

Alma y cuerpo del libro en la Nueva España

Laurence Guilaine Le Bouhellec
Universidad de las Américas Puebla

Imágenes-luciérnagas

En *Survivance des lucioles*¹, Didi-Huberman recurre a la metáfora de aquellos emblemáticos insectos productores de luz para glosar indirectamente sobre cómo la aprehensión y lectura de las imágenes se han ido transformando y modificando en el tiempo, llegando puntualmente a apagar su luz, debilitando su potencial significativo hasta aniquilarlo por completo en algunos casos. “Il n’y a que des signes à brandir, mais plus de signaux à échanger. Il n’y a plus rien à désirer. Il n’y a donc plus rien à voir ni à espérer”². Sin embargo, afortunadamente, sabemos que “la destruction n’est jamais absolue –fût-elle

-
- 1 Georges Didi-Huberman, *La survivance des lucioles* (France: Les Éditions de Minuit, 2009). La última palabra del texto es: images-lucioles, 138.
 - 2 Georges Didi-Huberman, *La Survivance des Lucioles...*, 49-50. Traducción del autor: “Solamente hay signos por ostentar, pero ya no señales que intercambiar. Ya no queda nada por desear. Por lo tanto, ya no hay nada que ver ni esperar”.

continúe—³ simplemente porque las luciérnagas nunca desaparecen como tal, sino que dejan de ser visibles, solamente para el espectador que ha perdido la capacidad de poderlas percibir: “Elles disparaissent de sa vue parce qu’il reste à sa place qui n’est plus la bonne pour les apercevoir”⁴. Pero, entonces, ¿cómo acertar en el *methódous* a seguir para aprehender con pertinencia una imagen y no cegarla desafortunadamente? Desde hace ya siglos, el debate ha quedado abierto sin resolverse del todo, oponiendo a los partidarios de la libre y placentera o no seducción formal, los defensores de una meticulosa hermenéutica de su contenido. Dicho en otros términos, si para Kant⁵, la relación que un espectador entabla con ellas no puede más que resolverse en los términos de un juicio de gusto sea o no placentero, al contrario, para Hegel⁶, el campo de manifestación sensible de la imagen no es más que la necesaria e histórica condición de posibilidad de expresión y comunicación de un determinado contenido racional anclado en una específica visión del mundo. Ahora bien, tomando en cuenta la alta aceptación del discurso abocado a la valoración y catalogación de las características forma-

3 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles...*, 72. Traducción del autor: “... la destrucción nunca es absoluta –aunque fuese continua–”.

4 Didi-Huberman, *Survivance des lucioles...*, 39. Traducción del autor: “Desaparecen de su vista porque se queda en un lugar que ya no es el pertinente para percibir las.”

5 Immanuel Kant, *Crítica del juicio* (España: Tecnos, 2007), 113-114: “Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación [...] al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento [...]”.

6 Georg W. Fr. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (Madrid: Akal, 1989), 30: “[...] la obra de arte no es sólo, en cuanto objeto sensible, para la aprehensión sensible, sino que su posición es de tal índole que en cuanto sensible es al mismo tiempo esencialmente para el espíritu, el espíritu debe verse afectado por ella y encontrar cierta satisfacción en ella”.

les de las obras de arte, llegar a posicionar un “modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentidos éstas son cosas del pensamiento”⁷, constituye verdaderamente una “revolución estética”⁸.

Sobre las bases de esta *revolución estética*, se viene desarrollando la reflexión que se presenta a continuación y cuyo objetivo es aclarar cómo el sistema de representación de los retratos de la élite novohispana remite directamente a una específica modalidad de emplazamiento existencial de los retratados; cómo, por ende, cada uno de sus elementos integra un complejo patrón de identidad socio-histórico-religioso-cultural comunitario, que permite explicar no solamente las similitudes formales entre un retrato y otro sino también la necesidad de una cartela consignando algunos datos personales del retratado, a la manera de ciertos documentos contemporáneos de identidad⁹. Y si estos retratos pueden ser *cosas del pensamiento* es, primero porque, durante miles de años existió una humanidad sin retrato. Cabe aclarar que, sobre la cuestión del surgimiento de las primeras imágenes y una vez descartadas causantes relacionadas con el ocio o la magia de la caza, parece ser que es solamente desde la ontología que se puede llegar a apreciar la respuesta, posicionándose desde esta problemática como un médium necesario entre lo visible –el mundo terrenal– y lo invisible –el más allá–. Dicho en otros términos, no hay imagen sin elaboración previa de un determinado sistema de pensamiento del mundo con el cual estará en perfecta resonancia tan-

7 Jacques Rancière, *El inconsciente estético* (Buenos Aires: del estante editorial, 2006), 22.

8 Jacques Rancière, *El inconsciente estético...*, 35.

9 Consultar imagen: Domingo Ortiz, *Don Gaspar Martín Vicario y su familia* (1793). Óleo sobre tela. 199.5 x 190.5 cm. Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, Valladolid, España, acceso el 2 de julio de 2021 <https://perriniana.com/2019/12/20/juan-bautista-de-noriega-robredo-1755-1819/>

to con la elección de una selecta iconografía como con su minuciosa codificación y representación. Así que cuando el ser humano da inicio a su relación con el manejo de las formas, cuando decide enseñarse en imágenes a la par de su visión del mundo, “il fait ce que la matière et la vie n’ont cessé de faire –se former, s’informer, se transformer–”¹⁰. Y si el retrato no es más que un eco directo de un sistema de pensamiento del mundo, es, por ende, en este mismo sistema de pensamiento del mundo que habrá de encontrarse su razón de ser, en estos “codes invisibles du visible, qui définissent [...] un certain état du monde, c’est-à-dire une culture. Ou comment le monde se donne à voir à ceux qui le regardent sans y penser”¹¹.

En el caso de la sociedad novohispana de los siglos XVII y XVIII, asombra la impronta de la religión que llegó a permeare todos y cada uno de los ámbitos de vida, sean públicos o privados, hasta parecer que en aquellas ciudades americanas “no se respira un aire ‘normal’ de convicciones [...] sino más bien, algo como un oxígeno de fe”¹².

Casi continuo contrapunto de los ruidos callejeros era el tañido de las campanas. La vida parecía reglamentarse por el interminable campanilleo que llenaba el aire durante el día y la noche, usualmente estrepitoso pero, a veces, lúgubre y triste. De las iglesias y capillas salían los tonos melancólicos

10 Jean-Luc Nancy. Prefacio a *Portrait de l’homme en animal* de Amélie Bonnet Balazut (France: Presses Universitaires de Provence, 2014.), 11. Traducción del autor: “[...] hace lo que la materia y la vida nunca han dejado de hacer –formarse, informarse, transformarse–”.

