



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Artes

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

***Los evangelistas* de Pascual Pérez,  
una serie novohispana con trasfondo luterano**

TESIS

que para obtener el grado de

**Maestro en Estudios de Arte y Literatura**

presenta

**Rafael Ángel Mendoza García**

Dirección

Doctora María Celia Fontana Calvo

Cuernavaca, Morelos, 25 de noviembre de 2023

## Contenido

Introducción .....	3
1. La imagen religiosa puesta en entredicho por la Reforma protestante .....	9
1.1 La imagen en la ortodoxia católica: funciones y características .....	10
1.2 La iconografía cristológica.....	21
1.3 La crítica protestante a la imagen católica y a su uso.....	26
2. Nuevas imágenes religiosas luteranas y calvinistas .....	41
2.1 <i>Sola Gratia</i> : imágenes sobre la figura de Cristo y la salvación.....	47
2.1.1 Cristo vencedor del pecado y de la muerte de Lucas Granach y de Martin de Vos.....	49
2.1.2 Ley y evangelio, de Lucas Cranach, 1529 .....	58
2.2 <i>Sola Scriptura</i> : imágenes sobre las figuras de los apóstoles y los evangelistas.....	63
2.3 La Inquisición y la censura de obras.....	69
2.4 La Inquisición en la Nueva España .....	76
2.5 Los grabados difusores de la imagen protestante en Europa y el Nuevo Mundo .....	81
3. Las series de <i>Los evangelistas</i> de Marten de Vos y de Pascual Pérez.....	87
3.1 La pintura en el convento de Santa Mónica, Puebla.....	87
3.2 La serie de <i>Los evangelistas</i> de Marten de Vos .....	90
3.2.1 La obra de Marten de Vos.....	93
3.2.2 Los grabados, la temática y sus inscripciones .....	96
3.2.3 Variantes y ajustes progresivos de las imágenes .....	125
3.3 La serie de <i>Los evangelistas</i> de Pascual Pérez .....	130
3.3.1 Pascual Pérez y la pintura devocional para los conventos femeninos.....	135
3.3.2 Análisis formal.....	138
3.3.3 Análisis temático iconológico.....	144
Conclusiones .....	153
Bibliografía. ....	163

## Introducción

En 1991 se publicaba el *Catálogo de Bienes Muebles del Exconvento de Santa Mónica. Ciudad de Puebla*, levantado en 1988 por Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solorzano. En la introducción de dicho texto los autores comentan algunas obras que resultan interesantes por su producción, simbolismo u origen, pero llaman la atención unas líneas escritas en la página 10: “Destacan también otras que, aun estando expuestas desde que se inauguró el museo, casi no han sido estudiadas como las de Pascual Peres, pintor poblano, en su serie de los Evangelistas, en cuyas pinturas, tiene escenas secundarias en relación al Evangelio” (sic. 1991, Monterrosa y Talavera, 10). No se sabe desde cuándo, pero estas cuatro pinturas fueron resguardadas por años, hasta que en marzo de 2016 se expusieron temporalmente, luego de ser restauradas, en la muestra “*Verbum Domini. Los cuatro evangelistas*”, cuyos curadores fueron las historiadoras Andrea Montiel López y Karina Lissete Flores García y el etnohistoriador Jorge Luis Merlo Solorio. En dicha exposición fue cuando conocí esta serie pictórica y elegí una de las obras como parte de mi tesis de Licenciatura.

Con esto hago visible la curiosidad que dichas obras generan, interés existente ya desde que fueron registradas como bienes del museo. Así, la presente tesis propone analizar la serie pictórica *Los evangelistas* del pintor Pascual Pérez, las cuáles datan de entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Para esto, es necesario un estudio histórico e iconográfico de los grabados que fueron base para dichas pinturas. Esta información fue obtenida por los curadores de la exposición temporal mencionada líneas atrás e indica que estos grabados fueron realizados por Johannes Wierix e impresos por Pieter Baltens y

Jansz Claes Visscher, pero diseñados por Marten de Vos a finales del siglo XVI aproximadamente.

El trabajo de Marten de Vos es un punto fundamental en la investigación, ya que sus diseños muestran un trasfondo luterano que puede presuponer dos hechos: en primera, la necesidad de una adaptación iconográfica dirigida a aspectos católicos en el entorno novohispano, en segunda y más general, que la censura de imágenes no era del todo específica, por lo que varios detalles podían pasar desapercibidos en las investigaciones inquisitoriales llevadas a cabo en la Nueva España.

Es necesario, sin embargo, contextualizar el objeto de estudio. Existen dos series de grabados del mismo autor, aunque no se sabe cuál de las dos fue realizada primero. Una de ellas se encuentra en el Museo Nacional de Ámsterdam y sirvió como base para las pinturas de Melchor Pérez de Holguín de 1724, ubicadas en la Casa Nacional de la Moneda – Fundación Cultural BCB, en Potosí, Bolivia.

La otra serie fue utilizada por los pintores novohispanos Juan Sánchez Salmerón y Pascual Pérez. Esta ilustró el libro *Thesaurus Novi Testamenti elegantissimis iconibus expressus continens historias atque miracula do[mi]ni nostri Iesu Christi; St Matthew; print; Pieter Baltens (Published by); Maarten de Vos (After); Johannes Wierix (Print made by)*, de 1585. No hay registro de que este libro existiera en las Bibliotecas Palafoxiana, Lafragua o la colección de libros del Museo de Santa Mónica, todas en la ciudad de Puebla, ni en la Biblioteca Nacional de la Ciudad de México<sup>1</sup>, así que es posible asumir que las imágenes llegaron a Nueva España como estampas sueltas.

---

<sup>1</sup> Esto de acuerdo con la Maestra Andrea Montiel, historiadora encargada de la curaduría de la ya mencionada exposición temporal *Verbum Domini. Los cuatro evangelistas*.

Ahora bien, existen variantes de esta misma serie, ubicadas en diferentes sitios, tales como España (en la Biblioteca Nacional), Reino Unido (en el British Museum), Bélgica (en la Biblioteca Real) y Bruselas (en la Bibliotheque Royale Albert Ier ), lo cual apunta al éxito y difusión que las imágenes tuvieron, aunque con algunas diferencias entre los tirajes de cada lugar, como por ejemplo, que el British Museum tiene una versión en blanco y negro con figuras más toscas, además de poseer otra versión, pero coloreada.

Ocurre entonces que la serie de *Los evangelistas*, del pintor poblano Pascual Pérez, tiene como modelo directo la correspondiente serie de grabados ideada por el artista flamenco Marten de Vos, quien, como se verá, trabajaba tanto para la Iglesia católica como para encargos protestantes, plasmando dichos aspectos en su obra y desembocando en que en las pinturas de Pascual Pérez existan tanto adecuaciones con respecto a ciertos elementos de los grabados que son propios de la Reforma, como elementos cuya filiación heterodoxa no era tan evidente y seguramente pasaba desapercibida a la censura novohispana.

Es así cómo esta investigación se centra, como objetivo general, tanto en el problema de indagar y comprender las particularidades iconográficas de la serie pictórica, heredadas de su referente gráfico (una serie de grabados fruto de la Reforma emprendida por Martín Lutero), como en analizar la adaptación del tema general de los grabados a los requerimientos devocionales del convento de Santa Mónica en Puebla. Por otro lado, en cuanto a objetivos particulares se tienen la comprensión de la metodología y la teoría que requieren una investigación iconográfica e histórica, estudiar y exponer los usos generales de la imagen artística en el ámbito religioso, analizar lo que el luteranismo implicó para la producción artística y su consecuente adaptación de motivos católicos para sus proposiciones teológicas, estudiar el contexto sociohistórico del Barroco en la Nueva

España e identificar el sentido simbólico e iconográfico que las pinturas de Pascual Pérez poseen.

Los grabados de Marten de Vos no parecen haber sido analizados bajo una línea de las ideas reformadoras que contienen. Tampoco se ha realizado un estudio de los procesos de adaptación iconográfica que muestra la serie novohispana de Pascual Pérez para adaptar el resultado a la ortodoxia católica, ni se tiene amplia información sobre la vida y obra del pintor, aunque el interés primordial se centra en las obras. Esto justifica la importancia y validez de las pinturas como un ejemplo representativo de la absorción de la imagen luterana durante el Barroco en el ámbito católico.

Para la presente investigación parto, como mencioné previamente, de los estudios propios de una tesis de licenciatura con el interés y la posibilidad de ampliar la comprensión de este objeto de estudio, aunque en dicha investigación se analiza únicamente una de las pinturas desde una perspectiva semiótica y social de la obra de arte. Además, como ya se comentó, las pinturas se mantuvieron en exposición desde la fundación del Museo hasta, al menos, un levantamiento de datos de sus bienes, en 1988. Posteriormente fueron resguardadas y restauradas varias décadas después, por lo que entre marzo y junio de 2016 fueron expuestas temporalmente en la muestra “*Verbum Domini*. Los cuatro evangelistas”. La curaduría fue realizada, como ya comenté previamente, por las historiadoras Andrea Montiel López y Karina Lisette Flores García, así como por el etnohistoriador Jorge Luis Merlo Solorio. La exposición mostraba los cuatro lienzos de Pascual Pérez, mientras que los textos de muro explicaban que sus modelos directos eran las dos series de grabados de Marten de Vos, además de que también influyeron en las series pictóricas de Holguín y de Salmerón. Esto permitió identificar la similitud entre las obras y las reinterpretaciones iconográficas y estilísticas en cada una de ellas. Sin

embargo, en ningún momento o lugar se comentó la posibilidad del trasfondo luterano de las pinturas o de los grabados.

Así, se tendría una lectura y una percepción histórico-iconográfica más consciente acerca de estas obras, puesto que mientras el arte católico enfatiza la necesidad de las tradiciones de la Iglesia, su “poder” y el de sus representantes (como el Papa, sacerdotes o el clero regular) y de personajes (la Virgen María y los santos como intercesores ante Dios y Jesús), el arte luterano posee matices diferentes: si bien se tiene la idea de que en el ámbito reformista no se producían imágenes religiosas (debido a la preferencia de la Reforma por el texto sobre la imagen), en realidad el luteranismo aprovecha de otra manera los motivos iconográficos pues se centra en la figura protagónica de Jesús, en su divinidad salvífica y en la relación directa del creyente con Dios sin requerir de la tradición o intercesión de la Iglesia ni de la realización de obras.

Es así que la investigación se enmarca en el estudio de las implicaciones del luteranismo en el arte de la Reforma y Contrarreforma, sus principios, postulados y procesos de producción artística. Para tal estudio es necesario fragmentar la investigación en áreas o apartados, tales como el estudio histórico del luteranismo, la interpretación de ciertos textos bíblicos, la producción artística flamenca y su exportación, la historia del convento poblano de Santa Mónica y la comprensión de la iconografía religiosa y su adaptación contextual.

La metodología utilizada es la propuesta por Erwin Panofsky en cuanto a la descripción preiconográfica (que abarca los elementos fácticos de las pinturas), los aspectos convencionales (que implica las referencias literarias o culturales) y los aspectos intrínsecos (que toman en cuenta las condiciones de existencia y creación de las obras). Por el lado histórico, se han realizado lecturas sincrónicas de bibliografía que mantienen

relación directa con los aspectos histórico-iconográficos en los ámbitos de la función social de la imagen artística, la Reforma, el luteranismo y la iconografía de evangelistas. En cuanto al aspecto analítico, se retoma principalmente a Wölfflin y su propuesta del “plano desvirtuado”, que considera a la obra de arte como una “abertura” en la cual, a partir de la producción de arte Barroco, se logra crear un volumen en el espacio representado y “adentrarse” en la profundidad de la obra gracias al uso de planos cada vez más alejados. Según el autor, esta idea de profundidad es fundamental en las obras barrocas que tienen un sentido auténtico ligado a los planos secundarios y no al primero, tal y como ocurre en los grabados de Marten de Vos y, por tanto, en las pinturas de Pascual Pérez.



## 1. La imagen religiosa puesta en entredicho por la Reforma protestante

El 31 de octubre o el 1º de noviembre de 1517, Martín Lutero envió sus tesis al arzobispo de Magdeburgo y al de Maguncia, entre otras personalidades e instituciones (González, 2017: 128). A diferencia de la divulgada creencia de que la puerta de la iglesia “era el lugar donde los profesores de la universidad acostumbraban a colgar los escritos que posteriormente eran discutidos” (Ruíz, 2013, 66), no está demostrado que Lutero clavara sus tesis en la puerta de la iglesia del castillo en Wittenberg, “pues él no habla nunca de ello, la noticia es tardía y proviene de uno de sus secretarios” (González, 2017: 142). Sin embargo, el envío de sus tesis fue el acto detonador de un proceso que, aunque en un principio tenía el enfoque de un cambio y adecuación de las actitudes, actividades y enseñanzas de la institución eclesiástica hacia los creyentes, terminó por convertirse en una ruptura, rechazo y choque entre dos ideologías: la ortodoxia católica y la naciente Reforma protestante.

Uno de los aspectos en los que la Reforma tuvo gran impacto fue en cuanto a la producción de las imágenes y lo que en ellas se representaba. Para comprender dicho ámbito es necesario atravesar por dos esclarecimientos: tanto las funciones y características de la imagen católica, como la importancia de la iconografía cristológica, la cual se volvió crucial y representativa dentro de la ideología luterana. Es por eso que el presente capítulo abordará estos dos aspectos, los cuales, consecuentemente, nos permitirán ingresar a un tercer apartado que consiste en comprender la crítica que el protestantismo hace tanto de la imagen católica en sí como de su uso. En conjunto, se abordarán los fundamentos históricos y teológicos que posee el protestantismo, derivados de una interpretación propia tanto del texto bíblico como de la imagen religiosa católica.

## **1.1 La imagen en la ortodoxia católica: funciones y características**

La tradición religiosa siempre ha estado vinculada a las artes. En general, esto ocurre por distintas causas, tales como la autoridad, la trascendencia de un estatuto o institución o la didáctica de la moralidad, provocando un impacto tanto en la elección de un tema a ser representado como en la justificación de dicha representación.

Cuando nos referimos a “imagen religiosa” entendemos “cualquier representación figurativa, desde una perspectiva marcadamente religiosa” y cuya producción, a lo largo de la historia, ha promovido no sólo un sistema de estipulaciones, sino también el desarrollo de la iconografía (Pérez, 2012: 452). Por otro lado, hay que tomar en cuenta que “la imagen está relacionada con la imaginación. Ésta se define como la cualidad que tiene el pensamiento para representar imágenes de cosas reales o ideales, también se dice que la imaginación evoca un objeto ausente” (Cabral, 1995: 27).

De manera que, a lo largo de la historia, han existido representaciones visuales y promotores de las mismas en el ámbito religioso. El papa Gregorio Magno, quien vivió entre los años 540 y 604, llama a las imágenes “la biblia de los iletrados”. Sin embargo, las representaciones visuales y sus usos fueron también confrontados en diferentes momentos, marcando un punto de inflexión el Concilio Segundo de Nicea, celebrado el año 789. Ya desde el año 725 el emperador León III (680-741) había prohibido el culto a las imágenes (con excepción de la santa cruz), permitiendo la destrucción de otras imágenes públicas y privadas y cediendo facultad para imponer castigos y sentencias tanto a veneradores como a fabricantes y clérigos que las utilizaran (Rubial, 2018: 23). Esta iconoclastia bizantina parecía tener más un interés político, pues el papado intentaba separarse de la autoridad de los emperadores, así

que acusar de herejía a quienes tuvieran culto por las imágenes parecía un motivo idóneo que permitió el desarrollo de fundamentos teológicos.

Un ejemplo de dichos fundamentos es el de Juan de Damasco, quien vivió entre el 675 y el 749 y elaboró una justificación teológica desde la perspectiva islámica en cuanto al uso y culto de las imágenes, contemplando la corporalidad de los humanos y su necesidad de observar otros cuerpos que vivieron en la tierra en las imágenes que les representaran (Rubial, 2018: 24). Sin embargo, podemos decir que existe una conexión, tanto en hechos como en esencia, entre la iconoclastia bizantina de los siglos VIII y IX y la que tuvo la Reforma (Freedberg, 1977: 165).

Adelantando más el tiempo, Bernardo de Claraval (1090 – 1153) enmarca una diferencia entre las posibles maneras de percibir la imagen: bajo dos públicos en dos posibles escenarios, dependiendo del nivel del receptor, pues para aquellos que poseen “unos niveles elevados de analfabetismo, la imagen facilitaba la comprensión del hecho religioso; mientras que la élite culta, proclive a la reflexión, anteponía el valor de la palabra” (Pérez, 2012: 455).

Precisamente, Bernardo de Claraval (1090 – 1153) y Francisco de Asís (1181 – 1226) fueron dos santos que promovieron del uso de imágenes: el primero impulsó el culto a la Virgen como Notre Dame a manera de dama feudal a quien se ofrecían las hazañas, pero también promovió la devoción a los siete dolores de María e interpretó de manera alegórica la relación de Cristo con la Iglesia como un vínculo marital a partir de ciertos elementos metafóricos, como el arca de la alianza y pozo de agua viva. Francisco de Asís, por su parte, demostró con su propia vida que la renuncia a los bienes permite alcanzar paz y salvación, rodeada de una atmosfera de meditación (Rubial, 2018: 30).

Tomás de Aquino (1225 – 1275) expone que correspondía adorar las imágenes de Cristo, pero sólo venerar a la Virgen y a los santos. Por su parte, Guillermo Durandus (1230 – 1296)

considera que esto podría ser confuso para los fieles, pero ya que se creía que Cristo estaba “presente” durante la eucaristía y en objetos como la hostia, entonces “se abría la posibilidad de que su presencia se manifestara igualmente en sus imágenes (...). Se iniciaba entonces un proceso fundamental, el de sacramentalización de las imágenes” (Rubial, 2018: 35). Así, mientras que la Contrarreforma valoraba profundamente el Triunfo Eucarístico y la Santa Cena “como propaganda antiprotestante, escudo para la defensa de la iconografía eucarística”, en contraposición y con la condición de acercarse a Cristo por medio de las Escrituras únicamente, “los protestantes rechazaban la idea de la ‘presencia real’ de Cristo en la Hostia” (Arroyo, 2015: 47).

Para el siglo XVI, si bien las ideas protestantes que surgen con Lutero no iban contra las imágenes de manera directa en un inicio, sí fueron postulados aprovechados por personas y movimientos sucesores a él con ese efecto (Ziegler, 2019: 3). Cuando estas ya habían tenido efecto en Europa, la Iglesia católica tuvo que reafirmar sus postulados, dando lugar a escritos como *Historia de imágenes y pinturas sagradas*, de 1570, redactada por Juan Molano, cuyo prefacio indica que en las imágenes se deben tener en cuenta dos aspectos de manera especial: “su uso legítimo debe ser defendido y retenido contra los iconómacos, o contra la perfidia de los iconoclastas, y su uso ilegítimo o su abuso deben ser corregidos y evitados, contra la negligencia o ignorancia de algunos católicos” (Reyes, 2017: 33).

Podemos considerar dos acercamientos a la imagen religiosa propia del catolicismo: a partir de sus características y a partir de sus funciones. Para esclarecer lo primero, es posible pensar en la práctica artística como técnica y paradigma, en cuanto a lo segundo hay que pensar en la relación que la imagen tiene con la sociedad, que de manera general es un papel de exhortación, de ambientación para el recogimiento y dirección de los sentidos (Romaña: 132).

Antonio Rubial enumera cinco aspectos en los que la imagen fue aprovechada por el cristianismo, delineados bajo una influencia de culturas como Egipto, Grecia y Roma en el entorno del paleocristianismo: como objetos de culto que podrían ser venerados en actos rituales, como artefactos protectores a diferentes niveles, como efigie para difuntos (pues el retrato era una manera de recordarlos y honrarlos), como propaganda que afianzara al pueblo con su gobierno y como decoración u ornato en último aspecto; sin embargo, el cristianismo genera un carácter también didáctico que difunde mensajes y logra no sólo llegar a más gente sino, a su vez, convertir al espectador a esta ideología (Rubial, 2018: 14).

Para el momento en que Lutero inicia la Reforma protestante, la tradición medieval heredada apuntaba a que la persona misma puede desarrollar un potencial autónomo para, en algún momento, ser del agrado de Dios, lo que en otras palabras equivale a decir que era considerado un mérito el ser aceptado por su gracia (Santrac, 2017: 2). La gracia de Dios se entiende “como un favor que se recibe, pero que no se merece. No es el resultado de algún trabajo realizado, sino que es un favor realizado por el que entrega el obsequio (...). La gracia de Dios es infinitamente mayor (...), merecemos condenación pero recibimos salvación” (Meyer, 2021: 32).

Ya que el sujeto católico buscaría esta aceptación, la imagen religiosa no estaría aislada ni sería una práctica aleatoria, todo lo contrario: posee un carácter de conexión, vínculo y unión entre los creyentes que la observan y lo que la imagen representa (Stoichita, 2002: 29) y esta es una forma de *volver a ligar* o *re-ligarse* a la divinidad, con la cual hay un vínculo roto que se desea obtener nuevamente (Solís, 2019: 134). Esta manera de interacción significativa sería algo inherente al fenómeno de la comunicación en la que no son necesarios dos sujetos simultáneos de forma interpersonal, sino que manifiesta una construcción racional que supone entidades y no individuos (Rizo, 2014: 292), es decir, la relación entre la imagen

religiosa y la comunidad católica es una comunicación intersubjetiva. La “intersubjetividad permite interpretar los múltiples significados de los elementos del entorno”, pues el sujeto, a diferencia de la persona, es una entidad consciente de sus actos, de las conductas que van más allá de respuestas estimuladas y comprende que sus propias comunicación y existencia interfieren con su voluntad y actuar social activo” (Rizo, 2014: 294).

Como la imagen material y el prototipo representado en ella se fusionan, entonces la gente considera que la imagen por sí misma, y no sólo aquello que represente, puede cumplir milagros (Freedberg, 1977: 167). De esta manera, el sujeto religioso católico pone en práctica la función de vínculo con lo representado en la imagen gracias a que surge una intencionalidad de acercarse a los otros creyentes y a Dios, en un *desmantelamiento* de sí mismo y sus prácticas para llegar a ese religar con la entidad religiosa, manifestando una plena intersubjetividad (Solís, 2019: 45). Sin embargo, esto es lo que se denomina idolatría, algo prohibido por el catolicismo, pues en este se adora o da culto a lo representado en la imagen y no a la imagen misma. Este límite entre la realidad y la ficción fue muchas veces traspasada debido a la piedad popular, que tuvo tendencia a considerar sagradas determinadas imágenes en sí mismas.

Esto ocurre debido a que, por otro lado, la obra de arte, especialmente la religiosa, “crea, con sus recursos específicos, la ilusión de realidad; o bien, es capaz de producir en su receptor ilusiones estéticas de gran intensidad” (Luna, 2005: 93). La imagen católica no sólo generaba un vínculo entre lo representado y el creyente, sino que este mismo concebía una memoria cotidiana a partir de ella, interpretaba su ser, su existir, el de los demás y el del mundo mismo. La obra de arte católica también tenía la función de potenciar una comprensión del mundo integrada al sistema de creencias que interpretaban la realidad de las experiencias de los individuos (Luna, 2005: 91), tan era así, que “la obra de arte fue un instrumento del poder político y religioso” (Llopis, 2018: 23). Reafirmamos, entonces, esa necesidad intersubjetiva

comprendida bajo una inclinación pasional tematizada permanente, “prometedora de las ilusiones” (Luna, 2005: 105) que encamina a las imágenes de carácter religioso a ser consideradas “objetos de veneración, saturadas de sentimientos” a las que se recurría con la idea de ser benéficas para las personas y su sociedad, razón que potenciaba su creación y el cargo de emotividad y de mensajes que contenían en sí (Rubial, 2018: 13).

Juan Molano, en 1570, retomaría la expresión de Gregorio Magno para aclarar la obligatoriedad de expresar en el arte lo que las escrituras dicen: “Lo que la escritura presta a los que leen, es la pintura a los ignorantes que disciernen, porque también en ella los ignorantes ven lo que deben seguir; en ella leen los que no saben letras” (Reyes, 2017: 365)<sup>2</sup>. Así, después de que los protestantes hubieran destruido gran cantidad de figuras, Molano escribía sobre el valor y utilidad de las imágenes religiosas, basándose en la propia Biblia y la explicación de cómo en ella se daban incluso instrucciones para la creación de algunas piezas (tales como las instrucciones para fabricar los querubines que cubrirían el Arca de la Alianza, dadas por Dios a Moisés y relatadas en Éxodo 25), aunque es importante remarcar que Molano no las denomina “imágenes religiosas”, sino “imágenes sagradas”:

En pro de las sagradas imágenes son evidentísimos los testimonios de la Escritura Sagrada, acerca de los querubines que dan sombra al propiciatorio (...). De donde el pontífice Adriano, en letras aprobadas por el mismo sínodo (...) dice ‘la Escritura Sagrada tiene imágenes para la memoria de su veneración, así también nosotros tengámoslas para conservar perpetuamente la pureza de nuestra fe’. (Reyes, 2017: 29).

---

<sup>2</sup> Otra traducción de esta cita es la utilizada en 1998 por Yarza Luaces, que retoma a su vez Olga Pérez Monzón: “Lo que la escritura es a los doctos, las imágenes son para los ignorantes quienes ven a través de ellas lo que deben admitir, leen en ellas lo que no pueden leer en los libros” (Pérez, 2012: 454).

Además, enfatiza, de acuerdo con los hechos históricos inmediatos, que es castigable, por destino divino, y poco apreciable, el acto de la destrucción y agresión contra las imágenes:

Todos los príncipes que han afligido a las imágenes sagradas, ya a escondidas ya en público, sufrieron cruel y horrenda muerte y fueron alcanzados por la divina venganza.

Lo cual ha sido signo cierto de que la iconomaquia desagradó a Dios, pues Dios no se aira sino contra aquellos que ofenden su majestad (Reyes, 2017: 28).

No debe sorprender, entonces, que se les otorgara a ciertas imágenes funciones propias y sustitutivas, un “valor adquirido por algunos signos” que estas mostraban (Pérez, 2012: 451), al punto de que las imágenes “inquietan, reconfortan, alegran o duelen” (Romaña: 131). Molano finaliza el capítulo V del *Libro I de Historia de imágenes y pinturas sagradas*, con la invitación de “nosotros decimos a los iconómacos: ‘Si no quieren creernos a nosotros que defendemos que las sagradas imágenes deben ser honradas, crean a los milagros que alrededor de ellas se exhiben por divina providencia’” (Reyes, 2017: 31). De hecho, este aprecio otorgado a las imágenes se estimula bajo la noción de ser objetos milagrosos, provocando “el deseo de visitarlas *in situ* y, si era posible, “tocar” su venerada silueta”, acercarse devocionalmente a la imagen y considerarla una visión sagrada y no una representación pictórica (Pérez, 2012: 468).

Sin embargo, esta concepción de las imágenes como objetos sagrados, articuladas bajo una línea de la índole eclesiástica, se acercaba a la imagen entendida como objeto de valor idolátrico, lo cual se califica de herético, provocando en los reformadores seguidores de Lutero una “negativa al uso de las imágenes -iconismo- y, en ocasiones, la recomendación de su destrucción -iconoclastia-.” (Pérez, 2012: 453).



Tanto en la iconoclastia bizantina como en la protestante aparecen los mismos argumentos cristológicos, los mismos cargos en contra de la idolatría, la comparación con las prácticas paganas de dicha actividad y la insistencia en que Dios y su divinidad son inmatrimales (Freedberg, 1977: 166). El sector protestante entendía el uso y el culto a las imágenes sagradas de tipo idolátrico como una práctica “encaminada a la necedad y a la ignorancia” (Martínez-Burgos, 2016: 20). Lutero, además, llamó a la desobediencia en Alemania para que se dejara de contribuir a las edificaciones y ornatos de las iglesias, pero posteriormente llegó a una “furia destructiva” que incitaba a que “se destruyeran los centros y santuarios de peregrinación” (Martínez-Burgos, 2016: 24).

La Reforma entonces planteó la idolatría como un problema por erradicar: Karlstadt cuestionaba la razón de adorar una estatua de madera, ya que dicho material pudo ser ocupado para cocinar, mientras que Calvino denomina a la imagen como “materia muerta” sin fuerza propia y que son la contemplación y la adoración lo que le da un estatuto de ídolo, es decir, este es “un problema de recepción y no de creación” (Stoichita, 2011: 164): “las imágenes (después de todo hechas sólo de madera y metal) trabajaban milagros que eran bastante improbables” (Freedberg, 1977: 166).

Por tanto, sumado a la intención de la Reforma que promovía un acercamiento a la lectura bíblica, viene, precisamente, el planteamiento, derivado de sus principios, de evitar y castigar la idolatría generada en el pueblo y los creyentes. Su movimiento, por el contrario, se caracterizó por “un rigorismo extremado, que predicaba una espiritualidad apoyada sólo en la palabra de Dios” (Martínez-Burgos, 2016: 18). Por ejemplo, en territorio hispánico, a pesar de que se luchaba desde antes contra la idolatría, se censuraron de igual manera las lecturas protestantes y se definió una manera de actuar ante ciertas imágenes, categorizando en latría a la adoración (vinculada a Cristo y su pasión), en dulía a la veneración (exclusiva de los

santos) y la hiperdulía, dirigida a la Virgen (Llopis, 2018: 9). Esto último podría tener que ver con el Concilio de Éfeso, del año 431, y su proclamación de María como portadora de Dios (es decir, como *Theotokos*) que resaltaba la doble naturaleza de Cristo, proveniente de la diosa madre de fertilidad y espiritualidad, como otras divinidades femeninas de las culturas mediterráneas (Rubial, 2018: 17).

Una crítica hacia todo este engranaje institucionalizado pondría en posible desequilibrio el estatuto eclesiástico existente, por lo cual fue crucial que la Iglesia marcara los límites entre la ortodoxia y la herejía. Sin embargo, algunos casos de enjuiciamiento a artistas y obras sospechosas de heterodoxia fueron guiados bajo una condición subjetiva (Llopis, 2018: 23), dejándose llevar no sólo por la influencia de una amplia existencia de “tradiciones colectivas, de supersticiones folclóricas y de creencias dogmáticas imprecisas” (Kelmen, 2023: 20), sino dejándose impresionar, para el momento en que la denuncia idolátrica estaba en apogeo de juicio, por el arrepentimiento impactante (Llopis, 2018: 21)<sup>3</sup> o dejándose llevar por las redes de promoción y vínculos establecidos en el intercambio de arte<sup>4</sup> antes que por el análisis de las imágenes en sí (Porrás, 2016: 66). En suma, se dio una tendencia en la que las autoridades españolas consideraban a los extranjeros como posibles luteranos (Ita, 2017: 12).

---

<sup>3</sup> Borja Franco Llopis comenta dos procesos inquisitoriales: el de Francisco Vivero, dado entre 1558 y 1559 y el del doctor Egidio, ocurrido en 1552. El primero fue tachado de protestante sólo por comentar que no veneraría a las imágenes para no caer en la idolatría, así que, aunque no era protestante, su justificación se entroncaba con dicha ideología. El segundo caso se resolvió por mostrar un arrepentimiento exagerado y una supuesta abjuración, con lo que los tribunales libran al acusado no sólo de un castigo, a pesar de sus actitudes, estudios y discursos de rechazo a las imágenes, sino que también dejan pasar por alto el uso de algunos términos (él utilizó “adorar” para hablar de santos, cuando el término adecuado era “venerar”). Llopis concluye que existe “poco conocimiento por parte de los tribunales sobre la teología de la imagen”, que el lugar de procedencia condicionaba sobre manera y que, tal vez, algunos acusados no conocían sobre la teología de la imagen ni sabrían cómo defenderse o qué actitud tomar ante ellas.

<sup>4</sup> En algunos casos esto no funcionó, como el caso de Galileo, quien dedicó en 1632 sus *Diálogos sobre los dos máximos sistemas del mundo* a Fernando II de Médici, su mecenas, aunque esto “no lo protegió de su persecución por parte de la Inquisición” (Lyons, 2011: 32).

Así, para la década de 1560, no sólo se iguala la herejía con una traición a Dios, sino que se remitía a todo sospechoso de dicho acto puesto que, “según lo estipulaba la ley, todo aquel culpable sufría automáticamente la confiscación de sus bienes” (Arroyo, 2015: 37). Esto es importante de mencionar en el caso del intercambio de obras con Nueva España, pues el Santo Oficio recibió una serie de instrucciones en 1572 que incluían el tener que subir a los navíos antes de su desembarque, interrogar a algunos pasajeros aleatorios y de la tripulación sobre la carga y cuestionar sobre “qué libros traen registrados, de dónde vienen, quién los trae, y a qué personas vienen dirigidos” (Moreno, 2020: 329).

Como ya se comentó, después del movimiento que iniciara Lutero, el catolicismo tuvo que reafirmar sus principios teológicos e institucionales, incluyendo una toma de postura clara respecto a las imágenes. En el Concilio IV de Letrán, de 1215, se reconocía la necesidad de instruir a los fieles y la utilidad de las imágenes para lograrlo (Rubial, 2018: 31), aunque el argumento constante en contra de las imágenes desde la iconoclastia bizantina hasta la protestante fue que las imágenes engañaban en lugar de instruir a los iletrados (Freedberg, 1977: 172). Por su parte, el Concilio de Trento (1545-1563)<sup>5</sup> define puntos importantes sobre la doctrina católica, la instrucción y comportamiento de los miembros de la Iglesia y condena a la Reforma Protestante, a la cual considera una herejía. El Concilio, en su sesión XXV, afirma que es bueno y necesario acudir a los santos y al uso de las imágenes de acuerdo a la tradición heredada, por lo que se exige “a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre (...) [el] uso legítimo de las imágenes (...), enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y

---

<sup>5</sup> Se ha consultado, en mayo de 2022, el Concilio de Trento en el siguiente sitio de internet: [http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/\\_PIG.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/_PIG.HTM).

recurrir a sus oraciones, intercesión, y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo”.

El Concilio también solicita a los preladados que adoctrinen a los fieles, que se deben considerar impíos quienes niegan que los santos interceden ante Dios y que acudir a ellos sea idolatría. Incluso se comenta que se ha de condenar a quienes nieguen honra y veneración a las reliquias mismas de los santos, las cuáles se consideraban objetos alrededor de los cuales se creaba un vínculo con el creyente y un espacio de adoración, características que después adoptaron las imágenes (Rubial, 2018: 19).

Se declara que las imágenes son “convenientes a la instrucción de la ignorante plebe”, por lo que deben permanecer en los templos y se les debe dar honor y veneración, pero se aclara con puntualidad que no es porque se vea en ellas a la divinidad contenida, sino porque a través de ellas se adora a Dios y se puede ejemplificar y exaltar a los creyentes con las escenas representadas: “porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas (...), por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos”. Se rechaza absolutamente la superstición en cualquier uso sagrado de la imagen, y las tentativas de ir en su contra serían merecedoras de excomunión. Es posible notar que, tal como ocurrió en el Concilio de Nicea, los actos iconoclastas orillaron a la Iglesia a aclarar y decidir lo que podría representarse en el arte y formular estándares oficiales sobre la imagen (Freedberg, 1977: 177).

Si bien los santos mantenían su cualidad como modelos ejemplares de vida, también se les adjudicó las características tanto de ser intercesores entre Dios y el pueblo como volverse referentes de salvación, hecho que conlleva una serie de actos, tales como peregrinaciones, actos de reverencia, fabricación y entrega de objetos (como cirios u ofrendas)

y otros elementos que permitían al santo manifestar una potencia milagrosa (Rubial, 2018: 19).

Es notoria la resistencia que el concilio de Trento tiene contra el intento de la Reforma a favor de la interpretación libre de la Biblia, al margen de una autoridad eclesiástica. Precisamente, esa autoridad era la que los reformadores consideraban culpable de la distorsionada lectura e interpretación de las Escrituras (Brueggemann, 2007: 18), convocando, como ocurrió en la época bizantina, a un intento de imitar a los santos y sus virtudes en lugar de ofrecer devoción a sus representaciones (Freedberg, 1977: 166). Sin embargo y a pesar del intento de la nobleza flamenca por solicitar una tolerancia religiosa, el rey Felipe II “era el príncipe del catolicismo y el defensor de la fe sobre los dominios españoles y no permitiría que los Países Bajos profesaran otra religión”, por lo que en 1565 ordena que el concilio de Trento se acatara en todos sus dominios (Arroyo, 2015: 37).

Formulamos, así, la hipótesis de que una interpretación personal de la Biblia se corresponde con una nueva teología y, a pesar de la reticencia de los reformadores hacia las imágenes, con una importante producción desarrollada por artistas protestantes. En este punto debemos atender al menos a las cuestiones incorporadas en la iconografía cristológica retomada por los luteranos.

## **1.2 La iconografía cristológica**

Se dice que la Virgen María fue pintada por Lucas evangelista, mientras que Cristo había plasmado su rostro en un paño, el *Mandyllion*, que tenía en su poder el rey Abgar de Edesa, por lo que ambas plasmaciones eran retratos que demostraban no sólo la permisión de las imágenes para los cristianos, sino su función didáctica (Rubial, 2018: 25). Resulta evidente

que “la historia de las imágenes cristianas está estrechamente ligada con la de la Iglesia, pues ésta ha sido y es promotora y patrona de una gran parte de la producción artística que actualmente tenemos” (Cabral, 1995: 20). El propio término de “cristianismo” es entendido como la doctrina de Jesús, denominado “el Cristo”, que es la traducción del hebreo para “ungido, el Mesías” (Cabral, 1995: 17).

Incluso la iconoclastia bizantina fue superada con un retorno a la producción y difusión de imágenes que mantuvieron el protagonismo de Cristo en majestad, aunque no desarrollaron el trabajo de imágenes de bulto o la crucifixión. Preservaron las imágenes de la Virgen *Theotokos* y del *Ecce homo* en la pintura en fresco o tabla e incrustaciones de piedras preciosas y metales (Rubial, 2018: 27).

El cristianismo, en un principio, se deslinda del judaísmo. Su doctrina gira en torno a la figura de Cristo, a quien considera Dios y el Mesías prometido por los profetas. Además, inserta elementos y concepciones diferentes en zonas orientales, mediterráneas y noroccidentales del imperio romano. Cuando en el siglo IV se convierte en la religión oficial hay un porcentaje bajo de cristianos en la población, por lo que el clero recurre a imágenes como medio para que los individuos aceptaran la nueva fe (Rubial, 2018: 15). La misma corte imperial romana fue asimilada con los santos y Cristo con el emperador. De aquí surge la noción de que era la cabeza dominante de la iglesia católica: un poderoso juez triunfante rodeado de una corte de funcionarios intermediarios con los humanos (Rubial, 2018: 16). En el cristianismo oficial romano las imágenes tenían plena función y la antigua iconoclastia de la Iglesia perseguida no habría sido aceptada ni resultaría adecuada (Rubial, 2018: 15).

