⁴³ *Ibidem*, v. 1, pp. [28]-[29].

⁴⁴ José de Tovar, *op. cit.*, pp. 12, 15.

⁴⁵ Jaime Cuadriello, “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 131.

⁴⁷ *La devoción*, *op. cit.*, v. 1, pp. 105, 109-110.

literal, sino en su acepción neoplatónica asociada a la *luz* del conocimiento, de la razón y de la verdad: el esclarecimiento o claridad de la inteligencia.⁴⁸

En términos de una devoción dirigida al perdón de las culpas y al rescate de las almas, la luz alumbraba el entendimiento de los pecadores, ungiendo la Virgen los corazones con sus castísimos afectos y guiándolos hacia el palio de la salvación.⁴⁹ Se trata, por supuesto, de un ejemplo del acercamiento al conocimiento de acuerdo a una visión neoplatónica, adoptada por el cristianismo a partir de san Agustín, quien a su vez lo tomó de Plotino. En ellos se compone una visión luminiscente del universo, donde el saber y el conocimiento irradian de Dios, a modo de luz, cuya cercanía con la divinidad permite la llegada de mayor luz.⁵⁰

De vuelta al texto, al confiar en María Santísima los pecadores conseguían discernir entre el bien y el mal, lo mismo que elegir la gracia por sobre la culpa que los encaminaba con seguridad hacia la condenación eterna. A título personal, el autor de *La devoción* lo expresaba de la siguiente manera: “Yo no niego, que las santas ilustraciones, que esparcen sus rayos en la amplia esfera del *entendimiento*, representándole a estos ojos de la alma la monstruosa fealdad del vicio, y la belleza, incomparable virtud, excitan el corazón humano... iluminado el *entendimiento*... la *voluntad*, suavemente se arrebatada, como una mariposa de la llama, a unirse con aquel bien, que se le propone como infinito, y a detestar aquel mal, que se le pinta el sumo de todos los males”.⁵¹

A propósito, una de las siete meditaciones sugeridas por el mismo texto como práctica piadosa afirmaba que la Madre Santísima poseía las tres más nobles propiedades de la luz; es decir, que *ilumina*, *inflama* y *alegra*. Y lo explicaba con las siguientes palabras: “Yo soy la Madre del conocimiento [dice Ella]: ¿Ves ay, cómo ilumina el entendimiento con los rayos de santas ilustraciones? Del amor hermoso: inflama la voluntad con el bello fuego de la caridad, y de la santa esperanza. Ved como alegra el corazón con la promesa de su patrocinio, enderezado con la promesa del premio eterno”.⁵²

⁴⁸ Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (versión electrónica) http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=luz (consultado el 22 de febrero de 2010).

⁴⁹ *La devoción*, op. cit., v. 1, p. 109.

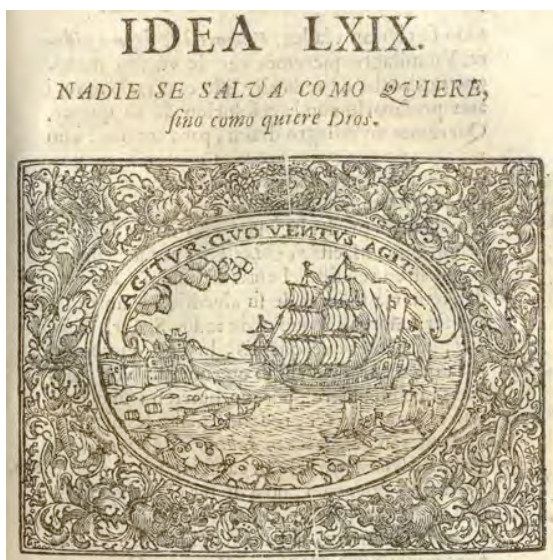
⁵⁰ Vid Tatarkiewics, Wladyslaw, *Historia de la Estética*, 3 volúmenes, Madrid, Akal, 1987-1991.

⁵¹ *La devoción*, op. cit., v. 1, p. 106. Las cursivas son mías.

⁵² *Ibidem*, v. 2, p. 136.

La misma meditación abundaba en metáforas lumínicas: La Madre Santísima de la Luz era capaz de iluminar el entendimiento pues ella era el norte, la estrella polar, la estrella de mar, “y a la verdad, es oficio de nuestra estrella María, dirigir a los que navegan por el mar del mundo, en la nave de la inocencia, o de la penitencia, a la playa de la patria celestial”.⁵³

De acuerdo a este tópico tan propio de la emblemática mariana, María es la estrella que en aguas agitadas guía a buen puerto la nave (de la Iglesia y de la vida humana). Además de ser utilizada por Núñez de Cepeda, la figura de la nave representa la esperanza cercana en el emblema 43 de Alciato. Dos ejemplos más, que aquí conviene traer a cuento, provienen de los libros de emblemas de Francisco Garau y Antonio Ginther (**Figuras 8 y 9**).



8. *Idea LXIX: Nadie se salva como quiere sino como quiere Dios*, 1703.
9. *Paraenesis*, 1752.

Entre las obras a las que fueron aplicados este tipo de emblemas en torno al tópico de la *Stella maris*, se encuentra una pintura flamenca perteneciente a las colecciones del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid (**Figuras 10 y 11**).⁵⁴ Como en ella se puede ver, para el siglo XVIII el tema se había politizado a tal

⁵³ *Ibidem*, v. 2, p. 147.

⁵⁴ Cfr. María Teresa Ruiz Alcón, *Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, 1987; Elías Tormo, E., *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, 1947.

punto que la Virgen –en tanto Madre de la Iglesia– era la guía de la cristiandad, que navegaba avante pese al ataque de sus enemigos infieles y demoníacos.⁵⁵



10. Seguidor del Bosco, *La nave de la Iglesia y el puerto de la salvación*, siglos XVII-XVIII.

11. (detalle).

La alegoría de la estrella (o faro) que guía a la nave, aplicada a la Madre Santísima de la Luz como figura de la Iglesia corresponde, por supuesto, al tópico barroco del *destierro de tinieblas*. Recurrente y de gran riqueza poética, sin duda este asunto se prestaba como pocos otros a la descripción de las innumerables gracias de la Virgen, con tal título invocada.

La comparación con las tinieblas bien podía aplicarse a la ignorancia o a la vida humana como valle y lágrimas, o como noche de las fieras de las pasiones desenfrenadas. Sin embargo, las más de las veces las sombras se asimilaban al pecado, del cual era segura libertadora la Madre Santísima de la Luz. ¿Acaso no el Génesis aseguraba ya que, desde la creación, la Virgen [la luz] había tenido enemistad con el pecado? *Et vidit Deus lucem quod esset bona: et divisit lucem a tenebris* (Gn 1, 4).⁵⁶ Pero además, el mismo título de la advocación hacía patente su poder protector contra el enemigo: *terribilis ut castrorum acies ordinata* (Ct 6, 9).⁵⁷ De ahí que no existiese honor más grato que tributar a su advocación, que el de invocarla como abogada Santísima de la Luz, “para que convertida en escudo nuestro con las armas de su protección, derrote el ejército victorioso, y desmedido de nuestras culpas, y ponga reparo a tantas calamidades, que desata

⁵⁵ Agradezco a Sergi Doménech el haber llamado mi atención sobre esta imagen.

⁵⁶ Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad (Gn 1, 4).

⁵⁷ ¿Quién es ésta que surge cual la aurora, bella como la luna, refulgente como el sol imponente como batallones? (Ct 6. 10).

continuamente contra nosotros el justo enojo de Dios cada día más irritado por la corrupción de costumbres tan extendida, que ya es común”.⁵⁸

El tema bien se prestaba a la composición de lugar moralizada, tan utilizada por los jesuitas como una de las estrategias de las misiones, a la par de la oración mental y los Ejercicios Espirituales. Los ejemplos abundan dentro de los textos tempranos. He aquí un fragmento de gran dramatismo, que se hace eco del famoso diálogo de *La caverna* de Platón, extraído del primer volumen de *La devoción*: “Figurémonos, que todos nuestros pecados, como densísima niebla, no solamente nos privan de toda luz del cielo; mas nos reducen a tan fatal obscuridad, que ni aun conocemos las tinieblas, en que estamos miserablemente sumergidos”.⁵⁹

Otro párrafo de la misma obra describe las sombras como refugio de los ladrones, es decir, territorio del demonio: “ladrón infernal por robar a su salvo primero la gracia, y después la alma, ama las sombras mas espesas de la obscura noche; y redobla de un lance en otro las tinieblas, por hacer siempre mayores sus ganancias... [como] el buitre... Después que ve la alma muerta ya por el pecado, su mayor cuidado es, comerse los ojos del pecador, cerrando la entrada a toda luz, que pueda hacerle conocer su peligro”.⁶⁰ Ante tal perspectiva, continuaba el texto, ¿a qué refugio podían los pecadores acudir sino a aquel de la Madre Santísima de la Luz? “Veis aquí la luz que ahuyenta las tinieblas, con que desde el materno seno, damos principio a nuestra infausta peregrinación, con el pecado original, a manera de ciegos de nacimiento... Veis aquí la luz mas bella, que al fin de nuestro destierro, en la patria celestial, nos prepara la Virgen, como fruto de aquella luz primera, que cual simiente de salud, ahora nos esparce en la tierra”.⁶¹

Los textos, pues, recomendaban invocarla, esperando de ella algún socorro de luz (de su título, su atributo, y su poder contra el mal): “O, Gran Madre de la Luz! Sepultada mi alma en una noche fatal de tantas tinieblas [...] Yace opreso mi espíritu en un mar tenebroso de miserias; y otra cosa suspiro tanto, como un rayo de vuestra luz. [...] Tragado de la serpiente infernal, como Jonás de la ballena, encerrado como en horrible y tenebrosa prisión en el seno abominable de aquel dragón homicida, de quien soy presa infeliz, lamento mi desventurada ceguedad. De vos imploro socorro, de vos salud, de vos luz celestial. Oh Estrella del Mar! Oh

⁵⁸ *La devoción, op. cit.*, v. 1, pp. 2-3.

⁵⁹ *Ibidem*, v. 1, p. 91.

⁶⁰ *Ibidem*, v. 1, p. 92.

⁶¹ *Ibidem*, v. 1, p. 101.

Luna destinada a esclarecer las noches! Oh Aurora del verdadero Sol de Justicia!”.⁶²

Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, Pulchra ut luna, electa ut sol (Ct, 6, 9)⁶³: sin duda la frase del *Cantar de los cantares* daba pie a las metáforas celestes. Por ejemplo, así como el sol iluminaba y calentaba la tierra, la Virgen esparcía sus beneficios con el secreto influjo de su clemencia, de sus gracias milagrosas y de su intercesión constante ante su Hijo: María abría pues con sus rayos las nubes que oscurecían la mente de los pecadores, pero también inflamaba los corazones oscurecidos por las pasiones y cerrados del todo a la gracia, al esparcirse, insinuarse y multiplicarse en ellos su luz.⁶⁴ O bien, podía ser comparada con la luna, astro mariano por excelencia. Así, iluminada por los rayos del Sol de Justicia (Cristo), uno solo de sus reverberos era sin duda capaz de eclipsar las tinieblas del pecado.⁶⁵ De igual manera, como la aurora, ante ella llegaba a su término la noche de la ignorancia y la malicia, quedando anunciado el nacimiento del Sol, y con él el día de la redención y la verdad.⁶⁶

En suma, la Madre Santísima de la Luz era –a un tiempo– sol, luna y aurora: para bien de los justos, los penitentes y los pecadores. Tal cosa se explicaba de la siguiente manera: “Aliéntense, pues, todos eficaz y vivamente a tan sana devoción, medio poderosísimo, de que Dios se ha servido para confundir errores, destruir herejías, reducir infieles, convertir pecadores, y extender, e ilustrar la Santa Iglesia [...]. Sean justos, sean penitentes, sean pecadores, aliéntense, vuelvo a decir, todos viva, y eficazmente a la devoción de Nuestra dulcísima Reina, que *como el sol, alumbró a los justos*, los cuales están en el dichoso día de la gracia; *como aurora a los penitentes*, que de la noche del pecado se trasladan a la claridad de hijos de Dios; y *como luna a los pecadores*, que aún yacen en la noche

⁶² *Ibidem*, v. 1, pp. 96-97.

⁶³ *Vid supra* nota 57.

⁶⁴ *La devoción, op. cit.*, v. 1, pp. 4, 97.

⁶⁵ Para un estudio de la interpretación de los diversos signos astrales por parte de la patrística y su aparición en la iconografía mariana, *vid* Rafael García Mahiques, “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*”. *Ars longa*, 1995, no. 6, pp. 187-197; Rafael García Mahiques, “Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*”, *Ars longa*, 1996-1997, no. 7-8, pp. 177-184; Sergi Doménech García, “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”, en: *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, edición de Rafael García Mahiques y Vicent Zuriaga Senent, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 563-580.

⁶⁶ José de Tovar, *op. cit.*, pp. [3]-[4], (Dedicatoria).

del pecado.”.⁶⁷ Por obra de la Virgen, los primeros serían favorecidos con la perseverancia; los segundos con la fortaleza; y los terceros con el aliento para convertirse.

Por aquella época, tales alegorías se podían encontrar también con facilidad en la emblemática mariana y cristológica. Uno de los ejemplos que guardan mayor similitud con los textos arriba referidos procede de la *Letanía lauretana* de Francisco Javier Dornn, que aunque un poco más tardía pertenece también al ámbito jesuítico. La estampa de los hermanos Klauber correspondiente a la deprecación letánica de *Stella matutina* desarrolla precisamente la idea del lucero mariano que precede la llegada del Sol (**Figura 12**). Mientras que la figura de María surge de una estrella de múltiples rayos y aparece hacia el horizonte, la nave que se aproxima a buen puerto, el gallo anuncia el amanecer desde la copa de un árbol. Con las primeras luces del alba huyen las bestias de la oscuridad –el león, la primera de ellas. Un emblema de Ginther muestra también al lucero de la aurora precediendo la llegada del Sol, en una imagen que bien pudo haber servido como modelo a los grabados de los hermanos Klauber (**Figura 13**).

Dos emblemas del mismo autor, también aquí reproducidos, sorprenden por su similitud, aunque en ellos es sólo el sol de Justicia (Cristo) el que ahuyenta a las fieras de la noche (**Figuras 14 y 15**).

⁶⁷ *Ibidem*, p. 21. Las cursivas son mías.



12. Joseph Sebastian Klauber (1700-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-1787) grabaron, *Stella Matutina*, 1750.

13. *Consideratio IV: Dolorosa Virgo in aurora & juxta piscinam probaticam (suturae passionis typum) in lucem nascitur*, 1752.



14. *Consideratio XIV: SS. Cor Jesu ex omnibus misericordissimum, in quo peccatores omnes veniam & gratiam possunt invenire*, 1752.

15. *Consideratio XXII: Beata Virgo etiam in nuptiis Cananaeis Dolorosa, quae non rogata Neosponsis benigne succurrit*, 1752.



En suma, a partir de la leyenda piadosa sobre el origen de la imagen de la Madre Santísima de la Luz, quedaban estrechamente vinculados su título, sus atributos y su poder contra el mal. No sólo residían éstos en el hecho de que la imagen había sido *diseñada* por la Virgen misma, ni en el poder inherente a una visión, sino en el puntilloso mecanismo por medio del cual la pintura había llegado a buen término y que –sobra decirlo– garantizaba la legitimidad del retrato de la Madre de Dios, su sacralidad y su poder de obrar milagros. El estatuto del Sagrado Original quedaba casi igualado al de las imágenes *acheiropoietai*, además de que en su belleza *inefable* y en la imposibilidad de hacer copias exactas se conocía su origen sobrenatural. Pero además, todas las referencias a la luz (en el título, en la imagen, en la historia devocional) estaban fundamentados sobre una serie de planteamientos teológicos y simbólicos, que no hacían más que volver el poder de la Madre de Dios aún más explícito.

2. LA IMAGEN Y SU GENEALOGÍA

La iconografía de la Madre Santísima de la Luz sin lugar a dudas denota su modernidad y propiedades devocionales. Su tipo corresponde al de una Virgen de la misericordia, distinta sin embargo de otras imágenes conocidas con el título de *Virgen de la Luz* (o de la Candelaria). Como se verá, más cercano resulta su planteamiento a otros modelos visuales: los patrocinios y su título de Refugio de Pecadores. Pero además, al tratarse de una derivación iconográfica del Juicio Final y de la Anastasis¹, resulta muy cercana a otras imágenes propias de altar de ánimas.

Virgen de la Luz, Virgen de la misericordia

La novedad misma de la advocación de la Madre Santísima de la Luz colocó a la imagen en el foco de la polémica y las sospechas racionalistas, y por eso mismo tiñó a los escritos tempranos de un tono de legitimación. Por una parte, se explicaba que el título podía remontarse a las Escrituras y a la sanción de la Patrística,² y por el otro se insistía en que se trataba de una imagen sin antecedente alguno. Como obra originada en una revelación, su iconografía había sido ideada por la Virgen misma, resultando en todo distinta de aquellas imágenes conocidas en el mundo cristiano como *Virgenes de la Luz*. Tal es el caso, por ejemplo, de Nuestra señora de Luz y Gracias, identificada por Manuel Trens como una imagen en que se ven rayos de luz surgir de las manos de la Virgen (**Figura 16**).³ Vale la pena reproducir este grabado popular del siglo XVIII, que muestra a la imagen en su tabernáculo gótico y de pie sobre el orbe.

¹ Acerca de este último tema, *vid* Cristina Vidal Lorenzo, "Imágenes del inframundo: las puertas del infierno", en: *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, (Memorias del VI Congreso de la Sociedad Española de Emblemática), [edición de Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senent], v. II, Valencia, Generalitat Valenciana – Conselleria de Cultura i Esport/ Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 1497-1506.

² Acerca del tema, Janeth Rodríguez Nóbrega, siguiendo a E. Giménez López, señala que los textos jesuitas atribuían el título al hecho de que en Sicilia se conservaba entonces la invocación *Sancta Maria Mater Luminis* en la *Letanía lauretana*. Janeth Rodríguez Nóbrega, *op. cit.*, p. 173.

³ Manuel Trens, *Maria: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus-Ultra, 1946, pp. 354-355.



16. Anónimo, *Nuestra Señora de la Luz y Gracias*, siglo XVIII.

Otra imagen de título similar es la portuguesa de Santa María Lumine, que los mismos escritos devocionales de la Madre Santísima de la Luz mencionan y cuyo templo se encontraba a cuatro millas de la ciudad de Lisboa. En el caso lusitano, el nombre parecía deberse a las luces prodigiosas que aparecían en el sitio donde fue hallada la pequeña escultura devocional. Es muy probable que esa imagen corresponda a una muy célebre conocida con el título de Virgen de la Luz: la de la Candelaria o la Purificación,⁴ y que recibía culto precisamente en el reino de Portugal.⁵

Como señala Héctor Schenone, esta advocación mariana se generó a partir del episodio escriturario de la Purificación de María y del pasaje de la presentación de

⁴ Vid Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008, pp. 326-333.

⁵ De entre las imágenes del mundo hispánico de la Virgen de la Candelaria, la más importante es probablemente la de la patrona de Cuenca, cuya historia devocional relata que fue hallada por un pescador en el río Júcar, tras haber sido escondida de los moros. En el Nuevo Mundo, la devoción tienen relevancia en Brasil –por ejemplo, en el monasterio de Concepcionistas de Sao Paulo–, además de haberse extendido ampliamente en Sudamérica a partir de su santuario boliviano de Copacabana. Vid Héctor Schenone, *op. cit.*, pp. 427-428.

Jesús en el templo.⁶ El mismo autor explica que “el título es universal y está relacionado con Jesucristo, la *luz del mundo*, en quien *no hay variabilidad ni sombra de cambio*, y con María, que es la *portadora de la luz* de su Hijo”.⁷ Ésta asociación evangélica tenía, por cierto, un fundamento litúrgico. Si bien el uso de las candelas en la festividad parece haber sido un añadido posterior, este atributo parece remontarse hasta la Jerusalén del siglo IV. Como sea, el uso de las luces ha caracterizado por centurias la fiesta del 2 de febrero, llegando a ser conocida en diferentes contextos con el nombre *de la luz*.⁸ Acerca de esto, el mismo Schenone cita la siguiente disertación de Safronio: “del mismo modo que la Virgen Madre de Dios tomó en sus brazos la luz verdadera y la comunicó a los que yacían en tinieblas, así también nosotros, iluminados por él y llevando en nuestras manos una luz visible para todos, apresurémonos a salir al encuentro de aquel que es la luz verdadera”.⁹ El texto apela a la luz como símbolo de la resurrección, mismo que dentro de la liturgia se puede ver en el sacramento del bautismo, donde el niño es sostenido por el padrino.

Sin lugar a dudas, el simbolismo lumínico se prestaba a la enumeración de las virtudes de la Virgen. Así lo entendió Francisco de Florencia, al comparar la cera de las candelas con la Madre de Dios: “de la misma manera que en la candela hay la cera blanda y dócil de la forma, símbolo de la humildad, y la mecha blanca, imagen de la pureza, y la llama, que hace pensar en la caridad, así también María tuvo esas virtudes en grado portentoso, convirtiéndose así en modelo ideal, que hemos de tener presente para imitarlo en nuestras acciones. Y las candelas las llevamos en las manos, las cuales significan la actividad y las acciones, con el propósito de animarnos a obrar de la misma manera que antes obró la Virgen”.¹⁰

En cuanto a sus particularidades iconográficas, Schenone describe a la Candelaria de la siguiente manera (**Figuras 17 y 18**): “La imagen exenta, es decir, la separada de la narración plástica del hecho relatado por Lucas, se diferencia por su atributo específico, que es el cirio o candela que porta con su mano derecha y la pequeña cesta con dos tórtolas. Dicha cesta, de plata o de filigrana de plata, cuelga también del brazo derecho. La candela deriva de la liturgia, mientras que las tórtolas son una referencia histórica. A diferencia de otras advocaciones, no se

⁶ Vid también Manuel Trens, *op. cit.*, p. 350.

⁷ Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 326. Las cursivas son del autor.

⁸ Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 351-355.

⁹ San Sofronio, *Disertación 3*, sobre el *Hypapanté* 6.7, *apud.* Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 327.

¹⁰ En que el anciano Simeón declaró a Cristo “luz para iluminar las naciones”. Manuel Trens, *op. cit.*, p. 355.

establecieron colores distintivos para las vestimentas”.¹¹ Trens, por su parte, identifica a la Virgen de la Candelaria –o de la Luz– con aquella que lleva al Niño Jesús en una mano y en la otra una vela, a veces sostenida por un ángel.



17. José Mariano Farfán de los Godos, *Virgen de la Candelaria*, 1770.

18. Anónimo, *Virgen de la Luz, identificada con la de la Candelaria*, siglo xv.

La imagen de la Madre Santísima de la Luz, en cambio, se caracteriza por la disposición transitiva de sus elementos compositivos (**Figura 19**).¹² Se trata de una imagen de maternidad: María, de pie, sostiene a su Hijo con el brazo izquierdo. Viste una túnica blanca de anchas mangas, ceñida por debajo del pecho, con un cinturón dorado que puede estar ornamentado con ricas joyas, además de un mantón azul que le cubre la cabeza. Esta indumentaria recuerda la que de ordinario se asocia con la Inmaculada Concepción¹³ –aunque sin las manos en oración–, al tiempo que el cabello suelto reitera la representación de la

¹¹ Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 328.

¹² Ello se deja sentir en la siguiente *exphrasis*: “Expónese María en su retrato, en extremo hermosa, ciñéndole los ángeles una diadema; admitiendo los corazones de los fieles, y librando de las puertas del infierno a los mortales; bien mirados estos símbolos, no pueden tener otro significado, que declarar a María, hermosa, Reina, Madre, protectora. ¿Pues quién le ha disputado estos blasones a María?”. José de Tovar, *op. cit.*, p. [14]. Aprobación de Marco Antonio Varón.

¹³ La cual responde a la visión de Beatriz de Silva, en la cual la Virgen le anunció que debía fundar una orden cuyo hábito había de seguir que ella misma portaba en ese momento.

doncella núbil. Sin embargo, sus pies no se posan sobre la luna, sino por encima de una peana-trono formada por cabezas de angelillos.



19. *Sagrado Original de La Madre Santísima de la Luz*, siglo XVIII.

Nótese como María flexiona una rodilla, remitiendo a la gestualidad animada de la aparición, mientras que la escena misma se desarrolla sobre una base cerúlea y tiene como fondo una nube difusa: el recurso figurativo que define la representación de la hierofanía.¹⁴ La manifestación sagrada, pues, se articula mediante una sensación de movimiento, casi suspendido, apoyado en las posturas, los pliegues de la telas y el par de angelillos que al vuelo se aprestan a ceñir, sobre la cabeza de María, una corona imperial rodeada de doce estrellas.

Del lado derecho, un ángel, genuflecto y con las alas desplegadas hacia la espalda, está ataviado con manto azulado y túnica encarnada o blanca que deja un hombro al descubierto. Eleva los brazos para sostener la canastilla plena de corazones inflamados que ofrece al Niño, quien extiende los brazos para

¹⁴ Víctor Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, Alianza, 1996, p. 184.

La misma postura del cuerpo, casi dancística, se puede ver por cierto en el san Miguel Arcángel que pintara Miguel Cabrera para el templo de Santa Prisca. Agradezco a Paula Mues el haber llamado mi atención sobre ello.

tomarlos, mirando de frente al espectador. María también contempla de frente y su rostro, de expresión suave y amable, se aviva aún más por el resplandor dorado que lo rodea.

La Madre de la Luz levanta una mano para sostener del brazo un alma, representada como un joven rubio apenas cubierto por un paño blancuzco. Mientras tanto, las fauces abiertas del monstruo del Leviatán dejan ver las llamas amenazantes que escapan de su interior. La escena se antoja prefigurada en la historia de Jonás: “Dispuso Yahveh un gran pez que se tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches. Jonás oró a Yahveh su Dios desde el vientre del pez... Y Yahveh dio orden al pez, que vomitó a Jonás en tierra” (Jon 2, 1-2 y 11).¹⁵

Ahora bien, la imagen de la Madre de la Luz tiene su origen en el tipo iconográfico medieval de la Virgen de la Misericordia.¹⁶ De acuerdo a éste, y dado su carácter de protectora de la humanidad, refugio y fuente de esperanza, María opone su clemencia a la ira de su Divino Hijo, Cristo Rey de Justicia. Como intercesora, transforma la justicia divina con el poder de su omnipotencia suplicante, *omnipotentia supplex*, llegando incluso a considerársele “capaz [...] de tergiversar los planes y veredictos del mismo Dios y de arrancar las almas de las mismas entrañas del infierno”.¹⁷

Dentro de esta tipología debe incluirse, en primer lugar, el *patrocinio* –en el que la Virgen extiende su manto sobre sus devotos (**Figura 20**). Manuel Trens reconoce a éste como el primero de los subtipos de la Virgen de Misericordia, *Madre de todos*. Y explica que “el manto protector de la Virgen era el refugio más seguro contra todos los males del alma y del cuerpo, contra todas las amenazas del cielo y del infierno”.¹⁸

¹⁵ A propósito del tema de Jonás en relación con la Madre Santísima de la Luz, *vid supra* capítulo 1, pp. 38-39.

¹⁶ *Vid* Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 255-281.

¹⁷ *Ibidem*, p. 255.

¹⁸ *Ibidem*, p. 256. *Vid* también: Héctor Schenone, *op. cit.*, pp. 256-258.



20. *Maria est nostra defensatrix et protectrix*, siglo xv.



21. Martin Engelbrecht dibujó, Thomas Sheffler grabó, *Virgo Clemens*, 1732.

Pero también muchas otras imágenes pueden ser consideradas dentro de la tipología de la Virgen de la Misericordia. Tal es el caso de aquellas en que María Santísima ha sido representada como *Refugio de pecadores* (**Figura 21**). En lugar de corresponder al papel pasivo de la Virgen como orante e intercesora, éstas la muestran en su aspecto activo de protectora.¹⁹ Un buen ejemplo de ello es la estampa que aquí se mira, correspondiente a la deprecación lauretana *Virgo Clemens*, grabada por Martin Engelbrecht sobre diseño de Thomas Sheffler, para la edición de 1732 de los *Elogia Mariana* de Casimiro Redel. En ella se ve a Cristo, iracundo, disparar sus flechas contra la humanidad. Sin embargo, más abajo

¹⁹ Trens rastrea el origen de esta imagen en el *Speculum humanae salvationis*, de los siglos XIII-XIV: María protege a la humanidad contra la venganza y el enojo de Dios, contra los ataques del demonio y los peligros del mundo: "*defendit nos a Dei vindicta et eius indignatione, / A diaboli infestatione, et a mundo tentatione.*" Nos defiende de la venganza de Dios y de su enojo, / del contagio del diablo y de la tentación del mundo." Manuel Trens, *op. cit.*, p. 274.

Las flechas, según el autor, son un agregado del arte gótico que tuvo lugar en los comentarios del Apocalipsis. *Vid Ibidem*, pp. 274-278.

María protege al orbe desplegando su manto y sosteniendo el escudo de su infinita clemencia.

La iconografía del Juicio Final



22. Retablo de almas del oratorio de Torree de Canals.

La efigie de la Madre Santísima de la Luz –al igual que la *Virgo Clemens* del grabado de Engelbrecht, en el retablo mariano que a aquí se mira y en otras figuras marianas comentadas en este capítulo– constituye una imagen derivada de la tradicional iconografía del Juicio Final. En ese sentido, su modernidad reside precisamente en la apropiación por parte de la mariología del carácter eminentemente soteriológico del cristianismo y de su preocupación por el destino escatológico del alma.²⁰ La Virgen María se convierte de esa manera en la depositaria de la misericordia, en tanto que eje fundamental de la justicia divina,

²⁰ En palabras de Jacques Le Goff, la vida es un combate por la salvación. Jacques Le Goff, “Au-delà”, en: *Dictionnaire Raisonné de l'Occident Médiéval*, edición de Jacques de Goff y Jean Claude Schmitt, París, 1999, p. 90. Apud Paulino Rodríguez Barral, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 9. Vid también: Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, Taurus, Madrid, 1985.

y en figura central del sistema de retribución a las acciones humanas en el más allá. Pasa así, de consuelo y regocijo de los justos, a intercesora y abogada de los pecadores (**Figura 22**).

La iconografía del Juicio tiene un carácter eminentemente narrativo, además de ser un tema propio no sólo de templos y capillas funerarias, sino también de espacios civiles (ayuntamientos). Originado a principios del siglo XI, constituye en realidad un motivo gótico por excelencia, recodificado más tarde por el Barroco hispánico.²¹ Durante un proceso que duró varios siglos, la fórmula basada en la contraposición de cielo e infierno, salvación y condenación, fue objeto de una verdadera *diversificación funcional* –orientada a la existencia de diversos tipos de pecados y de espacios destinados a quienes no podían gozar directamente de la gloria eterna. Ésta tuvo lugar a partir de la irrupción de nuevos *espacios*: el purgatorio, el limbo (de los niños) y el seno de Abraham (o limbo de los padres). Con ello, el cuerpo de la Iglesia quedaba dividido en militante, triunfante y purgante.

Pero además, de manera paralela, tuvo lugar un fenómeno de individualización, de manera que el juicio particular *post mortem* fue cobrando cada vez más importancia.²² De ahí la abundancia de representaciones del difunto en su lecho de muerte y de la *psicostasis*. En esta última, se mira al Arcángel Miguel –santo invocado por los moribundos en la hora de la muerte y al que la piedad popular atribuía poderes apotropaicos y taumátúrgicos– con la espada en una mano y la balanza en la otra.²³ El nuevo esquema espacio-temporal de la iconografía del Juicio queda fundamentado pues en tres elementos: el purgatorio, los sufragios para los difuntos y el juicio particular.

Originado a partir de textos de la Patrística, como los de san Gregorio y san Agustín, el purgatorio (lugar y tiempo destinado a las penas temporales, abierto a la esperanza e incluso a la certeza de la salvación, a diferencia de la condenación eterna e irremisible) debe su irrupción –hacia mediados del siglo XII, en salterios, breviarios, libros de horas– a la renovación de aquella época en la teología francesa, fenómeno paralelo al desarrollo de la burguesía urbana. Sin embargo, es

²¹ Si bien, sus primeros fundamentos se encuentran en las Escrituras: Mt 24, 29-31; 25,31-46; y 21, 33-46; 25, 1-13; 25, 14-30. Jn 12, 48; 5, 25-29. Mc 13, 24-37. Lc 21, 25-38. Ap 20, 11-15. También existen referencias en 1 Co 15; Rm 2, 6-8, entre otras.

²² Cosa que en parte fue una respuesta al problema de temporalidad que suponía ubicar el Juicio Universal en el final de los tiempos, así como a la distinción entre las penas del alma y del cuerpo que esperaba el momento de la resurrección.

²³ Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, pp. 143, 154.

hasta la centuria siguiente cuando se puede situar su triunfo definitivo, de la mano de las grandes figuras de la escolástica. Su mayor divulgación corresponde a los siglos XIV y XV, así como al periodo posterior al Concilio de Trento.

En tanto que tardía, la iconografía del purgatorio resulta sumamente ambigua: “Su traducción a imágenes da lugar a una iconografía diversa y, con frecuencia confusa, o más bien dubitativa, en el camino por encontrar su propia especificidad. Una actitud que no sólo debe relacionarse con el hecho de que la doctrina del purgatorio no fuese codificada en el terreno dogmático en términos susceptibles de ser trasladados visualmente. Sugiere también una cierta dificultad a la hora de ubicar este tercer lugar de la geografía del más allá en el marco de la estructura binaria imperante [...] Con frecuencia la representación del purgatorio al apelar a una imaginería infernal no consigue escapar de esa dualidad y adopta en consecuencia una topografía en cierto modo prestada”.²⁴

Las representaciones del purgatorio toman prestados elementos característicos del infierno. A saber: una morfología rocosa; el fuego; la obscuridad; el hedor; la boca del Leviatán; los animales ponzoñosos; los diablos dedicados a infringir castigos; la vergüenza y el dolor de los condenados; la diferenciación social entre ellos (clérigos, nobles, laicos).²⁵ Un buen ejemplo proviene del lienzo ubicado en la iglesia parroquial de Borbotó (Valencia) (**Figura 23**). En él, las fauces monstruosas dejan ver en su interior a los pecadores atormentados entre las llamas. Junto a ella, se mira una variante interesante al propósito de este estudio (**Figura 24**). En ella, en lugar de boca, el infierno es representado como un volcán, en cuyo cráter los demonios arrojan las almas de los condenados. El fundamento de tal morfología proviene de la tradición que relacionaba la boca del infierno con los cráteres volcánicos insulares (especialmente los de Sicilia), considerados verdaderas “ollas flameantes de fuego infernal” que se dejaban ver y escuchar por los vivos.²⁶

²⁴ *Ibidem*, pp. 276-277.

²⁵ *Ibidem*, pp. 122-123.

²⁶ *Ibidem*, pp. 184-185.



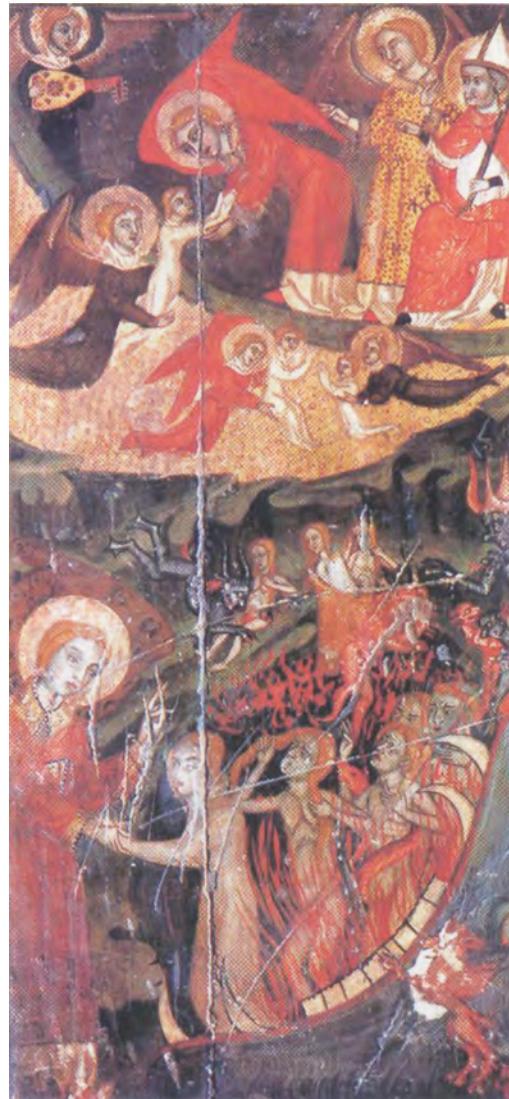
23. *Retablo de Borbotó* (detalle: infierno).

24. *Retablo de san Miguel* (detalle: infierno).

Entre los principales *préstamos* asimilados al purgatorio, tal vez el más importante sea las fauces del Leviatán como puerta (la única figura monstruosa remanente del románico) (**Figuras 25 y 26**), ya fuera en posición vertical u horizontal, y que en algunas ocasiones puede estar sustituido por un espacio arquitectónico, una caverna, una sima o una pradera, o bien contener al limbo en su interior.²⁷ Otro tanto sucede con la obscuridad y con la privación de la visión beatífica, así como con el fuego y las llamas, como recurso de purificación al que se puede contraponer la presencia de agua helada.²⁸ Otros son abandonados rápidamente en la búsqueda de una especificidad: los sufrimientos de los condenados, los demonios.

²⁷ *Ibidem*, pp. 57, 176.

²⁸ *Ibidem*, p. 175.



25. *Breviari d'Amor* (Juicio particular, *memento mori* y primera pena del infierno).
 26. *Salterio anglo-catalán*, ilustración del salmo 57 (detalle).
 27. *Retablo de san Miguel* (detalle: liberación de las almas del purgatorio).

