

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 09 (2025)

Número monográfico: Experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios en la Península Ibérica y las Américas

Número monográfico editado por: Alicia Miguélez, Sara Carreño

Cierre de redacción: Noviembre 2025

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Miriam Oesterreich; Franziska Neff;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: University Library Heidelberg

De reliquia predicadora a metaimagen apologética: la transformación discursiva y visual en *San Lucas pintando a Nuestra Señora de las Nieves* de Juan Correa

Fecha de recepción: 31/07/2024

Fecha de aceptación: 25/12/2024

DOI: doi.org/10.11588/mira.2025.2.114706

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: Ortega Ordaz, Alfredo Adolfo

(Universidad Nacional Autónoma de México. Máster en Historia del Arte, Pictórica Taller)

Correo: alfredo.a.ortega@hotmail.com

Sugerencia de citación:

Ortega Ordaz, Alfredo Adolfo. "De reliquia predicadora a metaimagen apologética: la transformación discursiva y visual en *San Lucas pintando a Nuestra Señora de las Nieves* de Juan Correa." Número monográfico *Experiencia y recepción de imágenes, objetos y espacios en la Península Ibérica y las Américas*, editado por Alicia Miguélez y Sara Carreño. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 9 (2025): 123-148, doi.org/10.11588/mira.2025.2.114706.

De reliquia predicadora a metaimagen apologética: la transformación discursiva y visual en *San Lucas pintando a Nuestra Señora de las Nieves* de Juan Correa

Alfredo Adolfo Ortega Ordaz*

Resumen

En el templo de la Profesa, en Ciudad de México, se ubica una imagen-reliquia, de mediados del siglo XVI, presuntamente copiada *de visu* del icono mariano *Salus Populi Romani*. Esta obra fue importada desde Roma con la llegada de los jesuitas a la Nueva España y fungió como predicadora visual durante la evangelización y asentamiento de los primeros colegios. A finales del siglo XVII, el artista Juan Correa modificó el formato y añadió a la composición la representación de san Lucas pintor, creando así una *metaimagen*. Las causas detrás de esta modificación se relacionan con la transformación de la cultura visual, los intereses apologéticos criollistas de la Compañía de Jesús y la exaltación de la pintura como arte liberal por parte del artista. Este artículo, mediante el estudio de la retórica visual y la relación objeto-circunstancia, explora esta evolución discursiva y funcional, en concordancia con su respectiva sociedad espectadora.

Palabras clave: retórica visual • espectador • cultura visual • reliquia • metaimagen

* Universidad Nacional Autónoma de México. Máster en Historia del Arte. Pictórica Taller

Nuestra Señora de las Nieves Una devoción transatlántica

En la basílica de Santa María la Mayor, en Roma, se conserva la *Salus Populi Romani* un icono que, según la leyenda de origen, fue pintada por el mismo san Lucas evangelista, confiriéndole, así el estatuto de reliquia (fig. 1). Según la tradición, se remonta a cuando la Virgen María se apareció en los sueños del papa Liberio y le indicó que construyera la basílica en el lugar donde apareciera una señal milagrosa. De acuerdo con este relato, el 5 de agosto del año 352, en pleno verano, se produjo una nevada en la colina del Esquilino, el lugar exacto donde posteriormente la basílica se edificó (López García 2020, 62-63), denotando así lo que Christian Jr. (1991, 99-100) califica como el interés manifiesto de la imagen por ser venerada en el lugar específico en donde fue encontrada. Por ello, como testimonio del milagro, el icono adquirió el título honorífico de *Nuestra Señora de las Nieves*.



Fig. 1: *Salus Populi Romani*, ca. Siglo V-XIII, autor no identificado, Basílica de Santa María la Mayor, Roma, Italia. Fotografía de acceso público, licencia por Creative Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salus_Populi_Romani_after_restoration.jpg

Detrás de esta y su leyenda convergen, entonces, dos factores primordiales: por un lado, una reflexión teológica en plena gestación que configuraba a María, y su naturaleza humana ligada a su hijo Jesucristo, como objeto de veneración; y, por el otro, una narrativa legendaria construida *a posteriori*, que legitimaba este icono como reliquia y documento. De ahí que represente el arquetipo de madre universal, que los teólogos de Alejandría denominaron como *Theotokos*: “La que da luz a Dios” (Belting 2021 [1990], 48-84). Así, esta imagen-reliquia, atribuida al pincel de san Lucas, supuestamente procedente de Jerusalén, se convirtió en un modelo representacional, cuya veracidad se sostiene en su autoría y procedencia, sintetizadas en su leyenda de origen.

La conexión que esta imagen estableció muchos siglos después con el territorio de la Nueva España fue gracias a las copias pictóricas que se realizaron de la misma, y cuya historia está relatada por la prolífica mano del jesuita Francisco de Florencia (ca. 1620-1695), a través de su *Zodiaco Mariano*. Este compendio mariológico, publicado póstumamente por Juan Antonio de Oviedo (1755), compila los milagros de las múltiples vírgenes veneradas en el virreinato

(Cuadriello 2010, 70). Esta extensa obra, de visión unificadora y criollista, que concebía a las imágenes sagradas como documentos capaces de ser historiados, dotó a estos cultos con la veracidad de la que carecían debido a la falta de documentación escrita (Alcalá 1997, 43-56). Por lo tanto, hay que advertir que la historia de este objeto de estudio parte de la narración de Florencia, y, por consiguiente, también de los intereses de la corporación que representa. De acuerdo con Florencia (1755, 90), durante la reforma de la iglesia, y con el propósito de difundir el portento de Santa María la Mayor “por varias partes de Europa”, san Francisco de Borja, prepósito general de la Compañía de Jesús, mandó crear numerosas copias de esta imagen-reliquia, con la aprobación del Papa Pío V. Esto, a pesar de que originalmente estaba prohibido copiarla, e incluso se cubría con un velo que solo se descubría los sábados (Obregón 1975, 340). Por lo tanto, que Francisco de Borja haya logrado la autorización de dicha gestión evidencia la gran relevancia que tenían las imágenes sagradas para los propósitos divulgativos y de expansión de la corporación.

Posiblemente, las copias fueron realizadas entre 1567 y 1569, dado que para esta última fecha la reina de Portugal, Catalina de Austria, ya contaba con una (Obregón 1975, 340). No obstante, estos presuntos retratos *de visu* no siguen fidedignamente el modelo representacional “hierático” de la imagen primigenia, sino que se actualizaron. Por ello, aunque conservan los atributos y solemnidad del icono, naturalmente despliegan convenciones anatómicas y compositivas propias de su época, las cuales, a su vez, es posible asociar a tipologías formales, tal como infiere Ledesma Ibarra (2019, 17-28) al atribuir dos de las copias a un mismo artista.

La visión predicadora de los jesuitas, que tenía como propósito pregonar la fe a todos los asentamientos posibles (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 111-114), ya no solo llevaba como emblema la mística de san Ignacio de Loyola y la ejemplaridad misional de san Francisco Javier, sino también la proactiva y fructífera gestión que había impulsado Borja en las provincias americanas (Florencia 1694, 1-8). Aunado a eso, los antecedentes misionales llevados a cabo por la corporación en Europa, Asia y África (Ortiz Islas y Hausen Cole 2003, 30-33), y la promoción del culto a las reliquias como elemento para favorecer la espiritualidad de los devotos (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 122-123), fueron factores que permitieron que, en 1574, el papa Gregorio XIII, por aprobación del rey Felipe II, designara 250 reliquias para las Indias orientales y occidentales, de las cuales 50 se destinaron a la Ciudad de México. De acuerdo con Florencia (1755), dentro de dicho grupo había cuatro copias de la *Virgen de la Nieves* que, posteriormente, se enviaron a los primeros colegios en la Nueva España: el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, el de Pátzcuaro, el de Oaxaca¹ y el del Espíritu Santo de Puebla.