11 Régis Debray, *Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident* (France: Gallimard, 2003), 18. Traducción del autor: “[...] códigos invisibles de lo visible que definen [...] un cierto estado del mundo, es decir, una cultura. O, cómo el mundo se da a ver a los que lo miran sin pensar”.

12 Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial* (México: FCE, 1990), 47, citando a Américo Castro.

de las Ave María y las notas solemnes de la salutación angélica, pero campanazos más clamorosos parecían recoger estos sonidos y acelerarlos con rápidos repiques resonantes sostenidos insistentemente. A veces el estrépito aumentaba en creciente volteo calculado para ensordecer los oídos y alterar los nervios más impasibles. Alrededor de los conventos el tintineo de campanillas menores regulaba la rutina de los ocupantes, y día y noche podía oírse contra el fondo de la cacofonía estruendosa de los campanarios. Aún después del toque de queda que a las diez de la noche vaciaba las calles quedando sólo alguna figura furtiva, o la ronda o policía, que hacía su vigilancia con linternas, el relativo silencio se rompía por el apagado tañer de campanas que llamaban a los frailes y a las monjas a sus oficios nocturnos. En los días de luto público la baraúnda de badajazos era sustituida por un doblado largo, solemne y lúgubre cuya monótona melancolía operaba tensiones sobre los desesperados oyentes inspirándoles reflexiones morbosas sobre el inexorable destino de los mortales y la necesidad de arrepentimiento¹³.

Debido a la situación socio-cultural exangüe de la post-conquista, no ha de sorprender que, más allá de su vocación inicial acorde con las características propias de su dogma, la religión traída por los conquistadores al Nuevo Mundo terminó desempeñando un papel fundamental e imprescindible en la construcción de una nueva comunidad humana en la búsqueda de cohesión e identidad. Acorde con su arraigo etimológico *religare*, en estas inmensas y poco pobladas tierras americanas donde “no existía unidad de raza ni de lengua [...] toda propaganda

13 Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, 120.

religiosa ayudaba a la unidad nacional”¹⁴. De ahí que se fue borrando la frontera entre lo profano y lo sagrado, lo religioso convirtiéndose por tanto, no solamente en el ritmo de la vida, sino en sus propios latidos dejando muy en claro que en esta nueva sociedad en gestación: “En el fondo de todo hay un cristianismo que se vive intensamente”¹⁵. ¿Cómo, entonces, no pensar que este arraigo existencial tan perfectamente estructurado no pudiese permear los retratos de la élite novohispana que, literalmente, y por medio de ellos, daba la cara de su vida americana más aún si se toma en cuenta que “detrás de la mayoría de ellos se esconde una pequeña historia que guarda la razón por la cual fueron llevados a la Madre Patria”?¹⁶

El retrato, espejo de un cuerpo silenciado

Resulta difícil establecer con certeza cuándo aparecieron los primeros retratos en el ámbito novohispano. Del siglo XVI nos quedan solamente algunas imágenes dispersas, de entre las cuales destacan un posible retrato de Hernán Cortés de frente, en el corredor sur de la planta alta del Hospital de Jesús en la Ciudad de México; otro de fray Martín de Valencia, asociado con el de santa Clara en el claustro bajo del antiguo convento franciscano de San Luis Obispo de Tolosa de Tlalmanalco; así como los retratos de dos caciques indígenas, don Pedro Ixcuicuitlapilco y don Juan Inica Actopa, junto con fray Martín de Acevedo, en una pintura mural ubicada al pie del cubo de la escalera que conecta el claustro bajo con el claustro alto del

14 Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana* (México: UNAM, IIH, 1994), 42.

15 Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana...*, 63-64.

16 María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pintura de retrato” en Martínez del Río de Redo, María Josefa *et al. México en el Mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España 2*, (México: SRE, UNAM, CONACULTA, 1994), 227.

ex convento agustino de San Nicolás de Tolentino en Actopan. Al darse por terminado, en el último cuarto del siglo XVI, el privilegio de carga de almas otorgado al clero regular en un principio, al retomar el clero secular la batuta de la cristianización de la Nueva España, este último impulsó, en el ámbito ciudadano esta vez, la construcción de nuevos templos cuyos sistemas de plástica ornamental ya no descansarían en su casi totalidad sobre pintura mural, como había sucedido en los templos frailunos. La arquitectura religiosa promovida por el clero secular propulsó al retablo como repositorio privilegiado para la visibilidad de las imágenes sagradas requeridas como escultura o pintura. Esta nueva etapa de producción deja en claro que el volumen de encargos de arte religioso, limita drásticamente el tiempo que los artífices puedan dedicar a otro tipo de producción. Además

[...] la Iglesia, por su parte, contribuyó al “control” de la creación pictórica. La sumisión del artista a las disposiciones de esta institución se intensificó a partir del Concilio de Trento, cuyas disposiciones fueron confirmadas por los concilios provinciales. La influencia de la Iglesia, pues, sea como patrono, sea como “inspector” de obras fue casi absoluta. Qué duda cabe que la sumisión de los artistas a las exigencias religiosas fue en detrimento de sus posibilidades de expresión. Aunque debe reconocerse que el artista, creyente y practicante de la religión católica, generalmente aceptó esta situación. Y por eso su creatividad no rebasó sino, muy de tarde en tarde, las disposiciones de la Iglesia¹⁷.

Las razones de este control se pueden explicar fácilmente al recordar que el primer proyecto de sociedad

17 José Guadalupe Victoria. *Pintura y sociedad en Nueva España*. (México: UNAM-IEE, 1986), 145.

post-conquista, ideado por Cortés, no tenía absolutamente nada que ver con el que se dio a conocer posteriormente. Soñaba con la creación de una comunidad socio-cultural híbrida en la que europeos y nativos americanos pudiesen convivir sin que un grupo llegase a dominar al otro, sea a nivel político, religioso o lingüístico. Entonces, “desde 1515 [...] se dedica a buscar un terreno donde su visión mestiza del mundo pueda cristalizar. [...] Será entonces México”¹⁸. Como testimonio paradigmático de este vivo deseo de mezcla cultural, basta revisar minuciosamente la composición de su escudo, “una composición glífica que se derivaba de la codificación nahua”¹⁹. En total sintonía con lo anterior, su divisa no es más que otro ejemplo de “este uso sofisticado del lenguaje ideográfico azteca traspuesto en un contexto hispánico”²⁰ que deja muy en claro su intención de quedar insertado en una continuidad socio-política mesoamericana. Ahora bien, eliminado el plan cortesiano, los diseños de la corona española para tierras americanas harán del cristianismo el nodo central de su nuevo proyecto socio-político-cultural. Se entiende entonces por qué los textos de las ordenanzas de pintores y doradores, al indicar quiénes son los que pueden ejercer el oficio o no y especificar cuáles son las características que deben tener las imágenes producidas lo justifican, claro, por temor a que las imágenes que no cumplan con el canon requerido puedan causar indevoción pero, sobre todo, “para que el oficio, y arte de pintores se hiciese, y usase como convenía al bien y provecho de la República”²¹. Dadas estas circunstancias resulta absolutamente imposible pensar que el retrato pudiese convertirse en un género en el que los artífices novohispanos

