



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

**UN MODELO DE GÉNERO REPRESENTADO EN UNA
PINTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVI: *LA VIRGEN
DEL PERDÓN* DE SIMÓN PEREYNS**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A:

GEMA LILIANA GONZÁLEZ PÉREZ

DIRECTOR DE TESIS:

AMELIA CORIA FARFÁN

2015





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.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, mi hermana y leoncito porque ustedes son lo más sagrado.

A la Profesora Amelia Coria por la luz, la confianza y las reflexiones que me brindó y le dio a este trabajo.

A los Sinodales por el tiempo y sus valiosas aportaciones.

A la Maestra Selma por su paciencia, su escucha y su confianza testaruda.

A la Doctora Olivia y a Lau por construir referentes de vida.

A mí querido Joel por su dulzura y perspicacia.

A Nayeli por compartir su armonía y complicidad.

A Lalo por su ingeniosa amistad.

A Jahel por ayudarme con los rompecabezas.

A Vale por su presencia animosa y risueña.

A Renata y Vero por su compañía asertiva.

A Gaby, Diana y Mariana por ser referentes de vida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
 CAPÍTULO I. PERSPECTIVA TEÓRICA Y METODOLÓGICA	
1.1 La sociología del arte una forma de aproximación al estudio de la pintura <i>la Virgen del Perdón</i>	1
1.1.1 La interpretación sociológica de una obra de arte con perspectiva de género	10
1.2 El devenir histórico de <i>la Virgen del perdón</i> a través de los siglos.....	15
1.3 Aproximaciones teóricas sobre <i>la Virgen del perdón</i>	17
 CAPÍTULO II. LA VIRGEN DEL PERDÓN DE SIMÓN PEREYNS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y DE GÉNERO EN EL SIGLO XVI	
2.1 La sociedad novohispana y la lógica de colonización durante el siglo XVI ..	25
2.2 Periodización de la pintura novohispana en el siglo XVI.....	42
2.2.1 Caracterización de <i>la pintura poscortesiana</i>	42
2.3 Simón Pereyng, vida y obra	48
 CAPÍTULO III. TRADICIÓN, COMPOSICIÓN E ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DEL PERDÓN	
3.1 Características de la pintura <i>la Virgen del perdón</i>	54
3.1.1 El linaje pictórico de Pereyng en <i>la Virgen del perdón</i>	55
3.2 Configuración y composición de <i>la Virgen del perdón</i>	59
3.2.1 María en <i>la Virgen del perdón</i>	62
3.2.2 San José.....	69
3.2.3 Jesús	70
3.2.4 Santa Ana	71
3.2.5 El Espíritu Santo.....	74
3.2.5 Los ángeles	75
3.3 El contenido social, histórico y de género de <i>la Virgen del perdón</i>	79
CONCLUSIONES	90

ANEXO.....	97
REFERENCIAS	109

INTRODUCCIÓN

Con frecuencia los cuadros son más auténticos que la realidad
OskarKokoschka

El objetivo de la presente investigación es estudiar el contenido iconográfico de la pintura novohispana del siglo XVI, *la Virgen del Perdón*—del pintor flamenco Simón Pereyng— desde la sociología del arte con perspectiva de género, así como dar cuenta de cuál es el modelo de género representado por la Virgen en este cuadro. Si bien esta obra ha sido estudiada por la historia y la historia del arte, hasta el momento ninguno de los trabajos revisados se ha enfocado en interpretar el contenido iconográfico, pues algunos especialistas en el tema consideran que existen inconvenientes para conocer el significado de esta imagen (Arroyo, 2009; Rodríguez-Miaja, 2010).

Las dificultades para interpretar *la Virgen del perdón* son las siguientes: el desconocimiento del nombre real o *advocación* de la pintura, así como la fecha en que se realizó esta obra, asimismo la complejidad y versatilidad de la imagen, pues la pintura tiene una multiplicidad de lenguajes estéticos, es decir, temas, símbolos, técnicas de fabricación y hasta los colores (Arroyo, 2009; Arroyo y otros, 2009). Por esta razón, no se sabe cuál es el motivo iconográfico que se está representando en *la Virgen del Perdón*, ya que en la obra puede observarse similar representación de *la Virgen Trono* como de *la Sagrada Familia*, entre otros temas. Otro obstáculo es la distancia histórica que existe entre quien interpreta o investiga con el momento histórico en el que se hizo a *la Virgen del perdón* (Arroyo, 2009).

A mi parecer dichos problemas derivan a partir de lo que se ha dicho respecto de este cuadro y cómo se ha desenvuelto la obra a lo largo del tiempo, por ejemplo, en el siglo XIX *la Virgen del perdón* comenzó a ser un objeto de investigación lo cual no había sucedido durante los siglos XVII y XVIII (Arroyo, 2009), esto sin atender los procesos sociales e históricos que han configurado tanto a estos cambios como a la obra. En este sentido para interpretar el

significado iconográfico de *la Virgen del perdón*, se requiere cumplir con alguna de las dos premisas que sugiere la historiadora del arte Elsa Arroyo Lemus (2009), quien ha trabajado rigurosamente esta pintura.

El primer señalamiento es localizar el documento o contrato que dé cuenta del nombre original de esta obra, bautizada como *la Virgen del Perdón* en el siglo XIX. La segunda premisa, es construir el contexto social e histórico en el que se produjo esta pintura (Arroyo, 2009), lo cual es el objetivo de investigación de la sociología del arte, es decir, estudiar a las obras a partir de su contexto social de *producción, mediación y recepción* (Silbermann, 1971; Heinich, 2002). Esta obra fue realizada por Pereyng como castigo tras haber dicho que las relaciones sexuales entre mujeres y hombres solteros no era un pecado—, razón por la cual el Tribunal del Santo Oficio obligó al artista a elaborar una pintura con sus propios recursos, (Arroyo, 2009; Toussaint, 1938). Entonces, supongo, si nadie pagó por hacer la obra es probable que no se extendiera un oficio de compra-venta, por tanto, mientras no se encuentre dicho contrato lo pertinente es retomar la segunda premisa y contextualizar a *la Virgen del Perdón*.

A partir de la propuesta de Arroyo (2009), considero que la sociología del arte es capaz de conocer el contenido iconográfico de *la Virgen del perdón*, pues esta disciplina considera que las manifestaciones estéticas son productos sociales constituidos a partir de determinados procesos de tipo social e histórico. Esta vertiente sociológica ofrece herramientas y técnicas para entender las obras (Wolff, 1997) sin que la distancia histórica entre el momento en que se produjo la obra y quien la interprete represente un problema para su estudio (Gadamer, 1998; Durán, 2004)

Así pues resulta importante realizar una aproximación sociológica a una obra de estas características. En primer lugar porque el *arte novohispano*, específicamente el del siglo XVI, es la base del *arte mexicano*, ya que durante esta centuria se levantaron en el país las iglesias más majestuosas con su respectiva ornamentación plástica (Toussaint, 1938), lo cual favoreció procesos sociales en *la producción, la mediación y la recepción* artística que aún son vigentes. Basta con mencionar que la Catedral Metropolitana, la cual recibe

diariamente a sus feligreses, comenzó a construirse en esta época. De igual forma, las pinturas y esculturas que son admiradas, veneradas y observadas por el público fueron realizadas por artistas novohispanos. Por tanto, comprender las reliquias del pasado permite interpretar el presente de la sociedad mexicana.

Por otro lado es importante estudiar el arte novohispano, ya que en épocas recientes se ha vuelto un área de interés en los principales centros académicos del mundo como en Estados Unidos, donde se están desarrollando estudios para conocer la evolución y recreación de las sociedades poscolombinas a partir de las manifestaciones estéticas. Todo esto es de suma importancia para entender el arte a nivel mundial (Cembalest, 2010). En este sentido, resulta necesario para la sociología en México ahondar en esta temática, ya que nuestro país es uno de los principales representantes en la materia; es preciso aprovechar las coyunturas, no quedarnos al margen en este tipo de investigaciones, por ello hay que valorar, reconocer y estudiar el patrimonio artístico nacional.

Con base en lo anterior, puntualizaré que mi interés es conocer el significado de *la Virgen del Perdón*, concretamente conocer las construcciones sociales y de género que se expresan en la pintura; dar cuenta si desde este momento la Virgen respondía a un modelo de subordinación genérico. Para ello emplearé la perspectiva de género, pues me resulta importante conocer las ideas, temas, símbolos sobre la organización social y de género de aquella sociedad que la produjo, así como de lo que se pretende explicar de este momento en particular (Durán, 2001, 2004; Wolff, 1997). En este punto señalo que la perspectiva de género, de acuerdo con Marcela Lagarde (1996) es:

...analizar y comprender las características que definen a las mujeres y a los hombres de manera específica, así como sus semejanzas y diferencias. Esta perspectiva de género analiza las posibilidades vitales de las mujeres y los hombres: el sentido de sus vidas, sus expectativas y oportunidades, las complejas y diversas relaciones sociales que se dan entre ambos géneros, así como los conflictos institucionales y cotidianos que deben enfrentar y las maneras en que lo hacen. Contabilizar los recursos y la capacidad de acción con que cuentan mujeres y hombres para enfrentar las dificultades de la vida y la realización de los propósitos... (p. 15).

Para visibilizar las construcciones de género de *la Virgen del Perdón* parto de dos puntos: en primer lugar, contextualizaré la época en que se realizó la pintura con el eje transversal de género, es decir, desarrollaré cómo era la organización social novohispana y las relaciones de género de la Nueva España del siglo XVI entendiendo por *género* la construcción simbólica social fundamentada en el sexo¹.

El género es lo que diferencia a los seres humanos en femeninos y masculinos. Tal diferenciación es un proceso social e histórico, y por lo tanto, no un hecho natural o anatómico. La diferenciación implica *el hacer cargado* de deberes y prohibiciones del sujeto en el mundo, su intelectualidad, afectividad, lenguajes, el imaginario, las fantasías, valores, deseos, en sí, la identidad (Lagarde, 1996).

El segundo punto será analizar la iconografía de la obra, que en sí es una iconografía mariana, pues la Virgen es la figura central y emblemática de la pintura (Durán, 2004). Como prueba de que *la Virgen del Perdón* pertenece a esta temática iconográfica, basta con revisar en toda la historia de esta pieza, los nombres que se le han atribuido a través del tiempo, uno de ellos ha sido *Nuestra Señora de las Nieves*. Consecuentemente en la representación pictórica María es la figura en torno a la cual se configura la obra, es el icono central (Fernández, 1966).

La tesis desarrolla cada uno de estos puntos estudiándolos a partir del contexto sociohistórico de *la Virgen del Perdón*, lo cual incumbe al momento de producción de la pintura, la biografía del artista, la iconografía de la obra, entre otros aspectos que permitieron conocer algunos datos de la organización social de género. Para poder lograr esto parto de tres ejes de análisis, los cuales corresponden a los capítulos de este trabajo que son, la construcción de la obra de arte como un producto cultural de interpretación, la reconstrucción del contexto social, histórico y de género en el que se realizó *la Virgen del perdón* de Simón Pereyng: Nueva España a finales del s.XVI y la interpretación de los iconos

¹ El sexo es el conjunto de características genóticas y fenotípicas presentes en los sistemas, funciones y procesos de los cuerpos humanos (Lagarde, 1996, p. 86)

representados en la pintura de *la Virgen del perdón* desde la sociología del arte con perspectiva de género.

En este sentido la exposición de esta investigación se expondrá en tres capítulos. En el primer capítulo titulado *Perspectiva teórica y metodológica* se discute teóricamente la delimitación del campo de estudio de la sociología del arte dentro de la hermenéutica de H. Georg Gadamer, teniendo como eje transversal la perspectiva de género. Para analizar el problema de investigación abordo los antecedentes sobre la pintura *la Virgen del Perdón* y retomo además las categorías de la sociología del arte y de la hermenéutica, como herramientas teórico-metodológicas, que son el contexto social de producción, interpretación, comprensión, horizonte, icono y representación.

El segundo capítulo se titula *La Virgen del perdón de Simón Pereyng en la sociedad novohispana del siglo XVI*. En éste presento el contexto sociohistórico que produjo y recibió a la pintura *del perdón*. De lo anterior, desarrollo la vida pública y privada del pintor en relación a su contexto de producción artístico pictórico permitiendo comprender cómo era la producción de una obra en la sociedad novohispana a finales del siglo XVI y así conocer el contenido de *la Virgen del perdón*.

El tercer capítulo, *Tradicción, composición e iconografía de la Virgen del Perdón en el contexto social y de género de la Nueva España en el siglo XVI* realizo una interpretación de la pintura. Para ello, estudio a la tradición y los elementos configurativos de la obra, como son las influencias artísticas que se observan en el cuadro, la composición de la pieza, así como los personajes del mismo. Igualmente, exploro los iconos representados en esta pintura con relación al contexto social e histórico, así como de producción artística con eje analítico del género, de acuerdo a la propuesta hermenéutica de Gadamer. Todo esto con el propósito de conocer cuál es el modelo de género que representa *la Virgen del Perdón* en la sociedad novohispana del siglo XVI.

Al término de la investigación se ofrece una síntesis del trabajo comprendido en este escrito. De igual forma daré cuenta de los alcances y

limitaciones de este estudio, así como otras posibilidades para abordar a la pintura *la Virgen del Perdón*.

CAPÍTULO I

PERSPECTIVA TEÓRICA Y METODOLÓGICA

1.1 LA SOCIOLOGÍA DEL ARTE UNA FORMA DE APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA PINTURA *LA VIRGEN DEL PERDÓN*

Las obras de arte son objeto de investigación sociológica porque siempre buscan expresar un conocimiento y producir un efecto social (Durán, 2001), lo que refiere a “...un proceso social continuo que implica una interacción entre el artista y su entorno sociocultural y culmina en la creación de una obra de uno u otro género, lo que a su vez es recibida por el medio sociocultural y vuelve a actuar sobre él” (Silbermann, 1971: 32). Cabe señalar que este proceso social se inscribe en un contexto histórico, de producción y de género, lo cual posiciona el contenido que transmiten las obras (Silbermann, 1971; Wolff, 1997; Durán, 2001, 2004; Heinich, 2002).

De acuerdo con la socióloga francesa Nathalie Heinich (2002) la sociología del arte estudia las obras a partir de su contexto de *producción*, *mediación* y de *recepción*, tres momentos a partir de los cuales se constituyen las manifestaciones artísticas; para explicar esto es preciso retomar la historia de esta vertiente sociológica, organizada en cinco periodos que abordaré a continuación. A su vez procuraré incorporar la perspectiva de género en la cronología, ya que hasta el momento no existe una teoría de la sociología del arte feminista, sin sesgos sexistas, pues no se examinan las desigualdades de género en ningún punto del proceso estético ó diferencias entre mujeres y hombres para realizar, percibir o incorporar el arte (Wolff, 1997, Durán, 2002). Todo lo anterior permitirá ubicar los criterios de estudio del presente trabajo.

a) Estudios presociológicos

Heinich (2002) señala que la sociología del arte es una disciplina heterogénea desde su comienzo, pues surgió de los trabajos realizados por la historia del arte y

la estética, al romper con el binomio tradicional artista-obra e incorporar el término *sociedad*. Cabe señalar que la sociología también se interesó en la cuestión estética aunque de manera marginal, ya que sólo retomó al arte como un referente cultural o histórico, como ejemplo de ello están las publicaciones de *Estudios psicológicos y etnológicos sobre la música* de Georg Simmel (2003) y el texto *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música* de Max Weber (2004).

Al conjunto de estos estudios se les denominó *presociológicos* por la incipiente manera de abordar lo social y por la pluralidad de intereses, ya que provenían de distintas áreas de conocimiento. Dichos objetivos de estudio configuraron nuevas perspectivas de análisis en las cuales se distinguen cuatro tendencias generacionales acordes con una época y no necesariamente con una ubicación geográfica (Heinich, 2002).

b) Primera generación

Esta generación surgió alrededor de la primera guerra mundial del siglo XX, desde las perspectivas de la tradición marxista, la escuela de Frankfurt y la historia del arte. Se le denominó como *estética sociológica* porque dejó de lado la valoración y comprensión del arte por el arte mismo —esteticismo— y planteó que la estética estaba circunscrita a lo externo o bien a lo social. De ahí que el arte se desautomatiza, no se entiende como un hecho aislado, sino que está determinado por un contexto social material, cultural e histórico (Heinich, 2002).

El interés central de esta *generación* fue el artista y la producción del arte. Cabe señalar que estas perspectivas de conocimiento estudiaron de manera independiente al arte. Por ello aunque comparten su visión sobre el vínculo entre el arte y la sociedad, también tuvieron sus discrepancias en cuanto a sus planteamientos y aportaciones (Heinich, 2002).

La corriente marxista consideraba que el arte era un reflejo de la superestructura determinada por la infraestructura material y económica de una sociedad: la heteronomía del arte. El marxismo incorporó los conceptos de ideología, lucha de clases, condiciones socioeconómicas y demás categorías del materialismo histórico. Como ejemplo de estos trabajos están los realizados por

Yuri Plejanov, Arnold Hauser, Francis Klindenger y Frederick Antal. También en esta línea la Escuela de Frankfurt aportó fundamentos que secundaban la heteronomía del arte, pero enfatizando el papel del individuo y la cultura en el mismo (Heinich, 2002).

Por otra parte, los historiadores del arte sugirieron que éste no era un reflejo de la sociedad como sostenían los marxistas, era una construcción social que ordenaba y prefiguraba una visión del mundo, el arte tenía influencia social. A esta propuesta se le denomina “sociologizante”. A pesar de que esta perspectiva de conocimiento incorporó en sus trabajos términos como sociedad, mundo exterior, marcos sociales, etcétera, el enfoque era más cultural que social pues carecía de una metodología y referencias conceptuales propios de la sociología (Heinich, 2002).

Con el paso del tiempo estas tres corrientes de la estética sociológica, la tradición marxista, la escuela de Frankfurt y la historia del arte, desarrollaron un distinto valor normativo para el arte y aunque dejaron de lado otras dimensiones de la experiencia estética como son la recepción o el proceso creativo, esta tendencia desarrolló una figura central para la sociología del arte: el artista (Heinich, 2002).

La figura del artista ha sido trabajada desde distintos enfoques sociológicos, sin embargo, para el caso del presente trabajo es necesario, primero, comprender que estamos refiriéndonos a un pintor novohispano con un contexto histórico y social determinado. En éste el artista era considerado más como un artesano (Del Barrio, 1920; Bracho, 1990).

Este aspecto lo abordaré en la investigación y por ello será preciso estudiar al artista como elemento de un proceso total y reconstruir su imagen completa. Lo anterior es una propuesta de Silbermann (1971) que refiere al análisis de las contribuciones que se hacen al orden social, la situación y relaciones sociales, el origen social, las categorías de artistas, origen étnico, condición económica, nivel educativo, estilo de vida, hábitos del trabajo y contactos sociales.

Por otro lado, Durán (2001, 2004) explica que el artista se desenvuelve en las diversas subcomunidades intelectuales determinadas por su época y, por

ende, responden a un contexto social de género. Asimismo, es importante precisar que la actividad del artista pertenece a un contexto social organizado genéricamente, pues los sujetos están estructurados como mujeres u hombres. De acuerdo a ello se les niegan o posibilitan habilidades, oportunidades, vivencias, deseos, deberes, y otros aspectos que constituyen la vida pública y privada (Lagarde, 1996).

Resulta importante visibilizar a las artistas y los artistas para advertir las desigualdades de género que tienen en los espacios de formación (escuelas, institutos, colegios), acceso a puestos de poder e incorporación en actividades artísticas y en su desarrollo de habilidades, es decir, que lleven a cabo sus potencialidades. Esto posibilita que unos sujetos estén más dedicados a su actividad que otros (Durán, 2001).

c) Segunda generación

Esta tendencia sociológica inició en 1950 durante la Segunda Guerra Mundial y fue elaborada por historiadores del arte. Se consideraron estos trabajos *historia social del arte*, porque su objetivo era el estudio de esta área en la sociedad, el contexto social que produjo y recibió las obras. La segunda generación se interesó por estudiar el arte en el pasado, razón por la que no pretendió ideologizarlo o crear una teoría social, como si lo realizó *la primera* (Heinich, 2002).

De igual forma se centró en resultados concretos sobre lo que permitía el hacer de las obras, para lo cual se basó en técnicas y métodos de indagación histórico-empírica tales como la estadística. Los resultados que aportó esta generación fue un análisis más acorde a las especificidades de las determinaciones propias de la creación considerando al contexto cultural más que al material (Heinich, 2002).

En sí esta tendencia se enfocó en toda intervención entre la producción de una obra y la recepción de ésta que es la mediación, ya que el objeto artístico sólo encuentra su lugar gracias a una compleja red de actores que son los mercados de arte; los intermediarios culturales, donde se encuentran mecenas,

coleccionistas, galeristas, críticos de arte, entre otros; también están las instituciones educativas y otras de difusión artística. Por otro lado, se volvió a indagar en la figura del artista pero a partir sus condiciones de producción y su relación con los marcos institucionales (Heinich, 2002).

De esta vertiente retomaré para el estudio de *la Virgen del Perdón* lo enunciado por Heinich (2002) acerca de la necesidad de vincular al artista con las instituciones, pues en éstas los artistas desarrollan diversas actividades. Las instituciones tienen su historia y sus lógicas propias, razón por lo que modifican y transforman la práctica, el estatus o la recepción de una actividad artística.

Al respecto quisiera señalar el caso del pintor Simón Pereyngs, aunque fue la institución gremial la que modificó su actividad y le otorgó un estatus, pues como señalaré en el capítulo dos de esta investigación, los gremios novohispanos agrupaban a los artesanos; había un gremio para cada oficio los cuales estaban regulados por una serie de ordenanzas comunes y disposiciones afines (Bracho, 1990).

Las ordenanzas y disposiciones de aquella época establecieron los procedimientos industriales, como sería el uso y manejo de los materiales, asimismo, normaron las jerarquías y evaluaban las aptitudes de los artesanos (Del Barrio, 1920). De igual manera convenían la etnia y el género para ingresar o participar en algún escalafón de la organización gremial. A los indígenas y a las mujeres se les restringía su ingreso y participación en los gremios, ninguno podía alcanzar el grado de maestro, ni podían incorporarse a la actividad que desearan (Carrera, 1954; Ramírez, 1981).

En el caso de los indígenas éstos sólo eran admitidos en gremios “modestos” como el de zurradores, mientras que las mujeres sólo podían acceder a los gremios de actividades propias a su sexo como eran los de costura, cocina, ventas, manufactura, entre otros (Carrera, 1954; Ramírez, 1981). Lo anterior explica el cómo las instituciones posicionaron y transformaron el estatus, la recepción y la práctica de la actividad realizada por los artesanos, entre los que se encontraban a los artistas de la sociedad novohispana.

Cabe destacar también la forma como las instituciones asignaron diferencias de acuerdo al género u otras categorías sociales para los artistas, estas diferencias se establecen a través de procesos pedagógicos que controlaban y reproducían mandatos de género (Lagarde, 1996) a partir de la enseñanza- aprendizaje de artes y oficios en los gremios y que expondrá también en el segundo capítulo de este trabajo.

Por otra parte, retomaré de esta *generación*, el concepto de *mecenazgo*, no sólo porque es una figura que desempeña un papel muy importante en la relación del artista con el público, sino por ser quien protege y favorece económicamente a los artistas, siendo personas de vastos recursos, pertenecientes a las élites sociales. Han sido los mecenas quienes condicionan, para su propia satisfacción el trabajo de los artistas, es decir que influyen y en algunos casos imponen en las obras los temas, gustos u orientaciones estilísticas de sus preferencias (Mendieta, 1979).

Es preciso mencionar que en el siglo XVI uno de los principales mecenas del arte novohispano fue la Iglesia (Carrera, 1954). La Iglesia marcó requerimientos estéticos para los artistas y obras que llegó a custodiar, como sería el caso de *la Virgen del Perdón* una pintura que la Iglesia impuso a Simón Pereyris realizar. Este hecho es sobresaliente pues las disposiciones que se dictaminaron para la obra fueron acordes al momento histórico de la Colonia, lo cual explicaré posteriormente.

d) Tercera generación

Esta vertiente sociológica fue elaborada hacia la década de 1960 por historiadores sociales de arte de Francia y Estados Unidos. El objetivo de esta *generación* era investigar el arte como sociedad, al conjunto de interacciones y actividades sociales que se desarrollan en la recepción, por tanto se enfocaron en el análisis y distinción de los públicos (Heinich, 2002).

Estos estudios se abocaron en el comportamiento de los públicos, debido a que la recepción sólo puede apreciarse en el tiempo presente, en el momento que sucede. Los investigadores de esta vertiente se valieron de métodos empíricos y

herramientas metodológicas como la econometría, las entrevistas o la observación, para conocer a los públicos, así como para producir datos estadísticos, de ahí que a esta generación se le conoce como sociología de los cuestionarios (Heinich, 2002).

La *recepción* de las obras implica varias temáticas de estudio, a primera vista parecieran de *la segunda generación*, sin embargo, existe una diferencia en el modo de abordarlo. Como ejemplo de estas temáticas están: el consumo, las técnicas de trabajo, las profesiones del arte —como curadores o críticos— y el público. Cabe destacar que de las aportaciones de esta tendencia me resulta pertinente analizar el fenómeno de la recepción por parte del público (Heinich, 2002).

La necesidad de estudiar al público se remite a la propuesta de Marcel Duchamp, refiere que el público es quien hace las obras porque éste es el que mira los cuadros (Citado en Heinich, 2002). De modo tal el público es quien recibe la obra, de ahí que el estudio de la recepción permita una mejor comprensión de las obras, ya que no solamente son los productores y los mediadores los que construyen los objetos artísticos (Heinich, 2002).

Al respecto del público, la percepción de una obra implica un desciframiento de ésta, pues “...vemos en función de lo que sabemos de la manera variable según las condiciones históricas” (Bourdieu, 1971, p. 46). Para este autor la percepción se desarrolla de distintas maneras debido a la desigualdad social en el acceso a la cultura, por tanto no existe un público sino diversos públicos (Heinich, 2002).

Los planteamientos de esta generación con respecto a la recepción del público, me permite acercarme al cuadro de *la Virgen del Perdón* en su contexto histórico del s. XVI, porque de acuerdo hacia quienes se dirige la obra será el lugar dónde se ubicará y el modo en que se percibe. En este sentido, esta pintura novohispana fue exhibida en un espacio determinado para un público específico que la pintura se realizó para exponerse en un altar de la Catedral Metropolitana (Heinich, 2002, Durán, 2001), pues no fue diseñada por ejemplo como una *pintura*

de concha colocada en un medallón para un uso particular (Alarcón y Lutteroth, 1993).

Por otra parte Durán (2001) considera que el estudio de la recepción vincula la función social y estética de las obras, pues el lugar donde éstas se colocan tiene un fin determinado; estar al alcance del público para ser observadas; asimismo, las piezas de arte deben relacionarse con otros objetos (pinturas, grabados, esculturas, etcétera), para ofrecer un significado en conjunto, además de que el mensaje en particular de cada una pueda comprenderse de manera más completa y óptima. En este sentido, la autora explica el arte religioso es de tipo devocional, las obras generalmente se asocian o bien, complementan, con otras imágenes para entablar un diálogo plástico.

Por tanto, *el diálogo plástico* exhorta analizar a las obras en el conjunto de una composición narrativa; esto recuerda que las imágenes principales como *la Virgen del Perdón*, eran enlazadas con otras obras para reforzar o jerarquizar su contenido simbólico y de ese modo exponer un conocimiento religioso concreto, enriquecido con elementos retóricos, como son la oración y la prédica, así como otros más conceptuales, es decir, la iluminación, los olores, los gestos y rituales colectivos religiosos (Durán, 2001).

Finalmente Heinich (2002) habla de una posible *cuarta generación*, la cual retoma diversas temáticas de las generaciones precedentes con una perspectiva antropológica y pragmática, pues analiza lo que el arte hace en el mundo, viendo al arte como un elemento de la sociedad donde el interés es la obra en sí. Esta *generación* profundiza en la comprensión de las representaciones y no sólo en la explicación de los objetos o hechos del arte, busca hacer sociología de las obras, un análisis más interno que de contexto o de lo externo.

e) Cuarta generación

Heinich (2002) señala que esta generación está iniciando. Por ello existen diversos programas de investigación, estos van desde el estudio de los componentes materiales de las obras, por ejemplo los pigmentos; a las

propiedades externas de la obra como el pensamiento escolástico, las instituciones y sus ideologías, etcétera.

La principal dificultad de esta *generación*, es que existen otras especialidades estéticas que estudian las obras, sin embargo, la sociología del arte considera la necesidad de advertir algo nuevo para estos estudios. La propuesta es partir de una investigación minuciosa del arte que surja de los estudios de los otros especialistas, teniendo como objeto de estudio a las obras, las cuales deben analizarse en su contexto, no sólo describirlas, sino extraer de ellas características comunes del conjunto de obras y fenómenos colectivos como *la recepción, la mediación y la producción*. El objetivo será interpretar a dichos objetos, privilegiando y construyendo el corpus colectivo de estudio y no la individualidad de las obras (Heinich, 2002).

