
E  **S**
*revista universitaria
de arte y cultura*

ESCUELA DE ARTES-FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE CULTURA
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
AÑO 16 - III ETAPA - N°19-20 - ENERO-DICIEMBRE 2004
CARACAS, VENEZUELA.



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Rector

Giuseppe E. Giannetto Pace

Vicerrector académico

Ernesto González

Vicerrector administrativo

Manuel Mariña

Secretaria

Elizabeth Marval



FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

Decano

Benjamín Sánchez Mujica

Coordinador académico

Lourdes Sánchez

Coordinador administrativo

Eduardo Santoro

Coordinadora de extensión

Aura Marina Boada

Director de postgrado

Vincenzo P. Lo Monaco

Coordinadora de Investigación

Consuelo Ramos de Francisco

Secretaria de Consejo

Aleida Pérez de Parra



ESCUELA DE ARTES

Directora

Xiomara Moreno

Coordinador académico

Santiago Sánchez

Escritos

revista universitaria de arte y cultura

Revista patrocinada por la Dirección de Cultura



DIRECCIÓN DE CULTURA UCV

Directora

Josefina Puncelles de Benedetti

Subdirectora

Trina Medina

Depósito Legal: pp 198902DF71
ISSN 1316-6204

Dirección

Escuela de Artes

Facultad de Humanidades y Educación

Universidad Central de Venezuela

Caracas-Venezuela

Teléfono (582) 6052833

Fax (582) 6052862

e-mail: artesescritos@cantv.net

Director

Leonardo Azparren Giménez

Comité editorial

Eliás Castro

Carlos Raúl Hernández

Alicia Smith - Kelly

Gerardo Gerulewicz

José María Salvador

Concepto gráfico, diseño de portada y diagramación

Vicente E. Guevara T.

Impresión

Editorial Torino

REVISTA ARBITRADA EN PROCESO DE INDIZACIÓN
CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS
PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD

EN TORNO A LA RECEPCIÓN DE LA IMAGEN SAGRADA EN LA ÉPOCA COLONIAL: CENSURA DE UNA VIRGEN DE LA LECHE*

Janeth Rodríguez Nóbrega

Universidad Central de Venezuela

RESUMEN: En este artículo se analiza la censura de una pintura de la Virgen de la Leche, durante el siglo XVIII en Venezuela. Con la intención de demostrar que no existió ninguna prohibición que justificara la proscripción de esta imagen, evidenciando con ello la política ambivalente de la Iglesia católica con respecto a la imagen religiosa. El texto es una síntesis de un capítulo más extenso, que forma parte de la investigación: «Las imágenes expurgadas: censura del arte religioso en el periodo colonial.»

PALABRAS CLAVES: Imagen, Arte barroco, Iconografía religiosa, Pintura colonial, Virgen de la Leche, censura.

ABSTRACT: This paper analyzes the censoring of a painting of Virgin Mary nursing the Child during the XVIII century in Venezuela. The purpose of this analysis is to show that there never was any prohibition that justified the proscription of this image. This fact, reveals the Catholic Church's ambivalent politics with regard to the religious image. The text is an extract of the investigation, titled as follows: «Expurgated images: religious art censure in the colonial period.»

KEY WORDS: Image, Baroque Art, Religious Iconography, Colonial Painting, Virgin Mary nursing the Child, Censure.

* Este artículo es una versión ampliada y corregida de la ponencia presentada con el mismo título en las V Jornadas Nacionales de Investigación Humanística y Educativa, Caracas, UCV, UCAB, 2004.



Fig. 1. Anónimo, *Nuestra Señora del Rosario*, siglo XVIII. Óleo sobre tela, 94.5 x 70.5 cm, colección Henrique Röhl Dermott, Caracas. Cartela inferior derecha: «El YLLMO S.D.D. Ma/riano Martí Digno Obpo/ de esta Diocs. Concede 40 Dí/as de Yndulg. a los q. Devotante R.n/ una Ave María.» Tomada de: Carlos F. Duarte, *Juan Pedro López. Maestro de pintor, escultor y dorador; 1724-1787*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar, 1996, p. 200.

Algunas obras de arte han sido censuradas a lo largo de la historia como producto de lo que Román Gubern (2004) llamó la «eficacia emocional» de la imagen (p. 11). Se trata de piezas que representan transgresiones que atentan contra las convenciones figurativas y culturales instauradas por la tradición. En virtud de ello el estudio de la recepción de las imágenes a través de las censuras impuestas, nos permite examinar los temores y deseos más reprimidos de la sociedad, que se cuclan en los imaginarios heterodoxos. Para lograr tal fin el historiador del arte debe no sólo identificar iconográficamente las imágenes y sus modelos, lo que le permite conocer la tradición instaurada y sus desviaciones. También abocarse a la interpretación de lo que se censura en repintes, sin olvidar las elocuentes ausencias de lo que no se pinta. Esto nos facilita inferir la intencionalidad de activar ciertas imágenes polémicas, y su consiguiente recepción pública.

El estudio de caso que presentamos nos posibilita reflexionar en torno a la recepción de una imagen ambigua a la mirada, que oscila entre la ternura maternal y la lascivia calificada de indecorosa. Se trata de una representación de la *Virgen de la Leche* (Fig. 1), iconografía de larga data que nos muestra a María ejerciendo su papel de madre nutricia, amamantando a su pequeño hijo. Como podemos observar, la imagen ostenta un repinte que modificó la advocación mariana representada: a la mano derecha de María que sostenía su pecho desnudo se agregó una ingenua flor que en vano intenta ocultarlo. Desde entonces ha sido titulada como una *Nuestra Señora del Rosario*. Pero ¿por qué se censura esta pieza?, ¿estaban prohibidas las imágenes de esta advocación?