Dentro de los elementos que pronto se vuelven propios del purgatorio, es posible mencionar: la presencia de ángeles *psicopompos* que tienden sus manos para rescatar a las almas (**Figuras 27 y 28**); la gestualidad orante de las ánimas, que invita a la solidaridad de los vivos; las túnicas blancas (alusivas al estado de pureza) con que aquellas son revestidas tras su redención; la escala que las conducirá hacia la las puertas de la Ciudad Celeste, custodiadas por san Pedro.



28. Miguel Alcañiz, *Retablo de san Miguel* (detalle: liberación de las almas del purgatorio).
 29. Vrancke van der Stock, *Triptico del Juicio Final* (tabla central).

Ahora bien, además de los *lugares* representados en el Juicio Final, el resto de sus elementos resultan ciertamente complejos. En primer lugar, las imágenes incluyen en su parte superior y central una teofanía: la figura de Cristo como Juez de la Parusía (o de la segunda venida), como Rey de Justicia, prefigurado en la Transfiguración del Tabor. Suele verse sentado sobre el arcoiris, rodeado de mandorla, mostrando las llagas de la Pasión, y acompañado del lirio y la espada. En un registro inferior, aparece la *Désis* formada por las figuras suplicantes de la Virgen maría y san Juan, en ocasiones acompañados de coros de santos.

La resurrección de los muertos (de sus sepulturas en la tierra y del mar) es anunciada por ángeles trompeteros. Cerca de tales escenas, san Miguel Arcángel pesa las almas en su papel de *psicopompo* (**Figura 29**), o bien aparece en combate contra el mal. Tras ser pesadas las buenas y las malas acciones, los hombres se dirigen en cortejo, bien al cielo, al purgatorio o al infierno.

Algunas otras escenas pueden formar parte del Juicio Final, tales como la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. Sin embargo, puede que la más importante de todas sea aquella de la misa *de sufragio* (de san Gregorio o san Amador), en que la hostia sagrada es elemento de intercesión a favor de los

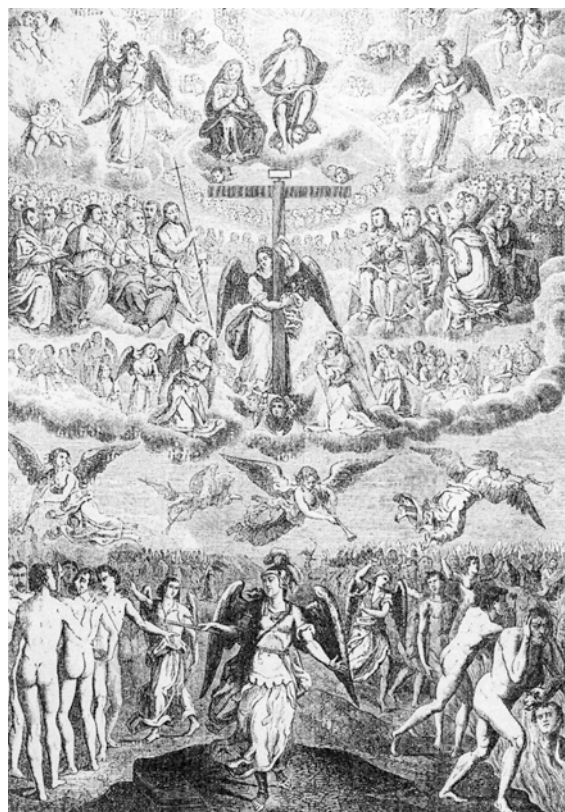
difuntos (**Figura 30**). Dicha práctica se fundamentaba en la creencia en la remisión de la duración las penas por medio de la solidaridad entre vivos y muertos. Ésta podía ser manifestada por medio de misas, oraciones, y limosnas de pan y vino a los pobres –que además de estar asimiladas a la Eucaristía, se hacen eco de los antiguos rituales paganos de alimentación de los muertos.²⁹ El tema puede estar asociado en algunos retablos, con la finalidad de reiterar su valor como elemento de redención, con los pasajes de la Pasión, la oración en el huerto, o la lamentación ante Cristo muerto.



30. Jaume Citeria y Bernat des Puig, *Retablo de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell* (detalle: misa de san Gregorio y liberación de las almas del purgatorio).

Un ejemplo de *Juicio Final* con los elementos antes descritos (**Figura 31**) puede contrastarse con el grabado del cuadro paradigmático de Francisco Pacheco (**Figura 32**). Pintado para el convento de Santa Isabel de la ciudad de Sevilla en 1614, la importancia del cuadro no sólo reside en su formato, la complejidad de la escena y la cantidad de figuras, sino muy especialmente en el logro de la composición y el decoro de los que Pacheco se sentía sumamente complacido, de acuerdo a su comentario y a los pareceres reunidos en *Arte de la Pintura*. Con todo, el cuadro era de alguna manera equiparable a una de las obras más importantes de toda la historia del arte: los igualmente polémicos frescos de Miguel Ángel para la Capilla Sixtina.

²⁹ *Ibidem*, p. 163.



31. Maestro de Artés, *Retablo del Juicio Final con san Miguel*.

32. Francisco Pacheco pintó, E. Bocourt y A. Delange grabaron, *Juicio Final*.

En primer lugar, el *Juicio Final* de Pacheco (**Figura 33**) proponía la unidad como solución al problema teológico de la temporalidad del suceso: “No hay en este cuadro boca de infierno, como he dicho, ni cuerpos que resucitan, porque lo uno no se ha de ver, y lo otro ha precedido ya en todos generalmente. Pues el fin desta demostración fue pintar una acción sola, que es el juicio hecho y acabado, y como cada uno camina a recibir el premio debido a sus obras”.³⁰

Pacheco encontraba, además, una serie de *impropiedades* en las que caían los pintores de dicha escena. Un ejemplo de ellas eran las fauces del Leviatán, que por supuesto eran mal vistas por el pintor y tratadista en términos de decoro: “se pone una boca de infierno, como de sierpe o monstruo, con llamas de fuego que recibe a los condenados, y otras mil imaginaciones de pintores, a su albedrío, y sin fundamento, sólo siguiendo unos a otros”.³¹

³⁰ Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra, 1990, (Arte, Grandes Temas), p. 316.

³¹ Pacheco, *op. cit.*, p. 310.



33. Francisco Pacheco, *Juicio Final*, 1614.

A cada error se contraponía una solución adecuada. De tal manera, Cristo es representado en majestad, bañado de luz y rodeado de serafines, mientras que la Virgen se sienta a su diestra, cerca de las alegorías de la Misericordia y la Justicia (portando el ramo de oliva y la espada flamígera). Más abajo, el Arcángel Gabriel, como *signíferario*, sostiene la cruz de la pasión, a cuyos lados aparecen coros de ángeles, apóstoles, profetas y santos fundadores, entre los cuales se puede distinguir a san José.

En el registro inferior, los ángeles trompeteros anuncian el día del Juicio sobrevolando por encima de un paisaje apacible y oscuro. San Miguel, de pie y victorioso, divide la escena en dos partes. De un lado, se miran las figuras desnudas de los justos guiadas por ángeles hacia un camino de luz bordeado de nubes –entre ellos muchos religiosos y el retrato del mismo pintor. Del otro lado, los condenados, afligidos y rodeados por demonios, se dirigen al interior de la tierra que se abre “y entre sus bocas y quiebras parece que los recibe, en vez de boca del infierno”³². A esto último sumaba su voz el licenciado Antonio de Santiago (sevillano y capellán mayor de San Clemente el Real) en su parecer: “Cosa maravillosa que el mismo sonido de las trompetas que despertará a unos [los escogidos] para eterna memoria, ese mismo sepultará a los otros [los condenados] en olvido eterno [...]; en el punto que se oiga el sonido o clamor de las trompetas, perecerá su memoria, y entonces se abrirá la tierra, arrojando por las aberturas llamas de fuego abrasador que servirán como de boca al infierno, por dónde recibirá a los condenados a sus tormentos eternos.”³³

Como ya se puede ver, la imagen de la Madre Santísima de la Luz es heredera – sintética y multifuncional– de varios de los elementos dispuestos en las representaciones del Juicio Final. La más evidente de ellas es, por supuesto, la contraposición entre el bien y el mal. Sin embargo, en lugar de lucha de demonios y ángeles por la posesión de las almas, la separación de los elegidos y los impíos es tamizada por la virtud mariana de la misericordia. De ahí que de un lado de la composición, el Niño acepte los corazones redimidos –que, como bien ha señalado Janeth Rodríguez Nóbrega, aluden a la caridad cristiana³⁴–, y del otro, la Virgen sostenga a un alma pecadora (tras ser rescatada del purgatorio, o a punto de caer en el infierno). Tengo para mí que en ello la imagen mariana mantiene el sentido ascendente de la escala celeste. Pero además, tal disposición asimétrica

³² *Ibidem*, p. 314.

³³ *Ibidem*, p. 321, (Parecer de Antonio de Santiago).

³⁴ Janeth Rodríguez Nóbrega, *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el período colonial*, España, Universidad de León, 2008, p. 170.

de la figura principal no era rara en los Juicios Finales, donde Cristo levantaba un brazo y señalaba con el otro hacia abajo, para aludir a la separación entre los justos y los pecadores. Por último, la esperanza de la salvación suele tener en la iconografía del Juicio Final una connotación lumínica –tal como se vio en el cuadro de Pacheco–, que en mucho recuerda la imagen de la Madre Santísima de la Luz: el sol que amanece a los justos y la luna que alumbra a los pecadores.

El dragón del Leviatán y la censura

Como ya se ha visto, uno de los elementos más interesantes y polémicos de la imagen de la Madre Santísima de la Luz reside en la presencia del Leviatán, ser monstruoso mencionado en las Escrituras y asociado desde la Edad Media con el demonio.³⁵ En lo que respecta a la imagen palermitana, dicha figura fue vinculada, al paso del tiempo, tanto con el pecado, como con el purgatorio y el infierno.

En realidad, el poder de la Madre Santísima de la Luz siempre se mostró ambiguo y proclive a traspasar los límites de tales distinciones. De ahí que en ello se centrara precisamente la polémica en torno a la ortodoxia de la imagen. Los apologistas insistían en que la figura mostraba la clemencia de la Virgen, bajo una advocación cuyo título no sólo poseía la mayor propiedad teológica, sino que además había sido revelada por ella misma junto con su imagen. Por su parte, los detractores advertían el riesgo de confundir la intercesión mariana con la transmutación de la ley divina (eterna e inmutable por definición), pues se podía

³⁵ “Y creó Dios los grandes monstruos marinos y todo animal viviente, los que serpean, de los que bullen las aguas por sus especies, y todas las aves aladas por sus especies: y vio Dios que estaba bien;” (Gn 1, 21).

“tú hendiste el mar con tu poder, quebraste las cabezas de los monstruos en las aguas;/ tú machacaste las cabezas del Leviatán y las hiciste pasto de las fieras:” (Sal 74 [73], 13-14).

“Aquel día castigará Yahveh con su espada dura, grande, fuerte, a Leviatán, serpiente huidiza, a Leviatán, serpiente tortuosa, y matará al monstruo que está en el mar.” (Isaías 27, 1).

Janeth Rodríguez Nóbrega apunta que “el Leviatán es un monstruo marino procedente de la cultura fenicia que la Biblia recoge en el libro de Job (cap. 41), describiéndolo como un ser maligno de cuya ‘boca salen llamas como de tizones encendidos, sus narices arrojan humo como la olla hirviendo en llamas, su aliento enciende los carbones, y su boca despiden llamaradas.’ Estas palabras estimularon su representación como figura demoníaca, de allí su oscuridad, ferocidad y fealdad. Desde el siglo XII se convirtió en símbolo de las puertas del infierno, al representarse con sus fauces abiertas repletas de condenados que se consumen en el fuego, de allí su habitual presencia en las escenas del Juicio Final y en las relativas a la condenación eterna.” Janeth Rodríguez Nóbrega, *op. cit.*, pp. 170-171.

entender que la Madre Santísima de la Luz salvaba a las almas caídas en el infierno, mientras que la Iglesia aseguraba que *in inferno nulla est redemptio*.

A propósito, cabe citar aquí un fragmento proveniente del texto de *La invocación*, a pesar de su extensión, pues constituye un buen ejemplo de la ambigüedad del poder atribuido a la imagen: “libra a un hombre, o del peligro próximo, o de la misma puerta del infierno, que se pinta en figura de horrorosa boca, bostezando humos, y respirando llamas; proporcionadas molduras a tal puerta [...] Está un hombre en el abismo de la culpa. ¿Cuánto media entre el infierno, y esta alma? Un poquito de viento, en que consiste nuestra vida. ¿Y no se extiende a más la potencia de esta Reina? Pues niéguese la fe a innumerables historias. Muchos, habiendo muerto en el infeliz estado de la culpa, resucitaron a nueva vida por la intercesión de esta Reina; y habiendo hecho de sus culpas penitencia, murieron segunda vez asistidos de la gracia. Es María nuestra esperanza, y es nuestra esperanza aun después de la vida: Para que nadie reputa a esta esperanza de imposible, lo afirma Job clarísimamente: No dejaré, dice, de tener esperanza, aunque me quite el Altísimo la vida; porque más allá del término de la vida están los límites de la esperanza. Suspendiese, pues, en estos casos el Juez Divino la sentencia; o la diese solamente condicionada; ¿en que sitio estuvieron aquellas almas en este tiempo? Cuanto se diga sobre esto, es voluntario. Mas si no estuvieron en el infierno esas almas, nadie puede negar, que se vieron a sus puertas; pero libró María a sus devotos de las puertas mismas del infierno. Ni aun se detiene a la puerta; que dentro del infierno resplandece el patrocinio de María [...] Obligado de sus ruegos el Altísimo, no les da el Infierno, que merecían sus pecados; experimentando aquellas almas infelices los dulces efectos de la clemencia de esta Madre; cuando, si los destina el Altísimo a aquellas llamas eternas, no es con la intención, que merecían sus culpas”.³⁶

La siguiente descripción e indicación sobre la manera de pintar a la Madre Santísima de la Luz, por su parte, resulta sumamente cuidadosa en aclarar que la Virgen *evitaba* que las almas cayeran en el infierno –a tal punto que es buen

³⁶ José de Tovar, *op. cit.*, pp. [15]-[16], (Parecer de Marco Antonio Varón).

Otro ejemplo de ello lo ofrece el siguiente fragmento, que explica el título de Madre Santísima de la Luz como Madre del amor: “Por eso quiso, que su Santísima Imagen se pintase con la mayor expresión de amor, que es sacar de la boca del dragón infernal aquella alma, y mantenerla estrechamente asida con su mano, para que no vuelva a caer: quiso también, que aquel ángel presentara en un azafate los corazones de los hombres a su Santísimo Hijo, para que tomándolos uno a uno, no menos con su vista, que con su contacto, los encendiese en caridad, y amor. También quiso, para acreditar este amor, despedir de sí, cuanto [*sic*] se apareció, un torrente de luz tan viva, y tan copiosa, que en su comparación hubiera parecido una lucerna del campo el mismo sol”. *Ibidem*, p. 80.

ejemplo de la retórica del disimulo-, además de mencionar ya las consecuencias iconográficas de la prohibición del dragón (ver figuras 34 y 35): “La imagen de María Santísima de la Luz se pinta con vestido blanco, ceñida de una cinta guarnecida de piedras preciosas, manto azul; en su mano siniestra tiene a Jesús Niño, a quien un ángel arrodillado presenta en un azafate los corazones de los hombres algún tanto encendidos en su divino amor: el Divino Niño los va tomando con su mano, como que los acepta con agrado: con la mano derecha sostiene la Virgen a un hombre sobre una *abertura*, o *boca como del infierno*, que arroja llamas, *para que no caiga* en ellas. En la parte superior del lienzo se pintan dos ángeles sosteniendo una corona imperial sobre la cabeza de María Santísima, y en su centro algunos serafines al arbitrio de el pintor. *Pero como suele causar horror a los que miran la boca del infierno, vomitando llamas, en su lugar sólo se pintó después alguna llama que salía de la tierra; y fuera de esto, nada se ha mudado la imagen*”.³⁷



34. Tomás de Suria (1761-ca. 1835) dibujó y grabó, *La Madre Santísima de la Luz*, 1790.

35. Giuseppe Cades (1750-1799), *La Madre Santísima de la luz*, siglo XVIII, segunda mitad.

³⁷ *Ibidem*, p. [20]. Extracto de una carta del padre Marcelo Tipa de la Compañía de Jesús, provincial de Sicilia, su data en Palermo a 9 de diciembre de 1757 cuyo original latino se guarda en el Colegio de la Compañía de Jesús en Zaragoza. Las cursivas son mías.

El texto continuaba con una apología de la ortodoxia de la imagen: “Esta pintura está muy lejos de oponerse al Santo Concilio de Trento, que en la sesión 25, manda no se propongan al público imágenes de falso dogma, o que introduzcan a error a los ignorantes, porque en ella se expresa, conforme al uso de la Iglesia, ser María Santísima verdadera Madre de Dios, y aceptar Dios por su intercesión los corazones de los hombres; que por la misma intercesión se apartan del pecado, y de el peligro del infierno; y lo que quita cualquier escrúpulo, o duda es, que tales imágenes se han abierto, y estampado en Roma en grande número, lo cual sin facultad de el maestro de el Sacro Palacio nunca se permite”.³⁸

En lo que respecta al tema de la presencia del demonio, no está de más traer a cuento las similitudes de la Madre Santísima de la Luz con otra imagen mariana. Si bien son ampliamente conocidas las representaciones de la Mujer Apocalíptica, la *Tota pulchra* y la Inmaculada Concepción –que suponen una victoria sobre el mal–, la imagen que aquí me interesa es la de la Virgen del Socorro.³⁹ La semejanza con ella es tan grande, que incluso Manuel Trens llegó a considerar que la de la Luz es una variante conceptuosa, descriptiva y bidimensional de esta última, con la ampliación de detalles propios de la piedad ignaciana.⁴⁰

La advocación de Nuestra Señora del Socorro es tan antigua como el mismo culto mariano, pero la iconografía parece haber surgido en la literatura mística de los siglos XIII y XIV. La Virgen se mira armada con un palo, maza o garrote, una flecha, una cadena, una lanza cruciforme, una espada, o un cetro. Curiosamente, puede portar en la otra mano un azafate en algunas ocasiones.

Una de las variantes de mayor interés, relacionada con la leyenda medieval del Niño votado al diablo, muestra a un atemorizado pequeño refugiarse bajo el patrocinio mariano (**Figuras 36 y 37**). La narración parece remitirse a varias narraciones del siglo XI sobre niños robados por el demonio: san Esteban Protomártir, san Bartolomé Apóstol, san Lorenzo, san Amador. La historia trata sobre una pareja a la que el demonio instiga a romper un voto de castidad, justo en la víspera de la Pascua. Desesperada, la mujer consagra al diablo el niño que

³⁸ *Ibidem*, p. [20].

³⁹ *Vid* Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 331-342. Resulta, por cierto, muy similar la figura de la Virgen de la Victoria, patrona de las misiones de Málaga, que lleva una palma en la mano y tiene encadenado al diablo. *Vid Ibidem*, pp. 358-359. *Vid* también Héctor Schenone, *op. cit.*, pp. 519-522.

⁴⁰ Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 349-355.

naciese de aquella unión. Cuando más tarde aquel se presenta a reclamar lo prometido, en la figura de un horrible dragón, la Virgen aparece y lo pone en fuga.⁴¹



36. Anónimo, *Virgen del Socorro*, siglo XVIII.



37. Anónimo, *Virgen del Socorro*, siglo XVIII.

En la variante correspondiente a la leyenda sobre san Amador difundida en Cataluña, la leyenda agrega que el niño es raptado por una legión de seis mil seiscientos cuarenta y seis diablos, que lo abandonan en una montaña de Egipto (**Figura 38**). En ese lugar había levantado un oratorio a la Madre de Dios san Pablo Ermitaño, quien finalmente, con ayuda de Cristo y la Virgen, logra ahuyentar a los seres malignos y bautizar al niño. Años después, se aparece al santo su madre Athica, rodeada de diablos, y le hace saber que ella y su esposo Proconius sufren todo tipo de tormentos, aunque no se han condenado irremediabilmente por haberse negado a renegar de la Virgen. Finalmente, ambos logran la redención gracias a los trienarios que san Amador ofrece por sus almas. En la leyenda quedan establecidos como medios de ayuda a las ánimas: la confesión, las devociones particulares y la misa.⁴²

⁴¹ *Ibidem*, pp. 338-342.

⁴² Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, pp. 195-196.



38. Pere Vall, *Retablo de santa Ana* (detalle: misa de san Amador).



39. Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1781), *Alegoría de la Purísima como defensora de la fe*, siglo XVIII.

Es inevitable –a la luz de tales historias y de las variantes de la Virgen del Refugio aquí reproducidas– mirar con nuevos ojos la relación entre la Virgen y los niños en la Inmaculada apocalíptica que en pleno siglo XVIII novohispano pintara Juan Patricio de Morlete y que hasta ahora ha sido interpretada como una alegoría de la defensa del dogma de la Concepción Purísima, tanto de parte del papado como de la monarquía hispánica (**Figura 39**).⁴³

Imágenes de altar de ánimas

Dadas sus características iconográficas y su función devocional, La Madre Santísima de la Luz es una versión moderna de lo que antaño fuera el altar de ánimas. Como tal, está relacionada con distintas imágenes destinadas a aliviar las penas de los difuntos en el purgatorio (lugar y tiempo destinado a la purificación

⁴³ Vid, por ejemplo, Iván Martínez, "Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción/ *The Banner of the Spanish Monarchy. The Political Use of the Immaculate Conception*", en: Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México/ *A Sacred Privilege: The Conception of Mary Immaculate. The Celebration of Dogma in Mexico*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 135-137.

de quienes no tienen acceso inmediato al paraíso, pero tampoco están destinados a la condenación eterna)⁴⁴. La más célebre de todas ellas es, sin lugar a dudas, aquella de la Virgen del Carmen (**Figura 40**).⁴⁵ No sólo existen importantes similitudes entre ambas efigies, sino que a mi parecer la Madre Santísima de la Luz constituyó precisamente una alternativa a la devoción carmelitana, por parte de la Compañía de Jesús. La similitud es tal, que incluso alguna imagen de la Madre Santísima de la Luz transformada por medio de la censura en Virgen del Carmen (**Figura 41**).



40. Anónimo, *Virgen del Carmen*, siglo XVIII.

41. Anónimo, *Virgen del Carmen*, siglo XVIII.

Otro caso interesantísimo de de sustitución devocional⁴⁶ corresponde a una devoción eminentemente americana (**Figura 42**). Me refiero a la Virgen de Quito,

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 18-19, 281.

Los justos imperfectos, también llamados por san Agustín “los no del todo buenos” o “los no del todo malos”. *Ibidem*, p. 162.

⁴⁵ Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 378-382. *Vid* también Héctor Schenone, *op. cit.*, pp. 335-349.

⁴⁶ Además de los anteriores, conozco dos casos más en que imágenes de la Madre Santísima de la Luz fueron transformadas en otras devociones: una Inmaculada con santos localizada en el Palacio ducal de Gandía, España, y una Inmaculada del santuario de Ocotlán, Tlaxcala.

beligerante y apocalíptica, cuyo ejemplo procedente del Museo del Banco Central del Ecuador fue posteriormente transformado en una Madre Santísima de la Luz.



42. Anónimo quiteño, *La Madre Santísima de la Luz (Virgen de Quito)*, siglo XVIII.

Pero volvamos a la devoción que ahora nos ocupa. Nuestra Señora del Monte Carmelo o del Carmen suele ser representada con el Niño en brazos (o bien sin él), al tiempo que ofrece con una mano el escapulario.⁴⁷ Algunas imágenes incluyen también la figura de un alma, a veces en ademán de sostenerse del manto virginal para escapar de las llamas del purgatorio. Tal indumentaria corresponde precisamente al hábito de la orden (túnica y escapulario marrones, manto blanquecino), el cual forma parte de su codificación iconográfica definitiva a partir del siglo XVII, a pesar de la censura y las prohibiciones que existieron en contra de ello.⁴⁸

La función devocional de la imagen del Carmen se centró en el escapulario, entregado según la tradición en el año de 1251 a san Simón Stock (sexto general

⁴⁷ Originalmente, el escapulario fue asociado con el manto y la parte superior del hábito de los carmelitas. Pero, finalmente se convirtió en la forma abreviada del mismo: dos pequeños rectángulos de tela marrón, unidos por cordones o cintas.

⁴⁸ La Virgen de la Merced, que también viste el hábito de la orden, es casi contemporánea a la del Carmen. La del Remedio, por su parte, viste como los padres trinitarios.

de la orden): Estando el santo en oración, la Virgen se apersonó ante él, acompañada de gran multitud de ángeles, y le entregó el objeto que llevaba entre sus manos, pronunciando las siguientes palabras: “Recibe, hijo mío amadísimo, este escapulario de tu orden, señal de mi confraternidad: privilegio para ti y para todos los carmelitas: quien muera con él no se condenará. Él es señal de salvación, defensa en los peligros, alianza de paz y de pacto sempiterno”.⁴⁹

El escapulario constituía, pues, un privilegio singularísimo para los religiosos carmelitas, sobre todo por que era tenido por un *sacramental*.⁵⁰ Considerado pues como *sacramento de la Virgen*,⁵¹ formaba parte de “aquellas devociones o prácticas de piedad inusitadas, enseñadas o recomendadas por la Virgen a los fieles para santificarlos en su servicio –a diferencia de los sacramentos instituidos por Cristo, que producen sus efectos *ex opere operatio*”.⁵² Otro caso sería, por supuesto el del rosario promovido por la orden del Carmen y en el caso de la Madre Santísima de la Luz, su misma presencia lumínica e imagen milagrosa.

Era también un *signo* de predilección y benevolencia de la Madre de Dios; de predestinación para la salvación; de salvación en los peligros del alma y del cuerpo (prefigurado en la serpiente de bronce); de alianza y pacto sempiterno (prefigurado en el arcoiris).⁵³ Insignia mariana y escudo de armas; espada vencedora en toda suerte de lides⁵⁴ y una suerte de reliquia que aseguraba la salvación en todos los peligros.⁵⁵ Como *signo de santificación* la Virgen se valía de

⁴⁹ Simón Ma. Besalduch, *Púlpito de la Virgen del Carmen*, Barcelona, Luis Gili, 1926, tomo I, p. 286.

⁵⁰ Los “sacramentales” u “objetos sacramentales” son definidos como los remedios que tiene la Iglesia para sanar el alma y limpiarla de los pecados veniales y de las penas debidas por éstos y por los mortales. Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (versión electrónica) http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sacramental (consultado el 1 de noviembre de 2009).

Al infundir la gracia, prolongan la vida litúrgica y permiten la santificación en determinadas circunstancias. Como tales, deben ser considerados el agua bendita, las indulgencias, los jubileos, las bendiciones, las consagraciones, algunas ordenaciones, las dedicaciones, los exorcismos, las procesiones, el rezo del rosario, la veneración de las reliquias, las visitas a santuarios, las peregrinaciones, el *Via Crucis*, las danzas religiosas, y las medallas.

⁵¹ Así lo entendieron, entre otros autores, el benedictino Jacobo Biorat y el jesuita José Andrés. Simón Ma. Besalduch, *op. cit.*, tomo II, p. 19-20.

⁵² *Ibidem*, tomo II, p. 20.

⁵³ *Ibidem*, tomo II, pp. 27-34.

⁵⁴ *Ibidem*, tomo II, p. 4.

⁵⁵ A propósito de su eficacia en el peligro Besalduch afirma que “sería menester viniesen aquí todos los favorecidos en sus dolencias, en sus desgracias, en toda suerte de peligros corporales... y que vinieran con sus muletas, con las gargantas y piernas de cera, con las

él para alcanzar la justificación del pecador, al igual que para conservar y aumentar la santidad del justo: “Al pecador le mueve a penitencia, le ablanda el corazón, le predispone para recibir la gracia, le alcanza la misma gracia de la conversión y la gracia final. [...] Al justo le ayuda a conservar su santidad, la gracia, las virtudes adquiridas, tesoro fácil de perder”.⁵⁶

Se trataba asimismo de un signo de contradicción para los demonios, para los herejes (que lo veían como *carta blanca* para pecar), para los católicos vergonzantes (que no manifestaban públicamente su devoción) y para la moda en la indumentaria femenina (cuyos escotes lo dejaban al descubierto).⁵⁷ En la primera de tales propiedades –que sin duda lo acerca a la imagen de la Madre Santísima de la Luz– residía precisamente su poder salvífico: “porque el escapulario, con su virtud taumaturga que Dios le ha comunicado, otorgando a su bendita Madre todo poder, y con la protección especial de la Señora que dispensa a sus cofrades, y con las promesas de defenderlos en los peligros y de preservarlos en el punto de la muerte de caer en el fuego del infierno, les arrebatara muchas almas; les hace fracasar muchas empresas; les hace morder el polvo de la derrota en muchos combates”.⁵⁸

Era el escapulario, en suma, signo del cofrade carmelita, que honra, defiende, santifica y salva,⁵⁹ “como una defensa segura en los peligros sin cuento que amargan nuestra existencia; como un rayo de luz apacible en las noches oscuras y muy largas del dolor; como un pararrayos que detuviese o desviara el curso de los elementos de la naturaleza al levantarse y conspirar contra nuestra salud y nuestra vida; como un salvoconducto que tuviéramos a nuestro alcance y disposición en los indecibles azares del vivir; como una estrella amiga que guiase la navecilla de nuestra alma, a través de las olas encrespadas del mar de este mundo; como un faro-guía que nos delatase allá en la lejanía el puerto de nuestra salvación”.⁶⁰

trenzas de sus cabellos, con barcas rotas, con envoltorios y mortajas... para que declarasen que el don del santo Escapulario ha querido la Virgen del Carmen sea un talismán, un amuleto, una reliquia sagrada, que ahuyente de sus Cofrades todos los peligros”. *Ibidem*, tomo II, p. 5.

⁵⁶ *Ibidem*, tomo II, pp. 60-61.

⁵⁷ *Ibidem*, tomo II, pp. 35-56.

⁵⁸ *Ibidem*, tomo II, p. 49.

⁵⁹ *Ibidem*, tomo II, pp. 57-64.

⁶⁰ *Ibidem*, tomo II, p. 60.

La protección de Nuestra Señora del Monte Carmelo alcanzaba la vida y el momento de la muerte, pero también el purgatorio después de ella. Tal cosa había sido revelada por la Virgen misma, en su segunda aparición del 3 de marzo de 1322 al papa Juan XXII. De acuerdo a la *Bula sabatina* (*Sacratissimo uti culmine*) o *privilegio sabatino* producto de aquella, la promesa mariana consistía en sacar de allí las almas, así como en consolarlas con sus maternales afectos hasta el día de su liberación⁶¹: “Yo, Madre de la Gracia, bajaré al purgatorio el sábado después de la muerte (de mis Cofrades), y a cuantos allí hallare los libraré de aquellas penas y los llevaré al Monte santo de la vida eterna”.⁶²

Las palabras de la Virgen podían sintetizarse, pues, en dos promesas para quienes vistieran su escapulario: la preservación o exención del infierno y la liberación o rescate del purgatorio el sábado posterior a su muerte.⁶³ De acuerdo al carmelita Simón Besalduch, la primera no negaba la necesidad de la gracia para alcanzar la salvación, sino que concedía al cofrade moribundo no ser sorprendido por la muerte en pecado mortal. Para lograr tal cosa, María podía alcanzar de su Divino Hijo un milagro (evitar algún accidente, dilatar el fallecimiento en una enfermedad), con el fin de proporcionar al devoto el tiempo de convertirse y morir en la gracia.⁶⁴ La segunda promesa, por su parte, consistía en interceder, sufragar, proteger y ayudar lo más pronto posible, especialmente los días sábado.⁶⁵

En los párrafos anteriores saltan a la vista las similitudes con la imagen de la Madre Santísima. Otra más reside en que la devoción del Carmen no escapó a las polémicas, las prohibiciones y las sospechas sobre su ortodoxia. En el año de 1613, el papa Paulo V prohibió a los carmelitas predicar sobre el privilegio sabatino, así como hacer que se pintara a la Virgen *dentro* del purgatorio, tal como si hubiera descendido a él corporalmente. A partir de ese momento se privilegió la representación de Nuestra Señora del Monte Carmelo *sobre* el purgatorio, sirviéndose de algunos angelillos para apartar las ánimas del fuego.⁶⁶

En lo que respecta a otras imágenes de ánimas con las que puede asociarse – como precedente– aquella de la Madre Santísima de la Luz, una de las más interesantes es la Virgen del Sufragio (**Figura 43**). Asociada por excelencia al

⁶¹ *Ibidem*, tomo I, p. 174.

⁶² *Ibidem*, tomo I, pp. 26-27; tomo II, pp. 62, 124-134.

⁶³ *Ibidem*, tomo I, p. 307.

⁶⁴ *Ibidem*, tomo I, p. 308.

⁶⁵ *Ibidem*, tomo I, p. 309.

⁶⁶ *Ibidem*, tomo I, pp. 318-319.

alivio de las penas en el purgatorio, a san Gregorio Magno y a las misas *de sufragio* en favor de los difuntos.⁶⁷ De acuerdo a la leyenda piadosa, el papa Gregorio I Magno, queriendo disipar las dudas de los fieles con respecto a la transustanciación, pidió a Dios que el vino de la misa se convirtiera en sangre. Cristo escuchó sus ruegos, y en ese momento llenó con la sangre que brotaba de sus manos el cáliz eucarístico, por medio de su imagen allí presente de Varón de Dolores.



43. Anónimo, *Virgen del Sufragio*, siglo XVIII.

Al igual que la imagen jesuítica, la del Sufragio está fundamentada en una revelación, a santa Brígida, a quien según la leyenda devocional la Virgen dirigió las siguientes palabras: “yo soy [...] la Reina del cielo, la Madre de la misericordia, la alegría de los justos, el camino del retorno de los pecadores a Dios, y no hay pena en el purgatorio que por mediación mía no sea más fácil de soportar”.⁶⁸

Otra imagen que llama la atención es la de Nuestra Señora del Rosario, asociada a la devoción del objeto sacramental del mismo nombre⁶⁹ y promovida desde el

⁶⁷ Vid Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 382-384.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 382.

⁶⁹ Entre los objetos a los que la tradición piadosa atribuía las mismas facultades están, además: los cordones de los hábitos de san Nicolás Tolentino y san Francisco. El Rosario,

siglo xv por la Orden de Predicadores, si bien la leyenda de la aparición de la Virgen se remonta a la centuria anterior.⁷⁰ La variante que se mira en la obra aquí reproducida corresponde, según Trens, a la visión del beato Alain de la Roche (o Alano de la Rupe, en su versión castellanizada). En ella aparece la Virgen rodeada por el rosario, mientras oficia misa el beato, a cuyas espaldas se abren las fauces del Leviatán colmadas de almas (**Figura 44**). Esta miniatura de la Virgen de la Misericordia, perteneciente a un libro de horas del Monasterio del Escorial, sorprende por su similitud con la anterior y con la Madre Santísima de la Luz (**Figura 45**). En ella se mira a la Virgen, rodeada por una mandorla y acompañada por ángeles, con un fondo de paisaje detrás. En la parte inferior de la imagen aparecen las fauces del Leviatán, y dentro de él las almas suplicantes del purgatorio.



44. Anónimo, *Virgen del Rosario*, siglo xviii./ 45. Anónimo, *Virgen de Misericordia*, siglo xv.

por su parte puede, puede ser ofrecido por santo Domingo; y el escapulario por san Pedro Nolasco, san Alberto de Sicilia y san Juan de Dios. Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 338.

El culto a las ánimas del purgatorio ha sido por cierto asociado a santos intercesores: san Lorenzo, san Francisco, san Nicolás Tolentino, san Amador y san Gregorio –los dos últimos relacionados con las misas de difuntos. Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 193.

⁷⁰ Vid Manuel Trens, *op. cit.*, pp. 314-319. Vid también Héctor Schenone, *op. cit.*, pp. 494-510.

De acuerdo a este último autor, el rosario fue evolucionando con el tiempo, de un cordón con nudos y con los extremos sueltos rematados en borlas; a una sarta de cuentas o *salterio*; y de éste a un collar o corona en el que fueron diferenciadas las *Aves* de los *Paternoster*, con una cruz, una calavera y medallas. Entre los siglos xvii y xviii, la orden de santo Domingo promovió su uso como parte del hábito de sus religiosos.



46. Teodoro Galle y Juan Bautista Barbe grabaron, *Institución del Rosario*.

Héctor Schenone menciona en su *Iconografía del Arte Colonial* otra variante de la Virgen del Rosario de gran interés por lo explícito de su iconografía. Difundida tanto en México como en el Perú, el modelo parece provenir de un grabado (**Figura 46**). El autor la describe de la siguiente manera: “En el centro, el árbol con 13 misterios dentro de rosas (los dos restantes están en los ángulos superiores) rodea a la Virgen, que está sentada con el Niño sobre la rodilla derecha ofreciendo sendos rosarios. Ella a un rey y Él al Papa. Detrás del primero se agrupan hombres cuya indumentaria indica distintos niveles sociales. Lo mismo ocurre del otro lado, pues detrás del Sumo Pontífice hay un cardenal, un obispo, un fraile y una monja [...] Más abajo ve el Purgatorio con las ánimas suplicantes y pequeños ángeles que las socorren con rosarios. La presencia de las ánimas se explica por el valor de la oración rosariana, de las indulgencias que mediante esta

práctica se pueden ganar en su favor y, fundamentalmente, por la intercesión de la Virgen, como pudo comprobar el beato Alano cuando celebraba misa”.⁷¹

En suma, la Madre Santísima de la Luz, imagen perteneciente al tipo iconográfico de la Virgen de Misericordia, constituye una derivación moderna de la iconografía del Juicio Final, que en el mundo hispánico se definió y fijó hacia principios del siglo XVII en el monumental cuadro de Pacheco, para más tarde sintetizarse y transformarse en determinadas imágenes de devoción. En ese sentido, la Madre Santísima mantiene importantes similitudes con otras imágenes marianas, en lo que respecta a la presencia de las fauces del Leviatán y en su carácter de imagen de altar de ánimas. A saber: la Virgen del Socorro; la de Quito; la del Carmen; la del Sufragio; la del Rosario. La más importante de todas ellas es, por supuesto, la de Nuestra Señora del Monte Carmelo, a cuya devoción centrada en torno al escapulario como objeto sacramental, la Madre Santísima de la Luz constituyó una respuesta por parte de la Compañía de Jesús. Como se verá, tales particularidades iconográficas y devocionales tuvieron lugar dentro del universo de una religiosidad popular con grandes expectativas de lo maravilloso.