Tras esta síntesis sobre los intereses y contribuciones de la Sociología del arte, es pertinente mencionar que la presente investigación se sitúa en los planteamientos de la *cuarta generación*, pues me centraré en una obra concreta. Para ello retomaré los aportes del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1998, 2001, 2004), ya que este autor permite interpretar el contenido de la obra de acuerdo al momento social e histórico en que se produjo. La interpretación se realiza según los significados propios del presente histórico, del posicionamiento de quien interpreta la obra de arte. Desde la perspectiva de este autor el arte es un juego pues representa una ordenación en la que el vaivén del movimiento lúdico aparece como por sí mismo, no tiene objetivo, ni intención, ni esfuerzo, siempre se renueva (Gadamer, 2001).

Incorporaré el punto de vista de la socióloga feminista María Ángeles Durán (2001, 2002, 2003, 2004) porque ofrece la posibilidad de estudiar al arte y la iconografía mariana desde la perspectiva de género, lo que implica asumir al género como un eje transversal para investigar lo que la iconografía de una obra de arte representa con respecto al género en el contexto histórico en que se realiza la obra, así como también enunciar la posición epistemológica de quien interpreta las obra de arte.

En resumen, tanto la perspectiva hermenéutica del filósofo H. Gadamer como la propuesta de la socióloga Ma. Ángeles Durán coinciden en estudiar a las obras de arte tomando en cuenta la distancia histórica entre quien investiga la obra y el momento de producción de la misma, pues es fundamental advertir el posicionamiento histórico y social de quien interprete para no tener un conocimiento sesgado.

1.1.1 La interpretación sociológica de una obra de arte desde la perspectiva de género

La perspectiva hermenéutica de Gadamer (1998, 2001, 2004) resulta útil en el estudio general de las obras de arte, recurro a esta propuesta para interpretar a *la Virgen del perdón* incorporando el análisis de género de Durán (2001, 2002, 2003, 2004). Gadamer propone que el objetivo de toda manifestación artística es que sea comprendida, lo que implica que la obra debe ser observada y recibida por un espectador (Wolff, 1997).

La comprensión es al mismo tiempo interpretación, pues al observar una obra, el espectador experimenta una sensación particular que proyecta a la obra y le da a ésta un sentido único. La razón de este sentido único se debe a que quien interpreta la obra es un espectador específico, y éste es finito e histórico (Gadamer, 1998; 2004)

Por otro lado, Gadamer (2001) explica que si bien la interpretación es particular, ésta no es arbitraria porque es histórica, vinculada a una comunidad de sentido que responde a los *prejuicios* de una época. Aquí se entiende por *prejuicio* aquello por lo que experimentamos y percibimos la realidad de una manera histórica y determinada, aunque los *prejuicios* carecen de fundamento y distorsionan sesgando la comprensión. Por otra parte, los *prejuicios* pertenecen a una comunidad con *tradición*, siendo la *tradición* aquello válido¹ que construye y fundamenta tanto a las personas como a las instituciones histórica y socialmente, pues este autor explica que:

¹ Cabe señalar que la tradición puede ser ejemplar o aborrecible para los sujetos (Véase Gadamer 2001 y 2004).

...no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la vida histórica (Gadamer, 2001: 344).

La interpretación es histórica en la medida que pertenece a una *tradición* porque ésta es un momento de libertad y de historia, pues aunque su virtud principal es su capacidad de permanencia —ser algo que ya está dado—, también es innovadora, ya que requiere ser afirmada, asumida y cultivada. Por tanto, la tradición es básicamente conservación, está presente en todos los cambios históricos (Gadamer, 2001).

Incluso cuando la vida sufre sus transformaciones más tumultuosas, como ocurren en los tiempos revolucionarios, en medio del aparente cambio de todas las cosas se conserva mucho más legado antiguo de lo que nadie creería integrándose con lo nuevo en una nueva forma de validez. En todo caso la conservación representa una conducta tan libre como la transformación y la innovación (Gadamer, 2001: 350).

En este sentido de las transformaciones y la conservación la tradición nos interpela porque nuestro comportamiento responde al pasado, el cual confirmamos constantemente estando siempre dentro de tradiciones. De ahí que la tradición no es algo ajeno, es propio a nosotros y nos reconocemos en ella. En consecuencia, la interpretación que es realizada por sujetos históricos, está fincada en la *tradición*, la cual, reitero, determina la manera en que se comprende el significado de una obra (Gadamer, 2001; 2004).

Además, la interpretación se realiza con base a los *prejuicios*, ya que no es posible desprenderse de ellos. Quien pretenda hacer una interpretación con validez y autoridad, deberá hacerla con *conciencia hermenéutica* porque el conocimiento no está determinado, es histórico, éste se renueva, y amplía con cada interpretación (Gadamer, 2001; 2004).

El que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva

desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni << neutralidad >> frente a las cosas ni tampoco autocancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios. Lo que importa es hacerse cargo de las propias anticipaciones, con el fin de que el texto mismo pueda presentarse en su alteridad y obtenga así la posibilidad de confrontar su verdad objetiva con las propias opiniones previas (Gadamer, 2001: 335-336).

En otras palabras, para quien busca hacer una interpretación con una *conciencia hermenéutica* requiere develar sus propios *prejuicios* y mostrarlos, asumirlos, no sólo porque se interpreta a partir de ellos, sino que además al reconocerlos se posiciona la interpretación desde la historicidad de la persona que interpreta y aquí señalo que lo hace desde su propio sexo-género, lo cual es visto desde la perspectiva feminista (Durán, 2001).

Reconocer los *prejuicios* implica entender su alteridad, el momento histórico en que se inscriben, son distintos a los que se tuvieron en el pasado y los que se tendrán a futuro. Para entender la alteridad de los *prejuicios*, se deben cuestionarse y contrastarse con otros *prejuicios*, ya que éstos se ubican en un tiempo histórico específico Gadamer (2001).

De este modo se renueva el conocimiento sobre la obra la que aquí nos interesa, pues mientras más se sabe sobre ésta surge una nueva visión de la misma. Por lo anterior en esta investigación, conocer las interpretaciones realizadas sobre la pintura *la Virgen del perdón*, permite cuestionar y confrontar lo dicho con respecto a ella y fincar lo que Gadamer (2001) llama *horizonte*, una perspectiva, la cual incluye todo lo visible desde un determinado e histórico punto de vista.

El objetivo de construir un *horizonte* es el de fusionarlo con otros *horizontes*. Tal es el caso de los elaborados por otros autores que han estudiado a la pintura de *la Virgen del Perdón*, pues conforme más se conozcan otros *horizontes* más se reconoce el propio y por tanto, es posible asumir y proponer una postura comprensiva sobre la obra que se está interpretando (Gadamer, 2001).

Para interpretar a *la Virgen del perdón*, partiré de mi *precomprensión* de la misma, la cual confrontaré después con las interpretaciones que han hecho otros

autores sobre ella. De ahí la necesidad de un estado de conocimiento sobre esta pintura, lo cual abordé en el punto titulado *Historias sobre la pintura la Virgen del perdón*, para así construir una interpretación posicionada y situada desde mi propia historicidad, incluyendo en mi caso la perspectiva feminista de género.

Más adelante haré mi propia lectura sobre el contenido de la pintura, teniendo en cuenta lecturas e interpretaciones que otros investigadores actuales han hecho sobre la obra. Por otro lado, se considerarán las influencias artísticas del cuadro, a los artistas y a las obras que inspiraron a Pereyng para que realizara a *la Virgen del Perdón*; esta genealogía de pintores y piezas correspondería a lo que Gadamer llama *tradición*. Tales referentes permitirán conocer el devenir histórico y social de la pintura.

Dichas obras se relacionan y forman parte del contexto de *producción y recepción* de *la Virgen del perdón*, pues por un lado son los antecedentes para elaborar a esta pintura y por otro, éstas son fórmulas pictóricas del pasado con las cuales Pereyng se garantizaba un éxito artístico (Sebastián, 1966). Al estudiar tanto la *tradición* (Gadamer, 2001) como al contexto social de la obra (Silbermann, 1971), se tendrá en cuenta *la organización social de género* propio de dicha época, entendiendo por esta categoría al orden social y político fundado por la hegemonía (Lagarde, 1996).

La hegemonía que en función de conservar el dominio del grupo; norma, consensa, educa, difunde, coacciona e instituye en la sociedad una concepción particular de proceder en el mundo de acuerdo al género asignado a los cuerpos de mujeres y hombres. Tal asignación de género se construye sobre la sexualidad y es particular en cada cultura en razón de su momento histórico (Lagarde, 1996).

Finalmente hay que tener disposición para dejar hablar a la obra; ser receptivo a su contenido, lo cual no presupone una neutralidad frente a la ella, sino que incluye una incorporación matizada de las propias opiniones y *prejuicios*, con el fin de que la obra pueda presentarse en su alteridad, en su diferencia con otras obras y por tanto en su particularidad, puesto que la comprensión se desarrolla en un círculo hermenéutico en el que "...el todo debe entenderse desde lo individual,

y lo individual desde el todo... El movimiento de la comprensión discurre así del todo a la parte y de nuevo al todo” (Gadamer, 2004: 63).

El objetivo de la comprensión es ampliar el conocimiento atendiendo la totalidad, la *tradición* y sobre todo las partes que constituyen a la obra, pues éstas son las que integran las obras, por ello el primer paso es reconocerlas, significar los iconos que son lo representado, lo copiado de la realidad (Gadamer, 1998). Estos son propagadores de ideas, figuras reconocibles que se aprenden visualmente y se asocian con elementos emocionales y afectivos de acuerdo a conceptos previamente creados por el lenguaje de cada cultura generizada, de ahí que se proyecte en estos la generización (Durán, 2003). Por lo anterior es obligatorio investigar cuáles son los iconos que se representan en *la Virgen del Perdón*, conocer a través de las respuestas a las siguientes preguntas ¿Por qué se representan estos y no otros? ¿Cuál es el sentido social, histórico y de género de estos? no hay que olvidar que los iconos están generizados y existe una función social de las obras de arte, razón por la cual la pintura tiene un mensaje plástico y un conocimiento religioso concreto (Durán, 2001).

Para avanzar en el círculo de la comprensión propuesto por Gadamer, habrá que integrar el conocimiento de la totalidad de la pintura y saber cómo está determinado, qué representaciones contiene y conocer la función representativa del cuadro, así como las funciones por las que estos iconos en particular están siendo representados.

Por tanto a la obra se le debe comprender por lo que entraña, “...por su función directora, que es la peculiar conexión entre lo iconográfico y la unidad que configura una obra...” (Gadamer, 1998, p. 261) pues ésta es algo único en su especie, dado que lo representado no es un hecho arbitrario, es histórico y determinado, es la *tradición* que permite hablar a la obra en la posteridad (Gadamer, 1998). Cabe destacar que la interpretación de una obra de arte es de modo circular, es decir, es la comprensión un círculo histórico de conocimiento que se renueva, por tanto lo interpretado sobre *la Virgen del Perdón* está sujeto a ser revisado y a cambiar constantemente (Gadamer, 2001; 2004).

Finalmente, tras revisar y estudiar la bibliografía sobre la obra, la historia y organización social de género y la iconografía de *la Virgen del Perdón* será posible comprender el contenido social, histórico y de género (Durán, 2001) de esta pintura. Se propone una forma de interpretar desde la sociología del arte con perspectiva de género la iconografía mariana de la obra, situada por su contenido religioso e histórico en la contrarreforma, situación que fortaleció, entre otros aspectos, el culto a la Virgen María (Mâle, 1966), pues ella era el modelo de género femenino más importante del cristianismo (Warner, 1991; Durán, 2001). Ello se abordará en el tercer capítulo de este trabajo.

1.2 EL DEVENIR HISTÓRICO DE LA VIRGEN DEL PERDÓN A TRAVÉS DE LOS SIGLOS

La Virgen del perdón es una obra que fue realizada por Simón Pereyng en el siglo XVI, la importancia de ésta para el arte mexicano se debe a su historia y a su *valor de uso*, que consiste en los diferentes significados sociales, las prácticas y tradiciones que ha generado la pintura lo largo del tiempo. Así en 1580, la elaboración de la obra fue una penitencia para el pintor, pues Pereyng fue enjuiciado por el Santo Oficio, tras haber dicho que ejercer relaciones sexuales entre mujeres y hombres solteros no era pecado (Arroyo, 2009; Toussaint, 1938; De Teresa, 1992).

Posteriormente la obra fue objeto artístico y de culto en el siglo XVI hasta el siglo XX, pues formaba parte del patrimonio artístico y religioso de la Catedral Metropolitana, el templo católico más importante de la Nueva España —y siglos después de la Ciudad de México—. En la Catedral, la pintura tuvo distintas advocaciones religiosas de acuerdo a sus tradiciones, ubicaciones y prácticas sociales, sirva de ejemplo que en el siglo XVII se le conocía como *la Virgen de las Nieves* porque estaba situada en el altar del trascoro que pertenecía a *la Hermandad de Nuestra Señora de las Nieves* (Arroyo, 2009).

En el siglo XVIII la obra era llamada *la Virgen del Perdón* por referencia al altar del perdón, su lugar de ubicación, allí se mantuvo hasta el siglo XX. Se

advertía en la pintura una supuesta capacidad milagrosa, pues intercedía entre Dios y el pueblo para el perdón de los pecados. Dicha capacidad se configuró por escritos y tradiciones populares, un ejemplo es la crónica de Juan de Viera que afirmaba que la pintura se realizó sobre una puerta de madera, pues el haber hecho esta obra sobre la puerta se le concede el perdón (Arroyo, 2009).

En el siglo XIX continuó activa la capacidad milagrosa de la obra en el imaginario social, sin embargo, se desarrollaron características especiales en este siglo, primero hubo un interés social por conocer y estudiar a la pintura, lo cual se debió a dos razones, la primera fue el fervor popular por comprender este cuadro. La segunda fue la búsqueda de una historia nacional —a la luz de la República independiente—, lo que dio por resultado estudios históricos que mezclaban relatos populares e información histórica.

Entre estos trabajos históricos está *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* de Manuel Revilla (1893) donde se menciona por primera vez el juicio de Pereyns. Otro texto es *México Viejo* de González Obregón (1991) en el cual se narra la historia del cuadro y se relata el encarcelamiento de Pereyns, además se acompaña de un grabado que escenifica la elaboración de la pintura del Perdón (Ver Figura 2). En el siglo XX *la Virgen del Perdón* se consolidó como un objeto de conocimiento, pues generó diversas investigaciones acerca de la obra. Tras el incendio de 1967 en la Catedral, la obra se destruyó en su mayor parte y con ello disminuyó el interés académico que había alcanzado, aunque se siguió estudiando por ser un objeto de gran valor artístico (Arroyo, 2009).

En el transcurso del siglo XXI se le hicieron dos restauraciones a la obra. Acto seguido esta pieza fue exhibida al público en dos ocasiones. Empero es preciso mencionar que después de la primera exhibición en el año 2000, se le confinó a las bodegas del Museo Nacional de Artes (MUNAL) hasta el año 2008 cuando la obra volvió a presentarse. Después de esta segunda presentación, la pintura fue resguardada en las bodegas del Centro Nacional de Conservación y

Restauración del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM), hasta el día de hoy².

A pesar de que la *Virgen del Perdón* dejó de ser una obra de arte se mantuvo como un objeto de interés académico, se revaloró entre los especialistas del arte. Además a partir del 2004 la pintura sirvió como ejemplo didáctico que mostraba a los estudiantes de restauración cómo se había construido una tabla novohispana del siglo XVI. También, generó nuevos estudios, los cuales mencionaré más adelante (Arroyo, 2009).

Respecto de las investigaciones que existen sobre esta pintura, es importante destacar que lo que se ha hecho pertenece a la historia y a la historia del arte. No se encontraron trabajos sobre la obra que contengan una perspectiva de género, ni una mirada sociológica del arte que busquen interpretar la obra del perdón desde esta óptica.

Por ello pretendo hacer una revisión de los trabajos que hasta ahora existen, para comprender el estado de conocimiento alrededor de la obra y advertir lo que la sociología del arte con perspectiva de género es capaz de aportar; ello refiere al estudio de la obra como un complejo de factores sociales, históricos (Heinich, 2002) y de género (Durán, 2001; Wolff, 1997).

En este punto preciso detenerme para explicar que entiendo por género a la construcción simbólica social fundamentada en el sexo³. El género diferencia a los seres humanos en femeninos y masculinos; tal diferenciación es un proceso social e histórico, no un hecho natural o anatómico. La diferenciación implica el hacer, cargado de deberes y prohibiciones del sujeto en el mundo, su intelectualidad, afectividad, lenguajes, el imaginario, las fantasías, valores, deseos, en sí, la identidad (Lagarde, 1996).

² Se acudió al CENCROPAM el día 03 de julio de 2014 para verificar *in situ* la existencia de la pintura *la Virgen del perdón*, dando cuenta de su permanencia en este lugar.

³ El sexo es el conjunto de características genotípicas y fenotípicas presentes en los sistemas, funciones y procesos de los cuerpos humanos (Lagarde, 1996: 86)

1.3 APROXIMACIONES TEÓRICAS SOBRE LA VIRGEN DEL PERDÓN

La pintura se empezó a estudiar desde el siglo XIX, por lo cual existe una diversidad de estudios desde la historia del arte sobre esta obra. Algunos trabajos la estudian como referencia primaria o secundaria, ya que *la Virgen del perdón* no es en todos estos estudios el centro de interés, sino que en algunos casos se enfocan en el artista, la historiografía del arte novohispano o un estilo artístico. En primer lugar están los estudios que hablan sobre el pintor Simón Pereyng. Estos trabajos tienen en común que reconstruyen la biografía del pintor y dan cuenta de su producción artística; en éstos nombran el título de las obras con un breve resumen de las mismas.

Entre estos textos están *Procesos y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición de México* de Manuel Toussaint (1938), *Una obra ignorada de Simón Pereyng* de Eduardo Enrique Ríos (1942), *Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España* de José Rogelio Ruíz Gomar (1983), *Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyng* de José Guadalupe Victoria (1986) y *Una noticia más sobre Simón Pereyng* de José María Lorenzo Macías (2002).

Estos textos permiten conocer al artista, ya que aportan datos y documentos históricos y biográficos sobre su vida y su relación con otros pintores, así como las obras que produjo, el lugar donde nació, la lengua que hablaba y el proceso inquisitorial por el que fue castigado y condenado a pintar una obra para la Antigua Catedral Metropolitana, ésta fue la *Virgen del Perdón*.

En segundo lugar encontramos los trabajos que estudian la historia del arte novohispano o colonial, exponiendo las particularidades de la pintura en general de esa época. En algunos de estos se explican las características de la pintura a partir de sus convenciones estéticas e influencias artísticas, donde *la Virgen del perdón* sirve para ejemplificar características de la pintura colonial.

Estos estudios permiten caracterizar a la pintura de la *Virgen del perdón* en aspectos de estilo, composición y/o técnica. Los trabajos son: *Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana* de Francisco Stastny (1980) y el

artículo *¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?* De Juana Gutiérrez Haces (2002).

En *Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana* (1980) Stastny detalla cómo se desarrolló la pintura en los Virreinos de Nueva España y Perú. Al respecto el autor dice que Pereyng no se suscribe como un pintor al fenómeno cultural de la *maniera*⁴ su linaje plástico responde a la *contramaniera*⁵ y la *antimanirera*⁶ que son variantes artísticas de dicho fenómeno cultural. Particularmente Stastny menciona que la obra de *la Virgen del perdón*, "...refleja nítidamente el apego del artista a soluciones que encuadran en el esquema de la *contramaniera* romana en su reutilización de ideas de Rafael." (1980: 216).

En 2002 Juana Gutiérrez Haces explica que la pintura novohispana se desarrolló de modo similar a la lingüística española en América, ambas se conformaron por el mestizaje entre la tradición española e indígena, es decir, construyen una nueva identidad. *La Virgen del Perdón*, según esta autora, sería una de las primeras producciones pictóricas en América impuesta por Occidente.

En tercer lugar, están los trabajos sobre historia del arte pictórico novohispano. En éstos se aborda el desarrollo del arte colonial, se menciona quiénes fueron los principales exponentes de esta época, así como sus obras. En estos trabajos se refiere que la pintura *la Virgen del perdón* es una obra del siglo XVI, lo cual permite ubicar el momento histórico de su producción.

Como ejemplos de estas investigaciones sobre historia del arte en la pintura están los siguientes: *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* de Manuel G. Revilla (1893); también los tres libros de Manuel Toussaint,

⁴ Tendencia artística experimental que inició en el siglo XV en Florencia. Un arte refinado y esteticista, sólo apreciable para espectadores sumamente cultos y conocedores, con la capacidad de entender por sus propios medios intelectuales el mensaje de las obras de arte. La expresión emotiva estuvo limitada; sentimientos reprimidos, los personajes semejantes a esculturas de mármol por su apariencia de piedra. El *manierismo* no plasmaba la expresión religiosa directa y convincente, sino que se presentaron en un ambiente de abstracción simbólica (Véase Stastny 1980).

⁵ La *contramaniera* es una modalidad artística simultánea a la *maniera*, surge como consecuencia de las exigencias religiosas durante el Concilio de Trento. Su propósito fue crear un estilo artístico en donde los contenidos religiosos fueran de fácil lectura al público (Véase Stastny 1980).

⁶ La *antimaniera* surge en Europa a la par de la *maniera* y la *contramaniera*. Es el arte sacro, su estilo es de propaganda religiosa o misionero por ende a diferencia de la *contramaniera* rompe con el *manierismo*. Su objetivo es un arte de lectura accesible, clara y que promueva los nuevos principios –contrarreforma- de la Iglesia (Véase Stastny 1980).

La Pintura en México durante el Siglo XVI (1936), *El Arte Flamenco en Nueva España* (1949), *Pintura Colonial en México* (1990).

Asimismo existen otros más, como *Arte colonial en Iberoamérica* de Víctor Nieto y Alicia Cámara (1989), también el libro *Pintura y Escultura en Nueva España (1557 -1640)* de Guillermo Tovar de Teresa (1992), entre otros. De este conjunto de investigaciones, destacaré dos trabajos de Manuel Toussaint que son: *La Pintura en México durante el Siglo XVI* (1936) y *El Arte Flamenco en la Nueva España* (1949).

En la obra *La pintura en México durante el Siglo XVI* se encuentra una fotografía fidedigna de la *Virgen del perdón*, que ha sido retomada por otros estudios⁷, y que también se tiene en cuenta en el presente trabajo, además, permite contextualizar histórica y artísticamente la pintura de *la Virgen del perdón* por las referencias bibliográficas que conforman este trabajo.

Considero pertinente mencionar en segundo lugar *El Arte Flamenco en la Nueva España* (1949), ya que es uno de los pocos trabajos que analiza el significado de la obra. Aunque su explicación sea breve, se retoman aspectos relevantes como la autoría de la obra, datos históricos mezclados con la tradición popular y sobre todo da cuenta de una interpretación propia al contexto histórico y social de Toussaint, señalando que:

... según supongo, aquella que fue condenado a pintar por la sentencia de su proceso inquisitorial. La sentencia se refería una imagen de Nuestra Señora de la Merced. Pero nunca existió tal imagen como lo prueban los inventarios de la catedral. Pintó, pues, este cuadro sobre las tablas de una puerta ya que los clavos son bien visibles bajo la tela que cubre la superficie. El cuadro está firmado y fue tan importante para el artífice que, si no me engaño, él mismo se retrató allí, en una forma modesta, ya que no podía aparecer como personaje, puesto que pagaba una pena y sólo le era dado perpetuar el tormento sufrido. El remate del brazo del sillón se asienta la Virgen representa la cabeza de un hombre barbado que en su gesto parece reproducir la mueca de quien ha sufrido grandes dolores... (Toussaint, 1949: 9-10)

⁷ La ilustración que utilizaron Elsa Minerva Arroyo Lemus, De Juana Gutiérrez Haces o José María Lorenzo Macías es la que documentó Manuel Toussaint en su trabajo de 1965.

Finalmente, están los artículos encontrados en revistas de historia del arte que tienen por referencia primaria a la pintura de la *Virgen del perdón*. Estos trabajos son: *Composiciones barrocas de dos pinturas en el altar del perdón* de Justino Fernández (1966), también encontramos la publicación *Nuevo grabado en la obra de Pereyng de Santiago Sebastián* (1966). Otro trabajo es *Las pinturas perdidas de la catedral de México* realizado por Xavier Moysén (1970).

También está el artículo *El retablo del Perdón de la catedral de México* de Martha Fernández (2008) y *Luces y sombras de la Conquista, el Barroco y la Ilustración* de Fernando Rodríguez-Miaja (2010). Por último están los trabajos que se obtuvieron del proyecto de investigación interdisciplinario UNAM PAPIIT IN402007 y Proyecto ININ TM-002, estos son una Tesis en Historia del Arte de Elsa Minerva Arroyo Lemus (2009), titulada *Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura*, así como un artículo, realizado por un equipo de investigación interdisciplinario de la UNAM, titulado *Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI* (2009).

En el texto *Composiciones barrocas de dos pinturas en el altar del perdón*, Fernández (1966) analiza la imagen, a partir de las estructuras o bien de los trazos de las composiciones de las pinturas que estuvieron ubicadas en el altar del perdón en distintas épocas. Entre estas obras se encuentra *la Virgen del perdón*, en donde este autor analiza su composición, pero no su iconografía.

Santiago Sebastián (1966) en su texto titulado *Nuevo grabado en la obra de Pereyng*, alude a la influencia del rafaelismo en la *Virgen del perdón*, la cual se manifiesta en la similitud con la *Virgen de baldaquino de la Pitti* (Ver Figura 3) y el grabado de Marcantonio (Ver Figura 4) -descubierto por Sebastián-. Este autor señala que el grabado de Marcantonio se relaciona con la *Maddona di Foligno* (Ver Figura 5) de Rafael (1511-1512) permitiendo con ello conocer la genealogía iconográfica de *la Virgen del perdón*, y así comprender el devenir de esta pintura.

Por otra parte Sebastián (1966), menciona que la advocación de la *Virgen del perdón* debe su nombre al altar del perdón, en donde fue colocada. El planteamiento del autor es relevante, ya que sitúa históricamente a la obra que hoy conocemos como *la Virgen del Perdón* del pintor Pereyng (Revilla, 1893).

La investigación de X. Moyssén (1970) titulada *Las pinturas perdidas de la catedral de México*, el autor estudió mediante fotografías las pinturas que se destruyeron durante el incendio de la Catedral Metropolitana en 1965. De este conjunto de obras perdidas, Moyssén destaca que *la Virgen del Perdón* era la más conocida y estimada. En este trabajo se realiza una historiografía de las obras que se destruyeron.

Sobre la obra de Pereyng, se menciona quién la realizó, dónde se colocó, quiénes la han estudiado, cuál es el tema de la obra, etc. Además, Moyssén (1970) documenta que en 1965 —antes del incendio de 1967— estudió con Justino Fernández, la pintura de *la Virgen del perdón*; ellos localizaron la firma de Pereyng, por lo que constataron su autoría. Moyssén propone como a manera de invitación, seguir estudiando esta pintura.

En el artículo electrónico de la investigadora Martha Fernández (2008), se explora la historia de la pintura de *la Virgen del Perdón* a partir del siglo XVII cuando esta obra forma parte del altar del perdón en la Catedral Metropolitana. En el texto la autora da cuenta tanto de la construcción de dicho altar como de las piezas que se encontraban en éste antes de que se quemara en 1967, asimismo, explica y describe los daños que sufrió el retablo del perdón tras el incendio. Finalmente, ilustra por medio de una fotografía como había lucido *la Virgen del Perdón* en Catedral (Ver Figura 6).

Por otra parte, en el artículo del investigador Fernando Rodríguez-Miaja (2010) se estudia la relación entre el arte y el poder, en distintas pinturas entre las que se encuentra *la Virgen del Perdón*. Sobre esta obra el autor documenta los procesos y denuncias a los que estuvo sometido Pereyng, los cuales, menciona el autor dan cuenta que quizá el artista fue sentenciado porque era judío y no un católico, lo cual era un hecho inadmisibles para la Iglesia en la contrarreforma. Asimismo, el Rodríguez- Miaja propone analizar el poder y la política mexicana a la luz de la historia del arte

Los últimos trabajos que describo, derivan de un proyecto de investigación interdisciplinario de la UNAM. El primero es el artículo *Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI* (Arroyo y otros, 2009), este

trabajo intervienen estudios de identificación biológica y de materiales, empleando nuevas tecnologías del Instituto de Ciencias Nucleares.

En el artículo se estudia la fisicoquímica de la obra la *Virgen del Perdón*, tras el incendio de la Catedral. Los resultados de este trabajo dieron a conocer la composición fisicoquímica de las capas pictóricas que utilizadas en esta obra. De igual forma, se conoció la técnica de fabricación de la *Virgen del Perdón*. En suma, este proyecto de investigación ofrece la posibilidad de abordar el estudio de una pintura desde otras perspectivas de conocimiento.