Antes de que estas pudieran cumplir su cometido predicador, tuvieron que atravesar todo el Atlántico favoreciéndose de milagros durante el trayecto, al igual que muchas obras que se importaron durante el siglo XVI desde Madrid, Italia, Europa central (Brown 2010, 18) y los

1 Esta obra fue robada en 2006 durante su restauración.

Países Bajos (Hermens 2020, 95-96). De tal manera, estas imágenes viajeras adquirieron agencia, autonomía y, con ello, ciertos rasgos de identidad que las diferenciaban de su modelo originario. En ese sentido, Florencia (1755, 97-98) señala que, en 1576, Everardo Mercuriano —sucesor a cargo de las políticas proselitistas de san Francisco de Borja— entregó las obras al hermano Gregorio Montes para que las llevara a la Nueva España, siendo este último, y su tripulación, testigos de dos milagros ocurridos en las costas de ambos continentes. El primero de estos milagros ocurrió en el mar Mediterráneo poco después de zarpar:

Habiéndose embarcado en el Golfo de León, y mar mediterráneo, acometió al navío una tan fiera tempestad, que afirmaban los marineros no había visto otra semejante. Vieronse obligados a alijar el navío, y arrojar al mar todo lo voluminoso de entre cubiertas, sin reservar ni aun el matalotaje necesario para la vida. Encontraron con el baúl, en que venía la sagrada imagen: y sin saber lo que contenía, echaron mano de él para arrojarlo también al agua; pero por más que se esforzaron no pudieron moverlo del lugar en que estaba, que parecía, haberse hecho de una pieza con el navío. Refirieron al hermano Gregorio, y otros padres, que allí venían, lo sucedido: y sabiendo lo que el baúl contenía, lo abrieron, y sacaron la santa imagen con las otras tres, que ya dijimos. Todos las adoraron con grande reverencia, y atribuyeron á la intercesión de la Virgen el no haber perdido todos la vida en un lamentable naufragio (Florencia 1755, 97-98).

Este supuesto milagro funciona como argumento historicista que valida el discurso de la imagen (Pereda 2017, 235-237) y refuerza el estatuto sagrado de la misma, evidenciando que, desde su creación, la pieza era capaz de propagar —y reflejar— el poder de su prototipo. Por otro lado, el segundo milagro ocurre en las costas de la Nueva España:

Habiéndose después embarcado para este reino, hallándose ya en el Golfo Mexicano, se metió el navío entre unos arrecifes de tan poco fondo, que no podían ni volver atrás, ni pasar adelante sin manifiesto peligro de perderse. Porque el viento era furioso: soplabá por la parte del mar, y los abatía más y más a tierra. Acordase el hermano Gregorio, y otros que lo sabían, del prodigio, con que la santa imagen los había librado en el Golfo de León: animados con su memoria sacaron la santa imagen, y la pusieron al pie del árbol mayor del navío, y delante de ella todos los que venían en él, hincados de rodillas con el afecto y confianza, que los peligros enseñan, le pidieron favor en aquel lance tan apretado. Al punto (cosa maravillosa) se cambió el viento a la tierra: y soplando por la popa, salió el navío del peligro de los arrecifes a mar ancho, y pudo con seguridad proseguir el viaje hasta la Vera-Cruz, en donde los navegantes cumplieron los votos, y promesas, que había hecho a la Virgen en aquel trance tan peligroso (Florencia 1755, 97-98).

Así, a pesar de las mencionadas inclemencias que desafiaron su permanencia, estas resultaron triunfantes y arribaron a salvo a la Nueva España a inicios del último cuarto del siglo XVI con un cúmulo de sucesos hierofánicos. Estos le confirieron un desbordado grado de teúrgia que determinó su posterior función predicadora, y que tiene correspondencia con las tipologías de los milagros fundadores propuestos por Taylor (2016). Ambas revelaciones hacen patente dos atributos ambivalentes: la capacidad de las copias de dar continuidad al portento de la reliquia romana; y su virtud de adaptarse a los nuevos territorios, e individualizarse para, posteriormente, constituir religiosidades específicas.

A la llegada de la copia destinada a la Ciudad de México se le asociaron más milagros, como la sanación de enfermos y la capacidad de manifestarse con voz propia para reclutar nuevos militantes ignacianos. Algunos de los sucesos más representativos de su recepción en la Nueva España fueron, tanto su patrocinio de la congregación estudiantil de la *Annunciata*, como su posterior patronazgo del Colegio Máximo por promoción de su fundador y benefactor Alonso de Villaseca (Flores 1755, 97-99), conocido como el hombre más acaudalado del virreinato, y a quien le dedicaron un suntuoso sepulcro dentro del presbiterio de este colegio después de su muerte (Obregón 1964, 45-46).

Como es posible observar, las imágenes sagradas tienen un grado de influencia social sumamente poderoso. Según Morgan (2005, 49-74), son capaces de reorganizar el espacio-tiempo y la experiencia de los usuarios. De ahí que este patronazgo mariano se posicionara como punto de referencia simbólico para dinámicas comunitarias y ritualidades: al interior del colegio, con el culto y las celebraciones litúrgicas llevadas a cabo por los novicios de estudios menores y mayores; y al exterior, con la plural población novohispana, que hacía una clara delimitación de los espacios sacralizados como ejes centrales dentro de las urbes. De esta manera, la *Virgen de las Nieves*, tanto en la colina del Esquilino como en el corazón de la Ciudad de México, se conformó como un faro devocional capaz de guiar a sus espectadores, sin importar el lado del Atlántico en que se hallasen.

Imagen-reliquia: *Movere* y pruebas de fe

Ya establecida brevemente la historicidad de estas *veras effigies*, es pertinente detallar las implicaciones teológicas y culturales que las configuran. Dado que el modelo en Roma ostenta ser un retrato de la edad apostólica autenticado por el concilio de Efeso (Belting 2021 [1990], 51), apela a su antigüedad como argumento para legitimar su autoridad como efigie más antigua (Freedberg 2021 [1989], 54), y con ello a su valor documental (Cuadriello 2001, 116). Por lo tanto, su retórica se construye a partir de vestigios legítimos y palpables al que se le pueden adjudicar poderes milagrosos, en otras palabras, gran parte de su discurso se sustenta en la exaltación del *ethos*. Consecuentemente, estas copias trascienden la mera repetición formal de atributos, ya que su

materialidad es testimonial: en ella residen tanto los portentos del icono en Roma, como el enriquecimiento milagroso durante su travesía a la Nueva España confiriéndoles así cierta autonomía. De ahí que, en el presente apartado, se analice el vínculo sacramental entre “original” y copias.²

En primer lugar, hay que ahondar en qué se entiende por reliquia. Según Darío Meléndez (2017, 24) significa residuo (*reliquiae*); mientras que, para Gustavo Bueno (1978, 5) significa restante (*reliquus*) o permanecer (*relinquere*), en cualquiera de los casos, implica vestigios materiales. Por lo tanto, al hablar de imágenes-reliquias, se puede entender que la permanencia de sacralidad radica tanto en su materia como en la imagen, así como en su capacidad de encarnar a los santos y documentar su vida en el plano terrenal. Por ello, permiten autenticar la fe, dar veracidad histórica a la devoción (Meléndez 2017, 24) y reafirmar la autoridad del pasado (Taylor 2016, 361).

Las reliquias pueden jerarquizarse de acuerdo con el grado de encarnación. Con base en la clasificación de Taylor (2016, 365), el icono de la *Virgen de las Nieves* constituiría una de tipo secundaria, ya que fue “tocada” —o más bien pintada— por el santo apóstol. Al tratarse de una pintura legendaria también actúa como imagen a semejanza, denotando de esta manera las funciones compartidas y la porosa línea que existe entre los estatutos de imagen y reliquia (Riello 2021; Vincent-Cassy 2021; Díaz Cayeros 2023). Las imágenes-reliquia, entonces, funcionan como contenedores terrenales (Taylor 2016, 379), ya que son retratos que ocupan los cuerpos ausentes de los santos (Belting 2021 [1990], 52-60) y cuya comunicación con el devoto se establece a través de la visualidad.

En el caso de los iconos marianos como este, el rostro de la Virgen sustituye su ausencia corporal y legitima su autenticidad a través de su leyenda de origen (Belting 2021 [1990], 52), y el deliberado arcaísmo que actúa como prueba de su antigüedad.³ Su rostro es un elemento simbólico por sí mismo asociado a la belleza, y en el que la bondad de su alma se ve reflejada directamente en su cualidad estética (Fallena 2020, 28). De esta manera, a través del gesto codificado —basado en convenciones culturales y como recurso retórico de la *pronunciatio* (González García 2015, 172)— es capaz de lograr uno de los principales fines de la retórica: conmover al espectador —*movere*— para estimular una narrativa de emociones (*pathos*) mediante una expresión corporal sincera, apropiada y natural (González García 2015, 172-175). Así, *Nuestra Señora de las Nieves* cumple con las funciones conjuntas tanto de imagen, como de reliquia: en primer lugar, la visualidad como mediadora de la experiencia humana entre lo visible y lo invisible (Morgan 2005, 48), y en segundo, la materialidad como evidencia. Todo ello subordinado a una estructura de significación superior —o hipotaxis—: el decoro (González García 2015, 97-99).