18 Christian Duverger, *Cortés* (México: Taurus, 2005), 105-106.

19 Christian Duverger, *Cortés...*, 230.

20 Christian Duverger, *Cortés...*, 232.

21 José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España*. (México: UNAM-IIIE, 1986), 152.

podiesen gozar de ciertas libertades, más aún cuando, hasta donde se sabe, “los retratos fueron pintados por los mismos artistas que representaron los temas religiosos”²².

Al revisar las imágenes conservadas, salta a la vista que: “Indudablemente los retratos civiles son los más ostentosos y complejos de los novohispanos. Caballeros y damas, niños y niñas fueron representados haciendo gala de lujo y ostentación”²³. Una y otra vez aparecen brocados, bordados con hilos de oro y plata, encajes, sin contar el derroche de perlas, diamantes y demás piedras preciosas que cubren las telas, el pelo y las demás partes visibles del cuerpo²⁴.

En el siglo XVIII estaban de moda los lazos y los botones de casaca de diamantes. Los relojes eran llevados en pares por las señoras, colgando de la cintura: poco importaba que marcaran horas distintas. Collares, pulseras, pendientes y arracadas de diamantes y perlas se aunaban con las esmeraldas –colombianas en su mayoría– a los diamantes en costosas montaduras de oro y plata. [...] Los niños no permanecían ajenos a la ostentación de las

22 Elisa Vargas Lugo, “El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 51 (1983), 13, acceso el 2 de julio de 2021 <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1172/1159>. DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.51.1172>

23 María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pintura de retrato”..., 229.

24 Consultar imagen: Miguel de Herrera, *Doña María Josefa Tobío y Estrada* (1782). Óleo sobre tela. 93 x 71 cm. Colección del Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México. Publicado en: Guerrero Kelvin *et al.*, ARCA. Arte Colonial, acceso el 2 de julio de 2021 <http://52.183.37.55/artworks/10603>

alhajas. Se hacían joyas en miniatura, réplica de las de sus madres, para el lucimiento de los hijos^{25, 26}. Otro caso digno de mención es el de las monjas de familias ilustres. Cuando ingresaban al convento, sus padres las cubrían de joyas que más tarde servirían para obras pías, como erigir un templo, reparar el convento o adquirir lujosos cálices y custodias. Al tomar el hábito, las religiosas iban cubiertas con un velo negro bordado en seda, hilos de oro, perlas y cruces de piedras preciosas...^{27, 28}.

Por su parte, la pintura religiosa no queda exenta de la representación de objetos lujosos, en particular joyas y

si bien es cierto que el uso de la joyería como elemento simbólico de la imaginería religiosa se aprecia ya en las obras de los pintores europeos de la segunda mitad del siglo XVI, fueron los artistas barrocos quienes la utilizaron con gran profusión en muchos de los temas religiosos [...] algunas veces

25 Marita Martínez del Río de Redo, "Joyería del México colonial y republicano." *México en el tiempo*, núm. 34 (2000), 40.

26 Consultar imagen: Anónimo. *Retrato de la niña María Ana de Berrio y de la Campa*. (ca. 1752). Óleo sobre tela. 102 x 73 cm. Colección del Banco Nacional de México, México. Publicado en: Guerrero Kelvin *et al.*, ARCA. Arte Colonial, acceso el 2 de julio de 2021. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2369>

27 Marita Martínez del Río de Redo. "Joyería del México colonial...", 40.

28 Consultar imagen: Anónimo. *Retrato de sor María Juana del Señor San Rafael y Martínez* (1810). Óleo sobre tela. 98 x 75 cm. Colección: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Publicado en: Letras Libres, *Monjas Coronadas: una exposición de pintura novohispana (2005)*, acceso el 2 de julio de 2021 <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/monjas-coronadas-una-exposicion-pintura-novohispana>

con un claro sentido simbólico, otras más con la sola finalidad de engalanar la composición^{29, 30}.

Cabe preguntarse entonces, qué tanto resulta realmente adecuado hablar de posible vanidad de los retratados cuando el arte impulsado por la Contrarreforma da la pauta al desarrollo de un ámbito de plástica ornamental tan peculiar como consta, por ejemplo, en los paradigmáticos interiores del templo de Santa María Tonantzintla o de la Capilla del Rosario en la ciudad de Puebla. Qué tanto por ende, en los retablos o marcos de pintura de caballete, los metros cuadrados cubiertos con hoja de oro, así como “las joyas que lucen algunos de los personajes sagrados no son simple decoración, sino que tienen cierto significado”³¹ recordando simplemente que el oro, material incorruptible, es símbolo de la inmortalidad; el diamante “por su dureza, es símbolo de firmeza y solidez de carácter”³²; y que la perla “está vinculada a la luna y al agua, es símbolo esencial de la femineidad creadora; sublima los instintos y también evoca la espiritualización de la materia”³³. De ahí que, lo que puede percibirse rápidamente como pura vanidad, entra, hasta cierto punto, en resonancia con un estricto sistema simbólico compartido con la pintura religiosa. Ni hablar, por otra parte, del preciso sistema retórico que termina estructurando la minuciosa codificación de

29 María del Consuelo Maquívar, “El oro y la plata en la imaginería religiosa novohispana”. *México en el tiempo*, núm. 34 (2000), 30.

30 Consultar imagen: Juan Correa. *Virgen de la Balvanera* (ca. 1665). Óleo sobre tela. s/m. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México. Publicado en: Facebook.com/MuseoFranzMayerMexico (5 de agosto de 2020), acceso el 2 de julio de 2021 <https://www.facebook.com/MuseoFranzMayerMexico/posts/la-virgen-de-la-balvanera-recrea-la-historia-de-una-escultura-de-san-lucas-que-l/10157757138298335/>

31 María del Consuelo Maquívar, “El oro y la plata en la imaginería religiosa novohispana”. *México en el tiempo*, núm. 34 (2000), 29.