Finalmente está la Tesis en Historia del Arte de Elsa Minerva Arroyo Lemus (2009), titulada *Del perdón al carbón: biografía cultural de una ruina prematura*. Este estudio, como ya señalé, tiene por interés central la obra del perdón después del incendio. La investigación se realizó a partir de la revisión de archivos históricos, bibliográficos, hemerográficos, fotográficos, así como del uso de nuevos procedimientos tecnológicos de investigación⁸.

Entre las aportaciones que hace Arroyo (2009), se destaca el modo de elaboración de la pintura y las características de sus materiales, pues esto sitúa a la obra en un contexto de fabricada, ya que la autora plantea su semejanza con otras obras del siglo XVI. Otra aportación —que se obtuvo mediante el uso de nuevas tecnologías— fue la localización de la firma de Pereyng en el cuadro, aunque Arroyo señala que la inscripción no parece autógrafa porque aparentemente alguien escribió el nombre de dicho pintor, sin embargo, la ubicación de esta firma viene a corroborar investigaciones ya mencionadas anteriormente que testifican la autoría del pintor. Con base en la ubicación de la firma, la autora asienta que Pereyng es el creador de *la Virgen del perdón*.

Por último quisiera destacar la explicación que hace Arroyo (2009) sobre *la Virgen del perdón*. La autora plantea que existe un problema para comprender y definir la imagen, porque ésta ya no existe “...así que lo mejor que podemos decir o pensar sobre ella se encuentra fuera del cuadro mismo...” (Arroyo, 2009: 4), es

⁸ Microfotografías obtenidas por microscopía electrónica de barrido con energía dispersiva de rayos X o el estudio de Difracción de Rayos X que dan cuenta de la historia de la pintura antes y después del incendio en la Catedral (Véase Arroyo, 2009)

decir, en su devenir histórico, el cual ha sido estudiado por distintas investigaciones.

Arroyo (2009) menciona que además de la dificultad que plantea la inexistencia de la obra existe otro obstáculo para su comprensión que es la tendencia manierista de la obra, así como el uso de distintos recursos plásticos y de temas iconográficos. La autora señala como resultado de su investigación, que *la Virgen del Perdón* es una imagen confusa "...tal vez porque la distancia histórica nos ha colocado lejos de ser capaces de leer el mensaje como sí lo hubiera hecho una persona del siglo XVI." (p.32).

Si bien la autora explica que la imagen es una pintura simbólica porque en ella coexisten simultáneamente distintos temas iconográficos como *la Virgen Trono*, *la Virgen Coronada* en el tabernáculo o baldaquino, la Sagrada Familia compuesta por el niño Jesús, San José, María y Santa Ana, la parentela de María, etcétera, estos son temas dan cuenta de la multiplicidad de posibles lecturas que se pueden hacer sobre la pintura *la Virgen del perdón*. Por lo anterior, es preciso conocer el contenido iconográfico del cuadro, lo cual es posible a través de la sociología del arte; para ello se explorarán los iconos de la pintura en su contexto social e histórico de producción, objeto de interés del segundo capítulo de esta tesis.

CAPÍTULO II

LA VIRGEN DEL PERDÓN DE SIMÓN PEREYNS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y DE GÉNERO EN EL SIGLO XVI

2.1 LA SOCIEDAD NOVOHISPANA Y LA LÓGICA DE COLONIZACIÓN DURANTE EL SIGLO XVI

De acuerdo con Eduardo Subirats (1994) la sociedad novohispana se forjó en una *lógica de colonización*, con un discurso definido por criterios políticos, militares y jurídicos, así como filosóficos, simbólicos e ideológicos. Por otra parte, la historiadora Josefina Muriel (1982) advierte que esta sociedad presentó diferencias de género, ya que mujeres y hombres participaron desde los inicios de la conquista⁹. En este sentido, es importante señalar las características de género de esta época lo cual será un tema recurrente a lo largo de esta investigación.

Subirats (1994) señala que la lógica de colonización se ordena en tres etapas, las cuales emergieron en el siglo XVI, éstas son:

- a) *Primera etapa* fue el momento más sangriento y aventurero de la colonización: la conquista.
- b) *Segunda etapa* consistió en la *crítica reformista*.
- c) *Tercera etapa* reformuló la catequesis y los sacramentos, con el fin de llevar a cabo la conquista espiritual e ideológica (Ricard, 2005).

A continuación detallaré cuales han sido estas tres etapas, pues cada una de éstas es relevante para comprender el desarrollo de la pintura novohispana, la cual, cabe mencionar, surgió durante la segunda etapa de la colonización en la *crítica reformista*. Lo anterior permitirá contextualizar social e históricamente el momento en que se realizó la obra *la Virgen del Perdón*.

⁹ Señala Muriel (1982) que los conquistadores no eran propiamente tropas del rey de España, sino eran grupos de hombres y mujeres, donde había mercenarios de alguna guerra librada en Europa, artesanos o labradores.

a) La conquista

La primera etapa fue un período fundacional, de descubrimiento y expansión territorial por parte de los europeos. Tuvo una duración aproximadamente de diez años, en este tiempo predominó la violencia militar, pues el propósito inmediato de los conquistadores fue subyugar a las comunidades indígenas, violencia que se fundamentaba en los *Requerimientos*¹⁰ (Subirats, 1994).

El objetivo militar de los conquistadores se formuló a partir de una estrategia política que consistió en establecer alianzas con poblaciones indígenas, así como apropiarse militarmente de éstas para lograr la conquista y dominación de México-Tenochtitlán¹¹, pues esta ciudad representaba el centro de poder político y militar en aquella época (Subirats, 1994).

En este punto hay que advertir que la maniobra militar no fue una empresa exclusivamente masculina, también estuvieron presentes las mujeres, principalmente como las esposas acompañantes de los conquistadores en el nuevo territorio. Asimismo, existieron otras mujeres, las solteras, ellas buscaban realizar un matrimonio en estas tierras. Por último, hubo algunas que participaran como mujeres-soldado¹² (O'Sullivan, 1956).

En esta primera fase se caracterizó por un discurso que justificaba la violencia militar en pro de la "salvación" de los pueblos originarios, pues los conquistadores se asemejaron a *héroes militares que liberaban a las almas indígenas de sus vicios salvajes y satánicos, en nombre de la cruz*. Esta visión legitimó la violencia de la conquista, no obstante, cambió en la segunda etapa de colonización (Subirats, 1994).

¹⁰ Los *Requerimientos* son un concepto generado durante la Guerra Santa contra el Islam. En éstos se enuncia el sentido mesiánico y fundacional de la conquista apelando al uso del terror y de la guerra política para la ocupación de un territorio; ello se justifica por el orden y la ley sagrada.

¹¹La dominación del territorio mexica, no fue la última invasión militar aunque sí la más sobresaliente, hubo otras incursiones que coadyuvaron a consolidar el proyecto político de los conquistadores. Este proyecto consistió en volverse los sucesores directos del imperio mexicano, recibiendo así tributos y otros privilegios de índole político y económico (García, 2005).

¹²La primera mujer soldado del territorio novohispano fue María de Estrada, quien participó en la conquista de Tenochtitlán (O'Sullivan, 1956).

b) La crítica reformista

Subirats (1994) explica que la segunda fase se desarrolló después de la emblemática conquista de México-Tenochtitlán en 1521. En ese momento histórico la población era heterogénea; existían diferentes culturas, de modo que cohabitaban varias etnias indígenas; migrantes europeos de distintas procedencias de Flandes, Portugal pero principalmente España. También había esclavos negros provenientes de África (García, 2005).

Conviene mencionar que la población era mayoritariamente indígena, aún con la reducción poblacional debido a las enfermedades que se contrajeron por el contacto con los europeos y por las malas condiciones de vida que tenían. Con respecto al género, no hubo diferencias importantes, pues fue equiparable la cantidad entre mujeres y hombres indígenas (Gonzalbo, 1987; Muriel, 1982; García, 2005).

Los otros dos grupos que conformaban la población novohispana eran de europeos y africanos, ambos fueron más reducidos poblacionalmente en relación a la población indígena. En cuanto a las diferencias por género, en ambos grupos hubo menos mujeres que varones situación contraria a la que sucedía con la población indígena (Gonzalbo, 1987; Muriel, 1982). La diferencia entre africanos y europeos radicó en que éstos últimos fueron quienes impusieron el orden social y detentaron el poder colonial, mientras que los negros de África eran los esclavos, mano de obra por excelencia de la Nueva España (García, 2005).

La diversidad social que reinó en esta fase fue fuente de conflictos sociales en la naciente Nueva España. Las causas fueron diversas, por ejemplo, las epidemias en la población indígena¹³ (García 2005), también el mestizaje social debido principalmente a las violaciones sexuales de mujeres indígenas, así como a la concesión de éstas para ser esclavas y mancebas de los españoles (Gonzalbo, 1987).

Otro aspecto que coadyuvó a generar inestabilidad social fue la desaparición de las autoridades y señoríos indígenas, esto trajo pérdida de

¹³ Las epidemias entre los indígenas fueron consecuencia de la introducción de nuevas enfermedades para esta población que no contaba con defensas biológicas para combatirlas, ni recursos de medicina herbolaria para tratarlas (García, 2005)

valores, normas y prácticas sociales prehispánicas que menoscabaron ciertas prerrogativas. En este sentido la reorganización social se planteó a partir de la dominación de los europeos sobre los otros grupos étnicos sociales, así como de los hombres sobre las mujeres. De ahí que se fortaleció, por ejemplo, la autoridad paterna; la ocupación y usufructo del suelo; la explotación de los recursos naturales, así como de la mano de obra indígena (Gonzalbo, 1987; García, 2005).

Como ya señalé, la organización social indígena cambió de manera radical, así esta población quedó a merced de los colonizadores; les instruyeron en nuevas prácticas sociales, las cuales incidían en su vida privada como el matrimonio, la familia y la sexualidad (Gonzalbo, 1987; García, 2005), por ejemplo, se castigó el aborto, un hecho que en la sociedad prehispánica había sido consentido (Vitale, 1988).

Por otro lado, estuvieron los conflictos exteriores a la Nueva España los cuales afectaban el desarrollo en este territorio. Tanto la Corona Española¹⁴ como la Iglesia estaban enfrentando una crisis interna y externa debido a la contienda reformista de los luteranos y calvinistas en Europa (Eriksen, 2006; Mackenney, 2007), la Corona estaba en crisis, debido a su política imperial de reunificación en un imperio católico, que le valió la oposición y guerra con Alemania, asimismo, tenía constantes querellas con Francia y con el imperio turco (Mackenney, 2007).

Mientras la unidad de la Iglesia estaba quebrantándose con la Reforma, la contienda reformista se estaba propagando por toda Europa, cuestionando que la Iglesia, y sobre todo, el papado no cumplían con los ideales cristianos de pobreza, caridad y humildad (Eriksen, 2006; Roselló, 2006; Mackenney, 2007). Por el contrario, había corrupción y excesos entre los jerarcas eclesiásticos, además de carencias e ignorancia en la formación de curas y frailes, también había un desmedido culto a los santos y reliquias, así como otras irregularidades (Roselló, 2006).

El viejo orden precolombino se estaba colapsando y el nuevo no terminaba de consolidar; no existía un proyecto social definido. Frente a todo esto, la Corona y la Iglesia decidieron instaurar políticas que controlarían y regularían a la naciente

¹⁴ La Corona estaba personificada en la figura del emperador Carlos I de España y V de Alemania (Grandes Biografías, 1995).

sociedad novohispana. Dichas políticas se hicieron con base en un discurso de colonización el cual esgrimía una mirada crítica de la conquista y, por ende, reformulaba la visión que se tuvo de los conquistadores y los indígenas. Los primeros dejaron de ser *los héroes salvadores* para convertirse en raptos y saqueadores que codiciosamente atacaron a los “*indefensos indígenas*” (Subirats, 1994).

El objetivo de este discurso consistió en proteger a “los indígenas desfavorecidos”, pues aunque en un primer momento —en la conquista— fueron violentados y esclavizados, posteriormente, los reyes Católicos declararon que los conquistadores “...no podían esclavizar a los indígenas y debían darles a éstos un buen trato, pues eran súbditos libres”, es decir, que no estaban sujetos a ninguna prestación forzada (Subirats, 1994). En razón de ello, los indígenas fueron protegidos, primero por las misiones de franciscanos y más tarde por los dominicos, todos ellos fueron supervisados por la Iglesia y la Corona en razón de la dominación y conquista (Konetzke, 1982).

El discurso de protección y conversión a los indígenas permitió pacificar el territorio, pues aún había levantamientos hacia el poder colonial, por tanto, la conversión religiosa legitimaría el vasallaje sin reticencias. Además, la población indígena era el grupo social mayoritario, el punto clave para la conformación de una nueva sociedad (Subirats, 1994).

En lo que respecta a la evangelización, ésta requería encauzar la estabilidad sociopolítica novohispana, la cual instaba el asentamiento de instituciones y formas jurídicas. Para ello se prepararon las instituciones del gobierno civil, determinando de este modo, el proceso constitutivo del poder colonial. En este sentido, la segunda etapa, se dirigió a evangelizar, educar y sancionar la herejía, principalmente de la población indígena, aunque también se orientaron ciertas prácticas hacia los europeos y sus descendientes (Subirats, 1994; Roselló, 2006).

Conviene mencionar la forma cómo aconteció la conversión religiosa, pues a partir de esto se perfilaron nuevas formas de organización social (Gonzalbo, 1987). La evangelización se desarrolló a partir de un programa pedagógico, el cual

diferenció por raza y por sexo a la población novohispana (Muriel, 1982; Subirtas, 1994). Esta educación fue acorde a la ideología y civilización de la cultura católica y occidental (Gonzalbo, 1987; Roselló, 2006).

En dicho programa los primeros educadores fueron los europeos, específicamente los religiosos de las órdenes mendicantes, aunque con el paso del tiempo la instrucción dejaría de ser impartida por los religiosos, pues sería la misma población indígena —ya instruida—, la que educaría a sus pares y descendientes. Al principio la educación se realizó en atrios conventuales y espacios improvisados después estos lugares se constituyeron en escuelas, colegios e internados religiosos (Gonzalbo, 1987; Muriel, 1982).

La educación se hizo de acuerdo al género y la raza, por tanto se excluyó a la población en grupos de mujeres y hombres indígenas. Estos grupos fueron educados por religiosos y religiosas europeos. Las mujeres indígenas fueron instruidas por monjas, básicamente españolas. Es pertinente mencionar que estas monjas habían sido convocadas y supervisadas por los frailes, en razón de ciertas virtudes católicas, como eran la honradez, la honestidad, el buen ejemplo, supuestos valores de la sociedad novohispana (Gonzalbo, 1990).

Tal como es posible apreciar, las mujeres educadoras de esta etapa eran custodiadas y estaban suscritas a los designios detentados por los frailes varones (Gonzalbo, 1987). Lo anterior, ofrece una idea sobre la estructura patriarcal del modelo pedagógico que existió, el cual también se expresó en los contenidos religiosos, pues aquello que se enseñó a mujeres y hombres, no sólo fue diferente, también tenía una lógica de subordinación y adaptación social para las mujeres, lo cual habilitaba un régimen patriarcal en la sociedad novohispana. (Gonzalbo, 1990; Vitale, 1988).

Se educó a las mujeres indígenas en la lengua castellana, el catecismo, el vestir y el trabajo, por ejemplo; elaborar encajes y bordados al estilo español. También se formó a las mujeres para “nuevas virtudes y prácticas femeninas”, como serían la honestidad, la sumisión, el recato, la laboriosidad y domesticidad (Gonzalbo, 1990; Muriel, 1982). Todas estas actividades, señala Vitale (1988) eran

tareas domésticas de carácter servil que calificaban a las mujeres como figuras secundarias, débiles, inferiores, necesitadas de protección.

El objetivo era formar a estas mujeres para ser las esposas de los hombres indígenas, quienes también estarían educados en el orden social de occidente. De este modo, se lograría construir en la población indígena la estructura familiar del catolicismo español, lo que daría como resultado el dominio y conquista social de esta población (Gonzalbo, 1987; Muriel, 1982).

En el caso de los varones indígenas la educación fue impartida por frailes franciscanos, dominicos y agustinos, quienes se instruyeron en conocimientos básicos de la doctrina católica, como fue la oración del *Padre Nuestro*, el *Credo*, los Sacramentos y los Mandamientos. Asimismo, se les enseñó el castellano, música y oficios mecánicos útiles en la construcción y ornamentación de conventos así como a otros enseres de la vida cotidiana para los españoles. En otras palabras se preparó a los hombres como buenos cristianos, dóciles vasallos y hábiles artesanos (Gonzalbo, 1990).

Si bien la educación de la población no fue una tarea sencilla, ésta se valió de diferentes recursos, como sería la música, el teatro, el conocimiento de las lenguas indígenas así como el uso de imágenes. Por ende, es en esta segunda etapa de colonización que el arte novohispano germinó, sin embargó, dichas manifestaciones artísticas estuvieron determinadas por disposiciones sociales, políticas, jurídicas, culturales y estéticas que abordaré más adelante (Subirats, 1994; Gruzinski, 2001; Eriksen, 2006).

c) Catequesis y sacramentalización

La tercera etapa de la colonización se desarrolló a mediados del siglo XVI. Es en esta época donde se ubica la creación de la obra *la Virgen del Perdón*, motivo del presente trabajo. En este momento histórico la lógica de colonización se enfocó en la conquista de las estructuras íntimas y personales de cada individuo, debido a que persistía el culto y adoración a las deidades prehispánicas, había resistencia de la población indígena para incorporarse al nuevo sistema social, simbólico e institucional del poder colonial (Subirats, 1994).

En razón de lo anterior, la conversión religiosa buscó extirpar la memoria histórica, la cultura, la ideología prehispánica que se expresaba en las experiencias, conocimientos, tradiciones, símbolos, arte, vida cotidiana, formas íntimas del amor, la familia, los deseos, fantasías, etcétera, para reestructurar lo anterior a las determinaciones y disposiciones de la doctrina católica (Subirats, 1994).

Para lograr la evangelización se llevó a cabo una estrategia que partió de dos aspectos. El primero, fue la *catequesis* y el segundo, la *sacramentalización*. La *catequesis* formó a la población indígena y a la sociedad novohispana en las cuestiones normativas e institucionales de la Iglesia, como los mandamientos; se enseñó en colegios y escuelas lo que se debía y no se debía hacer, estos saberes fueron el punto de partida para el segundo aspecto de la conversión religiosa (Gonzalbo, 1987; Subirats, 1994).

La *sacramentalización* fue un proceso que consistió no sólo en llevar a cabo los saberes aprendidos en la catequesis sino vivir de acuerdo a éstos. Dicho proceso implicó un orden de vida social e individual bajo el orden normativo y racionalizado de la colonización; los sacramentos fueron administrados por el clero secular que debía tener una formación estricta y rigurosa sobre el ideario católico. En este sentido implicaban aspectos colectivos e individuales (Pérez, 2005; Eriksen, 2006), pues los sacramentos vinculan la naturaleza, la doctrina, la institución jurídica y social y la conciencia colectiva¹⁵, a partir de siete prácticas que enlazaban lo material y espiritual del cuerpo, estipulando el actuar, pensar y sentir. Tales prácticas fueron las siguientes: 1) Bautismo, 2) Confirmación, 3) Eucaristía, 4) Penitencia, 5) Extremaunción, 6) Orden y 7) Matrimonio (Concilio de Trento, 1785; Subirats, 1994).

En resumen, la *catequesis* y la *sacramentalización* dieron continuidad al proceso de dominación colonial, que estaba centralizado en la figura del rey de España, por tanto, la evangelización fortaleció a las instituciones políticas

¹⁵ De acuerdo con Durkheim en *La División del Trabajo Social* (1967) la *conciencia colectiva* se resume en un cuerpo de normas que rigen el comportamiento de la sociedad, en cuanto a sus creencias, tradiciones, prácticas colectivas. Tales normas fueron establecidas por un grupo de individuos que normalmente tienen una función social dirigente.

(Subirats, 1994). Para matizar lo anterior, requiero señalar de manera breve algunos acontecimientos históricos que ocurrieron en esta época, ubicados en la segunda mitad del siglo XVI.

La segunda mitad del siglo XVI coincide con la abdicación del rey Carlos I a su hijo Felipe II de España en el año de 1555-1556 (Eriksen, 2006; Mackenney, 2007), así como el virreinato de Luis de Velasco en la Nueva España (García 2005; González y otros, 2005). En este momento, el rey era la autoridad central del gobierno novohispano y el virrey su representante personal en la Nueva España.

Aunque el Virrey tenía poder de "...gobernador, máxima autoridad militar, como capitán general; presidente en los acuerdos de la real audiencia de México y vicepatrono de la Iglesia..." (O' Gorman, 1986: 1141), su poder estaba supeditado al Consejo de Indias¹⁶ y al rey (García, 2005). Explico lo anterior para dar cuenta que la consolidación del poder civil estaba en figura del Rey (Subirats, 1994).

Aunado al poder civil, el rey articulaba otro poder, el eclesiástico. Ello se debió a que en esta época, el patronazgo de la Iglesia se sustentó en los estados católicos, principalmente de España, debido a distintas circunstancias, la principal fue porque durante el conflicto religioso de la Reforma que la Iglesia estaba atravesando en Europa, España fue el adalid por excelencia de la Iglesia para su reunificación y reorganización espiritual, fundamentada en la erradicación de la herejía (Eriksen, 2006; Mackenney, 2007).

Además España era el principal aliado de la Iglesia católica, tenía la hegemonía de los estados católicos¹⁷, por ende, la Corona imponía reformas eclesiásticas en su territorio, con escasa atención a Roma. De ahí que en la formulación de decisiones para la Nueva España fueran realizadas por el rey y el virrey en las colonias americanas. Ambas autoridades fijaron los preceptos religiosos en la contrarreforma (González y otros, 2005).

¹⁶ El Consejo de Indias era un cuerpo colegiado conocedor de los asuntos indianos del cual se auxiliaba el rey, y formaba parte el virrey (García, 2005).

¹⁷ La hegemonía de la Monarquía Española se debía a distintos aspectos, por ejemplo, el hecho de haber ganado la lucha contra el Islam durante la "reconquista", así también por su importante expansión territorial hacia el nuevo territorio americano. Finalmente, se debió al control estatal que tuvieron los Reyes Católicos sobre la Iglesia, pues fue el rey Español el primer rey de los cristianos (Mackenney, 2007).

Las encomiendas para la Nueva España dieron continuidad a las instituciones políticas con el fin de centralizar el poder en el Rey español y proseguir la dominación de la población (Subirats, 2004). Dentro de las tareas de evangelización, el monarca encomendó al Virrey Velasco la protección del colegio de mestizos, la construcción de puentes; la liberación de los indígenas esclavizados, el cuidado y atención con respecto al pago de tributos de los indígenas; la promoción de la industria de seda y azúcar, así como la fundación de villas (González y otros, 2005).

De todas estas encomiendas, las principales fueron la evangelización indígena y el fortalecimiento del clero secular en Nueva España, sobre todo en perjuicio de la hegemonía de los regulares, principalmente en contra de los franciscanos. Para cumplir dichas tareas, el rey ordenó al arzobispo fray Alonso de Montúfar asumir el cargo y cumplir con las disposiciones reales y eclesiásticas y, paralelamente, debía organizar los templos sacros y velar la construcción de la Catedral Metropolitana (González y otros, 2005; Eriksen, 2006).

El arzobispo Montúfar advirtió la falta de recursos económicos en la Iglesia, así como las disputas entre los ministros eclesiásticos, por tanto optó por organizar y pacificar a los miembros del cabildo y planificar la obtención de recursos. No obstante, hubo una renuencia de apoyo por parte del cabildo para apoyar los propósitos de la arquidiócesis, lo que motivó a que el arzobispo convocara el primer concilio provincial de México (Eriksen, 2006).

Primer Concilio Mexicano

Un concilio es una junta o congregación religiosa a la cual asisten los obispos y en ocasiones los presbíteros o sacerdotes y algunos laicos, con el objetivo de atender asuntos de la Iglesia los cuales han variado de acuerdo a las necesidades de esta institución. Existen diferentes modalidades de concilios; los *ecuménicos*, los *provinciales* y los *diocesanos* (Pérez, 2005), los cuales desarrollare a continuación. En este trabajo sólo me referiré a las primeras dos

modalidades, ya que son los únicos que se articulan en el contexto novohispano del siglo XVI.

Los *concilios ecuménicos* se caracterizan por atender asuntos de dogma, disciplina y realizar reformas estructurales de la Iglesia, siendo presididos por el Papa. Los *concilios provinciales* responden a las disposiciones de una metrópoli y a los acuerdos de los *concilios ecuménicos*, éstos son conducidos por los obispos de una provincia eclesiástica. Finalmente, en los *concilios diocesanos* se examina el estado de distrito, así como para debatir y aprobar resoluciones de los *concilios ecuménicos y provinciales*, en éstos se reúnen algunos presbíteros y otros clérigos (Pérez, 2005).

En nuestro país el primer concilio se celebró en el año de 1555. Conviene señalar que cuando éste comenzó, el *Ecuménico Concilio de Trento*¹⁸ se había interrumpido desde hacía cuatro años en 1551, de ahí que las disposiciones tridentinas¹⁹ no estuvieron presentes en el *Primer Concilio Provincial*, ya que éste aún no se había realizado (Venard, 1999; Pérez, 2005).

No obstante, aunque el Concilio de Trento estaba estancando, la ideología contrarreformista de éste se expresó en el *Primer Concilio Provincial*, pues Trento no era en sí la contrarreforma sino una de sus manifestaciones (Venard, 1999). El Primer Concilio se realizó porque la Iglesia requería reestructurar su organización religiosa y de fe en todas las iglesias y espacios en el mundo católico, lo cual incluía a la Nueva España (González y otros, 2005; Pérez, 2005; Eriksen, 2006).

Al *Primer Concilio* asistieron los jefes de la Iglesia novohispana, los obispos. El objetivo era "...estructurar la Iglesia con estricta ortodoxia, ante los desórdenes que había encontrado en su diócesis; simultáneamente acabar con la hegemonía de los franciscanos e ir reemplazando poco a poco al clero regular por

¹⁸ El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, tiene este nombre porque se celebró en Trento una ciudad de Italia. Dicho concilio tuvo una duración de 18 años porque se desarrolló durante tres periodos distintos, los cuales fueron presididos por tres Papas diferentes, de 1545 a 1547 por Pablo III; de 1551 a 1552 por Julio III y de 1562 a 1563 por Pío IV. En total, la suma de estos periodos fue de 50 meses (Venard, 1999).

¹⁹ Los decretos del Concilio de Trento versaban sobre la autoridad de la Biblia; la definición sobre el pecado original y la venida de Cristo al mundo, así como la afirmación de los siete sacramentos —con especial atención a los sacramentos de la eucaristía y la penitencia—; la justificación del culto a los santos, la veneración de las imágenes y reliquias, la explicación del purgatorio y la ordenación, disciplina y jerarquía de los padres de la Iglesia, teniendo a la cabeza al Papa.

el secular con la imposición de leyes morales contenidas en el Concilio.” (Eriksen, 2006: 67- 68).

Los principales puntos abordados en el Concilio fueron la evangelización y aplicación de los sacramentos por el clero secular, la adquisición de recursos económicos para sustentar a la Iglesia, la formación del clero, tanto en lo personal como en lo profesional; la creación de un aparato judicial capaz de hacer efectiva la jurisdicción eclesiástica en todos los campos de la vida de los fieles, laicos y eclesiásticos (Pérez, 2005; Eriksen, 2006).

Quiero llamar la atención en dos disposiciones conciliares, pues éstas, como parte del contexto social delinearon la labor del pintor Simón Pereyng. El primer punto fue la creación del aparato judicial para la estratificación de normas que licenciaran la construcción de templos, iglesias, ermitas, monasterios, etcétera, así como en la ornamentación de dichos recintos sagrados (Pérez, 2005; Eriksen, 2006).

De tal modo la edificación de sitios de culto religioso se realizó con base en los preceptos y objetivos conciliares. Estas edificaciones se licenciaron en razón de su administración, construcción, advocación y ornamentación. La administración de los templos sagrados se delegó sólo a los religiosos autorizados para ejercer dicho cargo. El nombre de los santos, templos, etcétera, tendría que vindicar los fundamentos de la Iglesia romana que eran la Teología Mariana, la Santísima Trinidad y los Santos (Pérez, 2005; Eriksen, 2006).

En cuanto a la ornamentación, ésta sólo debía representar los cánones y fundamentos de la Iglesia, pues de otro modo se caería en paganismo o herejía; bajo esta premisa se examinaron celosamente los objetos artísticos de atavío, al igual que a sus productores: pintores, escultores, doradores, entre otros (Pérez, 2005; Eriksen, 2006).

Esta disposición tenía por objetivo que el mercado artístico pasara a ser controlado por el clero secular pues anteriormente había sido promovido por los franciscanos, dominicos y agustinos, asimismo, se ordenó que los centros religiosos fueran estratégicamente ubicados, debiendo construirse en beneficio de

las ciudades dada la importancia económica, política, demográfica y social de éstas (Pérez, 2005; Eriksen, 2006).