2 Agradezco a la Dra. Mónica Pulido, por las discusiones fomentadas referente al papel de los verdaderos retratos, en el marco del seminario “Imagen sagrada y politizada en el mundo hispánico”, como parte del posgrado en Historia del Arte, UNAM.

3 Ejemplo de esto se observa en la pintura sobre tabla *San Lucas pintando a la Virgen y al Niño* de El Greco (1567). Aunque el artista aún no consolidaba su característica técnica pictórica derivada de su paso por Venecia, llama la atención que replicara las convenciones compositivas de los antiguos iconos bizantinos. De tal manera, los gestos arcaizados se convierten en un atributo vinculado a la antigüedad del culto.

Pero entonces, ¿en qué radica el vínculo entre esta imagen-reliquia y sus copias enviadas a América? De acuerdo con Pereda (2020, 97), la Nueva España y su evangelización implicaba el traslado de cultos nativos que establecieran un vínculo simbólico entre el continente y sus virreinos. Sin embargo, como ya se mencionó, en las copias de la *Virgen de las Nieves*, los milagros acumulados desde su partida implicaron transformaciones en el culto de acuerdo con su uso y contexto de interpretación (Morgan 2005, 55). En ese sentido, la obra destinada al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, bajo la administración jesuita, se distanció de su “original” en Roma, ya que estaba destinada, tanto a funcionalidades como a espectadores diferentes.

A pesar de esta singularización de la copia, no es circunstancial la elección de dicho culto como objeto de exportación: de forma implícita, hay una intención de continuidad por parte de los gestores de la imagen y sus atributos asociados, ya que, como Belting (2021 [1990], 65-75) señala, su poder sobrenatural puede ser transferido por contacto. Asimismo, Pereda (2019, 104-110) menciona que, su reproducción no implica únicamente una copia material del modelo, sino la transferencia de su leyenda y una similitud más allá de la visual: un nuevo “original”, paralelo y sin jerarquía, es decir, una suerte de duplicación.

Aunque la copia del Colegio Máximo carece de ese supuesto contacto material que ontológicamente la legitima como reliquia, para los fines devocionales de sus espectadores en la Nueva España sí actúa como una imagen-reliquia, cuyo estatuto –más honorífico que teológico– se reafirma no solo en sus milagros asociados, y en la leyenda de origen que la vincula al monte Esquilino, sino también en la ritualización de su materialidad y traslado. Roma, entonces, se convierte en un territorio relicario capaz de irradiar la devoción a través de la exportación de objetos configurados como vestigios sacros. De ahí que el gran cargamento de reliquias enviado por Gregorio XIII –dentro del cual se incluían las cuatro copias de *Nuestra Virgen de las Nieves*– no fuera un suceso circunstancial. La incipiente Nueva España y sus pobladores, practicantes de devociones politeístas, demandaban imágenes con una retórica poderosa que permitieran el desplazamiento de las funciones que ejercían sus ídolos por un código devocional cristiano. En otras palabras, los habitantes de este territorio exigían que los santos mismos atravesaran el Atlántico para así poder seguir las huellas de sus pasos.

Predicación visual y nuevas retóricas

Esta imagen-reliquia, al posicionarse como patrona del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, se erigió en un modelo cultural y conmovedor que respondía a los propósitos misionales y corporativos de la Compañía de Jesús. Su procedencia, leyenda de origen y materialidad otorgaron autoridad a un sistema de evangelización sustentado en la instauración de colegios y en el uso estratégico de las imágenes para inculcar la devoción. En este contexto, las condiciones históricas, materiales y espirituales alrededor de su llegada a la Nueva España determinaron sus funciones constitutivas como predicadora visual, ya que dichas cualidades persistieron incluso tras su modificación material casi un siglo después. De modo que, el pre-

sente apartado explora brevemente las circunstancias y fundamentos detrás del papel que cumplió esta imagen.⁴

Desde 1572 arribaron a la Nueva España los primeros grupos de jesuitas, quienes se enfrentaron con un territorio desconocido y que implicó grandes desafíos en la labor de evangelización, a pesar de la trayectoria que ya habían comenzado décadas atrás las ordenes mendicantes. En un inicio, la oralidad y la escritura no fueron opciones pedagógicas viables, por lo cual, la predicación visual se volvió fundamental. Mas allá de la lógica del cristianismo que pretendían incorporar, el acto de persuadir exigía la producción de imágenes, la manipulación de símbolos y el ordenamiento ceremonial (Balandier 1994 [1992], 18-19), ya que, como señala Boehm (2017 [2008], 31-32), el acto de mostrar, más que ser un mero suplemento de decir, funciona como un modo de persuasión, o *logos* de reafirmación.

Entonces, para el espectador devoto, observar es también una práctica sagrada que implica selectividad para la posterior construcción de vínculos y formas de aproximación, para así potenciar la imaginación y otras actividades alrededor de la devoción. Al no ser un proceso aislado, involucra toda una conexión sensorial que condiciona el comportamiento del creyente (Morgan 2005, 48-55). El supuesto milagro detonador iniciado en Roma es continuado en la Nueva España a través de sus retratos, como *medios* portadores, para posteriormente condicionar el *cuerpo* devoto (Belting 2012 [2002], 14-16). Es entonces en la imaginación de este último, donde se gesta la noción de lo sagrado y también de lo nocivo (Fallena 2020, 33), permitiendo, por un lado, introducir a los pobladores a los diversos convenios religiosos cristianos, y por el otro, desplazar posibles prácticas devocionales rivales.

Esta tradición de la visualidad se construyó como algo inherente a la orden, y supuestamente se remonta a su fundador, san Ignacio de Loyola, quien se concibió como representante de los valores de la contrarreforma y un asiduo promotor del arte que creía en la predicación del evangelio a través de la provocación de la experiencia sensible. En otras palabras, el arte se entendió como una reflexión sensorial cuya narrativa permitía generar sentimientos espirituales y piadosos (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 110-111). Los *Ejercicios espirituales* de Loyola establecieron la contemplación como un medio de piedad visual (Morgan 2005, 50-51). Sin embargo, dicha visualidad no es corpórea sino imaginativa, y aunque se trata de una dinámica de “composición” de lugar, esta se desarrolla en un plano metafísico, es decir, a partir de imágenes mentales, tal como el mismo Loyola enuncia en el preámbulo de su primer ejercicio:

El primer preámbulo es composición, viendo el lugar. Aquí es de notar, que en la contemplación, o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar.

4 Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello, por las discusiones referentes al rol que cumplieron los jesuitas como promotores de la imagen en América, en el marco del seminario “Imagen sagrada y politizada en el mundo hispánico”, como parte del posgrado en Historia del Arte, UNAM.

Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesucristo o nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa, y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible, y todo el compósito en este valle como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo (Loyola 1867 [1548], 30-31).

La Compañía de Jesús predicó la exaltación de la visualidad, pero siguiendo una versión readaptada y tergiversada de las enseñanzas de su santo fundador, en función de los intereses corporativos de la orden y por influencia de san Francisco de Borja en su papel de promotor devocional en América. Por lo tanto, utilizaron las artes como instrumento retórico al servicio de la evangelización, aunque paradójicamente se alejaron de los fundamentos místicos de Loyola (Fabre 2013). Bajo esta visión humanista practicaron el evangelio adaptándose a la sensibilidad de la sociedad, y a las tradiciones contemporáneas y locales (Ortiz Islas y Hausen Cole 2003, 30-33). De ahí que las imágenes no fueran meros objetos con un significante estático, sino agentes activos (Morgan 2017, 2) y dialécticos.

Al ser un periodo tan temprano dentro de la historia novohispana, las representaciones que llegaron y se gestaron en el contexto indiano implicaron, entonces, el abandono de las retóricas cultas, cortesanas y herméticas, para así desarrollar un lenguaje visual más didáctico, de carácter fenomenológico y de una narrativa sencilla (Woffarden 2010, 57). Aunque paralelo a ello, también se volvió necesaria una predicación sistémica que permitiera una transformación religiosa a largo plazo. Para esto, la Compañía de Jesús se valió de los colegios como un instrumento de institucionalización que permitió modelar la juventud del nuevo territorio y, consecuentemente, adoctrinar a la población desde la raíz (González García 2015, 256).