LA VIRGEN DE LA LECHE EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL

La iconografía de la Virgen de la Leche, o *Virgen de Belén* como también se le conoce, posee una larga tradición en el arte sacro occidental. Un fresco del siglo II en las catacumbas cristianas de Santa Priscila en Roma es su primera versión conocida, aunque la

imagen no fue común en el arte cristiano primitivo. En este sentido, la historiografía aún no ha determinado con claridad sus orígenes en parte por las diversas diosas-madres que pudieron servir de fuente compositiva y formal. Para James Hall (1987), «el primer modelo consagrado procedía, probablemente, de la imagen de la diosa egipcia Isis amamantando a su hijo Horus, el niño sentado en su regazo en una rígida postura hierática» (p. 320). Tal imagen habría sido cristianizada en el Egipto copto. Otra fuente podría ser la imagen clásica de Juno/Hera alimentando a Hércules/Herakles. En ambos casos, se cree que la nascente Iglesia utilizó la reconversión de la figura de una diosa-madre en la Virgen-madre, en vez de su prohibición, entre una población que estaba dejando de ser pagana. Por lo cual, la iconografía de la *Virgo lactans*, sería un típico ejemplo del proceso de disyunción planteado por Erwin Panofsky, en el cual un motivo clásico adquiere un significado cristiano.

Ese contenido cristiano encontró su soporte textual en los evangelios apócrifos, especialmente el *Evangelio árabe de la infancia* o el *Evangelio armenio*, que dieron la base literaria a las primeras representaciones del tema y que intentaban responder a las dudas sobre la naturaleza humana de Jesús. Es por esta razón que en Europa se le denomina también *de Belén* porque esta es «la ciudad donde nació el Salvador y los temas betlemíticos incluyen escenas de la Natividad así como otras de la primera infancia de Cristo, particularmente la del Niño siendo amamantado por su Madre» (Stastny 1969:17).

Sumado a los textos apócrifos debemos reconocer el impulso que la herejía nestoriana brindó al desarrollo de esta iconografía. En el siglo V los nestorianos¹ criticaron la imagen por considerar absurdo que se pudiera amamantar a la divinidad. El concilio de Efeso (431) convocado para hacer frente a la herejía nestoriana, consagró que «la Santa Virgen es Madre de Dios (pues dio a luz carnalmente al

¹ Herejía del siglo V propagada por Nestorio patriarca de Constantinopla que profesaba la existencia de dos personas en Cristo, separando en Él, la naturaleza divina de la humana.

Verbo de Dios hecho carne)» (Denzinger 1959:46). Después de esta definición dogmática se estimuló la difusión de todas las iconografías que subrayasen la maternidad de María, y obviamente la imagen de la *Virgo lactans* era especialmente gráfica y permitía reforzar las dos naturalezas de Cristo: la divina y la humana.

Por su parte, en el arte bizantino se le conoce como *Panagia Galaktotrofousa*, gracias a la imagen del siglo XII conservada en el monasterio Chilandari del Monte Athos, que evidencia un desarrollo más lento de la iconografía. En occidente la difusión del tema es fluctuante durante la edad media. Por lo que paralelamente se desarrolla una rica literatura que brindaba el soporte a una iconografía ya existente, para fortalecer y rememorar su significado doctrinal. Así pueden explicarse los numerosos textos que aluden a la lactancia de Cristo como una manera de poner en relieve la humanidad y divinidad de Jesús. Entre ellos pueden citarse las obras de san Efrén (siglo IV), san Bernardo (siglo XII) y san Buenaventura (s. XIII), entre otros (Melero 1989:10).

A partir del siglo XIII se observa un cambio en las representaciones góticas del tema, en las cuales se acentuó la ternura entre ambos personajes, ganando la imagen de María mayor protagonismo. Este cambio se relaciona con la expansión de la mística franciscana, y se observa también en los textos de san Alberto Magno (1206-1280), en los cuales se destacan más los aspectos humanos de la relación. Así describe el santo la escena:

Pensad os ruego, en esto; una joven, Virgen y Madre a la vez, tenía en su seno virginal a su propio Hijo, y sabía que era Dios y Hombre; y Él con sus tiernas manos, abrazaba el pecho sagrado de la Virgen, y Ella con sus bienaventurados brazos envolvía el pequeño cuerpo de su Hijo; Él bebiendo, levantaba los ojos con bondad hacia el rostro de su Madre, y Ella, inclinando su santa cabeza, miraba con devoción a los ojos de su Hijo... (Citado por Melero 1989:16).

Desde el siglo XIV la imagen se difundió por Italia, muy especialmente en Umbría y Siena, porque algunas iglesias se

preciaban de contar entre sus reliquias con unas piedras blanquecinas identificadas como restos de leche de la Virgen. En este mismo siglo, la alegoría de la caridad (virtud teologal), se representó como una *Virgo lactans*, una mujer amamantando a dos niños, tipología que se consagró finalmente en el siglo XVI, para diferenciarse de la caridad romana que era representada con la joven Pero amamantando a su anciano padre Cimón.

Los artistas italianos del renacimiento, tan interesados en imitar la naturaleza, desarrollaron esta iconografía con profusión, poniendo especial énfasis en captar con mayor detalle la ternura de la relación Madre-Hijo, con lo cual se representó en actitudes cada vez más humanas y cotidianas. Además, se constituyó en una oportunidad excepcional para el desarrollo del desnudo infantil. Un ligero rastreo por la pintura italiana nos llevó a encontrarnos con numerosas piezas atribuidas a Andrea Solari, Leonardo da Vinci, Lucas Signorelli, Lorenzo di Credi, Tiziano, e incluso Rafael de Sanzio, quien se ocupa de esa imagen en un dibujo hoy desaparecido que conocemos gracias a un grabado de Marco de Ravenna (Museo Albertina, Viena). En el arte flamenco también encontró un terreno propicio para su ejecución; se pueden mencionar piezas de Campin, Dieric Bouts, Rogier van der Weyden, Thierry Bouts, Memling, Jan Gossaert, Joos van Cleve y Adrien Ysenbrandt (Stastny 1969:18).