Otro de los puntos discutidos en el Concilio fueron la catequesis y aplicación de los sacramentos. Tales aspectos eran dispositivos para la reorganización social en lo público y lo privado (Subirats, 1994; Pérez, 2005), acciones esenciales para integrar nuevas bases sobre como relacionarse y asumirse. Dichas disposiciones se dirigieron a toda la población novohispana, a indígenas, mulatos, criollos, españoles, mujeres y hombres de todas las edades y estratos sociales (Gonzalbo, 1987; Muriel, 1992)

No obstante, el trato que recibieron los indígenas, mestizos, mulatos, en particular las mujeres por parte del poder colonial, fue muy diferente al que tuvieron los españoles y criollos. Éstos últimos gozaron de beneficios políticos y sociales, mientras que los grupos subalternos fueron excluidos de los puestos de poder, por ejemplo del sacerdocio (Gonzalbo, 1987; Muriel, 1982; Eriksen, 2006).

Al respecto de los sacramentos, dos de los siete sacramentos: el bautismo y el matrimonio fueron de suma importancia en la Nueva España (Pérez, 2005; Eriksen, 2006). La necesidad de atender estos sacramentos respondía a que eran las bases más íntimas de los vínculos sociales, es decir, la familia. Por una parte el bautismo fue el nombre e identidad del sujeto, por otra el matrimonio, aludía al cuerpo, la sexualidad, así como la manera de conceptualizar los lazos de parentesco (Subirats, 1994).

Sin embargo, por la relación al tema de esta investigación, me enfocaré en puntualizar algunas cuestiones sobre la importancia del sacramento del matrimonio, pues el pintor Simón Pereyng fue acusado ante el tribunal del Santo Oficio por haber manifestado su opinión en torno a las relaciones sexuales entre personas solteras, por lo cual es importante atender primero cómo se conceptualizó el matrimonio en esta época para entender el proceso inquisitorial del artista.

En el Concilio se decretó que el matrimonio cristiano debía realizarse para la procreación de hijos, ser monogámico y no se admitía la disolución de éste. La Corona dispuso jurídicamente de normas para garantizar la unión sacramental en

la Nueva España, prueba de ello fue el decreto mediante el cual los varones europeos que estuvieran casados y residieran en el territorio novohispano sin esposa, debiesen ir por ellas o traerlas a donde residían, esto se debió a que estos hombres estaban viviendo en amasiato con mujeres indígenas y teniendo hijos con ellas fuera del matrimonio (O'Sullivan, 1956; Gonzalbo, 1987).

El sacramento del matrimonio, de acuerdo con Subirats (1994), reorganizó a la sociedad en lo público y lo privado, pues éste fue un rito que completó la *conversión de las almas*, inscribiendo en el tejido social y en el cuerpo mismo de los individuos las reglas elementales de una sociedad cristiana. Por tal motivo, es posible hablar de una "conquista de los cuerpos". El matrimonio implicó instancias jurídicas y morales generando con ello una nueva concepción en las relaciones de género, era una exigencia que las mujeres fueran vírgenes antes de contraer nupcias lo cual no ocurría con los varones (Gonzalbo, 1987; Muriel, 1982).

El Concilio terminó en 1555 y sus decretos se difundieron en 1556. A partir de este momento se llevaron a cabo las disposiciones conciliares en todas las iglesias del territorio novohispano. Dichos centros religiosos enseñaron nuevas formas de organización social y modos de relacionarse en las escuelas, colegios y atrios. La enmienda fue la integración social a una sola religión y cultura, de allí que se atendiera y protegiera a la población mestiza, que anteriormente había estado desamparada por la sociedad y las autoridades del gobierno virreinal (Muriel, 1982; Gonzalbo, 1987).

También continuó la evangelización de los indígenas lo cual se hizo de una manera más severa y rigurosa, pues se vigiló, controló y exigió además de la instrucción religiosa un comportamiento acorde a esta educación, básicamente de servidumbre y subordinación frente a los españoles. Toda la sociedad novohispana, incluida la población indígena, se diferenció por género, desde el punto de vista de la organización social y la educación (Gonzalbo, 1990).

En el caso de las mujeres novohispanas, se les siguieron enseñando valores, principios morales y religiosos erigidos en el ámbito de lo doméstico, de la vida privada. Tal como ya se había señalado, no se les proporcionó una educación secular, fueron apartadas del espacio público, se acentuó la imagen de

la feminidad dentro del hogar, se esperaba que fueran laboriosas y modestas y cuidaran de los otros. En sí se les educó para ser madres, esposas o monjas. la conducta ejemplar de las mujeres fue el enclaustramiento. Dicha actitud explica Pilar Gonzalbo no permitía la frivolidad ni el comportamiento excesivo, estaban prohibidos los deleites carnales o la coquetería por el contrario, (Gonzalbo, 1987; 1987b).

Si bien las mujeres debían atender a esa organización social había mandatos específicos para las mujeres indígenas, éstas no podían acceder a espacios y actividades privilegiadas de sus congéneres de origen o procedencia europeo, no podían ser maestras de un oficio, hacerse cargo del taller familiar o tener una educación de calidad. Ellas, las mujeres indígenas carecían de instrucción y debían servir con sus labores “de manos” al sustento de su hogar y a las casas de españoles y criollos como mozas, cocineras, nanas, sirvientas, en sí, actividades asociadas a lo femenino y no valoradas socialmente (Gonzalbo, 1987; Muriel 1982).

En tanto a los varones novohispanos se les permitió participar en actividades sociales y labores públicas, su actividad era socialmente decorosa pues eran letrados o su oficio era indispensable y redituable económica y socialmente. Por tanto, la posición social de los hombres fue superior a la posición de las mujeres. A pesar de ello, también hubo gradaciones y diferencias entre los hombres, por la etnia o la raza (Gonzalbo, 1987, Muriel 1982).

Los hombres criollos o descendientes de españoles gozaron de mayor prestigio y autoridad social que los indígenas. Como ya se señaló, los varones americanos no podían desempeñar cargos de poder o realizar actividades y oficios con maestría y profesionalismo igual que sus congéneres, pues estaba prohibido por las distintas disposiciones jurídicas y religiosas de la Nueva España que se encontraban en los gremios y las ordenanzas (Carrera, 1954).

No obstante, los hombres indígenas tenían más privilegios que las mujeres indígenas. Ellos podían participar en el espacio público, ya que trabajaban en oficios socialmente útiles, además de que su instrucción no fue solamente

religiosa como sí lo fue para las mujeres indígenas (Del Barrio, 1920; Gonzalbo, 1987; Muriel, 1982).

Retomando el tema conciliar, se generaron conflictos entre el clero regular y el clero secular, éste último apoyado por el Virrey Velasco. Los regulares u órdenes mendicantes, vieron mermadas sus funciones por las jurisdicciones del Primer Concilio, además de la relación adversa que las órdenes mendicantes tenían con el Virrey (Riva Palacio, 1991; Eriksen, 2006).

Por otro lado, la política proteccionista de Velasco hacia los indígenas, le valió el descontento con el arzobispado, los encomenderos, oidores y oficiales, pues todos éstos querían cobrar diezmo a la población indígena y el Virrey se negaba a hacerlo, a pesar de la escasez de recursos económicos (Riva Palacio, 1991. Sin embargo, la querrela contra la autoridad virreinal no duró demasiado, pues éste murió en 1564, sucediéndole la Real Audiencia Gobernadora durante dos años (Castañeda, 1985).

Al asumir el mandato la Real Audiencia encontró favorable y próspera la situación en Nueva España aunque continuaban los conflictos sociales por la herejía y evangelización de las comunidades indígenas, las disputas por el poder político de los españoles, así como las querellas entre el clero regular y secular. Durante este periodo se impulsó la expansión territorial hacia el norte y la explotación de minas, generando con ello el nacimiento de asentamientos humanos. (Rubio, 1955, Guedea y Ludlow, 1974; Castañeda, 1985; Riva Palacio, 1991).

Los problemas sociales de la Nueva España fueron atendidos por la Iglesia y la Corona. En razón de ello y de que el concilio de Trento estaba instando a todas sus iglesias a reformular la fe, se convocó al segundo Concilio Provincial de México, para atender los problemas religiosos y convenir los acuerdos tridentinos —que abordaré más adelante— en la Iglesia novohispana (Riva Palacio, 1991; Pérez, 2005; Eriksen, 2006).

Segundo Concilio Provincial

Al igual que el Primer Concilio el segundo también estuvo a cargo del Arzobispo Alonso de Montúfar. En éste se reforzaron las conclusiones del primer concilio, concernientes a las prácticas eclesiásticas y de la vida cotidiana. En cuanto a los acuerdos de Trento, se abordó lo referente a los sacramentos fueron "...las relativas a los matrimonios clandestinos, los grados de parentesco espiritual y el tiempo de las velaciones." (Pérez, 2005: 36).

Al término del segundo concilio en 1565, la Real Audiencia continuó gestionando el virreinato y llevando a cabo lo dispuesto por el segundo concilio, hasta la llegada del nuevo virrey en 1566. El Marqués de Falcés Gastón de Peralta, fue el tercer virrey novohispano de 1566 a 1568. Es importante mencionar a este personaje, pues fue con este Virrey con quien llegó el pintor Simón Pereyng, autor de la *Virgen del Perdón* (Castañeda, 1985; Riva Palacio, 1991).

En adelante, la gestión virreinal fue muy importante por la severidad que tuvo este tipo de gobierno con los diferentes virreyes, pues en conjunto se buscó fortalecer al poder colonial y al clero regular, por medio de estrategias políticas, económicas e institucionales. Se instauró el Santo Oficio para asegurarse el control territorial, a través de cual sancionaría con severidad a la población que incurriera en actos de herejía o fuera sospechosa de la misma, por ejemplo profesar o realizar alguna práctica que no perteneciera al catolicismo (Castañeda, 1985; Pérez, 2005; Mackenney, 2007), como ser judío (Gojman, 1980) o adorar a una deidad prehispánica (Eriksen, 2006).

Se institucionalizó la religión católica en la Nueva España al iniciar la construcción de la Catedral Metropolitana, en 1573, edificación que tuvo por objeto centralizar el poder eclesiástico (Castañeda, 1985; Riva Palacio, 1991; Mackenney, 2007).

Como se puede apreciar, durante la segunda mitad del siglo XVI con el advenimiento de la Contrarreforma, se perfiló en la Nueva España una sociedad con estricto orden en todos los aspectos de la vida pública y privada, lo cual no fue una excepción para la pintura. Resulta importante destacar los acontecimientos de

este periodo virreinal para dar cuenta del contexto social e histórico, en que se produjo a la obra de la *Virgen del Perdón*, así como de las condiciones bajo las cuales se realizó, tal situación implica la vida pública y privada de su creador, el pintor Simón Pereyns.

2.2 PERIODIZACIÓN DE LA PINTURA NOVOHISPANA EN EL SIGLO XVI

De acuerdo con la periodización del historiador del arte Manuel Toussaint (1990), en el siglo XVI convergieron dos manifestaciones pictóricas en el territorio novohispano. La primera fue la pintura precortesiana, la cual fue desarrollada por las sociedades mesoamericanas, antes de la conquista. Dicha manifestación pictórica tuvo una percepción y representación de la realidad acorde al simbolismo religioso de estas civilizaciones teocráticas (Toussaint, 1936; Gruzinski, 2001).

La segunda manifestación pictórica correspondió a la pintura *poscortesiana*, la cual surgió y se desarrolló después de la conquista que, de acuerdo con Subirats (1994) corresponde a la segunda etapa de la colonización. Esta tendencia artística fue realizada tanto por pintores indígenas como europeos, no obstante, esta diferencia generó distintas circunstancias en el mundo artístico novohispano como el pago y el reconocimiento de los pintores. Conviene mencionar que *la Virgen del Perdón* está suscrita al periodo artístico poscortesiano, por lo cual es importante conocer este contexto artístico y vincularlo al contexto social e histórico, pues estos representan *horizontes* los cuales sugiere Gadamer (2001) son necesarios estudiar para *interpretar* el contenido iconográfico representado en esta obra en particular.

2.2.1 Caracterización de *la pintura poscortesiana*

Toussaint (1936), explica que *la pintura poscortesiana* surgió al término de la primera etapa de colonización marcada por la inestabilidad social y política, es decir, durante la segunda etapa de la colonización (Subirats, 1994). El arte floreció a la par del nacimiento de las primeras instituciones y organizaciones

novohispanas y de la evangelización a cargo del clero regular (Subirats, 1994; Eriksen, 2006).

El advenimiento de la pintura novohispana debió su auge a la Iglesia Católica, quien fue principal mecenas de esta época. La Iglesia patrocinó e impulsó las primeras obras de arte para difundir el mensaje en el nuevo territorio (Del Barrio, 1920; Toussaint, 1990; Bracho 1990; Burke, 1992). Fueron estas obras netamente religiosas e incluyeron elementos didácticos para apoyar el discurso oral de los frailes en la evangelización (Toussaint, 1938; Eriksen, 2006).

Las primeras obras que se utilizaron pedagógicamente fueron pinturas de procedencia europea, sin embargo, el proceso de evangelización requirió de un mayor número de estos objetos artísticos, dado que los misioneros no se daban abasto con las piezas existentes, debido a la vastedad del territorio y a las múltiples comunidades indígenas. Por este motivo, los religiosos decidieron instruyeron a pintar los indígenas, pues estos tenían gran talento (Toussaint, 1990; Burke, 1992; De Teresa, 1992; Eriksen, 2006).

La enseñanza artística a los indígenas generó una nueva tendencia, pues aunque los misioneros siguieron utilizando los cuadros europeos como apoyo didáctico, éstos ya no se emplearon solamente para la difusión de dogmas, sino como modelos de enseñanza artísticos a partir de los cuales se les mostró a los indígenas cómo y qué debían pintar. De este hecho se desprendieron dos tendencias pictóricas, que convergieron en el siglo XVI, tales fueron: *la pintura indocristiana* y *la pintura renacentista o europeizada* (Nieto y Cámara, 1989; Toussaint, 1990)

Si bien ambas tendencias tuvieron características semejantes, se hicieron de acuerdo a los criterios estéticos del mundo occidental, y a los cánones y convenciones estéticas y representativas de la Europa Renacentista, como fue el uso de la perspectiva, los cuerpos tridimensionales, entre otros aspectos (Gruzinski, 2001; Gutiérrez, 2002; Eriksen, 2006). Hubo diferencias entre estas tendencias porque se delinearon en diferentes panoramas sociales y artísticos. Tal situación no derivó de lo estético, sino de criterios evangelizadores, laborales y normativos de la época. Para tal efecto existieron disposiciones específicas para la

pintura indocristiana y la europeizada, debido a intereses políticos y sociales de la Corona y la Iglesia. Este aspecto se desarrollará a continuación.

La pintura indocristiana

La pintura indocristiana surgió después la conquista en el año 1530 y perduró hasta 1590 (Burke, 1992). Las seis décadas, durante las cuales existió, corresponden con la segunda y tercera etapa de la colonización. En la periodización de Subirats (1994) dichas etapas tuvieron disposiciones políticas y sociales particulares y coincide con el periodo que tuvo una mayor estabilidad social y política en el territorio novohispano, lo cual permeó todos los aspectos de la vida y la pintura no fue una excepción.

La pintura indocristiana, fue realizada por la mano de obra indígena y supervisada y auspiciada, como ya se dijo, por las órdenes religiosas, esta pintura se desarrolló principalmente en las zonas aledañas de la Ciudad de México; se hicieron frescos, reproducciones de obras europeas, retablos y bóvedas en las diversas misiones de las comunidades indígenas, que eran los territorios de las órdenes religiosas (Nieto y Cámara, 1989; Burke, 1992; Eriksen, 2006).

La pintura tuvo gran auge durante la segunda etapa de la colonización, esto se debió a la calidad y belleza de las piezas artísticas hechas por los indígenas²⁰ —quienes posiblemente eran hombres²¹— (De Teresa, 1992; Subirats, 1994) y al patrocinio del clero regular, principal mecenas de este arte. En este momento los regulares tenían mayor peso y jurisdicción en el territorio novohispano, pues aunque la Corona Española fuera la máxima autoridad, los mendicantes eran los

²⁰ La pintura indocristina fue muy valorada en su época. Prueba de ello son los testimonios de cronistas de la época como Fray Bernardino de Sahagún, Zumárraga o Gerónimo de Mendieta, quienes mencionaron que las obras de los indígenas tenían gran calidad y belleza (De Teresa, 1992; Eriksen, 2006).

²¹ Infiero que estos pintores indígenas fueron únicamente varones, pues de acuerdo con la historiadora Lorena Eriksen (2006) los pintores provenían de la escuela San José de los Naturales en donde se instruía sólo a hombres. Asimismo, como ya lo había señalado, a las mujeres indígenas sólo se les enseñaron actividades consideradas femeninas; siendo el oficio de pintar una labor para varones (Gonzalbo, 1990; Muriel, 1982).

únicos representantes de la Iglesia en la naciente Nueva España (Nieto y Cámara, 1992; Eriksen, 2006).

Sin embargo, cuando inició la tercera etapa de colonización, aproximadamente en la segunda mitad del siglo XVI, el apogeo de la pintura indocristiana se debilitó, lo cual permitió el florecimiento de la tendencia pictórica renacentista o europeizada. Esta nueva vertiente de la pintura tuvo características particulares que se desarrollarán más adelante (Burke, 1992; Nieto y Cámara, 1992).

Por otro lado, la falta de popularidad de la tendencia indocristiana se debió en primer lugar a su condición efímera, ya que los materiales eran frágiles y perecederos, como lo fue el arte plumario. La segunda razón fue que a estas pinturas se les reemplazó por otras obras que gozaban de mayor autoridad y prestigio social en la Nueva España, que fueron las pinturas de la segunda vertiente pictórica, denominada *poscortesiana* (Burke, 1992), *renacentista* (Nieto y Cámara, 1989) o europeizada (De Teresa 1992).

Lo culto, renacentista y europeizado de la pintura poscortesiana

La tendencia *renacentista o europeizada* fue una manifestación artística considerada como “cultura” por el círculo artístico de la época integrado por pintores, mecenas e instituciones. Esto se debió a que la pintura había sido realizada por artífices europeos o criollos, quienes tenían mayor prestigio en el medio del arte por su tradición social, cultural y estético (Nieto y Cámara, 1989; Toussaint, 1990; Burke, 1992; De Teresa 1992).

La segunda tendencia surgió en el año de 1550 y concluyó en 1640, etapa que corresponde a la tercera fase de la colonización, en el contexto de la Contrarreforma (Burke, 1992). En este momento se reorganizaron todos los aspectos de la sociedad novohispana, desde lo íntimo y cotidiano, hasta lo institucional y jurídico (Subirats, 1994), de ahí que se supervisó y reordenó la vida social novohispana que requería de la unidad religiosa y la creación de un frente

contra el protestantismo el cual tenía por objeto erradicar la herejía dentro y fuera de la Iglesia (Subirats, 1994; Pérez, 2005; Mackenney, 2007).

Debido a los objetivos de la Iglesia, la Corona Española, principal feligrés del catolicismo, dispuso en todos sus territorios vigilar con estricto rigor cada aspecto de la vida social. De este modo, la colonia novohispana estuvo sujeta a las disposiciones de la Corona, quien promovió supervisar el trabajo que hasta el momento habían realizado las órdenes mendicantes en la Nueva España (Nieto y Cámara, 1989; Toussaint, 1990; Burke, 1992; De Teresa, 1992).

En algunos casos se encontraron irregularidades, las cuales fueron subsanadas por decretos y acuerdos en el Primer Concilio. Los objetivos de estas reformas fueron los siguientes: limitar el poder del clero regular, licitar distintas actividades, como fue el caso de la pintura, pues en este momento los encargados de las obras eran los indígenas, quienes eran vistos con recelo por su recién incorporación al catolicismo (Burke, 1992; Pérez, 2005).

En razón de esto, la Corona y la Iglesia gestaron los gremios, (que eran sistemas de producción) y reglamentaron todos los oficios realizados en la Nueva España. Los gremios estaban jerarquizados y tenían un cuerpo legislativo, conocido como ordenanzas, provistas por el Virrey y el cabildo de la ciudad. En todos los gremios se agrupaban jerárquicamente y los pintores no fueron la excepción, pues en esta época el trabajo pictórico se consideraba un oficio (Del Barrio, 1920; Bracho, 1990; Burke, 1992; Carrera, 1954; De Teresa, 1992).

Con la complacencia de los gremios, los pintores podían vender sus piezas artísticas, no obstante, estos sistemas de producción supervisaban ferozmente a las obras y a los artistas. La razón de esto era porque se buscaba que, tanto los productores como los objetos artísticos, cumplieran con el ideario católico de la época (Carrera, 1954), el cual requería en aquel momento exaltar a la Virgen, los sacramentos y la Cátedra de San Pedro (Burke, 1992).

Por tal motivo, los veedores²², examinadores, alcaldes, entre otros, que eran los encargados de supervisar los gremios, observaban que las imágenes

²² Los veedores eran la autoridad máxima dentro de los gremios, pues tenían gran especialidad en el oficio, habían sido grandes maestros, estaban encargados de vigilar e inspeccionar el trabajo de

representadas correspondieran con el ideario católico; también dispusieron los materiales y sus criterios de evaluación para incorporarse como pintores, y las jerarquías (Del Barrio, 1920; Bracho, 1990; Burke, 1992; Carrera, 1954). Esto sirvió por un lado para que las obras tuvieran calidad, para regular los precios y custodiar los temas pictóricos realizados para consolidar el proceso de colonización (De Teresa, 1992; Subirats, 1994).

Obviamente los pintores europeos o criollos tenían mayor patrocinio para realizar sus obras que los artistas indígenas, puesto que los primeros trabajaban en gremios y eran apoyados por el clero secular, a diferencia de los indígenas que eran financiados por los misioneros o bien el clero regular. Tal situación propició en gran medida desarticulación del poder del clero regular frente al secular (Burke, 1992; De Teresa, 1992; Eriksen, 2006).

Por otra parte, el apoyo a los gremios artísticos se debió concretamente a las disposiciones del primer concilio provincial mexicano y que fueron ratificadas posteriormente por el segundo Concilio Provincial. De este modo, en las jurisdicciones conciliares se prohibió que los miembros de las comunidades indígenas fueran considerados oficiales pintores, el rango más alto dentro del gremio. Las razones eran que "...los pintores europeos y criollos eran más aptos para esta labor." (Bracho, 1990; Burke, 1992; De Teresa, 1992).

Con lo anterior, no se descarta que existiera una competencia entre la pintura *indocrisiana* y la *renacentista*, debido a que los artistas indígenas vendían su trabajo a precios muy bajos, ya que no eran pintores calificados, lo cual fue una gran competencia para los artistas europeos y/o criollos de la Nueva España. Para enfrentar esta situación, los pintores renacentistas se ampararon en los gremios, los cuales calificaban rigurosamente el trabajo artístico, con el objeto de determinar si era un producto que podía comercializarse. Lo anterior limitó en un primer momento que los indígenas vendieran sus pinturas, esa imposibilidad de vender mermó su actividad artística (Burke, 1992; De Teresa, 1992).

Por otro lado, el nuevo continente ofrecía al gremio de los pintores europeos influencias de las concepciones pictóricas indígenas, otros colores,

los maestros, aprendices, oficiales, entre otros, también de calificar a las obras, observar que estuviesen realizadas de acuerdo a las disposiciones de las Ordenanzas (Carrera, 1954).

formas, materiales, efectos de luz y demás aspectos de un arte pictórico novohispano, diferente al europeo y con sus propias características a pesar de las similitudes, esta condición permitió el desarrollo de particularidades importantes de atender (Nieto y Cámara, 1989; García, 1992; De Teresa, 1992; Gutiérrez, 2002).

De acuerdo con Burke (1992), las pinturas renacentistas se caracterizaron en tres tipos: primero aquellas obras que fueron importadas de Europa a la Nueva España; la segunda corresponde a las pinturas realizadas por artistas europeos, quienes se habían trasladado y radicaban en América; la tercera correspondió a las obras producidas por artistas criollos en el nuevo territorio.

Al respecto De Teresa (1992) señala que la obra de Simón Pereyng deviene de la veta artística de los artistas europeos que se asentaron en la Nueva España. Por tal motivo, a continuación se abordará el círculo de pintores con los que Pereyng se involucró, con el objeto de conocer a través de sus relaciones sociales, sus influencias artísticas. Para ello se desarrolla de manera breve la biografía del pintor.

2.3 SIMÓN PEREYNS, VIDA Y OBRA

La vida de Simón Pereyng bien podría servir para escribir una novela, pues a través de ella se conocerían algunos aspectos de la turbulenta sociedad novohispana de la segunda mitad del siglo XVI
Guadalupe Victoria, 1986.

Simón Pereyng fue un pintor de la segunda generación de artistas novohispanos. Él fue hijo de Constanza de Lira y Fero Pereyng, nació en Amberes en donde vivió hasta el año de 1558. Posteriormente se trasladó a Lisboa donde residió durante nueve meses aproximadamente, de ahí partió hacia Toledo y luego a trabajar a Madrid, en este lugar conoció a un personaje muy importante en su vida, el Marqués de Falces Gastón de Peralta, quien no sólo quedó impresionado por su trabajo de retratista en la corte española, sino que iba a convertirse en Virrey de la Nueva España (Toussaint, 1938; De Teresa, 1992).

El 17 de septiembre de 1566, Gastón Peralta llegó a Veracruz para ocupar el puesto de Virrey, iba acompañado de su corte real y como parte del personal

estaba Pereyng, pues iba a decorar el nuevo palacio virreinal y de un encomendero. En el territorio novohispano el pintor castellanizó su apellido por *Perines* (Toussaint, 1936; Toussaint, 1949). Cabe destacar que en esta época la situación política en el territorio era difícil, debido a un conflicto con Martín Cortés el hijo del conquistador Cortés, quien había intentado usurpar el poder y apropiarse del territorio. Este conflicto generó polémica entre las autoridades virreinales (Riva Palacio, 1991).

Tanto la Real Audiencia como el Consejo de Indias pedían no sólo el enjuiciamiento de Martín Cortés, sino también su muerte. Por su lado, el Virrey Peralta consideraba que sólo debía enjuiciar y remitir a España al insurrecto. El conflicto se resolvió, de acuerdo al mandato del Virrey, lo cual generó la animadversión de la Audiencia y el Consejo de Indias (Riva Palacio, 1991).

La enemistad que suscitó esta eventualidad con Martín Cortés le valió al Virrey de Peralta una conspiración, pues fue acusado de ser un conjurado de Cortés, por ende, un enemigo de la Corona. Las sospechas hicieron que en 1567 el rey Felipe II enviara por el Virrey para enjuiciarlo en España y posteriormente destituirlo de su cargo. “A partir de entonces, el gobierno de Nueva España volvió a quedar en manos de la Audiencia, pero la paz y la tranquilidad de la colonia ya se habían restablecido.” (Riva Palacio, 1991: 296).

La situación política que enfrentaba el Virrey Peralta en la Nueva España, le resultó delicada a Pereyng, por un lado, el hecho de que el pintor fuera miembro de la Corte del Virrey hizo que las autoridades virreinales lo vieran con recelo, por otro lado, ser miembro de esta Corte, le identificaba de antemano como un gran artista, lo cual le facilitó a Pereyng un ambiente favorable para desarrollarse artísticamente (Toussaint, 1949; De Teresa, 1992).

De igual forma la capacidad artística de Pereyng le otorgó fama, recibió varias propuestas de trabajo para pintar en distintas partes del territorio novohispano como en Malinalco, Morelos o Teposcolula Oaxaca. La mayoría de las obras de Pereyng fueron de carácter religioso, aunque también pintó temas

laicos para la Corte del Virrey (Toussaint, 1938), como las pinturas con escenas de batallas en el palacio Virreinal²³ (Ríos, 1942).

Algunas piezas que se conocen del artista y aún se conservan son *El Retablo de San Miguel* de Huejotzingo alrededor de 1580, que contienen los lienzos de *Adoración de los reyes*, *Adoración de los pastores*, *la Circuncisión*, *Presentación*, *Resurrección y Ascensión*, *Cristo de la Columna* y *El señor de las Tres Caídas*. En la base del retablo se encuentran *La Magdalena* y *Santa María Egipciaca*; también *La virgen del Perdón* sin fecha, por último *el San Cristóbal* fechado en 1585, ambos de la Ciudad de México (De Teresa, 1992; Lorenzo, 2002).

Igualmente, se sabe que Pereyns hizo otras pinturas, las cuales ya no existen éstas son *retablos en Ocuilan y Malinalco*, en el Estado de México (sin fecha); *el Retablo Mayor de la Iglesia franciscana* de Tepeaca, Puebla de 1568, ambos en colaboración con Francisco Morales; el Retablo de *San Diego de Alcalá* que está en Cuauhtinchan, Puebla en 1568; *Retablo en el templo agustiniano* de Mixquic, México en 1568; *Retablos para la Vieja Catedral de San Agustín, en la Capital* entre 1569 y 1570; *Retablo en Tula* realizado en 1574, en compañía de Luis Arciniega (Toussaint, 1938; De Teresa, 1992).