Nuestra Señora de las Nieves, como una de las primeras imágenes en arribar y establecerse como patrona, contribuyó a consolidar un código de comunicación dentro de un sistema poblacional diverso e incipiente. Al exterior del colegio, actuaba como *locus* simbólico, que hacía patente una nueva forma de urbanización y de habitar un territorio sacralizado. Al interior, constituía un referente ejemplar de la labor expansiva y proselitista de la orden, sirviendo de guía tanto para los académicos como para los novicios –seguramente peninsulares y criollos–, tal como señala Florencia (1755, 97): “Debajo del patrocinio de esta soberana imagen se fundó la primera congregación de la *Annunciata*, que hubo en la provincia agregada a la de Roma: y se componía de los estudiantes, que cursaban nuestras escuelas, así de estudios mayores, como de menores”.

Asimismo, el colegio y su imagen patrona serían, a su vez, un núcleo operativo y guía para los misioneros, cuyo propósito era expandir la visión cristiana dentro de una comunidad mayoritariamente indígena y, de paso, ampliar la administración geopolítica de la Compañía. Desde esta perspectiva, los misioneros debían convencer a las comunidades de abandonar sus creencias idolátricas, de adoptar una nueva cosmovisión con todas las prácticas devocionales implícitas, y de conciliar pactos en las nuevas expresiones de religiosidad. Para esto

debieron de recurrir a una retórica que adaptase el contenido del discurso cristiano –*res*⁵– dentro de un código visual –*verba*⁶– que entendiesen ambas partes y, a su vez, que quedara subordinado al decoro (González García 2015, 97-99).

En suma, esta imagen-reliquia es sumamente paradigmática por los valores y discursos tan complejos que aborda: por una parte, refleja los intereses expansionistas de la orden jesuita, impulsados por las políticas de Borja, y canalizados en una teología basada en la función predicadora de la imagen y en el papel sistémico de los colegios, y por otra, responde a una población, cuya cosmovisión y códigos comunicativos eran tan diferentes que exigía una interpretación más expresiva de la mística de Loyola. Es decir, una predicación capaz de conmover los afectos a partir de la visión empática de lo representado. En este caso, que mejor icono y discurso unificador que el de la *Theotokos* como madre universal.

San Lucas pintando a la Virgen de las nieves De intencionalidades y reconfiguraciones

Las imágenes de culto, por diversas motivaciones, experimentan múltiples transformaciones a lo largo del tiempo. Al ser activas y dotadas de funcionalidad y agencia, estos cambios contribuyen a la construcción de su biografía cultural (Kopytoff 1991), enriqueciendo su materialidad y otorgándole otras significaciones, sin mencionar una actualización de sus cualidades estéticas (Ascencio Lucano 2022, 183-185) y discursivas. En ese sentido, la *Virgen de las Nieves* permaneció sin modificaciones hasta el último cuarto del siglo XVII, cuando el pintor Juan Correa realizó un añadido material y compositivo tan complejo que sus motivaciones pueden ser exploradas desde múltiples perspectivas. Por ende, esta segunda parte analiza algunas de estas posibles causas detonantes considerando los intereses de los jesuitas como comitentes, el cambio de los espectadores y la conformación de la figura del artista novohispano como intelectual.

La nueva escena captura un instante en el que un san Lucas da los últimos detalles a la composición, y en el cual su postura y gestualidad forman un paralelismo con el Niño Jesús, ya que lo toma como referente formal, para posteriormente establecer una relación dialéctica con el rostro de la Virgen –al interior– y con el del espectador –al exterior–, respondiendo así a la noción de los gestos como artefactos dialécticos (Belting 2021 [2013], 19). El santo, con su mano derecha, sostiene el pincel con el que trabaja, mientras que, con la mano izquierda, porta una paleta cargada de pigmentos, un tiento y diversos pinceles (fig. 2). El resultado tan bien logrado del añadido debió significar un reto material muy complejo, ya que fue capaz de integrar el retrato –seguramente pintado sobre un soporte de madera– dentro de la composición, utilizando una perspectiva completamente disimulada.

5 *Res* es la construcción de contenido del texto literario o retórico (Albaladejo Mayordomo 1989, 9).

6 *Verba* es la expresión, o la parte correspondiente a la estructura de superficie del texto (Albaladejo Mayordomo 1989, 9).



Fig. 2: Juan Correa, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves*, finales del siglo XVII, Altar dedicado a la Virgen de las Nieves, Templo de la Profesa, Ciudad de México. Fotografía de Eumelia Hernández Vázquez y Víctor Gerardo Vázquez Miranda, 2001, Archivo Fotográfico "Manuel Tousseint", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Según Obregón (1975, 342) y Vargaslugo (2017b, 274-275), la *Virgen de las Nieves* fue modificada por Juan Correa entre 1680 y 1690. No obstante, este rango de fechas propuesto podría ampliarse hasta 1695, año en que fallece Florencia, quien reportó la imagen ya modificada y proporcionó su descripción, tal como se cita a continuación: "Hoy está esta sagrada imagen de Santa María la Mayor en el segundo cuerpo del altar de nuestra Señora de Guadalupe, que está en el crucero de nuestra iglesia. A la imagen romana se le añadió la de S. Lucas, que está con el pincel en la mano con ademán de pintarla" (Florencia 1755, 97). A partir de este texto, es posible advertir que en ningún momento se menciona a Juan Correa, probablemente para no restarle protagonismo. De esta manera, a pesar de que el pintor realizó una modificación material e iconográfica mayor, los intereses devocionales y visuales principales persisten en la advocación mariana. De ahí que surja el cuestionamiento sobre las intencionalidades detrás de dicho agregado, y la compleja solución plástica de modificarla, en lugar de realizar una nueva.

Una aproximación a estas interrogantes fue propuesta primero por Obregón (1975, 343), quien la estudió directamente junto con sus copias homólogas. A partir de ello, el historiador destacó

dos posibles motivos para esta modificación: en primer lugar, para recordar a los fieles que fue ejecutada por san Lucas evangelista y, en segundo lugar, para darle medidas similares a la de la *Virgen de Guadalupe* que se encontraba en el primer cuerpo del retablo, en el cual se montó al llegar al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. A pesar de no proporcionar más información al respecto, es relevante que le atribuye a la intervención tanto una función conmemorativa hacia el artífice como una resolución logística. Aunque dichos motivos son factibles, es difícil pensar que fueran las únicas motivaciones.

Cuadriello (2001, 122), por su parte, propone una función discursiva que contempla tanto el espacio arquitectónico, como el retablo en el cual se instaló, afirmando que se buscaría potenciar la naturaleza *acheiropoietica* de la *Virgen de Guadalupe*, la advocación central del recinto. De acuerdo con Pereda (2007, 128-131), las imágenes *acheiropoieticas* o no fabricadas por mano humana (*non manufacta*) se distinguen por una virtud ontológica, en la que la sacralidad reside en la imagen, en lugar de ser sustituida. De ahí que sean manifestaciones

directas de la voluntad divina, sin ningún tipo de artificialidad. En otras palabras, es la impresión deliberada de Dios, como una extensión orgánica del mismo. En este sentido, aquí el agregado cumple con una función narrativa capaz de sugerir visualmente su propio origen como imagen relicario, además de exaltar la naturaleza *non manufacta* de la guadalupana. De esta manera, Correa potenció el discurso mediante la modificación de su retórica y cohesionó una unidad dialéctica entre las imágenes del recinto, que a su vez se amparaba en la autenticidad matérica.

A esta ecuación se suman las intencionalidades de una corporación jesuita comitente, que, no por casualidad, promovía el culto a esta devoción mariana en un periodo específico marcado por la renovación de cultos y santuarios, así como el auge de la escritura aparicionista. Ejemplo de ello se encuentra en autores como Juan Buenaventura Zapata y Mendoza, quien en 1689 escribió la primera descripción sobre la aparición milagrosa de la Virgen de Ocotlán (Martínez Baracs 1997); Pedro Salgado Somoza, que en 1683 documentó los milagros y traslados de la Virgen de la Defensa en la sierra de Tlaxcala (Rubial García 2018); Antonio Valeriano, quien en 1649 relató la máxima aparición mariana, la de la Virgen de Guadalupe; y, por supuesto, los ya referidos Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, cuyo *Zodiaco Mariano* (1755) consolidó este género basado en la invención de prodigios (Rubial García 2008).