32 María del Consuelo Maquívar, “El oro y la plata...”, 30.

33 María del Consuelo Maquívar, “El oro y la plata...”, 30.

aquellas “estereotipadas imágenes”³⁴ de retratos novohispanos perfectamente acordes con la ideología de la época:

La imagen del cortesano en los retratos dieciochescos en Nueva España, proviene del XVI europeo y despliega el tránsito de la caballería a la urbanidad en concordancia con la representación de los grandes de la corte madrileña. La iconología del caballero y de la dama, el señor y la señora es también un sistema retórico. [...] Entre el XVII y el XVIII [...] cambian los atuendos, pero la representación del caballero y la dama mantiene el canon de rectitud, honestidad y perfección fundado en el siglo XVI y refrendado en el XVII por los llamados moralistas españoles, que dieron pautas a la concepción hispánica del cuerpo cortesano^{35, 36}.

Dicho en otros términos: si el retratista no goza de la menor libertad de creación, el retratado tampoco puede expresar algo más de lo que los códigos religioso-morales de su tiempo le permiten, acorde con su rango social. En efecto, las normas sociales, políticas y éticas de la época están directamente asociadas con la construcción de un ser humano que, para seguir pisando el escenario social y ser aceptado para tal efecto, debe primero

34 Iván Escamilla Gonzalez, “Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII”. En Rogelio Ruiz Gomar et al. *El retrato novohispano en el siglo XVIII* (México: Secretaría de Cultura de Puebla, 1999), 53.

35 Jaime Moreno Villareal, “Elogio del calor y el abanico”. En Rogelio Ruiz Gomar et al. *El retrato novohispano en el siglo XVIII*. (México: Secretaría de Cultura de Puebla, 1999), 25-26.

36 Ver imagen 6: Anónimo. *Agustín Moreno y Castro Beltrán, marqués de Valle Ameno* (siglo XVIII). Óleo sobre tela. 211 x 126 cm. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Publicado en: Mediateca INAH (sin año), acceso el 2 de julio de 2021 <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2396>

demostrar haber logrado un control completo de su cuerpo y, en particular, de la posible expresión de sus pasiones. Tales son los propósitos de una apropiada y pertinente educación la cual, acorde con la raíz latina *ducere* queda asociada con los actos de “guiar”, “conducir” o “entrenar”. *De facto*: “Il s’agit de transformer l’homme, d’en réformer et d’en éduquer la nature”³⁷. Y, una vez aceptada la recia disciplina que le permitirá alcanzar la tan anhelada “mise au silence du corps”³⁸, éste no es más entonces que la viva imagen de un libro de virtudes.

En el retrato cortesano, la virtud del hombre se procurará primero en el rostro. [...] El hombre ha de saber contenerse y mandar sobre sus facciones. [...] Luego la misericordia. Está en las rodillas porque al hincarse el cortesano exterioriza la adoración de Dios. Si el retrato vertical del cuerpo entero da figura a la rectitud moral, el retrato de rodillas expresa el recogimiento pío. [...] Por último, las manos. Según el dictum de Quintiliano, las manos hablan, y, en consecuencia, testimonian. En los retratos novohispanos, hablan de modo muy diversos. En buena urbanidad, esto significa que son leales, discretas y virtuosas; están a la vista (es deshonesto ocultarlas) para expresar confianza, seguridad de sí ante los demás; obran conforme al propio estado y condición, saben señalar y señalar-

37 Jean-Jacques Courtine y Claudine Haroche, *Histoire du visage. Explorer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)* (France: Payot, 1994), 23. Traducción del autor: “Se trata de transformar al hombre, de reformar y educar su naturaleza”.

38 Courtine y Haroche, *Histoire du visage*, 16. Traducción del autor: “puesta al silencio del cuerpo”.

se en un mundo de miradas recíprocas. El cuerpo se expone en cada detalle a la contemplación^{39,40}.

Y, para la virtud que se necesita representar sin que el cuerpo pueda esta vez cumplir su cometido, el pintor recurrirá a determinados objetos altamente significativos tal, como lo permite la tradición de la pintura alegórica occidental y, en particular, el género de la Vanitas tan en boga durante el periodo del barroco. En este caso, el abanico cerrado se vuelve un accesorio femenino imprescindible, para recalcar el hecho que la persona retratada se distingue por ser recatada⁴¹. “En concordancia con las reglas de rectitud y honestidad, el abanico de una dama no se mostrará abierto en el retrato cortesano”⁴². ¿Cómo sorprenderse, con base en todo lo anterior, que un filósofo de la época, el obispo anglicano irlandés Berkeley, pueda afirmar que “ser es percibir y ser percibido”?

39 Jaime Moreno Villareal, “Elogio del calor y el abanico”. En Rogelio Ruiz Gomar et al. *El retrato novohispano en el siglo XVIII*. (México, Secretaría de Cultura de Puebla, 1999), 27-28.

40 Consultar imagen: Anónimo. *Familia Fagoaga-Arozqueta en el oratorio particular de su casa en la ciudad de México* (siglo XVIII). Óleo sobre tela. 2480 x 3330 cm. Colección particular. Publicado en: Gustavo Curiel, “Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta” en *Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas* (2008), acceso el 2 de julio de 2021 http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel03.html

41 Consultar imagen: Ignacio María Barrera, *María Manuela Esquivel y Serrato* (siglo XVIII). Óleo sobre tela. 73 x 94 cm. Museo Nacional de Historia, Ciudad de México, México. Publicado en: Dirección General de Tecnologías de la Información y Comunicaciones de la Secretaría de Cultura, *Mexicana* (2017), acceso el 2 de julio de 2021 https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNH:TransObject:5dfa62b77a8a0240e403264a

42 Jaime Moreno Villareal, “Elogio del calor y el abanico”. En Rogelio Ruiz Gomar et al. *El retrato novohispano en el siglo XVIII* (México: Secretaría de Cultura de Puebla, 1999), 33.