Por su parte, la cristología abarca tres componentes que adoptaría el movimiento protestante: una realidad histórica, centrada en la persona de Jesús, la función de él como el Mesías, es decir, el Cristo o Salvador de la humanidad y, por último, la narración de los hechos

que vivió y la propuesta universal de su verdad (González, 2001: 4). En cuanto a los temas de la iconografía cristológica tradicional, estos son la acción de Cristo, los milagros y su autoridad, así como el ciclo de pasión, muerte y su posterior resurrección (González: 2001).

Según la interpretación luterana de *Carta a los Gálatas* (2:20), Cristo vive dentro del individuo, quien existe con y gracias a él (Vázquez, 2018: 90). Desde el punto de vista teológico, para Lutero “sólo la Ley no salva, es necesaria la Gracia que se nos anuncia en el Evangelio y que ha sido demostrada a través del sacrificio de Cristo y su posterior resurrección” (Ziegler, 2019: 15), así que limitó el culto en las iglesias a “la sola escultura o pintura del Crucifijo”, pues una multiplicidad de imágenes, incluyendo las de la Virgen y los santos, oscurecerían el protagonismo de Dios y su palabra expuesta en la Sagrada Escritura (Rodríguez, 2016: 45).

Por otro lado, en el prólogo a la edición latina de sus obras en 1545, Lutero describe una dificultad personal pues “odiaba la expresión ‘justicia divina’ que siempre había aceptado (...) en virtud de la cual Dios es justo y castiga a los pecadores”. La justicia distributiva da a cada uno lo que le corresponde, pero como el humano no puede corresponder a la justicia que Dios exige, porque siempre es pecador, entonces el hombre está siempre condenado. El término griego, según él, debía de ser traducido como “justificación” y no “justicia”. Así, se justifica al pecador gracias a Cristo crucificado (González, 2017: 139).

Ahora bien, en un primer momento Lutero concordaba en muchos puntos con Erasmo de Rotterdam, quien había sido educado en los Hermanos de la Vida Común, una asociación religiosa impulsada por escritores y místicos del norte europeo, cuya propuesta “era una religiosidad sencilla que buscara a Dios en el corazón de cada persona”. Este es el núcleo del movimiento de la *Devotio moderna*, que Erasmo impulsaría bajo el principio del humanismo (Ruíz, 2013: 54). De acuerdo con su doctrina, “no son nuestras obras las que nos hacen

agradables a Dios, sino la intención del corazón y el ateniimiento a ese beneficio de Cristo por nosotros” (González, 2001: 313). Por lo que respecta a la justicia divina, los teólogos católicos actuales consideran que Lutero “redescubre algo verdadero, pero al llevarlo al límite, absolutizando esa lectura teológica y descartando toda colaboración humana con la gracia de Dios, es cuando inicia el camino que le llevará a la ruptura primero y a la herejía después” (González, 2017: 139).

Así, la donación de santidad a la que se refiere Lutero es Jesucristo, quien al morir en la cruz es una presencia otorgada en fe por el Padre, un “divino intercambio entre Dios y nosotros en Cristo”, relación que constituye la esencia del cristianismo, por lo que él es la fe por sí misma, sin necesidad de más mediaciones: “estamos ante una concentración de la teología en la cristología”, enfocada en la soteriología (salvación del alma) por medio de la estaurología (la cruz). Esto es lo que denominaría Lutero *theologia crucis*, contrapuesta a la *theologia gloriae*, la cual deriva del conocimiento del mundo. Esta teología parte de los filósofos e involucra activamente la razón pero, al poner al humano en el centro y pretender resolver su necesidad racional de comprender a la divinidad, lo aleja de Dios en lugar de acercarlo: “Sobre Dios solo queda en pie lo que nos diga su revelación en Cristo, sedimentada en la Biblia. Todo lo que no se encuentre en la Biblia, o no sea directamente derivado de ella, no lo considera cristiano” (González, 2017: 139). Por lo tanto, como indica Alicia Mayer, admitir esta propuesta luterana implicaba que “el aparato eclesiástico en su conjunto quedaba falto de toda razón de ser, desde el último párroco hasta el obispo de Roma. Se pulverizaba así la red de beneficios eclesiásticos, capellanías, diezmos y primicias, base del sustento del clero” (Mayer, 2008).

Desde el Concilio de Nicea (325), un intento de Constantino para restaurar la concordia entre una sociedad y una iglesia divididas, se había estipulado la obligada fidelidad a la Biblia



“que ve siempre a Jesús como el Hijo y comprender esa filiación realizada en oración y obediencia, a la luz de la historia personal y de la relación existencial de Jesús con Dios”, filiación contemplada en la acción de Dios al manifestar su acto del “eterno generador del Hijo” en la resurrección (González, 2001: 231).

El planteamiento anterior culmina con la idea de Jesús como mensajero del advenimiento de Dios, un enviado que promueve su llegada como un acogimiento, sanación y gracia incondicionales para el ser humano, ofrece su eternidad y presencia amorosa para manifestarse en el mundo y dentro de cada persona creyente, promoviendo su mensaje como una promesa esperanzadora, profética, defensora (González, 2001: 53). Lo ya dicho en este apartado implica que Jesús es un equivalente de la autoridad de Dios: “sin reclamar explícitamente su autorización, Jesús de hecho actuaba como si fuera el lugarteniente del conocimiento, autoridad y juicio de Dios. Jesús se ponía ante sus oyentes en el lugar que sólo Dios podía ocupar ante el hombre” (González, 2001: 77).

Por tal situación, Lutero deseaba promover la lectura directa del evangelio por parte del creyente, así como el cuestionamiento personal de cómo Cristo es *mi* salvador (o el salvador de cada individuo), la comprensión de sus obras y de qué manera acercarse a la Biblia (González, 2001: 313). Con el tiempo, lo anterior daría lugar a una teología fundamentada en las propias vivencias y cuestionamiento autobiográficos de Lutero (González, 2017: 135).

Por otro lado, es posible que la afluencia de peregrinos desde Oriente durante el siglo XI influyera en la percepción de Cristo y María como seres cercanos a la humanidad, y en que la crucifixión y la Madonna con el Niño despertaran emotividad al observarlos. Poco después aparece un tipo de clero que buscaba desarrollar un “programa iconográfico de imágenes didácticas que permitían al pueblo acercarse a los misterios divinos”: comenzar el teatro evangelizador, la cristianización del culto celta a los muertos del 2 de noviembre y, más tarde,

la introducción de imágenes que, si bien estaban aún apegadas a un Dios juez del Antiguo Testamento, eran visibles al disponerlas en arquivoltas y capiteles, volviendo a su función didáctica. Por lo mismo, se comenzó a aprovechar el temor al infierno, es decir, la idea de bestias que devoraban a las personas en un castigo eterno y terrible para el alma después de la muerte. No fue sino hasta el siglo XII que surge el discurso amoroso del cristianismo (Rubial, 2018: 29).

Así, en cuanto a la cuestión artística, ya desde mediados del siglo XV y principios del siglo XVI, “los temas de las pinturas eran en su mayoría obras de devoción con temática cristológica”, aunque también existieron representaciones de la Virgen, santos, escenas de los testamentos viejo y nuevo, mitologías, pinturas de historia, retrato, paisaje o heráldica (Arroyo, 2015: 34).

### **1.3 La crítica protestante a la imagen católica y a su uso**

En general, el término de *reforma* designa movimientos “que se propusieron renovar, purificar, hacer volver la Iglesia a su *forma* originaria, que es la determinada por la persona y mensaje de Jesucristo”, tomando en cuenta también la vida moral y la manera de hacer comunidad en el Mesías. Sin embargo, se comprende a la Reforma como un movimiento suscitado por Lutero. Para contrarrestar el avance de la Reforma protestante, llega la Contrarreforma, una reacción católica que desea continuar la renovación de la Iglesia desde el interior, así como “recuperar los contenidos dogmáticos, los territorios y las personas pasadas al protestantismo” (González, 2017: 124).

El término reforma se encuentra en la frontera de los conceptos “opuestos” de *restauración* y *revolución*, los cuales pueden ligarse a los de *reposición* y *abolición*,

respectivamente. Sin embargo, la reforma en la Iglesia “presupone que ella tiene unos contenidos esenciales y permanentes (...) y otros que pueden ser modificados”. La Iglesia católica acepta la “obligación de revisar y rehacer siempre de nuevo la fidelidad al origen”, pero prefiere considerar una renovación (González, 2017: 125), ya que sería, en términos de los emperadores romanos Valentiniano y Martiniano, citados por Juan Molano:

Impío y sacrílego quien, después del sentir de tan grandes sacerdotes [refiriéndose a las autoridades del Concilio de Nicea] deja a su opinión algo que tratar. Sin duda, buscar una luz nueva en medio y claro día es de extrema demencia, pues hace injuria al juicio del religiosísimo Sínodo quien contienda por revolver algo rectamente juzgado y dispuesto, y al mismo tiempo disputarlo públicamente (Reyes, 2017: 30).

Por ende, hay que distinguir la Reforma de Lutero de otras reformas de diferentes grupos o zonas, aunque la suya se puede comprender, a grandes rasgos, como una “confluencia de factores diversos: sociales, económicos y políticos en el marco de una moralidad de la sociedad y de una fe vivida en la Iglesia” (González, 2017: 126). Las causas que influyeron en el surgimiento de la Reforma son varias, entre las que se encuentran asuntos morales –pues había corrupción en la Iglesia–, políticos y religiosos, además de la carente formación de los sacerdotes (González, 2017: 127), lo cual permite detectar “desde el siglo XII (...) un ambiente anti-Roma y anti-Papa que servía para denunciar la acumulación de las riquezas y del poder terrenal por parte de los dignatarios de la Iglesia” (Martínez-Burgos, 2016: 18), extendiéndose dicha postura y demostrándose en muchos casos por medio de la pintura hasta ya avanzado el siglo XVI (Arroyo, 2015: 47).

Así, se designaba *luterano*, desde la perspectiva de la autoridad española, a los seguidores de la ideología o creencias derivadas de la Reforma. También a quienes apoyaban las enseñanzas de Lutero o bien, quienes protestaron contra la imposición de Carlos V en el Edicto de Worms (el cual fue promulgado el 25 de mayo de 1521, declaraba Lutero delincuente y prohibía la lectura o posesión de sus textos). Con todo, parece que se extendió la tendencia de considerar la posibilidad de que los extranjeros eran luteranos sólo por provenir de lugares donde el protestantismo había sido extendido o aceptado (Ita, 2017: 12).

Sobre esto, la Reforma tuvo cuestiones muy particulares con respecto a la imagen, lo cual provocó que en algunos casos hubiera una “tensión entre la negación absoluta de la imagen y su exagerada exaltación” (Stoichita, 2011: 161). Además, los escritos protestantes que cuestionan o van en contra de las imágenes se han preservado en su forma original<sup>6</sup>, a diferencia de los argumentos de la época bizantina, preservados en los escritos de quienes los refutaban (Freedberg, 1977: 166). Es por esto que se puede subrayar que:

No es el arte en sí, ni la pintura sin más, lo que constituye el objeto de la revuelta iconoclasta. Esta revuelta apunta directamente hacia la imagen que tiene una función precisa, esto es, la imagen ligada al culto cristiano, situada en un contexto muy concreto (la Iglesia) y destinada a una recepción paraestética (adoración o veneración).

---

<sup>6</sup> Con respecto al arte y a lo que Lutero escribió sobre él, “estaba convencido Lutero de la ayuda que le podía prestar el arte y lo dice bellamente en el prólogo poético a *Frau Musikan*, antepuesto a la edición de la obra de J. Walter en 1538” (Egido, 2006: 33). También comenta en el *Discurso pronunciado en la dieta de Worms*, de 1521, que Dios crea por amor, por lo que los humanos deberían hacer lo mismo y no sólo pensar en la riqueza, el arte o el bienestar para ser alguien elevado y ascender (178). Además, en *A los magistrados de todas las ciudades alemanas, para que construyan y mantengan escuelas cristianas* (1523) enfatiza el cuidado de la educación por medio de la integración de un cuadro humanista, el cual consta del conocimiento en lenguas, artes, historia, música y matemáticas (213) y resalta que las lenguas y las artes “son la mejor prenda para aumentar nuestro ornato, nuestras utilidades, nuestra honra, que sirven para la comprensión de la sagrada Escritura y para el desempeño del gobierno civil” (221)

Es ahora cuando se plantea el problema del arte en términos de función, recepción y contexto (Stoichita, 2011: 162).

Esto nos lleva al punto de que no es posible vislumbrar a Lutero ni comprenderlo, menos aún a su movimiento, desde un enfoque unilateral, sino que requiere diferenciar facetas y etapas. Por otro lado, hay que señalar que Lutero tampoco fue totalmente humanista, pues si bien el humanismo reclama una libertad y autonomía propias (como el autodescubrimiento del sujeto y la noción de conciencia), desde su perspectiva la libertad es un regalo de Dios que no puede emancipar ni alejar al individuo, puesto que siempre somos lo que somos por estar delante de Dios (González, 2017: 129). Aunque el humanismo sí realizó crítica a la Iglesia, preparando el terreno para la Reforma protestante, no logró una adherencia a ella por considerar que su movimiento y crítica tenía tintes más bien de una revolución y abolición que de una restauración y reposición.

Debido a su opinión sobre la vida monacal, Erasmo consideraba que el buen cristiano no lo sería gracias al hábito, es decir, a su desempeño como monje, así como el ser monje no implicaba ser efectivamente un buen cristiano. Lutero, sin embargo, iba todavía más allá, pues considera que la vida monástica era anticristiana y una actividad que debía ser eliminada. En otras palabras, se ha considerado que “con Erasmo llegaba Lutero” (González, 2017: 130), algo que no es de extrañar, pues ambos habían ingresado en la Orden de los agustinos, por lo que compartían la creencia de que es necesario, ante todo, recuperar el saber e ir siempre en búsqueda de la verdad. Además, ambos aprovecharon la imprenta para difundir sus ideales de forma efectiva (Ruíz, 2013: 54).

Ahora bien, para comprender este proceso de crítica y nueva interpretación, también es necesario considerar que, al menos en un principio, la intención de Lutero no era romper

con el catolicismo, sino que por el contrario, buscaba que los abusos de la Iglesia se purgaran para una mejor interacción y trato con la sociedad creyente a la que se debía acercarse a la fe (Santrac, 2017: 5), mientras que en la cuestión del arte, consideraba que “no debe ser destruida sino neutralizada” (Stoichita, 2011: 165). Más que crear una nueva doctrina, Lutero se proponía revisar ciertos conceptos existentes (Llopis, 2018: 6) ya que se podían observar una serie de “abusos del clero y el uso desmesurado y mercantilista de imágenes y milagros” (Martínez-Burgos, 2016: 18). Esto es, en realidad, el proceso de cualquier reforma: se legitima un conjunto de presupuestos, ensayados y experimentados, a raíz de lo que un sujeto o entidad propone a partir de una serie de objetos ya existentes, lo cual es una actividad de transmutación, una metamorfosis que se alimenta del objeto previo para considerar, estipular y dar legitimidad a una nueva tendencia (Calabrese, 2005: 86).

¿Cuáles serían esos elementos transmutados, que Lutero estudia y después replantea como fundamentos del movimiento protestante? Podemos mencionar tres ejes regidores que implican una adecuación de la imagen religiosa: en primer lugar, hay una necesidad de eliminar intermediarios entre los creyentes y Dios, pues el vínculo más directo con él es por medio de Cristo; en segundo lugar, se exigía una adecuada interpretación de las Escrituras, así como un apego a éstas, pues son la palabra que describe la esencia y reglamentación de Dios y de Cristo; por último, se hace un énfasis en la eliminación de la idolatría, que repercutió fuertemente en la producción de imágenes y en el tipo de imágenes que se continuaron haciendo. ¿Cómo se iba a generar el vínculo directo con Cristo? Por medio de la fe.

Lutero pertenece a una teología en la que el sujeto se identifica a sí mismo como creyente, como objeto de su teología y perteneciente a su entorno, en lugar de intentar acercarse a una realidad objetiva de Dios, “Lutero es un ejemplo de esta determinación biográfica de su teología por su vida”, pues se cuestiona cómo es que él, siendo pecador, logra

la benevolencia de Dios, “la respuesta es: en la fe, en ella el hombre reconoce y experimenta la salvación” (González, 2017: 136). El ser humano como pecador es un siervo obediente de Dios, su dueño de santidad absoluta, por lo que el creyente debe arrojarse ciegamente a sus designios, sin buscar el puente racional hacia él, sino libre de cognición, pues nadie conoce realmente el pensamiento de Dios (González, 2017: 137).

Por esta razón, para Lutero el pecador debe arrojarse “en pura fe a la justificación misericordiosa que Dios le ofrece”. Con este acto, se renuncia a la mediación y se queda a la merced de la inmediatez. Lo humano se excluye entonces como un camino a seguir y se devalúa tanto que incluso se aminora el valor de Jesús-humano, incluyendo a su madre, a la Iglesia y a los sacramentos. Lutero consideraba que esta mediación humana degrada y enturbia la faz de Dios. El acto de eliminar esta función de la Iglesia como mediadora “es una negación de la Iglesia tal como ella se ha entendido a sí misma desde el origen” (González, 2017: 137).

Uno de los textos bíblicos cruciales para esta nueva fundamentación teológica es la *Carta a los Gálatas*, que apunta a que la Ley ya no es necesaria para ser parte del Israel de Dios (Vázquez, 2018: 82), pues es insuficiente, así que Cristo pone fin a esta ley porque su existencia permite que la fe justifique al creyente (Vázquez, 2018, 86; Gál, 1: 4). Otro elemento importante del texto es que se enfatiza la necesidad del bautismo como una nueva forma de comenzar o de “convertirse en criatura” y, por tanto, es un símbolo de la transición de la muerte a la vida (Vázquez, 2018, 87; Gal, 6: 15), es la forma de volverse cristiano, a diferencia de los judíos, que lo son por nacimiento (Pikaza, 2013: 402).

Si bien estas interpretaciones vienen desde la época patrística, se retoman durante la Reforma, momento en que se analiza expresamente el texto bíblico para comprender la relación con Dios: ya que la fe es la que opera y llena al creyente en cuanto a la salvación, ésta es un asunto exclusivo entre el individuo y Él, quien no requiere obras ni intermediarios. En

otras palabras, “con esta interpretación de la Ley, Lutero cuestionaba la posición del poder de la Iglesia como intermediaria de la gracia divina, como también su autoridad moral y espiritual” (Vázquez, 2018: 89), puesto que es lo que lo que proporciona vida para el justo (Gal, 3:11, Rom, 1: 17).

Este es un cambio que pone en cuestión la piedad medieval: el cristianismo, poco a poco, se había llenado “de lágrimas y de sentimentalismo, pero también de sacrificios y sufrimiento, de renuncia y de ascetismo”; el cuerpo propio se convirtió en el cuerpo sufriente, como el de Cristo, para “conseguir la salvación propia y la del prójimo” (Rubial, 2018. 34). La vida se consideraba un ansioso peregrinaje, plagado de tensiones, de una esperanza por obtener salvación gracias a distintos méritos y ayudas, tales como las indulgencias, las confesiones, las disciplinas, la intercesión de los santos y las buenas obras. A todo esto se opone Lutero y entiende la relación de Dios con los humanos pecaminosos como un vínculo íntimo y mutuo (Santrac, 2017: 1).<sup>7</sup>

Para 1500 los gobernantes de Europa se consideraban representantes de la cristiandad frente a la amenaza de los infieles, es decir, tenían como compromiso propio la fe y la tradición. En Alemania John Wycliffe y Jan Hus ya habían criticado el uso de las indulgencias por parte de la institución durante el siglo XIV (Ruíz-Domènec, 2013: 84). Pero cuando el papa León X emprende una campaña para recabar fondos para la construcción de la basílica de San Pedro a cambio de pagar por el perdón de los pecados (Ruíz, 2013: 65), Lutero reaccionó de forma inmediata. En suma, “el detonante de la Reforma fue el espinoso asunto de las indulgencias” pactadas entre el Papa León X y Alberto de Brandeburgo, así como la

---

<sup>7</sup> Esta interpretación es de gran trascendencia, al punto que puede considerarse la Reforma como la precursora de la modernidad, debido a la “liberación de interpretación del control de la jerarquía eclesíastica”, por buscar “una noción de verdad y un escenario de cómo se llega a ella, se valora y se transmite que diferían de la convicción y la praxis de la Iglesia medieval” (Brueggemann, 2007: 21).



promoción que hacía de ellas el dominico Johanes Teztel en 1516 y 1517, precisamente, Lutero se levanta contra él (Martínez-Burgos, 2016: 19).

Las supuestas “buenas obras” que debían de hacer los fieles, entre las que se incluían el apoyo a la construcción de las iglesias, tenían en realidad una cualidad intrínseca de complacencia de la institución eclesiástica, que se decía intercesora con Dios. Donativos y limosnas se convertían “en altares, retablos, capillas, libros de plegarias y un sinfín de imágenes que fueron moneda de cambio para la salvación eterna” (Martínez-Burgos, 2016: 18). Sin embargo, al ser la fe lo primero que debería rebosar al creyente, entonces las obras no serían el camino para la salvación, sino el resultado de la fe misma, con lo cual el creyente daría gloria a Dios y serviría al prójimo de manera sincera.



Imagen 1. Matthias Gerung, *Satire of Indulgences*, before 1536, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Si a la fe le falta amor, entonces no es una verdadera fe, las obras hechas bajo este régimen no avalarían nada, pero la fe que crea obras con amor sí, pues serían sus frutos, reflejo

de la felicidad, la buena gana y la expresión plena de la divinidad (Santrac, 2017: 5). Para que el creyente tuviera una fe verdadera era necesario que Dios estuviera en su mente y alma plenamente, lo cual podría ayudar a que la esencia malvada de los humanos se transformara en la voluntad de realizar buenas obras (Ruíz-Domènec, 2013, 66). En *Romanos 1,16*, se habla de que la justicia de Dios es revelada en el evangelio, el cual es la potencia de la salvación del creyente. Esta justicia es dada por Dios: es un “don suyo previo [que] nos capacita para corresponder (...) queriendo ser justos ante él y para con él” (González, 2017: 137).

A partir de lo anterior, podemos corroborar que para el luteranismo el intermediario no era necesario en la relación del creyente y la divinidad. La fe y la gracia bastaban para la justificación divina, y ellas generarían un vínculo amoroso a favor de la generación de buenas obras durante la existencia y no como finalidad salvífica. Aunado a esto hay que agregar que Lutero tiene en cuenta la advertencia sobre los falsos profetas y las palabras fingidas (Pedro, 2: 1-3), los egoístas que se aman sólo a sí mismos (Timoteo, 3: 1 – 17), los presuntuosos (Marcos, 12: 38 – 40) y los desviados de la palabra divina (Juan, 4: 1- 13) (Ziegler, 2019: 7). En todas estas desviaciones, Lutero veía a la Iglesia católica, quien se atribuía el derecho de interpretar la Biblia y, además, alegaba que la defendían de la errónea doctrina reformista (Brueggemann, 2007: 20).

De esta manera, es posible abordar la cuestión de la imagen religiosa desde la perspectiva luterana, pues su producción y crítica al arte católico se fundamenta completamente en las interpretaciones y estipulaciones hechas por Lutero. Él destacaba el énfasis de que la obra artística se dirigiera a la comprensión de los creyentes, a las razones por las que la institución la solicitaba y a la consideración de que quienes encargaban obras religiosas lo hacían por dos tipos de razones fundamentales: aquellos que se centran en la búsqueda de salvación (aunque tendrían un corazón alejado de Dios y una esencia más bien

hipócrita) y aquellos que se movían por Cristo, quien vivía en su interior y les hacía actuar de manera verdadera (Santrac, 2017: 4).

Por tanto, no es un enfoque nuevo el que la imagen se dirigiera al creyente, pues así como la escritura se dirigía a los doctos religiosos, la imagen era incluso considerada una “escritura viva” o una “escritura e historia pintada” (Reyes, 2017: 35). Pero con la Reforma ocurre un replanteamiento sobre la cuestión de la imagen de culto, la cual afectaba distintos planos de lo imaginario y, con la destrucción de las imágenes por parte de los protestantes, sucedía sincrónicamente un “redescubrimiento de sus posibilidades de persuasión y propaganda en el sector católico” (Stoichita, 2011: 161). Este nuevo punto de vista implicaría que la interpretación de las imágenes por parte del creyente tenía que estar coherentemente fundamentada en las Escrituras y, por otro lado, que la imagen no era sagrada en sí, pues esto rayaba en la idolatría.

Tampoco se tenía por apropiado que las autoridades, tanto civiles como eclesiásticas, se aprovecharan de las imágenes religiosas y mostraran en ellas hechos que no estaban escritos en la Biblia, como por ejemplo la fusión de personajes y temporalidades, pues muchas veces “los miembros de la realeza pueden transformarse en unos personajes más del hecho religioso” (Pérez, 2012: 482). El problema de la idolatría no era algo nuevo, pero las ideas protestantes pusieron sobre ella una atención especial y enfocada, de manera que la doctrina luterana respetaba la función del arte, siempre que tuviera una adecuación interpretativa con respecto a lo que era el centro del movimiento, el Evangelio, mientras que para los católicos era la Iglesia (González, 2017: 140).

La Iglesia atacó o censuró algunos planteamientos teológicos y artísticos por asociarlos con el protestantismo. Tal es el caso de la solicitud de Erasmo de Rotterdam a que los artistas omitieran imágenes lascivas contrarias a la moral cristiana y hacer atractivas sus obras para

que el creyente, al verlas, aprendiera y recordara los preceptos en ellas contenidos (Llopis, 2018: 6). Esto es sólo una parte de todo un conjunto de razones teológicas que provocaron que Julio II rechazara tanto a Erasmo como a Lutero (Martínez-Burgos, 2016: 29), la Universidad de la Sorbona en 1526 censuró las obras del primero y se consideró el término “erasmista” como sinónimo de “luterano”. Lutero, sin embargo, llegó a considerar a Erasmo ambiguo en sus ideales (Ruíz, 2013: 55) y hasta escribió *De servo arbitrio* en 1526 refutándole (González, 2017: 145). Por su parte, Juan Molano describió a Lutero como un heresiarca de quien se debían prohibir sus efigies y obras, defendiendo el rigor de la disciplina eclesiástica y considerando que ésta no era excesiva (Reyes, 2017: 36). Posteriormente, debido a que la Reforma ocurrió a la par del principio de la colonización española en América (Ita, 2017: 10) el rechazo a Erasmo llegó hasta la Nueva España, pues un edicto novohispano de agosto de 1574 “mandaba a expurgar los escolios de Erasmo” (Moreno, 2020: 336).

En el extremo opuesto, en la Reforma protestante sí tuvieron cabida personalidades potentes que anulaban la imagen religiosa, como Calvino, quien consideraba abominable dar forma visible a Dios, por lo que toda manifestación visual suya debía ser censurable (Llopis, 2018: 8). Este pensamiento se hizo notorio con el estallido iconoclasta, el primero en 1522 por Andreas Karlstadt en Wittemberg, considerado el más violento por tener como objetivo la imagen en general, pues crear, poseer o tolerarlas “supone ya una violación del primer mandamiento” que se agrava con el hecho de situar una imagen en un altar, es decir, “la ubicación de la imagen es lo que le confiere (o aumenta) su peligrosidad” (Stoichita, 2011: 162).

El segundo momento iconoclasta ocurre en 1566, cuando los reformados intentaron tomar la catedral de Amberes y avanzaron hacia Valonia, Holanda, Zelanda y Frisia, saqueando iglesias y sus imágenes (Ruíz, 2013: 107). Esta revuelta fue llamada “furia

iconoclasta”, resultado de las provincias del norte de los Países Bajos que se manifestaron violentamente contra el catolicismo, los impuestos y las ordenanzas contra la herejía (Arroyo, 2015: 28). En contraparte, muchos objetos artísticos “fueron salvados como resultado de la previsión de preocupados miembros tanto del clérigo como del laicado” (Freedberg, 1977: 171).

La novedad de la perspectiva luterana es basar en el evangelio los aspectos de la doctrina teológica, la vida moral y la praxis disciplinar en cuanto a liturgia y espiritualidad. Sus ideas están contenidas en la *Discusión contra la teología escolástica*, del 4 de septiembre de 1517, donde Lutero presenta una nueva comprensión del humano y de Dios, pilares de la teología para Lutero, “por ello exige una reforma del pensar (...) antes que una reforma del hacer” (González, 2017: 141). Por ende, se debía utilizar la Biblia para identificar las características de un episodio y así justificar la creación de una imagen que pudiera responder a determinados propósitos y no estar hechas al libre albedrío (Cabral, 1995: 18).

En 1518 se politizó el problema cuando Federico de Sajonia asumió el papel de proteger a Lutero ante la injerencia extranjera de Roma. Este carácter sube de nivel al año siguiente, en la disputa de Leipzig en la que Lutero debate con el representante de Roma, Johannes Eck, profesor de Teología de la Universidad de Ingolstadt. Ahí defiende su postulado de que los humanos pueden tener una comunicación directa con Dios, exenta de una necesaria mediación de la Iglesia. Ante esta afirmación, Eck redacta su informe indicando que la comunicación con Lutero definitivamente era una vía cortada. Esta sería la causa de la bula *Exurge Domini*, publicada en junio de 1520, en la que el papa León X condenaba la doctrina de Lutero y le daba sesenta días para retractarse o sería calificado de hereje y expulsado de la Iglesia. Ante esta advertencia, Lutero, el día que vencía el plazo (el 10 de diciembre de ese año) organiza una quema pública de libros de derecho canónico, que regulaba la Iglesia.

También en ese acto quemó la bula y, en consecuencia, fue declarado de rebeldía (Ruíz, 2013: 67).

Hay que recordar que el giro propuesto por Lutero tiene que ver con su propia experiencia sobre las tentaciones y el pecado, por lo que exige, para toda labor teológica, que se muestre “al hombre pecador y al Dios justificador”, que se dejen de lado las obras y se descarte a la razón como un camino hacia la fe, oponiéndose a la teología en la que el hombre es un “reo y desesperado” (González, 2017: 147). Es esto, precisamente, lo que la imagen religiosa debía de mostrar fundamentándose en el Evangelio: que era auxiliar en la comprensión de la Biblia y que el arte en sí tendría que buscar una adecuada interpretación de dicho texto a partir de una lectura personal.

Para favorecer la lectura de la Biblia entre todos los fieles, Lutero realiza su propia traducción al alemán ya que consideró que “cualquier persona tenía derecho a estudiar las Sagradas Escrituras sin depender del magisterio de la Iglesia, que tenía el latín como idioma único de comunicación” (Ruíz-Domènec, 2013: 85). Además, la imagen religiosa no debía de estar plagada de significados abiertos a la interpretación subjetiva, sino que su enfoque tendría que dirigirse por un conocimiento previo.

De esta manera, la visión luterana de la función de las artes tenía sobreentendida la reciprocidad entre el contenido pictórico y el significado escritural, para que la imagen no fuera solo algo devocional, propio de iletrados (Ziegler, 2019: 14). Al creyente se le pedía que leyera la Biblia, no la imagen, pues esta no sustituye a la palabra de Dios, sino que la ilustra. Además, estas imágenes tendrían que poner énfasis en la dimensión salvífica de la gracia divina (Vázquez, 2018: 89), en el vínculo con Cristo gracias a la fe y la importancia de las Escrituras, pues la fe, propia de la justicia de Dios, ahora se oponía a las obras de la Ley, propias de la justicia humana (Vázquez, 2018: 90). Como vemos, según la doctrina luterana,

la imagen religiosa no tenía una finalidad devocional ni dependía de una autoridad para ser interpretada. De hecho, en la zona de Flandes y su floreciente comercio existían grupos de jóvenes burgueses instruidos que buscaban “autoafirmarse frente a la nobleza terrateniente. El arte fue un modo de conseguirlo” (Ruíz, 2013: 52).

Gracias a la Reforma y a los conflictos religiosos y explosiones iconoclastas de 1522, 1566 y 1581, la imagen “tomó conciencia de sí misma” al replantear y cuestionar “la especificidad de su ser; una autoconciencia” (Stoichita, 2011: 161). Si bien los líderes iconoclastas buscaban límites mientras que sus seguidores desconocían cuándo y dónde parar (Freedberg, 1977: 176), la imagen creada por los luteranos llegaría incluso a apelar a las propias autoridades eclesiásticas (Ziegler, 2019: 10) en eventos tales como una “guerra de imágenes”, pues se difundieron “por toda Europa sátiras y caricaturas, presagios y monstruosidades, estampas apocalípticas y referencias proféticas con las que crear una serie de tópicos o temas” (Martínez-Burgos, 2016: 28).

Más aún, entraría en crisis la producción de imágenes religiosas debido a los cuestionamientos de “si se podía y se debía continuar pintando”, cuáles serían las objeciones por afrontar y cómo se darían las fuentes de ingresos para los artistas que no faltaran a los lineamientos marcados por la Reforma (Gombrich, 1997: 374). Aún con todo, entre 1566 y 1585, Amberes, así como las demás provincias del sur de los Países Bajos, formaron parte de un desarrollo artístico que se debió ajustar tanto a la Contrarreforma, por el lado católico, como a las peticiones derivadas “de las comisiones de los nobles luteranos y calvinistas” (Arroyo, 2015: 44).



Imagen 2. *Ego sum Papa*. Caricatura de Alejandro VI (Rodrigo de Borgia). Gabinete de estampas del Rijksmuseum de Ámsterdam.

La crítica a la figura papal llega al extremo de colocar la leyenda *Ego sum Papa* (Yo soy el Papa) a una imagen totalmente demoniaca. Así, el Papa mismo sería quien manifestara su propia monstruosidad.



## 2. Nuevas imágenes religiosas luteranas y calvinistas

Durante el Renacimiento, el Norte de Europa no desarrolla una producción de arte basada en la cultura clásica tan amplia como en Italia, donde la herencia de Roma estaba profundamente arraigada y se retoma de manera casi natural. Aunque por lo que se refiere al ámbito artístico, llegó a conclusiones y resultados bastante similares –gracias a las cada vez más intensas relaciones comerciales–, los Países Bajos y Flandes en especial tuvieron una identidad propia en el arte y fueron epicentros comparables a Florencia (Ruíz, 2013: 52). De esta manera, Amberes obtuvo un crecimiento comercial y artístico que lo situaría no sólo como una gran urbe después de París, Venecia o Nápoles, sino como un foco de arte con fuertes repercusiones en la pintura religiosa derivado de eventos como el incendio de su catedral en 1533, la “furia iconoclasta” de 1566, las revueltas calvinistas de 1581 que destruyeron altares y la reconquista española del territorio en 1585 (Arroyo, 2015: 34).

Poco a poco, las diferencias entre perspectivas de estas dos grandes zonas europeas darían lugar a controversias ideológicas que, para el siglo XVI, provocarían una ruptura definitiva en la visión cristiana de Europa, dividiéndola en el área meridional, con una perspectiva católica, y un área septentrional, con una perspectiva mayoritariamente protestante (Martínez-Burgos, 2016: 18).

La Reforma, movimiento iniciado por Martín Lutero en 1517, tuvo un desarrollo muy veloz y cuyo fundamento se halla en la idea de que la religión tiene como base la Biblia, es decir, las Escrituras, las cuales requieren una interpretación adecuada. Ellas son el fundamento de la nueva doctrina al margen de un sistema sacramental y eclesiástico, exclusividad que ponía en juego muchos aspectos tanto del ámbito teológico como del político (Brueggemann,

2007: 16). En lo que respecta a las imágenes y a la cultura visual, hubo arraigadas transformaciones en determinadas zonas, como Flandes, en la que “el contenido de las pinturas depende de forma directa de la clase de relación que se establece entre el comitente y el artista” (Ruíz, 2013: 52). Este y otros motivos influyeron en la producción del arte y dieron lugar a sus adaptaciones e influencia en los campos de la religión, filosofía y teología tanto en la región meridional como en la septentrional (Rubial, 2018: 13).

En el presente capítulo se abordarán dos aspectos: por un lado, el proceso histórico de la ruptura entre la Reforma y el catolicismo, por otro lado, las adaptaciones artísticas resultantes de la ideología luterana. Para tal efecto, se analizarán dos de los cinco preceptos protestantes conocidos como las *Solas*, las cuáles podemos definir como los principios gracias a los cuales “la nueva teología luterana despojaba a la Iglesia romana de la exclusividad de la salvación” (Ramírez, 2014: 155).

Estos preceptos determinan el vínculo espiritual entre el creyente y la divinidad por ser “aspectos generales de carácter único, poderoso, preciso y central en la salvación”, enfatizan el poder divino y relegan que la salvación sea dada por “un esfuerzo religioso o moralista humano” (Barrios, 2021: 4). Por ende, su revisión no sólo abarcará el fundamento teológico y sus posteriores implicaciones políticas, sino también el efecto producido en las obras de arte que enfatizan y representan dicho principio. Posteriormente, se hablará sobre la difusión de estas imágenes tanto en Europa como su traslado a América, gracias a la facilidad que la imprenta y los grabados permitieron.

Ante todo, es necesario recordar que Lutero no tenía realmente una intención de rompimiento con la Iglesia ni de fundar una nueva doctrina, sino que sus cuestionamientos, existentes ya desde que se encontraba en el convento de Erfurt, son el resultado de su propia reflexión acerca de la salvación del alma personal, de su liberación del pecado y del temor del

tormento en vida que los castigos divinos trazaban para la humanidad (Ramírez, 2014: 149). Lutero se reconoce como el objeto de su teología, pues se identifica con el creyente común, pecador y dudoso sobre la obtención de benevolencia divina, pero quien con fe lograría experimentar la salvación (González, 2017: 136). Así, la argumentación que generó inicialmente parecía dirigirse sobre todo a solucionar sus inquietudes personales acerca de la salvación del alma (Ruíz, 2013: 66).

De manera que la crítica protestante a la ortodoxia católica aprovechó el ámbito artístico. Lucas Cranach el Viejo y Alberto Dürero fueron artistas que apoyaban y representaban el luteranismo en su arte: el primero teniendo diálogo y guía directamente con Lutero, el segundo estudiando sus publicaciones. Como resultado, ambos crearon pinturas que se consideran las primeras obras luteranas (Ziegler, 2019: 5). Se podría decir que “La imprenta y el arte de Lucas Cranach junto con otros artistas e impresores fueron los verdaderos propulsores de la reforma de Lutero entre el pueblo” (González, 2017: 151).

