

LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ EN LA PROVINCIA DE CARACAS (1757-1770). EL OCASO DEL BARROCO*

Janeth Rodríguez Nóbrega

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN: El artículo presenta una revisión histórica sobre el origen de la imagen de la *Madre Santísima de la Luz*, la cual se inicia en Sicilia en 1722, y es difundida por los jesuitas en América. A partir de la expulsión de los jesuitas en 1767, la imagen fue prohibida por la corte española. Nuestro objetivo es reflexionar sobre el establecimiento de un culto con características de la piedad barroca, que intentó erigirse en el símbolo de la elite criolla caraqueña, para luego ser reprimido por la Ilustración, convirtiéndose en la última manifestación del barroco en el arte venezolano.

PALABRAS CLAVE: Madre Santísima de la Luz, imagen, arte barroco, iconografía religiosa, pintura colonial, Jesuitas, Compañía de Jesús.

ABSTRACT: The essay presents a historical review on the origins of the image of the *Most Holy Mother of Light*, which began in Sicily in 1722, and was spread by the Jesuits in America. After the expulsion of the Jesuits in 1767, the Spanish court prohibited the image. Our objective is to reflect on the establishment of a cult characteristic of the Baroque piety, which was meant to become a symbol for the Creole elites of Caracas, but was later repressed by the Illustration, becoming thus the last manifestation of Baroque art in Venezuela.

KEY WORDS: Most Holy Mother of Light, image, baroque art, religious iconography, colonial painting, Jesuits, Society of Jesus.

* El presente texto es una versión revisada de la ponencia leída el 9 de diciembre de 2002 en el *Encuentro internacional sobre Barroco Andino*, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

Al estudiar la pintura barroca en Venezuela una de las iconografías más sobresalientes es la imagen de la *Madre Santísima de la Luz*. Su singularidad no radica tanto en sus particularidades iconográficas, como en la interesante historia de su culto y posterior censura, la cual ha sido examinada hasta ahora únicamente desde sus aspectos más anecdóticos.¹ En esta ponencia, avance de una investigación en curso, intentaremos evidenciar que su efímera presencia nos abre una ventana desde la cual observar cómo se establece un culto con características muy propias de la piedad barroca, que intentó constituirse en el símbolo de la elite criolla caraqueña; y su rápido declive, producto de la censura impuesta por las políticas antijesuitas, que convirtieron a la imagen en la última expresión del barroco en Venezuela.

LA ICONOGRAFÍA

Uno de los primeros libros que narran el origen de esta advocación es publicado en la Nueva España en 1737, bajo el título *La devoción de María Madre Santísima de la Luz*, escrito por el jesuita Lucas Rincón. Se trata de una traducción del italiano de un texto homólogo escrito por el también jesuita José María Genovese (1681-1757), publicado en Palermo entre 1733 y 1734. Ambos textos buscaban difundir una advocación mariana de muy reciente creación. Según los mismos la imagen original se había pintado en Palermo en 1722, a petición de un misionero de la Compañía de Jesús, Juan Antonio Genovese (f. 1743), posible hermano del escritor de la versión italiana. El padre Genovese deseaba contar con una imagen

¹ Las menciones sobre esta advocación mariana se hallan en: Carlos Möller, *Páginas coloniales* (1962); Alfredo Boulton, *Historia de la Pintura en Venezuela. Epoca colonial*, (1964); Juan Calzadilla, *Una colección de pintura en Venezuela. Obras de arte en la colección Arnold Zingg*, (1982); Carlos Duarte, *Pintura e iconografía popular de Venezuela* (1978) y *Juan Pedro López, Maestro de pintor, escultor y dorador*, (1996); Mónica Domínguez, *Colección de pintura de pintura de los siglos XVII y XVIII.GAN*, (1999). Sin desmerecer la calidad de estos textos, en su mayoría repiten la misma información. A éstos se suman los aportes de cronistas como: Aristides Rojas, Enrique Bernardo Núñez, Juan Röhl y Juan Ernesto Montenegro.

particular de María como patrona de las misiones, que mostrara «su capacidad de hacer arder los corazones en signo de fe y devoción» (Alvear 2001:50). Para obtenerla el padre visita a una beata de la localidad, con fama de visionaria mariana, y le solicita que le consulte a la Virgen la posibilidad de obsequiarle una imagen suya particularmente efectiva en la labor misional. Una mañana después de recibir la eucaristía la beata obtiene una impresionante visión de María, la cual le comunica que debe memorizarla cuidadosamente a fin de ser retratada con todos sus detalles, para así satisfacer el deseo del jesuita. Una vez explicado esto la Virgen se inclinó hacia su lado derecho rescatando a un alma que iba a caer en el infierno, intercediendo así por los pecadores. Mientras el niño Jesús que llevaba en el brazo depositaba en una cesta que un ángel sostenía, el corazón salvado por el amor a María. La Virgen le pidió a la beata «ser llamada con el nombre de la Madre Santísima de la Luz, y le anunció que sería ella la artífice de numerosos prodigios y milagros cuando se le invocase con ese nombre» (Alvear 2001:52).

Esa visión prodigiosa es comunicada por la beata al padre Genovese, quien a su vez se la describe a un pintor. Este elabora la imagen pero altera algunos detalles iconográficos, cambiando el color de la túnica blanca por una roja, omitiendo a los querubines que la acompañan y colocando una media luna bajo sus pies. Tales ligerezas provocaron una nueva aparición de María ante la beata exigiéndole la inmediata corrección de la pieza.