También se asocia esta iconografía a los descansos en el camino a la Huida a Egipto, de allí que algunas veces se represente a María amamantando al Niño mientras viaja sobre el asno, como en los capiteles románicos de la iglesia de la Magdalena de Tudela (Navarra). Iconografía que el pintor italiano Luca Giordano (1634-1705) vuelve a poner en vigencia en un cuadro atribuido a su pincel que se conserva en la sacristía de la Catedral de Toledo. El modelo giordanesco tuvo una amplia difusión en el ámbito toledano, como lo testimonian las numerosas piezas anónimas que lo repiten con escasas variantes realizadas entre finales del siglo XVII y principios del XVIII. Uno de los artistas que contribuyó a la popularización de esta iconografía es el toledano Simón Vicente (act. 1662-1691), de cuya autoría se

conservan cuatro lienzos firmados en la iglesia de Santa Leocadia (1689), en el colegio de las Doncellas Nobles (1689), en la colección Ruiz Ballesteros (1691), y en el pueblo toledano de Alcabón (sin fecha). A ellas se suman otras obras atribuidas a éste en el convento de Santo Domingo el Antiguo, en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, y en el convento de Santa Clara,² todas ellas en Toledo, ciudad que ostentaba el título de sede primada y cabeza de la Iglesia española, por lo tanto bastión de la ortodoxia más contrarreformista.

La advocación fue muy difundida en América desde la segunda mitad del siglo XVII. Uno de sus tantos difusores fue la orden betlemítica, fundada en Guatemala en 1687, a iniciativa de Rodrigo de la Cruz, inspirado por las actividades caritativas del recién canonizado, Pedro de San José Betancurt. Este último arribó a Guatemala en 1651, para dedicarse a obras de caridad, especialmente la fundación de un hospital que, bajo el título de Belén, atendería a los pobres. Rápidamente se formó una hermandad alrededor del santo, identificada con el hábito franciscano y la devoción a las imágenes relacionadas con Belén. La congregación desplegó sus actividades en hospitales de México, Oaxaca, Puebla, La Habana, Cusco, Cajamarca, etc. (Berlín 1963:92).

Pero su incorporación definitiva al arte virreinal sudamericano se atribuye al artista italiano Mateo Pérez de Alesio (1547-1616), quien la pinta para el arzobispo santo Toribio Alfonso de Mogrovejo (1538-1606) sobre una plancha de cobre en 1604. La imagen de Pérez de Alesio alcanza una notoria popularidad, evidente en el número de réplicas realizadas por el propio artista, su taller y sus imitadores, pertenecientes a los siglos XVII y XVIII, que hoy se hallan en Perú y Bolivia: en el santuario de Santa Rosa, en el convento de Santa Rosa de las Madres, y en los Museos de Arte de Lima y en el de Sucre. (Stastny 1969:22).

Una de esas piezas, también atribuida a Pérez de Alesio, se encontraba en el oratorio de la vivienda de don Gonzalo de la Maza.

² Mi gratitud a la doctora Paula Revenga Domínguez por referirme estas piezas.

En ésta vivirá santa Rosa de Lima (1586-1617) desde 1614 hasta la fecha de su muerte. Según sus biógrafos son numerosas las experiencias místicas que la imagen desencadenaba en la santa limeña. Una de ellas fue un episodio en el cual mientras Rosa conversaba con María de Uzátegui sobre las virtudes de la Virgen, la santa vio como «el Niño, al escuchar las excelencias que se decían de su madre, habría soltado su pecho para volver prodigiosamente su rostro hacia Rosa» (Mujica 2001:218). Indudablemente, estas visiones místicas de la primera Santa americana relacionadas con una imagen de la Virgen de la Leche, contribuyeron a difundir con mayor profusión la iconografía y le otorgaron un renovado prestigio. Así podemos citar una pieza atribuida a Melchor Pérez de Holguín en el Museo Nacional de Arte de La Paz y un anónimo en el Museo del Monasterio de las Conceptas en Cuenca, Ecuador.

En el arte venezolano hemos hallado pocas referencias a imágenes con esta advocación en los inventarios elaborados por el obispo Mariano Martí en el siglo XVIII, pero no hemos podido confirmar si también sufrieron alguna censura. Los documentos mencionan ejemplares en el oratorio privado de don Pedro Serrano en Caracas, en el convento de Santa Teresa de Jesús de carmelitas descalzas de Caracas y en las iglesias parroquiales de Maracaibo, Trujillo y San Mateo (Martí t.3 1998:90 y 115; t.4, 88; 258 y 308). A las cuales podemos agregar una pintura anónima -no censurada- en la antigua colección Juan Röhl (Fig. 2) (Boulton 1975:86). Testimonios como estos nos permiten apuntar la poca popularidad de la iconografía en nuestras tierras, pese a su prestigiosa tradición occidental.