⁷¹ Héctor Schenone, *op. cit.*, pp. 498, 500.

3. FLORILEGIO DE PORTENTOS: IDENTIDAD Y FUNCIONALIDAD DE UNA IMAGEN

Uno de los puntos de mayor interés en la devoción a la Madre Santísima de la Luz es, sin duda, el de sus numerosos milagros, cuya exageración debe ser vista, por supuesto, como una estrategia más de los misioneros para la propagación de la devoción. Por medio de su imagen, los jesuitas le apostaron en pleno siglo de las luces a una piedad popular, de la cual no sólo llaman la atención sus alcances, sino también su grado de emotividad y su vulnerabilidad teológica. No existe, además, un caso similar dentro de las devociones de la misma Compañía de Jesús. Por no ir más lejos, la imagen casi contemporánea de Nuestra Señora del Refugio distaba mucho de ser una devoción milagrera hasta tal extremo. A continuación, me propongo un recorrido por las diferentes gracias portentosas atribuidas a la Madre Santísima, en pos de un análisis de los tópicos vinculados a la iconografía de la imagen misma y su especialidad devocional.

Las narraciones de los milagros realizados por la Madre Santísima de la Luz constituyen, en primer lugar, registros que revelan una parte de las estrategias misionales de la Compañía de Jesús. Sin lugar a dudas, el género del *florilegio* ofrecía a los apologistas la posibilidad de probar la eficacia de la imagen, por medio de un mecanismo que sancionaba la operatividad y acumulaba la *tradición*.¹ Como ha señalado Luisa Elena Alcalá, la *tradición* –junto con la continuidad de la devoción, la capacidad de las imágenes de obrar milagros y la imagen misma como documento– fue un argumento de enorme peso específico para numerosos escritores de historias milagrosas en Europa y América, en tanto que razón universalmente esgrimida para justificar la existencia de cultos

¹ Vale la pena apuntar aquí que tal estructuración de la tradición, por medio de la acumulación de milagros, es precisamente una prueba de la novedad de la devoción, como también lo es la incansable búsqueda que emprendieron los apologistas de los antiquísimos fundamentos de la utilización del título de Madre Santísima de la Luz en las Escrituras y la Patrística. Como ha explicado Eric Hobsbawm, la *tradición* consiste en un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por reglas abiertas o tácitamente aceptadas y de naturaleza ritual o simbólica, que busca inculcar valores y normas, por medio de la repetición invariable que implica continuidad con el pasado. Es decir, que en mayor o menor medida, la “invención” de las tradiciones adquiere un valor decididamente legitimatorio, a partir del momento en que se apela o se recrea tal repetición. El resultado de todo ello es el establecimiento de un “nuevo” pasado, así como la inculcación de creencias, sistemas de valores y modelos de comportamiento.

Vid Eric J. Hobsbawm y Terrence Ranger, *La invención de la tradición*, España, Cátedra, 2002, 352 pp.

ancestrales.² De esa manera, las historias piadosas tenían el doble propósito de propagar la devoción a la imagen y de mostrar a sus detractores los numerosos favores que María prodigaba a quienes con tal nombre la invocaran.

Algunas veces, en tales catálogos de prodigios, los propios padres jesuitas dan noticia de sus estrategias evangélicas. Bien se ve que los misioneros de san Ignacio no dejaron pasar la oportunidad de demostrar la probada eficacia de sus trabajos para la propagación de la devoción milagrosa y milagrera, e incluso el favor del cielo que recibían en ello. Pese a que en los textos tales comentarios son escasos, no dejan de tener un gran valor documental sobre la recepción de la imagen por parte de los pobladores, así como sobre las procesiones y diversas manifestaciones de la religiosidad popular dentro del contexto misional.

Es así que se sabe que los habitantes de los lugares próximos se acercaban a la población en cuyo templo estaba colocada la pintura, y participaban en “la procesión, que con gran pompa suele hacerse en toda la misión, llevando la sagrada imagen de la Madre Santísima de la Luz... [con gran] estruendo de monteretes”.³ Otro fragmento cuenta que “viniendo a la ciudad [de Marsala] la misión, y con ella la Madre Santísima de la Luz... [tuvo lugar] la universal conmoción de todo el pueblo, que hizo convertir la ciudad en un teatro de penitencia”.⁴ De manera similar, al llegar a la población de Nasso durante una estación muy lluviosa del año 1724, todo el pueblo del campo y las viñas fue a ver a la imagen, “y llevándola en procesión por medio de la lluvia, para exponerla a pública veneración; sentada ella como en un trono de gracia, oyó pronta los deseos universales, y luego luego desapareciendo las nubes, apareció en el cielo un bello sereno”.⁵

Al parecer, la *escolta* de la Virgen –sus misioneros– no tardaba en hacer públicos en el púlpito los portentos de su Reina, “para común beneficio, y gloria de la Madre Santísima de la Luz”.⁶ Queda de manifiesto, una y otra vez, que los religiosos insistían en que los fieles debían dar a conocer los favores recibidos,

² Luisa Elena Alcalá, “‘¿Pues para qué son los papeles...?’ Imágenes y devociones en los siglos XVII y XVIII”, en: *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, Dossier *Entre dos lealtades: México en su Independencia*, Castellón, Centro de Investigaciones de América Latina CIAL/ Universitat Jaume I/ Bancaja/ Fundació Caixa Castelló, 1997, no. 1, pp. 45-50.

³ *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. 301.

⁴ *Ibidem*, v. 1, p. 205.

⁵ *Ibidem*, v. 1, p. 356.

⁶ *Ibidem*, v. 1, p. 184.

haciéndoles saber que la Virgen castigaría a quienes no lo hicieran, y enumerando los *exempla* en los que así había sucedido.⁷ Las más de las veces, el suceso milagroso era referido callando el nombre de la persona que “quiso sin ser nombrada, que [su caso] quedara para ejemplo, y beneficio común, historiada la beneficencia de su dulcísima libertadora”.⁸

Ahora bien, en los lugares visitados por la imagen, solían quedar erigidos una iglesia, una capilla o un altar, con el propósito de mantener viva la memoria de los beneficios causados por la imagen. Las copias del Sagrado Original, por supuesto, eran igualmente capaces de realizar prodigios, prolongando así la propagación de la devoción. Acerca de ello, el bachiller José de Tovar concluye, en su obra *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz*, a manera de recurso retórico: “Quisiera acaso, mi devoto lector, que yo aquí le diese alguna muestra de las gracias milagrosas, que la Virgen suele repartir para honrar sus santas imágenes, ya multiplicadas, y esparcidas por toda la isla en prodigioso numero; mas sería más fácil recoger en un pequeño vaso todas las aguas del mar... Las gracias, que obran las santas imágenes de la Madre de la Luz, son innumerables, no pueden contarse, son infinitas”.⁹ Como se verá, en términos de *operatividad*, la imagen se mostraba ligada al milagro de manera inexorable.

La *vox populi* era utilizada como recurso fundamental de legitimación. Así, la mayor prueba de la eficacia atribuida a la imagen era el estupendo concurso con que se veían pobladas sus iglesias, capillas y altares: “No hay hora del día, en que no se encuentre un gran numero de personas devotas; quién a hacer oración en

⁷ Tal es el caso de un sacerdote asaltado por un espíritu inmundo, que por las noches provocaba que tuviera pensamientos obscenos. Tras rogar a la Madre Santísima, el religioso se halló ocho días libre de tales asaltos, “mas porque él se descuidó en *dar a la Virgen la gloria que convenía, publicando el favor, como lo habían encomendado los padres misioneros*: sucedió, que el miserable, en *pena de su ingratitud*, después de ocho días de tregua, fuese de nuevo asaltado con igual vehemencia del espíritu inmundo”. Tras acudir al padre superior de la misión, finalmente vio aquietados los ímpetus del sensual apetito. Unas páginas más adelante, es referido el caso de una persona que recibió de la Virgen una gracia del cuerpo, pero que “*ni aún quiso tomar el pequeño trabajo de hacer saber al padre misionero el milagroso suceso, aunque sabía haber estos encomendado mucho, que no se ocultasen las gracias, mas que se manifestasen, para glorificar a la Santísima Madre*; antes conociendo él, que le faltaba a su deber, andaba repitiendo dentro de sí mismo: ‘algún gran mal me ha de suceder, porque no he cuidado de manifestar al padre misionero el favor que me hizo la Madre Santísima de la Luz’; y sin embargo, fuese pereza, fuese disgusto, fuese permisión de la Madre Santísima para ejemplo de los otros, nunca supo reducirse a referirlo”. *Ibidem*, v. 1, pp. 181, 315. Las cursivas son mías.

⁸ *Ibidem*, v. 1, p. 199.

⁹ José de Tovar, *op. cit.*, p. 49.

sus mas graves urgencias; quién a cumplir sus votos por las gracias recibidas; quién a encomendarse en las públicas, y particulares calamidades; quién a pedir socorro en los intereses de el alma; en suma, son tan vivas, y extraordinarias las mutuas correspondencias, así de la Virgen en colmar los pueblos de sus gracias, como de los pueblos en honrar sus santas imágenes, que *al oírlos referir parecen increíbles, y se oyen como sucesos engrandecidos por una piadosa exageración*; mas confesado por ultimo, que se les había dicho mucho menos de la verdad. Así ha sucedido a diversos padres compañeros del primer misionero, de la misma religión [de la Compañía de Jesús], los cuales, después de haber visto con sus ojos, lo que contado les parecía increíble, *no acababan de admirarse de una verdad, que aprehendían, como vecina del imposible*".¹⁰

El bachiller José de Tovar brinda además, en su obra, un buen extracto del primer libro grande y programático de *La devoción de María Madre Santísima de la Luz*. A manera de síntesis piadosa, comenta: "por favor de la Señora se han cesado muchas tentaciones, han sido estorbados muchos pecados, convertidos innumerables pecadores, puestas en paz muchas personas, y familias, fortalecidos muchos flacos, serenadas muchas conciencias, adelantadas en perfecciones muchas almas, curadas muchas enfermedades aun muy envejecidas, logrados felizmente muchos partos, asegurados en los [partos] peligrosos el bautismo de las criaturas, socorridos muchos necesitados, protegidos los campos, multiplicados el aceite, el vino, y las cosechas, endulzadas las aguas que no lo estaban, conducidos prósperamente los navegantes, proveídos de abundante pesca los pescadores, guardados aun los brutos, halladas cosas perdidas, y en fin, despachadas otras muchas mercedes." El mismo autor añade más adelante, que "al favor de estas [gracias] se ha extendido, y arraigado su devoción en muchos pueblos, venerando estos a la Señora con tan expresivas demostraciones, que en su vista, y de aquellas mercedes, no habrá quien no conozca, que el Señor, que ha dado tan poderosa actividad a la devoción de la Madre Santísima de la Luz, para conquistar los corazones, y alcanzar los favores, de su divina mano, quiere que sea extendida".¹¹

Eran los portentos, pues, prueba fehaciente del beneplácito divino del que gozaba el Sagrado Original; de ahí que constituyan una parte importante de los textos, dada no sólo su intención apologética, sino también su carácter de mecanismo esgrimido para asegurar el arraigo de la devoción en todos los aspectos de la vida

¹⁰ *Ibidem*, pp. 49-50. Las cursivas son mías. [*La devoción, op. cit.*, v. 2, cap. 2.]

¹¹ José de Tovar, *op. cit.*, p. 48.

social. La fama de tales favores habría de extenderse por el orbe, en palabras de uno de los mayores apologistas de la imagen, logrando gran beneficio de las almas y los pueblos, como “suaves fragancias de cinamomo, mirra y bálsamo; ramos de protección; flores y frutos de honra y honestidad”.¹²

El mismo autor exhortaba a sus lectores a confiar en la protección de la Madre de Dios, a la luz de su poderosa intercesión demostrada en múltiples prodigios: “Maria Santísima viene en su imagen de la Luz desde el cielo a entregarse toda a nosotros, ¿y nosotros no nos entregaremos del todo a Maria? Fía un hombre su salud de un médico; fía su pleito de un abogado; fía en otro hombre para sus pretensiones; ¿y tendremos dificultad en fiar nuestras cosas de María, cuando nos viene franqueando su poder, su protección, y su maternal dilección: y estando nuestros intereses espirituales, y temporales mas ciertos, y seguros en sus manos, que en las nuestras?.” Y concluía, rindiéndose ante la evidencia de los milagros puestos a la vista de los devotos y, por tanto, a la fuerza de los sentidos: “quien no ama a esta amable Madre, o no tiene corazón en el pecho, o no merece tenerlo, y quien no pone sus ojos en la belleza de esta misteriosa imagen, y con los ojos todo su afecto, o es ciego, o merece serlo. Esta Divina Misionera viene en busca de nuestras almas, porque las quiere todas para su dulcísimo Hijo Jesús, que con el precio de su sangre los compró; ¿y rehúsas tú darle la mano, para que te saque de la boca del infernal dragón; dignándose esta gran Reina de hacerlo con tan maternal amor?”.¹³

Es bien sabido que la abundancia de portentos y su complejidad solían ser de probada eficacia en la promoción de las devociones y la legitimación de los cultos. Probablemente, los más interesantes de entre todos ellos son los relacionados con las cualidades vitales de las imágenes -como se verá, característica compartida por algunos de los portentos de la Madre Santísima de la Luz. A propósito de ello, David Freedberg apunta que “las imágenes que cobran vida se consideran un ejemplo más del tipo de acontecimientos milagrosos que sostienen la veracidad de la fe cristiana y justifican las prácticas de aquellos que la profesan [...] Además, el origen de determinadas estatuas de culto y la devoción de que son objeto, se justifica a través de relatos cada vez más complejos sobre los milagros que se les atribuyen; y una gran proporción de estos milagros se refieren, como era de suponer, a la capacidad de pasar de ser

¹² *Ibidem*, p. 66.

¹³ *Ibidem*, p. 82.

materia inerte a adoptar cualidades humanas, propias de seres vivos".¹⁴ En efecto, los milagros de la Madre Santísima eran, sin lugar a dudas, prueba de operatividad asegurada y recurso de legitimación de la imagen y su leyenda devocional.

Tal abundancia de milagros atribuidos a la Madre Santísima de la Luz llama poderosamente la atención, al tener lugar en pleno Siglo de las Luces, y bajo una política de control sobre las imágenes y de desconfianza ante las nuevas devociones milagreras. Había pasado más de un siglo desde el anterior auge de tales historias, a saber, el de los cien años posteriores al Concilio de Trento, que coincide la publicación de los atlas marianos.¹⁵ Sin embargo, el impuso de la devoción corresponde, precisamente, a un segundo momento de renovación, que abarca los primeros 30 años del siglo XVIII, y que se debió en buena medida a la Compañía de Jesús.

En efecto, la promoción de la devoción a la Madre Santísima de la Luz por parte de la Compañía de Jesús sólo fue posible en el contexto de una región tan periférica con respecto al resto de Europa, como la Sicilia dieciochesca. En términos políticos, los años de las misiones de la Madre Santísima de la Luz se inscriben dentro del periodo conocido en la historiografía local como el de los *gobiernos extranjeros* (1713-1765), marcado por el fin de la dominación hispánica originada en el siglo XV y el inicio del régimen de los Borbones.¹⁶

Para la primera mitad del siglo XVIII, Sicilia había pasado varias décadas de crisis y guerra¹⁷, que habían asolado el territorio por lo menos durante los dos últimos tercios de la centuria anterior. Si bien el tópico sobre la riqueza de la isla describía un paraíso donde eran perfectos el vino, el azúcar, la seda y la fruta, en la realidad la mayor parte de población se encontraba completamente

¹⁴ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, (Arte. Grandes temas), p. 339.

¹⁵ Vid David Freedberg, *op. cit.*, p. 340.

¹⁶ A la muerte de Carlos II, en 1700, Sicilia y el reino de Nápoles pasaron a Luis XIV duque de Anjou. Sin embargo, para 1713 el Tratado de Utrech atribuyó la isla al duque de Saboya, Víctor Amadeo II; para integrarse para 1735 al Sacro Imperio Romano Germánico, bajo Carlos VI. Pasó entonces a Carlos III, coronado en Palermo como Carlos VII rey de Sicilia, que finalmente vivió un periodo relativamente estable bajo el gobierno de los Borbones.

Jean Huré, *Histoire de la Sicilie*, París, Presses Universitaires de France, 1957, (Que sais-je?), pp. 99-109; Denis Mack Smith, *A History of Sicily, v. 2: Modern Sicily (after 1713)*, Londres, Chatto & Windus, 1969, pp. 241-268.

¹⁷ La de los treinta años (1618-1648).

depauperada, a excepción de una pequeña aristocracia terrateniente (*enfiteusi*). Las relaciones sociales se habían trastocado y puede incluso hablarse de una inseguridad y una violencia generalizadas. La delincuencia y el crimen, asociados a añejos resentimientos sociales, constituyeron en la isla un problema de varios siglos.¹⁸

Sin embargo, más que los problemas políticos y de gobierno, las mayores preocupaciones de los sicilianos giraban en torno a las dificultades económicas y los desastres naturales.¹⁹ La economía siciliana, eminentemente agrícola, se apoyaba principalmente en la producción de trigo (en especial en el interior, el *Conca d'Oro*), además de una incipiente industria textil (de lana y seda).²⁰ Sin embargo, aunque en la Antigüedad la isla había sido conocida como *el granero de Roma*, para los siglos XVII y XVIII su producción había disminuido notablemente y los métodos de cultivo seguían siendo arcaicos. El cultivo de cereales era por muchas razones una preocupación cotidiana, y podía tener grandes variaciones de acuerdo a los buenos y malos años (1763 y 1764, por ejemplo).²¹

A todo lo anterior se suman los desastres naturales y sociales: la deforestación de varios siglos; los cambios en las corrientes de agua; los efectos adversos del siroco²²; la propagación de incendios; las sequías y la aridez; los terremotos (que afectaban principalmente Messina y sus alrededores); las erupciones del Etna (en 1669 y en 1693, año este último en que se registró uno de los terremotos más terribles en la historia de Sicilia); las hambrunas; las epidemias (de malaria, peste bubónica y otras enfermedades); las revueltas (algunas de las más importantes: la de 1647 en Palermo, y la de 1674-1674 en Messina).²³

Ante tal panorama, no es de extrañar que la mentalidad de la época estuviera plagada de temores e imágenes sobre el castigo divino. Un buen ejemplo de ello, es el fresco de *El triunfo de la muerte*, localizado en el Palazzo Abatellis de

¹⁸ Denis Mack Smith, *op. cit.*, v. 2, pp. 294-299.

¹⁹ *Ibidem*, v. 1: *Medieval Sicily (800-1715)*, pp. 231-240.

²⁰ El problema del monocultivo y el agotamiento de la tierra intentó revertirse durante esos años, privilegiando el comercio, la explotación de las minas de plata, aluminio y azufre, así como la producción de azúcar.

Ibidem, v. 2, pp. 241-268.

²¹ *Ibidem*, v. 2, pp. 269-283.

²² Viento proveniente del Sahara, cálido y seco, que se mezcla con las corrientes frías y húmedas de Europa, causando baja humedad de la costa norafricana, tormentas del Mediterráneo y tiempo húmedo y frío hacia el norte. Durante el otoño y la primavera, los vientos pueden alcanzar una velocidad de hasta 100 km/h.

²³ *Ibidem*, v. 1, pp. 181-187.

Palermo, que bien entrado el siglo XVIII mantenía aún vigentes y activos sus significados como admonición pública y social (**Figura 47**).

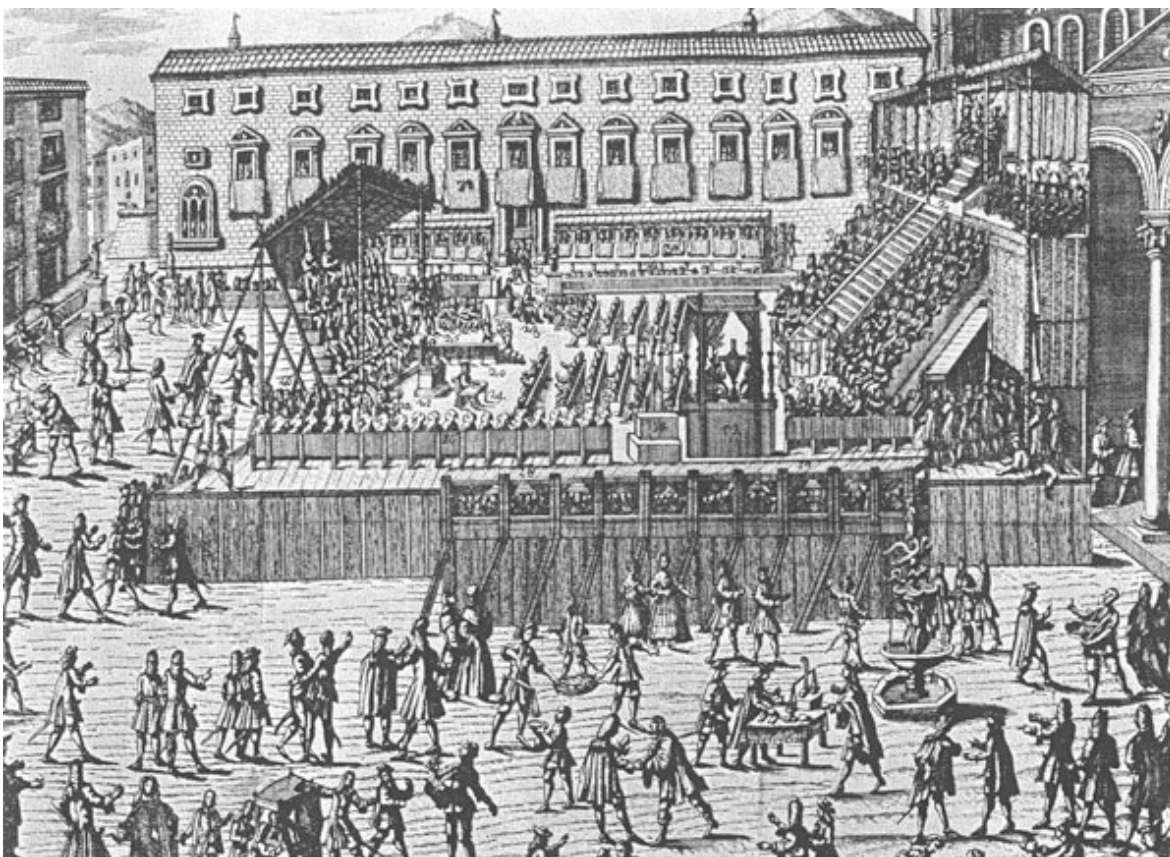


47. Anónimo, *El triunfo de la muerte* (*Trionfo della morte*), siglo XV.

Fue una época de penitencias públicas y procesiones con imágenes cristológicas y reliquias.²⁴ Pero también de castigos ejemplares por parte del poder secular e inquisitorial, de autos de fe y acusaciones de herejías.²⁵ Precisamente, este momento corresponde al último auge del Tribunal del Santo Oficio –hasta entonces dependiente del español–, que en adelante comenzaría un proceso de autonomía y que a la larga habría de desembocar en su debilitación, control por parte del poder secular y extinción en medio de un proceso de secularización y de ruptura de la alianza entre Iglesia y Estado.

²⁴ *Ibidem*, v. 1, pp. 209-230.

²⁵ *Ibidem*, v. 2, pp. 241-268.



48. François Chiché, grabó, *Auto de fe en frente del Palacio Arzobispal y la Catedral de Palermo*, 1724.

Fue precisamente en el año de 1724 cuando tuvo lugar el último gran auto de fe, profusamente representado, en que fueron condenados a la hoguera fray Romualdo di San Agostino y sor Gertrudis de Caltanissetta (acusados de Molinosismo²⁶) (**Figura 48**); en 1732 tuvo lugar la última quema, de Antonio

²⁶ Doctrina herética del sacerdote español Miguel Molinos (1628-1696), quien en su *Guía espiritual que desembaraza al alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la interior paz* (Roma, 1675) sostenía que, para llegar al camino de Dios, el alma no debe hacer nada, más que estar en estado de pureza y libre de pecado, quieta. El molinosismo ha sido explicado como una especie de Quietismo, es decir, como la doctrina de algunos místicos heterodoxos que hacen consistir la suma perfección del alma humana en el anonadamiento de la voluntad para unirse con Dios, en la contemplación pasiva y en la indiferencia de cuanto pueda sucederle en tal estado. El molinosismo también ha sido asociado con el Iluminismo o Alumbradismo –sobre el cual influyó en el siglo XVII–: las doctrinas que sostenían que mediante la oración se llegaba a un estado tan perfecto, que no era necesario practicar los sacramentos ni las buenas obras.

Vid Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (versión electrónica)

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=molinosismo,

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=quietismo y

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=iluminismo (consultado el 10

Canzoneri –acontecimiento que, por cierto, fue profusamente grabado en la época. Pero además, al ir desapareciendo poco a poco los cargos del Tribunal, se desvanecería también el fenómeno de los obispos-inquisidores sicilianos que dieran fuerza a la institución en Sicilia.²⁷

En ese contexto, la imagen de la Madre Santísima de la Luz fue esgrimida como estandarte del último esfuerzo jesuita por promover una religiosidad con tal grado de emotividad y tal capacidad de obrar portentos. Sin embargo, junto con los Teatinos (o Congregación de clérigos regulares de la Divina Providencia), los misioneros ignacianos que habían actuado en ese mundo en exceso conservador, serían el primer blanco de las reformas ilustradas de mediados de siglo. Al mismo tiempo, las políticas eclesiásticas fueron favoreciendo cada vez más a los nacidos en Sicilia, cosa que por supuesto no convenía a una orden de carácter transnacional.²⁸ Pocos años después, con la expulsión de la orden de los territorios hispánicos, llegarían a su fin su monopolio sobre la educación y sus grandes *latifondi*.²⁹ Sus imágenes habrían de cruzar los mares en busca de mejores tiempos.

Pasemos ahora a los prodigios de la Madre Santísima, como fuente de información sobre la recepción de las imágenes, y sobre la sociedad siciliana de la primera mitad del siglo XVIII. No hay que olvidar que hacia ella se dirigían las misiones de los jesuitas, con la intención de “reformular las costumbres que habían caído en relajación”, aludiendo de esa manera a la sensualidad del siglo XVIII. En todo ello, como se verá, quedan a la vista numerosos rasgos de la religiosidad popular de la época, pero también las prácticas devocionales promovidas por la Compañía: la confesión general, la oración mental (o meditación con imágenes), los Ejercicios Espirituales, el culto a las imágenes, etcétera.³⁰ Asimismo, los milagros apelan de manera recurrente a las características iconográficas de la imagen de la Madre Santísima de la Luz.

de abril de 2010); y Francisco Luis Jiménez Abollado, “El Iluminismo en el valle de México a fines del siglo XVIII: Visiones y revelaciones de la beata Josefa Palacios”, en: *Orbis Incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo: homenaje al profesor Luis Navarro García*, (Fernando Navarro Antolín, coordinador), vol. 2, España, 2007, pp. 539-552.

También es posible que, durante esos años, la Iglesia siciliana viera como un peligro el regreso de los mitos paganos del Renacimiento.

²⁷ Marina Torres Arce, “Inquisición, jurisdiccionalismo y reformismo borbónico. El Tribunal de Sicilia en el siglo XVIII”, en: *Hispania, Revista Española de Historia*, vol. LXVIII, núm. 229, 2008 (mayo-agosto), pp. 375-406.

²⁸ Marina Torres Arce, *op. cit.*, p. 396.

²⁹ Denis Mack Smith, *op. cit.*, v. 2, pp. 300-304.

³⁰ *Vid infra* capítulo 4.

En ese sentido conviene recordar que, en el siglo xv, la difusión de los retablos de ánimas había constituido la respuesta a un ánimo colectivo marcado por la espera escatológica. En una época de catástrofes demográficas (pestes y hambrunas), desde los púlpitos fue atizado el miedo a la condenación, el temor al castigo divino y la esperanza de la salvación en la mentalidad popular. La prédica fue además acompañada de prácticas piadosas, (rogativas y procesiones), como también de expulsiones de individuos de moral dudosa, y de estallidos populares en contra de las minorías religiosas. “En este marco los retablos de almas cobran todo su sentido como referentes en la plegaria por los difuntos, ubicando a los fieles en una perspectiva escatológica y también como elemento devocional hacia los santos taumaturgos capaces de otorgar protección ante las enfermedades más terribles”.³¹

Apología de la teúrgia de las imágenes

En primer lugar, la ejecución de milagros atañe directamente a la sacralidad de la Imagen, pues ésta había permanecido intacta tras los múltiples ataques demoníacos que en su contra se habían manifestado. En palabras de sus apologistas, tal cosa no era de extrañar, pues contra la devoción estaba puesto en armas todo el infierno.³² La imagen misma constituía un arma poderosísima contra el enemigo, tal como sugería el lema apocalíptico *terribilis ut castrorum*. El mismo autor de *La devoción* aseguraba que los espíritus malignos habían desahogado su rabia contra la persona del padre Genovesi, siendo defendido éste por la Virgen misma; y, por supuesto, contra sus devotos; “pero [que] los mayores asaltos se han dado siempre contra la misma imagen, acechada muchas veces de demonios en el discurso de las santas misiones”.³³ Por su parte, José de Tovar, en el colmo de la imagen viviente, refería que el arcángel Gabriel había revelado a un sacerdote que la Virgen tenía señalados cuatro serafines para la sola defensa de su retrato.³⁴

El primer milagro de la Madre Santísima había probado la materialidad portentosa de su imagen, pues ésta había salido ilesa tras la caída de la bestia que llevaba a cuestas el arca que la resguardaba. En una segunda ocasión, la mula cayó en un

³¹ Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, pp. 263-264.

³² *La devoción*, *op. cit.*, v. 1, capítulo I, § 2; José de Tovar, p. 76.

³³ *La devoción*, *op. cit.*, v. 1, p. 25.

³⁴ José de Tovar, *op. cit.*, p. 48.

río, pero el agua no llegó a mojar más que la boca del dragón, hecho sorprendente que se tuvo como indicio del triunfo de la Virgen sobre el infierno. En otro momento, habiéndose roto el cordel de donde pendía el tabernáculo con la imagen cuando ésta estaba expuesta en el altar principal de un templo, la imagen no sólo no había sufrido daño alguno, sino que incluso el tabernáculo fue reconstruido por los fieles con mayor primor.

La sacralidad de la imagen quedaba patente, en segundo lugar, en el hecho de que la Madre Santísima de la Luz se comunicaba con sus devotos *de visu*, por medio de su retrato. No era extraño que éste pareciera moverse ante los ojos de sus fieles, cual nueva Galatea que cobrara vida ante Pantaleón. Pero no era necesario que tal cosa ocurriera, pues lo más común era que con sólo clavar la mirada en el rostro de la Virgen los pecadores iniciaran una vida devota. Así sucedía muchas veces a los sacerdotes que, cuando llegaban a oficiar en el altar sin pureza de conciencia, al mirar la sagrada efigie se sentían sorprendidos por ella, se confesaban y transformaban en ejemplares sus pasadas vidas licenciosas, plagadas de iniquidad, lujuria y avaricia.

Así sucedió, igualmente, con una mujer que por estar aplicada en los negocios de la casa no había acudido a la misión. En ocasión de la práctica de los Ejercicios Espirituales fue a ver a la imagen. En ese momento, sintió que un rayo de luz celestial le hería el corazón, tras lo cual se cortó el cabello y lo ofreció a manera de ex-voto. La narración se enriquece al introducir el tema de los *desposorios místicos*, lo que muestra la importancia de la cultura visual de los devotos en su acercamiento a la imagen sagrada: más tarde, estando la mujer en oración, creyó ver que un ángel entregaba su cabello a la Virgen y ella a su vez al Niño, en cuya presencia dos ángeles vestían su alma con un manto –de acuerdo a la iconografía del *patrocinio*, introducido como segundo motivo visual.³⁵

Otro milagro cuenta la historia de una mujer que al confesarse había sentido una “revolución de espíritu con ganas de vomitar”. Tras un ayuno de pan y agua, creyó ver que la imagen gesticulaba: “he aquí, que al mirarla una vez, le pareció que la imagen pintada en el cuadro, se movía: a cuya vista llena de sagrado horror, volvió los ojos al predicador, pareciéndolo, que a su voz hacía consonancia otra voz interior, con que oyó decirle al corazón: confiésate de cinco graves pecados de deseo, que cometiste cinco años ha, en tal lugar y tiempo, y hasta ahora no

³⁵ *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. 231; José de Tovar, *op. cit.*, p. 52.

has confesado por tu culpable negligencia”.³⁶ No es ésta la única ocasión en que la Virgen guiaba a sus devotos por medio de la voz. Otra mujer sentía tan agudos estímulos de conciencia, que se dispuso a acudir a un templo cercano. Sin embargo, una voz interior la instó a que fuese a la iglesia mayor en donde se encontraba expuesta la imagen de la Madre Santísima de la Luz. Al estar ante ella, la mujer pidió hacer una buena confesión y, “al decir esto, teniendo los ojos clavados en la santa imagen, observó, que ésta, inclinó dos veces la cabeza, como insinuando con esto, que le franqueaba la gracia”.³⁷

David Freedberg explica este fenómeno, en su libro clásico *El poder de las imágenes*, como una respuesta de tipo sincrónico y cognitivo ante las imágenes,³⁸ de tal forma que se establece una relación emocional fundamentada en un mecanismo de empatía.³⁹ En ellas es visto un grado de vitalidad, de manera que parecen poseer cualidades y poderes que trascienden lo cotidiano. De ahí que lleguen a ser tratadas como seres vivos: se les lava, engalana, corona, etcétera. Bajo la premisa de que la divinidad *está* presente en la imagen, no sólo quedan fusionados representación y prototipo,⁴⁰ sino que la primera se convierte en *locus*

³⁶ *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. 170.

³⁷ *Ibidem*, v. 1, p. 182.

³⁸ Respuesta, que por cierto, ha dado lugar a dos tipos de reacción: un intento paralelo de racionalización estética y el aniconismo.

Vid David Freedberg, *op. cit.*, 495 pp.

³⁹ Según el DRAE, el término se refiere a la “identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro”.

http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=empatia (consultado el 7 de junio de 2009).

Freedberg se refiere, con mayor precisión, al proceso más o menos consciente durante el cual el espectador pierde su sentido de identidad al contemplar la obra de arte, un objeto religioso, etcétera. *Vid* David Freedberg, *op. cit.*, p. 196 (n. del t.).

⁴⁰ Freedberg menciona un ejemplo, al respecto de la complejidad de la relación entre la imagen y el prototipo. Se refiere a una imagen mariana que cobra eficacia al ser colocada en un determinado lugar y de cierta manera: “Está claro que para Fotino y para la esposa del desgraciado hombre la Virgen obró el milagro, pero no la Virgen en sentido abstracto, ni fue tampoco que la Virgen regresara intencionalmente a la tierra para realizar el milagro. Fue la Virgen de la imagen. Fotino sabe que ésta no puede *estar* realmente en la imagen; por eso corrige y dice que el milagro fue obra de la Virgen representada por la imagen. Pero no es una cuestión tan fácil. ¿Quiere decir que el milagro podía haber sido realizado únicamente por la Virgen representada con esa forma concreta –en otras palabras, por ese objeto figurativo en particular, por ese tipo determinado de imagen? ¿Y sólo porque la imagen tenía una procedencia especial y había sido colocada correctamente –como el retrato parece sugerir? En tal caso, la eficacia, el resultado obtenido, se debe específicamente a la imagen; es la imagen, no la Virgen la que se cree que funcionó. Ahora bien, naturalmente la imagen sólo funciona debido a la fusión de imagen y prototipo, y ésta es precisamente la fusión contra la que siempre se han encarnizado todas las teorías sobre las imágenes. En ese obligatorio encarnizamiento radica el reconocimiento tácito de la eficacia producida por la fusión”.

del espíritu –mediante en mecanismo de consagración que ha sido explicado en el primer capítulo. El poder de la imagen y su movilidad quedan implícitos en su capacidad de comunicación con la divinidad y en la posibilidad de obrar prodigios, mediante el fenómeno de *teúrgia*.⁴¹ Si bien, lo anterior suele ocurrir con gran facilidad en el caso de la escultura, para la pintura resulta aún más inquietante, al ofrecer la bidimensionalidad de ésta menos indicios materiales que den la sensación de vida, o dicho en otras palabras: una vitalidad más ficticia.

A tal punto conviene traer a cuenta una antigua leyenda relacionada con el origen de la pintura: la del joven Narciso enamorado de su reflejo en el agua, tópico que remite a la impresión de espejo que ofrece la pintura.⁴² Alberti, además de mencionar –siguiendo a Plinio– que Quintiliano pensaba que los primeros pintores dibujaban en el suelo siguiendo los contornos del sol, menciona dicha historia a la que *los poetas* relacionaban con la pintura. Gerhard Wolf considera que Alberti no sigue las *Eikones* de Filóstrato⁴³ sino la *Metamorfosis de Ovidio*:

“Habiéndose tumbado para aplacar su sed, otra sed nace en él, porque queda cautivado con la hermosa forma que ve [*visae correptus imagine formae*]. Se enamora de una esperanza incorpórea, creyendo que tiene sustancia aquello que

David Freedberg, *op. cit.*, p. 48.