El cuadro vuelve a pintarse, pero esta vez bajo indicaciones directas de la visionaria y de la propia Virgen, quien se le aparece a la mujer en el preciso momento en el que el artista comienza a ejecutar la obra, con la finalidad de guiar la mano del pintor. Se trata entonces de una imagen producto de una revelación divina, en cuyo proceso de creación la Virgen participa de manera activa como modelo y guía. En suma, nos referimos a una «verdadera» imagen, realizada por medios sobrenaturales, tópico por demás común en la cultura barroca.

La imagen que será bendecida por la Virgen, representa a María de pie sobre tres cabezas de querubines. Lleva túnica blanca que alude a su pureza, virginidad y condición gloriosa, y manto azul que se corresponde con su carácter celestial. Un par de angelitos colocan una corona imperial sobre su cabeza, acto que la confirma como reina del cielo. A sus pies se encuentra una filacteria que generalmente la identifica como: «*Madre Santísima de la Luz*».² Sostiene con su mano derecha la figura de un alma adolescente, mientras que con el brazo izquierdo porta al Niño Jesús, el cual está depositando un par de corazones flamígeros en una cesta que un ángel le ofrece de hinojos. Como es bien conocido, el corazón flamígero posee una larga tradición visual, como representación de la caridad cristiana, una de las virtudes teológicas fundamentales para obtener la salvación. Bajo la figura del alma suspendida se encuentra un animal fantástico con las fauces abiertas, el cual puede identificarse con el bíblico Leviatán (Sal. 74,14), monstruo marino que desde el medioevo se había convertido en el símbolo de la puerta del infierno, al representarse tragando a los condenados.

Armado con esta imagen el padre Genovese se dedica a predicar entre la disipada población siciliana y logra numerosos prodigios. La imagen milagrosa será consagrada por los jesuitas como patrona de sus misiones y enviada a la Nueva España en 1732.³ Después de una rifa para determinar el lugar en el cual sería entronizada, cae la suerte en la Catedral de León (en el estado de Guanajuato), cuyo edificio, aún en obras, se concluye en 1746. Este templo fue elevado a catedral en 1865. Desde allí el culto se difunde con rapidez en la

² Es de hacer notar que a pesar de la orla, en la Nueva España se impuso denominarla como Nuestra Señora de la Luz, título que en España, especialmente en la provincia de Cadiz, ostenta una advocación con una iconografía totalmente diferente.

³ Según la información que suministra la Catedral de Palermo a través de su página web, la imagen «original» se hallaba en la Iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas en Palermo, edificio que fue destruido por un bombardeo en 1943. Apoyan esta tesis el testamento del padre Genovese, quien habría solicitado que la imagen permaneciera en la iglesia citada. En consecuencia, para los sicilianos la imagen que se halla en la Catedral de León en México se trataría de una copia fiel. Véase Cattedrale di Palermo, «María SS. del Lume al Noviziato dei Gesuiti al Capo», <http://www.cattedrale.palermo.it/capo/chiese/devozione%20lume.htm>

Nueva España, en numerosas versiones pictóricas y escultóricas; destacan un retablo barroco y lienzos realizados durante el siglo XVIII por artistas como Miguel Cabrera y Andrés López, todos ellos en el antiguo colegio jesuita de San Francisco Javier, en Tepotzotlán. Incluso desbordó los contextos jesuitas al hallarse ejemplares en misiones franciscanas como la de Tancoyol en la Sierra Gorda queretana, fundada en 1744 y dedicada a esta advocación.

En Italia se le conoce como *Madonna Santissima del Lume*, y contrario a lo que se ha afirmado repetidamente, en Sicilia aún se encuentran numerosas iglesias dedicadas a su culto. En el pueblo de Porticello es patrona de los pescadores desde 1732 cuando se halló en la costa una imagen, la cual fue entronizada en una capilla de la iglesia parroquial, gracias a un milagro otorgado por su intercesión a los pescadores locales.

En España uno de los primeros testimonios de su culto se halla en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid, en este se fundó una congregación bajo ese título en 1754, con el objetivo de organizar ejercicios espirituales y promover su devoción (Díaz 1952:131). Esta labor la realizan con éxito sus congregantes ya que se extiende con celeridad a otros colegios en Palencia, Barcelona y Zaragoza, además del convento de monjas de la Enseñanza en Lérida (Giménez López 1997:3). En todos estos se fundan congregaciones, se levantan altares con su imagen, y se difunde abundante propaganda como medallas, estampas, novenarios, opúsculos, etc, a fin de difundir con mayor celeridad la devoción.

En Sudamérica también se hallan algunos vestigios del culto. En la iglesia de San Ignacio del Colegio Máximo de la Compañía (en Bogotá), el virrey José Solís le dedica una capilla en 1761. Por su parte, en la Audiencia de Quito se introduce en la primera mitad del siglo XVIII, y como testimonio de ello aparece la imagen en las pinturas murales del Convento de la Inmaculada Concepción de María en Cuenca, que datan de 1734 a 1741.

LA MADRE SANTÍSIMA DE LA LUZ EN LA PROVINCIA DE CARACAS

En la Provincia de Caracas la imagen de la Madre de la Luz alcanzará una notable presencia en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero contrario a lo que pudiera pensarse no se debe a los jesuitas el origen del culto en la provincia, ya que no llegaron a establecerse de manera formal.⁴ Existen testimonios de que el más activo promotor de la imagen será el obispo Diego Antonio Diez Madroñero. Nacido en la ciudad de Toledo en fecha cercana a 1715, se desempeñaba como vicario general de la ciudad de Madrid hasta 1756, cuando es nombrado vigésimo tercer obispo de Venezuela.