También unas andas realizadas en 1578 para la iglesia de San Agustín en la Capital en la colaboración de Andrés de Concha (De Teresa, 1992); un Sagrario para la Iglesia del Monasterio franciscano en Tlaxcala en 1578 junto a Luis de Arciniega; el Retablo Mayor de Teposcolula, Oaxaca en colaboración con Andrés de Concha, alrededor de 1580 (Victoria, 1986); seis cuadros para la Antigua Catedral de México en 1584 (Toussaint, 1938); obras para los Templos de Yahuitan y Coixtlahuaca, Oaxaca entre 1576 y 1587 (De Teresa, 1992); el Retablo del altar mayor del Templo franciscano dedicado a *la Anunciación de Nuestra Señora*, en Cuernavaca entre 1575 y 1576 (Lorenzo, 2002), y finalmente en 1589 *el Retablo Mayor de la Catedral de Puebla*, el cual no concluyó, pues falleció en ese año (De Teresa, 1992).

Los trabajos de Pereyns lo posicionaron como uno de los pintores más

²³ De acuerdo con Ríos (1942) estas obras ya no existen, sólo hay un registro documental de ellas.

importantes de la época, pues inauguró una tradición pictórica en la Nueva España. Su vida profesional en el territorio novohispano fue a lado de otros prestigiados pintores, entre ellos Andrés de Concha, pintor sevillano; Francisco de Morales, pintor de Toledo y Juan de Arrué, pintor sevillano, entre otros (Toussaint, 1938; De Teresa, 1992).

La vida íntima del pintor estuvo muy ligada al círculo artístico de la época. Prueba de ello es el matrimonio que contrajo Pereyns con Francisca de Medina, prima de María San Martín, quien era la esposa del pintor Andrés de Concha. A su vez, Francisca de Medina, también estuvo emparentada con Ana Medina, la esposa del pintor de Juan Arrué (De Teresa, 1992).

Si bien la relación familiar y social de este flamenco con otros pintores generó vínculos en el nuevo territorio, Toussaint (1938) señala que estas relaciones no fueron del todo armoniosas, pues algunos contemporáneos lo denunciaron ante el Tribunal del Santo Oficio en diferentes años por decir o hacer cosas que iban en contra de la fe católica.

Así en 1568 Pereyns se acusó a si mismo ante el Tribunal, por haber dicho en Tepeaca durante una comida en casa del pintor Francisco Morales en presencia de este personaje y su esposa Francisca Ortiz que "...no hera pecado echarse carnalmente vn soltero convna soltera y Reprehendiéndosele tonró a reysterar y dezir que "no hera sino pecado venyal..." (Procesos de Oficio, 1568: 7), en otras palabras, las relaciones sexuales entre mujeres y hombres solteros no era un pecado. Asimismo comentó haber recibido una carta de su padre, en la cual su progenitor le sugería pintar retratos y no Santos, pues era más redituable (Toussaint, 1938).

En 1574 el dorador Luis Segura culpó al pintor por bigamia —lo cual estaba prohibido—, porque supuestamente antes de que el pintor contrajera nupcias con Francisca Medina en la Nueva España, él se había desposado en Madrid, además en 1578 el pintor flamenco fue inculpado por Catalina de Sandoval por comer carne durante la cuaresma. En 1588 Francisco Zumaya y de nuevo Catalina de Sandoval quien era su esposa, denunciaron a Pereyns para limpiar su conciencia, luego de que éste dijo "...al buen moro y al buen negro, Dios le dará su gloria y al

malo su pena...” (Denuncias contra Simon Pereyng, 1588: 38), lo cual ellos consideraban no era un asunto que debía o podía mencionarse.

De todas estas denuncias la única que tuvo consecuencias funestas para el artista fue la de 1568, pues derivó en un proceso inquisitorial. El juicio de Pereyng duró 4 meses (del 18 de septiembre al 4 de diciembre de 1568), en este tiempo el pintor estuvo preso por cuatro días, en los cuales fue torturado. De acuerdo con los datos, el caso del artífice se complicó debido a que no hablaba el castellano y no comprendía las acusaciones, por lo cual fue comprometiéndose cada vez más con la imputación (Toussaint, 1938; De Teresa, 1992).

Pese a la dificultad del juicio Pereyng fue absuelto gracias a la defensa de Juan Vallerino, quien alegó su inocencia por medio de testimonios. Los declarantes —en su mayoría pintores— aseguraron la buena conducta moral del artista, también que todo había sido obra de Francisco Morales, quien sentía animadversión hacia el pintor por su talento. Según testigos, Morales motivó al flamenco a hacer ese penoso comentario, pues había planeado que dijera esto en la comida, para después convencerlo de denunciarse. Los alegatos convencieron al Tribunal, por lo cual el artífice fue eximido, sin embargo, debía cumplir una sentencia pintar a su costa, es decir, con sus propios recursos un retablo para *Nuestra Señora de la Merced* (Toussaint, 1938). Se infiere que tal pintura es *la Virgen del Perdón*.

Si bien, los historiadores del arte como De Teresa (1992) y Toussaint (1938) explican que el caso de Pereyng se debió a la antipatía y celo de Francisco Morales, este incidente debe comprenderse en relación a otras circunstancias, por ejemplo la supuesta ascendencia judía del pintor (Rodríguez-Miaja, 2010). En este sentido el motivo del conflicto no se debió al sentir de Morales, pues esto es un suceso aislado y descontextualizado, en todo caso la causa fue que el flamenco vivió en una época de estricta ortodoxia católica, en la cual se pugnaba por la reorganización social y reestructuración interna de los sujetos al ideario católico, debido a la Contrarreforma (Subirats, 1994).

Es preciso entender que el comentario del pintor atentaba contra la fe católica novohispana del siglo XVI, pues de acuerdo con lo estipulado en el *Primer*

Concilio Provincial el contacto sexual sólo podía realizarse en el matrimonio cristiano con el objetivo de la procreación (Gonzalbo, 1987), lo anterior configuraba una nueva estructura de relaciones sociales (Subirats, 1994).

Es preciso señalar que además de su estrecha relación con el Virrey De Peralta, relacionado con los conjurados y del posible luteranismo de su progenitor, Pereyns era un transgresor social que atentaba contra el poder colonial. Los conflictos que enfrentó el artífice dan cuenta de cómo se gestionaba y bajo que principios se articulaba la organización social y de género en la Nueva España en el contexto de la contrarreforma. Partiendo de esto se construirá a continuación el siguiente *horizonte de conocimiento* sobre el contenido iconográfico de la obra, esto se verá a la luz de los referentes sociales e histórico que se han revisado en este capítulo.

CAPÍTULO III

TRADICIÓN, COMPOSICIÓN E ICONOGRAFÍA DE LA *VIRGEN DEL PERDÓN*

*El arte no es un espejo para reflejar la realidad,
sino un martillo para darle forma*
Bertolt Brecht

3.1 CARACTERÍSTICAS DE LA PINTURA *LA VIRGEN DEL PERDÓN*

La pintura novohispana *la Virgen del Perdón* es una obra soberbia, sus dimensiones aproximadas son de 2.70 de alto por 2.20 metros de ancho, semejante a una puerta. La técnica es óleo construido sobre un soporte de madera, elaborado con las técnicas, procesos y materiales propios de su época, el siglo XVI, los cuales son de gran calidad por ello es que esta pieza ha sobrevivido a través de los años y al incendio de 1967. (Arroyo, 2009).

...está conformado por siete tablonces de pino de dimensiones irregulares unidos entre sí a madera viva mediante cola animal y sujetados a través de siete travesaños de madera de cedro de 10 cm de ancho, con alrededor de 15 clavos de hierro en cada uno, que fueron clavados a intervalos regulares por el frente del panel. El peso que habría tenido la tabla antes del incendio estaba alrededor de los 135.94 kg (Arroyo, 2009: 61).

De acuerdo con algunos especialistas esta pintura tiene una marcada influencia de la pintura del artista italiano Rafael Sanzio (Sebastián, 1966; Arroyo, 2009). En este sentido el historiador de arte Francisco Stastny (1980) considera que el pintor Simón Pereyng se apega al esquema de la pintura *contramanierista* de Rafael, en lo que considera un estilo artístico, de fácil comprensión y lectura para los fieles.

Por su parte, Sebastián (1966) menciona que la *Virgen del Perdón* evoca y refiere al pintor Rafael, pues dos de sus obras sirvieron como base para realizar la pintura de *la Virgen del perdón*. Estas pinturas precedentes son la *Madonna de*

Folingo y La Virgen del Baldaquino. Además de lo anterior, Sebastián (1966) señaló e incorporó un nuevo elemento para el estudio de esta pintura, pues dio a conocer el grabado *La Virgen y el Niño*, el cual sirvió como un estudio preparatorio para pintar la *Madonna de Folingo*, por tanto, se considera que este grabado es un antecedente directo de la tabla de *la Virgen del perdón*.

El predominio del rafaelismo en la vida de Pereyng, particularmente en esta pintura, permite puntualizar el linaje pictórico del pintor o bien su *tradición*, que es el legado histórico a través del cual le fue posible innovar a dicho artífice. Con base en lo anterior se describen brevemente las características de las obras que configuraron a *la Virgen del Perdón*. Tales piezas son parte de un *horizonte* de conocimiento, es decir, un ámbito de visión que al conocerse permitirá comprender el contenido de una pintura (Gadamer, 2001).

3.1.1 El linaje pictórico de Pereyng en *la Virgen del Perdón*

Rafael Sanzio Urbino (1483-1520) fue un notable y reconocido artista italiano del alto renacimiento²⁴ alumno del italiano Pietro Perugino. Rafael pintó principalmente para la Iglesia Romana (Ronchetti, 1995; Girardi, 2000; Gran Diccionario de la Pintura, 2005). Es importante mencionar que las obras del maestro Urbino han sido consideradas las más bellas e influyentes del Renacimiento por tener una visión clásica de “*el bello ideal*”, de ahí su importante legado artístico (Talvacchia, 2007).

En este sentido Rizzatti (1976) señala que las *Madonnas*²⁵ de Rafael son modelos pictóricos, pues han servido de inspiración a otros artistas para elaborar sus propias imágenes marianas. Tal hecho se debe a la calidad técnica y artística de sus obras, ya que su trabajo se caracterizó por incorporar un fundamento matemático. Esta situación hacía que el arte de Rafael fuera equilibrado y

²⁴El *Alto Renacimiento* es la tercera etapa de cuatro etapas de un movimiento cultural llamado Renacimiento. La primera etapa se denomina *Protorenacimiento*, va del (300 al 1400 d. C., la segunda etapa se denomina *Renacimiento* y va del año 1400 al 1500 d.C. La tercera corresponde al *Alto Renacimiento*, se circunscribe a los años de 1500 a 1520 d. C., la última etapa es el *Manierismo* corresponde a los años 1520 al 1600 d. C. (Hale, 1978).

²⁵ *Madona* es una expresión breve y armoniosa utilizada por los italianos que significa *Mi Señora* o *Mi Dama* (Réau, 1996).

elegante (Girardi, 2000). En este sentido resulta comprensible que muchos pintores —incluyendo a Pereyng— se basaran en las representaciones de este artista italiano.

Al tomar como base el linaje rafaelesco de Pereyng es pertinente puntualizar cuáles fueron los modelos artísticos de influencia para así conocer y reconocer los iconos representados en *la Virgen del perdón. La Madonna de Foligno* (Ver Figura 5) fue una de las pinturas que sirvió como referencia para realizar la tabla de *la Virgen del perdón* (Sebastián, 1966; Arroyo, 2009), este modelo de Rafael es un óleo sobre lienzo de 3.08 metros de largo por 1.98 metros de ancho, realizado entre los años de 1511-1512 (Ronchetti, 1995).

En el cuadro están representados siete personajes que son: la Virgen, el Niño, San Jerónimo, San Juan, San Francisco, el comitante Segismundo de Conti, —quien encargó la pintura—, y un ángel (Ronchetti, 1995) que es la figura de un niño desnudo y alado (Monreal, 2000). Por otra parte, Talvacchia (2005) explica que en esta obra se entrelaza el espacio celestial con el terrenal, pues están presentes elementos pictóricos que aluden a estos dos ámbitos: el cielo y el paisaje rural, lo cual recrea un ambiente de naturaleza y espiritualidad.

En cuanto a la composición y contenido de la pieza, María y el Niño Jesús están en la parte más alta de la obra. Ella está entronizada, sentada en un trono, alrededor hay un cielo con rostros de ángeles, a sus pies se recrea un milagro, el cual fue vivido por el comitante Segismundo y ocurrió cuando su casa no sufrió ningún percance pese a que un rayo cayó encima ésta. De ahí se aprecia en el paisaje una luz amarilla que simboliza al relámpago y un tipo de halo protector escenificado por el arcoíris (Rizzatti, 1976; Ronchetti, 1995; Girardi, 2000).

En el plano terrenal, están los cinco personajes antes descritos, quienes con sus gestos y miradas nos invitan a enfocarnos en la Virgen María. A la izquierda está San Jerónimo, quien apoya su mano en la cabeza de Segismundo. Al centro está un *putti* con un letrero sin inscripción, a la derecha, San Juan señalando el cielo, a su lado está San Francisco mostrando sus estigmas. Es posible apreciar que en esta pintura, Rafael enlaza en la composición el reino de

los cielos y el mundo profano, al fusionar lo natural y lo divino (Ferino, Zancán, Sancho & Soriano, 1992; Ronchetti, 1995).

La Virgen del Baldaquino (Ver Figura 3) es la segunda pintura a la cual se hace referencia Sebastián (1966) esta pieza es un óleo sobre tabla. El cuadro fue realizado entre los años de 1504 - 1508, sus medidas son 2.76 metros de largo, por 2.24 metros de ancho. En este retablo fueron representados diez personajes, la Virgen, el Niño, San Pedro, San Bernardo, Santiago y San Agustín, dos *ángeles*, es decir jóvenes alados de gran belleza -de acuerdo con Monreal (2000)- también hay dos *querubines* (Ferino & otros, 1992; Girardi, 2000; Talvacchia, 2005).

La obra, de acuerdo con Girardi (2000), fue pintada para la familia Dei en la iglesia del *Santo Spirito* en Florencia; dicha pintura quedó incompleta. En la composición, todos los personajes se disponen alrededor del trono donde está sentada la Virgen. Es una obra manierista que sigue el *principio clásico de la simetría*, lo cual consiste en una composición ordenada donde los elementos son equiparables en ambos lados de ésta, de acuerdo a un eje central, real o imaginario (Arroyo, 1997).

Por otra parte, Talvacchia (2005) menciona que en la *Virgen del baldaquino* se aprecia a dos ángeles en la parte más alta del cuadro quienes retiran una cortina, tras la cual se asienta en un trono la Virgen con el Niño. María se ubica al centro de la composición, a sus pies hay dos *putti* y a su alrededor los Santos Juan y Francisco. Esta pintura, sugiere el autor, parece una representación teatral, la cortina asemeja el telón de un escenario.

La última pieza que tanto Sebastián (1966) como Arroyo (2009) mencionan, haber influido en la producción de la *Virgen del Perdón* es el grabado de Marcantonio Raimondi²⁶ (Ver Figura 4). Este grabado fue dado a conocer por el historiador del arte Santiago Sebastián en su artículo titulado *Nuevo grabado en la obra de Pereyng* (1966), en el cual menciona que este grabado fue realizado como parte del estudio preparativo para pintar *La Madonna de Foligno*.

²⁶ Marcantonio Raimondi fue un artista italiano que de acuerdo con Rizzatti (1976) fue el grabador de confianza del pintor Rafael Sanzio.

Las piezas que describí anteriormente muestran la influencia de Rafael en la composición de la *Virgen del perdón*, lo cual sustenta el influjo de la pictórica europea en la obra de Pereyng, y en otros artistas novohispanos, no sólo por el origen europeo del artista, en este caso flamenco, también por su formación artística (De Teresa, 1992).

Además de las piezas de *la Virgen del Baldaquino*, *la Virgen de Foligno* y el grabado de Marcantonio, obras mencionadas en algunas investigaciones, como Arroyo (2009) y Sebastián (1966), existen otros referentes pictóricos rafaelescos encontrados durante esta investigación que aluden a la composición de la *Virgen del Perdón*.

Uno de estos antecedentes es un dibujo que sirvió como estudio preparatorio de la *Virgen de Foligno*, dicho bosquejo (Ver Figura 7) se encuentra en el Museo de Londres. Fue realizado en papel azul de Venecia, hecho que de acuerdo con Girardi (2000) refuerza la hipótesis de una relación entre el maestro Urbino y el ambiente artístico de Venecia. Lo que es conciso es la semejanza de este dibujo tanto con la pintura de Foligno como con el grabado de Marcantonio Raimondi. De ahí la similitud en detalles con la tabla de *la Virgen del perdón*, respecto a la posición del cuerpo de María y el Niño así como sus facciones las cuales recuerdan a la figura mariana de Pereyng.

Otra pieza de Rafael que repercutió en la *Virgen del Perdón* es la *Virgen entronizada con Niño y santos* (Ver Figura 8). Esta obra, de acuerdo con Stein (1995) es un temple, óleo y oro sobre tabla, sus dimensiones son de 1.69 m. de largo por 1.68 m. de ancho. Forma parte de un retablo, que fue el primero realizado por Rafael, de ahí que se desconoce la fecha de su elaboración. Esta pieza está constituida por *Retablo Colonna* y el Luneto *El Padre Eterno entre dos ángeles* (Ferino & otros, 1992). Cabe señalar que aunque el marco es de la época, no es el original de la obra (Stein, 1995).

Fue realizada para las monjas del Convento de San Antonio en Perugia. En esta pintura, se aprecia el aprendizaje que tuvo Rafael del maestro Pietro Perugino, pues se evidencia una equilibrada composición, lo cual es característico de las obras de su mentor (Stein, 1995). Por otra parte, Ferino (1992) mencionan

que esta obra recuerda en sus detalles al pintor Pinturicchio²⁷ aunque también hay rasgos en el luneto del artista Pietro.

En la *Virgen entronizada con el Niño y Santos* están representados diferentes personajes. En el plano central del *Retablo de Colonna* se aprecia a María sentada en un trono con el Niño y San Juanito está a su costado derecho de pie en las gradas. Alrededor de estas figuras se encuentra San Pedro, San Pablo, Santa Catalina y Santa Margarita. En el luneto, se ubican las cabezas de dos querubines y dos ángeles, así como a Dios Padre (Stein, 1995).

La pieza mantiene una similitud con *la Virgen del perdón* en el tema, pues en ambas obras se aprecia a María *entronizada* (Girardi, 2000; Arroyo, 2009), lo que iconográficamente menciona Réau (1996) es la representación de *La Virgen Majestad*. En dicha representación María está sentada sobre un trono con el Niño Jesús sobre las rodillas; mantiene en una posición frontal y una expresión solemne, es casi hierática pues no se advierte ningún sentimiento en su rostro.

Girardi (2000) señala que este tema iconográfico de *la Virgen entronizada* es una forma estereotipada, que ha sido repetida por distintos artistas. Un ejemplo es *La Virgen en el trono* de 1493 pintada por el mentor de Rafael, el pintor Pietro Perugino en *La Virgen, santos y donante* de 1498 realizada por Giovanni Santti, el padre de Rafael. Ambos —cabe mencionar— predecesores del maestro Urbino. De lo expuesto anteriormente, infiero que la representación de *la Virgen del Perdón* corresponde a la iconografía de la Virgen entronizada, por lo que debe estudiarse dicho tema (Arroyo, 2009).

3.2 CONFIGURACIÓN Y COMPOSICIÓN DE LA VIRGEN DEL PERDÓN

En la pintura de *la Virgen del Perdón* se representa a la Virgen, el Niño Jesús, San José, Santa Ana, el Espíritu Santo y cuatro *putti*. En el cuadro se observa a dos *amorcillos* levantando la cortina de un tabernáculo de pilastras clásicas, tras la que se encuentra a María entronizada con el niño sentado en su pierna derecha; está a punto de ser coronada (Arroyo, 2009).

²⁷Pinturicchio fue un pintor alumno de Pietro Perugino, Maestro de Rafael. De igual forma fue colaborador de Rafael en distintas obras (Girardi, 2000).

Pereyng está representado el momento de la coronación de la Virgen y su investidura como la Reina del Cielo (Arroyo, 2009). La escenificación de la obra recuerda a la *Virgen del Baldaquino* de Rafael. En ambas pinturas se remite a un instante, más no se está narrando una historia. De igual forma, estos cuadros son considerados *manieristas*²⁸, en ellos la Virgen está entronizada en el centro de la imagen dentro de un tabernáculo custodiado por figuras celestes. Alrededor del trono están los demás personajes que forman parte de la configuración de los cuadros (Talvacchia, 2005).

En cuanto a la composición de la obra, el historiador de arte Justino Fernández (1966) menciona que cada trazo y elemento de *la Virgen del Perdón* se hizo con premeditación, hubo estudios para la elaboración de esta pintura. De ahí, que considero necesario conocer cuál es el ordenamiento de los personajes y la disposición entre éstos, así como del espacio que los rodea con el fin de tener los elementos necesarios para interpretar los iconos representados en este cuadro (Ver Figura 9).

A través de la puntualización de distintas líneas, Fernández (1966) explica que María es el personaje principal de la pintura, lo cual se advierte al delinear el eje vertical y horizontal en la obra, dando cuenta que ella está en el centro. Asimismo, cuando el autor dibuja las diagonales del costado izquierdo y derecho, crea un punto de intersección, el cual visualmente se dirige a la Virgen y ubica a la figura mariana dentro de un triángulo. El planteamiento de este autor coincide con el estudio de Arroyo (2009), quien también considera que María es el elemento medular del cuadro, no sólo porque está en medio de la composición sino porque se le representa como la *Hoditigiria*²⁹.

Además de conocer el protagonismo de María en la obra de la *Virgen del perdón*, se advierten otros aspectos relevantes para el análisis de esta pintura. El primero tiene que ver con la joya principal de la corona que va a engalanar a la Virgen. La gema es un punto clave de la composición, pues está en el centro de la

²⁸ Artistas pertenecientes a la tendencia artística manierista que se caracterizó por ser refinada y culta (Véase Stastny 1980).

²⁹ La *Hoditigiria* quiere decir que María es la madre de Dios e intercesora de sus hijos (Arroyo, 2009).

imagen, lo cual se aprecia cuando al dibujar el eje horizontal y vertical, las líneas se cruzan (Fernández, 1966). Lo anterior tiene un significado importante pues en la iconografía cristiana, las piedras preciosas representan la eternidad e incorruptibilidad (Warner, 1991).

Otro elemento que Fernández (1966) señala es la configuración espacial de la obra, él explica que la pintura de *la Virgen del perdón* se divide en dos planos, el terrenal y el celestial. Ello se distingue al señalar el eje horizontal, pues el espacio divino donde se encuentran los *ángeles*, la parte superior de la Virgen y el Niño, así como el Espíritu Santo están en la parte superior del cuadro, mientras que el mundo profano está en la parte inferior, donde están representados San José, Santa Ana, al igual que los pies de María y Dios Hijo.

Al observar la composición espacial de la *Virgen del Perdón*, resulta interesante la semejanza que existe con la obra de la *Madona de Foligno* de Rafael. En ambos cuadros los pintores fusionaron dos espacios. En la pieza del maestro Urbino, como ya señalé, hay una mezcla de naturaleza y espiritualidad (Talvacchia, 2005). Del mismo modo en el retablo de *la Virgen del perdón* concurre lo humano y lo divino (Arroyo, 2009).

Cabe reiterar que la *Madona de Foligno* fue uno de los modelos para elaborar a la *Virgen del Perdón*, de ahí la semejanza tanto en la composición como en las fisonomías, expresiones, apariencias, posturas y actitudes de María y el Niño. También se observan semejanzas entre la imagen mariana de la obra de *la Virgen del perdón* con el grabado *La Virgen y el Niño* de Raimondi y el *Dibujo para la Virgen de Foligno*, de Rafael, los cuales como ya había mencionado fueron estudios preparatorios de la pintura de Foligno (Sebastián, 1966; Girardi, 2000).

Finalmente, Fernández (1966) sugiere el triángulo formado por el cruce de las diagonales, da cuenta de la composición piramidal que tiene la pintura de *la Virgen del perdón*. Este tipo de composición recuerda a las obras con el tema de *la Virgen con el Niño* de Rafael, pues éstas tenían una disposición piramidal, por ejemplo: *La Virgen del Baldaquino* y *Virgen entronizada con Niño y Santos* (Girardi, 2000).

Asimismo, Fernández (1966) señala que esta estructura triangular dirige la atención del espectador a la parte superior del cuadro en donde están los *ángeles*, zona que representa el espacio celestial. De todo lo anterior, es posible deducir que *la Virgen del Perdón* tiene una diversidad de lecturas, tanto por los diferentes conjuntos iconográficos que contiene tal como *La Virgen con el niño en un trono*, *La coronación de la Virgen* o *La Sagrada Familia con Santa Ana* (Arroyo, 2009).

De igual forma, la pintura de *la Virgen del perdón* tiene un linaje pictórico que emula la composición, apariencia, fisionomía, actitudes, entre otros aspectos de las piezas artísticas de Rafael. Estos elementos son indispensables para estudiar, comprender e interpretar cada uno de los iconos de la pintura en relación a lo que crean y comunican de acuerdo a un ordenamiento específico y con un referente de tipo histórico.

3.2.1 María en *la Virgen del Perdón*

De acuerdo a la interpretación de Arroyo (2009) María es figura central de la obra, lo cual coincide con el análisis de los trazos de Fernández (1966). La Virgen como icono central será la figura a partir de la que se interpretarán los demás iconos de la composición, pues como explica Gadamer (1998) para comprender una obra se debe ir de la parte al todo, lo cual se logra relacionando cada elemento, hasta construir un diálogo.

Para comenzar es importante conocer quién es la Virgen María y posteriormente particularizar cuales son las características de la figura mariana en la pintura de *la Virgen del Perdón*, pues la representación de la Virgen varía según la época, el lugar o la escuela pictórica a la que pertenece (Durán, 2001). Por lo tanto, esta obra debe entenderse como una categoría, que expresa el, tiempo, el espacio y la sociedad que la estructura (Durkheim, 2001).

El historiador de arte Louis Réau (1996) menciona que el culto a la Virgen comenzó como una leyenda en Siria en el siglo V d.C. La devoción a María fue tardía, debido al desdibujado papel que tuvo en los Evangelios Canónicos o la Biblia, pues ella sólo habla en cuatro ocasiones. La primera es para responder al

mensaje del arcángel Gabriel en la *Visitación*. Otra cuando saluda a su prima Isabel. La tercera vez es al reprender a Jesús por su demora en el Templo en medio de los sabios y doctores. Por último en las Bodas de Caná.



Por otra parte, la historiadora Marina Warner (1991) explica que el mito sobre la Virgen surgió de documentos y ritos de los pueblos orientales, por tanto, no puede considerarse como una simple y mera narración de hechos, pues el mito no implica elementos aislados, sino una forma que combina a éstos con símbolos y rasgos estereotipados, lo cual constituye una significación que va más allá de la lengua y el habla (Levi-Strauss, 1987,2004). En otras palabras María tiene un significado y una representación particular.

De igual forma Warner (1991) menciona que el culto a María debe entenderse como un referente social de lo que una sociedad produce, refiere y mantiene; éste se ha construido paulatinamente porque ha ido creciendo con cada nueva conquista y ocupación territorial de la Iglesia. De ahí que la veneración a la Virgen sea particular en la sociedad, pues se ha apropiado de elementos de deidades femeninas a las cuales ha desplazado, por lo cual María tiene diferentes matices de edad, complexión física, color de cabello, de ojos, de tez propias de las sociedades que la construyen (Pastor, 2010).

A pesar de que el culto a la Virgen es sincrético, pues recuerda a Artemisa o Deméter, antiguas deidades femeninas del panteón griego, lo que sobresale en todas las representaciones marianas es “la belleza”. Dicha característica en las vírgenes está suscrita al cánón estético de la sociedad que la produce iconográficamente (Durán, 2001; 2002).

Asimismo, Bautista (1999) señala que el culto a la Virgen María no es considerado por la Iglesia como “un culto” pues esto únicamente se debe a Dios, él es el Todopoderoso. La veneración mariana es similar a las de los Santos y Santas de la Iglesia católica, es un tipo de devoción menor porque ellos sólo son intermediarios entre Dios y la humanidad; a este fervor religioso se le denomina *hiperdulía*.

Con base en lo anterior resulta importante conocer cuál es el significado de María en el cristianismo y matizar el papel que tuvo en la Nueva España del s. XVI. El objetivo es interpretar contextualmente a la figura mariana en *la Virgen del perdón*, lo cual desarrollaré más adelante en esta investigación. Recapitulando, en el mito cristiano la figura mariana se constituye de los Evangelios canónicos y apócrifos y su nombre significa “Bella” o “Estrella de mar” (Réau, 1996, Durán, 2001).