Estas crónicas y relaciones son sintomáticas de los cambios de religiosidad y conciencia que estaban ocurriendo desde mediados del siglo XVII, constituyendo así apologías a la sociedad criolla y una exaltación de la labor de las órdenes regulares ante la progresiva entrada de la secularización (Escandón Bolaños 1992, 5). Entonces, en estas crónicas hay un sentido de búsqueda de identidad a partir de la exploración del pasado glorioso del territorio, sus habitantes (Muñoz Areyzaga 2020, 4) y sus expresiones espirituales. En este contexto, el *Zodiaco Mariano*, en palabras de Cuadriello (2010, 70), se configura como “una suerte de atlas histórico de las distintas vírgenes veneradas en el virreinato”. Aunque las intencionalidades sobre la renovación de la *Virgen de las Nieves* y su coetánea aparición en la obra de Florencia y Oviedo no se enuncian, parecen ajustarse a una tendencia contemporánea de apología hacia las facultades jesuitas, como gestores de esta imagen, y que se antojan como causales de la modificación.

Exordium visual: nuevas miradas, diferentes narrativas

La intervención de la *Virgen de las Nieves* no solo es síntoma de una reconfiguración de sus funciones, sino también de un nuevo modelo de percepción o visualidad por parte de los devotos. Las condiciones históricas y materiales habían cambiado y, por lo cual, también las expresiones de religiosidad. Tras poco más de un siglo desde su llegada a la Nueva España, surgió la necesidad de evidenciar su leyenda de origen ante los espectadores, para así renovar el culto. De ahí que este añadido actúe como preámbulo o *exordium*, es decir, una anticipación a su propio tópico.

El colegio fue oficialmente dedicado en 1603, por lo que para las fechas en que Juan Correa modificó la imagen ya tenía más de medio siglo dentro de una comunidad de estudiantes y académicos influenciados por las disposiciones tridentinas y las políticas culturales promovidas por Borja en torno al papel de las imágenes (Mayer 2002, 21). En ese contexto, caracterizado por un creciente patriotismo criollo, se produjo también un auge del culto guadalupano, el cual, según Brading (1983, 4-5), se desarrolló entre 1648 y 1747, y actuó como un motor paralelo a otras advocaciones marianas (Mayer 2002, 21-22).

La renovación de la imagen refleja las intencionalidades de una Compañía de Jesús que, además de actuar como comitente, desempeñaba el rol de observadora. Sus mecanismos de predicación, ya sistematizados, operaban en un contexto de auge institucional dentro de una sociedad con una escena cultural en desarrollo y con un pensamiento cristiano interiorizado (Fernández 1994, 21-36). Por lo tanto, la sintaxis discursiva exigía complejizarse y adaptarse a cultura visual emergente.

Nuestra Señora de las Nieves ya no estaba supeditada a estimular el espíritu misionero dentro de los novicios, dado que el territorio ya no era inhóspito o ajeno, sino una urbe consolidada. No obstante, su función precedente como predicadora visual merecía ser evocada, para así legitimar su poder y procedencia remota –tanto temporal como geográfica– y demostrar que su modelo de espiritualidad y mística aún eran necesarios dentro del catolicismo (Rubial García 2021, 184).

De ahí que los jesuitas buscaran una solución que adaptara el discurso a otros espectadores y, al mismo tiempo, que potenciara los atributos de la imagen-reliquia a través de una intermediación figurativa: la modificación del *exordium* implicaba una nueva forma de apertura para llegar a la audiencia y atraer su atención (González García 2015, 353-355). En otras palabras, ya no bastaba con que el discurso mostrara los gestos piadosos de la Virgen y el Niño Jesús dotados de carga empática, y se dirigiera directamente al espectador sin elementos de enlace de por medio (*principium*), sino que exigía un intercesor que hiciera ostensible y palpable la historicidad de la imagen, al tiempo que capturara la vista del observador y la guiara (*insinuatio*) (González García 2015, 353-357).

Juan Correa, un pintor liberal

Una vez establecido que hubo transformaciones sustanciales, tanto en los intereses corporativos de los administradores de la imagen como en los espectadores, resta definir el papel que desempeñó la figura del artista y sus recursos compositivos. Por ello, es pertinente explorar el contexto artístico en el mundo hispánico, su tratadística y sus posteriores implicaciones en la Nueva España, para así indagar en las intencionalidades detrás del añadido de Juan Correa y cómo estas se vinculan con un discurso apologético hacia la disciplina de la pintura.

De acuerdo con Mues Orts (2011, 85), quien ha estudiado profundamente el tema, el debate en torno al pintor como artista liberal comenzó a figurar tanto entre los representantes de la misma disciplina como entre poetas y juristas. Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la pintura* de 1633, manifestó que los pintores de la península buscaban el reconocimiento de su disciplina como una práctica con tres niveles de nobleza: *política*, dependiente del juicio y estimación del hombre; *natural*, capaz de perfeccionar a la misma naturaleza; y *moral*, que perfecciona los actos y costumbres de los hombres buenos y entregados a Dios. La última era considerada la más importante, ya que por medio de la pintura era posible “convertir la criatura a su creador” (Mues Orts 2001, 40-41).

Un argumento para la defensa de la liberalidad de la pintura, tanto en la península ibérica como en la Nueva España, fue la famosa analogía *Ut pictura poesis*, que exalta el potencial mimético de la poesía y la pintura como “espejo de la realidad” (Ghignoli 2020, 150). En este contexto surge un lenguaje emblemático que defiende la intelectualidad del vínculo entre ambas artes, utilizando discursos gráficos y literarios complementarios (Mues Orts 2011, 86-87), o, en palabras de Sáenz (2020, 292): “poesía xilográfica”. Asimismo, Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura* de 1649, refuerza esta idea aludiendo a algunos de los oradores clásicos más importantes: “en comprobación de cosa tan clara, dice divinamente Horacio; *Ut pictura poesis* erit; la poesía será como la pintura. (Que antes del Simonides, por ser tan parecidas estas dos Artes, llamo a la Pintura, Poesía muda y a la Poesía, pintura que habla)” (Pacheco 1649, 321-322).

Estos fundamentos encontraron ecos en el posterior *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino, quien inicia su famoso tratado con la siguiente afirmación: “Aquel pintor divino, cuya idea fue dibujo de sus obras, imprimió en ellas alguna, aunque remota, semejanza de sus divinas perfecciones; y, lo que más es, en las espirituales substancias copió la imagen de su ser, y naturaleza intelectual” (Palomino 1715, 1-2). En suma, todos estos autores encontraron argumentos eficaces para el reconocimiento de esta nobleza (Mues Orts 2001, 29) por medio de una metáfora con cualidades mnemotécnicas que la vinculaba con el máximo arquetipo cosmogónico cristiano: el Dios Creador. De modo que, el *Deus Pictor* era inventor e ideador del mundo, ya que ejecutaba una labor que vinculaba pensamiento y creación, legitimando de esta manera al pintor como ejecutor de una práctica ontológicamente sagrada (Cuadriello 2001, 141-142) y como un puente entre lo celestial y lo terrenal.

Todas estas reflexiones no pasaron desapercibidas en la Nueva España, sino que permearon en la sociedad artística. Desde 1681, existían iniciativas para reestructurar las ordenanzas del gremio de pintores y doradores de 1567, que, tras más de un siglo sin modificaciones, habían quedado desactualizadas y, en términos prácticos, en desuso. Luego de un proceso de revisión crítica, en 1687 se concretó su renovación, lo que dio lugar a una oleada de pintores que promovieron la academización de la pintura (Mues Orts 2011, 103-104).

La reforma de estas ordenanzas fue resultado de un cambio epistemológico en la comunidad artística, que propició una nueva percepción del pintor como creador de valores especulati-

vos. Estos se canalizaban en la técnica o pericia de las manos, derivando en una coexistencia entre lo descriptivo y lo narrativo (Mues Orts 2008; Mues Orts 2011, 29-31). Así, durante ese mismo año, comenzaron a certificarse algunos de los artistas novohispanos más relevantes, incluido Juan Correa, quien el 29 de diciembre obtuvo el grado de veedor por aprobación del virrey, Melchor Portocarrero-Lasso de Vega, y el secretario de gobernación, Pedro Velázquez de la Cadena (AGN, General de parte, vol. 16, exp. 74, fojas 59v-60.) De este modo, junto con Cristóbal de Villalpando, se convirtió en uno de los exponentes más representativos de esta nueva generación de artistas.