La Reforma se logró expandir gracias al respaldo de algunos sectores nobles: Constanza se niega a aplicar el edicto de Worms en 1521 (el cual declaraba a Lutero como un expulsado de su patria), Núrember adopta en 1523 la doctrina luterana, así como Érfurt, Breslavia, Bremen y Magdeburgo entre 1522 y 1525, el obispo de Königsberg establece en su diócesis el luteranismo en 1523. Así, el movimiento creció cada vez más hasta llegar a recibir el apoyo de Enrique II de Francia en 1552 (Ruíz, 2013: 69), lo cual enfatizó un sesgo teológico e ideológico en el que los reformistas tuvieron un auge principalmente en las provincias del norte de los Países Bajos (Arroyo, 2015: 30) y una fuerte lucha y baja unión con las provincias del sur (Arroyo, 2015: 27). Esto incluso llevó a la formación de un parlamento que, en 1581, firmaría un acta de abjuración que “desconocía el gobierno de España en todas las provincias”

y aunque este no fue reconocido por Felipe II sí demuestra la gran inconformidad de las provincias (Arroyo, 2015: 42).

Un cercano seguidor de Lutero, Juan Calvino, se encargó de hacer germinar en Suiza, junto con Ulrico Zuinglio, la semilla reformista, pero tiempo después llegó a tomar distancia. Para él las Escrituras eran en realidad relativas y la “llamada interior” era un principio más decisivo (Ruíz, 2013: 71). Consideraba que la religión debía tener una incidencia social, pues desde su punto de vista el mundo estaba cerrado a los pobres por culpa de los poderosos, así que la reforma religiosa debía abarcar una reforma social. A esto se opuso Lutero y negó el apoyo a las bandas de descontentos ya que consideraba que el orden humano debía aceptar a las autoridades civiles y que la libertad espiritual es muy distinta de la social (Ruíz, 2013: 72). Veremos a continuación que, con respecto a las imágenes, mientras que “Zuinglio permitía la pintura de escenas históricas fuera de las iglesias, Calvino era crítico de casi toda la imagen religiosa” (Freedberg, 1977: 166).

En relación con el arte, existe un tratado calvinista “anónimo pero frecuentemente reimpresso” (Freedber, 1977, 167) impreso en 1550 en Flandes, el cual señala que “cuando la imagen está en el taller del artista no puede obrar ningún milagro”. Esta afirmación coincide con la de Calvino de que surge “en la fantasía o en la imaginación del espectador la facultad de forjar el ídolo”, al cual le llega a denominar “fantasma” o, más acertadamente, “eikon/ícono” (Stoichita, 2011: 165). Esto es porque él se plantea el problema de las imágenes en torno a la noción de signo: se cuestiona la relación entre el signo y la cosa significada y define que la materia no “es”, sino que “representa”. Para los reformadores quedaba prohibido que Dios y su divinidad, al no ser algo visible a los ojos, fuese representado, mientras que los dos temas lícitos en la imagen serían la historia, con un interés de enseñanza y la naturaleza o personajes del mundo, de interés meramente placentero (Stoichita, 2011: 168).

Curiosamente, entre 1566 y 1585, Amberes tuvo “periodos itinerantes de control calvinista”, uno de los cuáles, en 1570, posicionó a Amberes y Bruselas como ciudades calvinistas que, aunque permitían la libertad religiosa de los católicos, sus líderes y órdenes monásticas “habían sido exiliadas de la ciudad”. Durante este periodo se mantuvieron negociaciones con el artista Martín de Vos para que creara un nuevo altar para la catedral, pues el anterior había sido destruido en 1566 (Arroyo, 2015: 45).

Zuinglio, por su parte, poseía un pensamiento más racionalista que el de Lutero: postulaba también que Dios decidía salvar a algunos elegidos y que los sacramentos eran ceremonias meramente simbólicas que no permitían alcanzar la gracia divina, así que propugna un retorno a las doctrinas y ritos del cristianismo primitivo y formó parte de las organizaciones militares contra los suizos fieles al catolicismo, muriendo en la batalla de Cappel de 1531 (Ruíz, 2013: 73).

Con respecto a la imagen, se le considera el más tajante reformista, pues cuestionaba el hecho de que la gente se arrodillara ante las imágenes en la iglesia pero comiera y jugara junto a ellas en los hostales, es decir, su postura no discute las imágenes que muestran o no temas relativos a la fe, sino aquellas que se adoran como ídolos (Stoichita, 2011: 163). Es por esto que él forma parte del proceso de desmitificación de las imágenes (Freedberg, 1977: 171) ya que “la verdadera y correcta solución, dice Lutero, es la que se expresa en los *Libri Carolini*: frente a las imágenes uno es libre” (Stoichita, 2001, 165). La descontextualización y neutralización de la obra surge al indicar que las imágenes debían ser conservadas en casas, que no se hicieran otras nuevas para las iglesias y que las piezas donadas debían ser puestas a debate de manera colectiva para definir su lugar de estancia. También hizo énfasis en que si una obra se mantiene en el espacio religioso debía ser cubierta, como los retablos o los frescos, evitar a toda costa honrarla y llegar a un punto de “desnudez de las iglesias”, una noción

precursora de la anti-imagen (Stoichita, 2011: 166). En suma, la meta era eliminar este “poder” que tenían las imágenes para disminuir su poder e incluso efectividad, “esta es la razón de que las imágenes sean comúnmente mutiladas en lugar de totalmente destruidas” (Freedberg, 1977: 169).

Sin embargo, desde sus inicios, el protestantismo comenzó a reparar en distintos motivos iconográficos y simbolismos que el catolicismo utilizaba para, en efecto, criticarlos bajo su nueva interpretación bíblica y de acuerdo con su opinión sobre la imagen artística. Lutero no tenía un pronunciamiento explícito en contra del arte sagrado, pero sí una puntual crítica al coleccionismo de reliquias, la construcción arquitectónica y la adoración de imágenes “como gastos superfluos y cultos idolátricos”, puesto que ya desde 1522 admitía la función pedagógica del arte (Martínez-Burgos, 2016: 23). Por tanto, el luteranismo consideraba útil la producción de imágenes para la predicación, podríamos decir que el arte era un medio más no un fin, entre cuyos beneficios se encontraban la denuncia de la idolatría, de la ostentación y de lo no ortodoxo, que aunque no tenía una intención iconoclasta, resultó en posteriores aboliciones de imágenes y tratados sobre el tema (Llopis, 2018: 7), dirigidos principalmente por el riguroso teocentrismo calvinista (Ruíz, 2013: 103).

Las cinco *Solas* que fundamentaron y entretejieron la teología protestante son *Sola Scriptura*, *Sola Fide*, *Sola Gratia*, *Sola Christus* y *Sola Deo Gloria*, que si bien han sido parte de la doctrina cristiana prácticamente desde siempre, como *solas* se les ha conferido un carácter preciso y central con respecto a la salvación como un evento divino y no una intervención humana (Barrios, 2021: 4). Cada una atiende un aspecto espiritual, de práctica religiosa, de acercamiento honesto a Dios, de ejecución eclesiástica y de concepción respecto a la religión. En conjunto, permitirían un acercamiento del creyente a Dios de manera adecuada y honesta, así como una propia revisión de las jerarquías eclesiásticas con respecto

a la ejecución y mandato sobre la fe y la concepción con respecto a la religión. En el presente capítulo me dedicaré a profundizar únicamente en la *Sola Gratia* y la *Sola Scriptura*, con sus respectivos análisis de pinturas protestantes que las representan.

## **2.1 *Sola Gratia*: imágenes sobre la figura de Cristo y la salvación**

Si hacemos una revisión histórica previa, el final de la Edad Media tuvo grandes problemas en cuanto a la escasez de alimentos, las calamidades y la enfermedad, comenzando con la peste negra en 1348. La población disminuyó, y una gran cantidad murió en terribles condiciones. De esta manera, se consideraba socialmente que todo era resultado de un

castigo de Dios por la traición de sus criaturas (...). La representación de lo macabro alcanzó una difusión nunca vista hasta entonces: viejos con el reloj de arena en la mano coronados por el lema *tempus fugit*; esqueletos gesticulantes agitando guadañas de afiladas hojas para segar vidas en flor; danzas de la muerte (...), reyes, papas y grandes señores ricamente ataviados compartían pareja con sus propios cadáveres descompuestos. Puesto que la muerte acechaba a cada esquina, pensaron los autores del *Ars moriendi*, lo mejor era recibir un buen adiestramiento para afrontar el momento del tránsito (Ruíz, 2013: 82).

Entre 1400 y 1650 abunda el tema del martirio en el arte. Se trata de discursos sobre la lucha, la inseguridad y la violencia en vida, así como del miedo a la muerte, al juicio divino, al abandono de Dios y al infierno (Delumeau, 2012: 36).

El principal recurso visual de este arte fue la hipotiposis, una figura retórica derivada de la estrategia discursiva de la descripción, cuya característica es que muestra “pormenores

precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial”, es decir, el observador de dicha obra detallada genera un marco de simultaneidad con lo acontecido distante en el tiempo que impacta la afectividad, como si se estuviera viendo y viviendo la escena real, con lo que el espectador también comprende y se conecta con la emotividad que la obra intenta explicitar (Beristáin, 2006: 136). Además, tanto el Renacimiento centroeuropeo como el flamenco están marcados “por la vigencia de muchos elementos del gótico y un interés por develar ese lado secreto, inquietante y cruel que se da no sólo en el mundo, sino también en sus habitantes” (Ruíz, 2013: 120).

Como la sociedad vivía hambre, guerra y peste, las imágenes de sufrimientos dolientes tuvieron un fuerte impacto. Provocaban “una mayor identificación con la nueva visión cristiana”, logrando una conversión más efectiva. Y, a la vez, se da un movimiento contemporáneo que sintetiza y explica los temas teológicos a partir de una lógica de argumentos de autoridad: la escolástica, la cual también propondría condenas a las herejías (Rubial, 2018: 35). Las vivencias a las que la humanidad estaba sometida se hicieron visibles en el arte y en muchos otros aspectos del ámbito cultural, desde festividades hasta representaciones, como las de flagelantes (Ruíz, 2013: 83). A pesar de los esfuerzos, no se veía una resolución ni un cambio, por tanto, quedaba un remedio final: exponer méritos y solicitar intercesiones, ejecutando las supuestas buenas obras que la Iglesia solicitaría a la población como método para ganar la salvación (Ruíz, 2013: 84).

Sin embargo, según afirmó Lutero en un capítulo de su orden celebrado en abril de 1518, Dios es el único que puede determinar la salvación o condena del alma y quien tiene la absoluta decisión, por lo que fiarse de las obras que uno realiza para cambiar esta decisión es inútil y una manifestación de orgullo (Ruíz, 2013: 66), de manera que el protestantismo no



crea que sean necesarias las imágenes para tener relación con Dios, como lo hacía el catolicismo, sino que concuerda con la *sola Gratia*, la cual considera que la gracia de Dios es un regalo divino dado sin necesidad de méritos, suficiente para que el creyente alcance la salvación (Barrios, 2021: 9). Esto implicaba una confianza total por parte del creyente para creer y fiarse de la gracia divina, justificación que se encontraba revelada en el Evangelio (Vázquez, 2018: 89).

### **2.1.1 Cristo vencedor del pecado y de la muerte de Lucas Cranach y de Martín de Vos**

La cristología que desarrolló la Reforma no se basa en una nostalgia por la Iglesia primitiva, sino más bien en esperanza por alcanzar el Reino final, “un valor, por tanto, soteriológico que urge conocer y realizar ya que la Iglesia sólo será lugar de salvación en la medida en que se conforme a Cristo” (Alberigo, 2005: 54).

Por lo que se refiere a la producción artística, en la zona de Flandes y en ciudades prósperas como Gante, Brujas o Ypres, no se rompió por completo con la tradición medieval y gótica gracias a la industria y el comercio. La temática clásica fue poco trabajada, se utilizó el óleo en lugar del temple, a diferencia de Italia, y el lienzo como sustituto de la madera. En cuanto a temática, hubo un interés por lo cotidiano, el paisaje y el mundo humano de un modo original (Ruíz, 2013: 118).

En este apartado realizaré un análisis de un motivo iconográfico: Cristo como vencedor del pecado y de la muerte, representado en dos obras, una pintura de Lucas Cranach el Viejo y el diseño para grabado de Martín de Vos. Se ha optado por dicha representación debido a que, como ya se ha explicado previamente, la Reforma apostó por hacer que Cristo ocupara un papel protagónico y prácticamente exclusivo dentro de sus fundamentos teológicos en

cuanto a la salvación de la humanidad, además de que tanto un artista como el otro, en sus respectivos momentos, adoptaron la ideología luterana. La *Sola Christus*, “sin minimizar las demás *solas* [...] sirve como punto de unión para las demás verdades teológicas” (Ortiz, 2021: 40). Las dos obras muestran a Cristo portando un atributo (la cruz en un caso, el estandarte de la resurrección en el otro) y levantándose en pie sobre los símbolos de la muerte y el pecado. Algunos otros elementos son añadidos en las diferentes imágenes, pero dicha estructura es compartida. Comenzaremos con la que fue ejecutada primero en cuestión temporal.

*El niño Jesús vencedor sobre la muerte y el pecado, con san Juanito*, fue realizado por Lucas Cranach (1472-1553), entre 1530 y 1540. Se trata de una pintura al óleo sobre tabla de 68 por 47 centímetros (con marco) y se encuentra en el museo Lázaro Galdiano, en Madrid, España. María Magdalena Ziegler da un amplio panorama sobre la relación de Cranach con Lutero: el pintor y el fraile en realidad eran amigos cercanos, tanto, que Lutero fue padrino de Anna, hija del pintor, mientras que este fue testigo del matrimonio de Lutero con Catalina von Bora en 1525 y padrino de Hans, el primer hijo del matrimonio. Por otro lado, Cranach vivió en Wittemberg entre 1504 y 1550, en donde poseía un taller de impresión en el que trabajaría con Lutero para sacar grabados donde critica a la Iglesia, pero sin dejar de trabajar para los mecenas católicos; recibió también consejos de Philipp Melanchton acerca de la pintura religiosa, por lo que comienza a evitar los santos o ángeles en las imágenes de María y el Niño Jesús (Ziegler, 2019: 6) y llegaría a ilustrar él mismo la *Biblia de Wittemberg* de Lutero impresa por Hans Lufft a dos tomos en 1534 (Lyons, 2011: 68).

El mundo en el que se desarrolla Cranach, distinto al de los italianos, era cercano a la religiosidad interior que propugna la *Devotio Moderna*, basada en el silencio y la contemplación. Ciudades como Wittemberg adquirieron el hábito de la compra de imágenes para devoción personal, con lo que se rompe la ejercida hegemonía de la institución religiosa

(Ruíz, 2013: 120). Poco a poco, Lucas Cranach logra desarrollar una iconografía protestante (Ziegler, 2019: 12), aunque buscaba un trabajo que no fuera devocional y que tampoco estuviera hecho para iletrados (Ziegler, 2019: 14) sino que fueran obras desacralizadas con una función de instrucción como herramienta religiosa (Ziegler, 2019: 17) y que evitaran ser subjetivas y superfluas (Ziegler, 2019: 18).



Imagen 3: Lucas Cranach, el Viejo, *El niño Jesús vencedor sobre la muerte y el pecado, con san Juanito*, 1530-1540. Óleo sobre tabla, 36 x 56 cm. Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

La obra que comentamos tiene una composición diagonal ascendente a la derecha, además de que parece tener una segmentación en tres zonas: el lado izquierdo, donde hay un niño con un

cordero blanco, el lado derecho, en el que hay otro niño que carga una cruz y con la que aplasta a una serpiente, y una posible tercera zona que es justo debajo de este niño del lado derecho, pues parece que el piso sobre el que se posan se mueve y surge un esqueleto de ahí. El fondo en negro nos permite enfocarnos en los actores, entendidos como un término que sustituye al de “personaje” por ser más general y referirse a una unidad que se individualiza y se caracteriza por la habilidad de “actuar”, es decir, realizar acciones (Greimas y Courtés, 1982: 27), ya que todas las entidades de la pintura parecen realizar acciones, podemos calificarlos de actores.

Comenzamos con el niño del lado derecho, quien se encuentra de pie y desnudo, además de que tiene una tez blanca y carga una cruz de madera un poco más alta que él. Por la cruz como atributo, término que se refiere rasgos distintivos que sirven para identificar a un actor simbólico en específico (Gombrich, 2003: 51, 169), podemos remitir a que estamos ante Jesús infante, aunque también es reconocible “la personalidad extraordinaria de la criatura”, característica propia de dicha representación (Cabral, 1995: 177). Jesús, como Cristo de la fe, puede mostrarse como una figura de gracia para la humanidad y no como una de su destino apocalíptico, mostrándose como hijo de Dios pero nacido de humanos, es decir, de la Virgen María (Pikaza, 2013: 504). Es común que el Niño Jesús se vea de unos dos o tres años, acompañado de sus padres y a veces de otros personajes, como Juan Bautista, con típicos rasgos occidentales, como piel blanca y cabello claro (Cabral, 1995: 178). Se le considera un niño consejero y maravilloso (Is 9, 5-6), capaz de salvar a la humanidad, poseedor de sabiduría divina y triunfante en tierra, un “héroe valeroso, vencedor en la batalla” (Pikaza, 2013: 696) que muestra la señal de la bendición con la mano derecha (Cabral, 1995: 157) pero que provoca la compasión hacia su persona y su sufrimiento.

El otro infante es Juan Bautista, ya que en sus representaciones puede llevar un cayado o tener “como vestido una piel de camello (...). Frecuentemente señala al cielo, como indicando que de ahí vendrá el Salvador” (Cabral, 1995: 232), elementos que coinciden en esta pintura. Él da un mensaje (Mt 3, 9-12; Lc 3, 1-9 y ofrece una señal de liberación del alma por medio del bautismo, además de señalar que otro “más fuerte” llegará detrás de él, es así que él simboliza la esperanza del bautismo como posibilidad para encontrar una tierra prometida y una liberación de una ira en proximidad (Pikaza, 2013: 519).

El cordero es, para el Antiguo Testamento, un animal sagrado y sacrificial por excelencia, mientras que en el Nuevo Testamento está vinculado con Jesús como redentor sacrificado, así que este animal es un “símbolo unificador del conjunto de la Biblia” (Pikaza, 2013: 235). Además de estos datos, es también un atributo que puede acompañar a Juan Bautista (Cabral, 1995, 97), debido a que el evangelio de Juan menciona que es Juan Bautista quien presenta a Jesús mismo como “el cordero de Dios que quita el pecado del mundo” (Jn 1, 29), es decir, como quien destruiría el pecado y pondría a los humanos de nuevo ante el misterio de Dios (Pikaza, 2013: 236).

La serpiente es una de las maneras en que se le da forma al Demonio, y su aparición ocurre con la tentación de Adán y Eva (Cabral, 1995: 102). Dicha narración indica que la serpiente, en el jardín del Edén, provoca la tentación a Eva para probar el fruto que Dios les había prohibido a ella y a Adán; luego de esto ella misma se lo da a comer a él, desobediencia que provoca la expulsión del paraíso por parte de Dios (Gén 3, 1-7,13-15, 17-19,22), así como el mayor castigo para toda la humanidad: la muerte (Gén 2, 7). Curiosamente, la serpiente de esta pintura está mordiendo el calcañar del niño Jesús, justo como se indica que haría por la enemistad con la descendencia humana (Gén 3, 15). El Demonio, en sus distintas manifestaciones a lo largo de la Biblia, se describe entonces por sus efectos y por ser la

oposición del bien, de Dios, por medio de la mentira y la tentación (Eco, 2011, 90). Es decir, el pecado es cometido con la desobediencia de la humanidad a la voluntad de Dios (Uribe, 2009: 59) y es representado aquí con el símbolo de la serpiente.

Por último, los huesos, en especial el cráneo, son “símbolo universal de la Muerte y de lo transitorio de la vida” (Cabral, 1995, 154). El esqueleto que se encuentra en la zona inferior, podemos notar que tiene huesos limpios, es decir, ya que el esqueleto es lo que queda del cuerpo después de la muerte (pues la carne se pudre de manera rápida en comparación con las piezas óseas), comprendemos a este como un símbolo que figurativiza<sup>8</sup> a la muerte, pues es “un recordatorio tangible de la pérdida de la vida y, al mismo tiempo, aluden a algo fundamental que trasciende a la muerte de la carne corporal” (Martín, 2010: 334).

Es así que logramos condensar todo lo que Cranach representa con esta pintura: la muerte es el castigo que la humanidad tiene por culpa del pecado original, de ahí que se encuentren juntos como algo que existe para todas las personas. Sin embargo, Jesús, con su muerte, sacrificio y resurrección, es un vencedor tanto de uno como de otro, y el acto de pisar la serpiente es una muestra del sometimiento del mal y la tentación. Esto es una muestra del fundamento protestante que ya se ha explicado previamente: Jesús es la donación de la Gracia de Dios, quien logra la liberación del creyente que tiene una fe completa en él y figura exclusiva de la salvación.

Ahora analizaremos el grabado de Martín de Vos que muestra el mismo tema iconográfico. Él vivió entre 1532 y 1603 (Porrás, 2016: 55), y debido a su producción de

---

<sup>8</sup> La figurativización es un proceso que manifiesta, en este caso visualmente, un tema como figura, la cual puede ser figural (o abstracta) o figurativa (es decir, reconocible) y que depende del propio enunciador para que el enunciatario (u observador, en el caso de la pintura) sea capaz de identificarla (Greimas y Courtés, 1982: 177); si es figurativa, entonces puede tener distintos gradientes que le asemejen a cierto aspecto de la realidad cultural, llegando a la iconización o la ilusión referencial (Greimas y Courtés, 1982: 212).

imágenes que iban contra la ortodoxia católica durante el periodo calvinista es que se le identifica como luterano (Porras, 2016: 63). En esta obra, sin embargo, Jesús es adulto y aparece sólo, sin la compañía de Juan Bautista, dándole un papel triunfante, protagónico y exclusivo. Se representan nuevamente a la muerte y a la serpiente del pecado, siendo esta pisada por Jesús, sólo que ahora está enroscada en una esfera u orbe que representa al mundo.



Imagen 4: Martín de Vos. *Christ Resurrected*. 1590-1599. Grabado. Antwerp.

Otra diferencia notoria es que el esqueleto parece emerger de una bestia de gran tamaño, representación del Leviatán, un “símbolo del poder insondable de la realidad y de la

vida, que el hombre no puede conocer con su mente ni dominar con su fuerza” (Pikaza, 2013: 559): es la criatura que representa las fuerzas primordiales del caos que se oponen a la creación, de ahí que sea entendible que la muerte, como el castigo existente por la desobediencia y el pecado original, emerja de ahí.<sup>9</sup>

Se puede advertir también que Jesús es adulto, además de que por las heridas en sus manos y pies y por la vestimenta que usa, podemos indicar que es la representación de Cristo resucitado, ya que trae consigo “una cruz estandarte que es el símbolo de su victoria sobre la muerte” (Réau, 1996: 567). Detrás de su cabeza surge un resplandor de luz, él se encuentra rodeado de nubosidades, las cuales se relacionan con la revelación divina, el límite con lo sagrado y el descendimiento de la divinidad (Stoichita, 2002: 103), además de nueve cabezas aladas que le contemplan, entendidas como serafines y querubines (Cabral, 1995: 200) y que ya eran propias de la iconografía de las jerarquías angelicales (Carducho, 1633: 116), la cual fue designada por Dioniso Aeropagita (Cabral, 1995: 202); tiempo después, el mismo Juan Molano explicaría que los ángeles son espíritus de servicio y que su representación en pintura utiliza alas que significan prontitud del ministerio, ligereza, libertad del cuerpo terrenal y elevación ininterrumpida a lo celestial (Reyes, 2017: 224, 227).

Con todo lo mencionado, podemos asegurar que Martín de Vos refuerza la doctrina luterana sobre la figura de Cristo como factor de salvación. La composición y configuración visual del grabado mantienen elementos que Cranach representaba, pero agrega un factor importante: en la zona inferior, justo donde eleva la cruz estandarte, se encuentran las tablas de la verdad que recibe Moisés y en las que se encuentran los diez mandamientos (Éx 34, 1-

---

<sup>9</sup> La manera de representar a este ser varía en la Biblia, a veces como un cocodrilo (Job 41, 1-2; 2, 25), como una serpiente (Is 27, 1) o simplemente como un monstruo (Sal 74, 14-15). Se le asocia también como símbolo del caos, del abismo primordial, de la destrucción o incluso, gracias a la tradición iconográfica, como las fauces del caos infernal.



25), dando a entender que Jesús es la nueva ley. Él no sólo eleva su divinidad y es protagonista, sino que es salvador y vencedor de los castigos que acechan a la humanidad: el caos, el pecado y la muerte, y lo logra levantándose después de la resurrección y de su propio sacrificio, sobre las leyes. Reitero, “sólo la Ley no salva, es necesaria la Gracia que se nos anuncia en el Evangelio y que ha sido demostrada a través del sacrificio de Cristo y su posterior resurrección” (Ziegler, 2019: 15), ya que, mientras la teología católica se fundamentaba en la salvación a través de Cristo sumada a las tradiciones de la liturgia y los sacramentos, todos con mediadores institucionales, el luteranismo y la Reforma comprendían que la salvación para cualquier persona era alcanzable “sólo a través de Cristo y gracias a su obra en la cruz” (Ortiz, 2021: 41), pues es en “Jesús que hallamos la personificación de esta gracia [la de Dios] y la recibimos” (Ortiz, 2021, 43). El grabado, en totalidad, muestra que

Jesús ha introducido su Gracia (que es la gracia de Dios y la verdad del hombre) en el espacio donde antes dominaba la Ley, haciendo que los hombres puedan vivir en amor ya desde este mundo, superando (no negando) la Ley (Pikaza, 2013: 561).

Por último, algo importante que añade Martín de Vos es la escritura en latín al pie del grabado: en mayúsculas y con una tipografía recta y firme, deja el versículo que indica “Porque el fin de la ley es Cristo, para justificación a todo aquel que cree”, proveniente de Rom 10, 4, representando en esta composición el fin de la antigua ley. Añade también, con tipografía cursiva y de menor tamaño y grosor, una serie de frases que son referentes a distintos aspectos ya mencionados.

### 2.1.2 Ley y evangelio, de Lucas Cranach, 1529

Lutero estuvo en estrecho diálogo con Cranach para realizar esta pintura como medio que explicara la enseñanza luterana sobre la salvación (Ziegler, 2019: 12), al punto de que es considerada la obra definitoria de la teología luterana, pues representa la Salvación por gracia de Dios benevolente, distinguiéndose de otras obras de tradición católica usadas para acercar al creyente a la salvación (Ziegler, 2019: 13). Además, buscaba enfatizar la consideración de que el arte es un medio de comunicación que no se realizaba ni financiaba para ganar la vida eterna (Ziegler, 2019: 15).

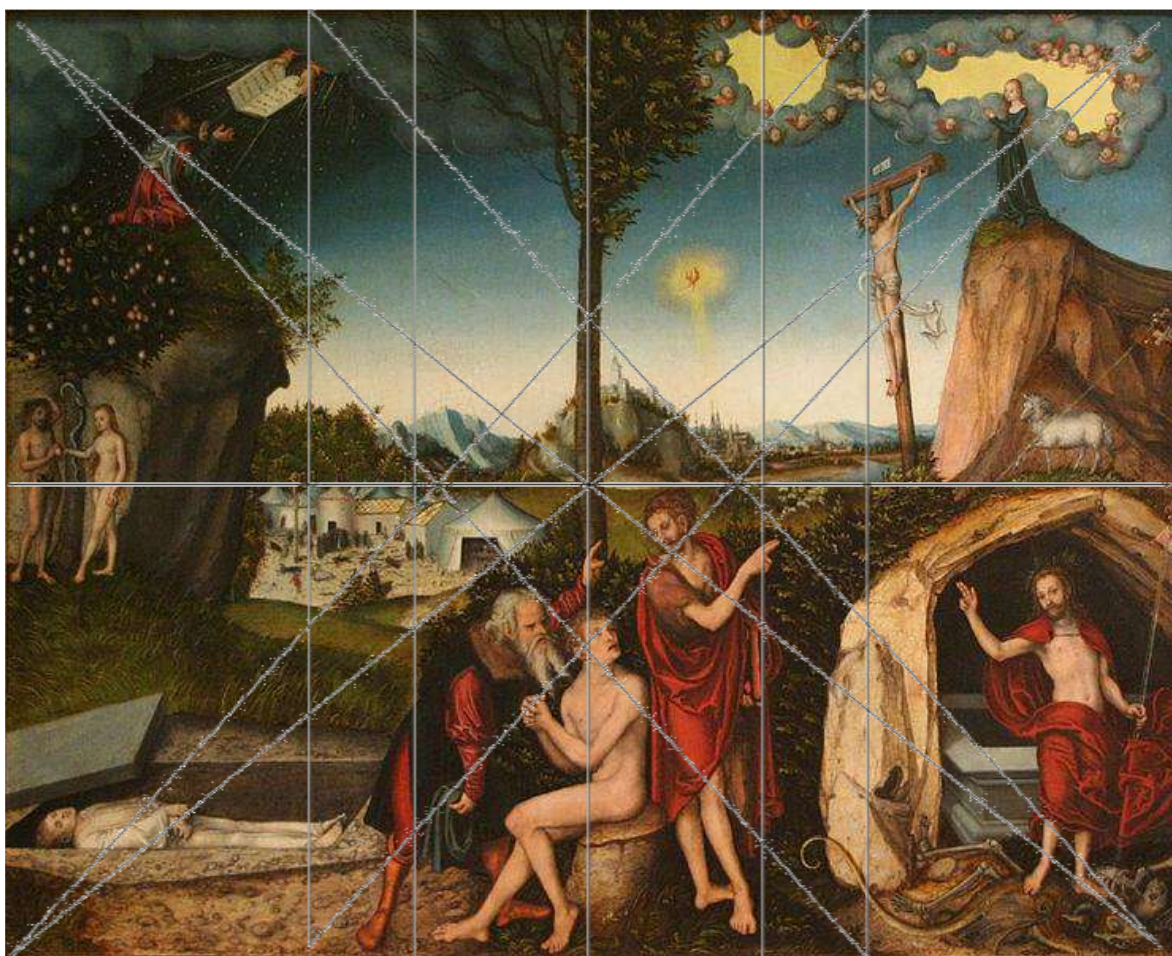


Imagen 5: Lucas Cranach, el Viejo, *Ley y Evangelio*, 1529. Óleo sobre tabla, 72 x 88.5 cm. Galería Nacional de Praga.

Para la descripción general de esta pintura utilizo la rejilla posicional ideada por Félix Thürlemann y retomada por Jacques Geninasca, la cual nos ayuda no sólo a segmentar cualquier tipo de plano visual debido a su adaptabilidad a la imagen sino, además, identificar de manera más adecuada las relaciones entre los elementos pictóricos (Geninasca, 2003: 61). A grandes rasgos, la imagen tiene una composición de cuatro cuadrantes: justo en el eje vertical se encuentra un árbol, mientras que cada cuadrante parece tener una escena o temática específica, además, en el centro (que en esta rejilla posicional es un rombo con áreas superior, inferior, derecha e izquierda) nos muestra como eje la relación entre tres personajes.

En el extremo vertical izquierdo encontramos tres escenas: un hombre arrodillado frente a las nubes, una pareja desnuda y un hombre en una fosa. La pareja desnuda bajo un árbol con frutos hace referencia a Adán y Eva en el jardín del Edén, acompañados de la serpiente, por lo que es una escena que nos muestra el pecado original heredado a toda la humanidad por desobediencia a Dios. Esto implica que los pecados están ligados precisamente a la condición humana, por lo que se requiere la Ley entregada por Dios, lo cual es mostrado en la escena superior con el hombre arrodillado, quien sería Moisés y las tablas de la Ley (Ziegler, 2019: 14). Moisés es un vínculo entre las personas y Dios puesto que fue libertador de los hebreos y quien, según la Biblia, recibió de Dios los diez mandamientos en el Monte Sinaí (Éx. 20, 2-17; Deut. 5, 6-21), gracias a lo cual “los judíos han puesto la Ley de Moisés (...) en el principio de todas las manifestaciones de Dios” (Pikaza, 2013: 659), es decir, la propia condición humana, naciente con el pecado original, requería de una serie de normas conductuales y de justicia que se apegaran a lo que Dios, su sabiduría y su misericordia contemplaran (Pikaza, 2013: 560).

Por otro lado, recordemos que el pecado original provocó el castigo de la muerte, lo cual es mostrado en la pintura con el hombre en la fosa a punto de ser enterrado, es decir, la

humanidad ha necesitado la Ley, pero sola no puede salvar, de ahí que la mitad izquierda del árbol que divide la pintura se encuentre seco y que el cielo tenga nubosidades oscuras, como alusión al dios juez (Ziegler, 2019: 15).

El lado derecho, de manera contrastante, se opone al cielo oscuro y el juicio, dando lugar al entendimiento de un Dios misericordioso que garantiza la salvación con una donación: Cristo, razón por la cual la escena superior muestra que el cielo se abre y el niño Jesús se aproxima a la virgen María para ser concebido, por lo que ella se muestra como modelo para el creyente por aceptar la voluntad de Dios de manera humilde y pasiva, además de ser “el paralelo de Moisés” por aceptar también algo de Dios. Frente a la Virgen se observa la figura de Cristo crucificado, demostrando que Jesús, como donación de Dios, vino a realizar un sacrificio en nombre de los pecadores.

Jesús, así, es un modelo para el creyente (Ziegler, 2019: 14): se le observa en la zona inferior derecha, junto al sepulcro, resucitado y bendiciendo con la mano, observamos la figura de Cristo vencedor del pecado y la muerte. El lado derecho del árbol se ve retoñado pues es una metáfora de que esta zona de la pintura muestra cómo se ha vuelto a la vida con la resurrección y la vida eterna. Así pues, representa que se requiere la gracia anunciada en el Evangelio, demostrada con el sacrificio y resurrección de Cristo, quien se espera que sea una guía para creer, tener fe y abrirse a la gracia de Dios, ya que el eje inferior nos muestra a un profeta, del lado izquierdo, indicando al hombre en la fosa que debe voltear a la derecha, donde a su vez Juan Bautista hace lo mismo: ambos señalan a Jesús (Ziegler, 2019: 15). Esa Ley que mantenía a la humanidad bajo una imposición divina cambia por una “presencia liberadora de Dios, que dialoga en amor del Cristo”, inevitable y que requería, sin ser negada, la llegada de Jesús y, por ende, la gracia de Dios (Pikaza, 2013: 573).



Esta obra, sin embargo, no es la única que trata esta temática, pues el hijo de Lucas Cranach realizó otras piezas con una composición más o menos similar. Existe una en Gotha, Alemania, que se cree es la más antigua y fue hecha exclusivamente por su hijo, mientras que hay otra de 1536 y que realizó en colaboración entre ambos, además, ambas obras muestran escritos en su zona inferior. La primera de ellas, por ejemplo, muestra a un grupo de personas con las tablas de la Ley en el lado izquierdo del árbol, mientras que del lado derecho se encuentra Juan Bautista señalando a Jesús y dialogando con un hombre (Pitts Theology Library, 2016). Curiosamente, la que se encuentra en Praga y que hemos estudiado aquí muestra en el centro al hombre, justo frente al árbol, probablemente para generar una interacción con el espectador y se sintiera “en el centro” de ambos lados de la obra.

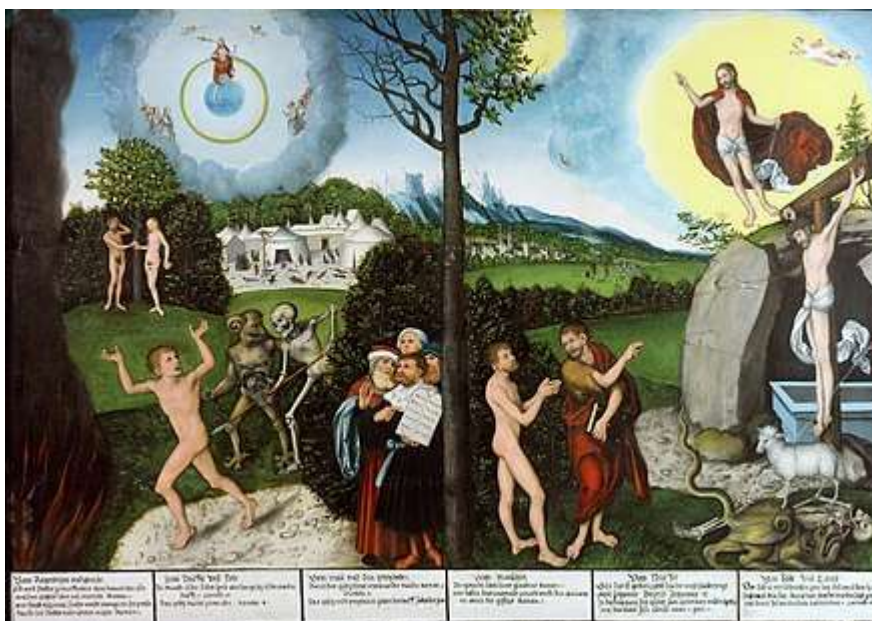


Imagen 6: Lucas Cranach, el Viejo, *Ley y Evangelio*. Óleo sobre tabla, 82 x 118 cm. Museo Herzogliches, Gotha, Alemania.



Imagen 7: Lucas Cranach, el Joven, *Ley y Evangelio*. 1536.  
Óleo sobre tabla, Pitts Theology Library, Atlanta, E.U.A.

Podemos terminar este apartado señalando que Jesús, en efecto, es el símbolo de la esperanza, cuya muerte no es un obstáculo para abrir la esperanza de la resurrección del cuerpo y del espíritu, ya que su sacrificio y resurrección son “expresión de presencia de Dios” (Pikaza, 2013, 888). La pintura representa a las tres *Solas* en las que se basa la teología luterana: *Sola Gratia*, como gracia de Dios, *Sola Fides*, como la fe que viene de Dios y gracias a la que se puede entablar una relación con él, y la *Sola Scriptura*, que define la centralidad en las escrituras como palabra revelada de Dios. Así, tanto el Evangelio como la Ley están en un trabajo mutuo y conjunto que se opone a las malas interpretaciones del catolicismo, por lo que cumple la función que Lutero esperaba de las obras: ilustrar la palabra sin reemplazarla, por lo que esta obra tendría sentido para el creyente ya entrenado en el pensamiento y escritos luteranos (Ziegler, 2019, 13). Además, observando estas pinturas, que poseen tanto la interpretación católica y como la protestante de la figura de Cristo y sus efectos en el hombre, queda claro que los protestantes no consideran que Cristo vaya a venir a juzgar a los hombres, como creen los católicos, sino que justifica al hombre y lo libra de sus enemigos, del pecado y de la muerte si tienen auténtica fe en él.