Cuando el obispo Diez Madroñero llegó a la provincia, ésta se hallaba aún marcada por el descontento que habían producido las políticas económicas instauradas por la Real Compañía Guipuzcoana, institución entre cuyos objetivos fundamentales se encontraba controlar las actividades comerciales de la provincia y suprimir el contrabando. Entre 1749 y 1751 se habían producido reacciones populares, como la insurrección del hacendado de origen canario Juan Francisco de León, que acabó trágicamente con su envío a la cárcel de la Carraca y la muerte de algunos de sus seguidores. La fuerte represión desplegada por las autoridades reales trajo consigo el resentimiento, especialmente entre los simpatizantes de León: hacendados, comerciantes, miembros del cabildo civil y de la iglesia local, quienes se consideraban afectados por las políticas instauradas.

En este contexto, la labor episcopal de Diez Madroñero resulta harto interesante, porque aliándose con el gobernador José Solano y Bote (1763-71), redujo las fricciones entre autoridades civiles y eclesiásticas, se ganó el respaldo del Ayuntamiento, y logró influir profundamente en la sociedad caraqueña a través de reformas

⁴ Desde 1571 se había intentado fundar un colegio en Caracas, pero la pobreza del lugar lo impidió. En 1752 se llegó a autorizar la fundación. En 1759 se encontraban en Caracas tres jesuitas supervisando la construcción del colegio, el cual nunca fue culminado por falta de recursos. En la provincia de Mérida, se funda un colegio en la ciudad de Mérida en 1628 y otro en Maracaibo en 1736 (aunque sin aprobación real). En la Provincia de Guayana desarrollaron su acción misional de manera intermitente entre 1646 y 1767.

religiosas más cercanas a la piedad barroca que a las ideas de la Ilustración. Valgan como ejemplos, la creación de una nueva nomenclatura para las calles de la ciudad de Caracas con nombres tomados del santoral católico;⁵ la elección de un santo patrono para cada familia, cuya imagen debía hallarse en el portal de sus viviendas; la imposición del toque del *Angelus* tres veces al día; la práctica de los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola en el Seminario Santa Rosa de Lima; la prohibición de la celebración pagana del carnaval y su sustitución por el rezo del rosario, entre otras muestras de piadosa devoción.

Estas reformas se constituyeron en un elemento unificador que logró mantener a la sociedad caraqueña sumergida en las prácticas religiosas, hasta el punto que un cronista llegó a sugerir que había convertido a Caracas en un convento. Preocupado por rescatar a la disipada feligresía desempolvó las Constituciones Sinodales de 1687, refrendadas por Carlos III en 1761 a solicitud del obispo.

El fervor del obispo Diez Madroñero por el culto a la Madre de Dios contagió a la Caracas de la época. No por azar el 12 de diciembre de 1757, seis meses después de su llegada, el cabildo civil coloca en su balcón con vista a la plaza mayor y al mercado, una imagen de la Madre Santísima de la Luz. La obtención del cuadro había quedado a manos del alcalde, don Martín de Tovar y Blanco, se desconoce si fue encargado a un artista local o a alguno de la Nueva España, ya que gracias al comercio del cacao entre Caracas y Veracruz se importaron numerosas piezas artísticas mexicanas. La pintura permanecerá en el balcón hasta el terremoto de 1812, fecha después de la cual es retirada para realizar refacciones al edificio.

A su vez en 1759, el obispo entroniza una imagen de la Madre de la Luz en la Capilla san Nicolás de Bari de la Catedral de Caracas; y concederá una serie de indulgencias a la *Humilde Congregación de*

⁵ La calle en la cual se encontraba el Ayuntamiento será bautizada como «Madre Santísima de la Luz» desde 1766. De igual modo, el obispo bautizará una zona del centro de la ciudad, actualmente conocida como *La Pastora* como «Barrio de la Madre Santísima de la Luz, divina pastora de esta ciudad».

Nuestra Señora de la Luz, una cofradía fundada ese mismo año, entre cuyas funciones se encontraba mantener iluminada la imagen que se había colocado en el balcón del cabildo. El celador de esta congregación era el criollo don Juan Jacinto Pacheco, conde de San Javier, quien se desempeñaría como alcalde de Caracas en 1764 y 1765, años de mayor esplendor de esta devoción.

El prelado estaba decidido a colocar bajo el patrocinio celestial de María a la ciudad; para ello comenzó a utilizar desde 1761 el título de *Ciudad Mariana de Santiago de León de Caracas*, como encabezado de los documentos emitidos por su despacho. Por su parte, el Ayuntamiento no se quedará atrás en la expresión de su devoción; el 21 de marzo de 1763 le envía un extenso memorial al monarca, en el cual solicita la autorización para colocar una orla al escudo de armas de la ciudad con el lema: «*Ave María, Madre Santísima de la Luz, sin pecado concebida*». El escudo había sido otorgado a la ciudad por Felipe II en 1591, y consistía en un campo de plata con «un león de color pardo, puesto en pie, teniendo entre los brazos una venera de oro con la cruz roja de Santiago, y por timbre un coronel de cinco puntas de oro» (Núñez 1967).