María representa el dechado virginal y modelo maternal para todas las mujeres (Warner, 1991). Su imagen es esencial para la organización del mundo cristiano, ya que se ha construido como un elemento que complementa a Jesús — él es la persona más importante del cristianismo—debido a que ninguno puede existir sin el otro, ella lo trae al mundo y es venerada por esto y él es divino debido a la pureza de su madre. Sin embargo, el papel de ella está subordinado al de su hijo en la religión católica (Durán, 2001)

La subordinación y complementariedad genérica de María se debe a que ella fue construida y determinada con ciertos atributos por las autoridades eclesiásticas, pues su biografía se realizó como una copia de vida de Jesús. De ahí que la Virgen sea la contraparte, más no la antagónica de su hijo. Ella condensa las habilidades asignadas a las mujeres, mientras que él concentra las capacidades de los varones (Durán, 2001, 2004), debido a que el cristianismo como religión crea categorías y nociones de entendimiento para el funcionamiento y estructuración de la sociedad siendo el sexo- género una de éstas (Durkheim, 2001).

Las capacidades que exalta María son: la *Inmaculada Concepción*³⁰, la *Virginidad eterna*³¹, la *Maternidad Divina*³² y la *Asunción*³³. Tales características se han constituido en cuatro dogmas marianos (Warner, 1991; Mulack, 2006), siendo cada uno de estos una expresión cristiana que tiene un mensaje católico el cual se ha formulado como verdad religiosa (Tamayo, 2005). A continuación desarrollaré cada uno de estos dogmas para conocer a la Virgen.

La Virgen María es perfecta en todas las cosas. Dicha perfección se debe a que ella está libre de toda mácula y pecado en toda su vida, desde el nacimiento hasta la muerte. Ella es señalada como la Nueva Eva, es el nuevo principio, libre y limpia de cualquier culpa, en especial del *pecado original*³⁴ el cual trajo Eva a toda la humanidad, con particularidades específicas para su género, lo que se desarrollará más adelante (Reáu, 1996; Warner, 1991; Durán, 2001)

La *Inmaculada Concepción* refiere al nacimiento de la Virgen sin el pecado de la concupiscencia, sin que los progenitores hubieran tenido deseo carnal, en este caso María no es producto de una relación sexual. La Virgen "...ha sido concebida por Dios desde el principio de los siglos, y librada del estigma del pecado..." (Mâle, 1966: 161), es decir, María es una obra divina, un milagro que Dios otorgó a unos padres infértiles y devotos: Joaquín y Ana. (Warner 1991; Martínez, 1997; Mulack, 2006).

Por tanto María es una obra-objeto que expresa el poder y voluntad del divino en la tierra. La concepción intachable de la Virgen genera en la sociedad la "posibilidad" de liberarse del *pecado de la concupiscencia*. Lo anterior sólo es posible redimirse por la voluntad y gracia divina, no por obra humana (Warner, 1991; Martínez, 1997).

El segundo dogma mariano es la *Virginidad eterna*. Warner (1991) explica que María renunció a todo contacto sexual. Ella se conservó prístina a lo largo de toda su vida librándose con ello de la raíz o tendencia al pecado: la

³⁰ Dogma proclamado en 1854 por el Papa Pío IX (Martínez, 1997).

³¹ Dogma proclamado en el año de 553 Concilio de Constantinopla (Durán, 2001).

³² Dogma proclamada en el 431 por el Papa Celestino I (Mulack, 2006)

³³ Dogma proclamado en 1950 por el Papa Pío XII (Warner, 1991).

³⁴ El pecado original surgió cuando los primeros seres humanos, Adán y Eva comieron del fruto prohibido en el Edén. En este suceso, la primera persona que consumió dicho fruto fue Eva, a su vez ella instó a Adán a que lo probara (Giorgi, 2004).

concupiscencia. Cabe mencionar que la virginidad corrige al cuerpo femenino de sus defectos naturales que son la menstruación y los dolores de parto.

Las funciones biológicas femeninas son consideradas un castigo divino, pues éstas se propinaron a las mujeres en “la Caída” (Warner, 1991), cuando Adán y Eva fueron desterrados y condenados por desobedecer la voluntad de Dios y comer del fruto prohibido (Giorgi, 2004). Conviene mencionar en este punto que la mayor culpable de este pecado fue de Eva, por tanto el castigo que sufrió la mujer fue más duro que el del hombre (Durán, 2001; Castellanos, 2008).

Las mujeres fueron maldecidas con los dolores de parto, la menstruación, la obediencia y sumisión al marido, mientras que los varones a la dificultad del trabajo para hacerse de sus alimentos; a ambos, la vejez, la enfermedad y la muerte. Por tanto la corporalidad de las mujeres es repudiada, ya que es prueba del pecado original (Warner, 1991; Robles, 2003; Castellanos, 2008).

Resulta entonces que al mantener la virginidad se subsanan los “defectos de la naturaleza femenina”. El control del deseo en el catolicismo es una prueba de disciplina y martirio físico, tanto para hombres como mujeres. No obstante es diferente para cada género, para las mujeres es un hecho trascendente y para los varones sólo importante (Warner, 1991).

La trascendencia que representa la virginidad en las mujeres, se debe a que el cuerpo femenino es considerado perfecto por la existencia del himen. Esta membrana garantiza la integridad y finitud corporal, situación que no ocurre con los varones, pues carecen de ella. En este sentido, las mujeres están cerradas y no pueden ser profanadas por el placer terrenal, para ello deben negarse y alejarse de éste a toda costa (Warner, 1991).

De igual forma, es fundamental en el cristianismo que los cuerpos no sean alterados, pues éstos son considerados obras de Dios, no pertenecen a los individuos sino al Creador. De ahí que es una premisa su inmutabilidad, cualquier modificación significa una falta a la creación del Altísimo. Por tanto, la inalterabilidad del cuerpo significa una virtud (Warner, 1991).

Si bien María es Virgen, también es madre pues conservó su virginidad post-partum, su maternidad fue milagrosa. Además de la castidad, existe otro

elemento que glorificó a María como madre al concebir al hijo de Dios, lo cual es el tercer dogma mariano. En este punto quisiera destacar que la *Hoditigiria* o *Maternidad Divina* se fundamenta en la *Inmaculada Concepción*, ya que la encarnación del hijo del divino sólo podía realizarse en un cuerpo libre de pecados (Warner, 1991; Réau, 1996; Bautista, 1999; Durán, 2001).

Debido a la concepción inmaculada de pecado de María, ella era la creatura más perfecta, por ende la elegida de entre todas las mujeres para ser la madre de Dios. En este sentido, ella fue un instrumento divino que sirvió a los fines del Todopoderoso, de ahí considerada la *Sierva del Señor* (Warner, 1991; Durán, 2001).

Warner (1991) explica que el servilismo de la Virgen se expresa en su carácter de mediación e instrumental, lo cual es visible en cada uno de sus rasgos, que son: la *Inmaculada Concepción*, la *Virginidad*, la *Hoditigiria* y la *Asunción*. Siguiendo este argumento en la concepción, María es fruto de un milagro que Dios encarna en la estéril Santa Ana para engendrar a la futura e impoluta madre de su hijo.

El dogma de la *Inmaculada Concepción* expresa no sólo la voluntad y omnipotencia de Dios en el cuerpo de Santa Ana, también da cuenta de la existencia del plan divino para la salvación de la humanidad, en el cual María ya había sido contemplada como la madre del Todopoderoso. Ella siempre estuvo presente en el pensamiento del Creador, para traer al mundo a su hijo. Por tanto, el nacimiento de María no fue un suceso activo, sino pasivo e instrumental, pues estuvo servicio del Señor (Réau, 1996; Warner, 1991, Durán, 2001).

Por otra parte, el papel de mediadora que tiene María también está en presente en el dogma de la *virginidad*, pues en principio ella es casta porque su hijo escogió nacer de una madre virgen, como la única forma para que entrar al mundo sin pecado. De igual forma, tras el parto la Virgen conservó su virginidad, su himen no fue profanado con el nacimiento de Jesús. Ella no tuvo relaciones sexuales a lo largo de su vida, pues estaba destinada desde el origen de los tiempos a ser la madre de Dios y por ello no corromper su cuerpo (Warner, 1991, Durán, 2001).

De igual forma, en la *Maternidad Divina* el atributo de la mediación está presente, pues María fue el conducto por el cual Dios se hace humano y viene a eximir los pecados de la humanidad. Finalmente el carácter servil y de intercesión de la Virgen se consolida en el dogma de la *Asunción*, el cual consiste en su ascenso al cielo en cuerpo y alma tras su muerte, al igual que Cristo (Warner, 1991; Réau, 1996).

La *Asunción* de María se fundamenta en los dogmas de la *Virginidad* y la *Inmaculada Concepción*, pues la pureza física y espiritual de su ser estuvo presente desde su concepción y a lo largo de su vida. Ella cumplió, en vida, con los preceptos sociales de género dispuestos por orden divino, por ello la Virgen trascendió a la muerte y ascendió al cielo, con lo cual gana reconocimiento y autoridad tanto espiritual como terrenal (Warner, 1991; Réau, 1996).

En el cielo la Virgen fue coronada y reconocida como *la Reina de los Cielos*. Su autoridad le fue otorgada por Dios a quien está supeditada. De igual forma, la *Asunción* de María tiene otro componente de sujeción, pues ella a diferencia de Jesús, fue llevada al reino celestial por los ángeles, mientras que Cristo se elevó por su propio poder (Warner, 1991; Réau, 1996).

Asimismo, el reconocimiento y autoridad que adquiere la Virgen tras su muerte, le es otorgada por Dios. De ahí que ella no sea divina y sólo sea un ser superior sobre el resto de los mortales y con capacidades limitadas. Estas facultades son las de un ser espiritual, iguales a las de los Santos. María no tiene poder, sino una concesión de autoridad dada por el Todopoderoso. Ella es eterna y omnipresente, pero está excluida de la omnipotencia y omnisapiencia de Dios. Por tanto, la Virgen María puede estar presente en todos los espacios humanos y espirituales en todos los tiempos, aunque no puede actuar sobre ellos, sólo mediar (Warner, 1991; Réau, 1996).

La Virgen puede interceder entre lo profano y lo sagrado por medio de la oración, como mensajera de los seres humanos y Dios, en ocasiones puede interceder para cambiar la voluntad de Dios en favor de la humanidad para ayudarlos en algún momento o situación difícil, como sería salvarse de ir al

purgatorio. Por tanto María fue, es y será por la eternidad, la mediadora por excelencia así en la tierra como en los cielos (Warner, 1991; Durán, 2001).

3.2.2 San José

José fue esposo de María y el padre terrenal de Jesús, aunque él no lo engendró. El origen sobre el culto a José se desconoce pero se estima que surgió en una vertiente del cristianismo oriental. Su culto se popularizó en Europa de la Edad Media, sin embargo fue hasta 1870 que el Papa Pio IX lo proclamó patrón de la Iglesia Universal (Réau, 2001).



El festejo de San José se lleva a cabo el 19 de marzo. El conocimiento que se tiene sobre este personaje fue extraído de la Biblia, especialmente en los capítulos de Mateo y Lucas. Él es el patrón de los carpinteros y ayuda a tener una muerte feliz, sus emblemas son: la vara florida y el cepillo de carpintero (Carmona, 2009), de los cuales sólo la vara aparece en la pintura del perdón (Arroyo, 2009).

De acuerdo con la genealogía de Mateo, José descende del Rey David, por tanto tiene ascendencia judía. Él nació en Belén, fue carpintero en vida, se cree que murió en Nazaret antes de que Jesús comenzara a predicar. La historia del padre adoptivo de Jesús siempre está en relación a la Virgen, es descrita en los Evangelios apócrifos y en la Leyenda Dorada³⁵ (Parés, 1957; Pérez, 1989; Réau, 2001).

En estos documentos se menciona que José al igual que todos los descendientes, varones solteros y viudos, fueron llamados por el sumo sacerdote para convenir a la Virgen María en matrimonio.

³⁵Es una compilación de relatos hagiográficos escrito en el siglo XIV por Jacobo De la Vorágine (Roze, n.d; Sebastián, 1992).

Conforme a la ley de Moisés los convocados debían portar una vara y aquella que fuera rozada por la paloma sería el esposo de María, el designado fue José con su vara de almendro. Aunque él se negó ser el esposo porque se consideraba muy viejo para ella, el sumo sacerdote le exhortó a aceptar la voluntad de Dios, de este modo fue como se decidió el matrimonio de San José y la Virgen (Parés, 1957; Réau, 2001, 2002).

En el matrimonio José se enteró del embarazo de su esposa y puesto que no había tenido relaciones sexuales con ella se sintió agraviado por considerar que ella había cometido adulterio. Tras este suceso, él pensó en la posibilidad de abandonar a María, sin embargo, para eludir el escándalo y que ella fuera lapidada decidió separarse un tiempo y retirarle su afecto sin comentarle a nadie lo sucedido "...fue en esa época de incertidumbre cuando el ángel del Señor se le apareció en un sueño, revelándole el misterio de la Encarnación..." (Parés, 1957: 402) afirmando la virginidad y pureza de María. De esta manera, José se arrepintió por desconfiar de su esposa y decidió hacerse cargo de ella y servir como padre al futuro niño (Parés, 1957; Pérez, 1989; Réau, 2001).

Después de la visitación del ángel, José cuidó vigorosamente a su familia. Estuvo con María en el nacimiento de Jesús, en el encuentro con los Pastores y los Reyes Magos, huyó con ellos de Nazaret para proteger al niño de la ira del Rey Herodes, asimismo, le enseñó a Jesús el oficio de carpintería, el cual desarrolló en su vida adulta (Parés, 1957; Pérez, 1989; Réau, 2001).

3.2.3 Jesús

Jesucristo es la persona más importante del cristianismo, pues él es Dios-hijo, la segunda persona de la trinidad. Jesús fue encarnado en el cuerpo de María por obra del Espíritu Santo, su nombre deviene del hebreo *Jeshu*, forma abreviada de *Jahvé* que significa "El Salvador." La historia de Cristo se encuentra principalmente en la Biblia, en los libros de Marcos, Lucas, Mateo y Juan, aunque también dicho relato se alimenta de los Evangelios Apócrifos (Pérez, 1989; Réau, 1996; Durán, 2001).

La festividad de Jesús se lleva a cabo el 25 de diciembre, pues se considera es el día de su nacimiento, aunque en realidad se desconoce el lugar y fecha de dicho suceso. Lo anterior, se debe a que existen diferentes perspectivas sobre la natividad de Jesucristo entre los mismos evangelistas, así como de los historiadores cristianos (Pérez, 1989; Réau, 1996).

La historia de Jesús comienza con los episodios previos a su nacimiento, como es el viaje que hizo José con María encinta, de Nazaret a Belén con motivo del censo de los descendientes de la casa de David. Hay varios sucesos ocurridos durante esta travesía, como la penuria por el alojamiento, de igual forma, se narra la expectación del parto y el nacimiento mismo del Niño, el cual fue indoloro (Pérez, 1989; Réau, 1996), pues el alumbramiento de la Virgen no estuvo manchado por el pecado (Warner, 1991). Posterior a la natividad de Cristo, se desprenden otros sucesos importantes de sus primeros momentos de vida, que son la Adoración de los Pastores y de los Reyes Magos.



3.2.4 Santa Ana

Santa Ana fue la madre de la Virgen María, su nombre proviene del nombre *Hannah* que significa “Gracia” en hebreo. El culto a Ana comenzó en Oriente en el siglo X, aunque se difundió en Occidente en el siglo XIII. La devoción a la madre de la Virgen tuvo gran fervor durante los siglos XIV y XVI (Durán, 2002). La celebración de esta Santa se realiza el día 26 de julio, ella es la patrona de las esposas, las mujeres encintas, los mineros, entre otros (Parés, 1957; Butler, 1992; Carmona, 2008).

El emblema o símbolo por el cual se la reconoce iconográficamente a Santa Ana es una “Puerta”. Lo anterior se explica por el tierno abrazo que se dan Ana y Joaquín —el padre de María— en la puerta dorada de Jerusalén, al saber que

concebirán un hijo por obra del Espíritu Santo, es decir, sin haber mantenido relaciones sexuales (Parés, 1957; Réau, 1996; Carmona, 2008).



Este abrazo tiene una historia que se remonta a la infertilidad del matrimonio. Constantemente pedían a Dios tener descendencia, pero el hijo no llegaba, los años pasaron Ana y Joaquín envejecieron y entristecieron por no constituir una familia, a pesar de ello siempre oraron para lograr descendencia y fueron leales al Señor (Parés, 1957; Réau, 1996; Carmona, 2008).

La tristeza y desolación embargaron al matrimonio, por ello un día Joaquín abandonó su hogar y se fue a peregrinar solo al desierto. Ana desconsolada oraba a Dios para remediar su pena, fue en ese momento que un ángel se le apareció a ella para anunciarle que concebiría a un hijo por la gracia divina y que de este descendiente hablaría todo el mundo, ella contestó al ángel que “Si el Señor mi Dios lo concede, sea varón o hembra, lo ofrendaré a Dios mi Señor, y le servirá en las cosas santas mientras viva” (Parés, 1957: 401)

Al mismo tiempo que el ángel le anunciaba a Ana que estaba embarazada, a Joaquín se le apareció otro ángel para avisarle que tendría un hijo. Tras el anuncio angelical Joaquín regresó a su casa a buscar a Ana, quien también salió de su hogar para encontrar a su marido, pues ambos querían celebrar la llegada de su primogénito; en esa búsqueda, el matrimonio se encontró bajo una puerta dorada y se abrazaron en silencio (Parés, 1957; Réau, 1996; Carmona, 2008).

Es importante mencionar que las historias de Santa Ana y San Joaquín están muy relacionadas, por un lado porque ellos fueron los padres de la Virgen, lo cual implicaba una estrecha relación entre ellos. Tal relación se basó en la subordinación de Ana a su esposo, pues él era el jefe de familia a quien ella debía seguir. Por otra parte, el fuerte vínculo entre estos Santos se debe a su procedencia común, ambos habían nacido en Galilea y pertenecían a la estirpe del

Rey David —igual que San José—, eran judíos (Parés, 1957; Réau, 1996; Carmona, 2008).

La historia de Ana, así como la de Joaquín se encuentra únicamente en los Evangelios Apócrifos, concretamente en el Protoevangelio de Jaime del siglo II d.C. (Parés, 1957; Carmona, 2008). Si bien la historia de esta Santa es de carácter apócrifo, ha sido muy representada en el arte, pues resultó fundamental para la Iglesia respaldar los antecedentes genealógicos de María, no sólo por su filiación con la Casa de David, sino por el nacimiento inmaculado de la Virgen en el cuerpo de Ana (Warner, 1991).

Lo significativo de la inmaculada concepción de la Virgen está en la omnipotencia de Dios, dada por la senectud e infertilidad de los padres para quienes era imposible que engendraran un hijo, sin embargo, el poder absoluto del Altísimo fue capaz de dar vida en un caso tan irrealizable (Parés, 1957; Réau, 1996). De igual forma, se da testimonio de la integridad y honradez de Santa Ana, pues Dios sólo concedería este milagro a una mujer virtuosa y digna de honor, que pudiera ofrecer una sagrada educación a la Virgen, la futura madre de Jesús (Butler, 1992).

Cabe mencionar que en esa época había una creencia respecto a los hijos de una madre anciana e infértil, se pensaba que estos estaban destinados a un alto y bendito propósito. El significado de esta creencia explica el alcance del poder divino y devela que todos los seres humanos tienen destino y final determinado por Dios, prescrito por él desde el origen de los tiempos (Parés, 1957).

Pese a la relevancia de conocer la herencia de María, en la Biblia ésta no se trazó aunque sí la de su esposo José. La historia oculta de la Virgen se debe a que en aquellos tiempos, cuando se escribió la Biblia, la Palestina del siglo I, las mujeres estaban bajo la tutela de los varones (Pérez, 1989), sólo "...se reconocía la cadena casual entre el carpintero José, hijo de Jacob, y el Rey David..." (Durán, 2003: 8) y no la de su esposa aunque ambos fueran judíos.

3.2.5 El Espíritu Santo

El Espíritu Santo es la tercera persona divina, es el Espíritu quien une Dios Padre y Dios Hijo “Con el Espíritu no cabe más que una unión no-relacional. Sólo se puede orar en el Espíritu, dirigiéndonos al Padre por mediación del Hijo, es más bien el Espíritu el que ora en nosotros.” (Panikkar, 1989: 97). Esta persona espiritual es la *gracia divina*, por ello es Dios mismo y posee las mismas facultades que son la omnipotencia, omnipresencia y omnisapientia (Íñiguez, 1998).



Cabe señalar que la paloma es no sólo la representación más frecuente del Espíritu Santo, el *Spiritus Dei*, sino también la única figura aceptada por la Iglesia, pues existen otras iconografías como la antropomórfica o como las llamas del fuego. Tales imágenes fueron rechazadas en 1745 por el Papa Benedicto XVI en favor de esta agraciada ave (Esteban, 1990; Íñiguez, 1998).

La figura de la paloma proviene de los Evangelios Canónicos o la Biblia, en el pasaje que refiere al Bautismo de Jesús, cuando esta ave baja del cielo para acompañar al niño (Esteban, 1990; Íñiguez, 1998). La apariencia dulce del ave fue la razón por la cual se convirtió en la representación de la tercera persona divina, pues la blancura de su plumaje se asocia a la inocencia del alma, la cual se purifica por medio de la penitencia o con la muerte (Réau, 2000).

Resulta interesante reflexionar sobre significado de la paloma en el catolicismo, pues para los fieles es el emblema de la inocencia, la castidad y la fidelidad conyugal, mientras que en la mitología pagana pre-cristiana representó lo opuesto: el amor y la voluptuosidad. La reinterpretación que hizo el cristianismo de

esta ave, se debe a que retomó el simbolismo dado por *los Bestiarios*³⁶ sobre este pájaro, el cual tenía una significación de pureza (Réau, 2000).

Conviene mencionar que el Espíritu Santo al igual que Dios y Cristo, no pueden representarse sin hacer alusión a algún suceso de la Sagrada Escritura o para exaltar a la Santísima Trinidad. Las tres personas divinas no pueden verse como entes aislados, pues esto los individualizaría e infringiría la idea trinitaria. De ahí que su representación esté siempre en relación con un acontecimiento bíblico (Íñiguez, 1998).

En el caso del Espíritu Santo representado en forma de paloma, el ave sólo se utiliza para acompañar a distintos Santos y en diferentes sucesos, por ejemplo, en la representación de la Anunciación, en la visitación que hace el arcángel a María para decirle que ella será la madre de Dios o cuando el ave se posa sobre la vara florida de José, de lo contrario el significado del ave correspondería a otro concepto (Réau, 2000, 2002).

3.2.6 Los ángeles

Los ángeles son los emisarios y representantes espirituales de Dios. La palabra *ángel* deriva del hebreo *mal'ach* y el latín *angelus*, en ambas lenguas significa *mensajero*. La idea figurativa del ángel tiene un origen zoroastriano, de una antigua religión Persa. Por otra parte la veneración angélica se constituye al igual que los otros elementos abordados en esta investigación de los Evangelios canónicos y apócrifos (Camón, 2004; Giorgi, 2004; Bravo, 2012).



³⁶ Los Bestiarios fueron los escritos medievales que describían a los animales, vegetales y minerales como esbozos o reflejos de los seres humanos (Réau, 2000).

Los ángeles son seres de luz, son espirituales pues ellos no ingieren, ni engendran, en sí son los delegados de Dios en la tierra, su papel es de mediadores o bien de nexos entre el espíritu puro y la materia. De ahí que son guardianes del Arca de la Alianza y los encargados de la liturgia celeste. También presiden el movimiento de los planetas y de todas las manifestaciones de atmosféricas como la lluvia, el granizo, etcétera. De igual forma vigilan y dan cuenta a Dios de la conducta de los seres humanos (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

De igual forma, los ángeles se caracterizan por ser alados, lo cual se debe a su actividad como emisarios o mensajeros divinos (Giorgi, 2004). Las alas simbolizan la ascensión, la superioridad de tipo moral, intelectual y espiritual de estos seres sobre lo humano y profano (Bravo, 2012). Otra característica de estas entelequias celestiales es su naturaleza andrógina³⁷ o asexual (Moya, 2010).

Al respecto, en las primeras iconografías de los ángeles, estos fueron representados como varones, por la influencia del libro apócrifo de Enoc, en el cual son descritos como varones. Sin embargo, debido a que son seres divinos con formas humanas, eran incorpóreos y debían concebirse sin sexo, ni edad. Lo anterior permitió diversos tipos sexuales de representaciones (Giorgi, 2004)

Sobre la androginia angelical, Moya (2010) señala que es una condición “aparente”, pues tanto en las expresiones lingüísticas como iconográficas figuran como criaturas masculinas. Esta supuesta neutralidad se finca sobre una ideología patriarcal del catolicismo, pues el supuesto cuerpo no sexuado parte de la división entre el cuerpo y la mente, siendo el alma una esencia sublime y luminosa y el cuerpo sexuado, un aspecto “sucio y malo” porque presupone deseo.

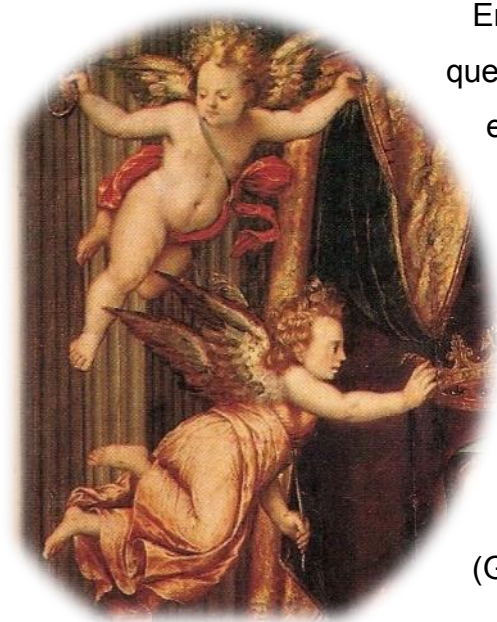
Además de la naturaleza alada y andrógina de los ángeles, existen otras importantes características, que son la edad y la jerarquía. La longevidad de estos seres no es un atributo que se represente reglamentariamente por dos razones. La primera porque estas son criaturas del divinas. A pesar de tener formas humanas no son humanos, ellos son incorpóreos y, por tanto, el desarrollo y crecimiento inherente de los seres vivos y terrenales son aspectos que no presentan, ni manifiestan en ellos (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

³⁷ Androginia palabra griega, *andrós* es hombre y *gyné*, mujer. Refiere al individuo que posee los dos sexos (Diccionario Léxico Hispano, 1982).

Entonces por la inmaterialidad propia de los ángeles se les concibe como etéreos y perennes esto permite una indefinición al momento de representarlos, pues no existe conformidad o uniformidad para plasmar la imagen de los ángeles, la cual cabe mencionar, varía de acuerdo a la época en que se reproduce, así como al contexto en el cual participan los mensajeros celestes de Dios, asumiendo la función divina que estén desempeñando (Giorgi, 2004).

Las actividades que realizan los ángeles están ligadas a su jerarquía y al lugar que ocupan en la corte celestial. Los más inmediatos a Dios serán los de mayor rango, por el contrario, los que tienen un nivel más bajo en el escalafón divino son los más alejados del Altísimo y más cercanos a la humanidad. Es importante reflexionar cómo estas gradaciones responden a una dicotomía entre el espacio terrenal y el celestial, pues la supremacía está en función de su proximidad con lo divino por tanto existe un menoscabo de lo humano (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

Existen nueve categorías angelicales que son las siguientes: *Serafines*, *Querubines*, *Tronos*, *Dominaciones*, *Potestades*, *Virtudes*, *Principados*, *Arcángeles* y *Ángeles*, las cuales se agrupan en tres niveles. A continuación describiré brevemente cuáles son estas triadas y la caracterización de cada uno de estos seres divinos (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).



En el primer grado se encuentran los *Serafines*, que son los más cercanos al trono de Dios, por ende los que tienen mayor jerarquía en la corte divina; se representan con el color rojo y su elemento es el fuego debido a su amor radiante. Una de sus actividades principales es adorar algún acto del Señor, de ahí que se encuentren en manifestaciones de glorificación a Cristo, a la Trinidad o en festividades como la Coronación de la Virgen (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

Después de los *Serafines*, están los

Querubines, éstos simbolizan la sabiduría divina, su color es el azul y su elemento el oro, debido a la inmutabilidad y estabilidad de su esencia. Ellos han sido representados —después del Renacimiento— como cabezas de niños alados. Los *Tronos*, ellos visten togas y usan bastones de mando pues se relacionan con la justicia divina, su elemento es el agua (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

En la segunda jerarquía están las *Dominaciones* que son los seres con mayor entrega a Dios, pero sin ninguna relación con el mundo humano. De ahí que sean los más puros y su elemento sea el aire. También están las *Potestades* son los encargados de controlar los elementos de la naturaleza y el universo y son representados con gran severidad (Bravo, 2012).