## 2.2 *Sola Scriptura*: imágenes sobre las figuras de los apóstoles y los evangelistas

La Reforma intentó facilitar la relación y acceso entre la comunidad y el texto bíblico con la declaración de que no es necesaria la autoridad interpretativa de la Biblia (Brueggemann, 2007, 19). Lutero también se opone a las malas interpretaciones católicas del Evangelio, pues sólo así las obras ilustrarían y ayudarían, sin reemplazar, a la correcta interpretación de la palabra bíblica, estipulando a las *Solas* como elementos clave en dicho proceso (Ziegler, 2019, 13).

De esta manera, los dos asuntos con los que tuvo que ver la Reforma protestante son “la justificación por la fe sola (*Sola Fide*, la cual supone las doctrinas de *Sola Gratia* y *Solus Christus*) y las Escrituras como la autoridad final para nuestra fe y vida (*Sola Scriptura*)” (Boyd, 2021: 12). La Biblia misma da un fundamento central sobre la importancia de mantener la palabra de Dios en el corazón como medio para alcanzar la salvación (Sal 119, 9-11). A raíz del cuestionamiento sobre la tradición litúrgica, Lutero señala en las *Diez conclusiones de Berna*, una disputa entre católicos y protestantes en Suiza llevada a cabo en 1528, que la única ley o mandamiento es la palabra de Dios, sobre la cual se sustenta la iglesia de Cristo, cuya autoridad infalible es la Escritura, con lo que “toda enseñanza y práctica debe ser evaluada a la luz de la Palabra de Dios y, si en algo se desvía de esa autoridad, se debe rechazar” (Boyd, 2021: 14).

La consideración de que la Biblia es la revelación de Dios señalaba que se debía de leer con detenimiento suficiente para obtener conclusiones adecuadas, pero se comenzó a dudar si la versión que se tenía era realmente fiable, así, Lorenzo Valla denuncia algunas imprecisiones en la traducción que la Iglesia católica daba oficialmente: la Vulgata realizada

por san Jerónimo; poco después, Pico della Mirandola (pensador florentino que aclamaba la capacidad de las personas para dominar tanto la naturaleza como su destino y que abandona la noción del humano como un ser inerme a merced del creador, llevándolo a ser considerado un ideario humanista; Ruíz, 2013: 84) señala que este era un texto incompleto, mientras que Erasmo de Rotterdam realiza su propia traducción sin prestar atención a la ya realizada.

Si bien no era del agrado de la Iglesia católica que las Escrituras llegaran sin intermediarios a los creyentes, eso no impidió que se realizaran traducciones, renunciando al latín como idioma único de comunicación y circulación bíblica. Así, se realizan las traducciones al italiano en 1471, al holandés en 1477, al castellano en 1485 y al francés en 1487. Más aún, posteriormente aumentó la cantidad de personas que eran capaces de leerla directamente, por lo que Lutero realiza su propia traducción en 1522 utilizando un alemán accesible pues “sostenía que cualquier persona tenía derecho a estudiar las Sagradas Escrituras sin depender del magisterio de la Iglesia” (Ruíz, 2013: 85).

Fue precisamente el interés en que la gente trabajadora tuviera acceso a las Escrituras lo que lleva a la versión de Lutero al éxito y su rápida difusión: él buscaba traducir para el pueblo. Hay que comentar que poco después la Reforma se aleja prontamente del erasmismo, pues Erasmo “sintió una profunda inquietud por la violencia de sus planteamientos”, y tanto en 1519 como en 1524 rechaza el apoyo a su ideología (Ruíz, 2013, 85). Por otro lado, debido a su coste, esta versión de la Biblia no estaba al alcance de todos los fieles, pero sí propició publicaciones basadas en ella, pues este libro “representaba mejor que ningún otro el ideal luterano del “sacerdocio de todos los creyentes”, un mundo en el que la gente corriente podía consultar la palabra de Dios por sí misma, sin la orientación e interpretación de los clérigos” (Lyons, 2011: 68).



Para observar el efecto que la *Sola Scriptura* tuvo en el arte, procederemos a estudiar una pintura de Alberto Durero: *Los cuatro apóstoles*, de 1526. Esta pintura está dividida en dos segmentos de forma vertical, con dos hombres en cada zona, rodeados de un marco marrón. El fondo, al igual que haría Cranach algunos años después con *El niño Jesús vencedor sobre la muerte y el pecado, con san Juanito*, es de color negro, enfocando exclusivamente a los actores de la imagen.

Durero fue “ante todo un investigador de la condición humana. Y su principal objetivo fue el sujeto que tenía más cerca, es decir, él mismo”, ya que se centró tanto en el mecanismo del cuerpo como en aquello que subyace a esta “envoltura carnal”, estudiando cuidadosamente “la contemplación del misterio del rostro”, liberado de convenciones y preceptos sobre perspectiva y proporciones, acercándose más a la naturaleza viva del espíritu (Ruíz, 2013: 121), algo que repercutiría notablemente en la futura producción artística de “imágenes de estatuto claramente protestante”, como en *La última cena* de Adriaen Thomasz Key, pintada en 1575 y que se representa “en una habitación vacía, sin decoración alguna, sin agregados iconográficos” e incluso con la sustitución del cáliz de oro por vasos de plata (Arroyo, 2015: 46).



Imagen 8: Alberto Dürero, *Los cuatro apóstoles*, 1526. Óleo sobre madera, 215 x 76 cm. (cada panel). Alte Pinakothek, Munich.

Dürero fue el primer pintor alemán que se enfocó en prestar atención a lo que ocurría en Italia. Era hijo de un orfebre de Núremberg quien conocía el oficio del grabado y con sólo veintitrés años, en 1494, viaja a Venecia para completar sus conocimientos sobre estampa, recorriendo Italia y trabajando mucho en acuarela y en el uso de la luz (Ruíz, 2013: 117). Poco a poco, mientras aprendió sobre la pintura que el Renacimiento italiano había producido, como anatomía, teoría de color y perspectiva, redactó sus propias observaciones y aprendizajes (Ruíz, 2013: 118). En 1520 permaneció en Amberes y compró paneles de roble para su obra, debido a la calidad y reputación de los productos de esta ciudad, la cual “experimentó la mayor

expansión económica durante el siglo XVI y, en consecuencia, también permitió el auge del comercio de arte” (Arroyo, 2015: 52). Ese mismo año realizó un viaje a Aquisgrán, Alemania, entre el 4 de octubre y el 12 de noviembre (Winzinger, 1985, 141) para renovar con Carlos I la pensión que le dio Maximiliano I, abuelo de aquel; entonces expresa en un diario que comenzó a comprar los escritos de Lutero. Le interesó su doctrina clara y transparente, por lo que debían tomarse sus ideas con honor (Ziegler, 2019: 4) y “no dudó en manifestarse a favor de Lutero, en quien tenía puestas sus esperanzas para una mejora de la precaria situación de la Iglesia” (Winzinger, 1985: 145).

Claro, no sería posible que apoyara una prohibición de las imágenes religiosas siendo él un artista con encargos de la propia Iglesia (aunque curiosamente, no sólo hubo monjes y clérigos que apoyaran la iconoclastia protestante, sino también artistas como Joos van Lier, según las notas de van Mander, dieron sus obras para priorizar la fuerza de sus creencias religiosas; Freedberg, 1977: 168-169), pero seguramente tampoco se imaginaba que nacería toda una nueva interpretación sobre la doctrina cristiana que provocaría la ruptura entre ortodoxia católica y heterodoxia protestante. Sin embargo, es posible que apoyara el “hacer simples” los elementos simbólicos complejizados por la Iglesia. También criticó a los destructores de imágenes religiosas, porque el trabajo, esfuerzo y tiempo son, según él, brindados por Dios (Ziegler, 2019: 5).

La elección de los personajes en *Los cuatro apóstoles* es completamente un apoyo a los pilares luteranos sobre la fe (Winzinger, 1985: 146), cuyo fundamento se encuentra en la precaución a los falsos profetas y sus palabras fingidas (2Pe 2, 1-3) y los escribas presuntuosos (Mar 12, 38-40) que son “amadores de sí mismos” (2Tim 3, 1-7), además del énfasis en que Jesucristo vino en carne y que los que no lo crean no serían espíritus de Dios (Juan 4, 1-3). Así, se presentan en el panel izquierdo a Juan evangelista en primer plano y Pedro en segundo,

mientras que en el panel derecho aparece Pablo en primer plano y Marcos en segundo. Juan es representante del “más sagrado de los evangelios”, Pedro la declaración contra sectores radicales como los anabaptistas, Marcos es la declaración contra el sector católico inmoral y la fe corrupta y Pablo es la fuente de enseñanza sobre la salvación según Lutero (Ziegler, 2019: 9).

Esta jerarquía implica los papeles que se les concede a los cuatro personajes, pues Pedro actúa como la cabeza de la Iglesia y el vicario de Cristo, Pablo es una alusión a la cercanía que Lutero le tenía a su palabra e ideología, Marcos es considerado autor del evangelio más paulino, por resaltar la importancia de la muerte y resurrección de Jesús, mientras que Juan es quien da advertencia ante malas interpretaciones y remarca el papel del espíritu (Ziegler, 2019: 8). Los atributos también son muy precisos: Pablo porta una espada, pero puede que no sea sólo alusión a su martirio sino a Efesios 6, 17, que señala “toma la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios”, además de que todos parecen portar la palabra sagrada como escrito consigo: Pablo tiene el libro, Marcos un pergamino y Juan un pequeño libro. La obra no muestra una intrincada simbología, de hecho, representa a los cuatro como personas propias de la antigüedad, “sumidos en su condición humana y presos de su existencia terrenal” (Wizinger, 1985: 152), es una muestra de que la obra coloca, como Lutero, a la Biblia como máxima sin depender de la autoridad de intérpretes, ilustrando sin ser objeto devocional (Ziegler, 2019: 10).

Así, la obra de *Los cuatro apóstoles*, que fue donada a su natal Núremberg en 1526 (Ziegler, 2019: 7), tiene una intencionalidad de presentar a los conciudadanos de Durero “una seria advertencia de que debían mantenerse alejados de los agitadores y espíritus exaltados que asomaban sus cabezas por todas las esquinas (...) [y] exhortaba a todos los gobernantes del mundo a no dar crédito a los designios humanos” (Wizinger, 1985: 146). Es posible que,

debido al deterioro de su salud con su viaje a Holanda, Durero deseara dejar un legado de advertencia a su ciudad (Wizinger, 1985: 147). Sin embargo, la obra no sólo intenta hacer frente tanto a la Iglesia católica como a las divergencias entre protestantes, sino dirigirse especialmente a las autoridades seculares para que no tergiversaran la palabra divina con interpretaciones humanas (Ziegler, 2019: 8).

### **2.3 La Inquisición y la censura de obras**

El término de “inquisición” proviene de *inquisitio*, es decir, una investigación que determinaba si existía algún tipo de pensamiento o acto de herejía, este tipo de investigaciones, de una manera u otra, se realizaron en toda Europa (Kamen, 1992: 11). Si se observa el aspecto histórico, existió una presencia y expansión musulmana en gran parte de la costa mediterránea durante el siglo X, tanto en África como en Europa y Asia, así que hubo una convivencia entre cristianos y musulmanes e incluso con grupos de judíos (Kamen, 2023: 15). De esto surgió un intercambio cultural, no sólo por la expansión de las poblaciones, sino por una interdependencia social, como las actividades de comercio y la proliferación de esclavos que a veces eran rescatados y devueltos a sus lugares de origen, por lo que “se haría inevitable la filtración de las distintas formas de pensar y de comportarse” y que, sin embargo, llevaría a conflictos comúnmente relacionados con asuntos políticos, económicos y religiosos (Kamen, 2023: 16).

Comentemos brevemente este antagonismo entre una forma de pensar establecida y una que se le opone. Toda cultura se da en un espacio ficticio (que es más perteneciente a la memoria colectiva que al ámbito geográfico) en el que sus integrantes son conscientes de los intercambios comunicativos que les permiten comprender, aprehender y aprovechar los

elementos de dicha cultura (Lotman, 2018: 9) pues “todos los participantes en el acto de comunicación deben tener alguna experiencia, estar familiarizados” con los componentes de su cultura ya que fuera de esta existe un desconocimiento del sentido y sus actos comunicativos (Lotman, 2018: 10).

Sin embargo, ese espacio (que no necesariamente es físico o geográfico) posee un centro rector, aquel que da homogeneidad a la cultura a pesar de su propia y necesaria heterogeneidad, es decir, este centro rector es parte de todos los participantes, actos y hechos de la cultura y lo que abarca, pero, mientras más “alejados” estén de dicho centro rector más se les considerará como alejados de esa norma central, poseerían menos cantidad de las reglas estipuladas de su cultura y, por tanto, serían considerados como rebeldes, como atacantes o como poco regulados (Lotman, 2018: 22).

En nuestro caso, podemos ver que la cultura europea tenía, de manera muy general, al catolicismo como norma social y cultural, pero que tuvo influencia de otros centros rectores, es decir, de otras culturas, como la judía, así que la Iglesia se vio en la necesidad de establecer estrategias para identificar y detener la expansión de esas opiniones distintas a la normalizada, a las cuales se les denominó herejía. Es por esto que poco antes de que España estableciera el Tribunal del Santo Oficio en sus colonias americanas, se expidió una cédula en 1569 que destaca “los peligros que están fuera de la obediencia de la (...) Iglesia Católica Romana”, así como evitar la difusión de creencias consideradas dañadas o de libros prohibidos que contenían “errores y doctrinas falsas y sospechosas” y “desviar y excluir del todo la comunicación de los herejes y sospechosos, castigando y extirpando sus errores, por evitar y estorbar que pase tan grande ofensa” (Ita, 2017: 34).

El término *herejía* tiene un origen griego que remite a la *opini3n*, es decir, esta palabra se utiliz3 para “describir los componentes de un partido opuesto” o una manera distinta de

pensar de la dominante. Su uso crece con la definición que le da Ramón de Penyafort en el Concilio de Tarragona en 1242 (Kamen, 1992: 15) pues abarcaba no sólo las ideas, sino una amplia serie de implicaciones que, si bien incluían a las creencias, también al “significado social y repercusión de estas creencias” (Kamen, 1992: 16). Es así que los actos inquisitoriales ocurrieron en distintos países y poco a poco se estructuró una manera de llevarlos a cabo, llegando a que la más factible de lograrlo fuese por medio de “la colaboración entre la Iglesia y el Estado para controlar las ideas sociales subversivas”, pues más que un problema únicamente religioso, las actividades de inquisición, sin ser aún institucionalizadas, tendían más hacia un problema sociopolítico (15).

Comúnmente se considera el año de 1233 como la fundación de la Inquisición de la Edad Media, cuando los poderes inquisidores fueron distribuidos a los dominicos por parte de Gregorio IX. Mientras este atribuía poderes inquisidores a los dominicos en 1233, en Castilla el rey Fernando III se llamaba a sí mismo “rey de las tres religiones” durante su mandato, dado entre 1230 y 1252, a pesar de que este periodo es en el que surge una Inquisición institucionalizada y un conjunto de actos cada vez más intolerantes por parte de las distintas religiones para aquello que cada una consideraba herético (Kamen, 2023: 15): todo el Mediterráneo fue testigo de individuos que simulaban ser parte de una religión oficial, mientras que en realidad guardaban fidelidad por otra (19).

Sin embargo, los actos de inquisición de dicha época no poseían “una estructura organizadora que dictara funciones ni había reglas precisas”, pues el primer libro de reglas surgió hasta 1324, por Bernard Gui, mientras que una organización estructurada se dio hasta 1480 en España y 1542 en Roma (Kamen, 1992: 12), establecida esta última por el papa Pablo III (Lyons, 2011: 83). Para este punto, los actos de inquisición atendían el conflicto de una sociedad dual:

Por un lado, existía una sociedad que se identificaba con las aspiraciones de la Iglesia oficial; por otro, había una sociedad que difería un poco en cuanto al dogma, pero con aspiraciones que descansaban en otros valores sociales (...). Esta es la diferencia que más tarde el erudito alemán Roeltsch formuló como estar entre una “iglesia” y una “secta” (Kamen, 1992: 16).<sup>10</sup>

La implicación inherente, además del asunto sociopolítico, tiene que ver con el apego y emotividad religiosos. Como ya hemos mencionado, no sólo la imagen religiosa posee un carácter de vínculo entre los creyentes y lo representado (Stoichita, 2002: 29) sino que esto deriva de una búsqueda de acercamiento a la divinidad (Solís, 2019: 134) a la cual se le considera sagrada. La cuestión de lo sagrado puede ser pensado tanto dentro como fuera de lo religioso, de la misma manera que su oposición: lo profano, puesto que “no se encarna solamente en las tradiciones religiosas sino también en las actitudes y las prácticas sociales que serían difíciles de entender sin la consideración y la profundización de las teorías clásicas de lo sagrado” (Leone y Solís, 2009: 5).

La sacralidad atiende, de manera global, un asunto de conexión, sincronía y trascendencia que correspondería a esa factibilidad comunicativa propia de determinada cultura con sus creencias específicas, mientras que lo profano abarcaría el caso contrario, esto

---

<sup>10</sup> Para remarcar que el ser luterano se veía como algo profundamente negativo, terrible y castigable, al punto de considerarlo una secta enemiga y alejada de Dios, se puede hablar del siguiente caso: tanto John Hawkins como Miles Philips, prisioneros ingleses que lograron sobrevivir, escapar y regresar a Inglaterra, narraron que el gobernador Luis de Carvajal los humillaba llamándolos “perros ingleses y luteranos herejes”. Miles también escribió sobre un soldado que les gritaba “¡Marchad, marchad Ingleses perros, Luterianos enemigos de Dios!” (sic). Se les recordaba constantemente que eran extranjeros, se les golpeaba, se les comparaba con perros o se les tachaba de “enemigos de Dios” por el hecho de no ser católicos. De esta manera, “usar un término animal permite deshumanizar al *otro* y hacer más profunda la separación entre *nosotros* y *ellos*, a quienes podemos juzgar y condenar” (Ita, 2017: 29-30).



es, una desunión o vínculo inexistente, lo cual implica a su vez que aquello señalado de sagrado sería algo aislado del contexto social mismo (Leone y Solís, 2009: 6) pues es algo que tiene una fuerte y superior forma de espiritualidad, que genera respeto y no permite irrupciones o desacatos (Dorra, 2009: 15). Por ser algo especial, necesario de cuidar y resguardar gracias a esa aura que implica para sus simpatizantes, no es de extrañar que la tradición católica, además de todas las demás tradiciones religiosas, tuviera “una tendencia a la sistematización de los rasgos que caracterizan el discurso de lo sagrado” (Leone y Solís, 2009: 10).

Lo profano, desde esta perspectiva global, corresponde a “aquello que se encuentra *ante o fuera (pro) del templo (fanum)*, o sea que señala aquello que permanece sin clasificación, en una suerte de intemperie” (Dorra, 2009: 24). Así que, además de que lo profano es algo ajeno a lo sagrado, también posee un “dynamismo profanatorio (...) que pretende alzarse contra lo sagrado” (Dorra, 2009: 25). En resumen, lo sagrado, como plenitud espiritual y vínculo con lo divino se ha tratado de regular, enaltecer y esclarecer para diferenciarlo de lo profano, que puede ser algo tanto alejado de lo sagrado como algo que intente atacar a lo sagrado. La actividad inquisitorial buscaba esta resolución, pues al considerar a los pensamientos alejados del centro católico regulador como herejía estos constituirían modos desviados de pensar y actuar por poseer una “estructura y relaciones sociales [que] diferían del resto de su sociedad” (Kamen, 1992: 21) y que, de alguna manera podrían no sólo poner distancia sino atacar a la institución católica, ya que no sólo la Inquisición, sino que desde el ámbito político, “la legislación igualaba la herejía con la traición a Dios, cargo que fue usado por el gobierno español para remitir a todos los sospechosos de traición” (Arroyo, 2015: 37).

Poco a poco, las leyes para la censura abarcaron los castigos para los acusados por la Inquisición, sin embargo, más que reprimir, buscaban corregir, censurar y educar a la sociedad

(Kamen, 1992: 18), en especial para el siglo XIII, pues aunque esta necesidad existía desde antes, el vínculo entre lo clerical y lo secular permitió poder ejecutar sus jurisdicciones (Kamen, 1992: 19), incluyendo la tortura y la pena de muerte que se usaban “como medio de asegurar el arrepentimiento, esto es, era una penitencia más que un castigo (...) y su propósito -aparte de la *inquisitio*- no era el de castigar, sino el de salvar, aún cuando la salvación significara la muerte” (Kamen, 1992: 14), es decir, “la idea de que la Inquisición fue obra de una sociedad católica fanática no guarda relación alguna con la realidad” (Kamen, 2023: 22). Sin embargo, el caso de la detención y decapitación de los duques de Egmont y Horn en junio de 1568, además del enjuiciamiento a doce mil rebeldes y la ejecución de mil personas, demuestran “una política represora cuyo objetivo era integrar a todas las provincias dentro de la Monarquía” (Arroyo, 2015: 38).

No obstante, la estipulación de la Inquisición no conlleva a una institución que pudiera investigar de manera autónoma, pues la iniciativa para realizar una *inquisitio* era local y propia de una comunidad a la que se invitaba a autoridades foráneas para solucionar aspectos sociopolíticos: “no había Inquisición, sino inquisidores; su deber era sólo investigar y corregir, y sus poderes eran siempre locales y temporales” (Kamen, 1992: 20). Una manera de guiarse para sus efectos era seguir el Índice de Libros Prohibidos, estipulado en 1558 y que “anunciaba aproximadamente un millar de títulos, incluidas las obras de Erasmo, Maquiavelo y Rabelais, una declaración de guerra contra la élite intelectual europea” (Lyons, 2011: 83). Sin embargo, desde la perspectiva protestante “todo el pasado histórico de la Europa católica queda reflejado como una gran Inquisición” (Kamen, 1992: 17).

Ahora, acotando la situación a España, en ella las comunidades de cristianos, judíos y musulmanes no tenían una coexistencia de iguales condiciones, llegando incluso a explosiones sociales, matanzas y pérdidas materiales o monetarias (Kamen, 2023: 17). Los judíos fueron

expulsados de España en 1492 y, parcialmente, de Amberes (ciudad de dominio español) en 1550. En este caso se trata de judíos conversos que “se habían inclinado abiertamente por el calvinismo (...). A estos judíos se les acusaba de introducir la literatura calvinista en España”, lo cual provocó también una persecución religiosa contra comerciantes flamencos (Arroyo, 2015: 35). Es importante mencionar, además, que “los editores protestantes podían beneficiarse de los títulos prohibidos por las autoridades católicas” y que estos llegaron de contrabando a distintos lugares, pues “solía ser más fácil publicar en los países protestantes” para permitir su distribución posteriormente (Lyons, 2011: 72).

Así que, durante el reinado de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando, reyes de Castilla y Aragón, casados en 1469, se puso seria atención sobre la introducción de un tribunal que se dedicara especialmente a investigar la herejía, estableciéndolo en 1478 (Kamen, 2023: 26), poco tiempo antes de que comenzara el intercambio cultural, religioso y artístico entre Europa y América.

Ya para el siglo XVI existiría una fuerte serie de problemas y tensiones sociales derivadas por la oposición religiosa entre protestantes y católicos, así como el hecho político de que en este momento España tenía gobernatura sobre las Diecisiete Provincias de los Países Bajos (Arroyo, 2015: 21), lo cual implica que el intercambio mencionado también abarcaría el paso de arte flamenco hacia las colonias españolas. Es notorio que el recrudecimiento de las leyes anti-herejía durante la década de 1560 (Arroyo, 2015: 37), tiene su origen desde lo ocurrido en el siglo XIII, cuando “las autoridades seculares (...) habían entrado por primera vez en los asuntos religiosos” y “por primera vez se introdujo la pena de muerte como castigo regular para los casos de herejía” (Kamen, 1992: 12)<sup>11</sup>. Así, las represiones contra otras formas

---

<sup>11</sup> Para el siglo XVI en la Nueva España, los inquisidores parecían seguir un patrón en el que escogían a un individuo representativo para recibir la pena máxima, con el objetivo de “mostrar a la población novohispana

de pensar se habían realizado ya desde siglos atrás y continuaron hasta mediados del siglo XVII, declarando distintas obras de científicos vivos y muertos (como Galileo o Copérnico, respectivamente) como “contraria a las Sagradas Escrituras” y provocando que “los científicos que querían publicar sus hallazgos debían enfrentarse a menudo a la represión de la Iglesia católica” (Lyons, 2011: 72).

## **2.4 La Inquisición en la Nueva España**

Cuando la Inquisición es implantada en los territorios de México, Guatemala, Nueva Galicia y Manila – un espacio de casi tres millones de kilómetros cuadrados– los obispos asumieron la tarea de vigilar sus respectivas diócesis y la circulación de libros en ellas (Moreno, 2020: 318), funcionando como una inquisición episcopal que ya realizaba funciones previamente a la llegada de Pedro Moya de Contreras (primer inquisidor de México) y al establecimiento del Tribunal del Santo Oficio (Ita, 2017: 15). Sin embargo, a ellos se les ha considerado personal no cualificado, mientras que la aplicación de su labor se tiene por fragmentaria aún a pesar de que el primer Índice Romano de Libros Prohibidos fue dictaminado en 1558 y de que la Ciudad de México fue uno de los tres tribunales de la Inquisición que Felipe II de España establece en América (Lyons, 2011: 83).

Ya que el proceso inquisitorial de la Nueva España retomó los mismos instrumentos y procesos que en España (Moreno, 2020: 321), tuvo un complejo desarrollo de adaptación,

---

los peligros de practicar una liturgia diferente” (Ita, 2017: 20). El primer grupo de juzgados y castigados por herejía en Nueva España estuvo conformado por franceses e ingleses, quienes recibieron prácticamente todas las penas posibles: pena de muerte, de abjuración, destierro, cárcel, galeras, azotes públicos, confiscación de bienes, hábito penitencial, incapacitación para que el reo y sus descendientes ejercieran derechos o funciones civiles y religiosas, penitencias espirituales, ayunos y rezos como penitentes (Ita, 2017: 44). Alicia Mayer concuerda en que hubo algunos luteranos convictos, pero eran pocos extranjeros cuya fe se practicaba en privado y primaba el temor del “contagio ‘heretical’” (Mayer, 2008).

derivado de la “colaboración de la Iglesia diocesana y de las órdenes religiosas”. Esto derivó en la ejecución de tres tipos de inspecciones inquisitoriales: en primer lugar, las de tribunal o hacienda, con la finalidad de supervisar el desempeño local de los tribunales; en segundo lugar las de distrito, que tenían que ver con la toma de denuncias, la promulgación de edictos y para mantener una comunicación burocrática; en tercer lugar, las inspecciones de navíos que se realizaban para “evitar la entrada de libros prohibidos a territorios de la monarquía” (Moreno, 2020: 320). Las visitas a tiendas de libros y bibliotecas, tanto corporativas como particulares, sería “una suerte de segundo filtro que permitía detectar la presencia de textos perniciosos en el interior del distrito”, por lo que podría considerarse una cuarta variable de las inspecciones ya comentadas, aunque todas tenían el objetivo común de “evitar la circulación y la lectura de libros y propaganda luterana o favorable a la Reforma” (Moreno, 2020: 321).

Este sistema de control e investigación se había puesto en marcha a partir de que la Inquisición adquirió funciones en México, es decir, desde 1571, debido al impulso de la Contrarreforma misma (Moreno, 2020: 318; Ita, 2017: 36). Si bien, de acuerdo con Alicia Mayer, las obras de Lutero no llegaron a Nueva España y no tuvo casi seguidores, su continua presencia se da “a través de esa imagen ‘mítica’” dada por un “proceso de formación de una identidad propia” (Luque, 2009: 525). Así, en 1571 el doctor Pedro de Moya escribió el primer *Edicto general de la fe*, cuya lectura pública fue el 9 de marzo de 1572, extendiendo la invitación a la población para denunciar a quienes tuvieran o hayan tenido “libros de la secta y opiniones del dicho Martín Lutero y sus secuaces, o el Alcorán y otros libros de la secta de Mahoma, o biblias en romance, o otros cualquier libros de los reprobados por las censuras” (Moreno, 2020: 322). Si alguna denuncia o visita se ejecutaba, los ejemplares necesarios eran decomisados, se levantaba un inventario y se enviaban los libros al Consejo Real, que definiría qué debía de hacer con los ejemplares (Moreno, 2020: 323). Se sabe, sin embargo, de casos

en los que parece que la población o bien, protegía al acusado a manera de complicidad o, por el contrario, desconocía en su totalidad las reglas inquisitoriales (Ita, 2017: 21)<sup>12</sup>.

El Primer Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1555, estipuló la primera revisión de los libros previos a su venta y ordenó que le fueran presentadas las listas de libros, a manera de *memorias*, que indicaran quiénes habían realizado la carga y con qué ejemplares, esto como una manera de “simplificar el procedimiento dejando la revisión física de ejemplares al último y sólo para casos dudosos” (Moreno, 2020: 325). Como los navegantes extranjeros representaban “un doble peligro potencial, tanto de orden político como ideológico” fueron tratados con ciertas reservas por la autoridad española (Ita, 2017: 12), Pedro de Moya, además, redactó una serie de instrucciones para los oficiales de Veracruz que incluían subir al barco, cuando este llegara, a realizar un interrogatorio a algunos pasajeros, al piloto y el maestre (Moreno, 2020: 328), con la finalidad de saber “si durante el viaje se había cometido faltas a los dogmas católicos”, así como saber si existían posibles herejes, extranjeros ilícitos, “imágenes o figuras ‘indecentes’” y libros a los que catalogaban como “de las sectas de Lutero, Calvino y otros herejes” (Moreno, 2020: 329)<sup>13</sup>.

Para 1575 se sumó otra orden más precisa con respecto a libros e imágenes, pues se deseaba conocer los objetos que se tenían en el barco que no fueran para envío o parte de la

---

<sup>12</sup> Se sabe de Guillaume Potier, reo francés que escapó en su traslado de Yucatán al Tribunal en la Ciudad de México, en 1572. Cerca de Tlazitlán, Potier escapó sin ver visto nunca más o sin que se recibiera aviso de su paradero o alguna nueva denuncia, hasta que en 1579 fue oficialmente excomulgado (Ita, 2017: 21). Es posible que la complicidad de la población no fuera algo desatinado: Miles Philips, inglés que pertenecía al primer grupo de reos ingleses acusados por herejía y que logró escapar y volver a Inglaterra, comentó que pudo realizar dicha hazaña “gracias a la ayuda de un fraile franciscano”, un hombre bueno que lamentaba la crueldad que ejercían los Inquisidores contra él y sus compañeros (Ita, 2017: 47).

<sup>13</sup> Es conocido el caso de un grupo de franceses, dirigidos por el capitán Jean Ribault, que se intentaron establecer una colonia en Florida, pero fueron desalojados por el capitán Pedro Menéndez de Avilés a finales de 1565. Ejecutó a más de 500 y sobre sus cuerpos colgó un letrero que decía “Degollados, no por franceses, sino por herejes luteranos”, remarcando el hecho de la tendencia española por sospechar de cualquier extranjero y el esfuerzo de que la influencia protestante no llegara, afectara o influenciara la ortodoxia en territorio colonial español (Ita, 2017: 16).

carga, sino para actividades dentro del mismo, tales como rezar, leer o pasatiempo, añadiendo preguntas de procedencia de los objetos (Moreno, 2020: 329) y desembocando en posibles prejuicios dados por el origen geográfico de las obras. De las imágenes se tenía que indagar de qué tipo eran (como bulto o pincel, lienzo o papel) y estudiar los rótulos que estas tuviesen y reconocer “si son de alguna falsa doctrina”, pero no se llegaba a un proceso a menos que algún testigo realizara alguna denuncia (Moreno, 2020: 330). Sin embargo, para el siguiente año los interrogatorios se abreviaron, más por un proceso burocrático que por una indiferencia por parte de la Inquisición (Moreno, 2020: 331).

A pesar de que “se adoptaron medidas para prevenir la inmigración de personas procedentes de los reinos europeos donde la Reforma protestante había tenido mayor trascendencia” (Ita, 2017: 10), la diseminación de grabados y pinturas holandesas en Nueva España se da gracias a que Amberes fue una importante sede de exportación que estableció una ruta en la década de 1580 a través de España, estimulada aún más gracias a comerciantes de arte y a artistas de Amberes establecidos en el virreinato, como Simon Pereyns, Adrián Suster y Diego de Borgraf (Hermens, 2020: 96). Por tanto, el arte flamenco es el producido en el territorio de Flandes, un condado ya desde el siglo IX, ubicado en la zona sur de los Países Bajos y que hoy en día pertenece a Bélgica (Arroyo, 2015: 25).

Si bien la vigilancia inquisitorial del siglo XVI se intentó ejecutar de manera “rigurosa y sostenida”, tuvo notorias porosidades que permitieron “la propagación de obras heréticas” incluso hasta lectores comunes (Moreno, 2020: 319). Las causas ya las he mencionado: juicios de obras realizados subjetivamente (Llopis, 2018: 23), dejarse llevar por los vínculos de los que venía el cargo de obras (Porrás, 2016: 66), la distancia y baja preparación de los encargados iniciales (Lyons, 2011: 83) y podríamos agregar el enviar a revisión las obras que

el inquisidor desconociera y no estuvieran en el catálogo (Moreno, 2020: 352)<sup>14</sup>, además de que “tanto la corrupción, como los conflictos jurisdiccionales” fueran “los causantes de que el control del contrabando de libros y de la circulación de obras prohibidas no funcionara” (Moreno, 2020: 327).

Las ya comentadas instrucciones de 1572 dadas por Pedro de Moya implicaban, comúnmente, que un comisario, un notario y un alguacil o un integrante del Santo Oficio interrogaran al “maestre, piloto y dos pasajeros, y el registro del equipaje y la carga” a bordo del barco, antes de que bajara cualquier persona y antes de distribuir y vaciar el navío<sup>15</sup>, aunque “esta normativa no siempre se respetó” (Moreno, 2020: 328) e incluso se dejaban pasar algunos libros que, aunque fuesen parte de los prohibidos, se tenían catalogados como ficción (Moreno, 2020: 332). Otros textos que dejaron pasar fueron aquellos que tuvieron éxito para la labor pastoral y se llegaron a traducir para los convertidos, como los diez ejemplares de *Epístolas y evangelios por todo el año* (decomisados después de su uso y traducción) del franciscano Alonso de Montesino y prohibido en 1559 por su traducción en “lengua vulgar”. Existen también casos de libros que “una vez corregidos de acuerdo con índices, censuras y edictos, habrían permanecido en los conventos” (Moreno, 2020: 345).

En España se practicaban revisiones de libros para su decomiso desde la década de 1520 y quienes realizaban las visitas de inspección podían “disponer todo lo que juzgasen inconveniente o para imponer las penas o castigos que quisieran” (Moreno, 2020: 334). Para el 16 de agosto de 1570, cuando los inquisidores estaban listos para establecer el Tribunal en

---

<sup>14</sup> Existió el caso de el *Thesoro espiritual* de Zumárraga, decomisado en Cuatitlán y registrado también como *Thesaurus Spirituales*, (Moreno, 2020: 347 y 352).

<sup>15</sup> En 1568, llegaron algunos navíos ingleses a San Juan de Ulúa, liderados por John Hawkins, por lo que el alcalde Luis de Carvajal y el oficial Antonio de Villadiego levantaron una relación de hechos en la que comentaron que convenía “al servicio de dios nuestro señor y de su majestad que se les tome las rendiciones de los dichos ingleses que así aquí quedaron para saber: Intender si son cristianos luteranos” (sic. Ita, 2017: 26).



Nueva España, se expidió una cédula que ordenaba estrictamente no hacer daño a los inquisidores que vendrían, así como recibirlos con “la honra y reverencia debida”, permitirles realizar sus acciones sin contratiempos e incluso darles amparo y defenderles de ser necesario (Ita, 2017: 37). Así, gracias a una visita general ordenada por el tribunal el 9 de marzo de 1572 a tiendas “públicas” de libros o a bibliotecas de corporaciones y particulares, surgen cinco listas de “libros prohibidos *recogidos o que se han de recoger* por orden de la Inquisición de México”, dos en la década de 1570 y tres en la de 1580 (Moreno, 2020: 333)<sup>16</sup>.

La primera lista es breve y temprana, data de 1573, año para el que ya se habían ordenado a retirar libros particulares en Toluca y Jalapa, así como a seglares y clérigos en Toluca, Cuernavaca, Texcoco y Temascaltepec. Por su parte, la segunda lista parece “obedecer a un edicto particular del tribunal de México, publicado en agosto de 1574”. Las listas de la siguiente década son las de Yucatán y Guadalajara, de 1586 y la de Puebla, de 1588 (Moreno, 2020: 333-339).

## **2.5 Los grabados difusores de la imagen protestante en Europa y el Nuevo Mundo**

La imprenta, inventada hacia 1450 por Johannes Gutenberg, trajo consigo una revolución en cuanto a la difusión del conocimiento, pero también un cambio en el desarrollo de la crítica y el diálogo sobre los puntos de vista, pues se ponía en reflexión lo que estaba escrito (Ruíz, 2013: 89). Entre 1520 y 1566 había “aproximadamente una Biblia en circulación por cada veinticinco hablantes del holandés”, por lo que, a pesar de que había aumentado la cantidad de lectores, no fue la Biblia alemana lo que difundió principalmente el luteranismo, sino la

---

<sup>16</sup> Aunque antes de que existiera dicho tribunal ya se habían designado “examinadores de libros”, entre los que destaca el teólogo dominico Bartolomé de Ledesma, quien debía inspeccionar el cargamento que provenía de Veracruz y llegaba al convento de Santo Domingo en México (Moreno, 2020: 334).

producción “de panfletos, folletos, catecismos y periódicos de una página”, con lo que “unos tres millones de panfletos circularon por Alemania entre 1518 y 1525” (Lyons, 2011: 70). Por tanto, no sólo la manifestación textual tuvo su amplio crecimiento, sino también la visual. Junto con la compra de imágenes para uso personal, la imprenta permitió la reproducción y distribución masiva de imágenes a través de los grabados (Ruíz, 2013: 120).