En la solicitud del Cabildo se pedía además el permiso para exigir la juramentación de la pureza de María por todos los funcionarios públicos y la erección de un oratorio dentro del Ayuntamiento con la imagen de la Madre de la Luz para celebrar la liturgia los días de cabildo. Esta solicitud iba acompañada de una representación en la cual se explicaba los antecedentes y coincidencias que existían entre el culto a la Madre de la Luz y la ciudad de Caracas. Enrique Bernardo Núñez ha resumido el documento así:

El 8 de diciembre de 1759, el mismo día que el Rey hacía su entrada solemne en Madrid, el señor obispo colocaba en la catedral una bella imagen de Nuestra Señora de la Luz que allí permanece. Recuerdan que Palermo, donde se manifestó bajo esta imagen, es la cuna de Santa Rosalía cuya fiesta celébrase el 4 de septiembre, el mismo día que don Felipe II, concedió a Santiago de León su escudo de armas. Fue un hijo de Caracas, no dicen su nombre, discípulo del docto maestro don Juan Francisco López, quien primero puso en la corte una imagen de ella, y

al ponderar el fervor con que se cantan sus alabanzas dicen que hasta a sus mismos esclavos esclarece los ánimos más oscuros que sus rostros. (Núñez 1993:225)

Una parte de las solicitudes fueron aprobadas por Carlos III a través de una Real Cédula de 6 de noviembre de 1763, recibida en Caracas el 22 de enero del año siguiente. El oficio «fue publicado el 30 de enero en la plaza mayor y en otras partes de la ciudad, a usanza militar, con numeroso cuerpo de soldados de la tropa veterana y salvas correspondientes» (Núñez 1993:226). El documento es tan esclarecedor que nos permitimos transcribir a continuación unas pocas líneas:

... Y vista en mi Consejo de Las Indias vuestra citada carta, con expuesto por mi Fiscal; ha parecido deferir a vuestra primera instancia y en su consecuencia ordenó y mandó que todas las personas que exersan empleos públicos, juren la defenza de la Pureza original de Nuestra Señora, en quanto a la segunda os concedo facultad para que pongáis en el escudo de vuestras armas, la expresada orla con tal que sea en los términos que se previene por la ley quarenta y quatro, título veinte y dos, libro primero de la Recopilación de estos reynos, y *no en el modo que proponéis y referís*: Y finalmente os doy mi real permiso para que erijáis oratorio en vuestras Casas Capitulares, y para que saquéis del caudal de propios el que necesitéis para su fábrica, aseo y permanencia... (Real Cédula 1993:209).

Como podemos evidenciar en las palabras del monarca, se autoriza la jura de la Inmaculada Concepción, práctica que no resultaba extraña en el imperio español. Ya en Caracas el cabildo eclesiástico el 25 de agosto de 1658 juró en nombre de la ciudad, y de la diócesis, de «profesar y defender la pureza de la Santísima Virgen María» (*Actas del cabildo eclesiástico de Caracas* 1963:124). Igualmente era norma que en el Real Seminario de Santa Rosa de Santa María de Lima creado en 1672, los seminaristas juraran la defensa del dogma mariano. La fiesta de la Inmaculada era una de las tres festividades anuales más importantes que se celebraban en el seminario, (otras festividades estaban consagradas a santa Rosa de Lima como patrona y titular, y a santo Tomás de Aquino como

protector de los estudios) manteniéndose una vez que el mismo fue elevado a Real y Pontificia Universidad en 1721.

Recordemos además que Carlos III había tomado a la Inmaculada como patrona de los reinos sin menoscabo del patronazgo de Santiago. El 21 de septiembre de 1762 se recibió en Caracas una Real Cédula sobre este tema (Núñez 1988:170). Es en este contexto que surge la solicitud del Ayuntamiento, como un medio no sólo de mostrar su fervor mariano sino su lealtad a las políticas instauradas por la monarquía.

Sobre la orla solicitada para el escudo de armas de la ciudad, esta no es aceptada por el rey, el cual señala que deben cumplirse los preceptos establecidos en la Ley de Indias. Por lo cual la orla debía expresar: *Ave María Santísima concebida sin pecado original en el primer instante de su ser natural*, eliminándose cualquier referencia a la Madre de la Luz. Sin embargo, los miembros del cabildo caraqueño no comprendieron la Real Cédula, y colocaron la orla solicitada en el escudo de armas. Para ello contrataron al pintor caraqueño Juan Pedro López (1724-1787), quien se hizo cargo de pintar la orla en febrero de 1764 (Duarte 2000:142). El gobernador Solano y Bote y el cabildo eclesiástico objetaron la orla, intentando demostrar que los señores capitulares habían malinterpretado el documento real. Esto trajo como consecuencia una serie de conflictos entre el Ayuntamiento y las demás autoridades de la provincia que se prologaron hasta el año siguiente, cuando el 5 de julio de 1765 el gobernador dispuso una nueva consulta al monarca para aclarar ese asunto. Para el 13 de marzo de 1766 Carlos III emitió otra Real Cédula, recibida el 12 de julio del mismo año, que además de señalar que no se pudiese la orla en el real pendón sino en el estandarte de armas de la ciudad, nuevamente especificaba la eliminación de la referencia a la Madre de la Luz, debiendo entonces cambiarla en 1767 (Möller 1962:153). Los miembros del Ayuntamiento intentaron en vano una nueva solicitud el 10 de abril de 1767 la cual nunca fue respondida.

Mientras tanto el nombre de la Madre de la Luz encabezaba todas las actas del cabildo civil, con lo cual se imploraba su patrocinio. En 1764 se realizaron rogativas públicas a la nueva protectora de la ciudad por la epidemia de viruela, e incluso se decretó en ese año la celebración de una fiesta anual cada 28 de mayo, costeadada por el Cabildo. La primera fiesta se ofició en la iglesia del convento de las monjas concepcionistas, y en la del convento de san Francisco. En este último se erige un altar a la Madre de la Luz, ese mismo año. Por su parte, el templo de las concepcionistas poseía dos imágenes, una en el altar de santa Teresa y otra en el altar mayor. Presencia que nos muestra una apropiación de la iconografía jesuita por parte de las órdenes establecidas en la ciudad.