Las *Virtudes* son otra categoría, la cual está relacionada con la Pasión de Cristo, la Salvación de la Humanidad. Estos seres se encuentran en la cima de la belleza, pues su labor es loable. Su símbolo son las flores, representan la beldad de la Virgen, por ser igual de hermosas que ella. Además, María es la mediadora por excelencia entre el cielo y la tierra, al igual que las *Virtudes*, quienes reciben de Dios la luz para trasmitirla al alma humana (Warner, 1991; Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

La tercera categoría está integrada por los *Principados*, los *Arcángeles* y los *Ángeles*. Los *Principados* a diferencias de las otras categorías angelicales se interesan por aspectos públicos. Ellos velan por los intereses de las naciones y los pueblos, de ahí que su representación sea acorde a la cultura y/o sociedad que resguarden (Bravo, 2012). Es posible que estos seres porten armas, por su papel de mando y guía (Giorgi, 2004).

Los siguientes son los *Arcángeles*, los emisarios divinos por excelencia entre Dios y la humanidad, utilizan elementos que aluden a su función de mensajeros como un bastón de caminante el cual refiere al apoyo para los largos trayectos. Los arcángeles también luchan contra las huestes infernales, siendo representados como soldado, los más destacados son el arcángel Rafael, Miguel y Gabriel.

Finalmente, están los *Ángeles* que son la categoría más baja de todas las jerarquías angelicales. Éstos al igual que los arcángeles son los más

representados iconográficamente y se caracterizan por ser los protectores de la humanidad, de ser los trasmisores de las oraciones humanas. Estos seres suelen ir ataviados de vestiduras cortas para una mayor agilidad de sus movimientos, también se acompañan de pergaminos, los cuales aluden a su labor de anunciadores. Además suelen portar instrumentos musicales, debido a que son los mediadores entre la armonía de Dios y su creación, pues la música es una metáfora de la paz divina en el cosmos, así como para expresar su devoción al Todopoderoso (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

3.3 EL CONTENIDO SOCIAL HISTÓRICO Y DE GÉNERO DE *LA VIRGEN DEL PERDÓN*

Después de esta semblanza sobre los iconos representados en *la Virgen del Perdón*, así como el significado de estas figuras, es posible atender la totalidad de la pintura, dar cuenta del contenido iconográfico. María está en el centro del cuadro, como la madre de Dios. Ella está sentada sobre trono que parece de piedra tallada y en un costado asoma la cabeza de un león, detalle que fue interpretado por Toussaint (1949) como la cabeza de Pereyng que está padeciendo un tormento. El niño Jesús está sentado sobre la pierna derecha de la Virgen, él está completamente desnudo sólo cubierto con el manto azul de su madre (Sebastián, 1966; Arroyo, 2009).

La Virgen María está en el momento mismo de la coronación (Arroyo, 2009), lo cual significa que María ha ascendido a las alturas y se convertirá en la Reina del Cielo. Cabe recordar que tal nombramiento le es otorgado por Dios, debido a que ella es la pureza personificada, pues su cuerpo y alma no fueron corrompidos en vida (Warner, 1991).

Sin embargo, a pesar de que la Virgen va a ser coronada por dos *ángeles*, que en realidad son *serafines* por su cabellera pelirroja (Bravo, 2012), la obra de la *Virgen del perdón* no forma parte de la iconografía de *la Coronación*, pues ésta se desarrolla con el dogma de la *Asunción* en el año de 1950 (Warner, 1991). Por lo anterior es posible señalar que la representación de María con el Niño Jesús está

aludiendo a un momento histórico en el culto a la Virgen, el cual sirvió para construir el dogma de la *Asunción*, donde ella es enaltecida como Reina del Cielo.

La escena que se representa es el de una Virgen entronizada que Arroyo (2009) considera es la versión reconocida de la *Virgen Trono*. El trono simboliza a la Iglesia, por tanto María representa a la “Madre Iglesia”. La autora explica que la Virgen María vincula en esta representación a la Jerusalén terrestre con la celeste intercede el espacio profano con el divino.

Por otra parte, siguiendo al Historiador del arte Louis Réau (1996) el tema iconográfico en la pintura del Perdón corresponde con la *Virgen Majestad*, tópico del arte Bizantino proporcionado a Occidente sobre la representación de la *Virgen con el Niño*, que se caracteriza por lo siguiente:

...la actitud rigurosamente frontal de la Virgen *sentada sobre un trono*, con el Niño Jesús sobre las rodillas; y por su expresión grave, solemne, casi hierática...Casi todas están rematadas por un baldaquino que no es como se ha creído, la imitación de un dosel procesional, sino el símbolo de la *Jerusalén celeste* en forma de iglesia de cúpula rodeada de torres (p. 100-101)

Al respecto el Arqueólogo Cristiano Manuel Trens (1946a; 1946b) señala que el tema iconográfico de la *Virgen entronizada* y el de la *Virgen Majestad* están relacionados, pues el tema de la Majestad es una derivación de la *Madre entronizada*. Cabe mencionar que el tema de la *Virgen en el Trono* es un prototipo representativo de María, el otro es la *Madre orante*.

La representación de la *Virgen orante* tiene una determinada actividad, una misión que es dar consuelo y refugio a la humanidad, ella vive para ayudar, mientras que la *Madre Entronizada* tiene un carácter de éxtasis y glorificación, pues a ella los fieles se postran ante sus pies a admirarla. En este sentido de exaltación y alabanza se ubica a la *Virgen Majestad*, tema iconográfico que surge en el Renacimiento y releva a *María en el Trono* (Trens, 1946a; 1946b).

Trens (1946b) señala que la *Majestad* o *Maestà* —en italiano— exalta la Maternidad Divina, asimismo, asienta que en este tema existen dos arquetipos básicos. Uno es *el simétrico* que consiste en la figura mariana completamente

frontal con el Niño sentado en medio del regazo materno. El segundo es *el asimétrico*, en donde el pequeño Jesús está sentado sobre una pierna de su madre o volteado hacia ella. Cabe señalar que está más generalizado el uso de coronas en el modelo asimétrico para María y su hijo.

Siguiendo a Trens (1946b) es posible dar cuenta que la María en la obra del perdón, tiene características *simétricas* y *asimétricas*. Por tanto, es un tipo intermedio que mantiene la asimetría de la figura del Niño Jesús y su madre, así como el elemento soberano de la corona, propio de las Vírgenes simétricas. Conviene reiterar que la representación mariana en esta pintura es la apoteosis de la maternidad divina y humana.

El carácter maternal de la Virgen es engalanado por el trono con una corona lo que remarca la superioridad moral de María diferenciándola del resto de los seres humanos, sobre todo del género femenino. Ella está por encima de todas las mujeres, incluso de las reinas terrestres, sin embargo, al portar una corona, no rebaja el honor de estas soberanas, al contrario, respalda con este símbolo las jerarquías (Warner, 1991) y diferencias intragenéricas, favorece relaciones de poder entre personas del mismo género, pues marcan distintas posiciones, capacidades, habilidades y características (Lagarde, 1996).

Tales diferencias intragenéricas, como ya señalé en el segundo capítulo de esta investigación, fue una situación que se desarrolló en la Nueva España durante el siglo XVI, pues hubo actividades labores, enseñanza y espacios distintos para las mujeres de acuerdo a su raza y condición económica (Gonzalbo, 1990). De todo lo anterior, es posible interpretar cómo *la Virgen del Perdón* acentúa y favorece las jerarquías entre la Virgen Reina, las reinas terrestres y las otras.

Cabe destacar que la imagen de María es la de una mujer joven y bella, esto se debe a que a ella siempre se le ha representado dotada de encanto, no sólo porque en el catolicismo se asocia el bien con la belleza (Warner, 1991), sino porque la hermosura es una cualidad adscrita por antonomasia a las mujeres, y la Virgen María condensa todas las armonías y beldades posibles (Durán, 2001).

Otro elemento significativo para comprender el tema iconográfico de la coronación, es la joya principal de la corona. Warner (1991) explica que la gema representa la eternidad, por sus propiedades físicas y materiales que la hacen aparentemente indestructible e imperecedera, por tanto dicha piedra insinúa la superioridad de la Virgen sobre todos los seres humanos en todos los tiempos. Igualmente el color dorado de la corona alude al oro, representa la eternidad (Bravo, 2012) y las crestas o puntas hacia arriba señalan el cielo; en concreto, la corona habla de una superioridad eterna y celestial (Warner, 1991). No obstante, además de esta ornamentación, existen en el icono mariano otros elementos importantes de interpretación como son la vestimenta, peinado y calzado.

La indumentaria de la Virgen es un aspecto importante, al tener una significación acorde a su contexto histórico social; la Virgen es representada con los vestidos y atavíos acostumbrados en la sociedad y tiempo en que fueron plasmados (Trens, 1946b; Ferrando, 1950). En el caso de *la Virgen del Perdón*, María utiliza un vestido rosado, es liso y simple, pues no tiene bordados, franjas, pedrería o aplicaciones metálicas; es lujoso, pues su tela aparenta ser de seda (Arroyo, 2009).

A pesar de la sobriedad en la vestimenta, la mezcla de colores y esmaltes que utilizó Pereyng para elaborarla fue bastante compleja y propia del siglo XVI. El manto es muy amplio, recubre a la Virgen casi por completo, ya que sólo deja ver la parte alta del vestido que sería la blusa, mientras que la falda está cubierta. Es importante señalar que el uso de esta prenda significa su maternidad y desposorio (Trens, 1946b; Arroyo, 2009).

En cuanto al color rosado del vestido, ésta es una tonalidad que no es un *color puro*, sino un *color mezcla*, es decir, que está compuesto por dos colores puros que son el blanco el cual significa sabiduría divina y el rojo que simboliza amor divino. De ahí que el rosa representa la sabiduría y amor a Dios (Sánchez, 1995), por tanto este es un color benéfico en el catolicismo (Réau, 2000).

Bajo el manto y sobre el vestido aparece una especie de *velo* en color blanco (Arroyo, 2009) color que significa la virginidad, la luz, la eternidad (Réau, 2000), así como la sabiduría divina (Sánchez, 1995). Éste no envuelve la cabeza

de María, sólo está sobrepuesto a sus hombros. Conviene mencionar que el manto y el velo, al igual que el vestido son sobrios, pues no tienen ningún tipo de adorno, como encajed, aunque tienen características especiales, las cuales se describen a continuación. El manto es de color azul, representa el desprendimiento de lo terrenal para elevarse a lo divino, la tonalidad oscura simboliza que el espíritu de Dios domina al caos (Sánchez, 1995), la posición es abierta y no lo sostiene ninguna clámide o broche, mientras que el velo pareciera estar sujetado, aunque el broche no se distingue en la pintura (Trens, 1946b).

La cabeza de María está cubierta por el manto, se advierten sus rubios caireles en la frente y otro cayendo sobre su hombro izquierdo en el mismo costado donde está sentado el niño. La cabellera está oculta debido a que el cabello es un elemento de seducción femenina, por tanto, el cubrirlo era símbolo de recato. Asimismo, el calzado está escondido bajo el vestido mariano, lo cual se debe también al recato y pudor que expresa la Virgen (Trens, 1946b).

En la obra el niño parece estar completamente desnudo, únicamente está cubierto por el manto de su madre con el cual juega, así lo señala Trens (1946b) como usual en el tema de la Virgen Majestad. Cabe mencionar que el cuerpo de Jesús es uno de los pocos cuerpos que la Iglesia permite representar desnudo, aunque siempre con el sexo cubierto, en este caso por la mano de María (Steinberg, 1989).

La razón de la desnudez de Jesús responde no sólo a la necesidad indicar su masculinidad y su naturaleza humana sustentada por el cuerpo sexuado, sino de dar cuenta que él si tenía la facultad para mostrar su sexualidad (Steinberg, 1989). Por tanto, no se debe a la pureza de Jesucristo, sino a los beneplácitos que gozan los hombres en la sociedad y siendo el hijo de Dios, tendría éste y otros privilegios.

Así como se ha atendido la indumentaria y presencia de María y el Niño, conviene resaltar otras particularidades en *la Virgen del Perdón*, que son sus acompañantes. Como he mencionado el tema iconográfico de esta pintura es el de la *Virgen Majestad* y hay que recordar que a la *Maestà* se le rinde homenaje (Trens, 1946b), de ahí la presencia de dos Serafines que la coronarán y dos

Querubines que levantan la lujosa tela del baldaquino, así como a presencia de San José y Santa Ana en posición de pleitesía (Arroyo, 2009).

La presencia de estos ángeles y Santos en *la Virgen del Perdón* refiere a un tema iconográfico conocido como *sacra conversazione* o *sagrada conversación*. Este fue un tema concebido por los artistas italianos del Renacimiento y aunque ésta es una representación, tiene características específicas, así como el significado que aguarda cada obra es particular, pues éstas tienen su propia composición, así como diferentes iconos, de ahí la necesidad de destacar a los acompañantes de María y el Niño en este cuadro (Trens, 1946b; Schenone, 1998).

A continuación se aborda la importancia del conjunto angelical a partir del estudio de composición de Fernández (1966) se aprecia que los ángeles se ubican en la mitad superior de la obra, donde también está la cabeza de la Virgen. La presencia de estos seres divinos indica la existencia de dos esferas, la celestial donde el tiempo es eterno y la terrenal con su tiempo finito, del mismo modo que en las representaciones de Rafael hay una mezcla de ambos espacios. Estos planos transcurren de manera separada (Durán, 2004). En el cuadro, el punto que une a estos dos ámbitos es la figura de María. Ella media ambos espacios en la pintura del mismo modo que intercede entre los fieles y el Todopoderoso.

En cuanto a las particularidades del conjunto celestial es preciso señalar que éste está integrado por querubines y serafines, quienes tienen una actitud solemne aunque no de pleitesía. Los serafines son los que van a coronar a María, estos ángeles son los más próximos al Dios y de mayor jerarquía, son los principales representantes del Señor. Su presencia atestigua el beneplácito absoluto de Dios para la ornamentación de María (Giorgi, 2004; Bravo, 2012).

Por su parte, los querubines están con una mano levando la tela del tabernáculo, y con otra sosteniendo guirnalda de oro (Arroyo, 2009). Dicho metal es uno de los emblemas iconográficos de estos seres (Giorgi, 2004), el cual por su característica física de durabilidad representa la eternidad, inmortalidad y sabiduría divina (Bravo, 2012). Por lo anterior, estos ángeles simbolizan en la pintura de *la Virgen del Perdón* la revelación eterna y divina de un decreto divino,

pues María es una criatura que estuvo destinada a existir desde el origen de los tiempos.

En cuanto a la presencia de Santa Ana y San José, Trens (1946b) menciona que la representación de estos personajes obedece a un motivo particular de devoción, ya que los Santos son devociones menores que la Virgen, pues hay que recordar que estos bienaventurados suelen ser Patronos e intercesores de una ciudad, iglesia, oficios, cofradías o gremios, así como también eran auxiliadores para determinados conflictos y necesidades, de ahí que los grupos o sujetos vinculados y amparados por un santo solicitaran para su merced una pintura de su Señor o Señora sacro con María y el Niño.

En el caso de la Virgen del Perdón, los Santos que figuran son los que usualmente acompañan la sagrada conversación con la Majestad, que son Santa Ana y San José (Trens, 1946b). La presencia de estos personajes responde a una situación histórica, social y artística, ya que para la segunda mitad del siglo XVI en la Nueva España se impulsó el culto santos (Venard, 1999).

Asimismo, los gremios y cofradías, no contaban aún con influjo económico suficiente para realizar un encargo artístico de esta envergadura (Schenone, 1998). Por tanto, los primeros arquetipos de este tema eran propuestos y financiados únicamente por la Iglesia, quien en ese momento estaba en la contienda *reformista* y tenía la consigna religiosa de exaltar lo que el protestantismo atacaba —como ya se mencionó en el segundo capítulo— era a la Virgen, la Cátedra de San Pedro y los Sacramentos (Mâle, 1952, Venard, 1999).

Por otro lado, el enaltecimiento de María durante la Contrarreforma buscaba afirmar su concepción inmaculada, que significa el nacimiento preconcebido por Dios de la Virgen, desde el principio de los tiempos como un ser libre del estigma de pecado. Lo anterior para ese momento todavía no era un dogma (Mâle, 1952), pues la *Inmaculada Concepción* se proclama hasta 1854 (Martínez, 1997). En este sentido para enaltecer el origen incorrupto de María, el arte plástico se sirvió de distintos motivos, uno de ellos fue la representación de Santa Ana en compañía de la Virgen situación que se advierte en la pintura de *la Virgen del Perdón*.

Cabe señalar que en esta obra la indumentaria de Ana es similar a la de una monja (Arroyo, 2009), pues ésta era la vestimenta que usaban las matronas y viudas de la época gótica —anterior al Renacimiento—, de hecho las monjas visten como las mujeres enlutadas del marido de otros tiempos (Ferrando, 1950) Ana está ataviada con una toca blanca³⁸, la cual representa ancianidad o de dolor; en cuanto al color blanco éste significa pureza y sabiduría divina. Asimismo, viste una túnica negra, tal color indica dolor (Trens, 1946b; Réau, 2000).

La imagen de Santa Ana en *la Virgen del Perdón* refleja la sobriedad que debe guardar una madre y esposa viuda, lo cual por un lado, da cuenta de su integridad y honradez, pues ella fue elegida como la madre de María por haber sido una esposa virtuosa papel que cumplió perfectamente con uno de los mandatos femeninos judíos, el matrimonio (Butler, 1992), esto era muy importante en este grupo religioso, pues las mujeres siempre debían estar amparadas por un hombre, de lo contrario eran denigradas (Pérez, 1989).

Por otro lado, la presencia de Santa Ana afirma un hecho importante que es la concepción de la Nueva Eva (Warner, 1991; Pastor, 2010). Su herencia implica un linaje totalmente nuevo, pues debido a que la Virgen es engendrada en el cuerpo de Ana por el Espíritu Santo se borra la herencia judía, pues como he mencionado en la Palestina de aquellos tiempos, al igual que en la Nueva España del XVI, la línea de parentesco era paterna, la genealogía materna no era relevante (Pérez, 1989).

Por tanto, si el padre de María es Dios, ella es el inicio de una estirpe y de un culto: el cristianismo, lo cual deja atrás al judaísmo (Pastor, 2010). De ahí que la representación de Santa Ana se ubique en el costado derecho de la composición en la pintura de *la Virgen del Perdón*, pues ella se relaciona con ese campo iconográfico, donde el cabello de la Virgen está cubierto por un manto que representa, control completo, al igual que su sexualidad. Este plano es el vínculo común entre la madre y la hija o bien entre las mujeres, donde lo normal es que el cuerpo este subordinado por Dios y custodiado por José, ambos los padres de María.

³⁸ Es una prenda femenina que sirve para cubrirse la cabeza de tela delgada, de diferentes hechuras de acuerdo a su contexto social e histórico (Diccionario Léxico Hispano, 1982).

San José está representado en la obra con una túnica verde, color que simboliza la esperanza y el renacer. La túnica y la vara florida son los emblemas que lo caracterizan por antonomasia, encima de la rama posa una blanca paloma, lo cual recuerda al ave que eligió a José en una reunión de hombres solteros para que desposara a la Virgen María (Réau, 2000, 2002; Arroyo, 2009).

La elección de San José como esposo de la Virgen tenía un propósito divino que era ser el padre de Jesucristo (Butler, 1992). Lo anterior no es de extrañar, pues entre los judíos era mal visto que un matrimonio no tuviera descendencia; de hecho la esterilidad era vista como una maldición (Pérez, 1989). De manera similar, en el catolicismo, el objetivo del vínculo marital no es el amor, sino la procreación (Warner, 1991).

Cabe recordar que en la Palestina del siglo I, las mujeres debían estar bajo la tutela y amparo de un hombre, pues una mujer sin marido carecía de razón. En esta lógica, si ellas concebían un hijo fuera del matrimonio o por bigamia el castigo era la lapidación (Pérez, 1989). De ahí que paternidad y desposorio de José no sólo era necesario sino indispensable, pues el que María tuviera sola a su hijo era una idea inadmisibles para su tiempo (Butler, 1992).

Si bien José fue un padre adoptivo, fue el principal protector del niño divino, y al parecer en la vida adulta de Jesucristo él ya había fallecido, pues no se tiene ninguna noticia de la existencia de José durante las enseñanzas de Cristo. De igual forma este Santo protegió a Jesús y también custodió a la Virgen hasta el día que murió (Butler, 1992).

San José salvaguardó la integridad y sobretodo la virginidad de su esposa, pues él conocía el plan divino, por tanto, él sabía de la pureza e intocabilidad de María (Pérez, 1989). De lo anterior se explica porque José se ubica en el flanco izquierdo de la obra, que es el lugar donde cae el cabello rizado de María — símbolo de la sexualidad— y en el que se asienta el niño.

Cabe señalar que San José custodia tanto la sexualidad de María, como al hijo de Dios con el auspicio del Espíritu Santo que descansa sobre la vara florida. Al respecto, hay que advertir dos aspectos, el primero que la rama reverdecida es un elemento tomado de los Evangelios Apócrifos que alude a los acontecimientos

previos a la natividad de Jesús y los desposorios de la Virgen (Pérez, 1989; Warner, 1991).

La presencia de la rama florida y el Espíritu Santo en la pintura recrean el pasado e historia de María, su doncella, virginidad y concepción inmaculada. De igual forma, la representación de Santa Ana también sirven para denotar el origen mariano; en sí estos elementos santifican la imagen de la Virgen, lo cual era un principio fundamental que exaltaba el arte de la contrarreforma. Esto se debe a que la pintura de *la Virgen del Perdón* se realizó en los albores de la colonia, precisamente cuando se está forjando el proceso de *sacramentalización* y *catequesis* que consistió no sólo en la enseñanza del ideario católico sino también en la integración de esas ideas en todas las formas de actuar, pensar y sentir de la población (Subirats, 1994), por tanto era necesario dar a conocer los preceptos religiosos del catolicismo.

Por otro lado, la complejidad de los elementos iconográficos responde al ingenio de un pintor de la talla de Pereyngs quien conocía bien el pensamiento cristiano, así como las necesidades de la Iglesia. Por ello exaltó no sólo la figura de la Virgen, sino que justificó esta glorificación, lo cual hizo para redimirse por haber dicho que *las relaciones sexuales entre mujeres y hombres solteros no era un pecado venial*, así como por la sospecha de luteranismo en su familia.

El contenido de la pintura de *la Virgen del Perdón* posiblemente le granjeó a Pereyngs el perdón, pues para llevar a cabo esta composición se requirió no sólo de su maestría pictórica, sino de un profundo discernimiento de las nociones cristianas, en específico de la importancia de la virginidad, la castidad y el matrimonio, principios católicos defendidos por la Iglesia de la Contrarreforma y atacados por este presunto pintor judío.

En conjunto, el tema de la Majestad representado en *la Virgen del Perdón* muestra el momento divino en el cual una mujer es reconocida por Dios por ser su instrumento de Gracia, debido a su intachable origen y comportamiento (Warner, 1991). Ella está por portar un alto reconocimiento, de ahí la solemnidad y frialdad de su rostro, lo cual también es una característica de este tema iconográfico (Trens, 1946b), así como de la pintura de esta época (Stastny, 1980).

El reconocimiento a María se debe a que su pureza es ejemplar, pues ella como mujer trae en sí misma el pecado y la concupiscencia, por ello tiene más predisposición al perjurio, sin embargo, al mantenerse libre de cualquier culpa, se eleva por encima de la tierra (Warner, 1991). Por otra parte, el modelo de género que ostenta María en *la Virgen del perdón* es de subordinación, pues el tema iconográfico de la Majestad, sustenta y engrandece su maternidad (Trens, 1946b), la cual está al servicio y dependencia vital de otros (Lagarde, 2011), ella sólo fue creada para ser la madre de Dios (Warner, 1991).

La maternidad expresa subordinación por distintos aspectos. En principio porque la vida de María, de igual forma que su culto e historia no tienen valor sin la presencia de su hijo (Durán, 2001; Pastor, 2010). En este sentido la existencia de la mujer más importante del cristianismo están en función y correspondencia con el otro.

En segundo lugar porque si la función, existencia y reconocimiento de María, se debe a su maternidad, éste es su principal valor. Lo anterior ubica a esta mujer con un deber ser, pues para verse considerada debe ser madre. De este modo la maternidad se convierte en el punto esencial en la vida de las mujeres, aunque quizá tal exigencia suponga un obstáculo para su desarrollo personal (Warner, 1991; Pastor, 2010).

CONCLUSIONES

El objetivo de la presente investigación fue conocer cuál era el modelo de género representado en la iconografía mariana en la pintura novohispana de la *Virgen del perdón* del artista Simón Pereyngs en la segunda mitad del siglo XVI. Para ello se recurrió a un estudio sociológico interpretativo del arte, teniendo como eje transversal el análisis de género.

La elección de esta pintura, como ya he señalado, se debió a su importancia pictórica para el arte mexicano, pues a pesar de que ésta se destruyó casi por completo en 1967, continúa vigente. En este sentido, la trascendencia social, histórica, artística, así como académica de esta obra se aclara al conocer las distintas investigaciones que se han realizado en torno a *la Virgen del perdón* desde el siglo XIX; también las réplicas que derivan de esta obra, como la realizada por el artista peruano Joel Espinoza (Ver Figura 10) y el hecho de que el despojo incinerado de esta pintura se encuentra resguardado y exhibido en una dependencia del INBA (Ver Figura 11), específicamente en un pasillo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM).

La relevancia de la *Virgen del Perdón* me atrajo desde un primer momento cuando di cuenta que era el producto de un castigo que se le había esgrimido a un pintor novohispano por haber dicho que las relaciones sexuales entre mujeres y hombres no era un pecado venial. Conocer este incidente me hizo preguntarme, no sólo por qué se le podía sancionar jurídicamente a alguien por decir esto, sino sobre todo por qué una pintura podría eximirle de dicha falta, respuesta que obtuve tras concluir la investigación.

La resolución de este escrito alude al contexto social e histórico de Pereyngs, el cual era netamente religioso. La sociedad novohispana tenía fuertes reglas y normas para el ejercicio público y privado. Toda actividad era vigilada con rigor, cualquier falta implicaba un castigo, ya que la Iglesia atravesaba un cisma

ideológico y político que requería una fuerte reorganización social y apego a sus preceptos. Por ello el comentario del artífice se agravó por la sospecha de herejía de su padre y por la cercanía que tuvo con un Virrey, quien fue enjuiciado por deslealtad a la Corona. Lo anterior convirtió al pintor en un trasgresor de la época, a quien no se podía ni debía eximir con facilidad.

En este sentido el escarnio sufrido por Pereyng no se debió únicamente al celo que generó su genialidad en el círculo de pintores, sino a todos los sucesos que ocurrieron en esa época. Si sólo fuera por este motivo de disputa personal, el artista habría sido un individuo aislado preso de la mala suerte y fortuna cuando fue sólo un sujeto en una época autoritaria.

Por otra parte, al averiguar más sobre la *Virgen del perdón*, advertí el amplio campo de conocimientos sobre esta pintura así como de las diversas interrogantes que había a su alrededor, las cuales también compartía tales como ¿Cuál era el nombre real del cuadro? o ¿Cuál era su significado? En el afán y pasión que me despertó esta pieza, decidí convertirla en un objeto formal de investigación. Para retomé la propuesta del filósofo H. G. Gadamer, quien acuerdo con la socióloga feminista Janet Wolff (1997) la perspectiva de este autor permite dar cuenta de los significados sociales de una obra, aunque siempre desde nuestro punto de vista histórico e interpretativo.

Cabe señalar que Wolff (1997) exhorta a realizar estudios sociológicos del arte de corte feminista con el objetivo de generar teoría estética feminista en la sociología, ya que es importante investigar las divisiones sexuales en las artes, para así develar al sexismo y al patriarcado que también se reproduce en el ámbito artístico, pues está inmerso en la vida social.

Si bien este trabajo no se enfocó en generar una teoría estética-sociológica y feminista si se encauza para contribuir con un estudio interpretativo sobre las representaciones de género en el arte, pues es preciso conocer estas representaciones para *de-construir* ideas patriarcales (Wolff, 1994). Además el arte como producto social, es tema plausible de ser estudiado desde la sociología feminista, y no sólo por la filosofía o la historia del arte (Durán, 2002; 2004). Y

finalmente porque al aproximarnos a una obra artística somos partícipes de lo que Gadamer (2001) llama un juego, algo lúdico.

Entonces, la presente investigación se realizó siguiendo la línea interpretativa, la cual plantea que para comprender a una obra se debe hacer con conciencia hermenéutica, lo cual significa asumir que la interpretación que se realice se hará desde un determinado punto histórico, es decir, un *horizonte*, el cual debe fusionarse con otros *horizontes* que tengan conocimiento sobre el objeto al cual se está estudiando, sólo de este modo será posible aproximarse y comprender el contenido de una obra, que en este caso fue *la Virgen del perdón*. En virtud de ello, se retomaron los trabajos de diferentes investigadores que han estudiado a esta pintura.

De igual forma se atendió la tradición de esta pintura, la cual consistió en su genealogía artística, es decir, en los artistas y obras que influyeron para su elaboración, así como en el contexto social, histórico y de género en cual se produjo a *la Virgen del perdón*. Todo esto representó otro *horizonte* que se fusionó con las perspectivas académicas de las y los investigadores adeptos a esta pintura de Pereyng.