DEL DECORO COMO CATEGORÍA VALORATIVA

Para Francisco Stastny (1969) la presencia de imágenes de la Virgen de la Leche en el Nuevo Mundo se debe a que «en este continente no existía el peligro de los movimientos reformistas, ni la acerba crítica que los luteranos dirigían a la Iglesia de Roma. Sin esa brecha el arte religioso de América podía continuar con mayor



Fig. 2. Anónimo, *Virgen de la Leche*, siglo XVII. Óleo sobre tela, 91.2 x 63.5 cm, colección Juan Röhl. Tomada de: Alfredo Boulton, *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, t. 1, p. 86.

confianza la tradición iconográfica medieval y renacentista» (p. 25). Al respecto podríamos añadir que los protestantes atacaban con sarcasmo esta advocación, especialmente Ulrico Zwinglio (1484-1531) cuando criticaba a «muchas Marías Magdalenas y Vírgenes de la Leche demasiado mundanas y generosas» (Martínez-Burgos 1990:274). Pero extendían sus reproches a las famosas reliquias lácteas que se conservaban en varias iglesias europeas, incluyendo la Cámara Santa de Oviedo en España. Pero ya algunos católicos se habían sumado a las críticas al considerar estas reliquias como extravagancias, insólitas y desusadas. Así Ambrosio de Morales, colaborador del rey Felipe II en la adquisición de reliquias, envió un informe al monarca en el cual señalaba que «la grande humildad y honestidad de la sacratísima Virgen María, veda pensar que ella guardase así su leche o la diese para que otro la guardase» (Martínez-Burgos 1990:129).

Posiblemente Stastny esté en lo cierto cuando apunta tal diferencia entre el continente americano y el europeo, pero para nosotros la censura de esta advocación no se basó únicamente en las críticas protestantes, sino en el concepto del decoro que marcó profundamente las representaciones artísticas. Como bien sabemos, el concilio de Trento había prohibido todas las imágenes que por sus excesos físicos o carnales pudieran incitar el deseo de quien la contempla. Así decretó que «evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten, ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa» (Concilio de Trento 1785:478). Idea que repitieron todos los concilios provinciales realizados en América, como el de Santo Domingo en 1622, al cual asistió el obispo de Caracas fray Gonzalo de Ángulo, en el cual se dictó que «en las pinturas sagradas se evite toda lascivia y se aparte toda superstición. Y las imágenes y las reliquias de los santos no se adornen, ni se esculpan o pinten con belleza torpe o procaz» (Concilio de Santo Domingo 1970:56). Desde entonces esta prohibición debía ser acatada en la diócesis de Caracas.

A estos concilios se unieron los vetos del papa Clemente VIII en 1596 y del papa Urbano VIII en 1642. Éste último decretó que «en

ninguna iglesia, de cualquier modo que se entienda, ni en sus portadas, o atrios, se expongan a la vista imágenes profanas, ni otras indecentes, y deshonestas» (Interián 1782:23). Por su parte, desde 1640 los edictos inquisitoriales se sumaron a este clamor, y prohíben expresamente la creación de pinturas lascivas o su comercio, como lo evidencia las *Reglas, mandatos y advertencias generales del Novissimus Librorum et expurgandorum Index* de 1707, al señalar con claridad en su regla XI que,

Para obviar en parte el grave escándalo, y daño, no menor que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos, que ninguna persona sea osada a meter en estos Reynos imágenes de pintura, láminas, estatuas, ó otras de escultura lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles, ó aposentos comunes de las casas. Y asimismo se prohíbe a los pintores, que las pinten, y a los demás artífices, que las tallen, ni hagan, pena de excomunión mayor *latae sententiae, trina canonica monitione praemisa*, y de quinientos ducados por tercias partes, gastos del Santo Oficio, Jueces y Denunciador, y un año de destierro a los pintores, y personas particulares que las entraren en estos Reynos o contravinieren en algo lo referido (Pérez-Marchand 1945:190).

El interés de la Inquisición por evitar los desnudos en el arte procedía de la relación entre erotismo y sexualidad, que eran aspectos considerados inmorales por la institución eclesiástica. En este punto no podemos soslayar el rechazo al cuerpo humano que ha marcado al cristianismo desde sus orígenes, y que en la edad media había alcanzado su cuota más álgida con la interpretación agustiniana según la cual era apreciado como una maldición, «una vestidura que el hombre portaba consigo desde el pecado original, cuya incontrolabilidad simbolizaba su pecado y su descomposición, su muerte» (Camille 2000:110). Tal idea conllevó en el arte medieval la negación del cuerpo y la censura de sus partes más temibles, tanto por el artista que no las representa, como por parte del censor que las destruye, como una manera de fijar los perímetros de lo que podía ser visto. No obstante, el reencuentro con la Antigüedad clásica y su contemplación desinteresada desde el punto de vista estético durante el *Quattrocento*, permitió un retorno del cuerpo humano y

de sus partes más reprimidas. Sólo así puede explicarse la abundancia de los desnudos que pueblan el arte renacentista italiano, amparados bajo el culto secular a la belleza, pero que prontamente son alcanzados también por el moralismo tridentino.

El control de tales imágenes por la Inquisición se incrementó de manera notable, hasta el punto de prohibir no sólo su fabricación, sino también su importación al territorio hispanoamericano. Aunque los procesos inquisitoriales conocidos que involucran artistas se refieren fundamentalmente a sus ideas heréticas, blasfemias o posesión de grabados, se han localizado muy pocos que aluden a la creación artística propiamente. De acuerdo a ello, López Torrijos (1995) explica que,

Aunque no conocemos procesos relacionados con pinturas inmorales, y aunque probablemente no existieran, o existieran en número muy escaso, en éste, como en otros campos de la cultura, la influencia se dejó sentir, no tanto en el castigo de un caso concreto, como en el clima creado para evitarlo. En un ambiente de temor, de recelo y delación, lo mejor era no aventurarse en nada que pudiera resultar sospechoso (p. 22).