El otro punto solicitado por el cabildo caraqueño era la autorización para erigir un oratorio en su sede dedicado a la Madre de la Luz, y la celebración de los divinos oficios en el mismo. Este punto fue aprobado por el rey, sin indicar ningún reparo a esa advocación mariana propuesta como nuevo símbolo de los cabildantes caraqueños. Además de permitir el uso de los recursos de la institución para cumplir con el oficio y mantenimiento del altar.

El cabildo comisionó a don Francisco Eustaquio Galindo y Tovar y a Francisco de Ponte y Mijares la supervisión de la construcción del oratorio. Mil trescientos pesos se entregaron al mayordomo de propios, Don Agustín Nicolás de Correa, para los gastos. Se encargó la realización del retablo a los artífices más importantes de la ciudad para la fecha: el maestro de carpintería Domingo Gutiérrez (1709-1793) y el pintor Juan Pedro López. Este último se hizo cargo del dorado y de un segundo cuadro con la imagen de la Madre de la Luz, labor por la cual recibió el 20 de marzo de 1765 la suma de 231 pesos y un real (Duarte 1996:108). Los ornamentos de orfebrería fueron realizados por el maestro Juan Félix Olivares (act.1756-1787), y los trabajos de albañilería los ejecutó el maestro arquitecto y alarife mayor, José Leonardo Mañer (act.1746-1795). Tanto las imágenes como el retablo desaparecieron a raíz del

terremoto de 1812, sufriendo el mismo destino que la imagen que se hallaba en el balcón del cabildo.

Una vez concluido el oratorio se presentaron problemas cuando se solicitó al obispo Diez Madroñero su bendición. Este se hallaba realizando su visita pastoral en las ciudades del interior de la provincia, por lo cual el provisor Lorenzo Fernández de León se haría cargo de responder ese trámite. Las relaciones entre el peninsular Fernández de León y el cabildo eran tensas desde su llegada a la ciudad. Este se negó a visitar el oratorio bajo el pretexto que debían llevarse las imágenes, al oratorio particular del obispo. «Fue necesario acudir de nuevo al Rey, y éste negó la pretensión del Provisor, y mandó a los del Cabildo que usaran de su derecho» (Núñez 1993:227). El Ayuntamiento propone el 17 de julio de 1765 que el obispo visite el oratorio porque las imágenes están fijas al retablo y podrían dañarse en el traslado. Pero el obispo aún se halla en el interior de la provincia y el provisor continua negado a la idea de visitarlo. La fiesta de Santiago, patrono titular de la ciudad, el 25 de julio de ese año no pudo ser celebrada en el nuevo oratorio del Ayuntamiento.

Mientras estos sucesos ocurren cada convento e iglesia caraqueña encargará imágenes de esta advocación para sus altares. Existen testimonios de su presencia en la capilla de la orden tercera de santo Domingo en la iglesia del convento dominico de san Jacinto, la cual canceló 22 pesos y 6 reales en 1760 a un artista local por la hechura. Por su parte, el convento de santa Teresa de carmelitas descalzas tenía una en su altar de la Oración en el Huerto. La iglesia parroquial de Nuestra Señora de Altagracia también poseía una imagen en el altar de san Juan Evangelista.

Evidentemente, la Madre de la Luz había hallado un lugar entre las devociones de los caraqueños. Pero su principal difusor, el obispo Diez Madroñero, es sorprendido por la muerte en Valencia cuando realizaba su visita pastoral en 1769. En su inventario de bienes figuraban «una lámina de la Madre Santísima de la Luz, con moldura dorada de una vara» (Duarte 1996:117) y una imagen pintada en

lienzo destinada por el obispo para el Hospicio de Valencia. Como podemos evidenciar al momento de su muerte el prelado continuaba siendo un ferviente promotor de esta iconografía, a pesar de que la Compañía de Jesús, su creadora, ya había sido expulsada y cuestionadas sus doctrinas.

PROHIBICIONES Y CENSURAS

La iconografía de la Madre de la Luz había suscitado polémicas desde su creación en Italia, las cuales desencadenaron su censura por la Congregación de Ritos en 1742. Las imágenes de la *Madonna del Lume*, proporcionaban ideas equivocadas sobre los poderes intercesores de María. La Virgen aparece sosteniendo a un alma, para evitar su caída en las fauces de un demonio que se interpretaba como la puerta del infierno. Pero también podría inducir a los devotos iletrados a creer que María podía sacar a las almas del infierno, y por lo tanto éste no era eterno, contradiciendo entonces la condena emitida por Cristo como único juez de la humanidad. La censura aparentemente ordena suprimir la figura demoníaca, y sustituirla por unas nubes negras o unas llamas del purgatorio, lugar en el cual María tiene reconocidos poderes intercesores.

Una vez realizada esta enmienda la imagen ingresaba a otra órbita de posibles interpretaciones. María aparece ahora sosteniendo a un alma para evitar que caiga en las llamas del purgatorio, o en la oscuridad del pecado. También puede entenderse que María saca a las almas del purgatorio, un privilegio ya concedido por la Iglesia Católica a la advocación patrona de la orden del Carmelo, Nuestra Señora del Carmen. Con esta censura la Madre de la Luz se convierte en el equivalente jesuítico de la Virgen del Carmen, y extiende su popularidad fuera de los contextos jesuíticos al relacionarla con el culto a las ánimas del purgatorio (Bargellini 1999:10).

En territorios hispanos esta censura papal no es acatada inmediatamente, numerosas imágenes se realizarán sin incluir la

modificación. La Compañía de Jesús defendía su representación original a través de publicaciones como *Invocación de Nuestra Señora con el título de Madre Santísima de la Luz*, escrita por el teólogo José de Tobar en 1751. En ésta se hacía hincapié no sólo en los numerosos milagros concedidos, sino también en que la iconografía seguía las instrucciones precisas dictadas por la Virgen María, por lo cual su modificación debía lucir como un agravio a los deseos de la reina celestial.