Ahora bien, Felipe el Hermoso, conde de Flandes, toma posesión del territorio flamenco en 1493 y en 1496 se casó con Juana I de Castilla (hija de Fernando e Isabel, los Reyes Católicos), sellando un vínculo político entre Castilla y Flandes (Arroyo, 2015: 30). Debido a que todas las regiones sujetas a España estaban también atadas a la Iglesia católica, el tener o producir imágenes con influencia europea en el Nuevo Mundo implicaba toda una relación de contribuciones y traslados de dichas imágenes, consecuencia del comercio marítimo, redes sociales y roles de distintos individuos (Porras, 2016: 56).

Esto en el siglo XVI aumentaría los conflictos y tensiones sociales, pues para el momento en que Carlos V (hijo de Felipe el Hermoso y Juana I de Castilla) tomó control de los territorios que hoy son los Países Bajos, Bélgica, Luxemburgo, el norte de Francia y una porción de Alemania, entre las provincias del norte (hoy Países Bajos) y las del sur (denominadas Países Bajos “españoles”) “había enormes diferencias y conflictos” y “nunca conformaron una unidad” (Arroyo, 2015: 27). Esto desembocaría tanto en la revuelta iconoclasta de 1566 (con las provincias del norte “manifestándose de manera violenta contra el catolicismo y sus imposiciones”; Arroyo, 2015: 28) como en la Guerra de los Ochenta Años, entre 1568 y 1648, con dichas provincias (o Provincias Unidas) estando en lucha contra el gobierno español (Arroyo, 2015: 29). Estas tensiones políticas e ideológicas entre los Países Bajos, Francia e Inglaterra contra España fragmentaron el territorio, con lo que “España se

proclamaría como la enemiga acérrima de los estados que habían aceptado la nueva confesión protestante” (Ita, 2017: 12).

Sin embargo, con la institución de la Inquisición en Roma por el papa Pablo III en 1542, cuya funcionalidad tenía que ver con la censura por parte de la Iglesia católica a obras e ideologías que se catalogaran como heréticas, se emitió en 1558 un primer Índice Romano de Libros Prohibidos. Así, “como un instrumento poderoso de la contrarreforma religiosa” (Ita, 2017: 10), Felipe II de España establece tres tribunales de la Inquisición en el Nuevo Mundo: Lima, Ciudad de México y Cartagena de Indias, pero su aplicación “era fragmentaria debido a su distancia de España y a la falta de personal cualificado” (Lyons, 2011: 83).

Por su parte, Moya de Contreras, encargado del Tribunal de Fe en Nueva España<sup>17</sup>, leyó el 4 de noviembre de 1571, en la catedral de la Ciudad de México, las cédulas del Rey que implicaban “la ceremonia del juramento”, ordenando a todos los presentes (que incluían tres órdenes de San Francisco, Santo Domingo y San Agustín, así como población en general) que “jurasen no admitir ni consentir entre sí herejes”, para posteriormente hacer jurar al virrey y señalar, de manera destacada, que se castigaba la “Seta de Lutero” con un castigo de excomuniación mayor, por lo que se debían entregar o denunciar a sus sospechosos (Ita, 2017: 39). Posteriormente, Moya también redactó una serie de instrucciones y advertencias “a los oficiales reales de Veracruz, con motivo del envío de las primeras *instrucciones* para la visita de naos en 1572”, en la que enfatizaba lo siguiente:

---

<sup>17</sup> Él era el presidente del Tribunal, conformado también por Alonso Fernández de Bonilla como fiscal, Antonio Bazán como alguacil mayor, Pedro de los Ríos como secretario y notario y Juan de Cervantes, quien enfermó y murió en el trayecto de Cuba a México (Ita, 2017: 38).

En estos tiempos tan peligrosos, los herejes de ellos, tienen en procurar la destrucción de nuestra sagrada religión, inxiriendo sus errores en libros particulares suyos, y en otros, bajo de nombre de autores catholicos (...) que se prevenga de remedio de esto, por el gran perjuicio y daño que podría resultar en estas provincias con la mala y dañada doctrina de estos herejes” (Moreno, 2020: 326).

A pesar de todo, algunos artistas protestantes tenían encargos de obras católicas y comitentes luteranos comisionaban a artistas con vínculos a la Corona española, por ejemplo, el encuadernador y “prototipógrafo real” de Felipe II, Christopher Plantin (Arroyo, 2015: 47), quien vivió entre 1514 y 1589, afincado en Amberes en 1549 y cabeza de una imprenta editorial más celebre de Europa, corrió el riesgo de moverse “entre una estrecha línea entre la conformidad y la ilegalidad” y publicó su *Biblia políglota* gracias al mismo Felipe II, labor que le tomaría de 1568 a 1572, con lo que se convirtió “en un súbdito favorito de la corona española. Ganó el título de Prototipógrafo del Rey, con un lucrativo monopolio en la impresión de obras litúrgicas (Lyons, 2011: 81-82); obra a la que se le buscaría, en Amberes, una serie de pinturas para ser ilustrada, orden mandada directamente por Felipe II a Juan de Ovando, presidente del Consejo de Indias, quien comisionó a Benito Arias Montano, “doctor en teología, capellán real y uno de los eminentes humanistas de España para que fuera enviado” (Arroyo, 2015: 55). Estas negociaciones pueden deberse al antecedente de “una orden moratoria de las persecuciones religiosas y de mayor tolerancia en el proceso de los casos de herejía” mandada a circular por Margarita de Parma, regente de los Países Bajos por designio de Felipe II, después de que el 5 de abril de 1566 una congregación de nobles le expusiera el “Compromiso de la Nobleza”, un documento con cuatrocientas firmas de líderes de las casas de Orange, Egmont, Hornes y Hoogstraten que buscaban “una aplicación más moderada y

tolerante de las leyes contra la herejía” (Arroyo, 2015: 37), aunque muy prontamente se levantó la revuelta iconoclasta y las persecuciones y castigos contra algunos de estos líderes (Arroyo, 2015: 38).

De esta manera y a pesar de que ya se había aliado en 1563 con los calvinistas para obtener capital, con la independencia de los Países Bajos de España en 1581, Plantin realizó “otro cambio de sentido en favor del protestantismo holandés sin importunar al rey de España”, arreglándose para imprimir para los Estados Generales de los Países Bajos mientras mantenía subsidiarios en Holanda y París con las publicaciones de la Contrarreforma (Lyons, 2011: 81-82). Como los inicios de la colonización española en América ocurren al mismo tiempo que el desarrollo de la Reforma protestante (Ita, 2017: 10), el comercio marítimo de impresos de Europa a Nueva España tuvo una fuerte vigilancia en fases iniciales con el fin de “proteger las fronteras de una amenaza latente”, aunque posteriormente muchos procesos se simplificaron para lograr una agilización en la localización y confiscación de libros, derivando en que la fuerza de su impacto se redujo al “concentrarse en el examen de meros listados” enviados por los mercaderes que buscaban el pase de su carga y embarque por parte del Santo Oficio de Sevilla (Moreno, 2020: 325).

Procesos como estos demuestran que las obras sospechosas de heterodoxia fueron juzgadas muchas veces bajo condiciones subjetivas (Llopis, 2018: 23), tales como el dejarse llevar por los vínculos establecidos en el intercambio de arte (Porrás, 2016: 66) y son ejemplo de lo que se denominaría “viralidad” en la difusión de textos e imágenes tanto en Europa como en América: este efecto consistiría en un fenómeno de movimiento y expansión o propagación, más que de relaciones binarias, pues, a manera analógica del efecto del virus, la viralidad tendría velocidad y alcance por actos de “re-envío”, es decir, las obras y textos realizados en el Nuevo Mundo no serían copias directas de obras hechas en Europa, sino que estas tendrían

una expansión y difusión progresiva en otras zonas geográficas que, poco a poco y por medio de múltiples agentes, conectarían eslabones de cultura visual compartida (Porrás, 2016: 58). Esto resulta de las colonias de mercaderes flamencos y de las rutas de ventas: no sólo había una base familiar, sino que las vías de ventas eran por contactos entre linajes o matrimonios, lo cual permitió que se establecieran puntos importantes en Castilla la Vieja y en Valladolid para 1560, con lo que “la infiltración de los comerciantes flamencos tuvo mejor avance en las regiones del sur de España” (Arroyo, 2015: 60).

Si bien la viralidad no es un fenómeno nuevo, los elementos tecnológicos, tales como la imprenta y las rutas marítimas en un principio, permiten aumentar su rapidez, con lo que en la época moderna genera un “impacto humano de colonización y conquista” (Porrás, 2016: 57), lo cual demuestra que las cuestiones de tiempo, espacio y recepción de la obra son sólo un parteaguas con respecto a “cómo operan los factores y procesos históricos en el espacio y cómo las explicaciones del cambio histórico involucran un gran número de consideraciones geográficas y problemáticas de identidad, difusión y contacto cultural” (Arroyo, 2015: 26).

### 3. Las series de *Los evangelistas* de Marten de Vos y de Pascual Pérez

#### 3.1 La pintura en el convento de Santa Mónica, Puebla

El libro religioso posee un carácter doble: como objeto mercantil y como objeto cultural, por lo que era necesario que las inspecciones fueran realizadas tanto por funcionarios de la Corona como por eclesiásticos, “los primeros para el cobro de derechos y los segundos para salvaguardar la religión católica” (Moreno, 2020: 322). Los libros debían ser examinados, según requirió el Primer Concilio Provincial Mexicano (1555), que “prohibió la venta de libros a cualquiera ‘sin que primero por Nos (...) sean vistos y examinados’” (Moreno, 2020: 325).<sup>18</sup> No sería de extrañar que la circulación de imágenes tuviera un proceso similar de examen y revisión. Sin embargo, aunque existía una estricta vigilancia sobre la circulación del libro, cabe pensar que la circulación de imágenes, tanto estampas como pinturas, escapaban en cierta forma a la censura general. Esto porque, aunque en el territorio novohispano las prácticas inquisitoriales provocaron un imaginario popular en el que el luterano o el protestante era “un ser distinto, extraño y peligroso”, en realidad era una ideología que “en la práctica y en lo específico resultaba desconocida” (Ita, 2017: 50).

Gracias a la progresiva distribución de cargamentos, los centros religiosos fueron conformando poco a poco su acervo bibliográfico y pictórico y se fueron haciendo de obras que venían de Europa para ser parte de un recinto o para ser fuente de inspiración para artistas novohispanos, tales como objetos litúrgicos, muebles e instrumentos. En los conventos femeninos, en específico, la pintura devocional tuvo una carga muy fuerte e importante,

---

<sup>18</sup> Por ejemplo, el puerto de san Juan de Ulúa, en Veracruz, era un sitio en el que el tribunal inquisitorial novohispano ponía especial atención por la gran cantidad de arribo de cargas marítimas, pues desde ahí se distribuía la gente y el cargamento llegados a ciudades como Puebla o la Ciudad de México (Moreno, 2020: 327).

porque el punto de devoción principal era la Catedral (con imágenes de devoción equiparables a la Virgen de los Gozos en el caso del Convento de Santa Mónica). Como la clausura impedía que las monjas salieran del convento y acudieran a ese u otros lugares (Andrade, 2018: 225), la pintura cumplía no sólo una función fáctica de conexión entre lo que representa y las que la observaban (Stoichita, 2002: 29), sino también de irrumpir en el espacio conventual para desencadenar una serie de acciones que ellas debían realizar (Arroyo, 2015: 10).

Por otra parte, las imágenes podrían venir no sólo del ámbito contrarreformista, sino también del norte de Europa: Amberes, por ejemplo, tuvo a un intermediario y comerciante de arte, Guiliam Forchondt, quien trasladó más de 12 mil pinturas en un periodo de 35 años hacia la península Ibérica, de las cuales es factible creer que varias llegaron a las colonias españolas y, muy probablemente, a ciudades como Puebla (Hermens, 2020: 100).

El convento Santa Mónica “fue creado como un refugio para las esposas de españoles, que por sus ocupaciones productivas se veían en la necesidad de dejarlas solas”, siendo Julián López y el sacerdote Francisco Reynoso quienes, en 1606, construyen un edificio para resguardar a estas mujeres. Poco a poco, el lugar se convierte en un reformatorio de conductas femeninas, para luego ser abandonado y, finalmente, reestructurado por el doctor don Manuel Fernández de Santa Cruz Sahagún en 1679, quien lo convierte en el “único convento de la ciudad al que se podía acceder sin dote” (Vázquez y Garza, 2000: 11-13). Se considera, además, que este edificio es en la actualidad el único monumento histórico de la ciudad de Puebla que “se ha conservado casi intacto estructuralmente, a pesar de las diferentes modificaciones a partir de 1940” (Solís, 2004: 156).

El ahora Museo del Exconvento de Santa Mónica va tomando su forma y funciones a partir de 1934, después del exclaustro de las agustinas recoletas que lo habitaban, proceso “que va en paralelo a la última afectación de los bienes del clero, ejercida por el Estado



y consolidada por Ley de Nacionalización del 26 de agosto de 1935” (Solís, 2004: 156). Esta ley buscaba lograr el alcance estipulado en el artículo 27 constitucional, fracción 11, en el que “fueron declarados bienes de propiedad de la nación (...) cualquier inmueble destinado a la administración, propaganda o enseñanza de un culto religioso”, pues gracias a las leyes de 1930 y 1934 decretadas por los gobiernos de Portes Gil y Abelardo L. Rodríguez, se facilita “la afectación de los bienes del clero mediante averiguaciones y cateos por parte del gobierno” (Solís, 2004: 157).

Por tanto, se realizaron distintos procesos para nacionalizar espacios y objetos religiosos que pasarían a ser propiedad del Estado. Estos procesos comenzaban con una averiguación, luego se solicitaban certificados de propiedad, se procedía a realizar inspecciones por parte de la Dirección de Bienes nacionales y, en caso de que se determinara un dictamen y prueba pericial, se acudía con las pruebas documentales al sitio para estipular el reglamento de procedimiento para la nacionalización del inmueble y sus bienes internos. Las últimas exclaustaciones de religiosas ocurrieron entre 1934 y 1938, afectando al convento de Santa Mónica (Solís, 2004: 157).

El 3 de abril de 1934, Valente Quintana y Florencio González denuncian, ante la Procuraduría General de la República, que existían varios conventos en funcionamiento en la Ciudad de Puebla, agregando que “se estaban llevando diferentes objetos muy valiosos pertenecientes a la Nación fuera de la República”. La denuncia es ratificada el 17 de mayo de ese año, por lo que el viernes 18 de mayo de 1934 a las 11:00 horas se catea la casa número 103 de la Avenida 18 poniente y se extiende la revisión hasta el número 101 de la misma avenida, encontrando ahí un recinto de aspecto conventual, en uso activo y de carácter religioso que resultó ser el Convento de Santa Mónica (Solís, 2004: 158). Las veinticuatro monjas que lo habitaban y que se negaron a dar sus nombres (Solís, 2004: 159) fueron

exclaustradas y aunque el cateo terminó a las 19:00 horas de ese viernes, el convento fue clausurado oficialmente el domingo 20 de mayo (Solís, 2004: 160).

Ya que se encontró que todo el convento poseía obras de arte religioso y que, según la denuncia inicial, algunas de estas se pensaban vender, se “dejaron 16 soldados con ordenes terminantes de no dejar entrar a ninguno, ni a los vecinos, ni a las religiosas que desocuparon el local”, según el periódico “Opinión” del lunes 21 de mayo (Solís, 2004: 161). Posteriormente, se sabe que “la documentación administrativa más antigua encontrada del museo data de 1937”, que el 3 de agosto de 1938 las pruebas analizadas por el Secretario de Hacienda y Crédito Público, Eduardo Suárez, dan un total acuerdo de que el inmueble y los objetos dentro de este pasaran a pleno derecho al dominio de la nación. Finalmente, su cambio al nombre actual y pertenencia al Instituto Nacional de Antropología e Historia ocurrieron el 2 de marzo de 1940 (Solís, 2004: 164-165).

### **3.2 La serie de *Los evangelistas* de Marten de Vos**

Olivia Moreno Gamboa expresa la manera en que el doctor Pedro Moya de Contreras, en el primer *Edicto general de la fe* de 1571, habla de la obra luterana y de sus adeptos como la razón por la que se adaptan los índices y las visitas o inspecciones inquisitoriales de manera oficial en la Nueva España:

La medida se justificaba por el grave peligro que para “esta tierra y nueva planta de la Iglesia Cathólica” representaban los textos del “malvado heresiarca” Lutero y sus “secuaces”, que no conformes con esparcir su “veneno” habían alterado los escritos de los padres de la Iglesia y, “lo que más se ha de doler y advertir, a la misma escritura

sagrada de las biblias y testamentos nuevos” impresos desde 1520 a la fecha (Moreno, 2020: 323).

Es en 1571, precisamente, cuando se da el primer grupo de reos juzgados y castigados por “herejía luterana”: los más de cien marineros ingleses que llegaron con John Hawkins (en 1568 a Veracruz) y el grupo de franceses apresados en Yucatán en 1571 (Ita, 2017: 32-33). De hecho, es posible que los castigos de herejía fueran más severos en general en toda Nueva España, pues casi todos los ingleses que venían con Hawkins recibieron la sesión de tormento, sanción que no se daba en otros casos que incluían bigamia, hechicería y blasfemia (Ita, 2017: 41-42). Se puede observar el poco agrado que se tenía no sólo por Lutero, sino por sus seguidores (o los sospechosos de serlo), lo cual abarcaría las cuestiones escritas, teológicas y artísticas. Se llegaron incluso a aprehender y procesar inquisitorialmente a quienes se les encontraran libros prohibidos y no quisieran deshacerse de ellos<sup>19</sup>, tal como el caso llevado por Bartolomé de Ledesma contra Alonso de Castilla (Moreno, 2020: 334). Las inspecciones, entonces, intentaban revisar también detalles, tales como los comentarios o notas en las obras escritas para evitar la palabra de herejes (Moreno, 2020: 343)<sup>20</sup> ya que, de hecho, “los herejes fueron siempre una rareza en el México colonial” (Ita, 2017: 43).

Sin embargo, como Amberes se encontraba bajo el dominio español durante la segunda mitad del siglo XVI, se convirtió en el centro comercial más importante de la zona norte de

---

<sup>19</sup> Se sabe también de juicios llevados a prisioneros extranjeros o quienes sintieran simpatía por los enjuiciados. Del primer caso, se tiene el caso de doce supervivientes franceses que habían llegado en un viaje al Caribe en 1559 y comandados por Martin Cote y Pierre Bruxel. Llegaron a Yucatán, “fueron procesados y castigados en Mérida por la Inquisición Episcopal”. Con respecto al segundo caso, tenemos a Sebastián de Peñaredonda, quien nació en Córdoba, España, pero se avecindó en Mérida y que fue juzgado y castigado por la Inquisición “Debido a sus comentarios simpatizantes hacia los penitentes franceses” (Ita, 2017: 15).

<sup>20</sup> Se menciona, en el artículo revisado, a los reformadores Felipe Melachton como luterano y a Juan Escolampadio como calvinista, los dos vetados en el Índice de Valdés y comentaristas en algunas obras de Cicerón (Moreno, 2020: 343).

Europa, provocando un intercambio trasatlántico económico que ayudó a disminuir riesgos financieros y facilitar viajes al continente americano, provocando una diseminación y “aumento en la demanda de arte holandés” tanto en Europa como en las colonias españolas, gracias a una larga y establecida popularidad de dichos trabajos con contratistas españoles (Hermens, 2020: 94).

La demanda en este mercado de arte creció, con lo que se volvió una necesidad cubrir el “gusto por bienes de lujo” que orilló a muchos artistas a una producción amplia y masiva de pinturas con funciones y calidades variadas (Hermens, 2020: 97). Esto a su vez provocó que el tres de octubre de 1575 se prohibiera la falsificación de pinturas, debido al creciente uso de copias de obras de arte, “muchas de ellas generaban mejores ganancias a los artistas que el hecho de producir sus propias composiciones” (Arroyo, 2015: 34).

En Amberes varios artistas realizaron grabados basándose en pinturas ya existentes o en diseños originales. Por lo que respecta a la obra de Marten de Vos, sus “diseños no fueron usados solo para pinturas sino para figurar en una variedad de disciplinas como cerámicas, miniaturas, vitrales y placas de bronce” (Hermens, 2020: 95). Karel van Mander, historiador de arte flamenco, describió en 1604 a de Vos como “un pintor que realizó bellos trabajos, tenía una mano hábil, un placentero y vivaz color” y que, además, la gran cantidad de impresiones realizadas por varios grabadores a partir de sus diseños probaban su “orden en las historias, su modo y arreglo de las imágenes y *in summa*, su espíritu” (Hermens, 2020: 96). A pesar de su establecimiento, crecimiento e impacto, resulta relativamente escaso el estudio e interés que los investigadores han tenido en los artistas manieristas flamencos, tales como Marten de Vos (Arroyo, 2015: 19).

### 3.2.1 La obra de Marten de Vos

El catálogo de libros aprobado por el inquisidor Fernando de Valdés en 1559 fue el utilizado por la Monarquía para permitir una fácil identificación de las obras prohibidas durante las inspecciones realizadas por la Inquisición (Moreno, 2020: 324). Pero, entre las obras que entraron en Nueva España, ya sea por aprobación o sin ella, una gran cantidad de grabados y pinturas “tuvieron un alto impacto en la iconografía, así como en las técnicas de la pintura colonial en América” (Hermens, 2020: 93).

Amberes tenía un “gobierno de estructura tripartita muy complejo” conformado por tres órganos: uno ejecutivo, uno concejal de nobles y el Consejo del Lunes “que permitía la participación de los ciudadanos y artesanos en temas del gobierno” (Arroyo, 2015: 29). Esto demostraba el impacto e importancia del oficio de los artistas en la región y, a pesar de la disminución de su fuerza a partir de 1585 y de que Ámsterdam logró escalar posteriormente, el impacto artístico de Amberes, dado por su alta producción de grabados y reproducciones de pinturas, se mantuvo fuerte bajo una “mercadotecnia” y un estilo propio en sus imágenes (Hermens, 2020: 95).

En dicha ciudad Martín de Vos “estableció su obrador, tejió su red de contactos para la venta de obras y en la que obtuvo sus mejores comisiones” (Arroyo, 2015: 27). La compra y venta de arte se realizaba en una galería en el patio sur de la iglesia, que tiempo después sería la catedral; esta “galería” se denominaba *Pand* y funcionó entre 1460 y 1560, aunque también había dos ferias anuales de venta de arte con una duración de seis semanas cada una

y era Peeter de Vos, padre de Marten, “uno de los artistas que rentaban tienda en el *Pand* de Nuestra señora (...), deán del Gremio de san Lucas<sup>21</sup>” (Arroyo, 2015: 52).

En efecto, Marten de Vos provenía de una familia de artistas, pues tanto su padre como su hermano, ambos llamados Pieter, eran pintores bien conocidos. Marten viajó a Roma y a Venecia, perteneció tanto a la Cámara de Retóricos *De Violeren* como al Gremio de San Lucas de Amberes, al cual ingresó en 1559. Seguramente tuvo un papel importante en dicho gremio por haber sido quien pintó el panel central del tríptico *San Lucas pintando a la Madona* para el altar del gremio en la Catedral de Nuestra señora de Amberes (Hermens, 2020: 96). La zona tenía muchos conflictos sociales, políticos y religiosos, pero a pesar de todo, Marten desarrolló un arte que “debió ajustarse al proyecto del catolicismo de la Contrarreforma”, por un lado y seguir “sirviendo de las comisiones de los nobles luteranos y calvinistas”, por el otro (Arroyo, 2015: 44)<sup>22</sup>. Esto llevó al éxito y popularidad de Marten de Vos, quien tuvo una gran cantidad de obras en altares y de diseños para grabados y pinturas y era uno de los pocos artistas que pagaban impuestos en Amberes, por lo que se asume que tenía un gran estudio en el que probablemente tendría varios aprendices y asistentes (Hermens, 2020: 98).

En cuanto a las obras de De Vos exportadas, no se sabe si él trabajó directamente con algún comerciante o intermediario específico, pero se ha supuesto que estaba involucrado en el proceso debido a “su rol activo como exportador de su estilo e imágenes a través de las pinturas” (Hermens, 2020: 101). Más aún, algunos intermediarios de arte entre la península y

---

<sup>21</sup> Este gremio fue establecido en 1382 e incluía a pintores, doradores, escultores, vidrieros, bordadores y esmaltadores para colaborar en contratos específicos, con lo que sus interrelaciones y contactos tenían mayor provecho y autorregulación (Arroyo, 2015, 56).

<sup>22</sup> Por ejemplo, después de los saqueos protestantes de 1566 y la destrucción del altar del gremio en la catedral de Amberes, hubo negociaciones con Marten de Vos para que creara uno nuevo: una *Última cena*, aún existente ahí, altar que fue realizado hasta 1596 tanto por cuestiones económicas como por el intermitente control calvinista (Arroyo, 2015: 45).

las colonias españolas tenían una fuerte demanda y se ligaban a artistas más prolíficos, como Guiliam Forchond, quien entre 1643 y 1678 envió cerca de 12,852 pinturas a la península ibérica, de las cuales se asume que una buena cantidad habría llegado a las colonias españolas (Hermens, 2020: 100). Sin embargo, existen investigaciones que, a partir del estudio de las características físicas de las pinturas, afirman que algunas obras de Marten de Vos “fueron producidas como obras destinadas al mercado de exportación” (Arroyo, 2015: 12)<sup>23</sup>.

Ahora bien, hay que agregar que en el siglo XVI

la lengua todavía carecía de reglas precisas y no existía un consenso para escribir los nombres, es por ello que Martín de Vos firmaba distinto (...). De ahí que la historiografía internacional también sea heterogénea y no haya consenso en la manera de escribir el nombre del artista (Arroyo, 2015: 23).

En la actualidad, podemos encontrar el nombre del artista en diferentes idiomas, en los distintos países donde se encuentran sus obras. Entre las variantes de su nombre existen las siguientes: “Marten de Vos” en la monografía de Armin Zweite y en la base de datos digital del Museo Británico, mientras que su nombre es “Maarten” en el catálogo Hollstein editado por D. de Hoop Scheffer y en la base digital del Instituto Real del Patrimonio Cultural de Bélgica; finalmente, en el Metropolitan Museum of Art se le denomina “Maerten de Vos” (Arroyo, 2015: 23).

---

<sup>23</sup> Elsa Arroyo basa su tesis de Doctorado en esta premisa, estudiando las cinco pinturas de Marten de Vos llegadas a Nueva España a finales del siglo XVI, destinadas en un principio a la catedral vieja de México y que posteriormente serían separadas y adaptadas para distintos recintos (Arroyo, 2015: 12).

### 3.2.2 Los grabados, la temática y sus inscripciones

En este apartado hablaré sobre la serie de grabados que realizó Marten de Vos en 1585 y en la que, posteriormente entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, Pascual Pérez se basaría para realizar una serie de pinturas de evangelistas ubicada en el Museo Ex – Convento de Santa Mónica.

La brecha temporal y espacial es bastante grande, pero hay que tomar en cuenta que la validez de los grabados, aún a pesar de su trasfondo luterano del que se hablará a continuación, no deriva únicamente del intercambio comercial de imágenes entre Amberes y España, sino por dos cuestiones importantes a resaltar. La primera de ellas es que no hay constancia de que estas estampas de evangelistas hechas por Marten de Vos llegaran a Nueva España en el libro que ilustraron, el *Thesaurus Novi Testamenti elegantissimis iconibus expressus continens historias atque miracula do[mi]ni nostri Iesu Christi* (1585), pero como el parecido con los grabados es innegable se puede suponer que las impresiones pudieron llegar aisladas.

Esto remite al fenómeno de la “viralidad” de las obras de Marten de Vos (Porrás, 2016: 58), fenómeno que no pertenecería sólo a este artista, sino al arte flamenco en general, pues “logró irradiarse hacia otras latitudes, difundido por efecto del emplazamiento físico de sus ciudades más importantes y las vías de comercio (...) donde ocurrieron múltiples fenómenos de transferencia cultural con el resto del orbe” (Arroyo, 2015: 26). De esta manera, se podría aseverar que los grabados lograron ingresar a Nueva España pues, además de que el parecido entre las series de evangelistas de Pascual Pérez y Martín de Vos es innegable y de que el libro que ilustraban los grabados fue publicado en 1585, es en ese año cuando Amberes es recapturado por España, dividiendo definitivamente las provincias del norte de los Países Bajos con las del sur (Arroyo, 2015: 28). Además, la obra de Marten de Vos ya había ingresado



a territorio novohispano en la década de 1580, reflejando un “envío, recepción y uso inmediato” de sus obras en esta zona (Arroyo, 2015: 26).

En segundo lugar, desde una perspectiva anacrónica, la imagen se puede entender como “un elemento de reconfiguración permanente del pasado o el lugar donde se conjugan los planos históricos convocados por la memoria”, es decir, una obra de arte posee en sí misma una “superposición de tiempos históricos”, con lo que comprenderla sólo con respecto a su espacio, tiempo y autor es insuficiente por ser un “fenómeno acumulativo y proyectivo” (Arroyo, 2015: 10). Por lo tanto, no sólo importa el contexto de la obra sino sus antecedentes y adecuaciones en distintos contextos.

Tomando en cuenta que Amberes, lugar de desarrollo y prolífica producción artística de Marten, estuvo dominada políticamente por el catolicismo español pero ideológicamente por el protestantismo luterano y calvinista, se puede concluir que Marten de Vos, si bien fue un artista que comisionaba obra católica, tenía una ideología de producción luterana. Esto ya ha sido señalado en otras investigaciones que indican que “Martín de Vos recibió en este periodo diversas comisiones de obras reformistas (...). De modo que Martín de Vos cumplía con encargos tanto de patronos protestantes como del clero católico necesitado de redecorar las iglesias dañadas durante las revueltas” (Arroyo, 2015: 45)<sup>24</sup>. Por tanto, debido a lo observado en la serie de Evangelistas, podemos deducir que dichos grabados son un ejemplo de la puesta en marcha de la creación y venta de imágenes bajo vigilancia de la Inquisición y que, sin embargo, constituyen en sí mismos la crítica protestante a la imagen católica y su uso

---

<sup>24</sup> Se menciona el encargo de cinco pinturas sobre la vida de san Pablo para decorar la casa del comerciante calvinista Gillis Hoofman y el retrato de la familia de Gillis Anselmo, también comerciante de Amberes (Arroyo, 2015: 45).

tradicional que llegaría a un virreinato español católico para ser base de unas pinturas utilizadas para cumplir funciones devocionales en un convento femenino.

El término “evangelio” proviene del griego *eu-angelio*, que quiere decir “buena noticia”. Los evangelios son relatos de la vida, muerte y resurrección de Jesús, por lo tanto, los evangelistas son considerados los mensajeros que dan a conocer estos hechos (Pikaza, 2013: 356). Cada evangelista es acompañado, en su representación visual, por un ser alado: el hombre acompaña a Mateo, el león a Marcos, el buey a Lucas y el águila a Juan. Estos seres forman parte del llamado tetramorfos, un símbolo de carácter cósmico que anuncia la divinidad, vinculado al anuncio evangélico, a la alabanza a Dios (Pikaza, 2013: 1028)<sup>25</sup>.

La relación de identidad de los evangelistas con estos seres ha sido estudiada de diferentes formas, pero a grandes rasgos, las interpretaciones exegéticas los asocian mutuamente con una cualidad que deriva de la manera en que el evangelista describe o habla de Jesús:

En la simbología cristiana, se han interpretado de dos maneras diferentes: significan ya los cuatro aspectos de *Cristo* encarnado, ya los cuatro *evangelistas*, también comparados con los cuatro ríos del Paraíso, salidos de una fuente común (...). La interpretación cristológica parece la más antigua. Dice san Gregorio que los cuatro animales son los atributos del propio Cristo, que es al mismo tiempo, hombre en su nacimiento, toro en su muerte, león en su resurrección y águila en su ascensión (Réau, 1996: 711).

---

<sup>25</sup> La mención del tetramorfos en la Biblia ocurre en Ap, 4: 6-9 (“Y los cuatro seres vivientes tenían cada uno seis alas alrededor”) y en Ez 1: 6-10 (“Y cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas”, “Con las alas se tocaban el uno al otro”). Se hace énfasis en que poseen alas, lo cual es representado en imágenes.

Además, siempre que aparecen representados en una disposición circular o no lineal, los evangelistas siguen un orden contrario a las agujas del reloj, tomando en cuenta su orden en el canon bíblico (es decir, Mateo, Marcos, Lucas y Juan; Réau, 1997: 712). Sin embargo, por lo que respecta a los grabados de Marten de Vos y los cuadros de Pascual Pérez, podremos ver que estos “cuentan” la historia de Jesús en un orden distinto: Mateo la genealogía, Juan su obra en vida, Lucas su sacrificio y Marcos su resurrección y la de la humanidad. Ese es también el orden que seguiré a lo largo de este capítulo para describir y comparar las citadas series de evangelistas.

Esta es una primera característica que demuestra la sutileza de Marten de Vos por incluir una nota luterana en su obra: el orden de presentación de los evangelistas es opuesta, poco convencional y contraria al uso católico, pues ahora los evangelistas siguen el orden de las agujas del reloj. En ocasiones, las escenas que acompañan a los evangelistas no corresponden literalmente a citas bíblicas, sino que son el resultado de toda una tradición iconográfica y del giro luterano que el autor ha querido resaltar.

### *San Mateo evangelista*

El evangelio de Mateo se ha considerado un “libro de la genealogía (o las generaciones) de Jesús”, pues “evoca los orígenes del pueblo de Israel (y del conjunto de la humanidad) que el Antiguo Testamento expone trazando las genealogías de sus personajes principales”. Enfatiza el carácter mesiánico y universal de Jesús y, además, “valora la cruz como revelación de Dios” (Pikaza, 2013: 621-622). Jesús “no ha venido a destruir la Ley, sino a cumplirla y culminarla de una forma radical [bajo] (...) una línea de gratuidad, de amor al enemigo” y transformando la concepción de la Ley de Dios como una expresión de sanción,

control y división de la humanidad por una “verdad de Dios como gracia, abierta a todos los hombres” (Pikaza, 2013: 623).



Imagen 9: Marten de Vos, *San Mateo evangelista*, 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

La consideración de que el evangelio de Mateo mantiene estas raíces judías se fundamenta en la noción de la genealogía, es decir, el vínculo de origen que se tiene a Dios: el cristiano se consagra como tal por medio del bautismo, pero el judío lo es por medio del nacimiento (Pikaza, 2013: 402). La genealogía de Jesús consta de 3 grupos de catorce

generaciones cada uno (Mt 1, 1-17) y representaría “seis septenarios o semanas de la humanidad. Con Jesús empieza la séptima y última semana, el final o cumplimiento de la historia” gracias a su pasado limpio y puro, pero que ofrece el reino de Dios “a los impuros y expulsados”, gracias a lo que “el Evangelio puede interpretarse como proceso de universalización mesiánica (...) de la identidad judía” (Pikaza, 2013: 404).

En el grabado de Marten de Vos podemos apreciar que, en segundo plano, existe un árbol en cuyas ramas hay varias personas. Este es el símbolo del árbol de Jesé, denominado así por Jesé, hijo de Obed, padre de David y abuelo de Salomón, que a la larga llegarían Matán, Jacob y José, esposo de María (Pikaza, 2013, 403). Es una “figura alegórica que representa a la genealogía de Cristo, según San Mateo (...). A veces se sustituye el árbol por una vid, aludiendo al vino de la eucaristía” y en donde las personas son sus ascendientes y antepasados de Cristo que culminan con la Virgen María (Cabral, 1995: 110).

Jesé es un término griego, mientras que Isaí es hebreo, pero ambos se utilizan para referirse al mismo en la Biblia de Setenta, sólo que la popularización del primero gracias a la Vulgata permitió que “Jesé” fuese más difundido. La base textual del árbol de Jesé tiene que ver con la profecía de Isaías 2:1-3 sobre el nacimiento del Mesías, en que comenta que saldría un brote del tronco de Isaí, del cual nacería una flor (Réau, 1996: 135-136).

Algo importante de notar en el árbol del grabado son: uno, que la base y raíces del árbol se encuentran en el jardín del Edén, a cuyos lados aparecen Adán y Eva; dos, que la punta del árbol es la cruz con Cristo crucificado. Entre la base del árbol, en el Edén y el resto de las ramas hay una nubosidad y un resplandor ovalado, mientras que alrededor de la cruz existe esta misma iluminación, la cual podría atribuirse a la cualidad divina de la salvación que disipa la oscuridad y acerca a la luz de Dios. Se muestra en esta luz a Jesé recostado, de su vientre surge toda la estirpe hasta llegar a la iluminación final, donde se encuentra la

crucifixión, es decir, el sacrificio de Cristo, figura utilizada por los protestantes como la justificación del pecador (González, 2017: 139).

Sin embargo, estos dos elementos, la crucifixión y el jardín del Edén, no son frecuentes en la representación de esta figura alegórica<sup>26</sup>: el árbol de Jesé consta de una “raíz”, que es comúnmente él mismo reclinado y de cuyo vientre nace el árbol (debido a la profecía de Isaías que dice que en el tronco de Jesé se posaría el espíritu del Señor, Is 11, 1), una “vara” asociada a los antepasados de Jesús y María en especial y una “flor”, representada por Cristo (Manzarbeitia, 2009: 1). Algunos otros escritos corroboran esta información, como Tertuliano (quien indica que la vara que sale de la raíz es María, descendiente de David y cuya flor y fruto sería Jesucristo), san Bernardo (que reitera a María como vara y su hijo como flor) y san Jerónimo, quien concuerda con lo anterior (Réau, 1996: 136).

---

<sup>26</sup> Louis Réau menciona que en una vidriera del siglo XVI, en Comfort, Bretaña, el árbol de Jesé sí termina en un Cristo crucificado (Réau, 1996: 141).





Imagen 10: Marten de Vos, *San Mateo evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

Tomando en cuenta, ahora, que el árbol mostrado en el grabado nace en el Edén y culmina en la crucifixión, podría realizarse la analogía de que las raíces terminan en la rama más elevada, es decir, que la acción de Adán y Eva desemboca en la acción de Jesús; en otras palabras, el pecado original de Adán culmina con el sacrificio de Jesús. Esta es una razón por la que en algunas representaciones artísticas hay un cráneo a los pies de la cruz: “el lugar

donde crucifican a Cristo es llamado Gólgota o ‘Calvario’, lugar de la calavera. Además, ahí se supone que estaba el cráneo de Adán, para que la sangre de Jesús caiga sobre él y limpie el Pecado Original” (Cabral, 1995: 154).