⁴¹ “La teúrgia, en principio, era una serie de acciones destinadas a ‘dar vida’ a las imágenes de los dioses y dotarlas de poder y movimiento. En segundo lugar, dependía de la actuación de un médium en estado de trance a través del cual algún dios pudiera pronunciarse y profetizar. Es la primera rama, la *theourgía telestiké*, la que más nos interesa aquí. Se consagraba y animaba a las estatuas en gran parte para obtener oráculos de ellas. *Telein* –de donde deriva *telestiké*– se emplea para denotar consagración, pero su sentido primario, significativamente, es ‘completar’. El oficiante es llamado *teourgós*, término cuya traducción varía entre la de consagrante y mago”. *Ibidem*, pp. 113-114.

⁴² Gerhard Wolf, “Los orígenes de la pintura”, en: *Las tretas de lo visible*, edición de Gabriela Siracusano, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, 2007, (Colección Archivos del CAIA III), pp. 86-98.

⁴³ “El lago pinta a Narciso y la imagen pinta el lago y toda la historia de Narciso’. Al utilizar la palabra *graphei* tanto para el reflejo en la superficie del agua como para la superficie de la imagen, Filóstrato articula la impresión del espejo que ofrece la pintura. El texto contrasta con la posición del engañado Narciso, quien es incapaz de darse cuenta de que el agua lo representa exactamente como es, o de comprender el artificio del lago (*tes peges sophisma*). La falta de contacto entre la persona silenciosa de la pintura, absorta en su propia imagen, y el observador es lo que permite que éste tome conciencia de la ilusión y lo estimula a interpretar la pintura por sí mismo (*hosper gegraptai, legomen*). Así, por un lado está la caída de Narciso y, por otro, un elogio del poder mimético de la pintura [...]. Al construir representaciones visuales en su galería retórica de ínturas, Filóstrato demuestra precisamente que la pintura es más que un reflejo en un espejo; que, en realidad, trabaja o juega con el poder de la ilusión y que ‘escribe’ una historia completa”. Gerhard Wolf, *op. cit.*, pp. 90-91.

es sólo sombra [*Spem sine corpore amat/ corpus putat esse/ quod umbra est*]. Ovidio utiliza una maravillosa inversión: el embelesado Narciso es como una estatua de mármol pario, ‘tendido en el suelo, contempla las estrellas gemelas de sus ojos; sus rizos, dignos de Baco, dignos también de Apolo; sus tersas mejillas, su cuello marfileño, la espléndida belleza de su rostro, el rubor mezclado con nivea blancura. En vano intenta abrazar y besar lo que ve’. Sigue una alocución retórica del poeta dirigido a Narciso. Como Eco ante él, Narciso comienza a desvanecerse: ‘No hay pensamiento, ni alimento, ni reposo que pueda apartarlo de allí... mira esa imagen falsa con ojos que no pueden ver saciado su deseo, y por sus ojos perece’. En un cierto punto, sin embargo, reconoce la correspondencia entre sus propios gestos y los del ‘otro’ en el agua: ‘Me respondes también, pero con palabras que nunca llegan a mis oídos’. En ese momento de ausencia de Eco, comprende: *Iste ego sum. Sensi, nec me mea fallit imago* (¡Oh! Yo soy él. Siento. Mi imagen no me engaña) (3.453). Esta des-ilusión no lo libera del hechizo: no es capaz de separarse de la imagen de la que se ha enamorado. Al contrario, mientras sus lágrimas enturbian la superficie del agua y amenazan hacer desaparecer el reflejo, exclama: ‘Aún así, pueda yo mirar lo que no puedo tocar’. En su desesperación, comienza a golpearse el pecho con sus marmóreas manos, en un acto de autodestrucción”.⁴⁴

La manufactura de la imagen quedaba así ligada a la teoría de la pintura, en razón de la dualidad realidad-ficción.⁴⁵ En ese sentido, cabe recordar aquí que Alberti consideraba que la fuerza divina de la pintura residía precisamente en el retrato (*ri-trarre*), en la imitación de la naturaleza que, junto con la transformación, daba origen a la *pictura* y el *disegno*.⁴⁶

Al respecto, Gerhard Wolf ha explicado que “la etiología poética de la pintura de Alberti se refiere al acto de pintar como un abrazo ‘narcisista’ de una superficie vacía (más que de las personas o los objetos representados). Es una etiología de la creación de un cuadro que muestra al artista en un proceso de autorreproducción: el artista se sumerge en el espejo de sus pinturas no a través de la mera inclusión de un autorretrato (que Alberti nunca menciona) sino de un modo general, en la representación de una metamorfosis en la superficie de sus

⁴⁴ *Ibidem*, p. 92.

⁴⁵ Jaime Cuadriello, “El Obrador Trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia”, *op. cit.*, p. 130.

⁴⁶ Gerhard Wolf, “Los orígenes de la pintura”, en: *Las tretas de lo visible*, edición de Gabriela Siracusano, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, 2007, (Colección Archivos del CAIA III), pp. 96, 102-105.

pinturas, o, según el proverbio toscano, *Ogni pittore dipinge se*. Esto no debe entenderse como un concepto ‘idealista’, ni tampoco en el sentido moderno de la autorrealización psicológica, sino que se basa en una teoría de la imitación que ‘trae’ o ‘vuelve a traer, o retrata’ (*trarre/ ri-trarre*) los objetos naturales al cuadro abrazando invención y composición. Y lo que finalmente salva al artista de la catástrofe entrópica es la liberación del resultado, el pasaje de la pintura al observador, quien debería, a su vez, ser astutamente engañado por ella”.⁴⁷

Las leyendas devocionales y los catálogos de milagros se encuentran, en efecto, plagados de historias de imágenes dotadas de vida: que transpiran; lloran; destilan aceites y otras sustancias con propiedades taumatórgicas; lactan; sangran cuando se las golpea; comen; captan con sus ojos la atención del espectador; hablan; se mueven e inclinan la cabeza; dan golpes; abrazan; riñen a los pecadores y los castigan; tienen emociones y sentimientos; traicionan, en suma, su naturaleza inerte y actúan como seres animados. Tales historias de esculturas de Cristo que abrazan a los santos, o de efigies de la Virgen que rocían leche de sus pechos, o de Vírgenes-trono hieráticas que cobran movimiento – asegura Freedberg– no revelan un rasgo de psicología popular o primitiva, sino que constituyen el testimonio histórico de un hecho cognoscitivo (**Figuras 49 y 50**).⁴⁸

⁴⁷ Gerhard Wolf, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁸ David Freedberg, *op. cit.*, pp. 331, 353.

Según Freedberg, el fenómeno está también relacionado con el “realismo” o el “naturalismo” de la imagen, e incluso con su calidad: “Cuanto más intensa es la experiencia de las cualidades estéticas de la imagen, mayores parecen serlos poderes que trascienden de la naturaleza inanimada”. *Ibidem*, pp. 343, 486. Si bien es innegable la dimensión estética de las imágenes devocionales y las narraciones de milagros asociadas a ella, considero que los términos “realismo” y “naturalismo” no pueden ser utilizados de manera general, sino con un significado claramente acotado a determinado contexto.



49. Francisco Ribalta, *Cristo abrazando a san Bernardo*, ca. 1620-1625.



50. Alonso Cano, *La visión de san Bernardo*, ca. 1658-1660.

En el caso de la Madre Santísima de la Luz, tal cualidad de animación provenía en buena medida de algunos de sus elementos iconográficos. Su disposición transitiva, su tipo iconográfico de *Virgen de Misericordia* en ademán de rescatar un alma, su papel de intercesora ante su Divino Hijo sostenido en brazos, su carácter de Reina aunado al íntimo y cotidiano de Madre, sin lugar a dudas, se prestaban para provocar un acercamiento a la imagen cargado de emotividad. En todo ello no resulta extraño que la vitalidad de la imagen se concentrara en los ojos de la Virgen (que los devotos se sintieran alcanzados por su mirada, que a través de ella les hablara y reprendiera desde su retrato), al ser la vista –junto con la movilidad– uno de los atributos primarios asociados a la vida, dentro de la historia de las imágenes milagrosas.

Por otra parte, sorprende que los textos fundacionales y programáticos de la Madre Santísima de la Luz estén llenos de los argumentos de defensa del uso de las imágenes, por lo tardíos que son con respecto a esa polémica.⁴⁹ Cabe recordar

⁴⁹ En la imagen –sostienen los defensores– está encerrada la idea y la forma de lo representado, a partir del argumento de que Cristo era la imagen (*eikon*) de Dios: “Yo y el Padre somos uno”, “Yo estoy en el Padre y el Padre está en mí” (Juan 10, 30 y 14, 10); a la vez que, en el Génesis, Dios crea al hombre a su imagen y semejanza. La representación,

que la Iglesia mantuvo una posición ambivalente con respecto a las imágenes: a la par de las políticas de control y de la vigilancia de la ortodoxia en contra de la idolatría, en la práctica permitía las narraciones *populares* de milagros como justificación de los fenómenos devocionales.⁵⁰ Incluso el Concilio de Trento, en 1563, había justificado la utilización de las imágenes bajo los supuestos tomistas de educar, instruir, y mantener vivo el recuerdo; con la sola insistencia de que el honor rendido a una imagen se transmitía al prototipo, y en la necesidad de garantizar que no hubiera imágenes de doctrinas falsas ni que indujeran a error a la gente corriente.⁵¹ Sobra decir que de ello sería culpado precisamente el *novator* introductor de la devoción a la Madre Santísima de la Luz.

Ahora bien, la defensa de las imágenes hacía evidente la necesidad de correspondencia entre la representación y el prototipo, de manera que quedaba comprometido el estatuto de la imagen sagrada –a saber: las imágenes *acheiropoietai*, las de origen celeste, los iconos lucanos, las descubiertas de manera misteriosa, etcétera. La imagen de la Madre Santísima de la Luz se situaba sólo por debajo de aquellas en cuya factura no había intervenido mano humana, si bien su diseño seguía siendo de origen divino.

Asimismo, los textos apelaban a la naturaleza epifánica de la representación, por medio del tópico del *libro de los iletrados* –utilizado, en general, bajo la premisa de que las imágenes son más eficaces que las palabras para despertar las emociones, reforzar la memoria y mover a empatía; en hacer presente lo ausente y visible lo invisible, lo oculto, lo incognoscible, lo inconmensurable, lo infinito.⁵² Si bien sabemos de su utilización por todos los grupos sociales y de su carácter dirigido, no es de sorprender que tal dimensión pragmática –y la creencia en la vitalidad– suela aplicarse a las clases bajas, a la gente ignorante y supersticiosa, a los campesinos, a las mujeres y los niños, e incluso a los locos.⁵³

por tanto, es un reflejo que implica encarnación y presencia, siendo incluso algunas imágenes de Cristo iguales a él en tanto que *hipostasis*. *Ibidem*, p. 439-441. Además de que Cristo se encarna en el cuerpo de María por obra del Espíritu Santo, es necesario tomar en cuenta la existencia de imágenes *acheiropoietai*, tal como la Verónica –a la que Wolf considera un instrumento de legitimación en la producción de imágenes. Gerhard Wolf, *op. cit.*, pp. 79, 81.

⁵⁰ Sobre el Concilio de Nicea de 787, por ejemplo, *vid* David Freedberg, *op. cit.*, p. 441.

⁵¹ *COD*, pp. 774-775 (Sessio 25, 3-4 Dec. 1563: *Decretum de invocatione veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*. *Apud ibidem*, pp. 445-446.

⁵² *Ibidem*, p. 450.

⁵³ Acerca del tema, *vid ibidem*, pp. 198-199 y 445.

Lo anterior no sólo tiene que ver con la naturaleza mágica de la imagen, sino también con la idea extendida desde hacía por lo menos una centuria, de que existía una diferencia entre *ver* y *mirar* una imagen sagrada, es decir, entre tener una aproximación estrictamente sensorial, o bien racional y discursiva. Relacionada con la primera, estaba la *mirada ingenua* atribuida a ignorantes y campesinos –conocidos amigos de la visualidad que estimulaba la fe–, que incluso llegaba a suponer una evidente confusión entre la representación y lo representado, así como la atribución de sacralidad a lo pintado.⁵⁴ Sin embargo, existió paralelamente una singular conciencia de la materialidad de la imagen sagrada –sobre todo en lo concerniente a la escultura. Esto es: de la transformación de la materia en forma por obra del poder creador del artista o, dicho de otro modo, del paso de madero a imagen sagrada. Todo ello ocurría en una época en la que tenían especial significado –lo mismo en los tratados pictóricos que en la literatura– el poder creador o vivificador del artista y la naturaleza de la forma.⁵⁵

El contagio sagrado: las estampas y otros objetos

Los relatos piadosos compilados en los diversos florilegios brindan una infinidad de ejemplos sobre la utilización de las estampas que los misioneros repartían y recomendaban a los fieles llevar consigo o tener en sus casas –por ejemplo, prendidas de las cortinas de la cama.

No está de más recordar que, a la par de la colocación de imágenes en los espacios públicos, uno de los medios principales de difusión visual era precisamente la circulación de estampas sueltas. Tal movilidad, posibilitada por su bajo costo, propiciaba que las imágenes y las devociones se extendieran entre todos los grupos sociales, a partir de objetos de uso íntimo y con una función personal de protección.⁵⁶ Las estampas se regalaban, se vendían en conventos y santuarios, en librerías y en la calle (**ver figuras 51 y 52**). Su función pedagógica no dejó de ser explotada por las diferentes órdenes religiosas, de manera muy especial por la Compañía de Jesús, dada su proclividad al uso de recursos

⁵⁴ Javier Portús, “Rastros de convivencia con las imágenes”, en: Javier Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, pp. 197-215.

⁵⁵ Vid Javier Portús, “De madero a imagen: San Ciruelo”, en: Javier Miguel Morán Turina y Javier Portús Pérez, *op. cit.*, pp. 217-226.

⁵⁶ Javier Portús, “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro”, *ibidem*, pp. 257-277.

plásticos para tales fines. Así, no era extraño que esos pequeños grabados circularan entre los miembros del clero, pero sobre todo que los religiosos los distribuyeran gratuitamente entre la población en la que buscaban promover alguna devoción. Ello solía ocurrir principalmente durante fiestas patronales y ceremonias de beatificación o canonización, como recurso de difusión de nuevas hagiografías e iconografías.⁵⁷



51 José Manso y Jaramillo, *Interior de la catedral de Puebla* (y detalle), siglo XIX, primera mitad. 52. (detalle).

Sabemos que las estampas no sólo eran fijadas de los muros de los espacios humildes, sino que su colocación en el pecho o junto al corazón de una persona estaba ampliamente difundida. Un ejemplo sin duda cercano al carisma de la Madre Santísima de la Luz, como ya se ha dicho, es el de la Virgen del Carmen. Javier Portús describe un pliego de cordel, seguramente encabezado por una imagen grabada de dicha advocación carmelitana, que ofrecía la siguiente narración: “A la estampa de la Virgen del Carmen que llevaba en su pecho se encomienda ‘Don Eusebio de Herrera’ tras el naufragio que sufrió después de haber asesinado a una mujer y al hijo de ambos. La Virgen le salva y resucita a sus víctimas. Enterado el obispo ‘... manda/ que de este raro portentoso/ caracteres se fijaran/ en las puertas de los templos/ para que el cristiano traiga/ consigo aqueste retrato/ para su defensa y guarda./ Concedió cuarenta días/ de indulgencia a todas cuantas/ devotas personas pongan/ en su pecho aquesta estampa/ de la soberana Madre, /del Carmen Reina sagrada’”.⁵⁸

⁵⁷ Javier Portús, *op. cit.*, pp. 263-266.

⁵⁸ *Romancero general*, ed. de Agustín Durán, Madrid, Atlas, 1945, II, pp. 348-350. *Apud ibidem*, p. 259.

Portús brinda otros ejemplos de gran interés. Menciona, entre ellos, un texto relacionado con una estampa de san José, en el que se juega con las diferentes posibilidades del verbo *estampar*: el patriarca dice del Niño Jesús que “siempre le traigo estampado/ en mi pecho, y si pudiera/ en el alma le trujera/ como un papel retratado”.⁵⁹ El mismo autor menciona, entre las relaciones de milagros, aquella de la Virgen de la Soledad de Madrid en que se cuenta que “a un peón de albañil apenas le ocurrió nada al caer de un alto andamio, debido a que tenía en su pecho una imagen ‘de las bastas de papel’”.⁶⁰ Otras estampas, en cambio, tenían usos específicos, de acuerdo a la *división* del trabajo divino: las estampas de san Antonio Abad eran utilizadas para protegerse del fuego, “valiéndose sus devotos con estampas y retratos, puestos a vistas del fuego, milagrosamente quedar atajado, y no pasar adelante con su voracidad”.⁶¹

También acerca de la práctica de traer colgada del cuello una estampa, existe el testimonio consignado por un interesante y complejo ex-voto novohispano, dedicado a san Miguel del Milagro (**Figura 53**). La cartela refiere la historia de una mujer que, dada por muerta al nacer, había sido vuelta a la vida por intercesión del Arcángel. Años más tarde, sufrió de una enfermedad que le hacía salir sangre por la boca y los ojos, y tener la espalda cubierta de llagas. Tras encomendarse al santo, se vio de nuevo sana al llevar una estampa colgada por la espalda. San Miguel también salvó de la muerte a dos hermanos y una hermana de la mujer, quien por haber tardado en llevar el correspondiente retablo al santuario, volvió a padecer todos sus males. Finalmente, al ser cumplida su promesa de ofrendar el exvoto, la mujer sanó por completo.

La función apotropáica de las estampas devocionales se fundamentaba en un mecanismo de *contagio* y duplicación de la eficacia del arquetipo, por medio de los mecanismos de *semejanza* y *proximidad*, de acuerdo a David Freedberg, quien

⁵⁹ *Obras de Lope de Vega*, ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, 1963-1972, VII, p. 87a. *Apud ibidem*, p. 260.

⁶⁰ Antonio Ares, *Discurso del ilustre origen y grandes excelencias de la misteriosa Imagen de Nuestra Señora de la Soledad*, Madrid, Pedro Taco, 1640. *Apud* José Simón Díaz, *Fuentes para la historia de Madrid y su provincia*, Madrid. I. E. M., 1964, I, pp. 303, 305. *Apud ibidem*, p. 259.

⁶¹ Ceballos, *Flores del yermo*, 1685. *Apud* Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1978, p. 98. *Apud ibidem*, p. 258.



D.^o An^o de Vera y D.^o Catarina Ortiz de palacios le ximos consorte tubieron una hija q^ua abortto di^o D.^o Carina sumamente pequena deb^oly moribunda q^ua cabida de Bathin^o que do por la roges pasio muerte y la resusito D.^o migel del milagro. o. a peticion de su padre que prometio visitar el santuario. es^o la misma que se veja en r^oha so. La mis^o magari^o ha esta p^untada de resonaxi y muerta aliendo buello ali bix por milagro de D.^o Migel el siendo ya D^onsella la grande paciencia de presipitar de la sangre a salirle por hocax y ojos. Conuortales a gomas sinco años lucuaron y cada dia suu menta rarisus rudes y por el mal de su cor^o contra so el de llagas y rebentores en tudala espalda de que no po^ota estar niu costada sentada de ampie por que se le rebanahan entranas nerthoz y que eos esperando mu^o antes de de dos semanas y no curase la llego la demanda de D.^o migel del milagro y le prometio a ser pintar el milagro de x^ota la resusitado si estabas la sanaba y antes de 15 dias ceo lluhua sinu o remedio que una estampa de D.^o que trata sobre la espalda a no y medio se cilito en cumplir la promosa y le an bueltos dolores y en ferme dadas omeches con ser animo de curar lo prometido y que da lib^o y sana en el tiempo que se a dilatado a pe de lo al D.^o pizusipe ya con se o de sanidad para dar a ser doctes er manos suyos orahemente enfermos y curables y vida para otra d^onsella ermana de la referida que estaua ya para espira de de sinteria de sangres y proconctas de espola la cual quera buena los tres er manos suyos en este año 1748



Abiundo se diluado en nubiar el milagro a riba por barias ocupaciones y por a hia descomimento. una y glesia luego que se fenesieron estos seallo esta d^o de ynpro biso con todos los cuales de que antes le a tra librado el C^o r^ois Arcangel D.^o Migel de cu
 La interseion se balia para su alivio sin con segia q^uas q^uela umento de sus males Culla rigor con las medismas cresian tras ya boto de a n^o di: a los otros este milagro si el S.^o ualcanaba del S.^o y enbiamos con breccia a S.^o tu rio de S.^o Migel del milagro y de dando los Remedios. guias 24 oras con solo lo seallo sana
 setamos de 1748

53. Anónimo novohispano, Ex-voto de la hija de Antonio Vera y Catalina Ortiz de Palacios, ca. 1750.

explica el fenómeno con las siguientes palabras: “Si una persona se arrodilla con devoción ante ellas [las imágenes] para adorar e invocar a Cristo o a sus santos, quedará libre de todos los peligros y merecerá obtener lo que pida; si lleva una imagen pequeña en su mano o cerca de su cuerpo, las fuerzas malignas y hostiles no se atreverán a acercarse y el suplicante se verá libre de caer en tentación”.⁶² El mismo autor menciona algunas muestras de exagerado entusiasmo ante las estampas, producto de tal creencia en su eficacia. Al grado de ser tenidas por fetiches y por su capacidad de renovar la experiencia del arquetipo o de una peregrinación realizada, aquellas podían ser acariciadas en privado y tocadas con gran frecuencia, podían producir dulce emoción de afecto y lágrimas, o incluso ser pulverizadas e ingeridas para producir efectos beneficiosos.⁶³

Freedberg confiere a este tipo de imágenes –por lo general, de formato pequeño–, el nombre de *apotropaion*, es decir, que poseen la capacidad de rechazar o alejar el mal, siéndoles aplicada una función talismánica, profiláctica o de amuleto. Bajo tal categoría encierra a las estampas de oración; las imágenes de bolsillo; los medallones y colgantes de pedrería; las insignias de latón; los libros;⁶⁴ a los que habría que agregar por supuesto el escapulario.⁶⁵ El autor pone como ejemplo del funcionamiento de las mismas la siguiente plegaria: “Si un enfermo o moribundo sostiene esta imagen en sus manos o la coloca sobre su pecho, los enemigos malignos no conseguirán acercársele, ni perjudicarlo con tentaciones, ni acosarlo con fantasmas de terror. Sino que, liberado de los asaltos de los demonios en virtud de esta imagen bendita y por los méritos de la Virgen gloriosa, podrá dar gracias y loar a Jesucristo”.⁶⁶

En el caso de la Madre Santísima de la Luz, por medio de la aplicación de una estampa directamente sobre el cuerpo de los fieles, se hacían posibles las prácticas piadosas tan promovidas por los misioneros: Para una persona que se distraía en el ejercicio de la oración mental, se recomendaba la colocación de una imagen en la cabeza para conseguir que se concentrara en ello.⁶⁷ De manera similar, colocada en la garganta, lograba la confesión de una persona reticente a la penitencia, pues “al primer toque de la santa imagen, [era] como si una mano

⁶² David Freedberg, *op. cit.*, p. 116.

⁶³ *Ibidem*, p. 213.

⁶⁴ Pero también, muchos otros objetos asociados a las peregrinaciones cumplen con tales propiedades: las ampollas con diferentes sustancias, los *encolpia* con reliquias en su interior. *Vid ibidem*, p. 159.

⁶⁵ Acerca del uso del escapulario, *vid supra* capítulo 2, p. 67 y ss.

⁶⁶ *Apud* David Freedberg, *op. cit.*, p. 154.

⁶⁷ *La devoción*, *op. cit.*, v. 1, p. 185.

invisible hubiera introducido un nuevo corazón en el pecho de aquel miserable”.⁶⁸ Aún más: las estampas tenían la propiedad de mudar el corazón de los pecadores, haciéndoles ver sus errores y decidirse a rectificar sus vidas.⁶⁹

Sin embargo, por voluntad de la Virgen, las estampas también podían desaparecer de manos de los devotos, como castigo a sus pecados. Más tarde reaparecían cuando, arrepentidos, habían pedido perdón por ellos. Por ejemplo, un sacerdote enredado en una *diversión perniciosa* pidió quitarse de aquel peligro e hizo una confesión general. En adelante llevó consigo la estampa de la Madre Santísima de la Luz que el misionero le había dado. Sin embargo, cuando volvió a caer en pecado, no pudo encontrar la imagen y “conoció entonces que la Virgen enojada, se la había huido, no queriendo estar con un pecador tan indigno, que tanto había abusado de su clemencia. Arrepentido, poco después, al meter por otro fin, la mano en la bolsa, encontró, sin buscarla, la imagen de la Madre Santísima de la Luz, que buscada por vano tiempo, ya juzgaba como perdida. Por eso, más certificado del disgusto, con que la Virgen había aborrecido su pasada inconstancia, con desaparecerse; y admirando la misericordia con que había dado muestras de haberse aplacado, en dejarse hallar,” decidió reformar su vida.⁷⁰

A las estampas se atribuían también grandes poderes taumatúrgicos, por medio de su aplicación directa sobre distintas partes del cuerpo. En este punto es necesario recordar que la sanación por medio de la imposición de manos estaba narrada en los Evangelios; y que durante la Edad Media e incluso hasta el Barroco había sido tenida por atributo de la realeza.⁷¹ De esa manera, la práctica antigua

⁶⁸ *Ibidem*, v. 1, p. 205.

⁶⁹ Tal es el caso, por ejemplo, de un eclesiástico del que se dice se preciaba de acompañar la luz con las tinieblas; es decir, que junto a la par de su dedicación a las cosas divinas, llevaba una vida de ociosidad y de vanidad en el vestir. Después de haber escuchado al misionero explicar los Ejercicios Espirituales, decidió poner enmienda y confesarse, y “habiéndolo recibido por dádiva del mismo director, una imagen de papel de la Madre Santísima con ella al pecho, se volvió a su cámara, donde retirándose, y desdoblado la imagen, postrado ante ella, comenzó a pedirle algún rayo de luz celestial, que alumbrase las tinieblas de su confuso entendimiento, para encontrar el hilo, con que poder desenredarse de un laberinto de tantas espirituales miserias; y distinguir la especie, y el número sin número de sus culpas.” Habiendo recibido la luz des espíritu, similar al ardor del fuego, fue capaz de descubrir sus pecados y se inflamó de amor a Dios, llevando en adelante una vida austera y penitente. *Ibidem*, v. 1, pp. 172-173.

⁷⁰ *Ibidem*, v. 1, pp. 188-189.

⁷¹ Sobre el tema, *vid* Marc Bloch, *Los reyes taumaturgos*, México, FCE, 1988, 493 pp. Al parecer, la leyenda de la Santa Redoma, transportada por una paloma, conservada en la catedral de Reims y llena de un óleo de origen sobrenatural utilizado para la consagración de Clodoveo, se origina en el siglo IX y con ella la consagración real. Las leyendas aseguraban que el nivel del líquido no cambiaba, o bien que al vaciarse se volvía a llenar

era reactivada por la Compañía de Jesús para una nueva imagen devocional. Las estampas, pues, lo mismo podían reanimar los miembros de un recién nacido tenido por muerto; que sanar enfermedades como la apoplejía, el mal de pleura y el mal gálico; o bien quitar dolores y detener la fiebre; así como sanar las costillas rotas producto de un accidente del campo. Cuando las estampas eran colgadas al cuello, sus beneficios eran incluso más evidentes; tal práctica se recomendaba para los niños que habían nacido con las extremidades débiles.

Las estampas de la Madre Santísima podían igualmente aplicarse a objetos comunes, con fines similares. En tales circunstancias su eficacia dejaba más que probada la capacidad de la imagen sagrada de revertir el orden natural. Una estampa bien podía evitar que los barriles se vaciaran de vino, que éste se acedara en las cubas, o incluso que faltara en las botas. Cuando la imagen se pegaba en la pared de una bodega, se evitaba que el vino se perdiera; mientras que, introducida dentro de una cuba, podía incrementar la cantidad de líquido. Las prácticas podían variar en otras situaciones: por ejemplo, cuando el botero no podía reparar una cuba rota, el remedio era untar en ella un poco de aceite en forma de cruz, y sellarla con una estampa. Así mismo, las imágenes eran capaces de evitar la muerte de los gusanos de seda en sus *dedales*, o que una mecha prendiera en el lino que se había puesto a secar.

Pero tales cualidades no eran exclusivas de las copias pictóricas y las estampas – cuya semejanza con respecto al Sagrado Original, junto con la repetición del nombre de *Madre Santísima de la Luz*,⁷²–, sino también a los objetos que habían tenido alguna cercanía con el retrato mariano.⁷³ El poder apotropáico de la imagen se extendía así, por el mismo mecanismo de *contagio* y en términos de *eficacia*, a

milagrosamente. En Inglaterra, durante el siglo XIV, la Virgen ofrece en una aparición a Thomas Becket una redoma para ungir al rey Eduardo II y a sus sucesores. En España, fue utilizada por los reyes visigodos desde el siglo VII. Marc Bloch, *op. cit.*, pp 210-229, 416-430.

⁷² Este mecanismo, cuyo uso en la pintura puede provenir de las estampas, cumplía con la función de fijar el sentido del cuadro.

⁷³ Frazer abordó el tema, en *La rama dorada*, de la siguiente manera: “Si analizamos los principios del pensamiento en los que se inspira la magia, distinguiremos probablemente dos tipos: en primer lugar, que cosas semejantes tienen consecuencias semejantes o que un efecto se asemeja a su causa; y en segundo lugar, que las cosas que han estado en contacto siguen influyendo una en otra, a distancia, una vez que se haya interrumpido el contacto físico. El primer principio puede denominarse Ley de la semejanza y el segundo Ley del contacto o de contagio [...]”. Por su parte, Freedberg considera que si bien el concepto de Frazer ha sido superado, su idea de simpatía sigue completamente vigente. Frazer, *The Golden Bough*, Londres, 1913, parte 1: *The Magic Art and the Evolution of Kings*, 52. Apud David Freedberg, *op. cit.*, p. 312.

los objetos que de alguna manera habían estado en contacto con ella. De ahí que el aceite que ardía en las lámparas y la cera de las candelas que alumbraban el cuadro fueran remedios bien conocidos para sanar enfermedades y obtener todo tipo de favores de la Madre de Dios. El mismo fenómeno de sanación por medio del aceite cercano a una imagen mariana puede verse entre los milagros atribuidos al reformador de la orden de San Francisco, san Diego de Alcalá, representado en un lienzo de la capilla del beato Sebastián de Aparicio en el convento de San Francisco de Puebla (**Figura 54**). Era también el caso de las ceras de agnus, cuyo monopolio ostentaban por aquel entonces los jesuitas.



54. Anónimo novohispano, *Milagros de san Diego* (detalle), siglo XVIII.

De entre las imágenes marianas, resulta también harto interesante el caso del aceite milagroso aplicado como remedio de todas las enfermedades en el santuario de novohispano de la Virgen de los Remedios.⁷⁴ Francisco de Florencia menciona que una de las tres lámparas que ardían cerca de la Imagen era conocida como la *lámpara milagrosa* y que era tenida como la más antigua del santuario. Y cuenta que al hallarse una mujer rezando, vio que su luz se apagaba por falta de aceite y al saber por unos *indisuelos* que no había más con que alimentarla, “se volvió a rezar diciendo con fe viva: poderosa es la Virgen para darlo”. Vio entonces llenarse el vidrio de la lámpara, al punto que incluso el

⁷⁴ Agradezco a Rosario Granados haber llamado mi atención sobre este asunto.

líquido comenzó a derramarse y quedó en el pavimento la señal. “Y desde este caso le quedó el nombre de la *lámpara milagrosa*, y la devoción con el aceite de ella, que suelen traer los que van a velar, por reliquias, y de muy distantes partes lo piden y aplican para remedio de todas enfermedades, concurriendo la piadosa Señora a la fe de sus devotos con extraordinarios efectos de salud sobre las fuerzas de la naturaleza. Es el nombre de la misericordiosa Virgen aceite derramado para nuestras utilidades: *Oleum essusum nomen tuum*. Y por eso se van en pos de ella las almas [...]”.⁷⁵

Freedberg observa que “en Occidente existe casi una sobreabundancia de pruebas acerca de los poderes que poseen los objetos y sustancias que han estado en contacto con un santo, con su tumba o con su santuario. Entre las más completas y gráficas se hallan los escritos de Gregorio de Tours (hacia 540-594). Muchas veces en su *Historia de los Francos* y siempre en sus ocho *Libros de milagros* (sobre todo en los libros referentes a los milagros realizados en las tumbas de San Julián y San Martín), habla con insistencia de las pruebas que dan fe del poder curativo y de otros poderes de las tumbas y reliquias. Tales poderes se manifiestan no sólo en las tumbas o en las reliquias propiamente dichas sino en casi todo lo que haya estado en contacto con ellas o incluso en trozos arrancados de ellas en distintas etapas.” Y continúa: “Todas las enfermedades –de la ceguera a la cojera, la sordera y la mudez, la disentería, diviesos, tumores y fracturas de cualquier clase– pueden desaparecer en el santuario de San Martín. Los niños a punto de morir reviven; los pequeños muertos resucitan. Si bien muchos de estos informes son descaradamente sensacionalistas, ofrecen no obstante la posibilidad de formular básicamente la eficacia de casi todo tipo de amuleto, talismán, *brandeum* y paladión, por no decir nada del aceite, la cera, los cabellos, hilos y trozos de madera que son arrancados de las tumbas, capillas y altares. ‘Cómo puede nadie dudar de los milagros realizados por San Martín cuando todos ven las pruebas de sus poderes en su santuario, cuando ven que los cojos caminan,

⁷⁵ Francisco de Florencia, *La milagrosa invención de un tesoro escondido en un campo que halló un venturoso cacique, y escondió en su casa, para gozarlo a sus solas: patente ya en el Santuario de los Remedios en su admirable Imagen de Ntra. Señora; señalada en milagros; invoca por patrona de las lluvias, y temporales; defensora de los españoles, abogada de los indios, conquistadora de México, erario universal de las misericordias de Dios, ciudad de refugio para todos los que a ella se acogen. Noticias de su origen, y venidas a México; maravillas que ha obrado con los que la invocan; descripción de su casa, y meditaciones para sus novenas*, (estudio introductorio, selección y notas de Teresa Matabuena Pérez y Marisela Rodríguez Lobato), México, Universidad Iberoamericana, 2008, § 165, pp. 233-234.

los ciegos ven, los demonios huyen y se curan los enfermos de cualquier clase de enfermedad”⁷⁶.

De acuerdo a ese razonamiento, apunta el autor, una pequeña cantidad de polvo tomada del santuario, sería capaz de sanar lo que no sanaría cualquier medicina; y por ello los devotos harían cualquier cosa por conseguirlo. Freedberg cita un pasaje narrado por Gregorio de Tours, acerca de un peregrino que desesperadamente intenta conseguir una muestra de su visita a la capilla de San Martín: “Muchas veces lo intentó, pero siempre sin éxito, pues no osaba llevarse nada durante el día. de modo que regresó por la noche y, a hurtadillas, cortó una pieza de la cuerda que enarbolaba el estandarte de San Martín. Regresó a su casa con ella y a partir de entonces curó a muchos enfermos, pues todo aquel que besaba con fe la prenda (*pignus*) extraída de la tumba del santo, se libraba de la enfermedad”. El mismo Gregorio de Tours concluía con las siguientes palabras: “¡Mira, oh santo, lo que muestras a los fieles que especialmente buscan tu santuario! Por mediación tuya se salvan, y quienes llevan consigo prendas o recuerdos votivos sanan con la ayuda que tú entonces les concedes”. Freedberg, a su vez, considera que la eficacia de la prenda proviene de una suma de elementos: la fe; la peregrinación al santuario; la sustancia que el peregrino se lleva consigo; y la devoción al mismo *pignus*.⁷⁷

De la misma manera, el aceite tomado de las lámparas que ardían cerca de la pintura de la Madre Santísima de la Luz era tenido por *bálsamo para curar todos los males* y como *antídoto universal*. Contagiado de la sacralidad de la imagen, el óleo se untaba en la cabeza de los fieles, para detener cualquier dolor; sanaba el asma; permitía que una persona hablara. Se ponía en el cuello para saciar el hambre incontrolable; se ungía en las orejas para que los sordos escucharan la palabra de Dios; se frotaba en los pechos de las mujeres a las que se les corrompía la leche, y en el vientre para que las criaturas volviesen a su lugar o para asegurar un buen parto. Con él se lograba redistribuir los humores del cuerpo, e incluso resucitar a quien había muerto en un desafortunado accidente. Untado sobre el cuerpo o ingerido, el aceite era capaz de sanar todos los males: las enfermedades infecciosas; la ictericia; el reumatismo; los dolores; las heridas; la fiebre; las picaduras de animales venenosos; la gangrena. Pero sobre todo,

⁷⁶ David Freedberg, *op. cit.*, pp. 159-160. La cita, *apud* en Freedberg, proviene de: *Gregorii Turonensis operam* lib. 1: *De virtutibus S. Martini* (mGH, *Scriptores rerum Merovingiarum*, 1, 585).

⁷⁷ *Gregorii Turonensis operam* lib. 1: *De virtutibus S. Martini* (mGH, *Scriptores rerum Merovingiarum*, 27, 601). *Apud ibidem*, p. 160.

como correspondía a la especialidad de la advocación y el título, mostraba ser especialmente eficaz para devolver la vista.

Tal vez, en la Nueva España, además del agua milagrosa del Pocito en el Santuario de Santa María de Guadalupe, el único ejemplo que se acerque un poco a la utilización como *bálsamo universal* del aceite que ardía en las lámparas cercanas a la imagen de la Madre Santísima de la Luz, sea el de San Miguel del Milagro. Como es bien sabido, dicho culto angélico recurría a la utilización del agua y la tierra cercanas al santuario como remedio de todos los males. He aquí un par de ejemplos de ello (**Figuras 55 y 56**):



55. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Jacinta*, ca. 1783.