Por su parte, los enemigos de la Compañía de Jesús encontraron en la imagen una excusa perfecta para acusarlos por el laxismo moral que proponía su doctrina del probabilismo. La devoción podría inducir a la relajación ya que «el pecador se abandonaría con más desenfreno a vicios, vanamente confiado de que aún cuando le hallare la muerte en el infeliz estado de pecado mortal, podría salvarle el patrocinio de la Virgen habiéndola venerado con alguna devoción ligera» (Giménez López 1997:8). De esta suerte, la imagen no sólo rayaba en los límites de la ortodoxia al negar la eternidad de las penas infernales, sino que le otorgaba a María poderes intercesores superiores a los reconocidos por la teología.

En los grabados que reproducen esta iconografía hemos hallado uno fechado en 1753 del grabador español Juan Bernabé Palomino, que ha sido considerado por algunos historiadores como una de las estampas más antiguas sobre esta advocación. Este grabado incluye el polémico demonio, lo que implica que podría ser una de las fuentes más importantes para la difusión de la imagen sin la censura, posterior a la condena papal.

Hemos hallado referencias sobre la existencia de otros grabados españoles que reproducen la iconografía, realizados por Bustamante en 1755, Muntaner en 1759 y José González en 1763 para el libro *Práctica de los ejercicios espirituales de nuestro Padre Sn. Ignacio* recopilados por Sebastián Izquierdo (Madrid, 1763); pero aún desconocemos si incluyen la figura suprimida del dragón. La verificación de la presencia del Leviatán podría darnos luces sobre la fecha a partir de la cual la Compañía de Jesús admite la enmienda de la imagen, además de aclararnos los modelos seguidos por los artistas

en función de la presencia o no de la figura demoníaca. Así fechada en 1763 encontramos una estampa de Hermenegildo Ugarte y Gascón (1735-act. 1768) conservada actualmente en el Museo Municipal de Madrid, la cual ya muestra la eliminación de la figura y su sustitución por unas llamas. El grabado de Ugarte y Gascón repite cuidadosamente la composición de Palomino, pero acatando la censura impuesta.

Después de la expulsión de los jesuitas del imperio español, la imagen de la Madre de la Luz cae en descrédito. En España fue prohibida totalmente a partir de los sucesos acontecidos en Lérida en 1768, que involucraban a religiosos seculares projesuitas en torno a una cofradía de la Madre de la Luz. Según una denuncia del sacerdote Domingo Barri, párroco de la iglesia de Santa María Magdalena de Lérida, dirigida al fiscal del Consejo Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1803), las monjas del convento de la Enseñanza de Lérida poseían un retablo con una imagen de la Madre de la Luz, en torno al cual se reunía una cofradía conformada por partidarios de los jesuitas que mantenían el recuerdo y las doctrinas de los expulsos. De este modo el altar era un símbolo de cohesión, en un convento que además poseía vínculos con la compañía, ya que la orden de la Enseñanza era considerada como su rama femenina. Después de secretas investigaciones encargadas al alcalde local se dictaminó en 1769 prohibir el culto a la Madre de la Luz, alegando que la imagen había sido condenada por la sagrada congregación de Ritos en 1742. El obispo de Lérida aceptó el dictamen, y el 16 de marzo de 1770 ordena la retirada de todas las imágenes y su culto privado o público en la diócesis (Giménez López 1997:19).

A raíz del suceso de Lérida, el arzobispo de Zaragoza decide también prohibir su culto el 16 de mayo de 1770. Un mes después una providencia del Consejo Extraordinario, fechada a 9 de junio recogía la iniciativa del arzobispo zaragozano y ordenaba erradicar completamente de España cualquier vestigio de la devoción, especialmente en los conventos de monjas que hubieran tenido como directores espirituales a jesuitas (Giménez López 1997:19).

Obviamente el caso demostraba que la expulsión no había eliminado inmediatamente la poderosa influencia del jesuitismo en la sociedad hispana. En el continente americano las protestas populares contra la expulsión no se habían hecho esperar, asimismo rumores sobre el regreso de los jesuitas corrían por todo el territorio, en claustros, colegios e iglesias. Ante el peligro de revueltas, estimuladas por miembros del clero projesuitas, las autoridades eclesiásticas y civiles comenzaron a tomar medidas. Una Real Cédula del 21 de agosto de 1769, ordena la realización de concilios provinciales en todo el continente, con el fin ulterior de «liquidar cualquier tipo de doctrina, comportamiento o actitud que pudiera recordar o imitar la detectada en los jesuitas expulsos» (Kuri Camacho 2000:223). No obstante, sólo llegaron a su conclusión el concilio de Lima, que condenó las doctrinas jesuitas y el de México que solicitó la extinción de la Compañía. Precisamente en este último, conocido como el IV concilio mexicano de 1771, el regalismo del arzobispo Francisco Antonio de Lorenzana (1766-72) se tiñe de antijesuitismo, y buscando renovar a la Iglesia se propondrá eliminar todo catecismo, cátedra, obra y culto de origen jesuítico que aún se hallara en territorio novohispano. Uno de los cultos contra los cuales arremete el arzobispo Lorenzana será el de la Madre de la Luz, cuya supresión solicita. A pesar de las intenciones del arzobispo la supresión total de la imagen no era tarea fácil, y según señala Edelmira Ramírez Leiva, el concilio debe haberse conformado con suprimir el demonio de la imagen de la Madre de la Luz, aplicando finalmente la censura romana, según se desprende de un expediente inquisitorial que menciona tal decisión, no recogida en las actas conciliares (Ramírez Leyva 1998:226), que la misma autora advierte no haber localizado. El expediente citado se refiere a la prohibición de un San José de la Luz, imagen idéntica a nuestra iconografía, que fue prohibida por el tribunal novohispano en 1784 (González Melo 1991).