Los evangelistas no hablan de este hecho, sino que es más bien una “invención de los teólogos que deseaban establecer una relación entre el pecado original y la muerte redentora de Cristo”, sumándose a la leyenda justificaciones como que la cruz fue “construida con la madera procedente de una vara del árbol de la Ciencia plantado sobre la tumba de Adán” o que Adán fue enterrado en el Gólgota y cuando muere Jesús “muchos cuerpos que dormían, resucitaron” (Mt 27:52; Réau, 1996: 508).

Esta conexión entre Adán y Jesús se ha buscado representar de diversas maneras para “vincular la redención con el pecado original” (Réau, 1996: 523): con el cráneo de Adán o su cabeza al pie de la Cruz, con su esqueleto, con sepulcros abiertos, con el cráneo volteado a manera de cáliz que recoge la sangre o con Adán saliendo de su tumba (Réau, 1996: 508-510). El hecho de mostrar en el grabado al árbol de Jesé con el tronco enraizado en el Edén y la vara final como la cruz hace de puente en toda la genealogía de Jesús hasta el punto original por el que el Mesías vendría al mundo: la expiación del pecado, la salvación de la humanidad por medio de la gracia de Cristo y este como donación de Dios, aspectos fundamentales de la ideología luterana.

En el primer término de la composición y en zona izquierda se representa a Mateo, quien observa atentamente a un hombre alado, el cual señala tanto al libro, con la mano derecha, como al árbol de Jesé, con la mano izquierda, dando a entender que le explica sobre lo que debe escribir. Como se comentó previamente, el hombre alado se asocia a Mateo porque “su Evangelio comienza por la genealogía de Cristo según la carne” (Réau, 1997: 372). Ambos



se encuentran en un recinto arquitectónico: un templo que cuenta con dos columnas de fuste helicoidal y ornato de flores.

La columna es, en general, “símbolo universal de soporte y fortaleza, así como de comunicación de la Tierra con el Cielo” (Cabral, 1995: 64), pero estas de aquí son de fuste helicoidal, lo cual corresponde a columnas salomónicas (Lajo, 2011) llamadas también torsas, las cuales se creía fueron usadas en el Templo de Salomón (McNamara, 2012: 29). El rey Salomón fue nieto de Jesé y su estirpe desembocaría finalmente en José, pero es principalmente identificado como el constructor, literal y alegórico, del templo de Jerusalén: es quien logra superar la oposición de otras ideologías religiosas para el establecimiento y asentamiento de un sitio dedicado a Yahvé (Pikaza, 2013: 940).

Es así que podemos, finalmente, relacionar todo lo explicado con la inscripción en latín que se encuentra en la parte inferior del grabado, que resalta la importancia de la humanidad y genealogía de Jesús y la importancia de que esto quede por escrito:

*Humani generis Iessea ab origine stirpem, quod referat Christi, scriptor avengelicus dicitur adiunctus iuveni Mattheus alacri hic honos, hec sancto est gloria paria viro.*

Desde el origen de la raza humana hasta el linaje de Jesé, que se refiere al de Cristo, se dice que un escritor vengador está asociado con el joven Mateo, este honor es igual al honor de un hombre santo.<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Todas las traducciones del latín fueron realizadas por el Dr. Gonzalo Fontana Elboj, de la Universidad de Zaragoza, a quien le agradezco profundamente su apoyo.



Imagen 11: Marten de Vos, *San Mateo evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica,.

### *San Juan evangelista*

Con respecto al grabado que representa a Juan, podemos ver que él se encuentra en el centro de la composición y no a la izquierda, como los otros tres grabados muestran a los demás evangelistas. Además, es el único de los cuatro cuyo escenario es en naturaleza abierta, al pie de un árbol y no en un recinto arquitectónico que se abre a paisajes bíblicos. Las escenas que lo acompañan son dos: en el lado izquierdo reconocemos, gracias a la vestimenta que

porta, a Jesús resucitado cargando una oveja en los hombros, y, en el lado derecho, se observa el bautismo de Cristo y el descenso del Espíritu Santo presenciado por dos ángeles.



Imagen 12: Marten de Vos, *San Juan evangelista*, 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

El evangelio de Juan ha sido destacado por su “cristología alta”, pero también por expresar una “antropología alta”, es decir, por mostrar a Jesús como un ser humano y divino, que “se sitúa en el lugar de cruzamiento entre la vida y la muerte, la luz y las tinieblas, y que, de esa manera, forma parte del misterio de la revelación de Dios” por ser Jesús aquel ser divino que ilumina y salva a la humanidad, acercándola a Dios (Pikaza, 2013: 522).

El animal que acompaña a Juan es el águila. Esta lleva en su pico un tintero, ya que Juan evangelista ha sido considerado “patrón de los impresores, librereros, encuadernadores, papeleros, copistas de manuscritos, grabadores al buril o talla dulce, porque casi todos los libros de la Edad Media estaban escritos en latín” (Réau, 1997: 188).

Juan se refiere a Jesús a partir de las cualidades del águila: aquel ser que se eleva y asciende. Ahora bien, para explicar esto mejor y comprender la relación con las escenas del fondo, tenemos que revisar las inscripciones en latín que se encuentran en la zona inferior del grabado:

*Ut genus omne avium superat Iovis ales aperta aethera dum pennis per vaga carpit  
iter sic superat scriptis reliquos Ioannes et ipsum obductum verbum carne fuisse refert.*

Al igual que el ave de Júpiter supera a todo el linaje de las aves mientras vuela por los tenues aires que surca con sus plumas, así Juan supera a los demás con sus escritos y cuenta que el Verbo se hizo carne.

Lo que está expresando el texto en latín es al águila como el símbolo de Júpiter, padre de los dioses y dios romano del rayo (quien, de hecho, se disfrazó de águila para robar a Ganímedes; Wilkinson, 2009: 24), pues se comprende el simbolismo analógico del águila como el ave que “se remonta más alto que cualquier otra ave” y permite comparársele con “divinidades sobrenaturales, dirigentes terrenales y de las naciones imperiales” (Martin, 2010: 256). Como generalidad indoeuropea, este dios, Zeus, se consideraba un protector, imagen de la luz y el rayo, pero en cuanto a su versión helénica se le enfatiza su común “descendimiento” y sus muchos disfraces para hacerse pasar por cosas terrenas, tales como animales, personas

o elementos de la naturaleza (Garibay, 2011: 5). La cuestión es que el evangelio de Juan, de hecho, ha sido considerado como un texto que “desarrolla experiencias helenistas” al diferenciar cuestiones como el arriba/abajo o la luz/oscuridad, pero no admite una “división estricta”. Por otro lado, al decir que “la palabra misma estaba revestida de carne” tiene que ver con que este evangelio está

centrado en la carne de Jesús, conforme a su palabra introductoria: ‘el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros’ (Jn 1, 14). Entendido así, el Verbo de Dios no es una idea, un principio intemporal y superior, figura de un mito o de un tratado filosófico, sino el mismo Jesús, aquel que ha sido rechazado por las autoridades de Israel y Roma y que ha muerto en cruz entre los hombres (Pikaza, 2013: 522).

Entonces, Jesús es un ser divino que se hizo, literalmente, carne en vida<sup>28</sup>, manera en la cual actuó y trabajó con los demás humanos para guiarlos y salvarlos. Pero para lograrlo tuvo que pasar por un proceso importante: el bautismo. Estas dos son las cuestiones que las escenas del grabado de Marten de Vos abordan: Jesús se convierte en el buen pastor a partir de que es bautizado por Juan bautista.

---

<sup>28</sup> María Magdalena de Pazzi, santa florentina que vivió entre 1566 y 1607 y cuyo convento al que pertenecía tenía círculos de mujeres influenciadas por Girolamo Savonarola, también nombra a Jesús de esta manera: “¡Oh Verbo encarnado! Tú has querido inclinarte y humillarte frente a san Juan, como si tuvieras necesidad de ser purificado”, haciendo referencia al bautismo de Cristo (Réau, 1996, 312).





Imagen 13: Marten de Vos, *San Juan evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

Jesús cargando a la oveja remite a la parábola de la oveja perdida, la cual dice “Y cuando la encuentra, la pone sobre sus hombros gozoso” (Lc 15, 3-7) haciendo alusión a que aquellas personas que “se alejan del rebaño” se acercan al pecado pero vuelven para ser guiadas por su pastor. Las ovejas en rebaño como representación de los creyentes y el pastor son figuras propias de la cotidianidad de Oriente mediterráneo antiguo que ha influido en la visión de Dios como el gran pastor que cuida y guía a la humanidad. Sin embargo, a pesar de que en varios fragmentos del Antiguo Testamento se hace alusión a un simbolismo de reypastor, en el evangelio de Juan (Jn 10, 1-16) “Jesús es el auténtico pastor, aquel que puede conducir hasta la meta a su rebaño. Por eso se distingue de otros malos pastores (...), porque

conoce a las ovejas”, no sólo las manda, sino que vive con ellas y con ellas también sufre (Pikaza, 2013: 753-754)<sup>29</sup>.

De esta manera, “en el simbolismo cristiano, el Buen Pastor es la imagen de Cristo que reencuentra al pecador penitente y lo devuelve al redil” (Réau, 1996: 37). Sin embargo, Jesús es asociado también con las ovejas, señalado como un cordero, el animal sacrificial por excelencia del Antiguo Testamento. En el evangelio de Juan, es Juan bautista quien lo llama así (Jn 1, 19-34) y da a entender que el mundo que rechaza y se aleja de Dios cae en el mayor pecado, por lo que “por medio de su entrega Jesús ha destruido ese pecado, volviendo a poner a los hombres ante el misterio de Dios” (Pikaza, 2013: 235-236). Pero para comenzar a ser pastor y acercar a las ovejas a Dios, tuvo que ser bautizado, algo de gran interés, porque el bautismo es el principal sacramento para los luteranos (Vázquez, 2018: 87). Además, el pastor luterano es el equivalente al cura católico.

El bautismo es la manera en que los cristianos se convierten en tales (Pikaza, 2013: 402). Así, la escena posee elementos de tradición católica en cuanto a la representación de dicho sacramento: tanto la inclusión de los ángeles a la orilla del río (Réau, 1996: 310) como “la purificación en el agua del río y la teofanía o Descenso del Espíritu Santo”, ritual que Jesús no realiza para él sino “para los hombres de la Nueva Alianza, con el objeto de instituir el sacramento del bautismo en lugar de la circuncisión judaica” (Réau, 1996: 307). Por su parte, Cristo arrodillado frente al bautista es una concepción tomada después del concilio de Trento, en señal de la humildad y humanidad de Jesús (Réau, 1996: 312).

---

<sup>29</sup> El Evangelio de Lucas también posee esta parábola (15: 3-7), donde se expone la constante búsqueda del pastor por aquella oveja alejada del rebaño que está bajo su protección. En cuanto al Antiguo Testamento, esto es expuesto en el Salmo 23 (se hace la analogía entre Dios y el pastor, que cuida, provee y lleva a “verdes prados” a pastar), en Ezequiel, 34:12 (el pastor cuenta a sus ovejas ante la tormenta y las pondrá a salvo a todas) y en Isaías, 40:11 (el pastor protege con cariño a sus ovejas) (Réau, 1996: 37).



Imagen 14: Marten de Vos, *San Juan evangelista*. 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica (detalle).

El luteranismo considera el bautismo como símbolo de transición entre vida y muerte, entre volverse “criatura” y comenzar la vida en la tierra (Vázquez, 2018, 87; Gal, 6:15), asociando la inmersión en el agua como un simbolismo de muerte y la salida de esta una “resurrección por la virtud del bautismo” (Réau, 1996: 307). No es de extrañar, entonces, que Martín de Vos reflejara el bautizo de Cristo como punto clave para su “elevación” y su función



en la tierra desde el punto de vista protestante y, más aún, como lo que le permitiría cuidar y salvaguardar a los creyentes, representados como la oveja.

### *San Lucas evangelista*

El grabado de Lucas muestra dos escenas: el nacimiento de Jesús en el pesebre, en la zona derecha y su crucifixión, en la zona superior central. Se ha planteado que Lucas escribió un gran texto considerado un “relato-tratado de los acontecimientos y palabras relativas a Jesús y a los principios de la Iglesia, en dos volúmenes”. También se cree que este texto fue dividido en el siglo II en una primera parte que trata la vida, muerte y resurrección de Jesús, es decir, un evangelio y en una segunda parte que toca los relatos de lo sucedido en la Iglesia desde la partida de Cristo, que es el libro de Hechos de los apóstoles (Pikaza, 2013: 577-578).

Para poder lograr un texto tan amplio y articulado, se le ha considerado a Lucas una especie de “historiador de los orígenes del cristianismo” e incluso lo menciona en el evangelio: “Según eso, también yo, después de investigar todo con diligencia, desde los orígenes, he decidido escribírtelo con orden, ilustre Teófilo, para que compruebes la solidez de las enseñanzas que has recibido” (Lc 1, 1-4). Además, se ha señalado que él utiliza como fuente de inspiración la Biblia Septuaginta, que es la versión traducida al griego, para organizar la información (Pikaza, 2013: 578).

Esto podría tener relación con el lugar en el que se encuentra Lucas en el grabado: un recinto con una silla y muchos libros en el suelo y en repisas. Podrían aludir al estudio del pasado de Jesús para poder escribirlo de manera organizada. Algo que ayudaría a fundamentar esto es que muy probablemente, en todo estudio artístico flamenco de gran producción, se utilizara al libro o la biblioteca como un elemento iconográfico y compositivo que simbolizaba a los libros modelo y de instrucción como medios de inspiración para la producción de nuevos

objetos u obras (Hermens, 2020: 99)<sup>30</sup>. En suma, a diferencia de la tradición católica de representar a Lucas como un pintor o en un taller de artista, por ser aquel que supuestamente retrató a la Virgen y abre la puerta de la función didáctica de las imágenes (Réau, 1997, 262; Rubial, 2018, 25), se le representa como un historiador basado en la verdad, en correctos fundamentos y en enseñanzas provechosas (Macías, 2016: 672), en otras palabras, no es mostrado como un creador de imágenes, sino como un consultor de las Escrituras, uno de los preceptos luteranos.



Imagen 15: Marten de Vos, *San Lucas evangelista*, 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

<sup>30</sup> Hermens hace este señalamiento a partir del análisis de la pintura *Una alegoría del arte de pintar* o *Lady Pictura pintando flores*, de Jan Brueghel II y que data de 1625 aproximadamente. Detrás de la musa de la obra se encuentran “pilas de impresiones y dibujos sobre la mesa y suelo, todos diseños preliminares y dibujos derivados de antigüedades, así como libros ilustrados” (Hermens, 2020: 99).

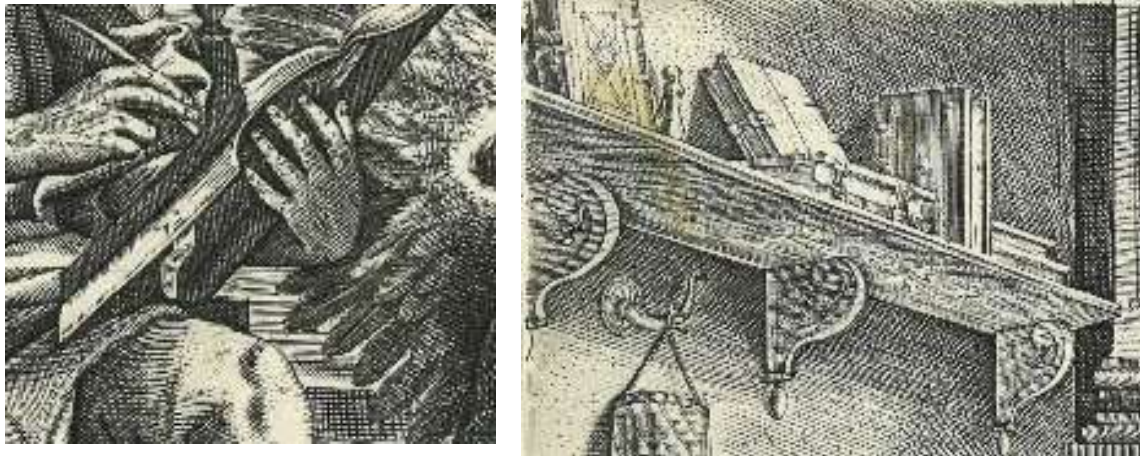


Imagen 16: Marten de Vos, *San Lucas evangelista* (detalles), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

Volviendo al énfasis que hace este evangelio con respecto al anuncio del nacimiento de Jesús y su cualidad profética, Santiago de la Vorágine comenta, en el siglo XIII, que el buey fue el animal preferido “para ofrecerlo como víctima en los sacrificios” (Macías, 2016: 670), lo cual se vincula con el sacerdocio de Jesucristo (Réau, 1997: 264). Así, el buey es animal con el que se le ha vinculado a Lucas y que en el grabado observa atento la escena del



nacimiento de Jesús, en donde hay otro buey en extrema cercanía, viendo de frente al niño recién nacido. Otras tres personas también miran al bebé, lo cual corresponde a la tradición de pintar ese número de pastores, según un pasaje relatado únicamente por Lucas (Réau, 1996: 245). Atestiguan el nacimiento de Jesús, quien no es un sacerdote que sacrifique, sino que nace para tal fin: él encarna una historia de sufrimiento que asume voluntariamente a pesar de lo doloroso que pueda ser, pero “entrega la vida en favor de los hermanos” (Pikaza, 2013: 938).



Imagen 17: Marten de Vos, *San Lucas evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

Sin embargo, el otro animal que debe aparecer en las escenas del nacimiento es la mula, aunque esta no observa al pesebre sino hacia el fondo, en donde hay unas ruinas de arquitectura romana. Esto podría tener relación con “la radicalidad mesiánica del Evangelio”, pues Lucas enfatiza la llegada de Jesús como nuevo futuro e inicio de la historia de una nueva Iglesia que acabaría con la violencia previa (Pikaza, 2013: 577). La presencia de estos dos animales en la Natividad no es mencionada en los Evangelios canónicos, pero se volvió tradición entre los siglos IV y VI y, aunque parece estar basada en el Evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, este tiene su base en el texto de Isaías 1:3: “El buey conoce a su dueño, y el asno el pesebre de su señor; Israel no entiende, mi pueblo no tiene conocimiento.” (Réau, 1996: 239).

Otros simbolismos de estos animales son la que da Gregorio de Niza, quien asocia al buey con el judío encadenado por la ley y al asno con la bestia que carga el “pesado fardo de la idolatría”; existe la asociación del buey con los gentiles y el asno con los judíos e incluso la que señala que serían prefiguraciones de los ladrones entre los que Jesús sería crucificado, pero en general todo apunta a que ambos animales son testigos del nacimiento del Mesías (Réau, 1996: 240).

En el grabado de Marten de Vos, justo detrás de las ruinas, se observa la crucifixión, es decir, se observa que el ciclo profético y de sacrificio ha sido cumplido. Sin embargo, en el cielo se abre un resplandor que muestra al tetragrámaton. Dicho símbolo es un conjunto de letras que evocan el nombre de Dios en hebreo, pero como este no tiene vocales, posteriormente los rabinos le intercalaron las vocales del nombre “Adonai”, extrayendo así la forma “Jehová” que “fue universalmente admitida hasta el siglo XIX” (Réau, 1999: 26). No hay amplios indicios de que este símbolo se utilice de manera regular en la iconografía

católica, a diferencia de la delta griega, así como la alfa y la omega o bien en otros simbolismos con letras, como el crismón para aludir a Cristo (Réau, 1999: 41).

Ya en Éxodo, 20:4 se comenta que Moisés y las Tablas de la Verdad hacen explícita la prohibición de la reproducción de imágenes, pues estas pueden generar idolatría y aunque dicha tradición cayó en desuso, por lo que

en el siglo XVI la Reforma se esforzó en recuperar la observancia de la ley mosaica que Cristo no había abrogado. Protestantes, luteranos y sobre todo calvinistas, condenaron expresamente toda imagen de Dios (...) y Teodoro de Beze, haciéndose eco, declaró que es inexcusable “querer pintar a Dios que es espíritu, e invisible” (Réau, 1999, 27-28).



Imagen 18: Marten de Vos, *San Lucas evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

De esta manera, podemos considerar que los grabados que muestran al tetragrámaton, que son los de Lucas y Marcos, intentan respetar de la forma más ortodoxa la prohibición de no representar a la divinidad. Aunque no todas las versiones de los grabados muestran el nombre de Dios, como se explicará más adelante, es aún más extraño que esté representado el día de la resurrección de los muertos en el grabado de Marcos evangelista, puesto que es Jesús y no Dios Padre quien debería estar en esa escena, de acuerdo con la interpretación católica del Juicio Final del Apocalipsis.

Así, podemos concluir la explicación de este grabado con la inscripción en latín que se encuentra en la parte inferior:

*Lucas evangely scriptor bove pingitur atro quod caderet scripto victima sacra suo cunctaque dum lucent Claris aetata flammis offerret supero thura propheta Deo.*

Lucas, el escritor del evangelio, es representado junto a un buey negro porque en su escrito había de ser sacrificada una víctima sagrada. Y mientras todos los altares resplandecen con brillantes llamas, sobre ellos el profeta incienso había de ofrecer a Dios.

#### *San Marcos evangelista*

Por último, el grabado que representa a Marcos muestra dos escenas: en el lado derecho está Cristo resucitado como vencedor del pecado y de la muerte, cuyos símbolos salen de la boca del Leviatán, mientras que arriba de él crecen algunos árboles. Al lado de Cristo hay dos soldados, uno lo observa sorprendido, mientras que otro le da la espalda para observar una escena en tercer plano: la resurrección de los muertos y, entre ellos, un personaje que levanta

las manos al cielo, donde las nubes se abren y permiten ver un resplandor dentro del cual hay un elemento específico, dependiendo de la versión del grabado que veamos, pues puede ser Dios padre o el tetragrámaton.

Marcos evangelista es retratado de manera tradicional, ya que según Santiago de la Vorágine:

Físicamente san Marcos fue un hombre de complexión fuerte, de nariz grande, semblante adusto y ojos muy bellos. Al morir ya estaba algo calvo y un tanto canoso en la cabeza y en su poblada barba, pero todavía no era viejo (Macías, 2016: 255).

Se ha relacionado a Marcos con el león por las palabras con que inicia su evangelio: presenta a Juan bautista, como aquel “que clama en el desierto”, hábitat de dicho animal, haciendo una analogía entre los rugidos de la predicación que anuncian la llegada del Mesías (Reyes, 2017: 185; Réau, 1997: 323; Mc 1, 3-4). De manera general, el león es un animal que simboliza agresividad, fuerza y poder (Malaxecheverría, 1986: 19), pero también se le relaciona con la protección y la autoridad (Martin, 2010: 268). Existían algunos mitos en la época antigua de que sus crías nacían “como muertas”, manteniéndose así por tres días, hasta que el padre llegaba y les hacía moverse al darles calor con su aliento, en una especie de resurrección ahora asociada a la dualidad de Jesús como humano que muere y divinidad que resucita (Charbonneau, 1997: 38-40). Precisamente, en el grabado se muestran dos resurrecciones: la de Cristo, ya ocurrida y la del resto de la humanidad, por ocurrir.





Imagen 19: Marten de Vos, *San Marcos evangelista*, 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

La resurrección de Jesús lo muestra como vencedor del pecado (al que se alude con la serpiente del Génesis) y la muerte (representada por un esqueleto), motivo iconográfico analizado previamente. A lo ya dicho, hay que añadir que Cristo resucitado vencedor del mal también se le consideraría un prototipo del “Cristo Rey”, propio del arte medieval y que se caracteriza por pisotear al espíritu del mal, representado de diversas formas, entre ellas el león, el dragón, el basilisco y el aspid, un tipo de serpiente (Réau, 1996: 46). Además, esta es una figura utilizada entre el siglo VIII y el siglo XI, que ilustra la imagen triunfal del Salmo 90:13 y que se inspira en los emperadores que vencen al enemigo (Réau, 1996: 48). Como se

comentó, Jesús es salvador pero también vencedor de estos castigos que persiguen a la humanidad, lográndolo por su gracia anunciada en el Evangelio mediante su sacrificio (Ziegler, 2019: 15). Además, es posible que este simbolismo sea parte del grabado de Martín de Vos por enaltecer dicha gracia, cualidad que el luteranismo ponía en primer lugar, antes de la liturgia y los sacramentos (Ortíz, 2021: 41).

Es importante resaltar que esta figura de Cristo Rey tuvo un uso entre los siglos VIII y XI, pero posteriormente dejó de ser típica, hasta precisamente el siglo XVI, momento en que algunos artistas, como De Vos, lo utilizan en sus obras. Este no es un motivo iconográfico que atacara al clero o a la Iglesia, ni tenía una incidencia de denuncia explícita, por lo que no podría ser motivo de investigación por parte de la Inquisición, ni en España ni a su llegada a la Nueva España o durante su uso por parte de Salmerón o de Pascual Pérez, por ejemplo. Sin embargo, ya se ha comentado que es una figura que fue aprovechada por el luteranismo, pues resalta la naciente ideología protestante con respecto a la *Sola Gratia* y la *Sola Fede*: si Jesús es la donación de Dios, tener fe en su gracia es suficiente para la salvación, lo cual implica que su resurrección no sólo vence al pecado y a la muerte, sino que es una manera de erigirse como nueva ley, más allá de las ley antigua y aún por encima de la institución eclesiástica, tal y como lo mostraban algunas de las primeras imágenes que ilustraban la ideología luterana (*Cristo vencedor del pecado y la muerte con san Juanito*, de Lucas Cranach, así como el grabado del mismo De Vos *Cristo vencedor*).

Recordemos, además, la apuesta por parte de la Reforma del protagonismo casi exclusivo de Cristo en sus fundamentos teológicos y de la salvación. Esta escena se encuentra en un segundo plano, lo cual indica que (siguiendo la noción del plano desvirtuado y la composición sobre la superficie ya explicadas previamente) el espectador “entraría” en la imagen en un recorrido que “nos muestra estos tres planos desde lo más cercano a lo más

alejado” (Mendoza, 2020, 168). Así, lo más cercano que tendría el espectador es el evangelio (en el primer plano) por lo que tendría que remitirse a la lectura autónoma de las Escrituras. Más lejos se encuentra la victoria de Cristo sobre el pecado y la muerte, un evento que ya ocurrió pero que está en el pasado, por lo que le queda tener fe en su gracia. Lo más alejado es la resurrección de los muertos y el juicio final, es algo que vendrá en un futuro pero sin Cristo como juez, según la concepción luterana, como aparece en la obra de Lucas Cranach *Ley y evangelio* en la versión conservada en el Museo Herzogliches, Gotha, Alemania. Así, el segundo plano no es sólo una parte de la imagen, sino que se comporta como una especie de vínculo o escalón entre lo más cercano y lo más lejano: la fe en Jesús como vencedor y como nueva ley es la clave para llegar a la salvación.

Finalmente, la escena de fondo, en el tercer plano, muestra la resurrección de los muertos, con dos personas levantando los brazos hacia el cielo y cuerpos resucitando de la tierra. Sin embargo, en algunas versiones del grabado aparece, en las nubes, la silueta de Dios Padre, mientras que en otras se observa el tetragrámaton, lo cual no concuerda con la noción de que es Jesús quien vendría en su segunda Parusía “en toda su gloria, en el fin del mundo, para juzgar a los vivos y a los muertos” (Réau, 1996: 685)<sup>31</sup>. La resurrección de los muertos es algo que ya se comentaba, en el Antiguo Testamento (Réau, 1996: 750), como en la predicción de Daniel (12:2), el libro de Job (19: 25-27) y en la profecía de Ezequiel (37: 1-6), la cual relata una resurrección progresiva y que inspiró la iconografía de “muertos emergiendo

---

<sup>31</sup> Réau cita a Lutero en un escrito de 1525: “Mi espíritu no puede sentirse cómodo con este libro [Apocalipsis]. Tengo una razón suficiente como para no estimarlo demasiado: es que Cristo no aparece allí ni enseñado ni reconocido, cuando el primer deber del apóstol es hacerlo”. Él desconfía de cierta manera de este texto y no lo considera apostólico, ya que el autor de Apocalipsis “se dice simplemente el servidor del Señor. Por ello no puede identificarse como el apóstol san Juan, hijo de Zebedeo, que fue el discípulo preferido de Jesús”. Con esto podríamos aventurarnos a especular que Lutero no consideraba que el texto de Apocalipsis fuese adecuado o le diera a la gracia de Cristo el valor merecido, por lo que probablemente sus seguidores tuviesen esta misma ideología y, por ende, Martín de Vos también.

no de sus tumbas sino de la tierra, unos en estado de esqueletos, otros revestidos de colgajos de carne” (Réau, 1996: 764).

Los evangelios, por su parte, dan algunos datos más: Marcos (12:25) enfatiza una resurrección de cuerpos asexuados; Lucas (14:4) cree sólo en la resurrección de los justos y Juan (5:28-29) considera que la resurrección será universal. Mateo (24:30-32; 25:31-46), sin embargo, es más detallado en cuanto a la explicación de la venida de Jesús, que ocurriría “en el cielo” y vendría “sobre las nubes”, además de hablar sobre el juicio a justos e injustos (Réau, 1996: 750-751). Es muy revelador que Marten de Vos presente una resurrección de los muertos ante una figura divina difusa, no un Juicio Final con la figura de Cristo Juez como protagonista.



Imagen 20: Marten de Vos, *San Marcos evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

Con respecto a la inscripción en latín de este grabado, podemos ver la referencia hacia Juan Bautista y su papel como el que prepara el camino antes que Jesús:

*Nuntius ante pedes domini qui sacra parabit vestigia et sacras per inga summa vias  
ante parate viam domino semitasque sacratas Marcus erit fuluus cui comes ipse leo*

El mensajero que preparará las sagradas huellas ante los pies del Señor y dirá “abrid sus caminos; preparad su camino al Señor y sus sagradas sendas”, será Marcos, a quien un amarillento león será su compañero.

En conjunto, esta serie de grabados nos muestra la capacidad analítica de Marten de Vos no sólo para plasmar la cuestión esencial del evangelio, sino para conectar la esencia de los seres que acompañan a cada evangelista con alguna cualidad de Jesús bajo una representación visual sutil, pero que no seguía los mismos o todos los patrones ya dados por la iconografía del arte católico.

### **3.2.3 Variantes y ajustes progresivos de las imágenes**

El rigor de las persecuciones religiosas aplicaba tanto a nuevos cristianos como a comerciantes flamencos, quienes hacia 1585 debieron buscar un poco de libertad para profesar su religión en el norte de Europa (Arroyo, 2015: 35). Sin embargo, esto no frenó ni las prácticas religiosas ni la producción artística. Es por esto que se han rastreado algunas variantes de esta serie de evangelistas en algunos museos.



Para la descripción anterior de los grabados de Marten de Vos me basé en la versión que posee la Biblioteca Real de Bélgica. Sin embargo, existen algunas otras versiones. Una muy parecida es la que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. En la Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas hay una versión de los grabados que muestran una muy clara diferencia con respecto a las dos anteriores: en el grabado de Marcos, justo en el cielo que se abre sobre la escena de la resurrección de los muertos, aparece el símbolo del tetragrámaton. Esto es algo que parece acercarse a la idea del precepto bíblico de no crear imágenes (Ex 20, 3-4), llevando al extremo la presencia de Dios de manera no figurativa y haciendo que aparezca únicamente este símbolo que representa su nombre, lo cual concuerda con el argumento que apelaba en contra de las imágenes en las iconoclastias bizantina y protestante: que las imágenes eran susceptibles de engañar en lugar de instruir (Freedberg, 1977: 172).

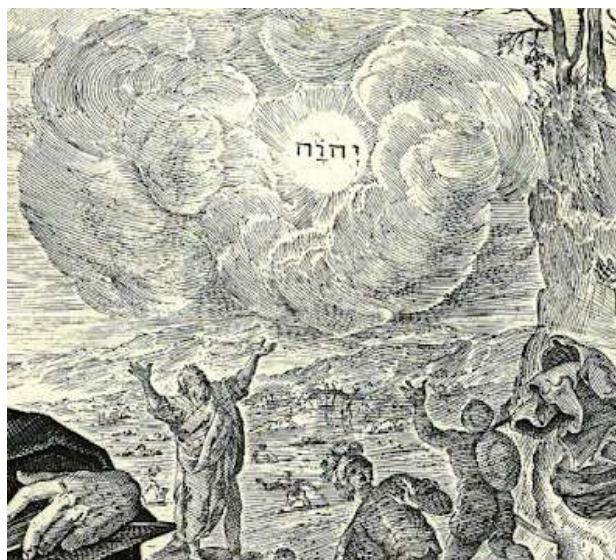


Imagen 21: Marten de Vos, *San Marcos evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas.

En el Museo Británico hay otras dos series de grabados, una en blanco y negro que tiene un contraste un poco más marcado y algunas figuras se notan ligeramente distintas, como el león que acompaña a Marcos evangelista. Sin embargo, es también destacable que en el mismo museo existe una versión coloreada de estos grabados, pero en ninguna de las dos aparece el tetragrámaton que se observa en la de Bruselas, sino la figura de Dios Padre.



Imagen 22: Marten de Vos, *San Marcos evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. British Museum.



Imagen 23: Marten de Vos, *San Marcos evangelista*, 1585. Estampa coloreada al buril. British Museum.

No ha sido posible identificar cuál de las versiones fue realizada primero, ya que todos los sitios digitales los datan como de 1585, pero es notoria la incidencia de algunos preceptos protestantes no sólo en los grabados, sino en detalles que varían, como el ya mencionado tetragrámaton. Curiosamente, los grabados de Bélgica, Bruselas, Madrid y la versión coloreada de Gran Bretaña muestran también el tetragrámaton sobre la crucifixión de Jesús en *Lucas evangelista*. En este caso, se explica su presencia porque Jesús, en su expiación, entrega su espíritu al Padre (Lucas 23, 44–46).



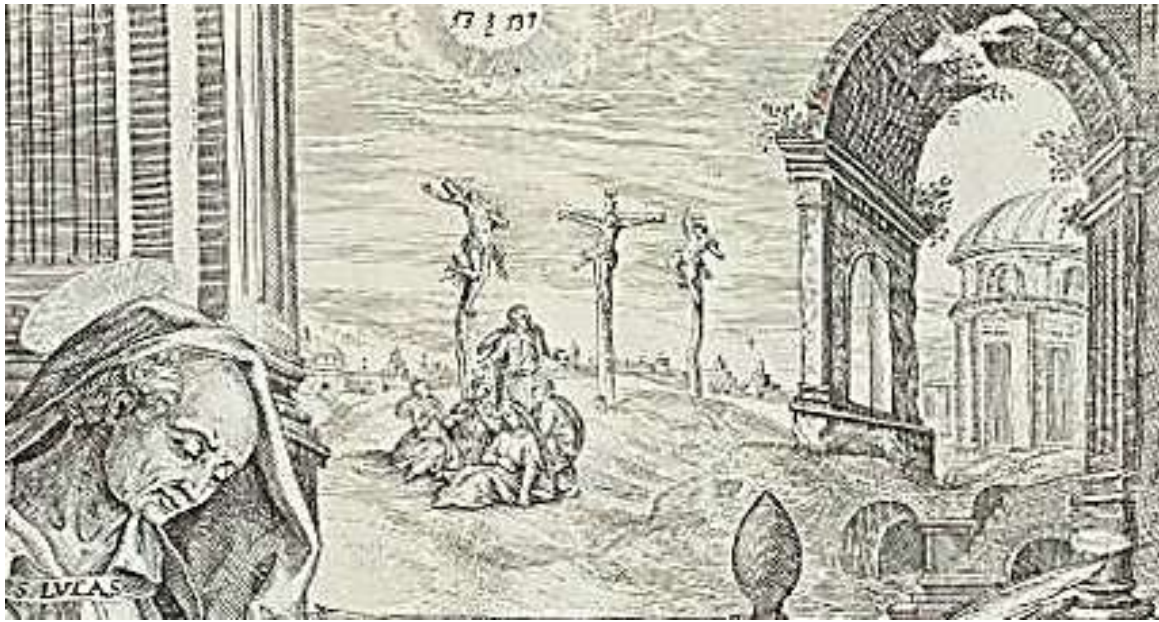


Imagen 24: Marten de Vos, *San Lucas evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.



Imagen 25: Marten de Vos, *San Lucas evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas.



Imagen 26: Marten de Vos, *San Lucas evangelista* (detalle), 1585. Estampa coloreada al buril. British Museum.

### 3.3 La serie de *Los evangelistas* de Pascual Pérez

En la ciudad de Puebla ocurrieron procesos inquisitoriales de revisión e investigación e incluso algunos casos en que se decomisó obra<sup>32</sup> (Moreno, 2020: 334). Por otro lado, el material bibliográfico de las órdenes religiosas aumentó a partir de 1538 (Moreno, 2020: 339), pero es importante señalar que, de hecho, en Nueva España no hay un amplio conjunto de datos sobre los libros decomisados por el Santo Oficio en librerías, esto debido a que existe un “escaso número de almacenes” y, más aún:

No hay testimonios de que existieran librerías en el siglo XVI pero sí de la actividad de libreros y mercaderes de libros. Otra posibilidad es que en Nueva España la visita

<sup>32</sup> Por ejemplo, se recogieron 84 libros de horas en 1588 por considerarse de devoción privada puesta al alcance de mujeres o de cualquier tipo de persona (Moreno, 2020 344).

se limitara al examen de memorias entregadas por aquellos a la Inquisición (Moreno, 2020: 335).

Ahora bien, cuando el convento de Santa Mónica fue registrado en 1934 se levantó un inventario general, pero no fue sino hasta diciembre de 1940 que se realizó uno oficial que daba relación de algunas piezas faltantes, además de mencionar que algunos objetos fueron posteriormente dados “de baja por destrucción y/o acuerdos de la Oficina Federal de Hacienda en Puebla” y que “un gran número de estos no fueron entregados por estar en poder de terceros, según acuerdos especiales de la oficina antes citada” (Solís, 2004: 166).