56. Anónimo novohispano, *Ex-votos a san Miguel del Milagro*, siglo XVIII.

El bálsamo se mostraba igualmente eficaz para resolver los problemas cotidianos de los devotos de la Virgen, cuyas características que hacen pensar en una sociedad eminentemente campesina. Por ejemplo, unas gotas de aceite vertidas en un pozo bien podían lograr la purificación de las aguas; que éstas se tornaran de saladas en dulces; o que no faltaran en los momentos de escasez. Asimismo, los pescadores solían atar a sus redes un algodón con aceite, con el fin de asegurar una buena pesca. El bálsamo milagroso se esparcía en las tinajas del mosto, para que éste no se vaciase durante la fabricación del vino. En cambio,

cuando se mezclaba un poco del líquido con harina, la cantidad de pan aumentaba; mejoraba su calidad; o se incrementaba su duración. Cuando, en cambio, se esparcía en los manojos de trigo, el resultado era la multiplicación de las cargas.

El aceite parecía estar especialmente ligado al ciclo agrario. Cuando se rociaban con él los campos, resultaba ser sumamente útil para asegurar una buena cosecha. Pero también resultaba eficaz si se colocaba una caña de cuya punta pendiera una pequeña redoma con aceite; o bien cuando se rociaba en los cuatro ángulos del sembrado.⁷⁸ La Madre Santísima de la Luz, como era de esperar, debido a su iconografía, se mostraba especialmente bondadosa en contra de los espíritus malignos que acechaban las cosechas. Por ello, los misioneros aseguraban que su uso había sido efectivo contra la neblina maligna conocida como *la loba*, cargada de venenosos espíritus, que era dañina para los sembrados cercanos a la costa siciliana. Para las vides estériles, podía esperarse que tras la aplicación del líquido los racimos crecieran al instante.

El uso del óleo era también efectivo para revertir el orden natural en lo concerniente a los animales. Por ejemplo, a pesar de que se pensaba que la sustancia era venenosa para los gusanos de seda, cuando se rociaba aquel extraído de las lámparas se conseguía lo contrario: impedir su muerte. Al rociar con él las abejas, éstas proliferaban y las colmenas se llenaban de miel. Entado a las bestias de carga, en cambio, lograba que se tornaran mansas para dejarse herrar.

Pero el poder de la imagen no sólo se extendía al aceite de las lámparas, sino que alcanzaba igualmente a la cera de las candelas que ardían frente a la efigie, e incluso a los listones que la adornaban. No resultaba extraño que los devotos de la Virgen lograran soldar una caldera con el blando material, para así poder cocer tinta en ella. Pero tales objetos no se mostraban menos eficaces para sanar males espirituales: una mujer “que condescendía miserablemente” al amor de un joven y

⁷⁸ En alguna ocasión se menciona, por ejemplo, que un hombre tenía su campo ahogado de hierba, hasta el punto de que ésta no se podía quitar sin dañar el grano; “después de haber tenido, por tres días su rosario, colgado de la sagrada imagen, lo puso encima de una caña, que plantó en medio del sembrado, sobre el cual, espació con viva fe, un poco de óleo de las lámparas de la misma santa imagen, y doblando en tierra las rodillas, rogó a la Madre Santísima de la Luz, que tuviera compasión de su dolor, y manifestara el poder de su celestial mano, dando reparo al daño de su pobre familia”. Después de ello, el florilegio relata que el campo quedó limpio y el campesino cosechó espigas granadas fuera de lo común. *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. 394.

que vivía en la esclavitud del demonio, confesó arrepentida su pecado después de tragar unos listones, pidiendo al misionero manifestar el suceso sin decir su nombre.

Queda claro ya que los favores divinos aseguraban el éxito de las misiones en más de una manera. Incluso, los textos no dudan en asegurar que la Virgen veía con especial misericordia a las personas que le daban una ofrenda para ellas: una limosna de cera o de aceite para las lámparas; un ornamento bordado; manteles para el altar; una joya para la construcción de una capilla destinada a reguardar una copia de la pintura; o bien, mandar decir una misa. Al esmerarse en el lucimiento de del culto o al solemnizar los sábados en honra de la Madre de Dios, los fieles creían poder forzar de alguna manera la generosidad divina.⁷⁹

Catálogo de milagros: *Refugio de pecadores*

Si bien los florilegios brindan información sobre los años de las misiones en contadas ocasiones, es posible calcular que dicha actividad de los jesuitas relacionada con la devoción a la Madre Santísima de la Luz tuvo lugar por lo menos entre los años de 1717 y 1732.⁸⁰ Por su parte, los toponímicos aparecen con mayor frecuencia, y corresponden a ciudades y poblaciones de distintos tamaños que cubrían toda la geografía siciliana, en especial el norte y noroeste –a partir de las ciudades de Palermo⁸¹ y Messina–, así como el sureste (las actuales provincias de Trapani, Palermo, Messina y Siracusa).⁸²

⁷⁹ Un buen ejemplo lo constituyen las palabras dirigidas por un labrador a la Virgen: “Madre Santísima, yo he pensado en vos, pensad vos ahora en mí, mejorando mi sembrado; porque no es honra vuestra, que sea el peor de toda esta campiña”, tras las cuales le fue concedido que su campo fuera el más perfecto. *Ibidem*, v. 1, p. 387.

⁸⁰ Los años mencionados son: 1717, 1722, 1723, 1724 (mes de noviembre), 1726, 1728, 1729, 1730 (en que la imagen estaba en Palermo), 1731, y 1732.

⁸¹ Dónde la Compañía tenía un colegio dedicado a san Javier, una casa profesa, y un conservatorio de niñas bajo el título de la Madre Santísima de la Luz.

⁸² Los lugares mencionados en las narraciones de milagros son, en orden alfabético: Alcara de Freddi, Avola*, Butera*, Caccamo*, Cadedi (cerca de Noto), Calatafimi* (dónde después de la misión quedó dedicada a la Madre Santísima de la Luz una suntuosa capilla en la Iglesia del Purgatorio), Caltagirone* (donde había un colegio de la Compañía), Canicatti*, Castelvetro*, Cataldo, Catania*, Corleon*, Chiusa, Cinisi*, Fiumarella*, Gangi*, Gibellina*, Grotte*, Jasicastena o Jacicatena, Masara del Vallo, Mistretta*, Marsala* (un colegio de la Compañía), Melaso, Mensi, Giuliana, Montevago*, Motta d’Affermo, Lercara de Freddi (diócesis de Palermo), Nasso, Noto,* Palazzo Adriano*, Santa Aguedita (una iglesia dedicada a la Madre Santísima de la Luz), Partinico*, Sala de Paruta, Portana, San Mauro, Palermo*, Partinico*, la ciudad e isla de Pantelleria*, Petralia Soprana*, Pettineo*, Plana, Salemi* (una imagen en el Colegio de la Compañía), Sambuca* (donde se

Sin lugar a dudas, el texto más abundante en milagros es *La devoción de María Madre Santísima de la Luz*, que sirvió siempre de referencia a otros más sintéticos y al que, por lo mismo, muchos autores se refieren como el *libro grande* sobre la advocación. La estructura de la obra, tanto en su edición siciliana como en la posterior novohispana,⁸³ muestra además el carácter tripartito de las leyendas devocionales: el origen, las excelencias y las prácticas. Dicha estructura es de por sí muy reveladora, pues se deja sentir la importancia que tenía la difusión de los portentos. Sus tres partes, distribuidas a lo largo de dos tomos, son las siguientes: 1) el origen de la imagen, la explicación del título y las excelencias que encierra; 2) el gran número de gracias milagrosas concedidas por Dios en honra suya; y 3) las siete meditaciones que se refieren a las prerrogativas del título de Madre Santísima de la Luz, un sumario del culto que recibe la imagen y de las correrías de las misiones.⁸⁴

Ahora bien, de acuerdo al texto, los favores concedidos por la Madre Santísima de la Luz, en atención a su sagrada imagen, y como intercesora ante su hijo de las miserias y peligros de los hombres, son de tres clases. A saber, de mayor a menor importancia: 1) los bienes espirituales (concernientes a la salud del alma, que pertenecen al orden de la gracia); 2) los bienes corporales (a la salud del cuerpo, atañen orden de la naturaleza); y 3) los bienes de la fortuna (a la vida civil), siendo la suma de los tres la fuente de la felicidad humana.

1)	Origen	Origen de la imagen Explicación del título y excelencias que encierra
2)	Excelencias (gracias milagrosas)	a) bienes espirituales b) bienes corporales c) bienes materiales
3)	Prácticas	Meditaciones que se refieren a las prerrogativas del título Sumario del culto y de las correrías de las misiones

erigió una capilla), San Fratello*, Santa Ninfa*, Siculiana*, Guardia, Terrasini*, Trapani* (una imagen en el Colegio de la Compañía), Termini Imerese?, Tizza, Tusa*, y Vita*. Los asteriscos señalan los toponímicos confirmados en Google Earth (consultado el 1 de abril de 2009).

⁸³ En esta última, se agradece a doña Josefa Teresa de Bustos y Moya –guanajuatense acaudalada, fundadora del templo de Compañía en esa ciudad– su patrocinio para la publicación de la obra “donde con el espléndido título de Luz, se da a conocer María Santísima por el resplandor de sus milagros”. *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. [5].

⁸⁴ *Ibidem*, v. 1, pp. [15]-[18].

Entre los bienes espirituales se encontraban: la misericordia, el perdón, la gracia, y la gloria. A pesar de ser éstos los de mayor importancia de entre todos aquellos concedidos por la Virgen, en general no podían percibirse por estar ocultos, tal como sucedía –por analogía– con los beneficios causados en la tierra por los rayos del sol. Sólo en contadas ocasiones tales favores se podían considerar *palpables* debido a la claridad de sus evidencias, como se verá más adelante. En adelante, a falta de exvotos sicilianos, me permito utilizar como ilustraciones algunos novohispanos de la misma época.

Dichos bienes consistían, principalmente, en admirables *conversiones* de pecadores envejecidos, en presencia de la imagen y de cientos de fieles. Tales muestras palpables de la fe tenían lugar de acuerdo a los grandes modelos de conversiones: el apostólico de san Pablo, pero más especialmente los de san Agustín y santa María Magdalena. Sobra decir que de esa manera quedaba reafirmada en la *praxis* la existencia del lienzo mismo, así como justificada la presencia de las labores jesuitas en pos de reformar las costumbres que habían caído en relajación y libertinaje. Los misioneros se aseguraban, así mismo, que tal cosa tuviera lugar en los términos de una religiosidad y una relación con la imagen sagrada con un alto contenido emocional. De esta manera, era práctica común que los pecadores arrepentidos derramaran abundantes torrentes de lágrimas para ejemplo de quienes también debían a la Madre Santísima de la Luz el perdón de sus faltas.

Los arrepentimientos eran numerosísimos en casos de amores ilícitos, que gracias a la Virgen quedaban legitimados por medio del sacramento del matrimonio. Gracias a Ella, *Madre Misericordiosa*, dejaban atrás una vida de lujuria y desatinos los pecadores –que no pocas veces, pertenecían al estamento eclesiástico. Más ejemplares, estas gracias espirituales recuerdan otro motivo visual: el de los cuadros de ánimas en cuyas flamas se dejaban ver reyes, papas y obispos (Figuras 57 y 58).



57. Andrés López (atribuido), *Ánimas del purgatorio con la Virgen de Guadalupe como intercesora* (detalle), 1779.



58. Miguel Cabrera (?-1768), *La preciosa sangre de Cristo* (detalle), siglo XVIII.

En innumerables ocasiones los pecadores sicilianos lograban la confesión general, incluso de aquellas faltas que parecía habían sido dejadas en el olvido. Los hombres *de mala vida* hallaban así un verdadero sentimiento de contrición, al serles revelada por la Madre Santísima la gravedad de sus culpas. Arrepentidos, confesaban los pecados hasta entonces callados y olvidados, logrando por fin el deleite de la consolación, el gozo del espíritu y la paz de la conciencia –incluso cuando el demonio los alejaba de tal empresa hasta el punto de confundirlos. De esa manera, tras encomendarse a la Virgen se ausentaban las tinieblas: se abría el *entendimiento*, se definía la *voluntad* y se despertaba la *memoria*, de tal manera que la Madre de Dios mostraba su poder sobre las tres potencias del intelecto –de acuerdo al tópico contrarreformista y moderno de la buena y la mala confesión (ver figura 59).



59. Anónimo novohispano, *Condiciones de una buena confesión*, siglo XVIII.

La Virgen, pues, se manifestaba a sus queridos hijos bajo el título de su imprecación letánica de *Refugio de pecadores*. Los ejemplos son innumerables: un hombre se había negado a confesar sus pecados, incluso al haberle llegado la hora de morir. Angustiado, esperaba la llegada de los demonios que reclamarían su alma. Sin embargo, antes de que eso sucediera, el sacerdote “tomó una estampa de la Madre Santísima de la Luz, e invocándola como a *Refugio de pecadores*, la puso sobre el pecho del moribundo, animándolo a esperar en ella, ayuda en sus angustias ¡Cosa verdaderamente prodigiosa! Con aquel contacto, *ilustrada la mente* del infeliz, y cesando la turbación, hizo acercar al sacerdote, y diciéndole que quería confesarse, hizo, lo mejor que pudo, una confesión general, con mucho sentimiento de contrición y vomitando el veneno, que dentro de pocos minutos habría de causarle la muerte eterna; pidió que el prodigio se publicase, expirando finalmente *con claras señales de salvación*”.⁸⁵

En muchas ocasiones más, la Virgen salvaba a sus devotos de caer en el pecado. Bien, desde su imagen, que ellos sentían les hablaba al corazón; mediante una

⁸⁵ *Ibidem*, v. 1, p. 230. Las cursivas son mías.

estampa; o gracias a la prédica de los misioneros o a la práctica de los Ejercicios Espirituales. Tampoco era raro que la Madre Santísima de la Luz apareciera o hablara en sueños a sus hijos sicilianos, para recomendarles u ordenarles que hicieran una buena confesión, haciéndoles saber del peligro de la salvación de su alma. Solía recordarles en tales mariofanías todas las faltas olvidadas... excepto en lo referente a pecados de impureza, pues Ella era incapaz de pronunciarlos en su carácter de Madre de la pureza.⁸⁶ En algunas ocasiones, incluso se ofrecía a acompañar a los pecadores y hacerlos hablar en presencia del confesor, mostrándose siempre respetuosa del estamento eclesiástico y de los sudores de su *escolta*. Asimismo, podía apersonarse en sueños para atender favores menores, tal como indicar la localización de un objeto perdido.

Los florilegios son sumamente cuidadosos en lo que se refiere al tema de las apariciones. No en vano entre los fundamentos de la devoción se encontraban las visiones de una beata y las revelaciones sobre la imagen y el título de Madre Santísima de la Luz. No sólo nunca se habían levantado las correspondientes averiguaciones canónicas, sino que la devoción misma fue puesta en duda a partir del cuestionamiento de dichas mariofanías. En los catálogos de milagros, en cambio, se deja claro que las apariciones tenían lugar en sueños. En ellos, la Madre Santísima de la Luz se reconocía al dejarse ver tal como en su imagen, o les comunicaba a los videntes que con ese título habían de invocarla. En todas las ocasiones, la Virgen aparecía sola, excepto en un caso en el que envió a san Ignacio, en sueños, con el fin de impedir el suicidio de una mujer.

Queda claro que los apologistas de la imagen tuvieron un enorme cuidado en la diferenciación de los distintos niveles de *realidad* del estado de vigilia, las visiones y los sueños.⁸⁷ Como señala David Freedberg con acierto, muchas más cosas son posibles en el mundo onírico que en la realidad; pero, al mismo tiempo, el nivel de inconciencia demuestra la contundencia de la creencia en el potencial de las imágenes: el estado alterado de conciencia apunta hacia el tipo de respuesta que confunde imagen y prototipo.⁸⁸

⁸⁶ *Ibidem*, v. 1, p. 242.

⁸⁷ “Una clase de historias trata sobre imágenes que *se mueven* o de las que se dice que se mueven; la otra relata concretamente casos en los que *se percibe* una imagen de Cristo, de la Virgen o de un santo *en el contexto de una visión o de un sueño* [...] una tercera categoría en la que Cristo, la Virgen o los santos *aparecen en persona en la visión o en el sueño*”. David Freedberg, *op. cit.*, p. 344.

⁸⁸ Pero también, la mayor parte de los casos de interacción sexual con las imágenes se produce durante el sueño.
Ibidem, pp. 373-374.

Mencionaré ahora algunos ejemplos de las apariciones y diálogos oníricos de la Madre Santísima, con la intención de ilustrar el fenómeno y su tratamiento por parte de los misioneros de la Compañía: En una ocasión, una devota religiosa que era atacada por el demonio y creía estar ya condenada, escuchó en sueños la voz de la Virgen, quien –junto con su Divino Hijo– quería ayudarla. A partir de entonces, como era de esperarse, la mujer quedó libre de las turbaciones del espíritu. Otro de los milagros cuenta, en cambio, que una mujer de costumbres escandalosas había llevado una vida devota tras la llegada a la misión. La Madre Santísima de la Luz se manifestó ante ella, para anunciarle que en cuarenta días había de morir; de manera que con ayuda de un religioso pudo encomendarse a Ella, confesar sus pecados y morir absuelta.

Como se ve, los ejemplos anteriores no sólo insisten en el esmero de la Virgen por la salvación de las almas, sino que recuerdan los temas –literarios y visuales– del *ars moriendi*. La buena muerte, sin duda, estaba presente en el imaginario de los padres jesuitas y de los fieles de la Madre Santísima de la Luz. Pero no sólo eso, pues lo más interesante de todo es que parece haber existido una relación de circularidad entre las imágenes pintadas, los sermones de los predicadores y las imágenes mentales (de visiones y sueños). Queda claro que los padres de la Compañía propiciaban una serie de prácticas fundamentadas en los mismos mecanismos mentales: los Ejercicios Espirituales, la composición de lugar, la oración con imágenes, las meditaciones, las visiones, todas ello dotadas de una buena dosis de teatralidad.

Un ejemplo más brinda una valiosa descripción sobre la figura de la Virgen, rodeada de luz, tal como convenía a su título de Madre Santísima que destierra las tinieblas. El milagro se refiere a una mujer que había guardado celibato, pero que quedando encinta, intentó abortar varias veces, siendo siempre salvada por la Virgen. Ella le concedió a la mujer poder verla del mismo modo en que aparecía pintada en su retrato, “pero fue tal el abismo de luz que brillaba, que ella quedó por entonces casi ciega en el cuerpo, mas ilustrada en el alma”.⁸⁹ Después de ello, la mujer se confesó, y vio desvanecerse por gracia divina lo abultado del vientre. Finalmente, parió sin dolor un hijo que apenas bautizado por la Virgen misma voló al cielo, llevando la madre en adelante una vida de piedad.

⁸⁹ *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. 227.

Tal vez uno de los aspectos más interesantes de las narraciones de milagros reside, precisamente, en la estrecha relación que guardan con la iconografía de la imagen, pues “en provecho de la salud eterna, se han concedido, o a *personas ya caídas en el pecado para liberarlas, o a personas inocentes, para preservarlas del peligro de caer*” –aseguraban los apologistas.⁹⁰ Como es sabido, la controversia al rededor de la imagen de la Madre Santísima de la Luz y su censura, incidiría precisamente en las diferencias entre sacar a los condenados del infierno, liberar a los devotos del pecado, o evitar que sus queridos hijos cayeran en él. Como sea, en este momento de impulso de la devoción por medio de las misiones y los textos apologéticos, la diferenciación teológica no era tan clara. Como bien se ve, el tema de la condenación eterna y la salvación se prestaba con facilidad a los discursos dirigidos para conmover las conciencias.

Por ejemplo, en el libro de *La invocación* uno de los censores dedicaba las siguientes palabras al tema de los milagros marianos por medio de la imagen: Ella “libra a un hombre, o del peligro próximo, o de la misma puerta del infierno, que se pinta en figura de horrorosa boca, bostezando humos, y respirando llamas; proporcionadas molduras a tal puerta: Si a cada milagro, que hizo en esta línea María, se hubiera de dedicar un cuadro; no hay para colgarlos paredes en el mundo. Está un hombre en el abismo de la culpa ¿Cuánto media entre el infierno, y esta alma? Un poquito de viento, en que consiste nuestra vida ¿Y no se extiende a más la potencia de esta Reina? Pues niéguese la fe a innumerables historias. Muchos, habiendo muerto en el infeliz estado de la culpa, resucitaron a nueva vida por la intercesión de esta Reina; y habiendo hecho de sus culpas penitencia, murieron por segunda vez asistidos de la gracia”.⁹¹

Tal como correspondía a un cuadro donde aparecían representadas las fauces de Leviatán, la Virgen mostraba constantemente su poder sobre los seres infernales, quedando patente la eficacia de la disposición iconográfica de su imagen. Por esta razón, vale la pena detenerse un momento en el tema de los exorcismos y las apariciones demoníacas, tan rico en *ekphrasis* como peligroso para la ortodoxia de la devoción.

Por ejemplo, uno de los milagros de este grupo narra el caso de una religiosa que fingía éxtasis de comunicación con Dios ante su director espiritual. Por tal motivo,

⁹⁰ *Ibidem*, v. 1, p. 126. Las cursivas son mías.

⁹¹ José de Tovar, *op. cit.*, p. [15], Aprobación del M. R. P. Fr. Marco Antonio Varon, de la Orden de San Francisco; lector de teología, cronista de su provincia de Aragón, guardián del Insigne Colegio de San Diego de Zaragoza.

le era imposible confesar sus pecados, pues el demonio la encontraba siempre indefensa. Estando en una ocasión a oscuras y en oración, la mujer vio la estancia iluminarse y estar llena de demonios. Invocó entonces a la Virgen, y Ella le aseguró que no debía temer pues estaba bajo su patrocinio. En ese momento, los demonios huyeron de su celda y la mujer mudó su vida.

Entre los milagros relacionados con energúmenos y ataques diabólicos, está la historia de una *doncellita* de Trapani, dada al servicio divino al que había consagrado su virginidad. La muchacha era atacada por un demonio en figura de un gato, que ante ella se convertía en un bellissimo joven. Cuando esto sucedía, otro demonio, con gesto horrible, la amenazaba con *endemoniarla* si no cedía al gusto del primero. Siguiendo el consejo de un padre jesuita, la doncella mandó decir una novena en nombre de la Madre Santísima de la Luz, cuya imagen se hallaba expuesta en la iglesia mayor. Después de varios días de tentación, el demonio la amenazó con una clava de hierro; ella se defendió con una estampa de la Virgen, viéndose al punto libre de los ataques malignos.

Llama la atención la existencia de varios casos extremos de expulsión demoníaca –otra práctica ligada a su iconografía–, relacionados además con un grupo social de elite. Me refiero a un grupo de exorcismos practicados en nombre de la Madre Santísima de la Luz a estudiantes de teología del Colegio de la Compañía de Caltagirone. Como era de esperarse, no había nada más efectivo que la simple mención de la Virgen o la presencia de su efigie para terminar con las posesiones malignas. Pero, además, durante tales prácticas de *psycomaquia* no era raro que los demonios fueran obligados a hablar, siendo tenidas sus palabras como prueba del poder de la Madre de Dios.

Por ejemplo, un clérigo de Caltagirone había sufrido, por dos años, una invasión diabólica que le ocasionaba aversión al sacramento de la comunión, además de hacerle pronunciar blasfemias. Al ser conjurado, el demonio dijo querer hacer pedazos “aquella fea imagen”; y confesó que nadie que hubiera profesado devoción a la Virgen, con humildad y pureza de ánimo, se había condenado.⁹² Algo similar sucedió durante el exorcismo del clérigo Crispín Félix, estudiante del colegio jesuita. En esa ocasión, el demonio Pytro, que comandaba a toda una hueste de espíritus malignos, fue obligado por el exorcista a elevar algunas cancioncillas en honor de la Madre Santísima de la Luz; pero no partió hasta que

⁹² *La devoción, op. cit.*, v. 1, pp. 213-215.

fue aplicada una estampa en la cabeza del poseso, quedando así probada la eficacia de la sagrada imagen.⁹³

Otro demonio había atormentado por largo tiempo al clérigo Antonio Maselli, hasta que finalmente fue expulsado por el sacerdote Sebastián Freddo, por medio de la aplicación de una estampa en la cabeza del energúmeno. El ser demoníaco se marchó, al tiempo que confesaba: “yo no puedo competir con ésta”.⁹⁴ El mencionado sacerdote parece haber sido diestro en la utilización de la imagen para alejar el mal, ya que tiempo después hizo salir ante ella a los espíritus malignos de la persona y la casa de otro hombre. En uno más de los exorcismos, el demonio fue obligado a declarar la belleza de la Madre de Dios: “es tan bella, dijo, que puede decirse su rostro en medio del paraíso. Y por poderle dar una ojeada, sufriera de buena gana otro infierno ¿Por qué, pues, replicó el exorcista, tú tienes un odio tan grande a criatura tan bella? Porque, respondió, ella nos ha hecho más daño, que el que nos ha causado el Altísimo”.⁹⁵

Como se ve, las prácticas de exorcismo estaban marcadas por la utilización de estampas y otros objetos a los que se les concedía un poder talismánico. Freedberg cita la inscripción de un *encolpium* esmaltado en oro, en el que se leían unas líneas de un poema de Gregorio Nacianceno, con una clara trama visual. La oración, de extraordinaria belleza transformada en terrible contundencia, rezaba de la siguiente manera: “Aléjate de mi corazón, tortuoso enemigo, huye rápidamente; aléjate de mi cuerpo, deja en paz mi vida. Ladrón, reptil que devora como el fuego, verdadero Belial, ser perverso e infernal, glotón insaciable, dragón hambriento, bestia feroz. No eres sino oscuridad, mentira, rabia y caos; hechicera asesina, llevaste a nuestros primeros padres a la ruina más espantosa dándoles a probar las frutas de la maldad y la perdición. Cristo el Rey te ordena huir al fondo del mar, estrellarte contra las rocas o reunirte con una piara de asquerosos cerdos. Igual que antes lo hiciste con aquella insensata legión, retírate, si no quieres que te ahuyente con la cruz, instrumento de su amor”.⁹⁶ Por su parte, Françoise Crémoux menciona, en su artículo sobre la Virgen de Guadalupe de

⁹³ *Ibidem*, v. 1, p. 211.

⁹⁴ *Ibidem*, v. 1, p. 223.

⁹⁵ *Ibidem*, v. 1, p. 208-209.

⁹⁶ Gregorio Nacianceno, *Carmina*, lib. 2, sec. 1: *Apostrophe*, en *PG*, 37, col. 1399. Texto con traducción francesa en Leclercq, *DAFL.*, 1, 2, col. 1801, s. v. *Amulettes*. Apud. David Freedberg, *op. cit.*, p. 164.

Extremadura, la importancia que dan las crónicas a la realización de exorcismos con ayuda de imágenes.⁹⁷

Salud de los enfermos, Consuelo de los afligidos

En cada población eran, pues, incontables aquellos favores “sellados como de mano de la Virgen, para acreditar la imagen, y la invocación de la Madre Santísima de la Luz”, que manifestaba su protección con estas gracias, señas de su voluntad y agrado.⁹⁸ A tal punto, que los textos afirman que la Virgen había preservado de infinidad de males a un gran número de miserables, que bien podía decirse que en los primeros quince años en que su santa imagen comenzó a caminar con las sagradas misiones, *per transiit benefacendo, & sanando omnes*.⁹⁹

A pesar de esta afirmación, los florilegios brindan información muy puntual sobre el tipo de gente que recurría a la Madre Santísima de la Luz, amén de un catálogo de las necesidades por las que lo hacía. Si bien los apologistas aseguraban que la Virgen guardaba bajo su patrocinio a todos sus hijos por igual –fueran de cualquier género, edad y calidad–, lo cierto es que se deja ver que las misiones de la Compañía –y con ellas, la devoción– dirigían sus esfuerzos hacia los más necesitados, hacia los miembros del clero, y las mujeres en general.

A la protección mariana no escapaba objeto de la vida cotidiana o alimenticia. Los devotos más favorecidos por sus gracias milagrosas eran labradores dedicados al cultivo del trigo y la vid, el lino, el algodón y la morera para la cría de gusanos de seda –siendo abundantes las menciones a la fabricación del vino y del pan. Entre otras actividades de los devotos se mencionan: la apicultura; la pesca (en especial de sardinas); la cría de palomas domésticas y de aves de corral; y la cocción y tintura de fundas de colchón. En menor proporción son mencionados: artifices; limosneros; e individuos pertenecientes a las élites. Asimismo, una parte considerable de los prodigios era recibida por los sacerdotes y las monjas de las

⁹⁷ Françoise Crémoux, “Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1750)”, en: *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, (prólogo de Antonio Bonet Correa), Madrid, Casa de Velázquez/ CRES-LECEMO – Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2008, (Collection de la Casa de Velázquez, 104), pp. 79-81.

⁹⁸ Por ejemplo, en el transcurso de un mes que había durado la misión en la ciudad de Mistretta (provincia de Messina) los portentos ejecutados por la Virgen habían sumado más de cientotrenta. *La devoción, op. cit.*, v. 1, pp. 123-124.

⁹⁹ *Ibidem*, v. 1, p. 125.

poblaciones a las que llegaba la misión, mostrándose la Madre de Dios especialmente generosa con las virginales esposas de su Hijo y con el clero local. Así mismo, en un par de ocasiones se habla de mujeres que formaban parte o prestaban servicio a las comunidades religiosas: una lavandera, la despensera de las monjas capuchinas, una pichonera¹⁰⁰ agustiniana.

Por otro lado, la información social proporcionada por las narraciones de milagros apunta hacia una devoción eminentemente doméstica y femenina. Llama la atención la abundancia de ocasiones en que las mujeres animaban a sus esposos a confiar en la protección de la Madre Santísima de la Luz. Gracias a Ella se lograba la paz en las familias y entre los vecinos: cesaba el maltrato de los hijos y los maridos para con sus madres y esposas (acompañado, por lo general de blasfemias e invocaciones al diablo); los padres dejaban de comerciar con el cuerpo de sus hijas; se detenían los crímenes que estaban por cometerse (asesinatos de mujeres, las más de las veces); y se perdonaba a los seres queridos. En todo ello –sobra decir–, la prédica de los misioneros jesuitas tenía un papel fundamental, pues muchos de tales acontecimientos tenían lugar después de que los pecadores escuchaban sus sermones y de que la Virgen, a través de su imagen, les hablaba al corazón para reprenderlos.

Así, los bienes concedidos por la Madre Santísima de la Luz consistían, en su segundo orden, en las gracias corporales. Entre éstas, son mencionados todo tipo de padecimientos. Sin embargo, tienen una especial importancia los prodigios relacionados con la ceguera y las enfermedades de la vista –tal como correspondía al título de Madre Santísima de la Luz y a su patronato sobre ese tipo de padecimientos. Una de tales narraciones, concerniente a un limosnero ciego, es por demás significativa. El texto asegura que el hombre había logrado un favor de la imagen, al dirigirse a ella con estas palabras: “no hay gracia, que más os convenga, como a Madre de la Luz, que disipar las tinieblas, así de la alma, como del cuerpo. Por eso yo recurro a vos con firme, y viva esperanza, de no salir de esta iglesia ciego como entré, mas perfectamente alumbrado; de suerte que pueda atender a mi trabajo, para vivir honradamente con mi familia”.¹⁰¹

La Virgen, pues, parecía deleitarse al devolver la vista a una religiosa; al permitir que un jovencito que quería estudiar superara su cortedad de vista; al sanar a un hombre de la ceguera gradual; a otro de las cataratas. Podía también detener “un

¹⁰⁰ A mi parecer, el término debe referirse a una persona dedicada a la cría de palomas.

¹⁰¹ *Ibidem*, v. 1, pp. 307-308.

penoso accidente en los ojos causado por una obstinada fluxión” que iba a ceguera; aliviar a alguno de sus hijos de un dolor o una opresión en la cabeza que le perturbaba la vista; o bien permitir la recuperación de la visión, tras una enfermedad causada por una mancha blanca en el ojo; en fin, detenía en infinitas ocasiones el dolor de los ojos y les “devolvía la luz”. Los milagros relacionados con la vista se extendían, incluso, a los animales. En alguna ocasión, la Virgen se apiadó de un palomo al que, a la huída de la hembra, los polluelos habían sacado los ojos. Poco tiempo después, la dueña encontró al ave “con los ojos sanos, claros y limpios, como si no hubiera tenido mal alguno”, y supo que la gracia se debía a la Madre Santísima de la Luz.¹⁰²

Asimismo, la Virgen socorría de manera muy especial los partos difíciles, y procuraba siempre que las criaturas no quedaran sin bautismo. Se mostraba igualmente siempre bondadosa con las madres, dándoles abundante leche para alimentar a sus hijos (**ver figura 60**).



60. Anónimo novohispano, *Ex-voto de María Naranjo*, ca. 1774.

Pero su poder se extendía más allá: permitía que los mudos hablaran, que los sordos escucharan, y que muchos otros males del cuerpo fueran sanados por su milagrosa intervención. Entre ellos: los tumores; la apoplejía; el mal gálico o mal francés; la lepra; la contaminación de la sangre; las llagas en las piernas; las hinchazones; las úlceras o roturas en las vísceras; las tercianas; los fluidos malignos en las extremidades; las enfermedades de los nervios; la epilepsia; los vahídos; la falta de juicio; los males e inflamaciones de la garganta; la fiebre; la

¹⁰² *Ibidem*, v. 1, p. 369.

mala digestión y la inapetencia; e incluso *males extravagantísimos*, como es el caso de una hinchazón en el pecho que provocaba delirios a un hombre. La Madre Santísima de la Luz era capaz de sanar los dolores en cualquier parte del cuerpo: la cabeza, los oídos, el estómago, el vientre bajo, los riñones, las rodillas, las piernas, la espalda, los vacíos “causados de piedra” (ver figuras 61, 62 y 63). Remediaba también los padecimientos ocasionados por cualquier accidente: las llagas producidas por quemaduras de carbón; las contusiones ocasionadas por una caída del caballo; las heridas provocadas por la explosión de una escopeta; las dislocaciones, etcétera (ver figura 64). En suma, el catálogo de prodigios está a la espera de un análisis antropológico del concepto de enfermedad y del inconsciente colectivo, así como de las prácticas mágicas a las que se recurría con el fin de asegurar el favor divino.



61. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Diego de Acevedo*, ca. 1793.

62. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Margarita Pérez*, ca. 1779.



63. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Nicolás Calvo*, ca. 1787.

64. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Nicolás de Vera*, ca. 1795.

Pero además, muchos de los padecimientos físicos estaban relacionados con otros espirituales: siendo los males del cuerpo inferiores a los del alma, en primer lugar debía ser sanada la causa espiritual. Por ejemplo, un dolor de cabeza bien podía aumentar cuando el individuo iba a misa o a oír las meditaciones; o el dolor de rodillas podía agravarse severamente al acudir a los Ejercicios Espirituales. La sintomatología religiosa dejaba saber cuáles eran las verdaderas razones del sufrimiento físico de los hombres; y la Virgen, *Madre Amable*, se apresuraba en acudir al llamado de sus devotos. Como era de esperarse, las enfermedades más prolongadas, que todos los médicos habían sido incapaces de aliviar, solían cesar después de la confesión. Pero también, con tal de que los pecadores supieran que sus padecimientos eran causados por la gravedad de sus culpas, la Madre Santísima de la Luz podía incrementar o hacer volver los dolores corporales. Incluso en aquellas ocasiones en que las enfermedades no sanaban nunca, los agradecidos fieles lo aceptaban con resignación, venciendo la vanidad de su espíritu.

Por último, tras los bienes espirituales y corporales concedidos por la Madre Santísima, los florilegios enlistan los bienes que conciernen a la fortuna. Ya que éstos, bien usados, podían resultar convenientes a la salud del alma, la Virgen los prodigaba, generosa, aplicándose aun en cosas de poca monta “para el consuelo de la pobre gente”. Dentro de este tipo de gracias, llama la atención la abundancia de relatos sobre objetos perdidos y encontrados (monedas, anillos, tenedores), que hace pensar incluso en una tercera especialidad de la advocación. Cabe recordar, además, que este tipo de prácticas era considerado con gran frecuencia como idolátrico;¹⁰³ y que por lo tanto con seguridad debió haber llamado la atención de los censores.

Un fenómeno sin duda más interesante es el de la multiplicación de las cosas, por medio del cual el poder de la Virgen mostraba estar más allá de las leyes de la física y ser capaz de revertir el orden de la naturaleza –concepto que coincide precisamente con una de las definiciones de *milagro*. Por ejemplo, el aceite de las lámparas podía aumentar prodigiosamente, de acuerdo a las necesidades de los

¹⁰³ Por ejemplo, Freedberg recoge un caso similar, a partir de un texto de Francesco Sacchetti: “Cada día que pasa fabrican *boti* como éstos, que tienen más que ver con la idolatría que con la fe cristiana. Hasta he visto a un hombre que habiendo perdido un gato, juró que, si lo encontraba, haría una imagen en cera de él y la enviaría a Nuestra Señora de Or San Michele”. Francesco Saccetti, *Novella número 109, Apud Aby Warburg, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Beiträge zur Geschichte der europäischen Literatur*, Hrsg. von Horst Bredekamp und M. Diers, Bände, 1932, p. 116. Apud David Freedberg, *op. cit.*, p. 267.

devotos –en especial cuando era menester para conseguir la salud de una persona. Cuando el *bálsamo universal* parecía haberse agotado, los fieles se sorprendían de encontrarlo abundante y de mejor calidad, “porque soliendo ser el de la lámpara turbio, y de mal olor, éste era limpio, y oloroso. Mas lo que hace más caso, dio la Santísima Madre a aquel óleo prodigioso, una virtud bien distinta, de sanar toda suerte de enfermedades”.¹⁰⁴

Quienes escuchaban los sermones de los misioneros y se encomendaban a la Virgen solían ofrendar un poco de aceite para su servicio y tomar otro tanto de la lámpara. No resultaba extraño, por ejemplo, que al volver a sus casas encontraran que el aceite milagroso se había multiplicado; podían, así, repartirlo entre los vecinos para mayor gloria de la Virgen. Cuando, en cambio, unas gotas del *bálsamo universal* se vertían en las tinajas del aceite de uso común, éste podía multiplicarse a más del doble. Otras veces, gracias al aceite, aumentaban de manera admirable las cosechas de algodón; o se incrementaban como en una fuente milagrosa, mejorando la calidad o el sabor del trigo, el harina, el pan, y el vino.