La relativa ausencia de los desnudos en la pintura hispanoamericana se puede comprender en este clima de pacatería y desconfianza, que afectaba por igual al artista y al cliente. Si en la edad media el pecado más combatido por la Iglesia católica había sido la avaricia, a partir del siglo XVI encontramos una preocupación mayor por la lujuria y los delitos de índole sexual. Según Ginzburg (1994), esta naciente preocupación por el control de la vida sexual obedece a la invención de la imprenta que aumentó la circulación de imágenes, divulgándolas a las capas inferiores de la población antes excluidas de la posesión de imágenes eróticas -intencionales o no- (p. 131). Si antes sólo la elite podía costear pinturas, esculturas o dibujos para su diversión, la imprenta democratizó en cierto sentido la imagen, la cual se difunde aumentando de manera considerable, en cantidad y calidad, el acervo visual de las clases inferiores. Por ello podemos comprender que algunos teólogos admitan la presencia de imágenes lascivas en las colecciones de «*gente de opinión*», que no las expondrían públicamente al vulgo.

Aún para 1771 el infructuoso IV concilio provincial mexicano prohibía el pintar a «nuestra Señora y a las santas con escote y vestiduras profanas que nunca usaron, ya descubiertos los pechos, ya en ademanes provocativos, ya con adornos de las mujeres del siglo» (Martínez López-Cano 2004:s.p.) Porque según explicaba «puede entrar en lo sagrado la concupiscencia por los ojos viendo mujeres deshonestas o niños desnudos, y lo que creen es ternura o devoción es pura sensualidad.» Para desterrar tal posibilidad convocaba a los fieles a no permitir «que aun en sus habitaciones haya pinturas deshonestas que provocan a lujuria [...]; y los pintores se abstendrán de pintar cosas provocativas aun en las imágenes que no sean de santos, pues de lo contrario echan sobre sus almas los pecados y ruinas espirituales de todos los que caen al ver aquellas imágenes inmodestas.»

Si bien el concepto de pintura lasciva fue objeto de discusión, entendiéndose por ella toda imagen que incite a la lujuria, rara vez en los escritos artísticos, en los concilios y en los tratados de moral se define con claridad meridiana qué se entendía por decencia en una imagen. Así era un tópico en la tratadística la condena de las imágenes con tintes eróticos. Posición que obedecía al afán de defender el carácter noble y liberal de la pintura, alegando su función devocional y política. Un artista podía dedicarse a los géneros menores como bodegones o paisajes, pero nunca a la corrupción de las costumbres a través de su pincel. De acuerdo con esta idea, la responsabilidad de la salvación del espectador recae en los artistas, y en menor medida en los consumidores de tales piezas. Como podemos apreciar en un folleto de veintisiete páginas titulado *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas. Sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra que es pecado mortal pintarlas, esculpir las y tenerlas patentes donde sean vistas*, publicado en 1632. En éste algunos de sus autores estipulan que se consideran lascivos todos los cuadros con desnudos, independientemente de su tema profano o religioso, a diferencia de los tratadistas italianos que sólo abarcaron en sus

condenas a los desnudos en el arte sacro, dejando en libertad al arte profano, sobre todo mitológico. Para examinar cada imagen, uno de sus autores proponía el establecimiento de un tribunal semejante al que expurgaba los libros, «para que ningún pintor se atreviese a dibujar o retratar imagen alguna, ni sagrada, ni profana, que desdixesse de la modestia christiana, ni ofendiese los ojos castos de quien las mira» (Calvo 1981:245).

Pero algunos autores sólo condenaban «aquellas pinturas, que por estar descubiertas impúdicamente, o por feas posturas, o otros accidentes son peligrosas para todos los que pusieren los ojos en ellas» (Calvo 1981:248). Como pareciera ser el caso de algunas imágenes censuradas durante la visita pastoral del obispo Mariano Martí en la diócesis de Caracas. En la iglesia parroquial de Río del Tocuyo, el prelado dispuso en 1733 “que la imagen de San Juan Bautista no se exponga a la veneración de los fieles sin estar vestida” (Martí t.3, 1998:305). Ese mismo año en la iglesia parroquial de Santa Ana en Coro, ordenó “que la persona a cuyo cuidado está la imagen de Nuestro Señor con el título de la Humildad y Paciencia disponga que el refajo o toalla que se le pone a la cintura cuelgue por la parte delantera hasta la mitad de la pierna de suerte que se evite toda indecencia” (Martí t. 3, 1998:353). Todos estos datos nos indican que no sólo existían imágenes ilícitas sino también miradas ilícitas.

Pero regresemos al folleto de 1632. En éste otros doctos consultados fueron menos radicales y consideraron fuera de la prohibición los cuadros religiosos como *Susana y los viejos*, o la *Expulsión del Paraíso*, aunque no debían ser expuestos públicamente sin estar cubiertas sus partes deshonestas y menos si eran tomadas del natural. Como bien apunta Portús (1997), el documento es bastante permisivo y se usó para preservar los intereses de la nobleza frente a las críticas eclesiásticas, porque no existe entre sus firmantes una posición general contra la posesión de las imágenes de desnudos, aunque sí contra su exposición pública (p. 237). Esta idea llevó a que los poseedores de tales piezas -usualmente miembros de una elite poderosa en el ámbito económico y social- no dudaran en

ocultarlas en salas reservadas y con cortinillas que las cubrían de las miradas curiosas. Esta práctica evitaba el escándalo, concepto fundamental en la mentalidad barroca, ya que el pecado era mucho peor cuando era notorio que cuando se producía en la intimidad. El escándalo incitaba a otros a pecar, por aquella tendencia del vulgo a la imitación de las acciones ajenas. De allí que las imágenes deshonestas debían esconderse, no sólo para evitar la delación, sino para suprimir la ocasión de seducir a las almas ingenuas.