La influencia de estas ideas está patente en la intervención que Juan Correa realizó en la *Virgen de las Nieves*. Su trabajo no se redujo a una mera traducción mecánica por encargo, sino que denotó una conciencia y una postura apologética hacia la liberalidad de la pintura. Aunque el agregado parece estar inspirado en un grabado de Jean Langlois, basado en una obra de Rafael Sanzio (Cuadriello 2001, 124), es posible identificar la intencionalidad del artista novohispano en el paralelismo formal entre el Niño Jesús y san Lucas. Correa prestó especial atención en representar los elementos propios del *Deus Pictor*, donde la corporalidad del evangelista es un atributo en sí mismo.

Los rasgos de san Lucas emulan las convenciones formales y gestuales de Jesucristo como arquetipo, permitiendo que el vínculo entre ambos se revele al espectador mediante una deducción comparativa. Esta solución compositiva, que en términos de González García (2015, 178-187) podría denominarse “gesto cristificado”, es un motivo heredado del renacimiento, discutido por artistas y tratadistas italianos como Leonardo, Alberti, Dolce y Lomazzo. Estas ideas, en conjunción con las implicaciones culturales que tuvo el concilio de Trento, influyeron en la precisión y definición de los modos de representación, de manera que los personajes, además de poseer sus atributos iconográficos, adquirieran rasgos fisionómicos específicos. Esto permitió la formación de un vocabulario visual y formal con sus respectivas convenciones y modelos arquetípicos (Portús Pérez 1999, 172-173).

Entonces, en la figura añadida se conjugan deliberadamente los rasgos y atributos del apóstol y de Jesucristo, para después establecer un símil con la figura idealizada del pintor novohispano, cifrado a manera de sinécdoque en los pinceles, el tiento y la paleta, supuestamente cargada con sus mismos pigmentos constitutivos (Zavala Cabello 2013, 90-93). Así, el añadido de Juan Correa pretende evidenciar el proceso creativo del pintor como una práctica que replica la creación sacra, donde la materia profana, a través del trabajo del artista, da paso a lo sagrado.

Mecanismos visuales: paralelismo visual, deixis y metaimagen

Establecida la historicidad y las variadas intencionalidades detrás de la modificación, es pertinente hacer una aproximación a los recursos visuales para así hacer patente algunos de los mecanismos detrás de la efectividad del nuevo discurso. El agregado de Juan Correa implicó

una apropiación del mecanismo de expresión, mas no supuso una alteración directa a la imagen-reliquia, sino un enmarcado que la resignifica para establecer una relación dialéctica entre los materiales, los gestos representados y las miradas espectadoras.

Al tratarse de un añadido, podría considerarse una figura de *adjunción* que integra elementos a la proposición lingüística-visual (Cao 1998, 50) y, más precisamente, un *paralelismo visual*, es decir una “figura de *compositio* que se establece por la correspondencia de ritmo y estructuras de la expresión” (Carrere y Saborit 2000, 256), y que, según Cao (1998, 49), “consiste en la construcción de secuencias que, por forma o contenido, establecen relaciones de similitud”. Scandar (2019, 267) –desde una perspectiva tanto lingüística como visual– formula una definición del paralelismo, el cual describe como una “figura sintáctica de repetición que consiste en la distribución de un mensaje lingüístico en dos constituyentes compuestos por dos elementos, los primeros en relación anafórica y los segundos en relación semántica”.

Por ende, el agregado de Juan Correa es una extensión del ritmo que, a manera de eco visual, establece una proyección formal y de contenido entre el Niño Jesús y el pintor evangelista. La relación anafórica recae en los patrones formales entre el Niño Jesús y san Lucas, ya que por medio de la repetición de la postura y el gesto se crea una cohesión discursiva. Y, aunque iconográficamente son personajes diferentes, se establecen vínculos semánticos. Esta relación cíclica, a su vez, se extiende fuera de la imagen y encuentra correspondencia en la figura del artista novohispano. Así, se desdibujan los límites entre Dios y el pintor: paradójicamente el pintor da paso al milagro de la encarnación.

Asimismo, el añadido también funciona como un recurso deíctico, ya que, visual y lingüísticamente, establece un lugar, un tiempo y un personaje. Mientras que, antes de la intervención, se presentaba como un retrato sobre un fondo dorado, que sugería, de manera abstracta, un espacio celestial, la modificación realizada por Correa sitúa ahora la escena en un momento específico: san Lucas, dentro de su taller, dando –en gerundio– las pinceladas finales. Una vez más, este símil se proyecta más allá de la imagen, en un contexto donde los pintores buscan constituirse como una disciplina que espejea a la Creación.

Aunado a ello también intercede otro mecanismo visual con funciones específicas, que aprovecha las potestades asociadas a la imagen-reliquia: la *metaimagen*. Según Mitchell (2009 [1994], 50), este recurso tiene la función de escenificar el autoconocimiento de las imágenes, dado que es un reflejo de la percepción que tiene el artista de su propio proceso creador. No obstante, su activación no se limita exclusivamente a una proyección interior. Al ser un reflejo de sus circunstancias de creación y de la cultura visual del espectador, se trata de una relación tripartita entre artífice, imagen y público (Portús Pérez 2016, 15-16).

Entonces, la legitimidad que caracteriza a la imagen-reliquia se integra a los mecanismos de activación de la *metaimagen*, confiriéndole veracidad mediante las supervivencias de sacralidad asociadas a los cuerpos ausentes de María y el Niño Jesús, los cuales perduran como residuos adheridos a la materialidad pictórica. Esta cualidad permite potenciar la denomina-

da *mirada de la creencia*, que es una forma de evadir el vacío que deja la ausencia de estos cuerpos –y que paradójicamente se perciben como tangibles– (Didi-Huberman 2010 [1992]), a partir de la creación de un modelo ficticio que sustituye la percepción visible por un imaginario (Espinosa Cerviño 2021, 1-15). De tal forma, la “verdadera imagen” no está en el objeto material, sino cifrada en la comprensión espiritual (Mitchell 2016 [1986], 57).

En suma, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves* es una imagen que desdibuja los límites entre espiritual y material, permitiendo que por un principio de semejanza se transforme en imagen real para el espectador devoto. El mecanismo añadido de *metaimagen* autentifica esa ficción o vacío, y propicia una autorreferencialidad que le da una autonomía que le permite su constante creación y recreación ante el espectador y el tiempo. De tal manera, Juan Correa demostró deliberadamente su intención por rememorar el pasado del culto, y, a su vez, simbolizar su imaginación para obtener una nueva imagen⁷, más acorde con su época, es decir, un recuerdo modificado y adaptado.

Epílogo: una ida y una vuelta

Si bien la modificación de Correa pudo significar el final del largo acontecer de esta imagen, en 1822, aún atravesó una modificación más que le confirió una suerte de autenticación notarial, ya que, en la parte inferior, se le añadió una cartela descriptiva con el resumen de su historia. Este añadido textual, que busca compensar la ausencia documental, retoma el texto de Florencia y, además, agrega una breve mención de su pérdida y posterior recuperación derivada de la expulsión de los jesuitas. Aunque actualmente la imagen se encuentra a una distancia inaccesible para poder leer su cartela, se cuenta con las transcripciones de Obregón (1975) y Vargaslugo (2017a, 331):

En el Zodiaco Mariano se hace mención⁸ de esta soberana imagen y de sus prodigios, que se refieren con su origen y señales que concuerdan y coinciden. Habiendo concedido su santidad Pío V por una especialísima gracia a Francisco de Borja, nuestra general de la Sagrada Compañía de llevar a su aposento a la respetabilísima imagen que se venera en Santa María la Mayor de Roma pintada por san Lucas, para sacar copias suyas de varias que mando pintar el 5º sagrado General. Destinó cuatro para los cuatro primeros colegios de la 1ra. Compañías fundadas por el mismo en esta América Septentrional, de los cuales este cupo al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, como en el libro se refiere se colocó en dicha iglesia. Extinguida después la Sagrada Compañía de Jesús, en 1769 se donó con el altar en que se hallaba el curato de san Bartolomé Naucalpan y teniendo al cabo de

7 De acuerdo con el análisis de Báez Rubí (2012, 31) a la obra de Warburg, el acto creativo implica un juego dialéctico entre la memoria y la imaginación, lo cual da cabida a una fenomenología de la voluntad.