El beneplácito divino podía, así mismo, manifestarse para subsanar las necesidades de los afligidos, incluso en los juegos de azar. Tal es el caso de un jovencito que logró multiplicar su dinero para comprar libros para sus estudios de lengua latina y para rescatar una alhaja. En suma, las necesidades materiales remediadas por la Madre Santísima de la Luz podían ser muy diversas. A ella se elevaban súplicas y oraciones para impetrar la lluvia, y a su cuidado se encomendaban los sembradíos. Gracias a su amparo, bien podía lograrse que un sembrado ralo se tornara en tupido y verde; que un buey comiera sólo la hierba inútil de los campos, pero no el grano de la cosecha; que las bestias de carga y las aves sanaran repentinamente; o que una yegua diera leche para criar a un mulo cuya madre había muerto. Pero también, gracias a la Virgen, el pan lograba hornearse a pesar de no haberle puesto levadura; y quienes visitaban la imagen colocada en algún templo, en medio de la lluvia, aseguraban que el agua no mojara los costales de harina que llevaban a cuestas.

La dimensión milagrosa de la Madre Santísima de la Luz, a tal punto exacerbada, formaba sin embargo parte de un conjunto de estrategias misionales utilizadas por la Compañía de Jesús en un contexto determinado y con una intencionalidad determinada.

¹⁰⁴ *La devoción, op. cit.*, v. 1, p. 296.

4. LA PROGRAMACIÓN Y SISTEMATIZACIÓN DE LA DEVOCIÓN

El particular tono apologético y legitimatorio de los textos tempranos de la Madre Santísima de la Luz es, sin lugar a dudas, una consecuencia del origen de la imagen en una visión –y por lo tanto del carácter revelado de su *diseño*. Pero sobre todo constituye una respuesta al cuestionamiento del que pronto fueran objeto tal origen y la pertinencia teológica de la advocación. Dichas obras cumplen su función principal de relatar la leyenda piadosa y constituyen una fuente importante en torno la programación de la imagen y la sistematización de la devoción. Pocas veces en la historia del arte y la religiosidad es posible acercarse de manera tan directa al surgimiento de una devoción, como en este caso, a partir de una lectura atenta de su leyenda, explicación del título, catálogo de milagros y prácticas piadosas, además del “Sumario del culto y las correrías de las misiones” incluido al final del escrito fundante de *La devoción*.

Sin lugar a dudas, la recepción de la imagen constituye un fenómeno indisoluble de su dimensión programática. De ahí la importancia que tienen las relaciones de portentos y las descripciones de la fiesta pública para un acercamiento al asunto. Como se explicó en el capítulo anterior, el funcionamiento de la imagen –en especial la atribución a ella de poderes teúrgicos y taumatúrgicos– sobra un especial interés en el contexto socio-cultural en el que dicho fenómeno tuvo lugar. Sin embargo, todo ello excede el interés de un estudio de caso, pues – como ha señalado David Freedberg en *El poder de las imágenes*– nos enfrenta a procesos históricos de larga duración, así como a un nivel profundo de respuesta sincrónica al estímulo visual, que en este caso excede por mucho la Sicilia de la primera mitad del siglo XVIII.

Conviene detenerse también en la personalidad del padre jesuita Antonio Genovesi, primer promotor de la devoción en Sicilia, y autor intelectual de la pintura. Si bien los datos biográficos no son de ninguna manera abundantes, sí es posible saber algo de su vida posterior a las apariciones de la Madre Santísima de la Luz y la ejecución de su retrato. Resulta también interesante rastrear las *correrías* de quienes a su muerte lo sucedieron en el ejercicio de las misiones “prodigando verdaderos milagros, restaurando las costumbres, dando esperanza y salvando a los pecadores”.¹ Janeth Rodríguez Nóbrega cita el texto de Antonino

¹ Luis Cabrera Cruz, *Algunas imágenes de la Madre Santísima de la Luz en Italia*, León, s/editorial, 1954, p. 4.

Trentacosti, quien refiere que a solicitud de Genovesi se fundó la Congregación de la Madre Santísima de la Luz en 1779, en la Iglesia de Santa Anna de Marineo en Sicilia.²

Un análisis de tal labor de promoción de la devoción mariana, a partir de su comparación con un caso similar, arrojará también luz sobre las estrategias de la Compañía de Jesús en sus *misiones urbanas* (distintas de aquellas emprendidas en tierra de infieles, de las cuales existen abundantes testimonios escritos y visuales). En ese sentido, es necesario tener presente que la advocación de la Madre Santísima de la Luz forma parte de un grupo de devociones marianas, cristológicas y hagiográficas impulsadas por la orden de san Ignacio con una intencionalidad precisa. De entre todas ellas, es probable que la de mayor importancia para el propósito de este estudio sea la de Nuestra Señora del Refugio.

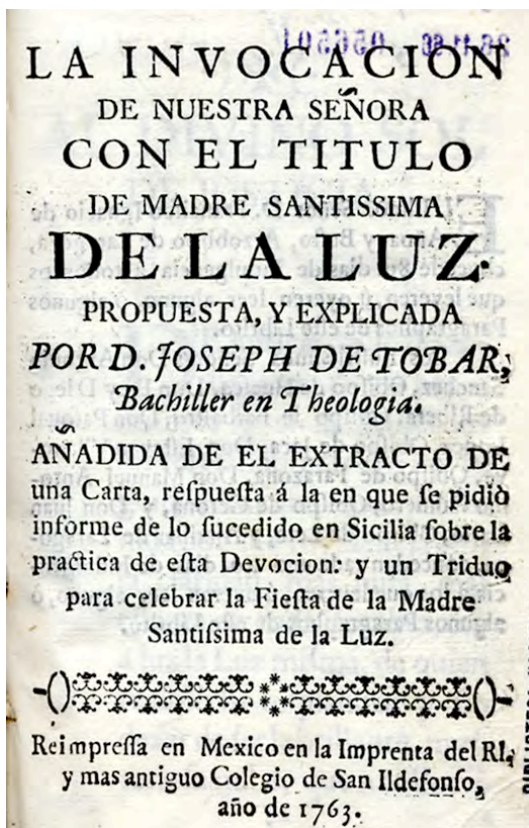
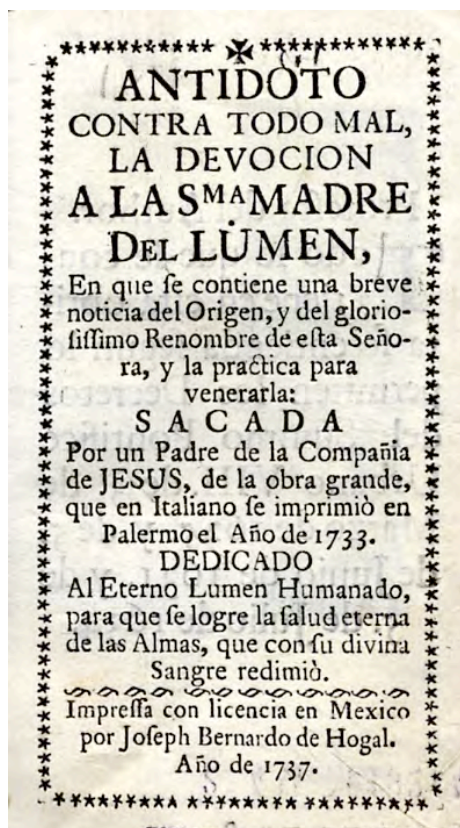
Pero además, a la par de la utilización de imágenes, en tal labor sus miembros favorecieron un conjunto de prácticas piadosas, para lograr finalmente la articulación de un sistema de religiosidad completo, como se verá más adelante.

El misionero y la imagen mariana

En el año de 1758, el bachiller en teología José de Tovar veía publicada, en la ciudad española de Zaragoza, su obra intitulada *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz* (**Figura 65**).³ En dicho escrito, por cierto, queda patente –aunque no se dice de manera explícita– que el autor conocía dos libros de impresión novohispana. Me refiero a la traducción del italiano de *La devoción de Maria Madre Santísima de la Luz* (1737-1738), encargada al padre Lucas Rincón por el jesuita José María Genovese (quien por aquel entonces figuraba ya como el principal promotor de la devoción en la Nueva España), y al *Antídoto contra todo mal, la devoción a la Sma Madre del Lumen* (1737), obra de la autoría del propio José María Genovese, donde se ofrecía una síntesis del texto italiano con un tono abiertamente apologético (**Figura 66**).

² Antonio Trentacosti, *Marineo e Dintorni*. Apud Janet Rodríguez Nóbrega, *op. cit.*, p. 175.

³ No he podido consultar la edición española de esta obra, sino que he utilizado la reimpresión que en 1763 hiciera en la ciudad de México el Colegio de San Ildefonso. Para la fecha de 1758, me baso en aquellas más tardías que aparecen entre las primeras licencias y pareceres (1751, 1757 y 1758).

65. Portada de *La invocación...*66. Portada del *Antídoto contra todo mal...*

Lo anterior, amen de ser indicio del carácter transnacional de la Compañía de Jesús y de la pronta comunicación entre sus dilatadas provincias, sugiere que las impresiones en italiano pudieran ser ya de difícil acceso para aquel momento, o bien que el bachiller Tovar desconociera esa lengua. Asimismo, *La invocación* de Tovar pone de manifiesto el aumento de la devoción a la Madre Santísima de la Luz en los territorios hispánicos. Según lo dicho en la aprobación de don Manuel Turmo⁴, a ello precisamente se debe la publicación del libro: “Aunque esta invocación ha ocupado hasta aquí mayor lugar fuera de España, como puede verse en este librito, ha logrado su aumento en los pechos españoles, siempre prontos a la piedad, y obsequio de Maria Santísima, siendo ya en ella muchos los Altares, en que se venera con la invocación de *Madre S[antísi]ma. de la Luz*”.⁵

Sin embargo, el mayor interés de *La invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz* reside –a mi modo de ver– en su singularidad entre

⁴ Quien fuera racionero penitenciario de la Catedral de Zaragoza, ex-catedrático de artes y catedrático de teología de la Universidad, además de calificador del Santo Oficio.

⁵ José de Tovar, *op. cit.*, p. [10], (aprobación del Dr. don Manuel Turmo). Las cursivas son del autor.

todas las dedicadas a dicha advocación mariana, dado el tipo de información que brinda. Los comentarios de la propia pluma de Tovar integran la segunda parte de la obra. La primera, en cambio, ofrece el extracto de otro texto, cuyo manuscrito fue consultado –según dice el autor– en el Colegio jesuita de San Diego en Zaragoza. Se trata de la carta de otro sacerdote ignaciano, el padre Marcelo Tipa (provincial de Sicilia), con fecha del 9 de diciembre de 1757. De ser correcta esa fecha, sorprendería por supuesto la inmediatez de la publicación de su glosa en el libro de *La devoción*. De acuerdo a la información allí proporcionada, la redacción de la epístola respondía, a manera de informe, a la polémica que había tenido lugar en aquella isla en torno de la devoción a la Madre Santísima de la Luz. De manera que el texto se encontraría inmerso de lleno en los inicios de la tradición apologética en torno a la advocación mariana.

La carta del padre Tipa –probablemente una carta de edificación– describe la imagen y enlista los favores brindados por la santa sede al culto, que continuamente serían esgrimidos como argumento principalísimo a favor de la pertinencia de la imagen y su título. A manera de recurso dirigido hacia el mismo fin, Tovar daba algunas noticias biográficas del autor intelectual de la imagen y su primer promotor en Sicilia. Es así, que gracias a esta publicación es posible conocer algo de la actividad del padre Antonio Genovesi, fuera del ejercicio de las misiones y de su papel de autor intelectual de la imagen.

La carta de Marcelo Tipa, copiada por Tovar, es una de las fuentes principales para la semblanza biográfica del padre Antonio Genovesi. De acuerdo a la información brindada por ella, el misionero jesuita fue rector y maestro de novicios en el colegio de Messina. Había sido ésta una de las fundaciones ignacianas más tempranas en la isla, en el año de 1584. Poco después, en 1550, fue fundado el noviciado.⁶ Años más tarde, en junio de 1743, murió el padre Genovesi, contagiado de una peste que afligió a esa misma ciudad.

Acerca de la personalidad del padre Genovesi, se dice que fue varón prudentísimo y de notoria piedad, que observó una increíble austeridad de vida de abundantes rigores y penitencias, y que se le encendían el corazón y el rostro al estar cerca del Santísimo Sacramento y al decir misa. Si bien es cierto que virtudes como éstas suelen formar parte de un esquema constantemente repetido en las

⁶ De la misma época datan el colegio y noviciado de Palermo, de 1549 y 1550, respectivamente. En esta ciudad, precisamente, se encontraba la Casa Profesa, edificada en 1564.

biografías de religiosos, también es cierto que en este caso son aducidas en favor de la veracidad de los milagros de la Madre Santísima de la Luz. Así, en el extracto de la carta se señala que “Todo esto refiere, para que por tan singular tenor de vida, se tenga por digno de entera fe en sus dichos el padre Genovesi, y por eso se crea mas fácilmente, que fue mujer piadosa, honesta, y de ejemplar vida aquella a quien como confesor, y director de su alma, exhortó a pedir a María Santísima el extraordinario favor, que le concedió, declarándole su voluntad, de que los fieles la veneren, y obsequien con la advocación de *Madre Santísima de la Luz*”.⁷

Ciertamente, por esos años ya había sido puesto en duda el origen de la imagen, en especial la visión de la beata, que era tenida por apócrifa. Si bien de la anónima visionaria los textos sólo referían que había sido *mujer de gran virtud*, siendo su nombre callado, la Compañía sí podía defender la credibilidad de uno de sus miembros. El autor iba más lejos, pues aseguraba que incluso si se desestimase la revelación, no debía por ello cesar la piedad de los fieles en venerar a María Santísima con tan divino título, pues en él nada había de nuevo, de vano, de superfluo, de imprudente, ni de infundado.⁸ Como si fuera poco, las raíces más antiguas de la advocación se encontraban en diversos pasajes escriturarios y patrísticos, tal como los apologistas se esforzaron por demostrar en exhaustivas búsquedas.

Quedaba, pues, revelada en la carta del provincial siciliano –glosada por el bachiller Tovar– la identidad del *novator* introductor de la devoción. Tal término fue utilizado recurrentemente por los detractores de la imagen, con el fin de descalificar al promotor, en especial tras la prohibición de la Congregación de Ritos y las reformas tridentinas. Por ejemplo: “un cierto *novator*, con pretexto de algunas revelaciones de una mujer, conmovía los pueblos”.⁹ Acerca de ello, la carta del padre Tupa responde con las siguientes palabras: “no dudo, que bajo este nombre se entienda allí el padre Juan Antonio Genovesi, y no alcanzo, con que

⁷ *Ibidem*, pp. [18]-[19], (extracto de una carta del padre Marcelo Tupa de la Compañía de Jesús, Provincial de Sicilia, su data en Palermo a 9 de diciembre de 1757 cuyo original latino se guarda en el Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza). Las cursivas son del autor. En el texto el apellido aparece escrito “Genovese”, grafía que aquí utilizo para referirme al promotor novohispano, José María Genovese.

⁸ *Ibidem*, p. [19].

⁹ *Ibidem*, p. [23]. Las cursivas son mías.

piedad, y buena fe se pueda atribuir a tal sujeto tan injurioso nombre”.¹⁰ El vocablo *novator* –o *innovador*– se utiliza para designar a quien introduce una teoría o una práctica hasta entonces inusitadas. Tiene por lo general una acepción negativa, puesto que en términos teológicos las fórmulas nuevas son con frecuencia sospechosas, y deben por tanto ser sometidas a prueba.¹¹ En ocasiones también puede referirse a un grupo de intelectuales de la primera Ilustración hispánica opuestos al tomismo y el aristotelismo, aunque yo me inclino más por la primera acepción.

Una parte fundamental de la historia es por supuesto la utilización de la efigie de la Madre Santísima de la Luz como una imagen *de misión*. Como señala un fragmento de *La devoción* –citado unas páginas atrás–, en tal propósito se encontraba la razón de su origen: “Para empeñar más a la Virgen en favorecer los designios [el padre Genovesi] tuvo pensamiento de llevar consigo, como *escolta*, y *compañera inseparable* una *imagen en lienzo* de la Celestial Señora a fin de que de ella se esperase, a ella se pidiese, de ella se reconociese el fruto de la *conversión de los pecadores*, que es el único blanco de estas correrías evangélicas”.¹²

Resulta de sumo interés en este punto traer a cuento lo sucedido, por la misma época, con la imagen de Nuestra Señora del Refugio (**Figura 67**), devoción que como ya se ha señalado mantiene numerosas coincidencias con la de la Madre Santísima de la Luz. Unos trece años antes de la fecha asignada a la ejecución de esta última imagen, en 1709, la devoción del refugio era propagada en el norte de Italia por otro sacerdote jesuita, el padre Antonio Valdenucci. De manera muy similar –aunque exenta de cualquier visión y mariofanía– la imagen había sido pintada por deseo del misionero, quien había necesidad de una pintura que fuese su *compañera, guía y maestra* en el ejercicio de las misiones. Sobra decir que en su factura no había sido necesario que la Virgen guiara la mano del pintor, pues la figura se copió del bajorrelieve de la Virgen de la Encina, imagen que el padre Valdenucci conoció por medio de una estampa y que gozaba ya de la reputación de ser milagrosa.

¹⁰ *Ibidem*, p. [23]. El texto dice “Genovese”. El autor además argumenta que en aquel momento Genovesi se encontraba de maestro de novicios en Messina, amén de que los jesuitas y otros regulares se habían abstenido del ministerio de confesar.

¹¹ Olivier de la Brosse, Antonin-Marie Henry y Phillipe Rouillard (dir.), *Diccionario del cristianismo*, Barcelona, Herder, 1974, p. 524.

¹² *La devoción*, *op. cit.*, v. 1, p. 8. Las cursivas son mías.



67. José de Páez (1720-1790), *Nuestra Señora del Refugio*, ca. 1780.

El título de la advocación corresponde a una de las invocaciones de la *Letanía lauretana*, que exalta la misericordia marial; su tipo iconográfico es el de una *Eleusa* (la Virgen de la ternura). Además de ser una imagen icónica, copiada en adelante con fidelidad al original, fue también tenida por apotropaica, de manera que sus copias eran colocadas en nichos callejeros para atraer sus favores sobre la población y alejar el mal. La imagen Nuestra Señora del Refugio se difundió por todo el orbe en que tenía presencia la Compañía, y llegó a la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVIII. Disfrutó allí de una larga supervivencia, incluso tras la expulsión de los jesuitas de los territorios hispánicos.

Las misiones jesuitas

Sin lugar a dudas, las acusaciones sobre la manera en que Genovesi *conmovía a los pueblos* señalan la existencia de una serie de estrategias misionales adoptadas por parte de la Compañía de Jesús, que incluían el favorecimiento de

determinadas prácticas entre los fieles, como también la utilización de imágenes (copias pictóricas y escultóricas, estampas, medallas). Como se verá, tal fenómeno –desarrollado en el contexto específico de la Sicilia del siglo XVIII– provocó la molestia de ciertos sectores del clero.

Como es de suponer, las correrías del padre Antonio Genovesi y de los hermanos de orden que lo acompañaron y lo sucedieron en su labor de propagación devocional siguieron el esquema dictado por la Compañía para sus misiones urbanas. Se trata de un programa específico desarrollado por la orden para el que fuera su ámbito por excelencia: las ciudades. “*Bernardus valles, montes benedictus amavit; oppida franciscus, magnas ignatus urbes*”.¹³ Su utilización, para el siglo XVIII, en puntos tan alejados del orbe como Sicilia y la Nueva España, es sin duda una muestra de la vocación transnacional de los jesuitas, permitida ésta por la libertad de acción fundada en el voto de obediencia de sus miembros al papa.

Con los términos *misiones* y *correrías evangélicas* los textos aluden, en efecto, a una de las vertientes de las misiones jesuitas. No se trata de las *misiones en tierra de infieles* que los miembros de la Compañía desarrollaran en el septentrión novohispano y, muy especialmente, a partir de su llegada a oriente. Si bien estas estuvieron siempre presentes como un ideal en el imaginario de los hijos de san Ignacio, al igual que la historia apostólica que buscaban emular ya bien entrado el siglo XVIII, en la práctica sus actividades tuvieron que adaptarse al contexto de ciudades y pequeños poblados habitados por *cristianos viejos*, realidad en la que también se vio inserta la orden. Fue, sin lugar a dudas, tal capacidad de adaptación y de penetración en las sociedades en las que actuó uno de los aspectos que mejor distinguieron a la Compañía de Jesús. Es por ello que –como ha sintetizado Pilar Gonzalbo– es considerada no una orden de encierro ni contemplativa, sino nacida para vivir en el mundo.¹⁴

Ambas formas de misiones –las urbanas y las emprendidas entre infieles– son mencionadas ya en *La invocación*, con relación a la devoción de la Madre Santísima de la Luz. En dicho texto, José de Tovar explicaba la manera en que los

¹³ Cfr. Thomas M. Lucas S. J., *Landmarking. City, Church & Jesuit urban Strategy*, Chicago, Jesuit Way Loyola Press, 1997, 245 pp.

¹⁴ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *La educación popular de los jesuitas*. Edición conmemorativa 5° centenario del natalicio de san Ignacio de Loyola, 450° aniversario de la fundación de la Compañía de Jesús, México, Universidad Iberoamericana–Departamento de Historia, 1989, p. 54.

ministros se podían emplear en extender las glorias de la Virgen, y así procurar en los fieles una provechosísima y ardiente devoción. Los seculares, por ejemplo, bien podían colaborar a tal fin en el ámbito doméstico, incrementando el número de devotos dentro de sus propias casas y familias. Agregaba el autor: “Podrán hacerlo los confesores, predicadores, y ministros a fieles, con el seguro de que esta devoción tiene una admirable eficacia a favor de las almas, y de que *la Señora es declarada protectora de las misiones, y para favorecerlas, y andar en ellas se apareció, e hizo pintar. Y los misioneros a infieles*; pues, según se refiere al fin de la obra grande¹⁵, ha declarado la Santísima Madre, que quiere extender sus gracias hasta remotos países, con empeño, y promesa de conducir al rebaño de Jesucristo un gran numero de *bárbaros idólatras*; por lo cual algunos padres de la Compañía, destinados para misiones, la han llevado por su gran protectora.¹⁶

Las últimas líneas del párrafo anterior permiten saber –aunque no se diga de manera explícita– que el autor tenía ya noticia de que, por aquellos años, el padre jesuita José María Genovese¹⁷ extendía ya la devoción a la Madre Santísima de la

¹⁵ *La devoción, op. cit.*

¹⁶ José de Tovar, *op. cit.*, p. 17. Las cursivas son mías.

¹⁷ El padre José María Genovese (1681-1757) nació en Palermo, Sicilia. Hijo de Pablo Genovese y Feliciano Thomai, tomaría del apellido de su madre el seudónimo de “Ignacio Thomai”, con que firmó sus obras. Tuvo diez hermanos, de los cuales siete ingresaron a la orden de san Ignacio y tres fueron monjas. Ingresó al noviciado de Palermo en 1669 y llegó a la Nueva España en 1712, en la expedición del P. Domingo Quiroga (procurador de la provincia). En un primer momento, estuvo adscrito al Colegio Máximo de México, y más tarde a la Profesa, para pasar finalmente a las misiones del norte. Durante su profesión solemne, se destacaron su buen ingenio y juicio, su gran prudencia, su mucha experiencia y buen aprovechamiento, su complexión temperada y su abundante talento. Entre 1722 y 1725 se desempeñó como rector y maestro de novicios en Tepotzotlán. Y para 1728 se le ubica como padre espiritual del Colegio Máximo de México. Fue más tarde, en 1732, rector del Colegio de san Andrés de México y consultor de la Provincia. Durante 1736 y 1737, rector del Colegio Máximo; y en 1739 de nuevo de Tepotzotlán. Entre 1740 y 1744, operario del Colegio de san Andrés de México, y en 1748 del Colegio Máximo, cargo que siguió desempeñando para 1751, aunque ya débil. En 1755 su salud de vio quebrantada, mientras fungía como admonitor del mismo recinto, donde finalmente murió el 17 de agosto de 1757.

Desde muy joven, deseoso de derramar su sangre por Cristo, Genovese hizo el voto de emplearse en las misiones de gentiles. Ya en la Nueva España, se desempeñó como confesor antes de pasar a las misiones y al gobierno del noviciado de Tepotzotlán. Conocía la lengua ópata. Ya como rector de Tepotzotlán, deseo siempre volver al ejercicio de las misiones. Pasó, sin embargo, al Colegio de san Pedro y san Pablo. Mariano fervoroso, alentó en dicho noviciado la devoción a la Virgen, con quien se decía sostenía tiernos y afectuosos coloquios. En Tepotzotlán, hizo coronar y jurar una imagen mariana como Madre de los novicios. Así mismo, mandó sacar copias del Sagrado Original de la Virgen de Guadalupe, para ser remitidas a Europa. También de la Madre Santísima de la Luz repartió copias por todo el reino, sacó innumerables estampas, abrió pulidas láminas,

Luz en los territorios de la Nueva España, entre “bárbaros idólatras de remotos países”. Unas páginas más adelante, el mismo Tovar brinda más noticias de ello, pues refiere que a la advocación mariana habían sido dedicados sendos altares en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y en el de San Andrés, donde además era celebrada una pomposa fiesta. Menciona también la traducción al castellano de *La devoción*, así como su impresión junto con la de algunas otras obras más pequeñas. Y asegura que, entre muchas cosas realizadas a mayor gloria del Señor, en aquellos lugares también se abrieron láminas de la Madre Santísima de la Luz.¹⁸ Finalmente, el bachiller se confiesa sorprendido ante la extensión de la devoción, a tan poco tiempo de las mariofanías que dieran lugar a la imagen, dada además la distancia de las regiones donde ya se le conocía, y los frustrados intentos del infierno en impedir tal cosa.¹⁹

Ciertamente, la evangelización del Nuevo Mundo abriría un nuevo abanico de posibilidades a éste y otros cultos jesuitas. En ese proceso, la imagen de la Madre Santísima de la Luz sería dotada de nuevos significados devocionales. Primeramente, se arraigaría en la Nueva España como una imagen de colegios y de sotocoro, o de trascoro en las catedrales. Más tarde, la devoción habría de centrarse en la región del Bajío, para después retomar su programación misional a partir de su utilización en el apostolado jesuita en el septentrión novohispano.

dedicó retablos, y se esmeró en la celebración de la fiesta en los colegios, con lo cual logró la extensión de la devoción en poco tiempo. Su vida estuvo además marcada por otros portentos, pues mantenía diálogos con los santos y él mismo se dejó ver tras su muerte en la forma de un ángel. Al final de su vida, tras haberse desempeñado por tres trienios más como rector, su salud se debilitó. Vivió durante diecisiete años más, y a pesar de sus dolencias físicas mantuvo libre el entendimiento y expedita la pluma para dar a la imprenta numerosas obras.

Fue autor de numerosas obras: *Methodo para vivir à Dios solo*; *Antídoto contra todo mal, la devoción de la Madre Santísima de la Luz* (1737); *La semana sagrada*; *El verdadero amante del corazón purísimo de Jesús*; *El año santificado* (1755 y 1757); *Breve methodo de la vida espiritual*; *Thesoro escondido*; *Carta de edificación de la Vener. Madre María Josefa de la Encarnación*; *El sagrado corazón de Sr. San Joseph*; *La soledad christiana*; *El devoto de san Juan Evangelista*; *El devoto de Sta. Maria Magdalena*; *Lecciones espirituales para los 8 días de Ejercicios* (1741); *Carta al P. Provincial Ignacio Calderón* (1754); *Carta al bachiller don Joseph Calderón*; *Carta al P. Andrés Ignacio González* (1722).

Cfr. José Gutiérrez Casillas S. J., *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo XV, siglo XVIII A-K, México, Editorial Tradición, 1977, pp. 670-671; Thomai, Ignacio S. J. (Antonio Genovese), *El año santificado*. Parte I. *Tributo de amor y obsequios a la Ss. Trinidad, y al Divino Verbo Humanado en todas sus festividades, en que también se ponen distribuidas para cada día de la cuaresma toda la historia y meditaciones de su divina Pasión. por el P. Ignacio Thomai de la Compañía de Jesús. Sedenti in throno, & agno benedicto, & honor, & gloria, & potestas in saecula saeculorum. Apoc. c. 5.*, México, Imprenta del real y mas antiguo colegio de San Ildefonso, 1757, 487 pp.

¹⁸ José de Tovar, *op. cit.*, pp. 64-65 [por error, foliada 85].

¹⁹ *Ibidem*, p. 65 [por error, foliada 85].

Durante el resto del siglo, la Madre Santísima no sólo conservó su carácter de imagen de altar de ánimas, sino que continuó desencadenando también polémicas teológicas y enfrentamientos teñidos de matices políticos. Los devotos siguieron buscando en ella el poder que los liberara de los peligros del alma y los males del cuerpo, así como la satisfacción de sus necesidades materiales más inmediatas. Y siguieron levantando sus plegarias para pedir su protección en contra de todo asalto enemigo, de la muerte imprevista y de los temblores.²⁰ A todo ello habría de sumarse las urgencias propias del nuevo contexto, pues desde su altar en la hoy Catedral de León, la Madre Santísima de la Luz fue en adelante invocada de manera muy especial durante las inundaciones (**Figura 68**). Con todo, una de sus atribuciones más importantes, la de ser patrona de las enfermedades de la vista, se mantuvo hasta nuestros días.



68. Anónimo mexicano, *Ex-voto a la Madre Santísima de la Luz*, 1899.

²⁰ *Ibidem*, p. 19.

Las *estrategias* misionales

Pero volvamos de la ciudad abajeña de León a las misiones jesuitas en Sicilia, en las cuales tuvo lugar por primera vez la promoción de la devoción a la Madre Santísima de la Luz. Si bien tal actividad apostólica dirigida a una población ya cristianizada no era algo novedoso dentro de la Iglesia,²¹ su sistematización sí se debe a san Ignacio y su orden. Los mismos jesuitas solían referirse a los habitantes de villas y pequeños poblados, que ya conocían la doctrina cristiana, con el término de *pecadores*. Hacia ellos precisamente, integrantes de una sociedad cuyas costumbres habían caído en *relajación* es que se dirigían sus esfuerzos. En ello quedaba implícita otra circunstancia, que a la larga resultaría definitiva para la censura de la imagen: en tales lugares la vida de los *pecadores* no sólo se regía por las órdenes religiosas, sino también por un clero diocesano que veía con malos ojos –en especial las autoridades episcopales– la introducción de nuevas devociones.

Las misiones jesuitas respondían a la búsqueda de un retorno al cristianismo más puro –principio rector de las actividades de la Compañía de Jesús²²–, lo mismo que a una intencionalidad de reformar, enmendar, componer o mejorar las costumbres de los cristianos. En esto último habrían de jugar un papel importantísimo la inculcación del amor a Cristo y a María en su advocación de Madre Santísima de la Luz.²³

Las *misiones urbanas* –también llamadas *circulares*, *temporales* o *locales*– consistían en visitas esporádicas de algunos días a cada población, con una duración total de ocho meses al año –que podían distribuirse de manera diferente, con la finalidad de aprovechar las condiciones climáticas más favorables y el mejor estado de los caminos. La realidad que enfrentaron los jesuitas los distanció de su ideal temprano de permanecer en constante

²¹ Como explica Pilar Gonzalbo, éstas tenían ya una larga tradición: en el siglo XII, Bernardo de Claraval fue uno de sus iniciadores; fueron practicadas por Antonio de Padua y Vicente Ferrer; además de que franciscanos y dominicos las realizaban de manera habitual. Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, p. 48.

Las misiones entre fieles también fueron emprendidas por los franciscanos de *Propaganda Fide*, por ejemplo a partir de su Colegio de San Fernando de la ciudad de México. Agradezco a Patricia Díaz Cayeros haber llamado mi atención sobre este asunto.

²² *Cfr. Ibidem*, 247 pp., en especial pp. XIX, 3 y 43.

²³ José de Tovar, *op. cit.*, p. 70.

movimiento, de manera que pronto se volvió evidente la necesidad de tener bases de operación. De ahí que fuera usual que los misioneros partieran de alguna ciudad cercana donde la Compañía contaba con un colegio, un noviciado o una casa profesa (como Palermo o Messina). Las *Constituciones* que los regían advertían también que el misionero debía llevar consigo un compañero, que lo auxiliara en las confesiones, las procesiones y la celebración eucarística.²⁴

Para asegurar el éxito de su empresa, además de requerirse que el sacerdote se distinguiera en la virtud y la elocuencia, debía poseer resistencia física suficiente. Y es que en la Sicilia de la primera mitad del siglo XVIII el mal estado de los caminos constituía un verdadero problema de comunicación.²⁵ No sólo existían núcleos poblacionales verdaderamente aislados y primitivos, sino que una buena parte de la isla era inaccesible. Tal cosa sucedía incluso entre las grandes ciudades. Por ejemplo, todavía para el siglo XVII, el camino principal entre Palermo y Messina era a tal grado peligroso y muchas veces imposible de recorrer, que no era extraño que el trayecto se hiciera por mar.²⁶

Ahora bien, como bien ha señalado Pilar Gonzalbo, en su obra *La educación popular de los jesuitas*, las misiones circulares constituyeron uno de los principales medios didácticos de la orden para acercarse a las masas y al imaginario populares.²⁷ Sin lugar a dudas, provocaron también acontecimientos significativos en la vida de las comunidades, al romper su cotidianeidad. Pero también cumplieron una importante función social, pues infundían resignación y paciencia a los trabajadores y campesinos, promulgaban la dedicación al trabajo y el respeto a la autoridad.²⁸

Los jesuitas lograban tal propósito por medio de un verdadero sistema apostólico: asistían a los pobladores con la prédica y el ejemplo; oficiaban misa;

²⁴ Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, p. 50.

²⁵ Dados los obstáculos naturales, financieros y sociales, el sistema de caminos no se convirtió en un asunto de interés público sino hasta 1770. Denis Mack Smith, *A History of Sicily*, v. 2, pp. 269-283.

²⁶ Denis Mack Smith, *A History of Sicily*, v. 1, pp. 181-187.

²⁷ Junto con la catequesis, la predicación, la confesión, las congregaciones marianas y los festejos populares, la producción literaria y la participación en la vida de la comunidad. La autora identifica con estas "masas populares" (para el caso de la Nueva España): a los niños que asistían a la catequesis, las mujeres que escuchaban los sermones, los presos de cárceles y obrajes, los enfermos de hospitales visitados por miembros de las cofradías, los indios de los barrios urbanos, los campesinos que recibían misiones esporádicas, los negros de minas y haciendas, y las comunidades indígenas de las tierras de misión. *Ibidem*, pp. XIV, XIX y 4.

²⁸ Sobre este tema, *vid Ibidem*, pp. 50-51.

administraban los sacramentos; ofrecían lecturas y conversaciones espirituales; enseñaban la doctrina cristiana, lo mismo en templos jesuitas, de otras órdenes religiosas y del clero secular, que en espacios públicos; inculcaban la práctica de los Ejercicios Espirituales; y promovían los trabajos corporales con fines piadosos.



69. Anónimo mexicano, *El traslado de la imagen de la Madre Santísima de la Luz a la Catedral de León*, siglo xx, principios.

Las imágenes formaban, por supuesto, parte fundamental de dicho sistema, pues los misioneros las llevaban consigo, de poblado en poblado y de misión en misión (**ver figura 69**). Acerca de ello, José de Tovar ofrece la siguiente descripción: “Han llevado los padres misioneros a la santa imagen primera, conforme al mandato de Nuestra Señora, de lugar en lugar, y de misión en misión por muchos, y no sé si por todos los del reino de Sicilia, recibéndola, y después entregándola ellos con su clero, magistrado, cofradías, milicias, y pueblo en pomposísimas procesiones, cargada por sacerdotes, con sobrepelliz, y estola: obsequiándola con repetidas visitas, frecuentadas también de los de comarcas, distintas de aquella en que estaba la santa imagen; teniéndola en sus iglesias, y altares mayores, con gran número de lámparas, y devotísima decencia, predicándose las glorias de su titulo; haciéndose bajo de su patrocinio la misión; concediendo la Señora innumerables

mercedes; extendiéndose con encendido fervor, y copioso fruto su devoción; acompañándola también muchos sacerdotes, y otras personas, aun en los caminos; barriendo estos para su paso los labradores; y saliendo los mismos a adorarla en ellos como lo hacían muchas veces, hasta la frente en tierra”.²⁹

Pero también la imagen era llevada a los templos y el interior de los monasterios femeninos. Dentro de la clausura, continúa Tovar, “de cuya puerta [las religiosas] descalzas en hábito de penitencia, la llevaban en procesión a colocarla en alguna capilla interior, para venerarla, como la veneraban allí con particulares demostraciones. Correspondía a ellas liberalmente la amabilísima Señora, encendiendo, entre otras mercedes, un santo celo de la mas perfecta observancia en sus devotas siervas, y colmando de favores los pueblos todos”.³⁰ Un fenómeno similar, puede verse en un ex-voto a la Virgen María, pintado unos años después en la ciudad de Querétaro (**Figura 70**).