De los libros a las imágenes

Sin la menor duda, el cristianismo se distingue de las otras religiones del libro por la problemática relación que ha ido entreteniéndose a lo largo de su historia con las imágenes. Al requerir de las representaciones de los protagonistas de la historia sagrada como instrumento privilegiado para la divulgación del dogma, se ha enfrentado a las múltiples dificultades planteadas, tanto por el tratamiento requerido por el campo iconográfico antropomorfo, como por la construcción de los escenarios asociados a los sucesos bíblicos que se desean narrar y, sobre todo, al hecho de que dichas imágenes pudiesen terminar adorándose. El largo y complejo conflicto iconoclasta que estremeció al Imperio Bizantino y sacudió por un momento a la totalidad de la comunidad cristiana, ha dejado, en la historia, serias preocupaciones al respecto. De ahí que no ha de sorprender la continua preocupación manifestada en el ámbito católico acerca del trabajo de producción y codificación de las imágenes. Tampoco ha de sorprender que la imagen, y no necesariamente religiosa, haya dependido directamente del texto escrito para su producción, el artífice de la visibilidad teniendo la obligación de seguir cotejando la descripción previamente realizada por un artífice de la decibilidad, siendo la palabra escrita una verdad que se debe respetar y a la que se le debe, siempre y, sobre todo, fe.

También en las obras profanas existían dificultades. El artista al que se daba un tema tan vago como las Cuatro Estaciones podía sentirse en un dilema respecto a qué era lo que debía pintar en realidad, y sabemos que en estas circunstancias se dirigiría normalmente a algún erudito o poeta en busca de consejo aun cuando el contrato no lo requiriera específicamente. Cuando el Príncipe Pamfili, por ejemplo, encargó a Pier Francesco Mola que pintara los Cuatro Elementos en su

casa de campo de Valmontone, el artista acudió a un abogado de cierto prestigio de la zona y le pidió prestados una genealogía de los dioses y un Virgilio comentado para tomar los mitos adecuados para su representación⁴³.

Las consecuencias de esta situación han afectado obviamente a las características mismas de las imágenes y también a la circulación de libros. En el contexto novohispano, eso explica las diligencias de la Inquisición, preocupada por la posible circulación sin control de los libros, de ahí la sistemática vigilancia ejercida sobre la posesión de aquellos bienes, eventualmente peligrosos, a través de visitas a librerías y a bibliotecas tanto públicas como privadas. En lo particular, “[...] todos los que vendían libros en cualquier condición debían informar al Santo Oficio qué obras estaban vendiendo, cuando menos una vez al año”⁴⁴.

[...] siendo asunto de la primera atención de este Tribunal el evitar que en estos Reynos se introduzca el pestífero daño de la Heregia, y Libertinaje, que por nuestros pecados vemos tan extendido; y reconociendo, que en estos Catholicos Dominios por la bondad de Dios, y celo de nuestro Catholico Soberano, con dificultad pueden los enemigos de la Iglesia propagar sus falsos dogmas sin valerse de los libros que han procurado esparcir aun en esta Ciudad de nuestra residencia, poniendolos en las listas que se nos presentan con nombres disfrazados y usando otros medios que sugiere la

43 Francis Haskell, *Patronos y pintores*, (España: Cátedra, 1984), 27.

44 Idalia García, “Saberes compartidos entre generaciones: circulación de libros usados en Nueva España durante los siglos XVII y XVIII”, *Fronteras de la Historia*, vol. 24, núm. 2 (2019), 206, acceso el 2 de julio de 2021 <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/article/view/672>. DOI: <http://doi.org/10.22380/20274688.672>

malicia para eludir nuestras cuidadosas providencias. (AGNM, IV, caja 30, f.I r.)⁴⁵

Las sutilezas con las cuales el Santo Oficio operaba se pueden documentar a partir de las pinturas conservadas en la ciudad de Puebla, en un edificio del siglo XVI, otra residencia de don Tomás de la Plaza, deán del cabildo eclesiástico en la segunda mitad del siglo XVI, cuya plástica ornamental proporciona una pequeña muestra de la cultura libresca de la época. Si la iconografía de los murales de la primera habitación, bautizada “Sala Sibilina”, está enfocada a la representación de la cabalgata de aquellas mujeres agraciadas por el don de la profecía, la segunda habitación conocida como “Sala de los Triunfos” ostenta pinturas basadas en un poema homónimo del poeta italiano Petrarca: “Los Triunfos”. Siendo parte del escaso patrimonio pictórico del siglo XVI que se ha logrado conservar, las imágenes permiten también saber que, desde fechas tempranas, no solamente circulaban libros de temática religiosa en la Nueva España, sino publicaciones vinculadas con la cultura clásica europea, y muchas más clasificadas como de entretenimiento. Por otra parte, la presencia de las imágenes de los triunfos de inspiración petrarquiana en lo que se piensa fue la recámara del deán, deja en claro la minuciosidad con la cual el Santo Oficio iba realizando su trabajo de censura ya que, a menudo, solamente la circulación y la posesión de determinada edición de una obra quedaba prohibida. Definitivamente, don Tomás de la Plaza no se hubiese atrevido a hacer ostentación en público de su gusto por una obra prohibida.

Por otra parte, la circulación de los textos del humanista florentino en el continente americano, a principios del periodo virreinal, revela hasta qué punto sus intelectuales estaban perfectamente en sintonía con el pensamiento generado en el viejo continente. Y, lo más

45 Idalia García, “Saberes compartidos entre generaciones: ...”, 201.

interesante, es que lo que pudiese darse a entender como privilegio exclusivo de una élite intelectual masculina, sobre todo por la época, no lo fue. El estudio de la poesía femenina demuestra, sin la menor duda, que las mujeres “no viven ajenas a la cultura que las rodea” y “se integran a las corrientes literarias de su época”⁴⁶. Ejemplar, en este sentido, resulta ser la poesía de Catalina de Eslava “que se nos presenta como una mujer culta, versada en las letras clásicas [...] una mujer que había vivido el espíritu del Renacimiento”⁴⁷. Misma situación para

[...] las mujeres indígenas de alta categoría social [que] tenían una cultura que las capacitaba para escribir. De esto hay otras constancias, como son la correspondencia que sostuvieron con los virreyes varias de ellas y el gran retrato de doña Teodora Salazar Moctezuma, en el cual el pintor puso los símbolos de las escritoras y la leyenda de haber profesado en el convento de Corpus Christi⁴⁸.

Otras fuentes documentan el interés sostenido por el pensamiento filosófico de la antigüedad greco-latina, uno de los pilares de la cultura y enseñanza del periodo novohispano. En el antiguo convento agustino de Atotonilco El Grande, las pinturas conservadas en el muro sur del cubo de la escalera que comunica el claustro bajo con el claustro alto, proporcionan información valiosa sobre la circulación de las ideas en la Nueva España. En este preciso caso, no deja de sorprender en esta parte del convento, la combinación ideada entre escenas bíblicas, representaciones de vida de santos y retratos de filósofos griegos

46 Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana* (México: UNAM, IIH, 1994), 122.

47 Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana...*, 123.