8 En la transcripción de Obregón (1975, 342) la cartela comienza de la siguiente manera: “En el Zodiaco Mariano parte 2 cap. 8º se ha hecho mención [...]”.

muchos años noticias que ahí se veneraba, Nuestra Congregación, que con singular culto y devoción venera a Nuestra Señora llamada de las Nieves como que es la Patrona que de su erección ha reconocido, solicitó adquirir esta estimable proponiendo al Cura Don José Lavandero permutársela por otra cualesquiera pintura que escogiera de las muchas excelentísimas que hay en nuestro oratorio. Lo que aceptado por dicho párroco, escogiendo una del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en tabla se bajó ésta a nuestro oratorio por los indios de dicha feligresía, en el año de 1812.

Oratorio de San Felipe Neri de México.

Julio 2, 1822.

José Ignacio María Unsain

De acuerdo con este texto, en 1769, dos años después de la expulsión de la Compañía de Jesús, y como resultado de la venta y donación de sus bienes expropiados (Mues Orts y Salazar Simarro 2003, 122), la imagen de *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves*, junto con el altar guadalupano, fue entregada a la iglesia franciscana de san Bartolomé en Naucalpan. Según Sánchez Rodríguez (2011, 13-20), este templo fue promovido a parroquia el 18 de diciembre de ese mismo año, en gran medida debido al crecimiento de los pueblos, familias, ranchos, haciendas y recintos religiosos de la región. No obstante, este ascenso también pudo estar relacionado con el prestigio que ya tenía esta imagen y que, a su vez, confería al templo, pues, como señala Christian Jr. (1991, 113), los milagros, los relatos de sanación y las imágenes hacen posible la transformación de un espacio sacro.

Por su parte, el templo de la Profesa fue ocupado por la congregación de san Felipe Neri, que radica en el recinto hasta la fecha. Para esta orden, la imagen donada a la parroquia franciscana era de tal relevancia que, a inicios del siglo XIX, hicieron la oferta de intercambiar cualquier obra del oratorio con tal de recuperarla. José Lavandero, el párroco de San Bartolomé, aceptó la oferta a cambio de una pintura sobre tabla con la iconografía del *Nacimiento de Cristo* (Ledesma Ibarra 2019, 21), cuyo autor no se especifica. Por lo tanto, en 1812, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves* regresó al recinto para el que desde un inicio estuvo destinada. En ese sentido, la orden filipense tenía una clara noción de su procedencia y de las funciones que esta ejerció durante la administración jesuita; por ello, la decisión de añadir la cartela con el propósito de que fungiera como documento conmemorativo y, por supuesto, también apelando a la credibilidad predominante asignada a la textualidad (Belting 2021 [1990], 618).

A la fecha, la imagen está exhibida en el segundo cuerpo del altar lateral izquierdo del templo, sobre una escultura policromada para vestir de la misma advocación. A ambos lados se despliegan dos medallones soportados por ángeles, en el primero se lee: "*salut nostra in*

ma un tua est” (Nuestra Salvación está en tus manos), y en el segundo *“respice nos tantum et laeti servieumus regi domino”* (Míranos solamente a nosotros y con gusto serviremos al rey) aludiendo a su reconocida tradición y devoción protectora. A pesar de que el retablo neoclásico en el que se ubica no hace evidente las grandes potestades que esta tuvo como predicadora y patrona del colegio jesuita más importante, los medallones, la cartela y por supuesto san Lucas como intercesor, actúan como recordatorios de su largo devenir y del vínculo con su imagen hermana en el monte Esquilino (fig. 3).

Fig. 3: *Altar de la Virgen de las Nieves*, autor no identificado, siglo XIX, Templo de la Profesa, Ciudad de México. Fotografía de Alfredo Ortega, 2023.



Conclusiones

Hasta aquí se ha explorado cómo esta imagen se transformó y adaptó a su público, así como a su extensa trayectoria geográfica, devocional y funcional, en concordancia con su contexto político, social y visual. Juan Correa logró descifrar el sistema de convenciones que habían regido a la imagen e identificar las nuevas fuerzas perceptivas de la sociedad novohispana. Así, el pintor entretejió un nuevo discurso visual sirviéndose de un mecanismo autorreferencial que exaltaba tanto la antigüedad como la legitimidad de su prototipo, al tiempo que respondía a los intereses de su propio contexto.

De este modo, los residuos de sacralidad alojados en los materiales de esta imagen-reliquia transatlántica no solo encarnaron la ausencia de la *Theotokos* y la propagaron ante sus devotos del virreinato, sino que también sirvieron como argumento apologético a favor de posturas políticas diversas y vigentes. Ya sea para legitimar la identidad americana, rememorar el pasado glorioso de la Compañía de Jesús o exaltar la intelectualidad de los pintores novohispanos, *San Lucas pintando a la Virgen de las Nieves* es una representación de ideales, una intercesión entre lo celestial y lo terrenal, cuya acción, expresada en gerundio, permanece “no finita”: un milagro iniciado en Roma y perpetuado en la Nueva España.

Agradecimientos

Expreso mi gratitud al Dr. Jaime Cuadriello y a la Dra. Mónica Pulido por su estimulante seminario *“Imagen sagrada y politizada en el mundo hispánico”*, cuyas reflexiones inspiraron parte del presente texto. También agradezco profundamente a la Esp. Arantxa Ramírez y a la Mtra. Sofía Amezcua por su atenta lectura y valiosa retroalimentación. Asimismo, deseo agradecer a la Mtra. Emilia Moyssen por su apoyo en la gestión de la fotografía, así como al Archivo Fotográfico “Manuel Toussaint” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por las facilidades otorgadas. Finalmente, extendiendo mi reconocimiento al equipo editorial de la *Revista Miradas* por sus pertinentes observaciones.

Fuentes primarias:

AGN. General de parte, vol. 16, exp. 74, fojas 59v-60.

Florencia, Francisco de. *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*. Imprenta de Juan José Guillena Carrascoso, 1694.

Florencia, Francisco de. *Zodiaco Mariano*. Imprenta real del Colegio de San Ildefonso, 1755.

Loyola, Ignacio de. *Ejercicios espirituales*. Imprenta de Pablo Roca, 1867 [1548].

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Imprenta de Simón Faxardo. Internet Archive, 1649.

Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Imprenta de Sancha. Biblioteca Digital Hispánica, 1715.

Bibliografía:

Albaladejo Mayordomo, Tomás. “Semántica y sintaxis del texto retórico: inventio, dispositio y partes orationis”. *ELUA. Estudios de Lingüística* 5 (1989): 9-15.

Alcalá, Luisa Elena. “¿Pues para qué son los papeles...? Imágenes y devociones novohispanas en los siglos XVII y XVIII”. *Tiempos de América* 1 (1997): 43-56.

Ascencio Lucano, Araceli. “Transformaciones materiales a una escultura en culto. El caso de la Virgen de la Soledad en San Pedro Tlaquepaque, Jalisco”. En *Intervenciones y escultura virreinal. Historia e interpretación*, editado por Patricia Díaz Cayeros y Fanny Unikel Santoncini. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022.

Báez Rubí, Linda. *El atlas de imágenes Mnemosine: un viaje a las fuentes volumen II*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Traducido por Manuel Delgado Ruíz. Paidós, 1994 [1992].

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa. Katz editores, 2012 [2022].

Belting, Hans. *Faces. Una historia del rostro*. Traducido por Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, 2021 [2013].

Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Traducido por Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Ediciones Akal, 2021 [1990].

Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Traducido por Linda Báez Rubí. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017 [2008].

Brading, David. "Tridentine Catholicism and Enlightened Despotism in Bourbon Mexico". *Journal of Latin American Studies* 15, no. 1 (1983): 1-22.

Brown, Jonathan. "Introducción." En *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Catálogo de la exposición Museo del Prado, Madrid. Fomento Cultural Banamex A.C, 2010.

Bueno, Gustavo. "Reliquias y relatos: Construcción del concepto de historia fenoménica". *El Basilisco* 1 (1978): 5-16.