En el caso de la pintura de temática religiosa algunas escenas requerían de figuras desnudas. Para poder resolver su presencia se procuraba *honestar* la imagen: Eva se representaba con una larga cabellera, y los paños de pureza cubrieron la mayor parte de los cuerpos de los mártires. Siguiendo aquellas ideas tan populares entre los tratadistas como fray Interián de Ayala (1782), el artista «no sólo no pintará hechos torpes y deshonestos, aunque estos sean tomados de la Sagrada Escritura, sino que en pintar, y esculpir las imágenes sagradas guardará también toda honestidad, y decoro, evitando en quanto sea posible toda desnudez» (p. 23). Por ello desaconsejaba representar escenas bíblicas como *Las hijas de Lot*, *José y la mujer de Putifar*, *Betsabé* o *Susana y los viejos*.

Sin embargo, pese a las advertencias sobre la decencia de la imagen, existen piezas que muestran a los santos con un aspecto que en la actualidad nos puede parecer demasiado carnal. Así en ocasiones las imágenes de *María Magdalena penitente* exhiben descubiertos los pechos, hombros y piernas, elementos que en una Venus habrían sido censurados. Tal diferencia estriba en que para los ojos del espectador de la época, estos excesos eran la representación de la hermosura física de la santa y de su arrepentimiento, mientras que en Venus eran los indicios de su promiscuidad, evidenciando una percepción de la imagen que no se restringe a la figura en concreto sino a la historia de la cual forma parte (Portús 1997:244). Justamente la biografía de la Magdalena abundaba en descripciones de su mortificación física por lo que su desnudo era el recuerdo de su cuerpo lacerado.

A pesar de esta distinción, fue frecuente hallar voces que se alzaron ante imágenes de santos que por su excesiva belleza y desnudez podían despertar apetitos carnales y comportamientos torpes en su espectador. Estableciéndose una relación directa entre calidad estética de una obra y su eficacia persuasiva. Un ejemplo relativo a la facilidad de la imagen para despertar deseos impuros, la encontramos en la anécdota sobre el artista Giacomo della Porta, (narrada por Pietro da Cortona, *Tratado de la Pintura y la escultura*, 1652) quien

para demostrar que sabía pintar desnudos, realizó en Florencia en un cuadro de una iglesia un San Sebastián desnudo con un colorido que parecía carne y con un aire tan dulce en el rostro y tan correctamente adecuado a la belleza de toda su persona que los ojos y el corazón de algunas mujeres se llenaron de pensamientos y deseos impuros, por lo que fue necesario retirarlo de la iglesia. (Citado en Carmona 1998:27)

Ante este fenómeno la Iglesia y la Inquisición desplegaron todos sus mecanismos de censura y coerción para evitar la proliferación de imágenes que tentaran la mirada y la imaginación.

EL INDECOROSO PECHO DE MUJER

En este contexto es comprensible entonces que los tratadistas de la época consideraran indecoroso mostrar partes desnudas del cuerpo de la Virgen, como advertía Vicente Carducho en 1633 al aconsejar que se pinte a María «con mucha decencia y autoridad, quitando el abuso de pintarla con los pies desnudos, y descubiertos los pechos, [...]. La Virgen nuestra Señora calzada anduvo, como lo verifica la reliquia tan venerada de una zapatilla de sus divinos pies, que está en la iglesia mayor de Burgos» (Calvo 1981:318). Un siglo después se continuó insistiendo en la misma idea, como se aprecia en las palabras del mercedario Interián de Ayala (1782):

Vemos igualmente con bastante frecuencia imágenes de la Sacratísima Virgen; esto es, de aquella Señora, que es exemplar de toda pureza, y castidad; y que fue tal (como pía, y elegantemente

escribió S. Ambrosio), que su vida es la enseñanza de todos: vemos, digo, muchas de sus imágenes no enteramente desnudas (que no ha llegado a tanto la audacia, y desenfreno de los pintores católicos), pero si pintadas caído su cabello rubio, desnudos su cuello, y hombros, y aun sus purísimos, y virginales pechos, y otras veces con los pies enteramente descubiertos; de suerte que ninguno podrá persuadirse que sea este un exemplar, y dechado perfectísimo de Vírgenes, y de todo pudor virginal; antes bien creerá que es un retrato de alguna diosa de los gentiles, y aun que es la misma Venus... (p. 25)

En realidad, pese a todas estas advertencias en el continente europeo no se habían prohibido las imágenes de la Virgen de la Leche. Como acertadamente señala Martínez-Burgos (1990) «en nombre del decoro y en virtud del rechazo al desnudo, se permiten únicamente aquellas escenas en las que el Niño está mamando, tal como solían figurarlo los artistas españoles, [...] y en cambio se rechazan aquellas otras en las que Jesús parece jugar con el pecho de su madre» (p. 253). Tal diferencia estriba en que la primera iconografía reforzaba el lazo maternal entre el Hijo y la Madre, mientras la segunda tenía implicaciones eróticas e incestuosas. A su vez la primera iconografía permitía divulgar la importancia de la lactancia materna en una época signada por una alta tasa de mortalidad infantil, producto de la desnutrición, aspecto que se escapa a nuestros objetivos.³

Sin embargo, los cuestionamientos de los tratadistas no abarcaron una iconografía derivada de la Virgen de la Leche, que pese a sus ribetes eróticos gozaba en España de cierto prestigio durante la época en estudio. Se trata de las imágenes de lactación de santos, en donde personajes como san Bernardo, Cayetano, Domingo, Agustín o Pedro Nolasco son representados recibiendo -directa o indirectamente- leche del pecho mariano, en una especie de adopción simbólica por su devoción acentuada a la Madre de Dios. Una de las más antiguas iconografías es la *Lactación de san*

³ Agradezco a la profesora Consuelo Ramos por señalarme esta importante veta que exige su investigación.