48 Josefina Muriel, *Cultura femenina novohispana...*, 100.

y latinos: Sócrates, Platón, Aristóteles, Pitágoras, Séneca y Cicerón.

Quizá el programa ornamental fue ideado por uno de los más destacados hombres del siglo XVI en la Nueva España, el maestro agustino fray Alonso de la Veracruz (1504-1580). Catedrático destacado en universidades hispánicas, vino a sembrar con esmero y dedicación, en tierras vírgenes, las ideas humanistas cristianas que revolucionaban y abrían nuevos horizontes en la cultura occidental. [...] El tema principal de las pinturas murales es la vida de San Agustín [...] Relacionado con el tema, se presenta a una serie de filósofos griegos y latinos, en cuyos conceptos se basa la cultura occidental...⁴⁹

Se sabe ahora que los retratos de dichos filósofos fueron directamente copiados, aunque sin respetar del todo el diseño original, de la portada de los *Comentarios a Aristóteles*, de la autoría del cordobés Juan Ginés de Sepúlveda, impreso en París por Simon Colineus en 1536⁵⁰. Por su parte, el concejor de este original programa iconográfico, fray Alonso de la Veracruz, “en 1540, fundó el Colegio de Tiripetío y en el concluyó el primer curso de filosofía en el Nuevo Mundo en 1542, escrito en latín y que abarca la lógica y la física.[...] Luego fue de los primeros profesores de la recién fundada universidad de México, hacia 1551...”⁵¹ El papel protagónico desempeña-

49 Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco El Grande* (México: Universidad Iberoamericana, 1993), 158.

50 Ana Luisa Sohn Raeber, *Entre el humanismo y la fe...*, 176.

51 Mauricio Beuchot Puente, “Textos filosóficos en la Nueva España”, *Nova Tellvs*, vol. 26, núm. 2 (2008), 25-26, acceso el 2 de julio de 2021 <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/272>. DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.nt.2008.26.2.272>

do por ilustres y eruditos profesores, como fray Alonso de la Veracruz para la difusión del pensamiento de los más reconocidos expositores de la cultura humanística occidental, se articula con el interés de la misma población del virreinato de la Nueva España para determinados tópicos como lo fue en su momento, la emblemática, demostrado así hacia la riqueza y complejidad de la cultura de raigambre cristiana-humanista que se venía gestando y desarrollando en tierras americanas. Y si bien los colegios fueron imprescindibles para la educación y la circulación del pensamiento y conocimiento, solamente un pequeño porcentaje de la población tenía acceso a ellos. Se vale pensar entonces que “fue en el ámbito doméstico donde el desarrollo de prácticas culturales encaminadas a la transmisión e integración de valores morales y sociales tuvo mayor incidencia”⁵².

Estudios relacionados con la historia de los muebles aportan datos interesantes al respecto, ya que “la aparición de escritorios, estrados y gabinetes fue el marco material que permitió que en el hogar se leyera, se escribiera y se aprendieran las normas de comportamiento público y privado socialmente aceptadas”⁵³. Además, en ciertas casas, la presencia de estanterías estuvo directamente relacionada con la posesión de una biblioteca privada donde se ordenaban los libros considerados “objetos preciosos que se debían conservar”⁵⁴ y entre los cuales no podían faltar tanto devocionarios como libros de entretenimiento o distinguidos y selectos volúmenes de autores clásicos.

Otis Green e Irving Leonard han examinado los registros comerciales de libros y han constata-

52 Rosalva Loreto López, “La casa y la educación familiar en una ciudad novohispana. Los hogares poblanos del siglo XVIII”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Familia y educación en Iberoamérica*, (México: El Colegio de México, 2003), 76.

53 Rosalva Loreto López, “La casa y la educación familiar...”, 76.

54 Rosalva Loreto López, “La casa y la educación familiar...”, 93.

do que entre ellos no falta el libro canónico de Alciato [...], las obras de Sambucus y Junius [...], la de Ruscelli [...], la de Camilli [...], el Horapolo [...] y la Hieroglyphica de Piero Valeriano. También llegó el libro más bello del Renacimiento, timbre de honor de las prensas italianas, la novela arqueológico-amorosa y también discurso filosófico: El sueño de Polfilo, que contribuyó al nacimiento de la ciencia emblemática...⁵⁵

Si bien, en algunos casos, la biblioteca pudiese tener una función meramente “decorativa”, su presencia fungía sobre todo como signo de distinción social, la presencia de ciertos libros en las estanterías estando directamente relacionada con los valores y virtudes que eran las marcas propias de su propietario o propietaria. Entonces, si “entre los más acomodados, el mueble de ordenamiento señalaba el buen gusto y la probidad del dueño”⁵⁶, su presencia en determinado cuarto de la casa era imprescindible, tan imprescindible como la colocación de los retratos en la sala principal de la misma. De ahí que, al dejar de valorar y estudiar los retratos novohispanos del periodo barroco como producción pictórica autónoma y relacionar los retratados con algunas características esenciales de su ámbito socio-cultural, no cabe duda que la información recaudada resulta absolutamente determinante para llevar a cabo “lecturas iconológicas mucho más coherentes, donde ideas y objetos artísticos interactúan de un modo orgánico y revelador...”⁵⁷

55 Santiago Sebastián, “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica” en José Pascual Buxó *et al.* *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. (México: Ediciones del Equilibrista-Turner Libros, 1994), 57.

56 Rosalva Loreto López, “La casa y la educación familiar...”, 93.

57 Jaime Cuadriello, “Preámbulo” en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, José Pascual Buxó *et al.*

La luz de lo excéntrico mexicano

Definitivamente, resulta bastante complejo canjear la clasificación estilística de una imagen por los códigos culturales que estructuraron sus condiciones de posibilidad. En el caso particular del retrato, acorde con la etimología italiana de la palabra *ritratto*, debería existir necesariamente una relación de imitación con lo que el artífice pretende fijar en la visibilidad de la representación. Pero, ¿qué es lo que se pretende imitar en un retrato?, ¿la envoltura corporal del retratado con una, eventualmente, exagerada minuciosidad en la caracterización de los rasgos físicos del retratado, centrada sobre todo en su rostro?, ¿o su interioridad? La pregunta recorre toda la historia de la producción de este género de imágenes en la tradición occidental y termina confundándose con la problemática de la creación artística. Por otra parte, no está de más recordar que, por siglos, en el ámbito occidental, la Idea platónica ha sido telón de fondo de todas las discusiones relacionadas con el cómo de la imagen, considerándose en algún momento “una de las ideas artísticas inherentes al espíritu del pintor o del escultor”⁵⁸. No ha de sorprender, entonces que la Belleza pudiese llegar a aprehenderse “sólo en cuanto [...] representa la manifestación visible del Bien”⁵⁹. Durante el periodo del virreinato de la Nueva España, este tan anhelado Bien que se confunde a su vez con la Verdad misma de la existencia humana, está descansando de manera exclusiva en los valores del cristianismo católico matizado por el pensamiento humanista occidental. La permisibilidad dada o no a la circulación y posesión de determinados libros lo dice todo, acorde con el recio objetivo de “un monoteísmo expresado en un monoideísmo”⁶⁰.