Finalmente, el IV concilio mexicano no fue aprobado por la Santa Sede, las actas nunca fueron enviadas a Roma debido a que Lorenzana fue trasladado a Toledo y elevado a la púrpura cardenalicia; lo que

limitaría la difusión de sus decretos, y por lo tanto la continuidad de la presencia de la imagen sin la censura en los lugares más apartados.

En el territorio venezolano, el obispo Mariano Martí (1721-1792), sucesor de Diez Madroñero, ha sido señalado como el responsable de las censuras a la imagen de la Madre de la Luz (Duarte 1996:112). Duarte indica que el obispo Martí habría recibido una Real Orden emitida el 24 de julio de 1770 que «censuraba y prohibía» la imagen apoyándose en la censura de la Congregación de Ritos de 1742. Pero no brinda las referencias de su ubicación en los archivos, ni transcribe su contenido. No hemos hallado hasta el presente algún documento que verifique tal afirmación.

Martí se desempeñaba como obispo de Puerto Rico desde 1761, pero había solicitado su traslado por motivos de salud, solicitud que fue atendida en 1769 cuando es enviado a la diócesis de Caracas. A su llegada aún la imagen del oratorio del cabildo esperaba por la bendición, y después de todos los gastos ocasionados en su ornamentación deseaban utilizarlo. El nuevo provisor Francisco de Tovar será quien lo visite el 22 de abril de 1769, para lo cual ordena «corregir algunas cosas muy precisas para la decencia del oratorio.» (Montenegro 1993:205) Aunque no refiere lo que se ordenó corregir nos atrevemos a especular que posiblemente podría tratarse de la aplicación de la censura a la imagen de la Madre de la Luz.

Al año siguiente el obispo Mariano Martí recibió una copia de la pastoral del obispo de Lugo, Francisco Armañá, con fecha 14 de octubre de 1770, en la cual el prelado español prohibía las imágenes de la Madre de la Luz en su diócesis, con la excusa de evitar las herejías y la comisión de pecados graves que por ignorancia del pueblo se cometerían. Tal excusa de tinte doctrinal ocultaba la posición regalista y antijesuita del prelado. No obstante, esta pastoral no influye en mayor medida en nuestro obispo, ya que no llega a prohibir la imagen, ni su culto. Una prueba clara de ello es la presencia de un lienzo con esta imagen en la propia Catedral, el cual no fue retirado sino hasta el siglo XIX por remodelaciones en el edificio.

Hasta ahora hemos registrado trece imágenes de la Madre de la Luz en colecciones públicas y privadas caraqueñas. Al observarlas sorprende descubrir que siete de ellas se basaban en grabados que ya recogían la censura de 1742, es decir, en lugar del demonio se halla la presencia de unas llamas. Entre estas piezas resalta una obra firmada por Alonso de Ponte (act. 1749-1780) fechada en 1760 (Duarte 2000:226), actualmente en la Colección sucesores de Luis Alberto Velutini. Esto evidencia el uso de un modelo ya enmendado antes de la expulsión. No hay evidencias visibles de una censura del Leviatán en estas piezas, aunque sólo un examen radiológico podría despejar las dudas. Solamente tres imágenes, poseen las fauces del animal, y sin embargo, dos de ellas no sufrieron las alteraciones de la censura, quizás por no hallarse expuestas públicamente. Nos referimos a las imágenes en la colección de la Fundación Galería de Arte Nacional, Museo de Arte Colonial Quinta de Anauco (pieza de procedencia novohispana) e iglesia de San Francisco de Caracas.

¿Qué enmienda se podía aplicar a unas imágenes que ya se hallaban dentro de los confines de la ortodoxia? Sorpresivamente se opta por una solución aún más radical: en siete de las trece piezas registradas,⁶ se optó por suprimir el alma que sostiene la Virgen, una censura muy diferente a la ordenada por la Congregación de Ritos. A veces se aprovecha el rostro del alma para utilizarlo como un querubín, y en otras ocasiones el cuerpo es convertido en un ángel. En la mano de la Virgen se coloca un cetro o unas flores. Y en un caso se optó por censurar el alma pero se conservó al Leviatán, como evidencia una de las dos piezas que se hallan en la iglesia de San Francisco de Caracas, lo que nos muestra que no existió un criterio único de censuras justificado doctrinalmente.

En otras partes de Sudamérica hemos hallado censuras aún más radicales. Por ejemplo, en territorio colombiano algunas imágenes se transformaron en otras devociones como la Virgen del Rosario o de la Candelaria (Vives Mejía 1998:52).

⁶ Iglesia de San Francisco de Caracas, Colecciones privadas Tovar de Zuloaga, Benítez de Narváez, Branger y López Herrera.

Las enmiendas realizadas a las obras caraqueñas no llegaron a suprimir totalmente la identidad de la Madre de la Luz, ya que en su mayoría mantienen la filacteria con el nombre original, pero ciertamente atentaron de manera definitiva contra la composición y el sentido de las obras. La supresión de la figura del alma introduce un cambio que incluso desvirtúa el concepto de Madre intercesora de la iconografía original. Esta enmienda, distinta a la apuntada en otras partes de Sudamérica, que no llega a desfigurar totalmente la imagen, podría explicarse ante la presencia de una devoción fuertemente arraigada entre los caraqueños que encontraron en la imagen un símbolo que identificaba al cabildo local. A su vez, la poca presencia del jesuitismo en la provincia de Caracas pudo ser el motivo para matizar la prohibición imperial, y convertirla en una censura que eliminaba los elementos iconográficos más resaltantes y directamente vinculados con las doctrinas jesuíticas, sin llegar a prohibir totalmente el culto.