De acuerdo con un catálogo de bienes solicitado por el gobierno del Estado de Puebla, realizado por Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solorzano en 1988 y publicado en 1991, la serie de *Los Evangelistas* está expuesta en el museo desde que este abrió sus puertas (1991, 10), en la pared oeste de la sala 17 en la planta superior (Monterrosa y Talavera, 1991: 275), espacio hoy cerrado al público. La disposición de las pinturas era, de izquierda a derecha, Marcos, Mateo, Lucas y Juan<sup>33</sup> (Monterrosa y Talavera, 1991: 281-284). Esto se corresponde con una esquina devastada o ausente en el bastidor de cada cuadro, que conformaría una “V” colocados uno junto al otro, aunque no se tiene certeza sobre qué significaría o si estaban predisuestos para alguna zona en particular del convento.

A diferencia de la pintura *Nuestra Señora de los Gozos*, realizada también por Pascual Pérez y de la cual se sabe que estuvo primero en el convento de Santa Catalina, no hay ningún indicio de que *Los Evangelistas* se encontraran en un lugar distinto previamente<sup>34</sup>. Esto,

---

<sup>33</sup> Esto debido a que fueron contabilizados el día 4 de noviembre de 1988 con las fichas 148, 149, 151 y 152, siendo la 150 una urna de madera del siglo XIX.

<sup>34</sup> El mismo catálogo anota la observación de que “pudo ser de un retablo”, pero no da ninguna información mayor (Monterrosa y Talavera, 1991: 281).



aunado al hecho de que se exponen en el museo desde que este funciona como tal en 1938 (aunque sus funciones museísticas ya venían ocurriendo desde 1934 y se dataron administrativamente a partir de 1937; Solís, 2004: 164-165) y la probable relación de cercanía que tenía Pascual Pérez con un el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz, patrono y benefactor del convento de Santa Mónica, nos lleva a suponer que las pinturas fueron encargadas a este pintor específicamente para este recinto religioso. El qué tan cercano fue Pascual Pérez al convento podría ser complicado a partir de los datos existentes, pero podemos tener una inferencia gracias algunas cuestiones que se comentarán a continuación.

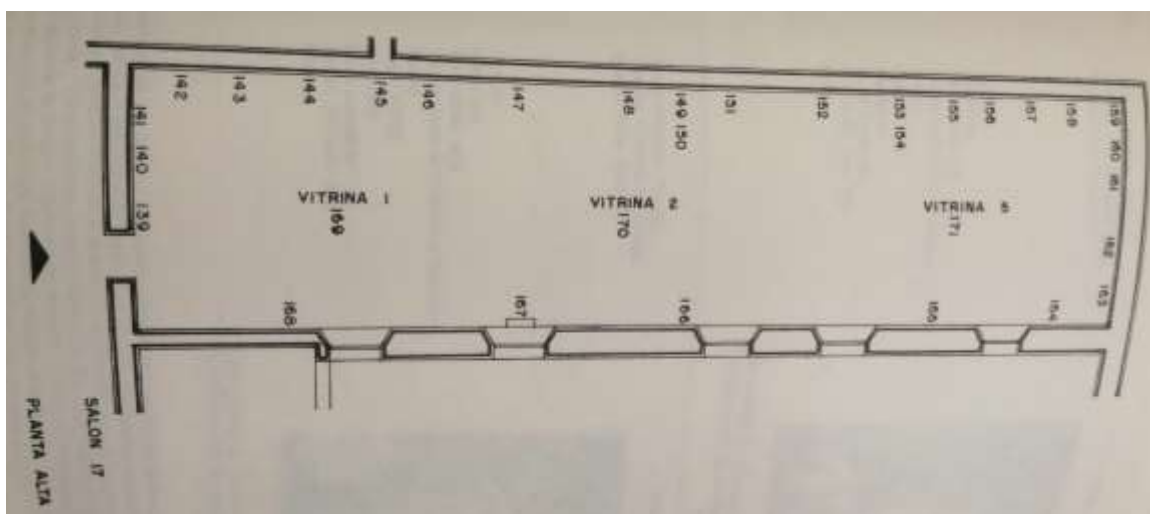


Imagen 27: Plano del salón 17, planta alta (p. 275). Monterrosa, Mariano y Talavera, Leticia. *Catálogo de Bienes Muebles del Exconvento de santa Mónica. Ciudad de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1991.



Imagen 28 (superior): Pascual Pérez. *San Mateo evangelista*.  
Imagen 29, (inferior): Pascual Pérez. *San Juan evangelista*, finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Óleo sobre tela. 213 x 156 cm, Museo de arte religioso Ex – convento de santa Mónica.



Imagen 30, superior: Pascual Pérez. *San Lucas evangelista*.  
Imagen 31, inferior: Pascual Pérez, *San Marcos evangelista*, finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Óleo sobre tela. 213 x 156 cm, Museo de arte religioso Ex – convento de santa Mónica.

### 3.3.1 Pascual Pérez y la pintura devocional para los conventos femeninos

Las pinturas devocionales cumplen una función ya mencionada: evitan que las monjas acudieran a un sitio de devoción, pues las imágenes estaban con ellas (Andrade, 2018: 225). Esto demuestra que “las imágenes (...) se afianzan al devenir de los grupos humanos, incluso sin importar el espacio geográfico que les dio origen: son objetos desplazables que rebasan el horizonte temporal de su creación y por ello, son polivalentes” (Arroyo, 2015: 10). Este devenir se puede entender como el desarrollo que las monjas tenían desde su enclaustramiento hasta su muerte: ser las “esposas” de Cristo y mantener la clausura.<sup>35</sup>

Sin embargo, ya hemos corroborado que las mismas imágenes “rebasan” el momento e ideología de su creación, pues su trasfondo puede tener una profundidad mucho mayor, cuestión que ocurre en estas pinturas y que será estudiada en el análisis formal e iconográfico ya que, a pesar de que la serie de Pascual Pérez está basada en los grabados, no son copias idénticas sino adaptaciones con ciertas modificaciones o permanencias de elementos compositivos e iconográficos. Esto es algo que ya se ha dado a conocer en otras ocasiones, como las cinco pinturas de Marten de Vos llegadas a Nueva España, en un principio como un conjunto o serie destinado al altar mayor de la catedral vieja de México, pero que fue después “desmontado” y las obras “reubicadas, mutiladas y ‘restauradas’ en distintos espacios desde la misma época virreinal” (Arroyo, 2015: 12).

Por otro lado, es posible, incluso, que la Nueva España pudiera “verse como una de las rutas de escape para quienes buscaban un poco más de libertad religiosa”. No sólo llegaron navegantes de Francia e Inglaterra con interés en la exploración o el comercio (aunque estos

---

<sup>35</sup> “Durante 328 años estas paredes escucharon el ir y venir de mujeres poblanas que fueron ejemplo de vida, representantes del “buen vivir” para las mujeres que aspiraban a casarse con Cristo” (Vázquez y Garza, 2000: 19).

“se convertían en transgresores de los tratados de la época y en enemigos de España” (Ita, 2017: 12), sino que podríamos tomar en cuenta los casos de Marten de Vos y de Simón Pereyng: del primero, se sabe que fue aceptado en el gremio de san Lucas de Amberes en 1558 y se dan datos sobre sus comisiones, pero del segundo no hay ningún registro en dicho gremio, lo cual “apunta a la posibilidad de que hubiera partido de Amberes rumbo a Lisboa, todavía como asistente o como jornalero, es decir, sin haber recibido el grado de maestro. (...) y de ahí a Toledo antes de pasar a la Nueva España” (Arroyo, 2015: 57).

Por lo que se refiere a Pascual Pérez, fue un mestizo que nació y trabajó principalmente en la ciudad de Puebla, hijo de Bartolomé Pérez y María Vásquez. También se sabe que estuvo casado con Bernabela Antonia Corona desde 1683, quien había sido esclava del capitán don Alonso Corona, todo lo cual “hace suponer que el pintor fue de clase muy humilde y se elevó por su propio talento”. Posteriormente fue contratado el 15 de diciembre de 1718 para enseñar el oficio a Francisco Xavier de Ayala, falleciendo finalmente en 1721 y enterrado, al parecer, el 16 de agosto de ese año en la catedral de Puebla (Toussaint, 1990: 123).

Además de Toussaint, Sergio M. Andrade Covarrubias retoma a Rogelio Ruíz Gomar y a Francisco Pérez de Salazar y Haro para hablar de Pascual Pérez. Ambos coinciden con Toussaint en cuanto al origen étnico de Pascual y su posible apodo de “El Mixtequito”, así como en su labor de instrucción a otros como a Ayala en 1718 o a José Ramos de la Fuente en 1697. Ruíz Gomar, además, compara su trabajo con el de José Rodríguez Carnero, habla de su calidad de producción y su posible rechazo social debido al origen étnico del pintor (Andrade S., 2018).

Hay obra de Pérez en el Colegio del Estado y la Concordia y realizó una producción compuesta por algunos misterios del rosario, por mártires y vírgenes, así como por escenas de la crucifixión y el descendimiento de Jesús. Toussaint además comenta que sus pinturas del



siglo XVII son de buen valor y técnica, comparables a Borgraf, Rodríguez de Carnero o Tinoco, mientras que las del siglo XVIII son de pintura con poco escrúpulo (Toussaint, 1990,123). También menciona dos de sus obras ubicadas en Puebla: *La Porciúncula*, en la Universidad Autónoma de Puebla (aunque no se dice en qué edificio) y *El evangelista San Mateo*, parte de esta investigación y ubicado en el Museo de Arte Religioso Ex – convento de Santa Mónica, ambos datados en el siglo XVII y bajo una técnica en óleo (Toussaint, 1990: 287).



Imagen 33: Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos*, s. XVIII. Óleo sobre lienzo. 178 x 108 cm, Museo de Arte religioso Ex – Convento de Santa Mónica, Puebla.



Imagen 32: Pascual Pérez, *La Purísima Concepción*, 1708. Óleo sobre lienzo. 281 x 156 cm, Museo de Arte religioso Ex – Convento de Santa Mónica, Puebla.

En cuanto al Museo de Santa Mónica, Augusto Solís menciona dos obras de Pascual Pérez como parte de una investigación sobre pintura mariana en el recinto: una alegoría de la Purísima Concepción y la pintura *Nuestra señora de los Dolores*. La primera de ellas forma parte del inventario realizado en el museo en 1940, donde se le da el título de *Santa Ana y San Joaquín*, datada de 1708 (Solís, 2004, 283). Con respecto *Nuestra señora de los Dolores*, se comenta que venía del convento de Santa Catalina de Siena (Solís, 2004: 357) y que fue mandada a hacer por el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz (fundador y patrono del convento de Santa Mónica) como una dedicatoria a Ignacio Asenjo, cuyo rostro fue retratado en la obra (Andrade, 2018: 225). Ambas pinturas, además, “muestran una gran calidad plástica dentro de la corriente barroca que imperaba en la Nueva España, especialmente en el ámbito poblano” (Solís, 2004: 360). Con esto es posible corroborar no sólo la situación de Pascual Pérez como artista bien identificado en su época, sino también solicitado y cercano al convento de Santa Mónica.

### **3.3.2 Análisis formal**

En este punto abordaré cuestiones formales sobre las pinturas de Pascual Pérez que son objeto de estudio en la presente investigación. Para esto tocaré tres puntos: el primero tiene que ver con las cuestiones del formato superficial de los cuadros y su segmentación, en el segundo plantearé el aspecto de la espacialización y en el tercero comentaré la relación significativa que ambos elementos comparten y que, en suma, aportan para la comprensión temática e iconográfica de las obras.

Las pinturas se encuentran realizadas sobre una superficie plana y bidimensional. Esto se puede tomar como una característica que aporta sentido a la comprensión total de la obra,

ya que se logran “ubicar categorías visuales específicas en el nivel del plano de la expresión, antes de considerar su relación con la forma del contenido”, es decir, esta superficie planaria posee una naturaleza que impone una relación de significación entre lo que representa y la zona de la superficie en la que lo representa (Greimas y Courtés, 1982: 306-307). En otras palabras, la superficie sobre la que una obra se pinta no es simplemente un “lugar para pintar”, sino que el tipo de formato y límites tanto internos como externos (es decir, márgenes y planos internos), así como la ubicación de los elementos plásticos y figurativos, constituye una profunda labor de manifestación del sentido que aporta el creador de la imagen y que influye en la comprensión de los observadores.

Félix Thürlemann considera que la superficie y su formato poseen “virtudes” propias que resultan determinantes “para la instauración de la totalidad significativa del cuadro” (Geninasca, 2003: 61). El cómo se articulen los elementos pictóricos sobre esta superficie aporta dos aspectos importantes: en primer lugar, indican una configuración de estructura, que podemos denominar composición, en segundo lugar, señalan proporciones de uso superficial, esto es, se determinan zonas de mayor o menor tamaño aprovechadas y utilizadas sobre la superficie, lo cual define una relación de elementos visuales (Geninasca, 2003: 65).

Esta explicación la he realizado debido a que las cuatro obras de las series de *Los Evangelistas*, tanto de Pascual Pérez como de Martín de Vos, muestran “divisiones” sobre su superficie, es decir, es posible notar que hay secciones en la obra, algunas de un tamaño considerablemente mayor y otras menores. Así que una primera comprensión de esta cualidad superficial y de su segmentación permite notar que no es aleatoria ni trivial la elección de qué zonas serían de menor tamaño y qué sería representado en ellas. De hecho, estas secciones más pequeñas podrían ser consideradas “huecos” como una noción de abertura que

contribuyen sentido a un cuerpo entramado y que podrían, incluso, tener primacía sobre el resto de los elementos del objeto (Ruíz, 2008: 38-39)<sup>36</sup>.

Pasando de este primer punto superficial, podemos abordar una cuestión de interpretación, la cual abarca tanto la espacialización como su comprensión. Se puede entender a la espacialización como un componente que evidencia y manifiesta parte del sentido interno y profundo de la obra, pero que específicamente aporta una organización espacial dentro de la cual se inscribe el encadenamiento de acciones representadas (Greimas y Courtés, 1982: 152). En total, la espacialización es el proceso que el creador, en este caso el artista, realiza para poner de manifiesto el espacio en el que las acciones ocurren, labor que primero habría realizado Marten de Vos y que, posteriormente, sería retomada por Pascual Pérez sin tanto cuestionamiento, ya que los espacios representados en cada sección de las pinturas son prácticamente idénticos a los de los grabados.

Ahora bien, si cada zona o sección superficial muestra un espacio determinado donde ocurren acciones, estas deben ser realizadas por actores, término más general que el de “personajes” y que puede ser utilizado en contextos fuera del literario (Greimas y Courtés, 1982: 27). Debido a que la pintura no tiene un “principio y un fin”, como el cine o la literatura, entonces posee una cualidad de la simultaneidad por dejar ver todos sus elementos de una sola vez (Filinich, 1998: 9). Por ende, si una pintura tiene varias secciones y cada una representa espacios, acciones y actores determinados, tendríamos una extrañeza al notar que alguno de estos elementos aparece en más de una sección. En otras palabras, si el mismo espacio o

---

<sup>36</sup> Esta definición y función del hueco es planteada para el análisis del “encaje discursivo”, que propone comparar los discursos con el entramado existente en el encaje, tejido que tiene ajustes y oquedades. Así, al pensar en un encaje, lo primero que viene a la mente es el hueco que fue previamente planeado, diseñado y agregado a la composición total. Si bien no existe una propuesta de esta noción en los estudios visuales, considero que estas secciones más pequeñas en las pinturas y grabados tienen una función e importancia bastante comparable con la aquí expuesta.

personaje aparece en dos o más zonas de una pintura, entonces estas secciones nos muestran momentos diferentes de una “misma historia”, pues la cualidad de simultaneidad de la pintura nos deja ver, al mismo tiempo, dos etapas distintas<sup>37</sup>. Esto es algo que ocurre en todas las pinturas de la serie de evangelistas: Jesús aparece en dos secciones distintas en *San Juan Evangelista* y en *San Marcos Evangelista*, mientras que en *San Lucas Evangelista* y en *San Mateo Evangelista* también aparece en dos zonas pero con edades distintas: en una como bebé recién nacido, en otra como adulto crucificado.

En suma, estos huecos o aberturas hacen que la pintura no sea más que una superficie que muestra algo a la vista, sino que permiten ver “más allá”, más en lo profundo no sólo de la imagen sino de la historia representada, proporcionando tanto una “textura” de la profundidad y adentramiento como una intencionalidad de “penetrar” con la mirada dentro del cuadro (Ruíz, 2008: 40).

Ahora bien, para el tercer punto, que es la relación de sentido entre la superficie y lo representado en ella, tomaré en cuenta la postura de Víctor Stoichita, quien señala que existen dos funciones o definiciones para un cuadro, complementarias e inseparables entre sí: una, como superficie pintada, otra, como “abertura” (Stoichita, 2011: 14). Estas “aberturas” nos permiten observar un universo en sí mismo, comprendido como ese conjunto de propiedades enunciadas de manera figurativizada en la pintura (Greimas y Courtés, 1982: 426). La obra bidimensional nos permite ver “dentro” de ella algo que, si bien puede o no ser real en la instancia de la enunciación, sí lo es en su propia interioridad. Ahora bien, un cuadro se puede “abrir” a otros cuadros, delimitados de igual manera gracias a la división o segmentación de

---

<sup>37</sup> Esta es una figura retórica denominada repetición, la cual consiste en la reiteración de un signo, expresión o parte de un signo dentro de un mismo discurso. Esta figura produce un efecto de dinamismo, de prolongación, de insistencia e incluso de intensificación, pues cada vez que aparece dicho elemento puede tener un sentido variable o idéntico, dependiendo de la temática o intención (Beristáin, 2006: 421, 425)

la superficie planaria. Cuando esto ocurre, no sólo tenemos una obra con distintas escenas con sus respectivos espacios, tiempos y actores, sino que es una “abertura” que nos deja ver otras “aberturas” (Stoichita, 2011: 21), relacionadas por algún proceso de sentido y temática mutua.

Entonces, las diferentes secciones de estas pinturas de evangelistas no sólo muestran escenas o momentos distintos de una misma “historia”, sino que tienen una relación temática con la escena de mayor tamaño o primer plano. Curiosamente, en ese primer plano aparecen los evangelistas en recintos arquitectónicos, a excepción de Juan evangelista, que se encuentra al pie de un árbol en un bosque o jardín. En algunas ocasiones, el primer plano mantiene una comunicación entre lo que representan y el espacio en el que la pintura se encuentra, dando la idea de ser “espejo y prolongación” del espacio que ocupan en la realidad (Stoichita, 2011: 24)<sup>38</sup> mientras que, a su vez y tal como ocurre en estas pinturas, “los objetos del primer plano cobran sentido al relacionarlos con la imagen evangélica del último plano” (Stoichita, 2011: 45). En suma, una obra de este estilo se concibe a base de “hundimientos, penetramientos, acercamientos, fingimientos, engaños” (Stoichita, 2011: 24).

Esto podría considerarse un plano desvirtuado, pues los elementos de las pinturas permiten profundizar en el cuadro más que dividirlo de manera cerrada y planimétrica (Wölfflin, 2002: 21), mientras que los recortes inexactos entre una y otra sección sugieren una continuidad entre ambos niveles o planos (Stoichita, 2011: 26). En efecto, Wölfflin define al plano desvirtuado como aquel en el que no se forman filas entre los planos, estas divisiones “se borrarían” y se perciben naturales (Wölfflin, 2002: 94).

---

<sup>38</sup> Con esto no pretendo dar a entender que todas las versiones de los grabados se encontraban en recintos arquitectónicos o en jardines, pero sí que esos espacios son el escenario “humano” en el que cada evangelista trabajaba y que podrían generar un sentido de conexión con los feligreses. Además, es probable que, por la representación de dichos escenarios, estos grabados fueran elegidos para ser la base para las pinturas de *Los Evangelistas* de Pascual Pérez, destinadas a un convento de monjas agustinas, sitio en el que la arquitectura y el espacio del huerto o jardín conviven.

Por ejemplo, en *San Mateo Evangelista* el hombre alado señala al libro con una mano y al árbol de Jesé con otra, el cual es observado por Mateo, dando a entender que ese árbol señalado debe ser escrito en el evangelio. En *San Lucas Evangelista* no se observa un marco o división recta entre el recinto de este y el nacimiento de Jesús, incluso hay elementos deícticos<sup>39</sup> que señalan una mutua relación entre los planos: el buey alado observa al pesebre, mientras que, en este, la mula observa a las ruinas romanas y la crucifixión de Jesús. Por otro lado, en *San Marcos Evangelista* también hay una relación deíctica: el león alado observa la resurrección de Jesús en un segundo plano, desde el cual la muerte observa al tercer plano, donde se encuentra el Juicio Final, pero entre estos dos niveles hay una interacción mutua y poco definida en cuanto a márgenes o divisiones, pues un soldado observa a Jesús mientras que otro le da la espalda y observa el resucitar de los muertos, “es decir, ambos planos están intercalados y no divididos completamente” (Mendoza, 2020: 189).

Wölfflin señala que esta es una evolución de la representación del volumen de los objetos al volumen espacial, un progreso en la representación de la profundidad que ocurre entre el Renacimiento y el Barroco (Wölfflin, 2002: 89). Es por esto que las diferentes secciones de la superficie planar no son únicamente divisiones de menor tamaño, sino que tienen una función de eslabón, de encadenamiento continuo del primer plano o de la sección más grande hacia secciones más pequeñas que enfatizan la profundidad espacial y dan valor

---

<sup>39</sup> La deixis es, para Helena Beristáin en el ámbito de la retórica y la poética, una función señalizadora que, gracias a determinados signos, relaciona elementos de la instancia de la enunciación y elementos del enunciado, tales como “la mímica, el movimiento, los gestos, las actitudes de los actores” (Beristáin, 2006: 30). Greimas y Courtés, desde un punto de vista semiótico, consideran que la deixis tiene una función de implicación, pues en la semiótica verbal (aunque se podría expandir la definición a otro tipo de significantes, como los visuales) los elementos deícticos podrían llevar a niveles aún más profundos del enunciado analizado, proceso conocido como enunciación enunciada (Greimas y Courtés, 1982: 105-106). Así, ya que la pintura es un objeto que posee simultaneidad, podemos apoyarnos en posiciones, gestos o señalizaciones que sirvan de guía para ubicar otras zonas de la superficie pintada.

al uso de segundos o terceros planos. Esto resulta en “la tendencia a sustraer la superficie a la mirada (...), obligando al espectador a internarse en el cuadro” (Wölfflin, 2002: 89).

Finalmente, todas estas consideraciones nos hacen comprender que el espectador debe apreciar el hueco que las pinturas ciñen, el cual proporciona un arremolinamiento de “afuera hacia adentro” (Wölfflin, 2002: 94) que, si bien no es totalmente dado en estas pinturas o grabados a partir de los objetos, se da gracias a los elementos décticos, tales como las manos que señalan o las miradas que dirigen a esos planos más profundos.

### **3.3.3 Análisis temático iconológico**

La gran mayoría de la iconografía novohispana, dada por obras de la Contrarreforma, muestra un contraste con respecto a la de obras flamencas. Por otro lado, el papel que tuvieron los comerciantes y contratistas permanece “relativamente bajo investigación” (Hermens, 2020: 95), cuestión que también Elsa Arroyo destaca al mencionar que “los estudios sobre los artistas denominados ‘manieristas flamencos’ –entre los que se encuentra Martín de Vos–, son escasos y han despertado poco interés para el ámbito académico local” (Arroyo, 2015: 19). Sin embargo, bien podría considerarse a dicha producción artística como una categoría estética en sí, implícita por la zona de producción, cuestiones de estilo y usos prácticos (Arroyo, 2015: 25). No hay que olvidar que, como confirma Alicia Mayer, la imagen de Lutero en Nueva España no tuvo una influencia directa, sino que se da al “elucidar la imagen, siempre mítica y de carácter negativo, que los criollos de México construyeron en torno al fantasmagórico reformador alemán” (Mayer, 2008).

#### *3.4.3.1 Las adaptaciones iconográficas*

En este apartado me dedicaré a señalar los elementos iconográficos que hayan sido modificados en las pinturas de Pascual Pérez con respecto a los grabados de Martín de Vos.



Un elemento omitido en todos los evangelistas y en el hombre alado que acompaña a Mateo es que ninguno porta sobre su cabeza el nimbo que denota santidad (Cabral, 1995: 81-84).

En el grabado de Mateo hay un detalle importante: Adán y Eva, en la escena donde se muestra el árbol del que surge la estirpe de Jesé, aparecen desnudos. Si bien Adán está sentado y con las piernas cruzadas, lo que evita que se noten sus genitales, Eva se encuentra de pie y sin ningún tipo de censura o pudor en su cuerpo, únicamente una mano cerca de su seno derecho lo cubre, pero deja a la vista el izquierdo y la zona genital. Sin embargo, en la pintura de Pascual Pérez, aunque los pechos de Eva aparecen descubiertos, los genitales de ambos tienen hojas de parra. Es posible que esa desnudez total en el grabado enlace con la teología luterana al ser representación del estar en “transparencia” ante Dios (Pikaza, 2013: 1063). Sin embargo, en un convento para monjas no sería factible pensar esta desnudez total por conservar el precepto del pudor y la castidad.



Imagen 34, comparativa:

Izquierda. Marten de Vos, *San Mateo Evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas.

Derecha. Pascual Pérez, *San Mateo evangelista*, (detalle), finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. 170 x 210 cm, Museo de Arte religioso Ex – Convento de Santa Mónica, Puebla.

En todas las versiones del grabado de Lucas, exceptuando la que tiene el Museo Británico sin colorear, se observa el tetragrámaton sobre Cristo crucificado, detalle omitido en la pintura. Además, la escena al pie de Cristo y los dos ladrones es diferente. Marten de Vos pintó una Piedad con la Virgen, rodeada de las santas mujeres, reclinada sobre el suelo y rota de dolor. Por el contrario, el pintor poblano redujo las figuras a las esenciales: Juan, el discípulo amado, la Virgen en posición derecha, propia de la *Stabat Mater*, para que la mujer desecha por el dolor no sea ella, sino la Magdalena, que se agarra a la cruz en un gesto desesperado.



Imagen 35, comparativa:

Izquierda. Marten de Vos, *San Lucas Evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas.

Derecha. Pascual Pérez, *San Lucas evangelista* (detalle), finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. 170 x 210 cm, Museo de Arte religioso Ex – Convento de Santa Mónica, Puebla.

El grabado de Juan evangelista muestra a Jesús como Buen Pastor. Este un tema iconográfico popular en el arte paleocristiano, que surge a partir del siglo II en los frescos de las catacumbas, aunque durante la Edad Media fue poco utilizado y resurgió en el siglo XVI,

en especial en Francia y Portugal. Su antecedente es el mito de Orfeo, quien encanta a las criaturas y les hace convivir gracias a que lo escuchan tocar música, “así, Orfeo prefigura a Cristo que enternece las almas más endurecidas”. Además, hubo dos versiones del Buen Pastor: el que cuida al rebaño, comúnmente sentado y el que trae en hombros a la oveja perdida, de la cual hay dos variantes: cuando las patas del cordero se cruzan sobre el pecho y son sostenidas con una mano, o cuando el pastor toma “las patas traseras con una mano y las delanteras con la otra”, que es el caso que aquí observamos (Réau, 1996: 38-39).

En el grabado Jesús tiene la vestimenta de después de su resurrección. Porta un faldellín y un manto, con el resto del cuerpo sin cubrir. Esta manera de representarlo ocurre a partir del siglo XI (Réau, 1996: 568), algunos ejemplos son las pinturas de Nicola de Verdun de 1181, Piero de la Francesca en el siglo XII, Matthias Grünewald en 1515 y las de Veronese de 1560 y 1580. Sin embargo, en la pintura de Pascual Pérez, Jesús se encuentra totalmente cubierto con ropas de colores blanco y azul. Pierre Reymond lo retrató en 1535 con un manto azul, pero aún semidesnudo y sin cubrir su torso. Esto nos lleva a pensar que es una adaptación iconográfica no sólo novohispana, sino específicamente para un convento femenino ya que podemos ver la posible influencia para este cambio al observar las otras pinturas de Pascual Pérez ya mencionadas previamente, *La Purísima Concepción* y *Nuestra señora de los Dolores*, en las que María se retrata vistiendo de blanco y azul.



Imagen 36. *El buen pastor*. Cubículo de la «velatio», Catacumba de Santa Priscila, Roma, s. III d.C.



Imagen 37, comparativa:  
Izquierda. Marten de Vos, *San Juan Evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas.  
Derecha. Pascual Pérez, *San Juan evangelista* (detalle), finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. 170 x 210 cm, Museo de Arte religioso Ex – Convento de Santa Mónica, Puebla.



Además, el grabado de Martín de Vos no fue utilizado sólo por Pascual Pérez, sino también por Juan Sánchez Salmerón y, en su versión de *San Juan Evangelista*, Jesús sí porta la vestimenta de la resurrección, tal como en el grabado.



Imagen 38. Juan Sánchez Salmerón. *San Juan Evangelista*. Finales del siglo XVII. Óleos sobre tela. Museo Soumaya. D.F. México

Otro detalle que cambia con respecto al grabado es que en este, Juan observa el libro que escribe, mientras que en la pintura de Pascual Pérez voltea la mirada incluso hacia el lado opuesto.

Esto es algo similar a lo ocurrido con las dos versiones de Caravaggio de *San Mateo Evangelista*: en la primera versión, de 1600, Mateo fue retratado de manera humilde, con una mirada concentrada en el libro que escribe, guiado por un ángel adolescente, quien aparece de pie en el suelo y descalzo. Esto no agradó en su momento, ya que sugería que Mateo era un hombre iletrado y torpe que no podía escribir sin la ayuda del ser superior que le acompaña.

En la segunda versión, de 1602, Mateo –hábil en la escritura, como se aprecia en su postura y la forma de sujetar los útiles– voltea la mirada como buscando inspiración y la obtiene, gracias al ángel que ahora sobrevuela casi cabeza abajo, aparentemente descendiendo del cielo para hablarle y brindarle inspiración celestial. Es posible que la pintura de Pascual Pérez buscara enfatizar que Mateo era una persona capaz de escribir por sí mismo y para ello busca el reconocimiento de su inteligencia en el espectador al descubrirle su rostro.



Imagen 39, comparativa:

Izquierda. Marten de Vos, *San Juan Evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas.

Derecha. Pascual Pérez, *San Juan evangelista* (detalle), finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. 170 x 210 cm, Museo de Arte religioso Ex – Convento de Santa Mónica, Puebla.



Imagen 40. Primera y segunda versión de *La inspiración de san Mateo*. Caravaggio. 1600 y 1602, respectivamente.

Izquierda: Aunque fue rechazada por considerársele indecorosa, formó parte de la colección privada del noble banquero Vincenzo Giustiniani, pero fue destruida durante el bombardeo de Berlín, durante la Segunda Guerra Mundial, en 1945.

Derecha: 195 x 295 cm. Iglesia de San Luis de los Franceses (Roma), Roma, Italia

Por último, el grabado de Marcos tiene, en la escena de la resurrección de Jesús, un peñasco en el que crecen algunos árboles. Esto podría remitir al precepto luterano de que, a partir de la resurrección de Jesús, el mundo ha librado el pecado y puede “crecer” hasta que ocurra la resurrección de toda la humanidad. Ese detalle no se observa en la pintura de Pascual Pérez, pues detrás de Jesús resucitado únicamente hay un gran resplandor que abarca también la zona superior, es decir, no existe este peñasco ni los árboles que en él crecían.

Además, en la escena en que se abre el cielo el día del juicio final no aparece ni Dios padre ni el tetragrámaton, sino Jesús resucitado, lo cual puede aludir al aviso que él da de que



volvería de entre las nubes del cielo (Mc 14, 62) y, por supuesto al Juicio Final, donde este habrá de ser, según el Apocalipsis, el único juez, sin intervención o asesoría de Dios Padre o el Espíritu Santo (Réau, 1996, 685-686). Es muy importante resaltar que Pascual Pérez corrige la desviación luterana de la resurrección de los muertos y pinta a Cristo resucitado en los cielos para reponerlo como el juez del Juicio Final.



Imagen 41, comparativa:

Izquierda superior. Marten de Vos, *San Marcos evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Bibliotheque Royale Albert Ier de Bruselas.

Derecha superior. Marten de Vos, *San Marcos evangelista* (detalle), 1585. Estampa al buril. Biblioteca Real de Bélgica.

Izquierda inferior. Marten de Vos, *San Marcos evangelista* (detalle), 1585. Estampa coloreada al buril. British Museum.

Derecha inferior. Pascual Pérez, *San Marcos evangelista* (detalle), finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII. Óleo sobre lienzo. 170 x 210 cm, Museo de Arte religioso Ex – Convento de Santa Mónica, Puebla.

## Conclusiones

En este apartado planteo dar un esbozo general de las aportaciones alcanzadas, exponer las limitantes y proponer un trabajo de continuidad en los campos de estudio que se podrían profundizar a la larga como resultado de esta investigación.

Sobre la imagen religiosa puesta en entredicho por la Reforma protestante se ha planteado una serie de datos históricos y contextuales acerca del surgimiento de este movimiento, iniciado por Lutero a modo de indagación propia sobre su persona, pero también a manera de denuncia social en contra de la Iglesia y su institucionalidad. Se plantearon los aspectos propios de la imagen ortodoxa en el arte católico, tales como que esta tenía una “justificación” de existir debido al impulso por parte de algunos miembros o teólogos, ciertas tradiciones y mitos que daban a entender que la imagen permitía reconocer a determinados personajes y sus virtudes, así como ser un método didáctico de difusión, pero también se ha explicado que esto mismo provocó que el arte fuera poco a poco un objeto con vínculo emotivo, sobrepasando el mensaje didáctico y llegando a la afectividad y, de cierta manera, a la idolatría.

Se comentó que ya desde la Edad Media en la imagen artística se representaba un sentimiento colectivo: la vida es un sufrimiento en el que las personas podrían, en algún momento, ser del agrado de Dios, esperar a ser justos como él, lo cual en realidad no sería posible. Es por esto mismo que los movimientos protestantes se encauzaron en una paradoja: si bien algunos, como los luteranos, crearon imágenes que fueron propaganda en contra del papado o la Iglesia y sus tradiciones, además de buscar crear imágenes que tuvieran un fundamento de enseñanza y no de afectividad o adoración, otros optaron no sólo por la

prohibición total de las imágenes sino por su destrucción, llegando a movimientos y actos iconoclastas llevados a partir de 1566, principalmente por calvinistas.

También se comentó que esto provocó que la Iglesia intentara marcar sus propios límites entre la ortodoxia y la herejía, estipulando algunas nociones en el Concilio de Trento y definiendo investigaciones y juicios sobre aquellos que realizaban prácticas no aprobadas, como poseer ciertos textos o leer a determinados autores. Ahora bien, como la Reforma protestante se fundamenta en la acción exclusiva de Jesús y su gracia, se toman en cuenta las *Solas*, principalmente la que implica la revisión de las Escrituras, como corolarios de la difusión teológica y acercamiento a la divinidad a partir de la realidad histórica centrada en el Mesías, su función y su propuesta universal de verdad. De esta manera, no se busca ser justos como Dios, sino que se comprende que este ha donado a Jesús a la humanidad, por lo que ya hay más bien una justificación divina que no requiere mediaciones ni intermediarios, relegando la función del clero, de la realización de obras como pase a la salvación del alma y difundiendo la idea de que el creyente puede acercarse por cuenta propia a Cristo.

Posteriormente se habló de las nuevas imágenes religiosas luteranas y calvinistas. Principalmente se abordó el aspecto histórico de la creación de estas, así como los ideales que ambos grupos de protestantes tenían con respecto a la creación, difusión o destrucción de las imágenes. Algo importante a resaltar es que, durante el Renacimiento, el norte de Europa tuvo un crecimiento comercial y artístico propio, con enfoques y temáticas diferenciadas del gusto por el arte clásico, algo que sí ocurrió en el resto del continente y en Italia en especial. Las controversias ideológicas no se harían esperar y la interpretación de las Escrituras como fundamento para la creación de las imágenes, bajo la perspectiva luterana, daría paso a una serie de obras que representarían el cuestionamiento protestante sobre la ortodoxia católica.

Se tocó también el asunto de que Juan Calvino, junto con Ulrico Zuinglio, llevan a Suiza la semilla reformista. Ellos consideraban a las Escrituras como algo relativo y a la producción de imágenes como un hecho imperdonable. También se mencionó que pensaban que la reforma religiosa sería una manera de hacer reforma social, algo que Lutero no aprobó y que provocó un distanciamiento a la larga entre ambas ideologías, lo cual no evitó que entre 1566 y 1585 el calvinismo tomara el control en ciertas zonas, como Amberes o Bruselas, dando lugar a actos iconoclastas y revueltas de destrucción. Zuinglio, a su vez, tomaba en consideración la importancia de omitir actos idolátricos y el cuestionamiento acerca del destino y funciones de las imágenes ya existentes.

De esta manera, se procedió a comentar imágenes sobre la figura de Cristo y la salvación como una manera de representar la *Sola Gratia*, postulado que alude a que la gracia de Jesús como donación de Dios y la fe en ella son suficientes para alcanzar la salvación, sin necesidad de realizar cualquier tipo de obra buena por parte de una persona que busca la salvación. Así, se analizaron dos imágenes que muestran a Cristo vencedor del pecado y de la muerte: por un lado, la realizada por Lucas Cranach el Viejo, quien fuera cercano a Lutero y se mantuviera asesorado por este para la ejecución de varias de sus pinturas, por otro lado, el grabado diseñado por Marten de Vos. Las diferencias entre una y otra son bastante claras: mientras que en la de Cranach hay un Cristo infante que apela a la ternura, la angustia por ser él quien confronte al pecado y quien se sacrifica por la salvación de la humanidad, además de estar acompañado de un infante Juan Bautista, en la imagen de Marten aparece un Cristo adulto, triunfante y vencedor no sólo del pecado y la muerte, sino que se erige sobre las tablas de la ley, demostrando que ahora él es la nueva ley y es lo que basta para la salvación.

De la misma manera, la pintura *Ley y evangelio*, también de Lucas Cranach, fue comentada como una obra que representa la *Sola Gratia* al enfatizar el cambio de perspectiva

con respecto a la exclusividad de fe en Cristo. En dicha pintura el lado izquierdo muestra al pecado capital, la muerte del cuerpo y las tablas de los mandamientos, mientras que el lado derecho representa el nacimiento, sacrificio y resurrección de Jesús –quien no actúa de juez supremo en el juicio final (inexistente)– como aquello a lo que se debía voltear a ver, enfatizando a Cristo como un modelo para el creyente.