70. Tomás Javier de Peralta (ca. 1710-?), *Ex-voto de la hermana Lugarda de Jesús*, ca. 1742.

De tal manera –asegura Tovar– guardaba semejanza la imagen de María Santísima con la actividad apostólica de su Divino Hijo, pues igual que Él caminaba y predicaba de región en región, atrayendo innumerables devotos a recibir los

²⁹ José de Tovar, *op. cit.*, pp. 61-62.

³⁰ *Ibidem*, p. 62.

beneficios de su divina virtud.³¹ Seguramente en ello la Compañía veía además materializados sus ideales apostólicos, como también su *voto* de movilidad en busca del fruto espiritual (el auxilio de las almas), *ad maiorem gloriam Dei*, especificado en el séptimo capítulo de sus *Constituciones*.

En lo que concierne a la utilización de la imagen, las misiones sin duda favorecían la reproducción de la efigie de la Madre Santísima de la Luz. No era raro que se sacaran copias pictóricas o escultóricas del original, que bien podían en los templos donde la imagen había estado colocada para pública veneración, o en los altares, oratorios y capillas que eran entonces erigidas y para cuyo cuidado quedaba formada en cada sitio una *diputación* (integrada por sacerdotes, nobles, artífices y demás vecinos). Así mismo, existe registro de que, desde fechas muy tempranas, comenzaron a ser colocadas copias en las calles, plazas públicas, y nichos en los campos, con el fin de alejar el mal: “Y a más de no tener numero los altares, y capillas de la Madre Santísima de la Luz, son muchas las iglesias fabricadas en honra suya, y aun en muchas partes en las calles, en las publicas plazas, y en nichos en los campos se han colocado sus imágenes, para las cuales, donde se ha podido, no ha faltado quien las encienda todas las noches, por lo menos una luz, y congregate quienes la veneren con el canto del santo rosario, las letanías, y otras oraciones.”³²

Pero de manera muy especial, la propagación de la devoción –como de tantas otras– tenía lugar por medio de las estampas grabadas que con tal propósito repartían los misioneros. Acerca de ello, Tovar asegura, siguiendo al pie de la letra el texto de *La devoción*, que en el transcurso de los ocho meses que duraban las misiones, los jesuitas repartían unas tres mil estampas, mismas que siempre eran insuficientes, pues el número de personas que las solicitaban era mucho mayor.

Junto con la utilización de imágenes, la Compañía echaba mano de una serie de prácticas piadosas con el fin de implantar un determinado modelo de religiosidad en la vida de los fieles: las meditaciones, la oración mental, la recitación de jaculatorias (tener siempre en los labios el nombre de la Madre Santísima de la Luz).³³ Todas ellas fueron estructuradas por medio de la llamada *devoción de los*

³¹ *Ibidem*, p. 62.

³² *Ibidem*, pp. 63-64.

³³ La oración mental consistía en el recogimiento interior del alma, que eleva la mente a Dios meditando en Él. Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (versión electrónica)

siete sábados, que al igual que la imagen misma fundamentaba su prestigio en su origen revelado, pues de acuerdo a la tradición la Virgen la había comunicado en una de sus apariciones.

En efecto, muchas de las acciones que se proponían a los fieles, habían sido – según los propios devocionarios– revelados por la Virgen misma. Entre ellas se encontraban, por ejemplo, el rezo de tres salves por la mañana y tres por la noche; o el de siete padres nuestros, además de dar las gracias al Espíritu Santo por los dones que concedió a la Madre Santísima, y recitar siete aves marías y siete salves (según lo había manifestado la misma visionaria del *diseño* de la imagen); la comunión y la confesión, a las que debía agregarse el ruego por la conversión de los pecadores, los herejes, los gentiles, los judíos, y demás *descaminados del sendero de la salud*, fortaleza para los débiles y perseverancia para los justos, además de venerar a la Madre Santísima y a su Concepción Inmaculada con determinadas antífonas.³⁴ El mismo origen tenía la preparación de la fiesta el miércoles inmediato anterior a la Pascua del Espíritu Santo, pues la Virgen había ordenado que se hiciera una peregrinación y que se comenzara a devoción de los siete sábados en el sábado santo.³⁵

Pero más importantes que dichas prácticas fueron probablemente la prédica y los Ejercicios Espirituales, pues incluso llegó a considerarse que “las misiones de la Compañía no son otra cosa, que los Ejercicios de la primera semana predicados”.³⁶ Todo ello giraba, como es de esperarse, en torno a la reflexión sobre el pecado y los castigos del infierno, de manera que su emotividad y dramatismo se dirigían al examen de conciencia, la contrición y el arrepentimiento. De esa manera, en el punto central de la religiosidad promovida por la orden en torno a la Madre Santísima de la Luz quedaba precisamente la teatralidad de la composición de lugar y de los Ejercicios Espirituales, así como el temor al castigo divino.

Es innegable el éxito de los jesuitas en conmovier en ánimo de quienes los escuchaban. Una parte de su efecto logra distinguirse en diversas expresiones de piedad colectiva, manifestaciones todas del culto externo, tales como mortificaciones y penitencias. Sin embargo, entre las pruebas de los logros de las misiones preferidas por los padres ignacianos se encontraba la mayor frecuencia

http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=oracion%20mental
(consultado el 4 de febrero de 2010).

³⁴ José de Tovar, *op. cit.*, pp. 19-20.

³⁵ *Cfr. La devoción, op. cit.*, v. 2, cap. 2, § 7.

³⁶ José de Tovar, *op. cit.*, p. 64.

con que los devotos se acercaban a los sacramentos, en especial los de la confesión general y la comunión eucarística, cuya administración constituyó por supuesto uno de los objetivos principales de una actividad apostólica determinada por el espíritu de la Contrarreforma.³⁷

Lo anterior se deja sentir en el texto de *La invocación*, que explica los efectos provechosos de la devoción que se ofrecía como consuelo a las debilidades de la vida y como auxilio a los peligros del alma. Tal era el cúmulo de maravillas con que la Virgen había favorecido a sus devotos, “ya confortando la flaqueza, para que no se rinda a las tentaciones, ya serenando conciencias turbadas, ya sacando muchas almas de las torcidas sendas del pecado, para ponerlas en el camino derecho de la virtud; ya facilitando la confesión, y obteniendo el arrepentimiento para muchos, a quienes la dificultad de confesarse, o el temor de arrepentirse, y proponer la enmienda los apartaba de la penitencia. Y ha sido... tal el esmero de la gran Reina, que a veces para conceder otras gracias, y favorecer mas copiosamente, ha aguardado, y procurado la conversión de los que han buscado su amparo. A muchos de ellos, para que se confiesen, ha acordado pecados, que tenían olvidados. A muchos ha traído tan abundante gracia, que les parecía habérseles mudado el corazón, y hallarse sin aquella gravedad, que antes, para precipitarse en enormes caídas. A muchos se ha aparecido para favorecerlos; y en fin, es tal esta máquina para rendir los pecadores, que a su eficacia han cedido innumerables, cuyo estado era sobre manera deplorable, y contra eficacia no prevalece alguna tentación”.³⁸

En ello se hace visible, de la misma manera, la insistencia en el carácter de la Virgen María de ser Madre tierna, dulce y amorosa, asilo y amparo de todos sus hijos, esperanza y consuelo de sus devotos. En suma: *Refugio de pecadores*, título que había sido revelado por la misma Madre de Dios a santa Brígida: “Yo soy, le dijo, *Madre de los pecadores, que se quieren enmendar... Ninguno hay tan apartado de Dios, si no es del todo maldito, que si me invocare, no se convierta, y alcance misericordia*”.³⁹

A propósito del tema, vale la pena citar los siguientes versos, provenientes, una vez más, de *La invocación*:

³⁷ El tema es abordado brevemente por Pilar Gonzalbo. Vid Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, pp. 43-46.

³⁸ José de Tovar, *op. cit.*, p. 16.

³⁹ *Ibidem*, p. 21. Las cursivas son del autor.

Si el cristiano quiere verse
Libre de toda aflicción,
A la Madre de la Luz
Presente su corazón.
 Si quita esta Virgen fuerte
 A aquel infernal dragón
 La pobre alma, que cautiva
 Entre sus garras se vio:
 A la Madre de la Luz, &c.
 Si Jesús Niño en sus brazos
 Da tales muestras de amor,
 Y en recibir corazones
 Tiene puesta su afición:
A la Madre, &c.
 Si es norte, guía, y estrella
 Para el ciego pecador,
 Y muda en cordero manso
 Al que antes era león:
A la Madre, &c.
 Si el demonio le rodea,
 Y con dañada intención,
 Por un vil gusto, que ofrece;
 Quiere, que pierda a su Dios:
A la Madre, &c.
 Si en torpes amores vive
 Falto de juicio, y razón,
 Y apenas sabe volverse
 A puerto de salvación:
 A la Madre, &c.

Si halla gran dificultad
 En restituir lo que hurtó,
 Y se lo pinta imposible
 El enemigo traidor:
A la Madre, &c.
 Si el jurador, y blasfemo,
 Que así injuria al Criador,
 Piensa que ya no hay remedio
 Para curar su pasión:
A la Madre, &c.
 Si algún padre à su familia
 Mala crianza le dio;
 Y quiere ahora de nuevo
 Corregir su antiguo error:
A la Madre, &c.
 Si a confesar su pecado,
 El demonio pone horror,
 Y no parece halla modo
 De decirlo al confesor:
A la Madre, &c.
 Si a Cristo Sacramentado
 De tarde en tarde llegó,
 Y quisiere aficionarse
 A este convite de amor:
A la Madre, &c.
 Si finalmente resuelve
 Vivir con nuevo fervor,
 Y quiere perseverar
 Hasta que de su alma a Dios:
 A la Madre, &c.⁴⁰

A principios de la misma década en que fueron escritas estas palabras, otro jesuita ofrecía una glosa de la invocación de *Refugio de pecadores* en su célebre *Letanía lauretana*, que desplegaba los títulos del rezo mariano a manera de emblemas. Francisco Xavier Dornn derivaba de tal deprecación letánica las siguientes metáforas: ella es el arca viva que preserva a los hombres de los males del cuerpo y del alma, la ciudad del refugio de los miserables y los desamparados, la torre del faro que da luz a los hombres que navegan el peligroso mar del mundo, la que los salva del naufragio del alma. Subrayado el carácter de intercesora y Madre misericordiosa, ella es, finalmente, la luna que luce de noche para los pecadores que la invocan, así como Cristo luce de día para los justos.⁴¹

⁴⁰ "A maria madre santissima de la luz", en: *Ibidem*, pp. [33]-[34].

⁴¹ Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen Santísima, expresada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada con devotas meditaciones y oraciones*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768, [edición facsimilar: Madrid, Rialp Facsímiles, 1978, p. 95].

Quedaba de tal manera exacerbada la misericordia de la Madre de Dios, que por medio de su imagen de Madre Santísima de la Luz iluminaba a justos y pecadores: los socorría en sus necesidades espirituales, físicas y materiales; los guiaba en el camino de la salvación del alma. Abogada, puerto de salvación, *Refugio de pecadores*, Estrella de la mañana, la Madre Santísima de la Luz se veía convertida en la Madre Amorosa de los cristianos caídos en apostasía que otrora vieran en los retablos de ánimas el seguro castigo de sus faltas.

Sin embargo, llama la atención la cercanía de todo este *sistema* misional con el panorama del apostolado de la Compañía un siglo atrás. Me refiero a la información brindada por un grupo de vidas de jesuitas sicilianos que vivieron entre 1539 y 1627.⁴² La mayor parte de ellos habían sido novicios en Messina o estudiantes de los colegios de Palermo y Nápoles, fundaciones en las que llegaron a tener cargos de relevancia.

Si bien sus biografías están entremezcladas con la leyenda y colmadas de virtudes⁴³, gracias a ellas es posible saber que para ese grupo de religiosos tenían ya una gran importancia, la reforma de las costumbres y la salvación de los pecadores, la prédica, las devociones marianas, e incluso la expulsión de demonios mediante el exorcismo. Favorecían, así mismo, determinadas prácticas piadosas, tales como la oración mental, la confesión general, la frecuencia de los sacramentos, los Ejercicios Espirituales, el rezo del Rosario de Nuestra Señora, del oficio y las letanías. “Era mayor su celo de la honra de Dios [del hermano Francisco Gaetano], ayudando a las almas, empleándose con todo cuidado en sacar a muchos del pecado, exhortándolos a la frecuencia de los Santos

La primera edición de la obra de Dornn, en latín y con los grabados de los hermanos Klauber, fue impresa en Augsburgo en 1750.

Cfr. Lenice Rivera, “Nuestra Señora del Refugio”, en: Iván Martínez, Martha Reta y Lenice Rivera, *Atlas Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004, pp. 140-143.

⁴² A saber: el hermano Francisco Gaetano (1579-1601); el padre Bernardo Colmago (1545-1611); el padre Octavo Cayetano (1566-1620); el padre José Scammaca (ca. 1550-1627); y el hermano Simón Bucheri (ca. 1539-1627). Ocasionalmente, también es mencionado el padre Gaspar Parainfo como modelo de vida para los jesuitas de dicha época.

Varones ilustres de la Compañía de Jesús, v. 5: *Roma, Italia, Nápoles, Sicilia, Venecia, Francia, Bélgica*, Bilbao, Administración de El Mensajero del Corazón de Jesús, 1890, pp. 389-542.

⁴³ Entre ellas: el desprecio por el mundo; la mortificación; la *imitatio Christi*; la castidad; la pobreza; la obediencia; la caridad; la humildad; la paciencia; la abstinencia; la mansedumbre; la blandura.

Cfr. *Varones ilustres*, *op. cit.*, v. 5, pp. 389-542.

Sacramentos; a otros, con palabras llenas de fervor y caridad, a despreciar la vanidad del mundo y entrar en religión, y en lo uno y lo otro fue Dios servido y glorificado”.⁴⁴

Aún más: la religiosidad emotiva esbozada en dichas narraciones no dista mucho del apostolado del padre Genovesi y de las misiones de la Madre Santísima de la Luz. Por ejemplo, se cuenta que el padre Bernardo Colmago había sido un gran orador, dedicado de lleno a la conversión de las almas. Habiendo ejercido por toda Italia (Sicilia, Nápoles, Roma, Génova, Mantua, etcétera), predicaba en los templos con gran concurso de gente y se le veía rodeado de un resplandor –como a muchos de sus compañeros levitar durante la oración. “Dio el Señor tal virtud a sus palabras, que como los que se abrasan suelen levantar la voz con la fuerza del dolor; así los que le oían daban gemidos, lamentos, suspiros, voces ya alaridos, movidos a contrición y dolor de sus pecados. Todo era gemidos, sollozos, golpes de pechos, lamentaciones y lágrimas por haber ofendido a Dios, propósitos de nunca más pecar y actos fervorosos de verdadera confesión, a que se seguía la contrición de los pecados, la mudanza de la vida y la reformatión de las costumbres con grande edificación”.⁴⁵

Como es de esperar, los milagros tampoco faltaban, aunque no fuera a través de una imagen mariana, sino de las reliquias mismas de los misioneros, de ocasionales visiones angélicas, de la intercesión de la Madre de Dios, e incluso del movimiento de alguna imagen cristológica.⁴⁶ El hermano Simón Bucheri, por ejemplo, poseía el don de la profecía y disfrutaba de las visitas del Señor, de Cristo, de la Virgen, de los ángeles, los apóstoles y algunos santos. Pero además, veía a las almas en gracia y percibía la hediondez de las de los pecadores: “se le aparecían las ánimas del purgatorio, y así, una vez estando en la granja de Pastinico, un hermano que había muerto en Palermo, se le apareció rogándole hiciese oración por él, que tenía mucha necesidad; hízolo así, y el muerto le tornó a aparecer muy alegre y gozoso en señal que había subido a la gloria por su oración”.⁴⁷

⁴⁴ *Ibidem*, v. 5, p. 410.

⁴⁵ *Ibidem*, v. 5, p. 463.

⁴⁶ En la vida del padre Octavio Cayetano, se asegura que cuando era niño vio crecer ante sus ojos un crucifijo. *Ibidem*, v. 5, pp. 513-516.

⁴⁷ *Ibidem*, v. 5 pp. 533-534.

CONCLUSIONES

La historia de la devoción a la Madre Santísima de la Luz constituye un caso interesante dentro del abanico de imágenes marianas promovido por la Compañía de Jesús y por la Iglesia tardocontrarreformista en general. La historia piadosa sobre su origen, el carácter dinámico de la imagen, sus usos devocionales, la ruta de su propagación en Europa y América, así como la censura y la polémica en torno a ella, son sin lugar a dudas componentes de un fenómeno religioso que llama cada vez más la atención de los historiadores del arte. Sorprende, sin lugar a dudas, la modernidad de su función visual, su estructura y dirigismo contrarreformistas, pero a la vez su arraigo arcaizante al mundo de lo maravilloso.

Pese al interés reciente, queda aún mucho camino por recorrer, tal como se ha visto en las páginas anteriores. En ese sentido, mi propósito a futuro es el de realizar un estudio comparativo entre la historia de la devoción a la Madre Santísima de la Luz y la de otras imágenes jesuitas similares, específicamente la de Nuestra Señora del Refugio. Esta tesis -enfocada a la programación y la sistematización de la devoción en Sicilia- constituye una primera fase de dicha investigación.

El estudio a realizar hará un seguimiento del paso de ambas devociones marianas, de la Luz y del Refugio, desde Sicilia y el norte de Italia a los territorios de la Nueva España, teniendo como premisa el carácter transnacional de la orden de san Ignacio. Para ello, deberá explicar el origen de ambas devociones (a partir de su poder teúrgico y su estatus de imágenes sagradas) y las circunstancias de su llegada al Nuevo Mundo, como también la personalidad de sus promotores y apologistas en ambos continentes. Incluirá, así mismo, una revisión de las diferentes variantes iconográficas y las funciones devocionales de las imágenes, a partir de un catálogo amplio de obras novohispanas (pintura, escultura y grabado).

Rastrearé, de igual manera, los itinerarios devocionales y sus ramificaciones (en el Altiplano, el Bajío, Puebla, Zacatecas y el septentrión novohispano), al igual que su propagación en diferentes espacios (colegios, casas profesas, noviciados, casas de ejercicios, templos de otras órdenes religiosas y del clero diocesano, casas particulares). Por último, hará una revisión de la permanencia de la devociones

tras la expulsión de la Compañía y las censuras, así como su posible transformación en un mecanismo de resistencia projesuita, con el fin de demostrar la permanencia de ambas devociones en el México independiente y hasta la actualidad. En todo ello, por supuesto, serán tomados en cuenta las transformaciones sufridas por las imágenes y la resignificación de sus especificidades devocionales.

Como ya se puede ver, el origen de la devoción a la Madre Santísima de la Luz y las características de su programación como imagen misericordiosa *de misión* tienen un papel primordial.

A lo largo del análisis de estos fenómenos se ha revelado, en primer lugar, la importancia de la narración fundacional para la programación de la imagen: Por medio de un peculiar mecanismo de ejecución pictórica –en que la *factura* material era atribuida al *pintor* y la *idea* o diseño a la Virgen misma, quien además se había hecho presente por medio de una visión a su mensajera– quedaba sustentado el origen sagrado del retrato, comparable sólo al de una imagen *acheropoieta*s y superior por supuesto a todas las realizadas por los hombres. Pero además, de su pintura habría resultado una conjunción de las tres potencias del intelecto: la *voluntad* de la Virgen, la *memoria* de la beata y el *entendimiento* del artista.

A su origen sobrenatural se debía también –aseguraban los escritos devocionales– que fuera imposible sacar copias exactas del original, por más que los pintores pudieran igualar el diseño y los colores. La *ekphrasis*, por su parte, recurría al tópico de lo inefable para referirse a la belleza divina que no podía ser expresada con palabras. De acuerdo a los textos más antiguos sobre la Madre Santísima de la Luz, en la imagen se hacían explícitas las prerrogativas de la Virgen para ser Madre de Dios y de los hombres. De ahí que se mostrara con el Niño en brazos y sosteniendo el alma de uno de sus devotos ante el peligro del dragón que abre sus fauces a sus pies. Pero además, en el contexto de una devoción orientada hacia el perdón de las culpas, la imagen tenía también la capacidad de *iluminar* le mente y los corazones de los pecadores –en un sentido tanto físico, como espiritual e intelectual. Las metáforas no se dejaban esperar y echaban mano de un cúmulo de tópicos presentes en la cultura simbólica de la época. Entre ellos: la nave (de la Iglesia y de la vida humana); la *Stella maris* y la *Stella matutina*, el lucero de la mañana, la aurora, la luna, el Sol de Justicia.

Tenía todo ello, por supuesto, una estrecha relación con las particularidades iconográficas de la imagen, mismas que la diferenciaban de otras conocidas con el título de *Virgen de la Luz* y asociadas por lo general a la fiesta de la Candelaria y al pasaje escriturario de la Presentación en el Templo. Me refiero a su gestualidad transitiva, a su lenguaje propio de la hierofanía, y a la ambigua presencia del Leviatán –elemento que, desde fechas muy tempranas, desataría el cuestionamiento de la pertinencia de la imagen, lo mismo que la apología más acuciosa.

Como quedó aquí también explicado, el tipo iconográfico de la Madre Santísima de la Luz corresponde al de una Virgen de Misericordia (también asociado al Patrocinio y a la Virgen Refugio de Pecadores). Pero, sobre todo, constituye una derivación sintética y moderna de la tradicional representación del Juicio Final. En lo que concierne a su carácter de abogada y auxiliadora de las ánimas del Purgatorio, resulta cercana a otras figuras marianas *de altar de ánimas*: la Virgen del Socorro, la del Sufragio, la del Rosario. Sin embargo, guarda una mayor con la Virgen del Carmen, cuya teurgia centrada en el escapulario tiene numerosos vasos comunicantes con el funcionamiento devocional de la imagen de la Madre Santísima.

En efecto, de acuerdo a la leyenda fundacional, después de haber sido pintada la imagen, la misma Virgen la había bendecido con la señal de la cruz, confiriéndole con ello la capacidad de obrar milagros. Sin lugar a dudas, uno de los aspectos más interesantes de la devoción reside precisamente en la abundancia y las características de tales narraciones, mismas que la colocan como un caso excepcional de imagen milagrosa y milagrera dentro de la historia de las devociones cristianas. El poder de la imagen era tal, que no resultaba extraño que los devotos creyeran verla gesticular, o aseguraran escucharla y contemplarla en sueños. Sus copias (pictóricas, grabadas y escultóricas) compartían tales características, lo mismo que otros objetos cercanos a la imagen sagrada.

Los *florilegios* de milagros cumplían con la función de ofrecer un cúmulo de pruebas en torno a la legitimidad y la eficacia de la imagen, a manera de acumulación de la tradición y configuración de un pasado. La gracia más grande atribuida a la Madre Santísima de la Luz consistía, por supuesto, en el arrepentimiento, la conversión y la confesión de los pecadores. Sin embargo, la enumeración de portentos, que se extiende en un buen número de páginas, incluye lo mismo aquellos concernientes a la salvación del alma, que a la salud del

cuerpo y los bienes de fortuna. Quedaba así probada con creces la teurgia de la imagen, que no sólo salía siempre airosa en los ataques demoníacos contra su integridad matérica, sino que también protegía a quienes la invocaban en todo tipo de calamidades y padecimientos, especialmente durante los exorcismos y para las enfermedades de la vista. En todo ello, la Virgen se mostraba siempre misericordiosa, de acuerdo a algunos de sus tópicos letánicos: *Refugio de pecadores, Salud de los enfermos, Consuelo de los afligidos*.

Pero los milagros y las funciones devocionales de la Madre Santísima de la Luz no deben verse como fenómenos aislados, sino como parte de un verdadero sistema de devoción propagado por los jesuitas dentro de sus misiones urbanas. De esa manera, la Compañía impulsaba un modelo de religiosidad con un fuerte componente emocional, y estructurado en torno a las imágenes marianas *de misión* (como la de la Luz o la del Refugio), programadas para detonar el fenómeno del arrepentimiento. Realizadas dentro de las poblaciones cristianas que habían caído en la *relajación de las costumbres* y en la apostasía, dichas misiones perseguían el ideal de un regreso al cristianismo primitivo, en el que los sacerdotes ignacianos jugaban el papel de apóstoles. Sin embargo, en la realidad, buscaban la implantación de una serie de prácticas, difundidas de manera muy especial a través de la oratoria sagrada y los Ejercicios Espirituales. Entre ellas estaban: las meditaciones, la oración mental, la recitación de jaculatorias, la devoción de los siete sábados, la confesión y la Eucaristía frecuente.

La orden mostraba de tal manera su gran capacidad de adaptación a diferentes circunstancias, y dirigía sus esfuerzos hacia un ámbito eminentemente agrícola y pauperizado, femenino y doméstico, a la vez que hacia los integrantes de las órdenes mendicantes (masculinas y femeninas) de la Sicilia dieciochesca. Pero no sólo rompía su cotidianeidad e introducía una imagen mariana en ella, sino que también trastocaba la vida religiosa de una comunidad, a cargo de otras órdenes religiosas y del clero secular que por supuesto no veía con buenos ojos la actividad misional de los ignacianos en los pequeños poblados de la geografía siciliana. Tal cosa, a la par de la ambigüedad de la imagen con respecto al asunto de la salvación y la condenación de las almas, así como de la política pontificia y postridentina de control de las imágenes, desencadenaría más pronto que tarde la polémica y la prohibición. Todo ello en el momento en que el racionalismo ilustrado mostraba una enorme capacidad de transformar su mundo. En ese sentido, no deja de sorprender la coincidencia de las fechas de las misiones sicilianas con el comienzo de las publicaciones de Benito Jerónimo Feijoo (1725),

para acabar con las supersticiones, y el regreso de Diego de Torres Villarroel a Salamanca (1734) –ambos representantes de la primera Ilustración hispánica.

Sin embargo, aún en pleno racionalismo, la propagación de la devoción a la Madre Santísima de la Luz por parte de la Compañía fue posible gracias a la suma de una serie de factores. En primer lugar, el atraso de Sicilia con respecto al resto de Europa, determinó una serie de circunstancias sociales y económicas.

En términos políticos, el momento de la ejecución y la difusión de la imagen de la Luz está marcado por el fin de la dominación hispánica: el periodo de los llamados *gobiernos extranjeros* (1713-1765). Pero además, el fenómeno tuvo lugar en el momento de una crisis económica con un fuerte impacto sobre la vida cotidiana del pueblo siciliano. La producción de trigo del otrora *granero de Roma*, para el siglo XVIII se encontraba notablemente disminuida, además de que los métodos de cultivo seguían siendo arcaicos. Aún así, el grano siguió siendo motivo de revueltas y tema de preocupación cotidiana. Si a ello se suman los problemas de deforestación, incendios, sequías y aridez, cambios en los cursos de las corrientes de agua, erupciones y terremotos, plagas y revueltas, el mal estado de los caminos, la inseguridad y la violencia generalizadas, el panorama de Sicilia se muestra, además de pauperizado y retrasado, en plena crisis social.

No es de extrañar que la mentalidad de la época estuviera plagada de imágenes sobre el castigo divino y el triunfo de la muerte. Pero además, en términos religiosos, el momento corresponde a la postrera reactivación del Tribunal del Santo Oficio y a los últimos autos de fe. Junto con los castigos públicos impartidos por el poder secular, tales manifestaciones extremas del poder de la Iglesia coinciden precisamente con los años de las misiones jesuitas de la Madre Santísima de la Luz, en un mundo conservador que estaba a punto de desaparecer.

La imagen de la Madre Santísima sólo podía ser el estandarte del último esfuerzo jesuita por promover una religiosidad con tal grado de emotividad y con tal capacidad milagrosa en un punto geográfico periférico como Sicilia –cosa que hubiera sido imposible en Cataluña o en la misma corte–, lo que sin lugar a dudas ocasionó también que fuera tan cuestionada. A diferencia de otras imágenes que compartían con ella la época y el contexto de las misiones ignacianas (Nuestra Señora del Refugio) o el origen palermitano y las reacciones polémicas (los Siete Príncipes), la imagen de la Luz no contaría con la iconografía ortodoxa de una, ni

con los auspicios y la relación con la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción que garantizaran la supervivencia de la otra. Muy por el contrario, habría de sobrevivir -incluso con modificaciones en su iconografía original- allende los mares, en un contexto completamente distinto. Sin embargo, incluso mucho tiempo después, ya en su tabernáculo del templo jesuita de León y con sus copias repartidas por colegios y noviciados, la polémica nunca dejaría de acompañarla.

Barrio de la Concepción, Coyoacán
viernes de Dolores, 26 de marzo de 2010.

BIBLIOGRAFÍA

Ad maiorem Dei gloriam, La compañía de Jesús promotora del arte, México, UIA, 2003.

Alcalá, Luisa Elena, "Acomodación, control y esplendor de la imagen en las fundaciones jesuíticas", en: *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, La Paz, Viceministerio de Cultura Unión Latina, 2003.

_____, "Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condiciones materiales en la representación de vírgenes negras", en: *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, (prólogo de Antonio Bonet Correa), Madrid, Casa de Velázquez/ CRES-LECEMO - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2008, (Collection de la Casa de Velázquez, 104), pp. 171-193.

_____, *La problemática de la copia y las vírgenes negras. La recepción de Loreto en la Nueva España*, [grabación de la ponencia presentada en el XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: *La imagen sagrada y sacralizada*], 25 de octubre de 2004.

_____, *Las fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, [con contribuciones de Gauvin Alexander Bailey, Clara Bargellini y Luis Eduardo Wuffarden], España, El Viso, 2002.

_____, "¿Pues para qué son los papeles...?' Imágenes y devociones en los siglos XVII y XVIII", en: *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, Dossier *Entre dos lealtades: México en su Independencia*, Castellón, Centro de Investigaciones de América Latina CIAL/ Universitat Jaume I/ Bancaja/ Fundació Caixa Castelló, 1997, no. 1, pp. 43-56.

_____, *The jesuits and the visual arts in New Spain, 1670-1767*, [dissertation for the degree of doctor in Philosophy], Nueva York University, Institute of Fine Arts, 1988.

_____, *Todas las Vírgenes bajo un mismo techo: devoción e identidad jesuita en Nueva España*, [grabación de la conferencia dictada en el Museo de la Basílica de Guadalupe], 30 de octubre de 2004.

Alcocer, José Antonio, *Bosquejo de la historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Misiones*, 1768, [introducción de Rafael Cervantes, México, Porrúa, 1958].

_____, *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz, que goza la Reina del Cielo María Purísima Señora Nuestra, y de la imagen que con el mismo título se venera en algunos lugares de América*, México, Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790.

Alvear, José Antonio, "La imagen de la Santísima Virgen de la Luz, o la Virgen como imagen", en: *Historia y Grafía*, núm. 16, México, UIA, 2001.

Belting, Hans, *Likeness and Presence. A history of the Image before the Era of Art*, Estados Unidos, The University of Chicago Press, 1994.

Besalduch. Simón Ma. C. C., *Púlpito de la Virgen del Carmen*, tomos I y II, Barcelona, Luis Gili, 1926.

Bermeo, José Luis (coord.), *Arte y espiritualidad jesuitas. Principio y fundamento*, Artes de México, México, no. 70, 2004.

Biblia de Jerusalén, Bilbao, Alianza, 1994.

Biblia Vulgata, (edición de Alberto Colunga O. P. y Laurencio Turrado), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2005.

Bloch, Marc, *Los reyes taumaturgos*, México, FCE, 1988.

Brosse, Olivier de la, Antonin-Marie Henry y Phillipe Rouillard (dir.), *Diccionario del cristianismo*, Barcelona, Herder, 1974.

Cabrera Cruz, Luis, *Algunas imágenes de la Madre Santísima de la Luz en Italia*, León, s/editorial, 1954.

Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, (edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller), Madrid, Turner, 1979.

Christian, William A, Jr., *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

_____, *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, New Jersey, Princeton University Press, 1981.

El consuelo de afligidos y abogada de pecadores María Santísima del Refugio. Refiérese la historia de su soberana imagen; que el año de 1717 fue solemnemente coronada por mandato del Santísimo Padre Clemente XI, México, Imprenta de Doña María Fernández Jáuregui, 1803.

Crémoux, Françoise, "Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe (1500-1750)", en: *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, (prólogo de Antonio Bonet Correa), Madrid, Casa de Velázquez/ CRES-LECEMO – Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2008, (Collection de la Casa de Velázquez, 104), pp. 61-81.

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.

_____, *Zodiaco Mariano: Una alegoría de Miguel Cabrera*, en: *Zodiaco Mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004.

"Cuarto Concilio Mexicano", en: Pilar Martínez López-Cano (coord.), *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*, México, IIH-UNAM, 2004.

La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz, distribuida en tres partes por un sacerdote de la Compañia de Jesus. Tomo primero parte primera, y segunda. Se contienen en la primera el origen, y explicacion de este nuevo titulo. En la segunda, las gracias en honra suya, impetradas de Dios. Traducido de el italiano á nuestro vulgar por el P. Lucas Rincon, de la misma Compañia, maestro que fue, de prima de theologia en el Colegio Maximo de S. Pedro y S. Pablo, y calificador del Santo Oficio dedicado a la Sra. Da. Josepha Teresa de Bustos y Moya, vol. 1, Mexico, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1737.

La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz. Tomo segundo. Parte tercera. Varias practicas de meditaciones. Y oraciones, en honra de este nuevo titulo. Por un sacerdote de la sagrada Compañia de Jesus. Traducido de el toscano â nuestro vulgar castellano por el

P. Lucas Rincon, *de la misma Compañía, y calificador del Santo Oficio. Dedicada a don Joseph Sardeneta, y Legaspi, Mvnoz, y Castillo, alguazil mayor del Santo Oficio, y regidor perpetuo en la muy noble Villa de Santa Fè, Real, y Minas de Guanajuato, &c.*, Mexico, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1738.

Doménech García, Sergi, "Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia", en: *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como historia cultural*, edición de Rafael García Mahiques y Vicent Zuriaga Senent, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 563-580.

_____, "La formación de la imagen de los siete príncipes. Descripción diacrónica, fuentes y hermenéutica", en: *Imago. Revista de Emblemática y cultura visual*, Valencia, Sociedad Española de Emblemática/ Publicacions de la Universitat de València, 2009, núm. 1, pp. 117-133.

Dornn, Francisco Xavier, *Letanía lauretana de la Virgen Santísima, expresada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada con devotas meditaciones y oraciones*, Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1768, [edición facsimilar: Madrid, Rialp Facsímiles, 1978].

Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (versión electrónica):

- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=empatia (consultado el 7 de junio de 2009).
- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=iluminismo (consultado el 10 de abril de 2010)
- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=luz (consultado el 24 de octubre de 2009).
- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=molinosismo (consultado el 26 de marzo de 2010)
- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=quietismo (consultado el 10 de abril de 2010)
- http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=sacramental (consultado el 1 de noviembre de 2009).

Florencia, Francisco de, *La milagrosa invención de un tesoro escondido en un campo que halló un venturoso cacique, y escondió en su casa, para gozarlo a sus solas: patente ya en el Santuario de los Remedios en su admirable Imagen de Ntra. Señora; señalada en milagros; invoca por patrona de las lluvias, y temporales; defensora de los españoles, abogada de los indios, conquistadora de México, erario universal de las misericordias de Dios, ciudad de refugio para todos los que a ella se acogen. Noticias de su origen, y venidas a México; maravillas que ha obrado con los que la invocan; descripción de su casa, y meditaciones para sus novenas*, (estudio introductorio, selección y notas de Teresa Matabuena Pérez y Marisela Rodríguez Lobato), México, Universidad Iberoamericana, 2008.

Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, [introducción de Antonio Rubial García], México, Conaculta, 1995, (Sello Bermejo).

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992, (Arte. Grandes temas).

Fumaroli, Marc, *L'école du silence. Le sentiment des images au XXIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

Garau, Francisco, S. J., *El sabio instruido de la gracia; en varias maximas, o ideas evangelicas, politicas, y morales. Añadidas en esta ultima impression por el mismo autor, è ilustradas con figuras, y lemas, con sus indices muy copiosos, y variedad de assumptos predicables, para todos los evangelios del año. Dedicadas al ilustrissimo, y reverendissimo señor don Benito de Sala y Caramany, por la gracia de Dios, y de la Santa Sede Apostólica, obispo de Barcelona, y del consejo de su Magestad, & c*, tomo II, Barcelona, Joseph Llopis, 1703.

García Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología*, vols. I: *La historia del arte como historia cultural* y II: *Cuestiones de método*, Madrid, Encuentro, 2009, (Ensayos, 315 y 379).

-----, "Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*". *Ars longa*, 1995, no. 6, pp. 187-197.

-----, "Perfiles Iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*", *Ars longa*, 1996-1997, no. 7-8, pp. 177-184

Genovese, José María, *Antídoto contra todo mal. La devoción a la Ssma. Madre del Lumen, en que se contiene una breve noticia de su origen, y del gloriosísimo renombre de esta Señora, y de 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 al eterno lumen humanado, para que se logre la salud eterna de las almas, que con su divina sangre redimió*, Méxicom Joseph Bernardo de Hogal, 1737.

----- (Thomai, Ignacio S. J.), *El año santificado. Parte I. Tributo de amor y obsequios a la Ss. Trinidad, y al Divino Verbo Humanado en todas sus festividades, en que también se ponen distribuidas para cada día de la cuaresma toda la historia y meditaciones de su divina Pasión. por el P. Ignacio Thomai de la Compañía de Jesús. Sedenti in throno, & agno benedicto, & honor, & gloria, & potestas in saecula saeculorum. Apoc. c. 5.*, México, Imprenta del real y mas antiguo colegio de San Ildefonso, 1757.