58 Erwin Panofsky, *Idea* (Madrid: Cátedra, 1998), 21.

59 Erwin Panofsky, *Idea...*, 86.

60 La expresión es de Michel Maffesoli y surgió en una conversación privada.

Por otra parte, aquella élite novohispana plasma su sentido social de distinción, en la manifestación de un conjunto específico de elementos de visibilidad social de grupo que incluye, en particular, la *mise en valeur* de un cuerpo silenciado, suprema distinción de clase, representado de manera paradigmática en sus retratos. Si bien algunos retratados aparecen con un libro en las manos o posando en un cuarto en el que se luce una estantería⁶¹, lo que evidencia su educación y entrenamiento espiritual, no es, sin embargo, el caso de la mayoría. Empero, la huella del arraigo de su peculiar condición humana queda concentrada en su mirada, ventana del alma. Sin la menor duda, el idioma francés proporciona una pista al respecto, ya que el verbo “regarder” –mirar– tiene como núcleo principal “garder”; entonces, lo que se sugiere al recorrer aquel muy significativo sendero es que “le regard” –la mirada– no puede más que expresar lo que el ser humano ha guardado a lo largo de su vida, lo que lo caracteriza y define como tal, lo que es en su esencia. En el caso de los retratados novohispanos realizados por artífices pertenecientes a sus respectivos gremios, como se ha procurado demostrar a lo largo de esta reflexión, su emplazamiento y visibilidad existencial están en total sintonía con una educación cristiana-humanista, la cual, acorde con el moldeado de su alma, ha transformado su cuerpo en la viva

61 Consultar las siguientes imágenes: Mariano Vázquez. *Retrato de Antonio López Portillo y Galindo* (1783). Óleo sobre tela. 188 x 126 cm. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Publicado en: *Mediateca INAH* (sin año), acceso el 2 de julio de 2021 https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2369. Segunda imagen: Miguel Cabrera. *Sor Juana Inés de la Cruz* (1750). Óleo sobre tela. 281 x 224 cm. Museo Nacional de Historia, Ciudad de México, México. Publicado en: Dirección General de Tecnologías de la Información y Comunicaciones de la Secretaría de Cultura, Mexicana (2017), acceso el 2 de julio de 2021 https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:ESPECIAL:TransObject:5b-ce55047a8a0222ef15d471#detalleinfo

expresión de un libro de virtudes. Limitar la aprehensión de la pintura novohispana a parámetros establecidos desde el viejo continente para su propia producción, definitivamente, resulta escabroso.

Si un arte es producto de una sociedad, y toda sociedad, cualesquiera que sean sus características es legítima por el solo hecho de serlo, legítimo es el arte que se produce. [...] No se le juzgue, pues, en razón de cercanía de los modelos, ni en razón de su alejamiento de ellos: júzguesele en cambio, como un arte cuya razón de ser es precisamente este alternativo alejamiento o asimilación, que a su vez es función de situaciones históricas culturales concretas. Es decir, distanciamiento de los modelos –siempre imposible más allá de cierto grado– y mimetismo respecto a los mismos modelos –también siempre imposible– no son actitudes contrarias en lo substancial, sino funciones de un mismo fenómeno artístico básico: la excentricidad del arte mexicano...⁶²

Dicho en otros términos, una vez que el espectador se haya colocado en el lugar adecuado, la luz de las luciérnagas se vuelve a percibir.

62 Jorge Alberto Manrique, "La excentricidad del arte mexicano" en XII Coloquio Internacional de Historia del Arte. 1492. Dos mundos: paralelismos y convergencias (México: UNAM/IIIE, 1991), 163-165.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Amerlinck de Corsi, María Concepción. "Pintura de retrato". En Martínez del Río de Redo, María Josefa *et al.* *México en el Mundo de las Colecciones de Arte. Nueva España 2*, 226-255. México: SRE / UNAM / CONACULTA, 1994.
- Beuchot Puente, Mauricio. "Textos filosóficos en la Nueva España". *Nova Tellvs. Revista semestral del Centro de Estudios Clásicos*. Vol. 26. núm. 2 (2008): 21-36. Acceso el 2 de julio de 2021 <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/272>. DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.nt.2008.26.2.272>
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Crítica social del juicio*. Madrid: Taurus, 1988.
- Buxó, José Pascual *et al.* *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Ediciones del Equilibrista / Turner Libros, 1994.
- Courtine, Jean-Jacques y Claudine Haroche. *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVI^e-début XIX^e siècle)*. France: Payot, 1994.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. France: Gallimard, 2003.
- Didi-Huberman, Georges. *Survivance des lucioles*. France: Les Éditions de Minuit, 2009.
- Duverger, Christian. *Cortés*. México: Taurus, 2005.
- Escamilla González, Iván. "Verdadero retrato: imágenes de la sociedad novohispana en el siglo XVIII". En *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Rogelio Ruiz Gomar *et al.* México: Secretaría de Cultura de Puebla, 1999.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI, 2003.
- García, Idalia. "Saberes compartidos entre generaciones: circulación de libros usados en Nueva España durante los siglos XVII y XVIII." *Fronteras de la Historia*. Vol. 24, n.º 2 (2019): 196-220. Acceso el 2 de julio de 2021

- <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/article/view/672>. DOI: <http://doi.org/10.22380/20274688.672>
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*. México: Colegio de México, 1987.
- Haskell, Francis. *Patronos y pintores*. España: Cátedra, 1984.
- Hegel, Georg W. Fr. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. España: Tecnos, 2007.
- Leonard, Irving A. *La época barroca en el México colonial*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Loreto López, Rosalva. "La casa y la educación familiar en una ciudad novohispana. Los hogares poblados del siglo XVIII." En *Familia y educación en Iberoamérica*, coord. Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: Colegio de México, 2003.
- Manrique, Jorge Alberto. "La excentricidad del arte mexicano." En *XII Coloquio Internacional de Historia del Arte. 1492. Dos mundos: paralelismos y convergencias*, 159-165. México: UNAM / IIE, 1991.
- Martínez del Río de Redo, Marita. "Joyería del México colonial y republicano." *México en el tiempo*, núm. 34 (2000), 34-41.
- Maquívar, María del Consuelo. "El oro y la plata en la imaginación religiosa novohispana." *México en el tiempo*, núm. 34 (2000), 28-33.
- Merlo, Eduardo. *Casa del Deán. Don Tomás de la Plaza*. México: Asociación Amigos de los Museos del Centro Regional de Puebla, INAH, s.f.
- Moreno Villareal, Jaime. "Elogio del calor y del abanico". En *El retrato novohispano en el siglo XVIII*, Rogelio Ruiz Gomar et al. México: Secretaría de Cultura de Puebla, 1999.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM / IIH, 1994.
- Nancy, Jean-Luc. *Le regard du portrait*. France: Galilée, 2000.