Bernardo, que surge a fines del siglo XIII. En ésta se representa a san Bernardo de Claraval (1091-1153) orando ante un altar, cuando experimenta una aparición de la Virgen, quien aprieta su pecho desde el cual mana un chorro de leche que llega directamente a los labios del santo. Pese a que esta mariofanía no está narrada en ninguna de las *vitae* canónicas de Bernardo, es notorio que en la pintura española se registran piezas firmadas por Juan de Roelas (1611) en el hospital de San Bernardo de Sevilla, Ángelo Nardi (ca. 1690) en el monasterio de las Bernardas de Alcalá de Henares, Bartolomé Esteban Murillo (1655-1660) y Alonso Cano (ca. 1658), estas últimas en el Museo del Prado, entre muchas otras. La escena, ridiculizada por los protestantes, fue utilizada con claras alusiones propagandísticas por la orden cisterciense, que se preciaba de contar con un santo que había probado la leche divina. Las rivalidades existentes entre las órdenes religiosas desencadenaron una competencia de prodigios protagonizados por sus santos más importantes. Así el fraile dominico Antonio Iribarne de Tarazona (1701), aseguraba que,

Verdad es, que a san Bernardo regaló María Santísima con el sagrado néctar de sus virginales pechos: mas a mi gran patriarca Santo Domingo, no solo favoreció la Purísima Virgen con el celestial néctar de su leche; sino que teniéndole en sus maternos brazos, y descubriendo sus sacros pechos, le regaló, no sólo con la leche, sino con la leche y con el pecho, a donde sólo Christo, y Domingo se halla aver llegado (p. 600).

Prodigio que no habría quedado inadvertido por los artistas, según testimonia el viajero francés J.J. Dauxion Lavaysse (1774-ca. 1830), cuando al visitar la ciudad de Caracas en 1807, comenta la presencia de un cuadro con este pasaje en la iglesia dominica de San Jacinto.

La Santísima Virgen está representada amamantando a un santo Domingo de barba gris. He aquí el relato de ese milagro, según lo cuenta el sacristán a las personas que visitan esa iglesia: santo Domingo tenía un fuerte dolor de garganta y su médico le ordenó que tomase leche de mujer, de pronto, la Virgen desciende del cielo y le ofrece su pecho a Domingo, quien como es de suponer, sanó al momento.

El sacristán concluye su relato observando que la Virgen había hecho este milagro en reconocimiento a la devoción de su fundador por el Rosario (Dauxion Lavaysse 1967:223).

Esta pieza lamentablemente desapareció durante el proceso de clausura de los conventos masculinos en las primeras décadas del siglo XIX. Otro ejemplo lo hallamos en el coro de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca, donde existe un relieve del siglo XVIII en el cual la Virgen María pareciera estar dando su pecho a Santo Domingo, mientras acaricia su cabeza. Por último, podemos nombrar una imagen conservada en el Museo de la Moneda en Potosí, reproducida por Mujica Pinilla (2002:129) que representa a *La Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco, San Juan de Dios y San Francisco de Paula*. El óleo sobre lienzo pintado por el artista Mauricio García en 1752, muestra a San Pedro Nolasco succionando el divino néctar directamente de los marianos pechos.

No obstante, resulta notorio que los tratadistas fingieran ignorar estas escenas tan carnales que involucran a María. Así, Interían de Ayala al explicar la iconografía de san Bernardo, narra la teofanía mariana eludiendo mencionar la lactación. Otras imágenes de este mismo tenor, representan a María obsequiando la leche de su seno a las ánimas del purgatorio para aliviar su sufrimiento, como es el caso de la pieza conocida como *Virgen del Sufragio* (ca. 1517) del pintor toledano Pedro Machuca (f. 1550) en el Museo del Prado, (Brown 1990:36) o de una pequeña tablita anónima fechada en 1787 en nuestro Museo de arte colonial de Mérida (Boulton 1975:268). De igual modo, en otras piezas María es representada como intercesora ante Jesús, mostrándole precisamente su pecho descubierto, como remembranza de su rol como progenitora. Un caso que podemos mencionar es la obra de Mateo Cerezo (ca- 1616-1666) *María intercesora ante el Hijo*, (1666) en el Museo del Prado. Tales obras no llegaron a desencadenar las condenas pudorosas de la Iglesia, pese a mostrar abiertamente el pecho femenino.

Volviendo al tema que nos ocupa, nuestra pieza censurada representa a María mostrando su pecho sin llegar a amamantar al

Niño, razón por la cual se habría censurado la imagen. El repinte ha sido atribuido al artista caraqueño Juan Pedro López (1724-1787), quien cubrió con unas flores el pecho desnudo de María y agregó una cartela con cuarenta días de indulgencias concedidas por el obispo Mariano Martí. Sobre esta imagen ha escrito Duarte (1996) lo siguiente:

Este cuadro, el cual representaba originalmente a la Virgen de la Leche, inspirado seguramente en un grabado de una obra flamenca, fue transformado posiblemente por López, repintándolo y ocultándole el pecho a la Virgen con un ramillete de rosas y agregándole un rosario en la mano para cambiar su iconografía (p. 200).