Ginther, Antonio. *Mater Amoris et Doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis feidelibus in Matrem legavit: ecce Mater tua: Nunc explicata per sacra emblemata, figuras scripturae quam plurimas, conceptus varios praedicabiles, SS. Patrum sententias, raras historias, & pios ad Jesum patientem, ac Sanctissimam Matrem ejus compatientem affectus. Opus omnibus Jesum et Mariam amantibus, praedicantibus, aut meditantibus perutile. Cum triplici indice, considerationum, rerum memorabilium, & concionatorio, formandis per annum conclionibus opportuno*, Amberes, Sumptibus Societatis, 1752.

-----, *Speculum amoris et doloris in Sacratissimo ac Divinissimo Corde Jesu incarnati, eucharistici, et crucifixi, orbi christiano propositum: et nunc ex occasione Celeberrimae Congregationis sub titulo SS. Cordis Jesu auctoritate Summi Postificis Clementis XI. in Ecclesia Cathedrali Augustae Vindel. recens erectae, & per eandem latissimam diocesim imposterum propagandae, per quinquaginta considerationes, totidem sacra emblemata aeri inicisa, figuras scripturae quamplurimae, conceptus predicabiles, SS. Patrum sententias, doctrinas morales, raras historias, & pios ad SS. Cor Jesu affectus illustratum. Opus omnibus SS. Cor Jesu amantibus, praedicantibus, aut meditantibus apprimè utile ac proficuum. Cum triplici indice, considerationum, rarum memorabilium, & concionatorio, formandis per annum concionibus appportuno*, Amberes, Sumptibus Societatis, 1752.

Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1986.

_____, *El nacimiento del purgatorio*, Taurus, Madrid, 1985.

Gómez Rascón, Máximo, *Theotókos. Vírgenes medievales* de la diócesis de León, España, Edilesa, 1996.

Gonzalbo Aizpuru, Pilar, *La educación popular de los jesuitas*. [Edición conmemorativa 5° centenario del natalicio de san Ignacio de Loyola, 450° aniversario de la fundación de la Compañía de Jesús], México, Departamento de Historia-Universidad Iberoamericana-, 1989.

_____, "Las devociones marianas en la vieja provincia de la Compañía de Jesús", en: Clara García Ayluardo y Manuel Ramos Medina (coord.), *Manifestaciones religiosas en el mundo colonial americano, Mujeres, instituciones y culto a María*, t. II, México, UIA/ ~~IIA~~/ Condumex, 1997.

González Mello, Renato. "Arte e inquisición", en: *El Alcaraván. Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*, t. II, octubre-noviembre-diciembre, Oaxaca, Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca, 1991.

Google Earth (consultado el 1 de abril de 2009).

Guervara Sanginés, María, *et. al.*, *La compañía de Jesús en Guanajuato*, México, La Rana, 2003, (Nuestra cultura).

Gutiérrez Casillas, José S. J., *Diccionario Bio-Bibliográfico de la Compañía de Jesús en México*, tomo xv, siglo XVIII A-K, México, Editorial Tradición, 1977.

Hani, Jean, *La Vierge noire et le mystère marial*, Paris, Guy Trédaniel, 1995.

Huré, Jean, *Histoire de la Sicilie*, París, Presses Universitaires de France, 1957, (Que sais-je?).

Hobsbawm, Eric J., y Terrence Ranger, *La invención de la tradición*, España, Cátedra, 2002.

Jiménez Abollado, Francisco Luis, "El Iluminismo en el valle de México a fines del siglo XVIII: Visiones y revelaciones de la beata Josefa Palacios", en: *Orbis Incognitvs: avisos y legajos del Nuevo Mundo: homenaje al profesor Luis Navarro García*, (Fernando Navarro Antolín, coordinador), vol. 2, España, 2007, pp. 539-552.

Kuri Camacho, Ramón, *La compañía de Jesús. Imágenes e ideas. Scientia conditionata, tradición barroca y modernidad en la Nueva España*, México, Dirección General de Fomento Editorial - BUAP/ Plaza y Valdés, 2000.

Leicht, Hugo, *Las calles de Puebla*, 4ª edición, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1986.

Lombardo Toledano, Vicente, *En los mares de Ulises: Sicilia*, México, Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano, 2006.

Lucas, Thomas M., S. J., *Landmarking. City, Church & Jesuit urban Strategy*, Chicago, Jesuit Way Loyola Press, 1997.

Luque Argaz, Elin, Michel Beltrán, *et al.*, *Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1996.

Martínez Huerta, Iván, "Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción/ The Banner of the Spanish Monarchy. The Political Use of the Immaculate Conception", en: *Un privilegio sagrado: La Concepción de María Inmaculada. La celebración del dogma en México/ A Sacred Privilege: The Conception of Mary Immaculate. The Celebration of Dogma in Mexico*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2005, pp. 122-154.

Martínez Huerta, Iván, Martha Reta y Lenice Rivera, *Atlas Mariano*, en: *Zodiaco Mariano: 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe / Museo Soumaya, 2004.

Mujica Pinilla, Ramón, *Ángeles apócrifos en la América virreinal*, (prólogo de Mercedes López Baralt), Perú, FCE, 1996.

El noreste de México. Documentos sobre las misiones jesuíticas 1600-1796, edición de Ernest J Barrus S. J. y Félix Zubillaga S. J., México, UNAM, 1986.

Ochoa, Ángel S., *Breve historia de Nuestra Señora del Refugio de Pecadores*, San Luis Potosí, Sancho, 1939.

Oxoviensi, Isaaco, *Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta, Ac Sacro Poëmate Rythmico, Biblicis Sententiis, ac Figuris, solidis sanctorum Patrum effatis, ac variis probatorum Auctorum Discursibus; Quae omnia In Annotationibus post quaelibet Poëmata apponuntur ad longum, luculenter explanata. Opus non solum fovendae devotioni erga Beatissimam Virginem per opportunum, sed etiam Panegyricis de Eadem sermonibus efformandis accommodatissimum*, Augsburgo, Augustae Vindellicorum, 1732.

Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, (edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas), Madrid, Cátedra, 1990, (Arte, Grandes Temas).

Pays du, Agustin Joseph, *Italie et Sicile*, París, Typographic Lahure, 1876, (Collection des guides-Joanne. Guides-Diamant).

Pereda, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la Imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

Pérez de Ribas, Andrés, *Historia de los triumphos de nuestra santa fee entre gentes las mas barbaras y fieras del nuevo orbe* (1645), [edición facsimilar: México, Siglo XXI/ Difocur Sinaloa, 1992, estudio introductorio, notas y apéndices de Ignacio Guzmán Betancourt].

Pérez Sanluján, Joaquín, *Historia de la Santísima Virgen María. Del desarrollo de su culto y de sus principales advocaciones en España y en América*, tomo III, Barcelona, Instituto Monsa, 1903.

Los pinceles de la historia: La fabricación del Estado 1864-1910, México, Museo Nacional de Arte - Conaculta, INBA/ Banamex/ Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, 2003.

Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán, tomo II, México, Conaculta/ Museo Nacional del Virreinato-INAH/ Gobierno del Estado de México/ Instituto de Cultura, 1994.

Platón, "La República o de lo justo" y "El sofista o del ser", en: *Diálogos*, (prólogo de Francisco Larroyo), vol. 2, México, Porrúa, 2009, (Sepan cuantos, 13B), pp. xv-246 y 393-456.

Portús Pérez, Javier y Javier Miguel Morán Turina, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.

_____, y Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del antiguo regimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.

Ramírez González, Clara Inés, Armando pavón Romero y Mónica Hidalgo Pego, *Tan lejos, tan cerca: a 450 años de la Real Universidad de México*, México, CESU-UNAM, 2001.

Rivera, Lenice, “Nuestra Señora de la Luz”, en: Iván Martínez, Martha Reta y Lenice Rivera, *Atlas Mariano*, en: *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004, pp. 160-165.

_____, “Nuestra Señora del Refugio”, en: Iván Martínez, Martha Reta y Lenice Rivera, *Atlas Mariano*, en: *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe/ Museo Soumaya, 2004, pp. 139-142.

Rionda Arreguin, Isauro, *La Compañía de Jesús en la Provincia Guanajuatense 1590-1767*, México, Centro de Investigaciones Humanísticas – Universidad de Guanajuato, 1996.

Rodríguez Barral, Paulino, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2007.

Rodríguez de Guzmán, Diego, *Siete sábados que preceden a la fiesta de la Madre Santísima de la Luz, que su ilustre Congregación hace en este Imperial Convento de N. P. Santo Domingo, donde está fundada con Autoridad Apostólica*, México, Viuda de don Joseph Bernardo de Hogal Imprenta del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1742.

Rodríguez Nóbrega, Janeth, “La extirpación de la mala doctrina: censura de la Madre Santísima de la Luz en la Caracas dieciochesca, [grabación de la ponencia presentada en el XXVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: *La imagen sagrada y sacralizada*], 28 de octubre de 2004.

_____, *Las imágenes expurgadas. Censura del arte religioso en el período colonial*, España, Universidad de León, 2008.

_____, “La Madre Santísima de la Luz en la Provincia de Caracas (1757-1770). El ocaso del Barroco”, en: *Barroco andino. Memoria del I Encuentro Internacional*, La Paz, Viceministerio de Cultura Unión Latina, 2003.

Romero de Terreros, Manuel, *Grabados y grabadores en la Nueva España*, México, Ediciones de Arte Mexicano, 1948.

Ruiz Alcón, María Teresa, *Monasterio de las Descalzas Reales*, Madrid, 1987.

Ruíz Gomar, Rogelio, “Pintura religiosa de los siglos XVII y XVIII”, en: *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, tomo 1, México, SRE / UNAM / CONACULTA, 1994.

Sánchez Pérez, José Augusto, *El culto mariano en España. Tradiciones, leyendas y noticias relativas a algunas imágenes de la santísima Virgen*, Madrid, Instituto Superior de

Investigaciones Científicas / Instituto Antonio de Lebrija, 1943, (Biblioteca de Tradiciones Populares, 4).

Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2008.

Schneider, Luis Mario, *Cristos, Santos y Virgenes. Milagros y devociones que abren las puertas del cielo desde los santuarios mexicanos*, México, Planeta, 1995.

Sicile, Serdaigne, París, Hachette, 1964, (Les Guides Bleus Illustrés).

Smith, Denis Mack, *A History of Sicily*, v. 1: *Medieval Sicily (800-1715)* y v. 2: *Modern Sicily (after 1713)*, Londres, Chatto & Windus, 1969.

Stoichita, Víctor I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, [traducción de Ana María Coderch], Madrid, Alianza, 1996.

Tatarkiewics, Wladyslaw, *Historia de la Estética*, 3 volúmenes, Madrid, Akal, 1987-1991.

Tiscareño, F. A., *Nuestra Señora del Refugio patrona de las misiones del Colegio Apostólico de Nuestra Señora de Guadalupe de Zacatecas*, Zacatecas, Nazario Espinoza, 1909.

Torres Arce, Marina, "Inquisición, jurisdiccionalismo y reformismo borbónico. El Tribunal de Sicilia en el siglo XVIII", en: *Hispania, Revista Española de Historia*, vol. LXVIII, núm. 229, 2008 (mayo-agosto), pp. 375-406.

Tormo, E., Elías, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, 1947.

Tovar, José de, *La invocacion de Nuestra Señora con el titulo de Madre Santissima de la Luz, propuesta, y explicada por D. Joseph de Tobar, bachiller en theologia. Añadida de el extracto de una carta, respuesta á la en que se pidió informe de lo sucedido en Sicilia sobre la practica de esta devocion: y un triduo para celebrar la fiesta de la Madre Santissima de la Luz*, México, Imprenta del real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1763.

Tovar de Teresa, Guillermo, *La ciudad de los Palacios: Crónica de un patrimonio perdido*, 2 tomos, [introducción de Enrique Krauze y José E. Iturriaga], México, Vuelta, 1992.

_____, *Miguel Cabrera, drawing room painter of the heavenly queen*, México, Grupo Financiero Inver México, 1995.

Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, IIE-UNAM, 1965.

Trens, Manuel, *Maria: Iconografía de la Virgen en el arte español*, 2 tomos, Madrid, Plus-Ultra, 1946.

Varones ilustres de la Compañía de Jesús, v. 5: *Roma, Italia, Nápoles, Sicilia, Venecia, Francia, Bélgica*, Bilbao, Administración de El Mensajero del Corazón de Jesús, 1890, pp. 389-542.

Vidal Lorenzo, Cristina, "Imágenes del inframundo: las puertas del infierno", en: *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, (Memorias del VI Congreso de la Sociedad Española de Emblemática), [edición de Rafael García Mahiques y

Vicent F. Zuriaga Senent], v. II, Valencia, Generalitat Valenciana – Conselleria de Cultura i Esport/ Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 1497-1506.

Villegas de la Blanca, Antonio Claudio, *Siete sábados en que se celebran siete de las principales fiestas de Nuestra Señora, para prevenir la solemnidad grande de la Santísima Madre de la Luz, increada María Nuestra Reina Soberana*, México, Imprenta de los Herederos de doña María de Ribera, 1766.

Wolf, Gerhard, “Los orígenes de la pintura”, en: *Las tretas de lo visible*, edición de Gabriela Siracusano, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, 2007, (Colección Archivos del CAIA III), pp. 77-108.

Zahino Peñafort, Luisa (comp.), *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, México, Miguel Ángel Porrúa / IJ-UNAM / Universidad de Castilla-La Mancha / Cortes de Castilla-La Mancha, 1999.

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Portada de: *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz, distribuida en tres partes por un sacerdote de la Compañia de Jesus. Tomo primero parte primera, y segunda. Se contienen en la primera el origen, y explicacion de este nuevo titulo. En la segunda, las gracias en honra suya, impetradas de Dios. Traducido de el italiano á nuestro vulgar por el P. Lucas Rincon, de la misma Compañia, maestro que fue, de prima de theologia en el Colegio Maximo de S. Pedro y S. Pablo, y calificador del Santo Oficio dedicado a la Sra. Da. Josepha Teresa de Bustos y Moya*, vol. 1, Mexico, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1737, col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.
2. Portada de: *La devocion de Maria Madre Santissima de la Luz. Tomo segundo. Parte tercera. Varias practicas de meditaciones. Y oraciones, en honra de este nuevo titulo. Por un sacerdote de la sagrada Compañia de Jesus. Traducido de el toscano á nuestro vulgar castellano por el P. Lucas Rincon, de la misma Compañia, y calificador del Santo Oficio. Dedicada a don Joseph Sardeneta, y Legaspi, Mvnoz, y Castillo, alguazil mayor del Santo Oficio, y regidor perpetuo en la muy noble Villa de Santa Fè, Real, y Minas de Guanajuato, &c.*, Mexico, Imprenta Real del Superior Gobierno y del Nuevo Rezado de Doña Maria de Rivera en el Empedradillo, 1738, col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.
3. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768), atribuido, *Primera aparición de la Madre Santísima de la Luz*, siglo xviii, óleo sobre tela, 64.4 x 50.5 cm., col. Museo Nacional del Virreinato – Conaculta, inah-Méx.
Foto: Arturo Piera.
4. Miguel Cabrera (ca. 1720-1768), atribuido, *La ejecución de la pintura de la Madre Santísima de la Luz*, siglo xviii, óleo sobre tela, 64.5 x 50.6 cm., col. Museo Nacional del Virreinato – Conaculta, inah-Méx.
Foto: Manuel Zavala y Alonso.
5. *Vid supra* 3.
6. *Vid supra* 4.
7. Anónimo mexicano, *La ejecución de la pintura de la Madre Santísima de la Luz*, siglo xx, principios, óleo sobre tela pegada a muro, s/m, col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo de la Catedral de León, Guanajuato.
Foto: Sergi Doménech.
8. *Idea Ixix: Nadie se salva como quiere sino como quiere Dios*. En: Francisco Garau, S. J., *El sabio instruido de la gracia*, Barcelona, Joseph Llopis, 1703, p. 69. Col. particular.
9. *Paraenesis*, En: Antonio Ginther. *Mater Amoris et Doloris*. Amberes: Sumptibus Societatis, 1752, p. 0. Col. particular.
10. Seguidor del Bosco, *La nave de la Iglesia y el puerto de la salvación*, siglos xvii-xviii, Óleo sobre tela, s/m, col. Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid. (obra completa y detalle).
11. *Vid supra* 10 (detalle).

12. Joseph Sebastian Klauber (1700-1768) y Johann Baptist Klauber (1712-1787) grabaron, *Stella Matutina*, 1750, impresión en papel de grabado en cobre. En: Francisco Xavier Dornn, *Letanía lauretana de la Virgen Santísima, expresada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada con devotas meditaciones y oraciones*, Valencia, Viuda de Josph de Orga, 1768, [edición facisimilar: Madrid, Rialp, 1978], p. 70, col. particular.
13. *Consideratio iv: Dolorosa Virgo in aurora & juxta piscinam probaticam (suturae passionis typum) in lucem nascitur*. En: Antonio Ginther. *Mater Amoris et Doloris*. Amberes: Sumptibus Societatis, 1752, p. 30. Col. particular.
14. *Consideratio xiv: SS. Cor Jesu ex omnibus misericordissimum, in quo peccatores omnes veniam & gratiam possunt invenire*. En: Antonio Ginther. *Mater Amoris et Doloris*. Amberes: Sumptibus Societatis, 1752, p. 106. Col. particular.
15. *Consideratio xxii: Beata Virgo etiam in nuptiis Cananaeis Dolorosa, quae non rogata Neosponsis benigne succurrit*. En: Antonio Ginther. *Mater Amoris et Doloris*. Amberes: Sumptibus Societatis, 1752, p. 161. Col. particular.
16. Anónimo, *Nuestra Señora de la Luz y Gracias*, siglo xviii, impresión en papel de grabado, col. Archivo Histórico de Barcelona.
Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 354.
17. José Mariano Farfán de los Godos, *Virgen de la Candelaria*, 1770, óleo sobre tela, 201 x 177 cm., col. Museo Nacional del Virreinato – Conaculta, inah-Méx. * La imagen fue recientemente devuelta al templo al que pertenecía, en el Estado de México.
18. Anónimo, *Virgen de la Luz, identificada con la de la Candelaria*, siglo xv, madera tallada, col. Seo de Manresa.
Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 353.
19. *Sagrado Original de La Madre Santísima de la Luz*, siglo xviii, óleo sobre tela, s/m, col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo de la Catedral de León, Guanajuato.
Foto: Sergi Doménech.
20. *Maria est nostra defensatrix et protectrix*, en: *Speculum humanae salvationis, Codex cremifanensis 243*, siglo xv, folio 43v, col. Monasterio benedictino de Kremsmünster.
21. Martin Engelbrecht dibujó, Thomas Sheffler grabó, *Virgo Clemens*, 1732, en: Casimiro Redel, *Elogia Mariana...*, Augsburgo, Augustae Vindelicorum, 1732.
Foto: Emeterio Guadarrama Vergara.
22. *Retablo de almas del oratorio de Torree de Canals*, col. Iglesia parroquial de Canals (Valencia).
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, p. 365.
23. *Retablo de Borbotó* (detalle: infierno), col. Iglesia parroquial de Borbotó (Valencia).
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 366.
24. *Retablo de san Miguel* (detalle: infierno), col. Catedral de Murcia.
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 345.

25. *Breviari d'Amor* (Juicio particular, *memento mori* y primera pena del infierno), col. Biblioteca Nacional de Madrid (res. 203, fol. 96r).
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 330.
26. *Salterio anglo-catalán*, ilustración del salmo 57 (detalle), col. Biblioteca Nacional de París (ms. lat. 8846, fol. 100r).
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 331.
27. *Retablo de san Miguel* (detalle: liberación de las almas del purgatorio), col. Catedral de Elna,
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 341.
28. Miguel Alcañiz, *Retablo de san Miguel* (detalle: liberación de las almas del purgatorio), col. Museo de Bellas Artes de Lyon.
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 344.
29. Vrancke van der Stock, *Tríptico del Juicio Final* (tabla central), col. Ayuntamiento de Valencia.
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 319.
30. Jaume Citera y Bernat des Puig, *Retablo de la iglesia de San Miguel de la Seu d'Urgell* (detalle: misa de san Gregorio y liberación de las almas del purgatorio), col. MNAC, Barcelona.
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 342.
31. Maestro de Artés, *Retablo del Juicio Final con san Miguel*, Museo de Bellas Artes de Valencia,
Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 378.
32. Francisco Pacheco pintó, E. Bocourt y A. Delange grabaron, *Juicio Final*, impresión en papel de grabado en metal, 1969.
Reproducido en: Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, p. 308.
33. Francisco Pacheco, *Juicio Final*, 1614, óleo sobre tela, 340 x 236 cm., col. Musée Goya (Mairie de Castres, Francia).
34. Tomás de Suria (1761-*ca.* 1835) dibujó y grabó, *La Madre Santísima de la Luz*, 1790, impresión en papel de grabado en cobre, 16.5 x 9.9 cm., en: José Antonio Alcocer, *Carta apologética a favor del título de Madre Santísima de la Luz, que goza la Reina del Cielo María Purísima Señora Nuestra, y de la imagen que con el mismo título se venera en algunos lugares de América*, México, Don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1790, col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.
Foto: Fondo Reservado, Biblioteca Nacional.
Inscripción: "LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LVZ.// Nisi quia Dominus adjuvit me: paulo minus habitasset in/ inferno anima mea. Psalm. 93. 17. [Si Jahveh no viniese en mi ayuda, bien presto mi alma moraría en el silencio (infierno). Salmo 93, 17]/ La Dibujo y Grabo Tomas Suria. En Mexico Año de 1790.
35. Giuseppe Cades (1750-1799), *La Madre Santísima de la luz*, siglo xviii, segunda mitad, impresión en papel de grabado.
36. Anónimo, *Virgen del Socorro*, siglo xviii, impresión en papel de grabado iluminado, col. Archivo Histórico de Barcelona.
Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 339.

37. Anónimo, *Virgen del Socorro*, siglo xviii, impresión en papel de grabado en metal. Reproducido en: Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 519.
38. Pere Vall, *Retablo de santa Ana* (detalle: misa de san Amador), col. Iglesia de san Miguel, Cardona. Reproducido en: Paulino Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 348.
39. Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1781), *Alegoría de la Purísima como defensora de la fe*, siglo xviii, óleo sobre lámina, 61.4 x 48.5 cm., col. Museo Nacional de Arte, inba. Foto: Agustín García Mendoza.
Inscripción: "svbtilis doctor scotvs// philippus iiiii/ carolus iii./ religio seraphica// alexander vii/ clemente xiii// Sine lave Concepta/ Tota Pulchra (Doctor sutil Scoto// Felipe iv// Carlos iii// Religión Seráfica// Alejandro vii// Clemente xiii// Sin pecado concebida/ Toda hermosa)"
40. Anónimo sudamericano, *La Madre Santísima de la Luz (Virgen de Quito)*, siglo xviii, talla en madera policromada y estofada, col. Museo del Banco Central del Ecuador. Foto: Sergi Doménech.
41. Anónimo, *Virgen del Carmen*, siglo xviii, impresión en papel de grabado. Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 383.
42. Anónimo, *Virgen del Carmen*, siglo xviii, óleo sobre tela, col. Museo Diocesano (Barcelona). Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 381.
43. Anónimo, *Virgen del Sufragio*, siglo xviii, impresión en papel de grabado. Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 384.
44. Anónimo, *Virgen del Rosario*, siglo xviii, mosaico de azulejos, col. Parroquia de Palol de Onyar (Gerona). Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 318.
45. Anónimo, *Virgen de Misericordia*, siglo xv, impresión en papel de grabado (libro de horas), col. Monasterio del Escorial. Reproducido en: Manuel Trens, *op. cit.*, p. 273; y en Jesús Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, vol. ii, núm. 1564, il. 482.
46. Teodoro Galle y Juan Bautista Barbe grabaron, *Institución del Rosario*, impresión en papel de grabado en metal. Reproducido en: Héctor Schenone, *op. cit.*, p. 503.
47. Anónimo, *El triunfo de la muerte (Trionfo della morte)*, siglo XV, principios, fresco, col. Palazzo Abatellis (Palermo).
48. François Chiché, grabó, *Auto de fe enfrente del Palacio Arzobispal y la Catedral de Palermo*, 1724, impresión en papel de grabado, en: Antonino Mongitore, *L'atto pubblico di fede*, Agostino y Antonino Epiro, impresores del Tribunal del Santo Oficio de Sicilia, Palermo, 1724, col. British Museum. Reproducido en: Denis Mack Smith, *A History of Sicily*, v. 2: *Modern Sicily (after 1713)*, Londres, Chatto & Windus, 1969, junto a la p. 264.
49. Francisco Ribalta, *Cristo abrazando a san Bernardo*, ca. 1620-1625, óleo sobre tela, 158 x 113 cm., col. Museo del Prado.

50. Alonso Cano, *La visión de san Bernardo*, ca. 1658-1660, óleo sobre tela, 267 x 185 cm., col. Museo del Prado.
51. José Manso y Jaramillo, *Interior de la catedral de Puebla* (y detalle), siglo XIX, primera mitad, óleo sobre tela, col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo de la Catedral de Puebla, Puebla.
52. *Vid supra* 51 (detalle).
53. Anónimo novohispano, *Ex-voto de la hija de Antonio Vera y Catalina Ortiz de Palacios*, ca. 1750, óleo sobre tela, 83.5 x 56.7 cm., col. particular.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 57.
Inscripción: "Don. Anttonio de Vera y Doña. Catarina Ortiz de palacios lexitimos consortes tubieron una hija que la aborto dicha Doña. Catarrina/ sumamente pequeña debil y morbunda que acabada de Bautisar que do por largo espasio muerta y la Resusito San./ migel del milagro. a peticion de su Padre que prometio visitar el santuario. esoi la misma que se refiere abajo.// La misma que ariba esta pintada Resien nasida y muerta abiendo buelto a bibir por milagro de San, Migel siendo ya Donsella/ grande padesia de presipitarsele la sangre a salirle por boca y ojos Conmortales agonias sinco años la curaron/ y cada día se aumentauan sus males y por el mal de sangre contrajo el de llagas ynteriores en toda la espalda de/ que no podía estar niacostada sentada O em pie por que se le rebanaban entrañas nerbios y guesos esperando mor[ir] antes de dos cemanas y no curarse Ya. Llego la demanda de San. migel del milagro y le prometio a serpintar el milagr[o]/ de aberla resusitado síestabas la sanaba y antes de 19 días ceallobuena sin otro remedio que una estampa de[ll]/ Santo que traia sobre la espalda año y medio se dilato en cumplir la promesa y le an buelto, los dolores y enfermedades/ sinco beses con a ser animo de cumplir loprometido y queda biba y sana en el tiempo que se a dilatado a pedido/ al Santo. prínsipe y a consegido sanidad. para dos saserdotes ermanos suyos grabemente enfermos yncura/ bles y vida para otra donsella ermana de la referida que estaua ya para espirar de desínteria de/ sangre y procondía y de sípela la cualqueda buena y los tres ermanos suyos [...]mi[...]/ en este año 1748.// Abiendo se dilatado en embiar el milagro/ arriba por barias ocupaciones y por a bia/ discernimento una yglesia luego que/ se feniesieron estos se allo esta Señora. de ynpro/ biso Con todos los cuales de que antes le abia/ librado el C[...].ría Arcangel San. Migel de cu/ lla intersesion se balia para su albio sin con segia unas [...] el aumento de sus males cullo/ rigor con las medisinas Cresian tras y a [...] boto de an[...].di[...] a los otros este mila/ gro si el Santo. lo alcansaba del Señorr. y enbiamos conbreda [...] San. tuario de San. Migel/ del milagro y de Jando los Remedios, guías 24 oras Consolo [...] lo se allo sana/ en este mes de Junio de 1750."
54. Anónimo novohispano, *Milagros de san Diego* (detalle), siglo XVIII, óleo sobre tela, s/m, col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo del Templo de San Francisco de Puebla (capilla del beato Sebastián de Aparicio), Puebla.
Foto: Manuel Zavala y Alonso.
Inscripción: "Que enfermo, que. doliente, quien procura/ su sanidad, por esas Santas manos,/ que. al pronto no conmueva la ternura/ del que. â los incurables deja sanos?/ Con aceyte de Lampara los cura, y â nadie sus deseos salieron vanos./ sí confiado, sí humilde, sí rendido/ con tal Oleo consigue ser ungido!"
55. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Jacinta*, ca. 1783, óleo sobre tela, 27.7 x 34.1 cm., col. particular.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

Inscripción: “En el mes de Junio, de 1783 años. Adolecio Doña. Jasinta Ca[...]bacho, y desaucida de To/ do Remedio, Umano Ocurió ala Intercesion, del Señor. San. MIGUEL. Y tomando. Agua de su Po/ [...] al punto tomo alibio Gracia Dios Para SiemPre.”

56. Anónimo novohispano, *Ex-votos a san Miguel del Milagro*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 70.2 x 44.8 cm., col. particular.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 51.
Inscripción: “lleban al santuario aSebastian hernandez desahusia/ do ymui inchado de ydropesia, yuntandole latierra/ a los tres dias quedó Sano.// El fiscal del Rey. Don, Joan de Peñafiel desahusado de l[...]/ parones. y empeines, le untaron latierra y quedó Sano.// Sano de sientoy dies llagas que tenía este hombre/ poniendole la tierra, y Agua del Santo, Principe.// Sanan en Guaxosingo todos los yndios de Un/ Gran Peste, por Virtud del Agua, y tierra Santa.”
57. Andrés López (atribuido), *Ánimas del purgatorio con la Virgen de Guadalupe como intercesora* (detalle), 1779, óleo sobre tela, s/m, col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo de la Catedral de Morelia (Colecturía), Michoacán.
Inscripción: “A devoción del Sr. Canonigo Dr Dn Juan Anto. de Najera Enciso [del cabildo de esta Santa Iglesia Catedral de Valladolid]”.
58. Miguel Cabrera (?-1768), *La preciosa sangre de Cristo* (detalle), siglo XVIII, segunda mitad, óleo sobre tela, 429 x 476 cm., col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo del Templo de San Francisco Xavier de Tepetzotlán, Estado de México.
59. Anónimo novohispano, *Condiciones de una buena confesión*, siglo XVIII, óleo sobre tela, 150 x 222 cm., col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo de la Pinacoteca del Templo de la Profesa.
60. Anónimo novohispano, *Ex-voto de María Naranjo*, ca. 1774, óleo sobre tela, 30.6 x 42.3 cm., col. María y Gonzalo Méndez Zapata.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *Dones y promesas: 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, 1996, p. 78.
Inscripción: “En el año. de 74 Dia lunes 17 d henero Como a las 9 de. la Noche. Comenso Maria Naranjo Condolores de Parto Ya el A/ manecer. Sa.Co. la Criatura a mano, Y Siguio la Parturienta Con Grabe Riesgo de su Bida. asta el dia martes 18 que ymboca.do/ A Nuestra. Señora. de Tulantongo Ya Rolló la Comadróna. la toballa libre del peligro todo debido ala madre de Dios.”
61. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Diego de Acevedo*, ca. 1993, óleo sobre tela, 104 x 152 cm., col. Arquidiócesis de San Luis Potosí/ Secretaría de Educación Pública.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 58.
Inscripción: “EN 31. DE AGOSTO. DE 1693. AÑOS Estando. Enfermo de diferentes Achaques, Complicados El alferes Don Diego de azevedo, Alguazil Mayor desta Ziudad, le sobrevino/ Una ápoplegia Total que eneltiempo detres, Oras desesperados Derremedios humanos. lo dessahuçiaron los medicos y Setocaron agonías por el, Estando presente lo Mas/ Ilustre Deambos estados Eclesiastico y Secular Desta Ziudad, Y aun Vbo quien dijesse Ja espiro, Y quien le ressase responso Dedifunto, Acuya, Saçon mobio/ Dios todo poderoso, el Animo del, licenciado Don Alonso, perez de Vocanegra Para que fuese A la parrochial desta Ziudad Y le llevasse el Sancto Xristo mila-/ groso, Yllegasse A la cama del enfermo diciendo Señor, Don, Diego Aqui le traigo auste el Santo. xrispto milagroso, Acuyavista huyo la muerte Y fue el

enfermo restituído ala vida resp [...] Pro-/ nunciarla las palabras SEÑOR MIO JESU CHRISTO Yen breve tiempo. Sehallo libre de todos Sus achaques. Yen reconocimiento. á tan piadoso Benef[...].o dedico este linzo A major honor. y gloria de Dios Nuestro, Señor. y de. Su bendita Madre”

62. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Margarita Pérez*, ca. 1779, óleo sobre tela, 24 x 32.5 cm., col. Miguel Cervantes.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 72.
Inscripción: “En el año de 1779. Y la acaecio â Doña./ Margarita. Perez una grave Calentura que. se te/ mió hubiera sido, un grave accidente, pero ha/ viendo Ymbocado â el gran Patrocinio del Señor. de Ocotitlan en el mismo dia quedo perfectamente. buena.”
63. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Nicolás Calvo*, ca. 1787, óleo sobre tela, 32 x 42.3 cm., col. Museo Nacional del Virreinato – Conaculta, INAH-Méx.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 247.
Inscripción: “En la Ciudad de Mexico, en 21 de Julio de 1787, hallándose el Bachiller Don. Nicolas Calvo Presbítero: gavemente enfermo de una maligna Dysen-/ tería. y haviendole sobrevenido el fatal accidente de deponer una de las velas del ultimo intestino, setemía cierta, y segura su muerte por los. Fa-/ cultativos -que le asistían; pero haviendo deveras clamado á la Santísima Virgen, cobró perfectamente la Salud, con bastante admiración/ de los dichos Facultativos. tanto por la brevedad de su restablecimiento, como por las circunstancias de èl: Y en reconocimiento/ de tan particular beneficio ofrece á la Santísima Virgen este Retablo, en memoria de él.”
64. Anónimo novohispano, *Ex-voto de Nicolás de Vera*, ca. 1795, óleo sobre tela, 19.9 x 41.8 cm., col. Xavier Torres Ladrón de Guevara. Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 247.
Inscripción: “El día 13. de. Noviembre de. 1795 años a yendo el Bachiller. Don. Nicolas de/ Vera a las seis de. la mañana para el pueblo de. Tecamachalco/ al tiempo de bajar la baranca pare entrar a dicho. pueblo se cayo de caveza/ con presipitasion el caballo en que. iba corriendo debajo del referido padre/ [...] en al tiempo de. caerme ves [...] Nuestra Santísima de. Guadalupe se levanto/ [...] con bida a deviendo aber quedado herido en el modo en que. cayo quedo solo con un/ confusion en un muerto de la: se halla bueno por lo que asimelo d. Gracias dedica este bien [...]”
65. Portada de: José de Tovar, *La invocacion de Nuestra Señora con el titulo de Madre Santissima de la Luz, propuesta, y explicada por D. Joseph de Tobar, bachiller en theologia. Añadida de el extracto de una carta, respuesta á la en que se pidió informe de lo sucedido en Sicilia sobre la practica de esta devocion: y un triduo para celebrar la fiesta de la Madre Santissima de la Luz*, México, Imprenta del real y más antiguo Colegio de San Ildefonso, 1763, col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.
66. Portada de: José María Genovese, *Antídoto contra todo mal. La devoción a la Ssma. Madre del Lumen, en que se contiene una breve noticia de su origen, y del gloriosísimo renombre de esta Señora, y de 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 al eterno lumen humanado, para que se logre la salud eterna de las almas, que con su divina sangre redimió*, Méxicom Joseph Bernardo de Hogal, 1737, col. Fondo Reservado, Biblioteca Nacional, UNAM.
67. José de Páez (1720-1790), *Nuestra Señora del Refugio*, ca. 1780, óleo sobre tela, 82.5 x 63 cm., col. Adrés Blaisten.

68. Anónimo mexicano, *Ex-voto a la Madre Santísima de la Luz*, 1899, óleo y collage sobre lámina, 39 x 27 cm., col. Diócesis de León, Guanajuato/ Secretaría de Educación Pública.
Inscripción: "TE GLORIFICO MADRE MIA POR EL GRAN MILAGRO QUE/ ME HICISTE DE SALVAR A MI HIJO PASCUAL AL CAERSE/ DE UNA DE LAS TORRES DE TU SAGRADO TEMPLO./ TE PIDO ME PERDONES MADRE SANTISIMA DE LA LUZ./ LEON DE LOS ALDAMAS. AÑO DE 1899."
69. Anónimo mexicano, *El traslado de la imagen de la Madre Santísima de la Luz a la Catedral de León*, siglo XX, principios, óleo sobre tela pegada a muro, s/m, col. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección Nacional de Sitios y Monumentos del Patrimonio Cultural, Acervo de la Catedral de León, Guanajuato.
Foto: Sergi Doménech.
70. Tomás Javier de Peralta (ca. 1710-?), *Ex-voto de la hermana Lugarda de Jesús*, ca. 1742, óleo sobre tela 175 x 285 cm., col. Patronato del Templo de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro, Querétaro/ Secretaría de Educación Pública.
Reproducido en: Elin Luque Argaz, Michel Beltrán, *et al.*, *op. cit.*, p. 59.
Inscripción: "Por Solicitar amparo en la general peste, determino esta mui noble, y leal Ciudad, elque anduviesse la Divina Señora./ en peregrinacion, por todas las Yglecias deesta Ciudad, segun el orden de la cituacion: y llegando al Beaterio de Santa Rossa â/ fines de Julio, se hallava en el paralitica de tres años, la Hermana Lugarda de Jesus: pidio la llevassen al Choro, apedir salud, ala que/ lo es de los enfermos: saliendo tambien despachada, y con tanta expedicion en sus impedidos miembros, que siendo la arpista en las/ Divinas alabansas, el dia siguiente, conlas demas, pulzó el arpa â Maria Santísima. y todo lo que anduvo, el tiempo que sobre vivio,/ fue corriendo para que volassen las ferborosas admiraciones de tanto prodixio.// Thomas Xavier de Peralfta, *fecit.*/ año de 1742."