- Nancy, Jean-Luc. Prefacio a *Portrait de l'homme en animal* de Amélie Bonnet Balazut. France: Presses Universitaires de Provence, 2014.
- Panofsky, Erwin. *Idea*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Peña, Margarita. *La palabra amordazada. Literatura censurada por la Inquisición*. México: UNAM / FFL, 2000.
- Rancière, Jacques. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del estante editorial, 2006.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. "El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII." *Tiempos de América*, núm. 8 (2001): 79-92.
- Ruiz Gomar, Rogelio et al. *El retrato novohispano en el siglo XVIII*. México: Secretaría de Cultura de Puebla, 1999.
- Sebastián, Santiago. "Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica". En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. José Pascual Buxó et al. México: Ediciones del Equilibrista-Turner Libros, 1994.
- Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. España: Paidós, 2004.
- Sohn Raeber, Ana Luisa. *Entre el humanismo y la fe. El convento de San Agustín de Atotonilco el Grande*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- Vargas Lugo, Elisa. "El retrato de donantes y el autorretrato en la pintura novohispana" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 51 (1983): 13-20. Acceso el 2 de julio de 2021 <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1172/1159>. DOI: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1983.51>
- Victoria, José Guadalupe. *Pintura y sociedad en Nueva España*. México: UNAM-IIE, 1986.
- Ziegler Delgado, María Magdalena. "¡Oh, las imágenes! El conflicto iconoclasta bizantino." *Revista de la Sociedad Española de Estudios de la Comunicación*

Iberoamericana, núm. 18 (Madrid, 2009): 31–78. Acceso el 2 de julio de 2021 <https://www.redalyc.org/pdf/5235/523552804002.pdf>. DOI: <http://dx.doi.org/10.15198/seeci.2009.18.31-78>

Sitios web (conforme al orden del artículo)

- Domingo Ortiz. *Don Gaspar Martín Vicario y su familia*. 1793. Óleo sobre tela. 199.5 x 190.5 cm. Convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, Valladolid, España. Acceso el 29 de junio de 2021 <https://perriniana.com/2019/12/20/juan-bautista-de-noriega-robredo-1755-1819/>. La imagen fue tomada de: Sabau García, María Luisa, *México en el Mundo de las Colecciones de Arte: Nueva España 2* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 23.
- Miguel de Herrera. *Doña María Josefa Tobio y Estrada*. 1782. Óleo sobre tela. 93 x 71 cm. Colección del Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México. Publicado en: Guerrero Kelvin *et al.*, ARCA. Arte Colonial. Acceso el 29 de junio de 2021 <http://52.183.37.55/artworks/10603>
- Anónimo. *Retrato de la niña María Ana de Berrio y de la Campa*. ca. 1752. Óleo sobre tela. 102 x 73 cm. Colección del Banco Nacional de México, México. Publicado en: Guerrero Kelvin *et al.*, ARCA. Arte Colonial. Acceso el 29 de junio de 2021 <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2369>
- Anónimo. *Retrato de sor María Juana del Señor San Rafael y Martínez* (1810). Óleo sobre tela. 98 x 75 cm. Colección: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Publicado en: Letras Libres, *Monjas Coronadas: una exposición de pintura novohispana* (2005). Acceso el 29 de junio de 2021 <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/monjas-coronadas-una-exposicion-pintura-novohispana>

- Juan Correa. *Virgen de la Balvanera* (ca. 1665). Óleo sobre tela. s/m. Museo Franz Mayer, Ciudad de México, México. Publicado en: Facebook.com/MuseoFranzMayerMexico (5 de agosto de 2020). Acceso el 29 de junio de 2021 <https://www.facebook.com/MuseoFranzMayerMexico/posts/la-virgen-de-la-balvanera-recrea-la-historia-de-una-escultura-de-san-lucas-que-l/10157757138298335/>
- Anónimo. *Agustín Moreno y Castro Beltrán, marqués de Valle Ameno* (siglo XVIII). Óleo sobre tela. 211 x 126 cm. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Publicado en: Mediateca INAH 8 (sin año). Acceso el 29 de junio de 2021 <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/pintura%3A2396>
- Anónimo. *Familia Fagoaga-Arozqueta en el oratorio particular de su casa en la ciudad de México* (siglo XVIII). Óleo sobre tela. 2480 x 3330 cm. Colección particular. Publicado en: Gustavo Curiel, "Retrato de la familia Fagoaga-Arozqueta" en *Revista Electrónica Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas* (2008). Acceso el 29 de junio de 2021 http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_curiel03.html
- Ignacio María Barrera. *María Manuela Esquivel y Serrato* (siglo XVIII). Óleo sobre tela. 73 x 94 cm. Museo Nacional de Historia, Ciudad de México, México. Publicado en: Dirección General de Tecnologías de la Información y Comunicaciones de la Secretaría de Cultura, *Mexicana* (2017). Acceso el 29 de junio de 2021 https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNH:TransObject:5dfa62b77a8a0240e403264a
- Mariano Vázquez. *Retrato de Antonio López Portillo y Galindo* (1783). Óleo sobre tela. 188 x 126 cm. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México. Publicado en: Mediateca INAH (sin año). Acceso el 29 de junio de 2021. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2369

Miguel Cabrera. *Sor Juana Inés de la Cruz*. 1750. Óleo sobre tela. 281 x 224 cm. Museo Nacional de Historia, Ciudad de México, México. Publicado en: Dirección General de Tecnologías de la Información y Comunicaciones de la Secretaría de Cultura, *Mexicana* (2017). Acceso el 29 de junio de 2021 Acceso el 29 de junio de 2021 https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:ESPECIAL:TransObjec-t:5bce55047a8a0222ef15d471#detalleinfo