La elite criolla, en su necesidad de distinguirse de los peninsulares y reivindicar su status quizás encontró en la imagen de la Madre de la Luz, el cauce simbólico para expresar tales deseos. Ciertamente el obispo Diez Madroñero supo percibir estas necesidades y brindarles un adecuado vehículo de expresión. Aún no hemos hallado evidencias documentales que muestren reacciones del cabildo civil ante la censura de su patrona, aunque el silencio en torno al tema podría dejar entrever un proceso de declive en la devoción.

Pese a toda la polémica, en 1775 el testamento del segundo conde de San Javier, el criollo Juan Jacinto José Mijares de Solórzano Tovar, disponía que su cadáver fuese amortajado «interiormente con el hábito de San Francisco y una estampa de la Madre Santísima de la Luz forrado en lienzo» (Boulton 1975:201). Esto nos muestra que la piedad barroca fue más fuerte que todas las censuras y prohibiciones ilustradas. Por esto la imagen de la Madre Santísima de la Luz podría considerarse la última gran manifestación del barroco en el arte venezolano del siglo XVIII.

BIBLIOGRAFÍA

Actas del cabildo eclesiástico de Caracas, Compendio Cronológico (1580-1770). (1963). Estudio preliminar por Manuel Pérez Vila, Fuentes para la historia colonial de Venezuela núm. 64, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2 v.

Alvear, José Antonio. (2001). «La imagen de la Santísima Virgen de la Luz, o la Virgen como imagen.» *Historia y grafía*, 45-72. México, UIA, núm. 16.

Bargellini, Clara. (1999). «Jesuits devotions and retablos in New Spain.» O'Malley, John, (ed.). *The Jesuits: culture, learning and the arts, 1540-1773*, Toronto, University of Toronto Press. (versión mecanografiada).

Boulton, Alfredo. (1975). *Historia de la pintura en Venezuela, Época Colonial*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, t. I.

Carrete, Juan, Estrella de Diego y Jesusa Vega. (1985). *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid I: Estampas españolas. Grabado 1550-1820*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 2 vv.

Cattedrale di Palermo. (2002). «María SS. del Lume al Noviziato dei Gesuiti al Capo» <http://www.cattedrale.palermo.it/capo/chiese/devozione%20lume.htm>,

Díaz, José Simón. (1952). *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Domínguez Torres, Mónica. (1999). *Colección de pintura de los siglos XVII y XVIII*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional.

Duarte, Carlos E. (1996). *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar.

... (2000). *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*. Caracas, Fundación Polar, Fundación Galería de Arte Nacional.

Giménez López, Enrique. (1997). «La devoción a la Madre Santísima de la Luz: un aspecto de la represión del jesuitismo en la España de Carlos III.» Enrique Giménez López (ed.). *Expulsión y exilio de los jesuitas españoles*, Alicante, Universidad de Alicante. (versión mecanografiada).

González Mello, Renato. (1991). «Arte e Inquisición.» *El Alcaraván. Boletín Trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*, 19-26. Oaxaca, vol. II., núm. 7.

Kuri Camacho, Ramón. (2000). *La Compañía de Jesús, imágenes e ideas, scientia conditionata, tradición barroca y modernidad en la Nueva España*. México, Universidad Autónoma de Puebla, Plaza y Valdés Editores.

Möller Carlos M. (1962). *Páginas coloniales*. Caracas, Asociación Venezolana de Amigos del Arte Colonial.

Montenegro, Juan Ernesto. (1993). «La Galería de la Capilla de la Independencia. Nuestra Señora de la Luz.» VVAA, *Crónica de Caracas*, 192-206. Caracas, Alcaldía de Caracas, núm. 86, año XLII, t. XV.

Neuerburg, Norman. (1995). «La Madre Santísima de la Luz.» *The Journal of San Diego History*. Spring, vol. 41, núm. 2. <http://www.sandiegohistory.org/journal/95spring/laluz.htm> (septiembre de 2002).

Núñez, Enrique Bernardo, et. al., (1967). *El escudo de armas de la ciudad de Caracas*. Caracas, Consejo Municipal del D.F., s.p.

Núñez, Enrique Bernardo. (1988). *La ciudad de los techos rojos*. Col. Eldorado. Caracas, Monte Ávila.

... (1993). «Nuestra Señora de la Luz. Ciudad Mariana de Caracas. Las casas capitulares.» VVAA. *Crónica de Caracas*, 222-227. Caracas, Alcaldía de Caracas, núm. 86, año XLII, julio-enero, t. XV.

Páez Ríos, Elena. (1983). *Repertorio de grabados españoles*. Madrid, Artegraf, 5 vols.

Ramírez Leyva, Edelmira. (1998). «La censura inquisitorial novohispana en algunos procesos sobre imágenes y objetos de arte.» *La abolición del arte. (XXI Coloquio internacional de historia del arte)*, 219-239. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Real Cédula que autoriza a erigir oratorio en el Ayuntamiento para colocar la imagen de Nuestra Señora de la Luz. (1993). VVAA, *Crónica de Caracas*, 209-210. Caracas, Alcaldía de Caracas, núm. 86, año XLII, julio-enero, t. XV.

Vives Mejía, Gustavo. (1998). *Presencia del arte quiteño en Antioquia, pintura y escultura, siglos XVIII y XIX*. Medellín: Universidad EAFIT-Fondo Editorial.