Cao, Marian L.F. "La retórica visual como análisis posible en la didáctica del arte y la imagen". *Arte, Individuo y Sociedad* 10 (1998): 39-62.

Carrere, Alberto y José Saborit. *Retórica de la pintura*. Cátedra, 2000.

Christian Jr., William. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Editorial NEREA, 1991.

Cuadriello, Jaime. "La Virgen como territorio: los títulos primordiales de Santa María Nueva España". *Colonial Latin American Review* 19, no. 1 (2010): 69-113.

Cuadriello, Jaime. "El obrador trinitario o María de Guadalupe creada en idea, imagen y materia." En *El divino pintor: la creación de María Guadalupe en el taller celestial*. Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Díaz Cayeros, Patricia. "Imagen-reliquia o imágenes y reliquias en la Nueva España: funciones y funcionamientos propios y compartidos". En *Spoila Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, coordinado por Luisa Elena Alcalá Donegani y Juan Luis González García. Ediciones Akal, 2023.

Didi-Huberman, George. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Bordes Manantial, 2010 [1992].

Escandón Bolaños, Patricia. "Fray Alonso de la Rea, cronista michoacano del XVII." Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.

Espinosa Cerviño, Adriana. "George Didi-Huberman: un acercamiento a la paradoja de la imagen." *Contribuciones desde Coatepec* 35 (2021): 1-15.

Fabre, Pierre-Antoine. *Ignacio de Loyola. El lugar de la imagen. El problema de la composición de lugar en las prácticas espirituales y artísticas jesuitas en la segunda mitad del siglo XVI*. Universidad Iberoamericana, 2013.

Fallena, Denise. *La imagen de la Virgen María en la retórica de la conquista y fundación en los valles centrales de Puebla y Tlaxcala*. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.

Fernández, Martha. "La Ciudad de México en el siglo XVII." En *El arte en tiempos de Juan Correa*, coordinado por María del Consuelo Maquivar. Museo Nacional del Virreinato/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Traducido por Purificación Jiménez y Jerónima G. Bonafe. Cátedra, 2021 [1989].

Ghignoli, Alessandro. "Poesía y pintura. A propósito de Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta de Loretta Frattale." *Rassegna Iberistica* 43, no. 113 (2020): 149157.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Ediciones Akal, 2015.

Hermens, Erma. "Marten de Vos, paintings, prints, red lakes and smalt: transatlantic travels." En *Historias de pincel. Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*, coordinado por Pedro Ángeles, Elsa Arroyo y Elisa Vargaslugo. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.

Kopytoff, Igor. "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai. Traducido por Argelia Castillo Cano. Grijalbo, 1991 [1986].

Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso. "La Virgen del Popolo de Pátzcuaro y el posible uso de calcas en su elaboración". *Contribuciones desde Coatepec* 0, no. 0 (2019): 1728.

López García, Juan Sebastián. "La advocación de la Virgen de las Nieves en Canarias." En *Actas del II congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*. Universidad de Sevilla, 2020.

Martínez Baracs, Rodrigo. "La secuencia tlaxcalteca, orígenes del culto a Nuestra Señora de Ocotlán." Tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

- Mayer, Alicia. "El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España". *Estudios de Historia Novohispana* 26 (2002): 17-49.
- Meléndez Manzano, Darío. "Reliquia impura. Reconfiguraciones del imaginario católico, divino rostro, una aproximación a la ausencia". Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Mitchell, W.J.T. *Iconología: imagen, texto, ideología*. Traducido por Mariano López Seoane. Capital Intelectual, 2016 [1986].
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Ediciones Akal, 2016 [1994].
- Morgan, David. *The sacred gaze: Religious Visual Culture in Theory and Practice*. University of California Press, 2005.
- Morgan, David. "The Visual Piety of the Sacred Heart." *Material Religion: The Journal of Objects, Art and Belief* 13, no. 2 (2017): 2-5.
- Mues Orts, Paula. "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo sano y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura." En *El divino pintor: la creación de María Guadalupe en el taller celestial*. Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Universidad Iberoamericana, 2008.
- Mues Orts, Paula. "Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 33, no. 99 (2011): 71-110.
- Mues Orts, Paula y Nuria Salazar Simarro. "Moradas, bienes y doctrina: Los colegios jesuitas en la Nueva España." En *Ad maiorem dei gloriam. La Compañía de Jesús promotora del arte*. Universidad Iberoamericana, 2003.
- Muñoz Aréyzaga, Eréndira. "La construcción del pasado prehispánico como elemento identitario del territorio 'mexicano', mediante una dinámica dialógica entre Nueva España y Occidente en los siglos XVII y XVIII". *Revista Humanidades* 10, no. 2 (2020): 1-27.
- Obregón, Gonzalo. "Un sepulcro plateresco en México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 9, no.33 (1964): 45-50.

- Obregón, Gonzalo. "Notas alrededor de algunas imágenes de la Compañía de Jesús de la provincia de Nueva España." En *La Compañía de Jesús en México. Cuatro siglos de labor cultural (1572-1972)*, coordinado por Manuel Ignacio Pérez Alonso. Editorial Jus, 1975.
- Ortiz Islas, Ana y Margarita Haunsen Cole. "De soldado a santo: Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y su relación con las artes." En *Ad maiorem dei gloriam. La Compañía de Jesús promotora del arte*. Universidad Iberoamericana, 2003.
- Pereda, Felipe. "Twin brothers. Originality and copy in the Americas". *RES: Anthropology and Aesthetics* 71-72, no.2 (2019): 97-112.
- Pereda, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el siglo de oro*. Marcial Pons, 2017.
- Pereda, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Marcial Pons, 2007.
- Portús Pérez, Javier. *Metapintura: un viaje a la idea del arte en España*. Museo Nacional del Prado, 2016.
- Portús Pérez, Javier. "Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 54, no.1 (1999): 169-188.
- Riello, José. "Reliquias e imágenes, y viceversa, después del Concilio de Trento". En *Crear a través de los ojos*, dirigido por Pablo González Tornel. Catálogo de la exposición Museo del Prado, Madrid. Abada Editores/ Museo Nacional del Prado, 2021.
- Rubial García, Antonio. "Patronos, clientela y patrocinios. La tipología iconográfica de la Virgen de la Misericordia y del patrocinio de san José en la Nueva España". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 43, no.119 (2021): 169-208.
- Rubial García, Antonio. "La literatura aparicionista. Ilustración, milagros e identidad en el siglo XVIII". *Enciclopedia de la Literatura en México*, 2018. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/190>
- Rubial García, Antonio. "Invención de prodigios. La literatura hierofánica novohispana". *Andamio* 69 (2008): 121-132.
- Sáenz, Adrián. "Las armas de la poesía: los poemas de los Diálogos de la pintura de Carducho." *Edad de Oro* 39 (2020): 275-295.

Sánchez Rodríguez, Alberto. *Inventario del archivo parroquial de San Bartolomé Apóstol, Naucalpan de Juárez, Estado de México. Arquidiócesis de Tlanepantla*. Adabi de México-Fundación Harp Helú, 2011.

Scandar, Florencia. "Paralelismo verbal y visual: análisis de dos fragmentos proféticos del Codice Pérez y del Chilam Balam de Kaua". *Revista Española de Antropología Americana* 49 (2019): 265-282.

Taylor, William B. *Theater of Thousand Wonders*. Cambridge University Press, 2016.

Vargaslugo, Elisa. "Un hombre llamado Juan Correa. Rescate de un pintor." En *Juan Correa. Su vida y su obra*, tomo I, vol. 2, editado por Elisa Vargaslugo. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017a.

Vargaslugo, Elisa. "Repertorio pictórico." En *Juan Correa. Su vida y su obra*, tomo IV, vol. 1, editado por Elisa Vargaslugo. Universidad Nacional Autónoma de México/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017b.

Vincent-Cassy Cecile. "Cuando se muere un santo. Retratos de vida y muerte, imágenes reliquia en la España postridentina". En *Extraña devoción. De reliquias y relicarios*. Ministerio de Cultura y Deporte/ Museo Nacional de Escultura, 2021.

Wuffarden, Luis Eduardo. "Hombres, modelos y obras de arte en tránsito." En *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Fomento Cultural Banamex A.C., 2010.

Zavala Cabello, Mónica. "La paleta del pintor novohispano: los pigmentos y la representación del color". Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.