Finalmente, se interpretaron todos y cada uno de los iconos representados en *la Virgen del Perdón*. A partir de esto di cuenta de un aspecto relevante, pues aunque la intención no era conocer cuál era el tema iconográfico de esta obra, se advirtió que la iconografía de esta pintura corresponde con *la Virgen Majestad en sagrada conversación*, una variante del tema *la Virgen trono o entronizada*, esto permitió comprender el significado total del cuadro.

Con base en las investigaciones previas, la genealogía artística de la pintura y el conocimiento del tema iconográfico fue posible interpretar a la obra, significar cada uno de los iconos y concluir que *la Virgen del perdón* sirvió para enseñar a la sociedad novohispana de la época formas elementales de la vida católica, en las cuales el modelo de género representado por la Virgen es de subordinación.

La condición subordinada de María se expresa en que esta mujer sólo es venerada y exaltada por ser la madre de Dios, de ahí que los ángeles la coronen

y la posicionen como Reina del Cielo, aunque el dogma mariano que la convierte en reina, que es el de la *Asunción* fue proclamado en 1950 (Warner, 1991) y la *Virgen del perdón* fue realizada en el siglo XVI, esto da cuenta de cómo se fue construyendo históricamente este fundamento mariano y como se expresó en el arte, siendo éste un documento histórico y social. De ahí que las manifestaciones artísticas sirven como laboratorios sociales en dónde podemos descubrir y entender procesos de largo alcance, como en este caso es el culto mariano.

La maternidad de María resulta ser la única capacidad por la cual se le reconoce tanto en la tierra como en el Cielo, debido a que la maternidad es reconocida y glorificada en el Cielo y en la Tierra, la cual por un lado es el destino de todas las mujeres en el mundo católico occidental (Lagarde, 2011) y por otro es la única razón por la que ella viene al mundo, pues como ya he mencionado, la Virgen fue creada por el Señor para ser la madre de su hijo, por ser la criatura más pura y perfecta en todo el mundo y en todos los tiempos (Warner, 1991).

María es un ser que existe para los otros, situación que se explica al advertir que su figura en *la Virgen del perdón* sirve para conectar a los personajes del plano superior y el inferior que corresponden respectivamente al espacio celestial y al terrenal. De igual forma, se advierte que el manto azul, color que representa lo divino, es el que más cubre su cuerpo y cabello, es decir su sexualidad, la cual está velada y custodiada por un hombre, su esposo José.

La presencia de San José y el espíritu Santo expresa nuevamente que María siempre está presente para servir los deseos y necesidades de otros, pues ella no lo escoge a él como marido, sino que es el espíritu divino que es Dios mismo quien lo elige, porque la Virgen no podía ser una madre sin un esposo, el cual era el objetivo y único fin de existencia de María, ser madre, en específico la madre de Dios.

La imagen de Santa Ana remarca en el cuadro la pureza de la Virgen, pues se reitera el mensaje de su natividad libre de pecado, pues María nace por obra y milagro divino, es decir, que ella no es resultado de una relación sexual entre Santa Ana y San Joaquín, sus padres. Conviene puntualizar que el padre por

antonomasia de la Virgen es Dios y que Joaquín al igual que José son padres terrenales y adoptivos.

Asimismo, la concepción inmaculada de la Virgen refuerza el mensaje de subordinación pues ella nació pura porque era la elegida de Dios, su padre y señor. Asimismo, los ángeles enfatizan la presencia del Todopoderoso en el cuadro, pues aunque él no está presente, sus representantes están ahí para atender sus deseos y obras. En cuanto al niño Jesús, en contraposición con su madre muestra todo su cuerpo, todo su ser, él está sentado sobre la Majestad, la Virgen entronizada y juega con ella ¿en realidad quién está en un trono, María o el Niño?

Por tanto, el objetivo de Pereyrs al pintar a *la Virgen del perdón* fue redimirse a través de una faena artística impuesta por el Tribunal del Santo Oficio al trasgredir el ideario cristiano, mostrando a la sociedad novohispana, por un lado el poder que detentaba la Iglesia, pues podía disuadir y doblegar las acciones y pensamientos de alguien de acuerdo a ciertos preceptos que normaban y organizaban la vida pública y privada.

Por otro lado, la obra permitía conocer y enseñar cuál era el lugar de María, quien no sólo es la mujer más importante del cristianismo en la sociedad, sino el modelo de género para todas las mujeres, que en la sociedad novohispana del Siglo XVI se le enseñaba a toda la población a través del catecismo, las escuelas, los sacramentos y otros elementos de cómo debía ser el comportamiento femenino.

La Maternidad de María tiene rasgos específicos de subordinación, pues ésta está sujeta a los designios de otro y no a los propios (Lagarde, 2011), en este caso circunscrita al orden divino lo cual es visible en el momento de la coronación, cuando los principales representantes de Dios la convierten en Reina. De lo anterior, es posible dar cuenta que el mensaje social de *la Virgen del perdón* buscó fortalecer en la naciente y formativa sociedad novohispana del siglo XVI (Subirats, 1994), una imagen de subordinación para todas las mujeres.

Si bien tras esta primera aproximación a la interpretación a *la Virgen del Perdón* fue posible dar cuenta del significado social de la obra. Cabe mencionar

que esta tesis es un primer acercamiento, pues el trabajo se enriquecería si conociéramos cuáles eran las otras piezas que estaban destinadas a acompañar a este cuadro para integrar un diálogo plástico, sin embargo, esta información se desconoce hasta el momento.

Igualmente, considero la posibilidad de generar otras líneas de investigación en esta área de conocimiento, por ejemplo atender ¿Cómo se construyen los significados iconográficos?, es decir ¿Cuál es el origen y desarrollo de los significados? Para ello podrían recuperarse otras obras del pintor Simón Pereyñs, de artistas contemporáneos a estos pintores y observar las semejanzas o diferencias entre sus obras.

También podrían encontrarse similitudes entre esta pieza y otras que tengan un contenido iconográfico parecido, para ello se requeriría comprender cada obra en su particularidad, en su contexto social, histórico y artístico, y finalmente en relación a una serie de pinturas, lo cual se haría en relación a una época o en un estudio de largo alcance que recupere la historia y genealogía del tema mariano que aquí se advirtió, me refiero a *la Virgen Majestad* o de otra temática. Lo anterior considero, sería una labor titánica pero enriquecedora ya que el pasado colonial sigue interpelando al presente, es la base de la sociedad mexicana actual.

De igual forma podría hacerse un estudio sobre cómo el público percibe en el presente a esta pintura destruida, es decir, conocer si aún se le atribuyen capacidades milagrosas y/o devocionales, o se considera que aún tiene atributos artísticos o sólo es un documento histórico, esto puede realizarse a través de grupos focales. Asimismo podría analizarse qué significado tiene la pintura en diferentes públicos, atendiendo las características y particularidades de ciertos sectores de la sociedad.

Es importante continuar estudiando las configuraciones de género en el arte novohispano, pues estas obras son productos de una organización social que continúa determinando al presente, por ello son propias a nuestra sociedad. En las manifestaciones artísticas, no sólo se representan modelos y estructuras de género, también se recrean y prescriben formas de relacionarse y entenderse.

En el caso de *la Virgen del perdón* se atiende a un modelo tradicional de familia heterosexual y monogámica, donde cada figura tiene un papel establecido, la mujer por ser madre e hija al servicio del otro, el varón como el protector o el sujeto mismo en el centro del todo. Las representaciones en la pintura delinear modos de sentir, pensar y convivir a partir de la subordinación genérica, modelos de identidad y de comportamiento que deben deconstruirse e interrogarse, pues como señala la socióloga feminista Ángeles Durán la sociedad actual está demandando y construyendo otras formas de relacionarse para una mayor igualdad entre mujeres y hombres.

ANEXO



Figura 1. Pereyñs S. (s/f). *La Virgen del Perdón*. [Óleo sobre tela]. Imagen tomada de Manuel Toussaint. (1990). *Pintura Colonial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, p.23.



Figura 2. Ruelas, J. (1989). *La Virgen del Perdón*. [Grabado]. Imagen tomada de Luis González Obregón. (1997). *México Viejo. Noticias, historias y tradiciones, leyendas y costumbres*. México: Alianza Editorial, p. 104.



Figura 3. Sanzio, R. (1508). *Virgen del baldaquino*. [Óleo sobre tabla]. Imagen tomada en 03 de febrero de 2014, de: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1012>



Figura 4. Raimondi, M. (s/f). *La Virgen y el Niño*. [Grabado según estudio preparatorio de la Madona di Foligno de Rafael]. Imagen tomada de Sebastián Santiago. (1996). Nuevo grabado en la obra de Pereyng. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. IX (35), 45-46.



Figura 5. Sanzio, R. (1511-1512). *Madona di Foligno*. [Óleo sobre lienzo]. Imagen tomada de Mario Ronchetti y Alejandro Montiel. (1995). *Grandes Museos del Mundo*. Museos del Vaticano Océano: Barcelona, p. 202.



Figura 6. Márquez, L. (s/f). Retablo del Perdón. Catedral Metropolitana. [Fotografía]. Imagen tomada de Martha Fernández. (2008, 2 septiembre). El retablo del Perdón de la catedral de México. Imágenes: Anotaciones. Recuperado en 22 de octubre de 2014, de http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_fernandez02.html



Figura 7. Sanzio, R. (s/f). *Estudio para la Virgen de Foligno*. [Dibujo]. Imagen tomada de Mónica Girardi. (2000). *Rafael: La búsqueda de la perfección y la ternura de la naturaleza*. México: Electa, p. 75.



Figura 8. Sanzio, R. (1503). Virgen entronizada con Niño y santos. 1503. [Templo, óleo y oro sobre tabla]. Imagen tomada de Michael Stein y Alejandro Montiel. (1995). Grandes Museos del Mundo. Museos de Nueva York. Barcelona: Océano, p. 48.

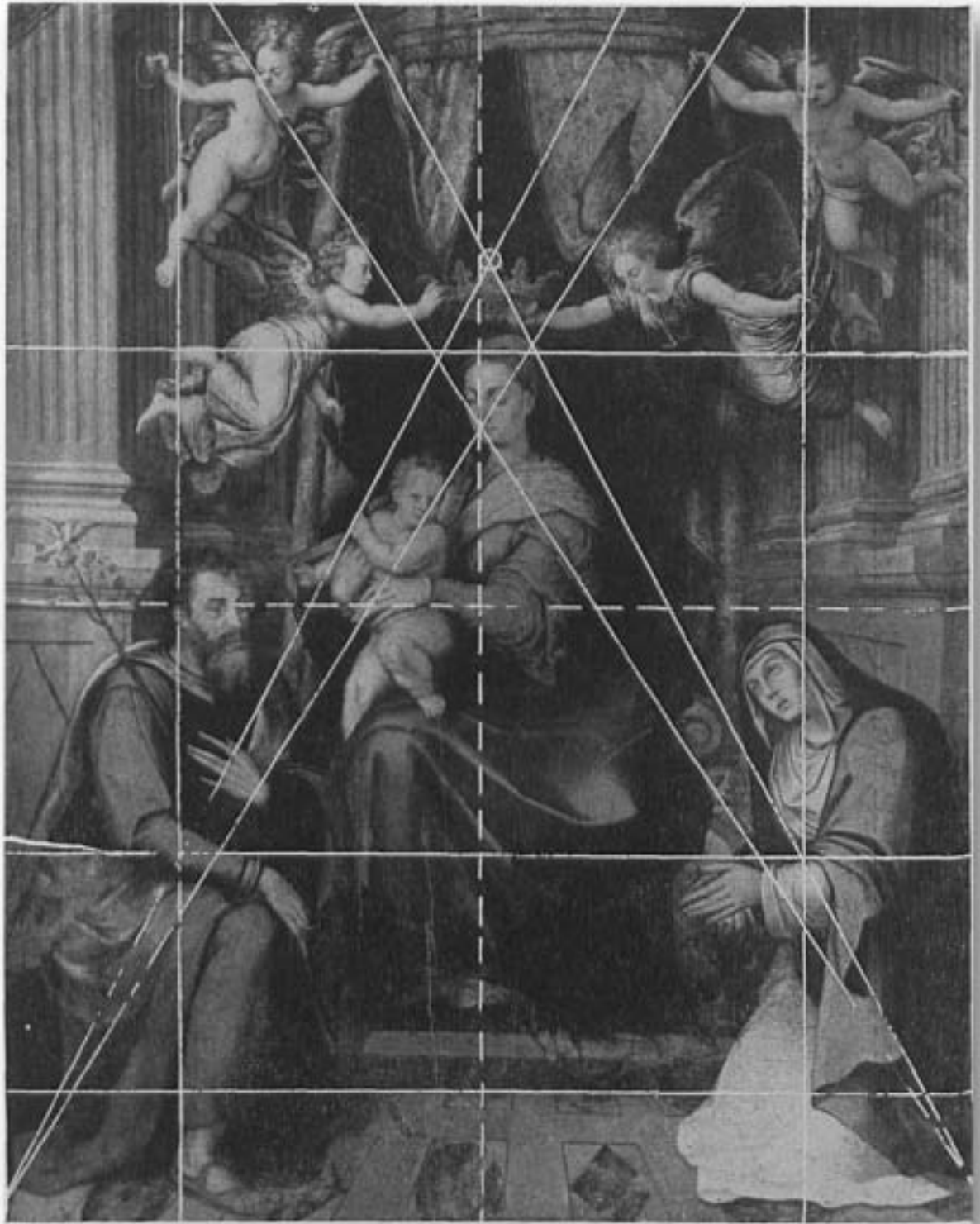


Figura 9. Fernández, J. (1666).La Virgen del Perdón.[Estudio de composición]. Imagen tomada de Justino Fernández (1666). Composiciones barrocas de dos pinturas en el altar del Perdón. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. IX (35), 41-43.



Figura 10. Espinoza, J. (2014). La Virgen del Perdón. [Réplica, óleo sobre tela]. Imagen tomada en Octubre 7 de 2014, de <http://joelespinoza.blogspot.mx/2012/10/saint-josemaria-escriba-de-balaquer.html>



Figura 11. Anónimo. (s/f). Fotografía de la Virgen del Perdón. [Fotografía]. *In Situ* CENCROPAM.

REFERENCIAS

- Alarcón, R. y Lutteroth, A. (1993). *Tecnología de la obra de arte en la Época Colonial. Pintura Mural y de Caballete. Escultura y Orfebrería*. México: Universidad Iberoamericana.
- Arroyo, M. (1997). *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: Alderabán.
- Arroyo, E. (2009). *Del carbón al perdón. Biografía de una ruina prematura*. Tesis de maestría en Historia del arte. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Arroyo, E. y otros. (2009). Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI. *Grupo Español de Conservación* (0), 79-98. Recuperado en 08 de septiembre de 2014, de <http://www.ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/64/0>
- Bautista, E. (1999). El culto de María en la liturgia de la Iglesia y en la religiosidad popular. En I. Gómez. (Ed.), *En clave de Mujer. María mujer mediterránea* (16-125). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (1971). Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística. En A. Silbermann y otros. *Sociología del arte*. (43- 79). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bracho, J. (1990). *De los gremios al sindicalismo: Genealogía corporativa*. México: Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Bravo, C. (2012). *Los ángeles apócrifos, serie cusqueña de ángeles arcabuceros del Siglo XVII de Perú, Un análisis visual*. Tesis de Maestría en Artes Visuales. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Burke, M. (1992). *Pintura y escultura en Nueva España: El Barroco*. México: Grupo Azabache.
- Butler, A. (1992). *Vidas de los santos*. Madrid: Editorial Libsa.

- Carmona, J. (2009). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- Carrera, M. (1954). *Los gremios mexicanos: La organización gremial en Nueva España 1521-1861*. México: Edipsa.
- Castañeda, J. (1985). *Gobernantes de la Nueva España (1535-1696)*. México. Departamento del Distrito Federal (Colección Distrito Federal Vol. 1).
- Castellanos, S. (2008). *Mujeres perversas de la historia*. Bogotá. Editorial Norma.
- Cembalest, R. (2010, 1 abril). The Colonial Revolution. Art News. Recuperado de: <http://www.artnews.com/2010/04/01/the-colonial-revolution/>
- Concilio de Trento (1785). *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Madrid: La Imprenta Real.
- Camón, J. (2004). Todo lo que usted siempre quiso saber sobre los ángeles pero nunca se atrevió a preguntar, o de por qué los ángeles son sin sexo. *Trama y fondo*. (17), 109-117. Recuperado en 24 de octubre de 2014, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1079020>
- De Teresa, G. (1992). *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México: Grupo Azabache.
- Del Barrio, F. (1920). *Ordenanzas de Gremios de la Nueva España*. México: Secretaría de Gobernación Dirección de talleres gráficos.
- Denuncias Contra Simon Pereyys (1588). Denuncia de Francisco Zumaya. En: M. Toussaint (1938). Procesos y denuncias contra Simón Pereyys en la Inquisición en México (36-38). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Suplemento. 2*. (1).
- Diccionario Léxico Hispano. (1982). *Diccionario Léxico Hispano: Léxico G-Z*. México: W.M. Jackson, Inc., Editores.

- Durán, M. (2001). El programa epistémico del arte (Notas sobre iconografía mariana). En R. Radl (Ed.), *Cuestiones Actuales de Sociología del Género*. (43-82). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Durán, M. (2002). Humanissima trinitas. En [La sociedad, teoría e investigación empírica: estudios en homenaje a José Jiménez Blanco](#). (783-812). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Durán, M. (2003). El dolor, la muerte y la memoria (Modelos sociales en la iconografía religiosa). En X. Pérez (coord.) *Religión y sociedad en España y los Estados Unidos. Homenaje a Richard A. Schoenherr*. (73-99). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Durán, M. (2004). De Fran Angélico a Francis Bacon: Las claves sociológicas de la Anunciación. *Reflexiones sociológicas*, 1. (921-956). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Durkheim, E. (2001). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Ediciones Coyoacán.
- Eriksen, A. (2006). *La crisis del guadalupanismo. Cerca de cien años de silencio a través de los textos del arzobispo Montúfar (1556) y del bachiller Miguel Sánchez (1648)*. México: Ediciones Navarra.
- Esteban, J. (1990). *Tratado de iconografía*. Madrid: Editorial Istmo.
- Ferino, S. Zancán, A, Sancho, J. & Soriano, A. (1992). *Rafael: Catálogo completo de pinturas*. Madrid: Akal.
- Fernández, J. (1966). Composiciones barrocas de dos pinturas en el altar del Perdón. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. IX (35), 41-43.
- Fernández, M. (2008, 2 septiembre). El retablo del Perdón de la catedral de México. *Imágenes: Anotaciones*. Recuperado en 22 de octubre de 2014, de http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/anotaciones/ano_fernandez02.html

- Ferrando, J. (1950). *Iconografía de los Santos*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Gadamer, H. (1998). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. (2001). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (2004). *Verdad y método II*. Salamanca: Sígueme. García, M. (1992). El desarrollo de las artes figurativas en la América Hispánica. En J. García. (Coord.), *Influencias artísticas entre España y América (191-257)*. Madrid: Mapfre.
- García, B (2005). La creación de Nueva España. En El Colegio de México. *Historia General de México del Colegio de México*. México: El Colegio de México.
- Giorgi, R. (2004). *Ángeles y Demonios. Los diccionarios del arte*. Barcelona: Electa.
- Girardi, M. (2000). *Rafael la búsqueda de la perfección y la ternura de la naturaleza*. Milán: Edit. Biblioteca Editores, S.R.I.
- Gojman, A. (1980). Inmigración "Ilegal" de Conversos a la Nueva España (Coord.). José Luis Soberanes Fernández, *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*. (181-186) México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado en 29 de octubre de 2014, de <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=730>
- Gonzalbo, P. (1987). *Las Mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*. México: Colegio de México.
- Gonzalbo, P. (1987b). Tradición y ruptura en la educación femenina del Siglo XVI. En: R. Escandón. (Coord.), *Presencia y transparencia: La mujer en la historia de México*. (33-77). México: El Colegio de México.
- Gonzalbo, P. (1990). *Historia de la educación en la Época Colonial: El mundo indígena*. México: El Colegio de México
- González, E. y otros. (2005). La ira y la sombra. Los arzobispos Alonso de Montúfar y Moya de Contreras en la implantación de la Contrarreforma en México. En M.

Martínez & F. Cervantes. (Eds.), *Los concilios Provinciales en Nueva España* (91-121). México: Universidad Nacional Autónoma de México y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

González, L. (1991). *México viejo*. México: Alianza.

Gran Diccionario de la Pintura (2005). *Gran Diccionario de la Pintura*. Barcelona: Carroggio.

Grandes Biografías. (1995). Carlos I. *Grandes Biografías de México, Vol. II*. México: Editorial Océano.

Gruzinski (2001). *La colonización de lo imaginario. Sociedades Indígenas y occidentalización en el México español Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

Guedea, V. y Ludlow, L. (1974). *El historiador frente a la historia: historia económica en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Gutiérrez, J. (2002). ¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana?: Avances de una investigación en ciernes. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. XXIV (80), 47-99.

Hale, J. (1978). Apéndice. En: *El Renacimiento. Las grandes épocas de la Humanidad: Historia de las culturas mundiales* (pp. 181-185). México: Time Life.

Heinich, N. (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Íñiguez, J. (1998). La iconografía del Espíritu Santo en la Iglesia latina. *Scripta Theologica*, 30 (2), 559 -586. Recuperado en 27 de septiembre de 2014, de <http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/13326>

Konetzke, R. (1982). La Época Colonial. En *Historia Universal 22: América Latina II*. México: Siglo XXI.

- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y horas.
- Lagarde, M. (2011). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México – Siglo XXI.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Lévi-Strauss, C. (2004). *Antropología estructural*. México: Siglo XXI.
- Lorenzo, J. (2002). *Una noticia más sobre Simón Pereyngs*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas Vol. XXIV No. 80, 259-264.
- Mackenney, R. (2007). *La Europa del Siglo XVI: Expansión y conflicto*. Madrid: Akal.
- Mâle, E. (1966). *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez, M. (1997). María, la Nueva Eva. Iconografía de la mujer singular: la Inmaculada Concepción. En T. Sauret (coord.) *Historia del arte y mujeres*. (175-201). Málaga: Atenea.
- Mendieta, L. (1979). *Sociología del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monreal, L. (2000). *Iconografía del Cristianismo*. Barcelona. El acantilado
- Moya, I. (2010). *El sexo de los ángeles*. La Habana: Ediciones Acuario.
- Moyssén, X. (1970). Las pinturas perdidas de la Catedral de México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. X (39), 87-112.
- Mulack, C. (2006). *María, la diosa secreta en el cristianismo*. Barcelona. Ellago Ediciones.
- Muriel, J. (1982). *Cultura femenina novohispana*. México. UNAM.

- Nieto, V. y Cámara, A. (1989). *El arte colonial en Iberoamérica*. Madrid: Grupo 16.
- O' Gorman, E. (1986). *Aportaciones europeas y transculturación: El México Colonial, Historia de México, Tomo 7*. México: Salvat Editores de México, S.A.
- O' Sullivan, N. (1956). *Las mujeres de los conquistadores. La mujer española en los comienzos de la Colonización Americana*. Madrid: Compañía bibliográfica Española, S.A.
- Panikkar, R. (1989). *La trinidad y la experiencia religiosa*. Barcelona: Obelisco.
- Parés, N. (1957). *Vidas de Santos*. México. Biografías Gandesa. México: Grijalbo.
- Pastor, M. (2010). El marianismo en México: una mirada a su larga duración. *Cuicuilco*. 17(48), 257-277. Recuperado en 20 de junio de 2014, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018516592010000100013&lng=es&tlng=es
- Pérez, J. (1989). *Vida de Cristo*. México: Editora de Revistas.
- Pérez, L., González, E & Aguirre, R. (2005). Los Concilios Provinciales Mexicanos Primero y Segundo. En: M. Martínez & F. Cervantes. *Los concilios Provinciales en Nueva España (17-40)*. México: UNAM-BUAP.
- Proceso de Oficio (1568). Procesos de Oficio Contra de Simon Perenis por ciertas palabras que dijo contra la fe. En: M. Toussaint (1938). Procesos y denuncias contra Simón Pereyngs en la Inquisición en México (1-35). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Suplemento. 2. (1)*.
- Ramírez, B. (1981). El trabajo, las ordenanzas y los gremios en la Nueva España. En: J. Soberanes (Coord.), *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*. (347-356) México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Réau, L. (1996). Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1. Vol. 2. Barcelona. Ediciones del Serbal. Réau, L. (2000).

Iconografía del arte cristiano: Introducción general. Barcelona. Ediciones del Serbal.

Réau, L. (2001). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos (De la G a la O)*. 2. (4). Barcelona. Ediciones del Serbal.

Réau, L. (2002). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos: De la P a la Z*. 2. (5). Barcelona. Ediciones del Serbal.

Revilla, M. (1893). *El arte en la época antigua y durante el gobierno virreinal*. México: Oficina Tip. De la Secretaría de Fomento.

Ricard, R. (2005). *La conquista espiritual de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ríos, E. (1942). Una obra ignorada de Simón Pereyns. *Suplemento en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. III (9), 61-65.

Riva Palacio, V. (1991). *El Virreinato: Libro Primero. México a través de los siglos, Vol. II*. Barcelona: Grupo Editorial Océano.

Rizzatti, M. (1976). *Rafael. Grandes maestros del arte*. Barcelona: Editorial Marín.

Robles, M. (2003). *Mujeres, mitos y Diosas*. México: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rodríguez-Miaja, F. (2010). Luces y sombras de la Conquista, el Barroco y la Ilustración. *Estudios políticos (México)*, (21), 11-37. Recuperado en 18 de noviembre de 2014, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S018516162010000300002&script=sci_arctext

Ronchetti, M. (1995). *Museos del Vaticano*. Barcelona: Grupo Editorial Océano.

Roselló, E. (2006). *Así en la tierra como en el cielo: Manifestaciones cotidianas de la culpa y el perdón en la Nueva España de los Siglos XVI-XVII*. México: El Colegio de México.

- Roze, J. (n.d). *La leyenda dorada del Buenaventurado Jacobo de Vorágine*. México. [s.n].
- Rubio, J. (1955). Introducción al estudio de los *Virreyes de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Ruíz, J. (1983). Noticias referentes al paso de algunos pintores a la Nueva España. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. XV (53), 65-73.
- Sánchez, A. (1995). *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. Tesis de doctorado en Restauración. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en 29 de septiembre de 2014 de, <http://eprints.ucm.es/1726/1/AH1005201.pdf>
- Schenone, H. (1998). *Iconografía del arte colonial: Jesucristo, Vol. 3*. Argentina: Fundación Tarea.
- Schenone, H. (2008). *Santa María: iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Sebastián, S. (1992). *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache.
- Sebastián, S. (1966). Nuevo grabado en la obra de Pereyng. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. IX (35), 45-46.
- Silbermann, A. (1971). Introducción. En: A. Silbermann y otros. *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Simmel, G. (2003). *Estudios psicológicos y etnológicos sobre música*. Argentina: Gorla.
- Stastny, F. (1980). Maniera o contramaniera en la pintura latinoamericana. En Coloquio dispersión del manierismo. *La dispersión del manierismo: documentos de un coloquio*. (197-230). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Stein, M. (1995). *Museos de Nueva York*. Barcelona: Grupo Editorial Océano.
- Steinberg, L. (1989). *La sexualidad de Cristo: En el arte del renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid: Hermann Blume.
- Subirats, E. (1994). *El continente vacío: La conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*. México: Siglo XXI.
- Talvacchia, B. (2007) *Rafael*. Barcelona: Pahidon Press Limited.
- Tamayo, J. (2005). *Nuevo diccionario de teología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Trens, M. (1946a). Introducción. En *María: Iconografía de la Virgen el Arte Español, Vol. 1*. Madrid: Editorial Plus Ultra.
- Trens, M. (1946b). *María: Iconografía de la Virgen el Arte Español, Vol. 2*. Madrid: Editorial Plus Ultra.
- Toussaint, M. (1936). *La pintura en México durante el Siglo XVI*. México. Imprenta Mundial.
- Toussaint, M. (1938). Procesos y denuncias contra Simón Pereyng en la Inquisición en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Suplemento. 2. (1)*, 1-60.
- Toussaint, M. (1949). *El arte flamenco en Nueva España*. México: Imprenta Aldina.
- Toussaint, M. (1990). *Pintura Colonial en México*. México: UNAM.
- Venard, M. (1999). El quinto concilio de Letrán (1512-1517) y el concilio de Trento (1545-1563). En: G. Alberigo (ed). *Historia de los Concilios Ecuménicos*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Victoria, J. (1986). Un pintor flamenco en Nueva España: Simón Pereyng. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. XIV (55)*. 69-83.

Vitale, L. (1988). *La Mitad Invisible de la Historia. El Protagonismo Social de la Mujer Latinoamericana*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta.

Warner, M. (1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus Humanidades.

Weber, M. (2004). *Economía y sociedad: Esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica.

Wolff, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Istmo.