Por otro lado, se analizó la pintura de *Los cuatro apóstoles* como un ejemplo de representación de la *Sola Scriptura*, la cual señala que la revisión y comprensión de las Escrituras deben ser prioridad para el creyente, pero que además cualquiera podría hacer uso de esta posibilidad. La obra estudiada fue realizada por Durero, se comentó que este fue un seguidor de los principios y movimientos luteranos y consideraba importante representar lo que estos apuntaban. En dicha pintura se muestra a Juan evangelista y Pablo, en primer plano, con Pedro y Marcos en segundo, cada uno como símbolo de un aspecto luterano: los evangelios, la fuente de enseñanza sobre la salvación, la declaración contra los radicales y la declaración contra el católico inmoral, respectivamente. Sus figuras son simplemente personas de pie que revisan un escrito cada una, sin necesidad de símbolos o alegorías mayores, es decir, se muestran en una condición humana.

Finalmente, se habló acerca de la Inquisición y la censura de obras. Se explicó que el término proviene de *inquisitio*, lo cual remite a una investigación que se da debido a la necesidad de identificar y erradicar aquello que atacara a la ortodoxia o bien, aquello que se alejara de su norma. De esta manera, Europa confrontó problemas derivados de lo que permitía y lo que no el catolicismo pues, aunque el Concilio de Trento había reafirmado la norma católica, los conflictos políticos, la convergencia comercial y la diferencia de ideologías provocaron que muchos de los juicios tuvieran un aspecto subjetivo que se enfocara en el lugar de proveniencia de los acusados más que de sus prácticas o de las obras o textos que poseyeran.

Sin embargo, fue notorio que la expansión del luteranismo y el protestantismo en general se logró gracias a la imprenta, la traducción de obras, el alcance a un público mayor y, en especial, por lo que respecta a la producción de libros e imágenes creados en el ámbito protestante, a personas que podrían trabajar tanto para católicos como para reformados, o bien, conseguían favores de prestanombres para lograr el paso de ciertos textos u obras a otros lugares.

Con esto se dio paso a un capítulo que explica y analiza las series de *Los evangelistas* tanto de Marten de Vos como de Pascual Pérez. Primero, se estableció el aspecto sociohistórico en la Nueva España con respecto a la prohibición de ciertas obras: los procesos inquisitoriales fueron primero realizados por los obispos, para posteriormente dejar sus labores al Santo Oficio. Este poseía una lista de obras y autores prohibidos, órdenes bastante profundas y extensas sobre los procesos de investigación y una serie de actividades a realizar en caso de encontrar sospechosos, pero siempre hubo un problema entre la amplitud del territorio, la adecuación de quienes estaban al mando del tribunal y la sospecha inicial de personas que provenían de países donde el protestantismo era más extendido, aún a pesar de que estas no fuesen protestantes. Es por esto que consideramos que, aún a pesar de que se intentó dar una serie de reglas similares con respecto a la importación, uso y posesión de imágenes, no habría una exactitud tan radical como con los escritos, es decir, no había una lista de pintores o símbolos prohibidos y, mientras las obras mostraran aspectos católicos, podrían haber pasado desapercibidos elementos luteranos en distintas obras de arte que se quedarán en el territorio e incluso que se utilizaran para la producción de nuevas piezas.

Con respecto a esto, se habló sobre el papel de Amberes como sede de producción comercial y artística: el sitio era ya de por sí un lugar con fuerte crecimiento en estas áreas, por lo que, al volverse parte de los territorios dominados por España, el conflicto con la imagen

protestante no se haría esperar, así que los artistas tuvieron dos opciones: tanto trabajar para ambas ideologías, es decir, católicos y protestantes, como lograr que sus piezas con trasfondo luterano se insertaran en el mercado, ya sea gracias a favores con determinados personajes o bien, realizando composiciones que no llamaran la atención de la Inquisición y pudieran ser parte del trato económico y artístico. Se asume que muchas de estas piezas llegaron a España y Nueva España, pero también se sabe de otras que trazaron dicha ruta sin necesidad de ser ocultas o escondidas.

Sobre Marten de Vos se explicó que provenía de una familia de artistas que eran parte del gremio de san Lucas en Amberes, que él era prolífico en cuanto a producción de imágenes y muy solicitado tanto por la corona española como por particulares protestantes y que algunas piezas suyas llegaron directamente a Nueva España, aunque estas poco a poco se distribuyeron y reacomodaron de una manera distinta a la planeada previa a su llegada.

Es así que, al estudiar los grabados de la serie de los Evangelistas que realizó De Vos, podemos llegar a dos conclusiones: por un lado, aunque ilustraron un libro específico, las imágenes pudieron llegar como estampas sueltas a territorio novohispano y, al no mostrar elementos heréticos directos, estas pudieron pasar por alto a ojos del Santo Oficio. Por otro lado, llegamos al entendido de que Marten de Vos introdujo algunos elementos luteranos en dichos grabados y que el éxito obtenido por ellos provocó la creación de algunos otros tirajes en la zona noreste de Europa con variantes significativas, pero siempre enmarcadas en el contexto protestante.

Algunos de los elementos luteranos que podemos notar son: en el grabado de san Mateo, el árbol de Jesé nace en el jardín del Edén y culmina con Cristo crucificado, haciendo alusión a que la salvación de toda humanidad, incluso del pecado original, es la gracia de Jesús como donación de Dios. En el grabado de Juan se observa el énfasis en el sacramento del



bautismo, crucial en la ideología luterana por considerársele el inicio de la vida en gracia divina, así como la labor de Jesús como buen pastor. El grabado de Lucas no muestra a Dios de manera figurativa, sino que le representa como el tetragrámaton, algo que alude a la no creación de imágenes idolátricas, postulado fundamental del protestantismo. En la misma imagen hay unas ruinas romanas, detrás de las cuales ocurre la crucifixión, aludiendo a que el sacrificio de Jesús y su gracia son la nueva ley que vendría a romper con los reglamentos antiguos. Además, Lucas se muestra rodeado de libros a modo de historiador y revisor de las escrituras, en lugar del tratamiento católico en que se le representa como artista, es decir, como creador de imágenes. Por último, el grabado de Marcos muestra a Jesús vencedor del pecado y de la muerte, nuevamente señala el énfasis cristológico de la vida de Jesús como verdad universal y como nuevo modelo de salvación, pero también se representa una escena de la resurrección de los muertos en la que Jesús no es quien está en el cielo para juzgar, puesto que si ya la salvación se da gracias a la fe en Cristo entonces el Juicio Final carece de sentido.

Todo esto también se relaciona al orden en que los grabados representan la vida de Jesús: con Mateo se representa su genealogía y su aspecto humano, con Juan su labor en vida que lo eleva a los cielos, con Lucas su destino como sacrificio por la humanidad y con Marcos su resurrección. Cada una de estas etapas se relacionan con el ser que acompaña a cada evangelista: el hombre, el águila, el buey y el león, respectivamente. Además, el orden es establecido a la inversa de lo que típicamente se representa en el arte católico, el cual comienza con Mateo pero procediendo con Marcos, Lucas y Juan, respectivamente. Si bien no es algo que atente contra la ortodoxia, sí es un orden que se desprende y aleja de su tradición artística.

Además, los grabados están hechos a modo del “plano desvirtuado”, término utilizado por Wölfflin para definir obras en las que hay distintos planos pero sin una segmentación recta o muy definida, en donde las escenas de fondo tienen un mensaje crucial e importante como

parte de la composición y que, además, provocan una especie de “adentramiento” o “hundimiento” hacia la profundidad de la imagen, algo que representaría el paso entre las imágenes renacentistas y las barrocas, las cuáles buscan no sólo el volumen en las figuras sino en el espacio representado.

Es así que, una vez establecido el aspecto compositivo e iconográfico de raíz luterana, se puede hablar sobre lo que respecta a las pinturas realizadas por Pascual Pérez que se encuentran en el convento de Santa Mónica. En asuntos históricos, se comentó que el convento era femenino y agustino, que se mantuvo en secreto hasta 1934, cuando estaba en proceso la nacionalización de los bienes eclesiásticos por parte del Estado, además de que se logró encontrar y registrar su interior gracias a una demanda que daba a entender que varias piezas de arte se estarían vendiendo de manera clandestina. Se iniciaría así un proceso para convertir al recinto en un museo de manera oficial, pero desde la exclaustación de las últimas monjas este comenzó a realizar funciones de dicha índole. Cuando se realiza un registro de bienes en 1988, las pinturas de evangelistas de Pascual Pérez ya estaban expuestas y se comenta que así era desde que el museo abrió como tal.

Se ha llegado a la conclusión de que se le pudo haber encargado a Pascual Pérez la realización de estas pinturas de manera específica por dos razones: en primera, el registro de otra pieza suya que se encuentra en el museo especifica que provenía de otro lado, mientras que no es así en cuanto a las pinturas de evangelistas e incluso Manuel Toussaint comentó que una de ellas estaba en Santa Mónica. Por otro lado, se sabe que el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz era fundador y patrono del convento de Santa Mónica y le pidió a Pérez una obra que regalaría como dedicatoria a Ignacio Asenjo. En total, como Pascual tenía una relación cercana al convento de Santa Mónica y su patrono, era solicitado artista tanto para realizar obras como para instruir a otros artistas y no hay indicios de que su serie de

evangelistas proviniera de otro lado. A pesar de que hay piezas de las que sí se especifica dicho origen, podemos asumir que fueron requeridas a él específicamente para este sitio, en el cual quedaron expuestas, posteriormente resguardadas y restauradas hasta 2016, en que fueron nuevamente mostradas al público, pero sólo de manera temporal.

Es por esto que comento cuáles son los últimos alcances con respecto a la investigación, lo cual tiene que ver con las adecuaciones iconográficas realizadas por Pérez con respecto a los grabados de Marten. En el cuadro de Mateo, tanto Adán y Eva han sido cubiertos con las hojas de parra, haciendo alusión al pudor del cuerpo carnal. En la pintura de Juan, la vestimenta del buen pastor ha sido cambiada por tela de color azul y blanco, como la vestimenta de la virgen María, tema que Pascual ya había retratado en otras dos obras; además, la mirada de Juan evangelista parece voltear y buscar inspiración en algo más allá de lo físico, en algo más espiritual. La pieza que muestra a Lucas ya no pone al tetragrámaton, sino una silueta en donde se debería encontrar Dios Padre, el día de la crucifixión. Finalmente, el cuadro de Marcos evangelista pone a Jesús entre las nubes el día del juicio final, ya que se supone que es él quien debía estar allí, sin compañía de Dios Padre o del Espíritu Santo.

Con todo, podemos cerrar comentando que esta investigación abre la puerta a comprender dos cosas: por un lado, que la Inquisición se enfrentaba a una problemática bastante complicada y amplia con lo que respecta a las imágenes, lo cual podría permitir que no hubiera una certeza sobre qué cosas juzgar o investigar y, por tanto, no se sabría que una imagen es o no luterana o protestante. Por otro lado, podemos considerar que la producción artística novohispana quizá tendría rasgos de la teología protestante sin haber sido notados antes o ahora y que es necesaria una posible revisión en ciertos casos, no sólo de si los modelos en los que se basaron llegaron de manera aprobada o no al virreinato, sino si su composición y configuración inicial tendría ya vetas del luteranismo en ellas que requiriesen una lectura

más fina y atenta, tal como la representación de Lucas como historiador o la omisión de Jesús como juez en la resurrección de los muertos, algo que podría pasar por alto y que necesitaría una revisión más profunda tanto de las imágenes de origen como de las adecuaciones novohispanas.

## **Bibliografía.**

Andrade, Alejandro. “De imágenes pintadas y empresas devocionales. El cuadro de Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónico Ignacio de Asenjo y Crespo”. *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. Gisela Wobeser (ed.). México, UNAM, 2018.

Andrade, Sergio. “La esclava y el pintor. Un matrimonio poblano de finales del siglo XVII”. *E-consulta* (México), febrero 15 de 2018. < <https://blogs.e-consulta.com/blogs/murmullos/2018/02/la-esclava-y-el-pintor-un-matrimonio-poblano-de-finales-del-siglo-xvii> >

Alberigo, Giuseppe. “CORRUPTIO OPTIMI, PESSIMA”. Reseña de *Corruptio optimi, pésima. Tra fascino della Pentecoste e splendore della nuova Gerusalemme*. Por Ricart, Joseph. *Selecciones de teología* 44: 48-60.

Arroyo, Elsa. “Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España”. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Barrios, Josué. *Cinco verdades que cambian vidas. Redescubriendo el mensaje de la Reforma para nuestros días*. Coalición por el evangelio, 2021.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 2006

Boyd, Jonathan. “*Sola Scriptura*: Escritura sola como máxima autoridad”. *Cinco verdades que cambian vidas. Redescubriendo el mensaje de la Reforma para nuestros días*. Barrios, Josué (ed.). Coalición por el evangelio, 2021.

Brueggemann, Walter. *Teología del antiguo testamento. Un juicio a Yahvé*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2007.

Cabral, Ignacio. *Los símbolos cristianos*. México: Trillas, 1995.

Charbonneau, Lassay. *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media Volumen 1*. Sophia Perennis – Olañeta, 1997.

Calabrese, Omar. “Picazquez o quién es el autor de *Las Meninas*.” *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, 13 (2005): 71-89.

Carducho, Vicencio. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. Florencia: Francisco Martínez, 1633.

Delumeau, Jean. *El miedo en occidente*. Madrid: Taurus, 2012.

Dorra, Raúl. “¿Qué es, entonces, lo sagrado?”. *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, 22 (2009): 15-51.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo, 2007.

Egido, Teófanos. *Lutero. Obras*. Salamanca: Ediciones Sígueme Salamanca, 2006.

Filinich, María. *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

Freedberg, David. “The structure of Byzantine and European Iconoclasm”. *Iconoclasm*. Bryan, Anthony y Herrin, Judith (eds.) Birmingham, 1977.

Garibay, Ángel. *Mitología griega*. Ciudad de México: Porrúa, 2011.

Geninasca, Jacques. “El logos del formato”. *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, 9 (2003): 11-23.

Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Nueva York: Phaidon, 1997.

Gombrich, Ernst. *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Nueva York: Phaidon, 2003.

González, Olegario. *Cristología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001

Greimas, Algirdas y Courtés, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.

Hermens, Erma. “Marten de Vos, paintings, prints, red lakes and smalt: transatlantic travels”. *Historias de pincel: Pintura y retablos del siglo XVI en la Nueva España*. Pedro Ángeles Jiménez, Elsa Arroyo Lemus y Elisa Vargaslugo (coord.). Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2020.

Ita, Lourdes de. “Extranjería, protestantismo e Inquisición: presencia inglesa y francesa durante el establecimiento formal de la Inquisición en Nueva España”. *Signos históricos*, 38 (2017): 8-55.

Kamen, Henry. “Cómo fue la Inquisición. Naturaleza y contexto histórico”. *Revista de la Inquisición*, 2 (1992): 11-21.

Kamen, Henry. *La Inquisición española. Mito e historia*. Barcelona: CRÍTICA, 2023.

Lajo, Rosina. *Léxico de arte*. Madrid: Akal, 2011.

Llopis, Borja. “Cuestiones sociales sobre el uso del arte en el control de los protestantes en territorio hispánico durante los siglos XVI y XVII”. *Reforma y disidencia religiosa. La recepción de las doctrinas reformadas en la península ibérica en el siglo XVI*. Michel Boeglin, Ignasi Fernández, David Kahn (dir). Madrid: Casa de Velázquez, 2018.

La iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos Días. *La santa Biblia Reina-Valera*. México: 2009.

Leone, Massimo y Solís, María. “Presentación: Los límites del texto sagrado”. *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, 22 (2009): 5-14.

Lotman, Iuri. *La semiosfera*. Lima: Universidad de Lima, 2018.

Luna, Ambrosio. “Ilusión, seducción, persuasión”. *Tópicos del seminario. Revista de semiótica* 14 (2005): 87- 109.



- Lyons, Martyn. *Libros. Dos mil años de historia ilustrada*. Madrid: Lunwerg, 2011.
- Macías, J. *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada I*. Madrid: Alianza, 2016.
- Malaxecheverría, Ignacio. *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela, 1986.
- Manzarbeitia, Santiago. “El árbol de Jesé”. *Revista Digital de Iconografía Medieval* 2 (2009): 1-8.
- McNamara, Denis. *Cómo leer Iglesias*. Madrid: Akal, 2012.
- Martin, Kathleen (ed.). *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Madrid: TASCHEN, 2010.
- Martínez-Burgos, Palma. *Los realismos en el arte barroco*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2016.
- Mayer, Alicia. Reseña de *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del Reformador alemán*. Por González, Enrique. *Historia Mexicana* 60: 2193-2206.
- Mayer, Alicia. Reseña de *Lutero en el Paraíso. La Nueva España en el espejo del Reformador alemán*. Por Luque, Elisa. *Anuario Historia de la Iglesia*, 18: 524-527.
- Mendoza, Rafael. “Un estudio semiótico de la representación de la Muerte en tres pinturas novohispanas”. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2020.
- Meyer, Leonardo. “La salvación es por gracia sola”. *Cinco verdades que cambian vidas. Redescubriendo el mensaje de la Reforma para nuestros días*. Barrios, Josué (ed.). Coalición por el evangelio, 2021.
- Monterrosa, Mariano y Talavera, Leticia. *Catálogo de Bienes Muebles del Exconvento de santa Mónica. Ciudad de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- Moreno, Olivia. “Vigilancia de la circulación del libro en Nueva España: visitas inquisitoriales a navíos y librerías (siglo XVI)”. *La iglesia y sus territorios, siglos XVI-XVIII*.

Martínez, María y Cervantes, Francisco (coord.). UNAM- Instituto de Investigaciones Históricas, 2020.

Ortiz, Josué. “Solo Cristo es nuestro Salvador”. *Cinco verdades que cambian vidas. Redescubriendo el mensaje de la Reforma para nuestros días*. Barrios, Josué (ed.). Coalición por el evangelio, 2021.

Pérez, Olga. “Imágenes sagradas. Imágenes sacralizadas. Antropología y devoción en la Baja Edad Media”. *Hispania Sacra* LXIV (2012): 449-495.

Pikaza, Xabier. *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Ciudad de México: Ediciones SAPIENTIA, 2013.

Pitts Theology Library. *Exhibition Law & Grace. Martin Luther, Luchas Cranach, and the promise of Salvation*. E.U.A. 2016-2017.

Porras, Stephanie. “Going viral? Maerten de Vos’s *St Michael the Archangel*”. *Netherlandish Art in its Global Context*. Thijs Westsjteijn (ed). Boston: Brill, 2016.

Ramírez, Esteban. “‘Sola fides, sola Scriptura’. La disputa de Leipzig y el rompimiento de Martín Lutero con la Iglesia Romana (1517-1521). *En-claves del Pensamiento*, 15 (2014): 147-170.

Réau, Louis. *Iconografía del arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1, volumen 2*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

Réau, Luois. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O. Tomo 2, volumen 4*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento. Tomo 1, volumen 1*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

Reyes, Bulmaro. (ed.) (2017). *Juan Molano. Historia de imágenes y pinturas sagradas*. Ciudad de México: UNAM, 2017.

Rizo, Marta. “De lo interpersonal a lo intersubjetivo. Algunas claves teóricas y conceptuales para definir la comunicación intersubjetiva”. *Quórum Académico*, 11 (2014): 290-307

Rodríguez, Alfonso. “Problemática de la imagen religiosa a lo largo de la historia”. *Estudios de escultura en Europa*. Cañestro, Alejandro (Coord.), Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2016.

Rubial, Antonio. “El peligro de idolatrar. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno”. *Históricas Digital*. Von Wobeser, Gisela, Aguilar, Carolina y Merlo, Jorge (coord.). Ciudad de México. UNAM, 6 de febrero de 2019.

Ruíz-Domènec (Dir). *Historia. Renacimiento y Reforma*. 40 vols. Barcelona: RBA/National Geographic, 2013.

Ruíz, Luisa. “El hueco y el ajuste”. *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Ruíz, Luisa y Solís, María (ed). Puebla: ediciones de Educación y Cultura / BUAP, 2008.

Santrac, Aleksandar. ‘The Legacy of Martin Luther’s Sola Fide’, In *die Skriflig* 51 (2017): 1-7. a2275. <https://doi.org/10.4102/ids.v51i1.2275>

Solís, Augusto. “Obra Mariana de la Colección Pictórica del Museo de Arte Religioso Ex – convento de Santa Mónica. 1688-1940. La Nacionalización de los Bienes del Clero en Puebla”. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2004.

Solís, María. “El sujeto religioso y la subjetividad”. *Tópicos del seminario. Revista de semiótica* 41 (2019): 129-146.

Stoichita, Víctor. *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d’Oro dell’arte spagnola*. Roma: Meltemi, 2002.

Stoichita, Víctor. *La invención del cuadro*. Madrid: Cátedra, 2011.

Toussaint, Manuel. *Pintura Colonial en México*. Ciudad de México: UNAM / IIE, 1990.

Uribe, Alfonso. *Ángeles y demonios*. Ciudad de México: Editorial Basilio Núñez, 2009.

Vázquez, María. “Aproximaciones de la Carta a los Gálatas en la historia de la recepción “. *Lumen* LXVII (2018): 8 -103.

Vázquez, María Cecilia y Ahumada, Rosa. *Ex convento de Santa Mónica*. Puebla: Dirección General de Fomento Editorial / BUAP, 2000.

Wilkinson, Philip. *Mitos y leyendas. Guía ilustrada de su origen y significado*. Londres: DK, 2009.

Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Óptima, 2002

Winzinger, Franz. *Durero*. Barcelona: Salvat, 1985.

Ziegler, María. “La Reforma luterana y la transformación de la imagen religiosa en las artes”. *Vivat Academia* 146 (2019): 1- 20.

Cuernavaca, Morelos a 2 de diciembre de 2023

**Dr. Ángel Miquel**

**Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Los evangelistas de Pascual Pérez, una serie novohispana con trasfondo luterano** que presenta el alumno Rafael Ángel Mendoza García para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El alumno ha desarrollado a lo largo de los dos últimos años un estudio sobre la serie pictórica *Los evangelistas* del pintor poblano Pascual Pérez, realizada en el siglo XVIII y que, al parecer, formaba parte del acervo artístico del antiguo convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla. A pesar de que en 2016 Andrea Montiel López, Karina Lissete Flores García y Jorge Luis Merlo Solorio dieron a conocer los grabados de Marten de Vos que, sin lugar a dudas, sirvieron de modelo, la obra ha sido muy poco estudiada. El tema es de gran interés porque Marten de Vos fue un artista flamenco del siglo XVI que abrazó la reforma protestante.

A lo largo del trabajo, el alumno ha analizado los cambios introducidos por Marten de Vos en sus versiones sobre *Los evangelistas* –seguramente para poder comercializarlas en los países católicos– y también las ideas de la teología protestante que todavía permanecieron y que fueron incorporadas sin ser advertidas por Pascual Pérez en sus pinturas.

El alumno ha organizado el trabajo en una serie de capítulos que abordan la función de la imagen en la reforma luterana y calvinista y su oposición al abuso que habrían hecho de ella los católicos,

así como la figura y la obra de Marten de Vos y de Pascual Pérez. También plantea si la Inquisición novohispana ejerció un auténtico control sobre las imágenes llegadas de Europa para evitar la propagación de ideas protestantes.

El tema de la penetración de la teología reformista a través de las imágenes es un tema apenas esbozado en Europa y en México. Por ello considero que las aportaciones realizadas al tema por Rafael Mendoza hacen muy valioso su trabajo.

De acuerdo con lo anterior, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente  
**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dra. María Celia Fontana Calvo

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**MARIA CELIA FONTANA CALVO | Fecha:2023-12-02 15:04:55 | Firmante**

DyjCihZl+7/FA4p5iwfWdvJgaafY/UTzcyjT63VjMy22G7i5362qV/ifgaW7veri+HrycAxCwrCfHfEh9/RKRdlbFWVABNclMrOeABC22sIOKQL9HO/BgCdk94OUrFNSkyMBf5yKcycx+K  
K8S7b6DaiucPGY90h3X8JcFERCTZKF5gV/cji7FmLxeKMO804qL5mxbgcB8LuP940ODLBV4Q9JYK6wDP/TbjoOfywAcnMgtosUAN7zpoJrLH1x2jag4G8zd/Jn3boaWQVvuz1MIJ  
VoUea3yx4skDXypRQi22Vtid6rvXnZfDdZmKvGsob0oacNclGJNXxqkPOGRv1+AFA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**3Or8ouXVI**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/qUv4c1NPwhxUTMm6Hwlufzpn7EOrVqkj>





**DR. ÁNGEL FRANCISCO MIQUEL RENDÓN**  
**COORDINADOR DEL PROGRAMA EDUCATIVO**  
**DE LA MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE ARTE Y**  
**LITERATURA (MEAL) DE LA UNIVERSIDAD**  
**AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS**  
**P R E S E N T E**

Estimado Dr. Miquel:

Con el gusto de saludarle, agradezco a usted y a la Dra. Fontana el haberme considerado para participar como revisora de la **Tesis de Maestría titulada “Los evangelistas de Pascual Pérez, una serie novohispana con trasfondo luterano”, que para obtener el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura presenta Rafael Ángel Mendoza García** (con número de cuenta 10053562). Por este conducto me permito enviar a usted mi **VOTO APROBATORIO** correspondiente a este trabajo.

Después de haber leído la tesis mencionada, puedo decir que se trata de un trabajo interesante y original, que está bien redactado y hace buen uso del aparato crítico, que cuenta con objetivos claros de los que se derivan hipótesis sugerentes que condujeron al autor a una investigación histórico-artística en la que analiza de manera fina, no solamente la magnífica obra de *Los evangelistas* de Pascual Pérez, sino también las estampas y óleos del siglo XVI -particularmente los grabados de Martín de Vos- en los que Pérez se fundara para realizar su espléndida obra. Por otra parte, Mendoza presenta también con agudeza, el contexto histórico, político y cultural de los tiempos de la Reforma luterana (y la calvinista), cuando se llevaron a cabo aquellas primeras imágenes. Es por todas estas razones que me es muy grato emitir un **VOTO APROBATORIO** a la interesante tesis de maestría de Rafael Ángel Mendoza García.

Sin otro particular por el momento, agradezco su atención a la presente y aprovecho la oportunidad para enviarle un afectuoso saludo.

Atentamente,

MORELIA, MICHOACÁN, A 23 DE ENERO DE 2024



**DRA. LOURDES DE ITA RUBIO**  
Profesora-Investigadora Titular C de TC  
Instituto de Investigaciones Históricas UMSNH



Morelia, Michoacán, a 29 de enero de 2024.

Mtra. Juana Bahena Ortiz  
Directora de la Facultad de Artes  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena Ortiz:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **APROBATORIO** para la tesis titulada *Los evangelistas de Pascual Pérez, una serie novohispana con trasfondo luterano* que presenta **Rafael Ángel Mendoza García** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

El tema de esta tesis desde su inicio despierta el interés del lector. Las obras que analiza son parte del acervo de bienes muebles del exconvento de monjas agustinas del convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla, que a pesar de su originalidad y antigüedad -pues datan de finales del siglo XVII o principios del XVIII-, no habían sido estudiadas. Afortunadamente, gracias a su presentación en la exposición “*Verbum Domini. Los cuatro evangelistas*”, del año 2016 en la ciudad de Puebla, como afirma el sustentante, convirtió a cuatro de las pinturas de la serie en su tema de tesis de posgrado.

El tema es novedoso y atractivo, porque desde una perspectiva semiótica y social, al autor presenta el estudio de las imágenes religiosas que circularon en la Nueva España a finales del siglo XVII y principios del XVIII, basadas en grabados de Johannes Wierix impresos por Pieter Baltens y Jansz Claes Visscher, pero diseñados por Marteen Vos a finales del siglo XVI, en las cuáles

se observa un trasfondo luterano. Resulta relevante que la relación de estas imágenes con la Reforma protestante, al parecer, haya pasado inadvertida desde su llegada a tierras novohispanas, como pone de manifiesto Rafael Ángel Mendoza García.

La metodología que sigue la investigación se basa en Erwin Panofsky, lo que permite el buen manejo del estudio de las imágenes, su análisis iconográfico e iconológico en el marco histórico en el que se realizaron; es decir, entenderlas como manifestaciones artísticas que surgieron en el contexto ideológico de su momento, como valioso testimonio del mismo y, paradójicamente, da lugar a conocer la manera en que sutilmente se manifestó la influencia luterana en el ámbito novohispano.

La estructura del trabajo permite que el lector se adentre y vaya profundizando en el tema. Los tres capítulos que el C. Mendoza García presenta como resultado de su investigación justifican plenamente su contenido y permiten un lógico desarrollo del tema. Se centra en el trasfondo luterano de los diseños de Marten de Vos, llegados a tierras novohispanas, punto nodal del trabajo, que considera atribuible a dos posibles razones: “una adaptación iconográfica dirigida a aspectos católicos en el entorno novohispano”, o bien, “a que la censura no era del todo específica...” y consecuentemente, los detalles podrían pasar inadvertidos por la Santa Inquisición.

Las fuentes de información consultadas son pertinentes, amplias, variadas y actualizadas, lo que ha permitido al autor sustentar adecuadamente los resultados de su investigación, comprobar su hipótesis. El texto es claro, legible, bien escrito, lo que se le agradece; solo cuenta con algunos errores de dedo que se pueden corregir fácilmente.



El trabajo refleja un buen acompañamiento de la directora de la tesis y se puede considerar una aportación importante a la historia del arte novohispano, a la historia de las instituciones -en esta caso a la historia de la Iglesia- y a la historia de la cultura.

Un aspecto que llama la atención es que se trata de un convento de monjas agustinas, siendo que Martín Lutero perteneció a la misma orden religiosa. La propuesta del tema da para mucho; sería interesante para un futuro no lejano, un estudio comparativo con imágenes en otros conventos agustinos, así como en los de otras órdenes religiosas.

Agradezco la distinción de que fui objeto, a la vez que felicito al pasante de Maestría en Estudios de Arte y Literatura Rafael Ángel Mendoza García y a su directora de tesis, la Dra. María Celia Fontana Calvo.

Atentamente,



Carmen Alicia Dávila Munguía

Doctora en Historia del Arte y Arquitectura de Iberoamérica  
Profesora Investigadora Titular "B" de Tiempo completo  
Número de Empleado 98004557

Cuernavaca, Morelos a 12 de febrero de 2024

**Dr. Ángel Miquel**

**Coordinador Académico de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura**

**PRESENTE**

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis **Los evangelistas de Pascual Pérez, una serie novohispana con trasfondo luterano** que presenta el alumno Rafael Ángel Mendoza García para obtener el grado de Maestro en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

En la actualidad, es creencia generalizada que los seguidores de la Reforma en Europa habían renunciado al uso de imágenes, después de destruir las católicas en los países donde se difundieron con más fuerza las teorías de Lutero y Calvino. Sin embargo, esa idea no es totalmente cierta. Como da a conocer la tesis de Rafael Ángel Mendoza García sobre la serie de *Los evangelistas* del pintor poblano Pascual Pérez, ciertos artistas, como Marten de Vos (Amberes, 1532-1603), desarrollaron una iconografía en la línea de la teología protestante –básicamente cristocentrista–, y, asimismo, que su influencia fue muy amplia incluso en América, gracias a los grabados que cruzaron el Atlántico. Se deduce de la tesis dirigida por la Dra. Fontana, que la Inquisición tenía recursos para vigilar y censurar los textos procedentes de tierras sospechosas de herejía, pero no para controlar las imágenes de los artistas protestantes que circulaban su obra por todo el mundo occidental.

La metodología utilizada en la investigación corresponde a la iconografía, en combinación con la semiótica, lo que permite al alumno analizar los grabados que sirvieron como modelo, obra de Marten de Vos, así como los lienzos pintados por el pintor poblano Pascual Pérez. Es decir,

advertir sus semejanzas y las diferencias introducidas para acercar unas creaciones de sello luterano a la ortodoxia católica. Para ello se sustituyó el tetragrámaton original por la figura de Dios Padre, y se pintó a Cristo en la escena del Juicio Final, a pesar de que la obra del artista flamenco carecía de él.

Los objetivos de la tesis son adecuados, como también es correcta la organización de los capítulos y es clara la redacción. Además, considero que la bibliografía utilizada es suficiente para lograr el buen desarrollo del trabajo y que la investigación llega a conclusiones acertadas acerca de la utilización y modificación de modelos iconográficos en la Nueva España procedentes de Europa y, en ocasiones, de un ámbito religioso que se trataba de excluir y vetar.

De acuerdo con lo anterior, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

**Por una humanidad culta**  
*Una universidad de excelencia*

Dr. Jesús Nieto Sotelo

Se anexa firma electrónica.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

JESUS NIETO SOTELO | Fecha:2024-02-12 20:25:07 | Firmante

EYY+DluOjgTRYWLWMrSqJuKnEWmQPuJBAYLESSZoeqdpXVjs0VbB+NmdOfgo76/VLhuaBEIpFwgV35IO0ap8NRBQsUfCKEuzofKgcXrG14HrwNZyzuuQxiptTAj3IGehLByUu3hYeznLAHutOmSekgyck40yG27ntStxaZEooC9cycGjhrH4qy/eOLdOu6A3oOnxlpNsMHnIIWwd4JvOBRUBIk0RrkImbi+AJyRsdog3guMn4tu66f76ZdkUX8z6AzR7wreLj/nYI8uf9Hn8+NMKoN5HoiAZ+FlxAmHlsidyaxXiG85dCdf/eulRnVhQg/wAROD7rdvX5pmFAWg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[srAulDF5o](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/7vGzmX6wFfUEDgBrlGueHsST1DXBRyl2>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



Cuernavaca, Morelos, a 18 de febrero de 2024

Dr. Ángel Miquel Rendón  
Coordinador Maestría en Estudios de Arte y Literatura  
Facultad de Artes  
UAEM

Por medio de la presente le informo que evalué la tesis de Rafael Ángel Mendoza García, titulada **Los evangelistas de Pascual Pérez, una serie novohispana con trasfondo luterano**, presentada para obtener el grado de Maestro en Estudios de Arte y Literatura.

La tesis presenta un detallado análisis iconográfico de la serie de *Los Evangelistas* de Pascual Pérez (?-1721) inspirados en los grabados del artista flamenco Martín de Vos. Si bien los lienzos del artista novohispano que se encuentran en el Exconvento de Sta. Mónica de Puebla no son una mera copia, sino una reinterpretación del grabado original, la tesis define las correlaciones y diferencias plásticas entre los grabados y las pinturas; así como los lazos exegéticos entre los componentes del Nuevo Testamento y su traslado en imágenes, ya que éstas se develan cual síntesis de los evangelios.

En la serie de las cuatro pinturas de los Evangelistas podemos percibir la asimilación y la incorporación de imágenes provenientes de Europa, y en este caso de los países Bajos dentro de una práctica comercial en la producción y reproducción de imágenes a partir de modelos importados en un comercio creciente e incipiente. Estas imágenes, de inspiración luterana lograron evadir la prohibición de la Inquisición y se incorporaron a la imaginaria religiosa novohispana.

Debemos subrayar que el arte religioso tenía una función devocional y en caso del tema de los Evangelistas hacía referencia que lo leído en la liturgia era la palabra de Dios, *Verbum dominum*. La construcción iconográfica puede considerarse como un añadido de la historia. Podemos suponer que Pascual Pérez no intentaba hacer una interpretación exegética de la imagen religiosa sino incorpora elementos con una intención formal y/o moral tal como plantea Rafael Ángel Mendoza. La influencia de la iconografía luterana en

la Nueva España se viraliza por medio de la reproducción y comercio de imágenes producidas en el norte de Europa. Este cambio se da por el invento de la imprenta que propició un nuevo público-mercado en la incipiente economía de la nueva era.

La incorporación de elementos ajenos al canon de la Iglesia obedece, en gran medida, a un sistema de producción y distribución creciente entre el viejo y el nuevo mundo lo que provocó una falta de regularización de la imagen a diferencia del control ejercido en textos y prácticas bien identificados que la Iglesia (Inquisición) condenaba y censuraba.

Resulta de gran interés el análisis de Rafael Ángel Mendoza de los planos narrativos de la pintura barroca en la que las escenas que se encuentran en el uso de segundos y terceros planos, lo que resulta en la tendencia de “a sustraer la superficie a la mirada obligando al espectador a internarse en el cuadro”. Tal vez en estos espacios secundarios es donde se encuentran las diferencias entre el modelo y la obra de Pascual Pérez.

Esta polifonía o simultaneidad de escenas no sólo muestran momentos distintos de una misma historia sino que tienen una relación temática con la escena de mayor tamaño. En el Barroco, la música encuentra la diversidad y la simultaneidad del sonido en el tiempo, la pintura, la multiplicación y la coincidencia definen los diferentes espacios. Este aspecto espacial y temporal de la imagen cobra un mayor sentido al recordar que fueron realizadas para un público femenino que se encontraban enclaustradas siguiendo la regla monacal agustiniana.

Debo subrayar el excelente trabajo que presenta el alumno Rafael Ángel Mendoza García que da cuenta de su gran capacidad para el análisis y su rigor en el uso de materiales especializados en el estudio. Al igual es importante reconocer que este tipo de trabajos en los que se plantean métodos relacionados con la iconografía, el estudio formal de la imagen y aspectos del contexto de la obra amplían el estudio interdisciplinario de las artes visuales que constituye uno de los fundamentos del programa de la Maestría en Estudios en Arte y Literatura.

Por las razones expuestas, doy mi voto **aprobatorio**.

Saludos cordiales.

Dr. Fernando Delmar Romero

Profesor-investigador Facultad de Artes UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2024-02-18 23:18:19 | Firmante**

EPaUQOKsPHhKzuY6tUktlPlel9k0Ru1PyGz7osBYX4Aev9hUlzU5aT5FfoCeOQ8Ksn20ifptBPfCpqRvXM0RVHctV07trmc2tQVcKAaxiYoPQ5y5e/HtenjX/9ltA3ECz6yRjTHR0asJL27oo/61dO4kFmrVkvcrfh648UttsIPLV5j0lp4XaQS5R4xqllaZP/5ntY8o8SBlw5KfJ/NtEljcnmm1oWsVPFH2lxL3LjcwQCxOyKwxih++fU80w1fWQzuy2YMsERajcB1JZxd5LcO1sPiWPytFDda5m3Oxe71mGzSCZnfAtzsaHtP3sLdfW1vfzQt7Yd+PCSWa3DZNw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[QFCZXcufV](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/zRcT2oek9JhmeJu4Pg1tluadqbQH8iH2>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029