Aunque no hemos hallado documentos que certifiquen que la censura fue ordenada por este prelado, coincidimos con Duarte en que posiblemente la imagen fuera repintada a solicitud del obispo cuando le concedió las indulgencias. Es útil recordar que la facultad de conceder indulgencias a través de imágenes y objetos era, según Trento, potestad exclusiva del Papa y de los obispos. De esta suerte, monseñor Martí tuvo que ver personalmente la pieza a mediados del siglo XVIII y decidir la cantidad de indulgencias que podría otorgar a través de la misma. Es en ese momento cuando habría considerado que la imagen debía ser expurgada a fin de poder convertirse en un instrumento útil para la concesión de la gracia divina.

Ahora bien, la presencia del repinte nos señala la condición ofensiva de la pieza, que a los ojos de la *auctoritas* generaba una decodificación aberrante, al despertar apetitos sexuales y por ende se atentaba contra las funciones evangelizadora, educativa y persuasiva que toda imagen religiosa estaba llamada a cumplir. El pecho descubierto de María alejaba a la figura de la idealización característica de lo sacro y rememoraba su primitiva condición humana, al poner énfasis en el cuerpo como fuente de lujuria y condenación. La imagen entraba así en contradicción con el dogma de la Inmaculada Concepción, defendido como política de Estado por la monarquía hispana. La Madre de Dios era una figura virginal, sin mancha de pecado, y por ello sin márgenes para la erotización de su cuerpo.

Esta censura nos recuerda un comentario del viajero Giacomo Casanova, quien en el siglo XVIII visitó la ciudad de Madrid, en donde tuvo la oportunidad de conocer una pintura de esta advocación, cuya representación «inflamaba la imaginación» y era un poderoso convite para la constante presencia masculina en su capilla. Pero en el año de 1768, Casanova regresa y descubre con tristeza, y algo de indignación, que: «El pecho de la Santísima Virgen no estaba visible. *Un pañuelo pintado por el más perverso de los pintores había echado a perder este soberbio cuadro.* Ya no se veía nada, ni siquiera el pezón, ni la boca del Niño Jesús, ni el relieve del seno.» (Citado por Portús 2000:216)

En contraste con lo narrado, nuestro Juan Pedro López favoreció las ilícitas miradas masculinas, las cuales a través de su burdo repinte, aún pueden entrever la palpitante carne. La intencionalidad heterodoxa resulta evidente si se recuerda que nuestro artista era uno de los más afamados de la ciudad, que podría perfectamente repintar toda la pieza, o parte de ella, obteniendo mejores resultados. La flor que en vano intenta cubrir el pecho se convierte en un poderoso foco de atención, perdiéndose con ello la eficacia de la censura. Así las necesidades afectivas y devocionales de los espectadores encontraron siempre rendijas por las cuales escapar a la supervisión eclesiástica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Actas del Concilio Provincial de Santo Domingo 1622-1623* (1970). [Traducción de P. Fr. Cesareo de Armellada]. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Berlín, Heinrich** (1963). «Obras del pintor mexicano José de Páez en el Perú» *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 16. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp. 90-95.
- Boulton, Alfredo** (1975). *Historia de la pintura en Venezuela. Época colonial*. Caracas, Ernesto Armitano Editor, t. I.
- Brown, Jonathan** (1990). *La edad de oro de la pintura en España*. Madrid, Nerea.
- Calvo Serraller, Francisco** (1981). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- Camille, Michele** (2000). *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, Akal.
- Carmona Muela, Juan** (1998). *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid, Istmo.
- Dauxion Lavaysse, Jean Joseph** (1967). *Viaje a las islas de Trinidad, Tobago, Margarita y a diversas partes de Venezuela en la América meridional*. Caracas, UCV, Instituto de Antropología e Historia de la Facultad de Humanidades y Educación, Ediciones del Rectorado.
- Denzinger, Enrique** (1959). *El Magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*. Barcelona, Herder.
- Duarte, Carlos F.** (1996). *Juan Pedro López, maestro de pintor, escultor y dorador, 1724-1787*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, Fundación Polar.
- El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento* (1785). Traducción de Don Ignacio López de Ayala. Madrid, s.d.
- Ginzburg, Carlo** (1994). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona, Gedisa.

- Gubern, Román (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona, Anagrama.
- Hall, James (1987). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza.
- Interián de Ayala, Fr. Juan (1782). *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*. Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de su Majestad, t.1.
- Iribarne de Tarazona, Fr. Antonio (1701). *Ave María, candelero roseo y virgíneo predicable, contiene sacras ideas, y noticias para las festividades de la Divina Madre*. Madrid, Antonio González de Reyes.
- López Torrijos, Rosa (1995). *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra.
- Martí, Mons. Mariano (1998). *Documentos relativos a su visita pastoral de la Diócesis de Caracas, 1771-1784*. [Estudio preliminar y coordinación Lino Gómez Canedo, O.F.M.]. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 7 v.
- Martínez-Burgos García, Palma (1990). *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- Martínez López-Cano, Pilar (coord.), (2004). *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, (versión CD-ROM)
- Melero, Marisa (1989). «Aspectos iconográficos del tímpano de Anzano (Huesca)» *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 7-18.
- Mujica Pinilla, Ramón (2001). *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, Fondo de Cultura Económica, Instituto Francés de Estudios Andinos, Banco Central de Reserva del Perú.
- Mujica Pinilla, Ramón, et al. (2002). *El barroco peruano*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- Pérez-Marchand, Monelisa (1945). *Dos etapas ideológicas del siglo XVIII en México, a través de los papeles de la Inquisición*. México, Fondo de Cultura Económica, Colegio de México.

Portús, Javier, y Miguel Morán Turina (1997). *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, Istmo.

Portús, Javier (2000). *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.

Stastny, Francisco (1969). «Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI» *Separata de Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 22. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, pp.7-45.