



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

TRABAJO PRÁCTICO

SANTA LUCÍA: UNA MIRADA A LA MUERTE EN EL SIGLO XXI

PRESENTA

María del Pilar Palacio Sánchez

PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARTE

TUTORES

Mtra. Raquel Mercado Salas

Dr. Enrique Luján Salazar

SINODAL

Mtra. Ilse Guadalupe Díaz Márquez

Aguascalientes, Ags., junio de 2017



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

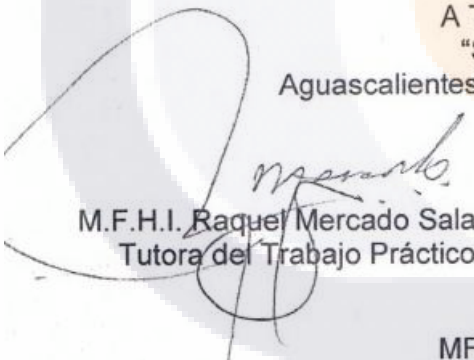
PRESENTE

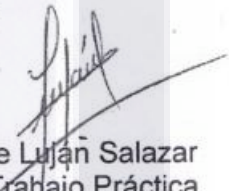
Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **LIC. MARÍA DEL PILAR PALACIO SÁNCHEZ** con ID 200125 quien realizó *el Trabajo Práctico* titulado: **SANTA LUCÍA: UNA MIRADA A LA MUERTE EN EL SIGLO XXI**, y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que *ella* pueda proceder a imprimirlo, y así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

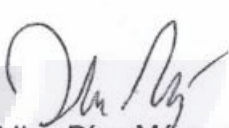
Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATE NTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 29 de mayo del 20017


M.F.H.I. Raquel Mercado Salas
Tutora del Trabajo Práctico


Dr. Enrique Luján Salazar
Tutor del Trabajo Práctica


MFHI Ilse Díaz Márquez
Sinodal del Trabajo Práctico

c.c.p.- Lic. María del Pilar Palacio Sánchez
c.c.p.- Dr. Raúl Wenceslao Capistrán Gracia, Secretario de Investigación y Posgrado



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

Oficio: CAYC/DEC/344/17

ASUNTO: Conclusión de trabajo práctico

DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
PRESENTE

Por medio de este conducto informo que el documento final de Trabajo Práctico titulado: **SANTA LUCÍA: UNA MIRADA A LA MUERTE EN EL SIGLO XXI** presentado por la Sustentante: **MARÍA DEL PILAR PALACIO SÁNCHEZ** con ID 200125 egresada de la **MAESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente. Cabe mencionar que la autora cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Se extiende el presente para efecto de los trámites que al interesado convengan.

ATENTAMENTE
“SE LUMEN PROFERRE”

Aguascalientes, Ags., a 31 de mayo de 2017



M. EN RSM JOSE LUIS GARCIA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

c.c.p. M. en C.E.A. Imelda Jiménez García, Jefa del Departamento de Control Escolar
c.c.p. Mtro. Francisco Fernández Martínez, Secretario Técnico de la Maestría en Arte
c.c.p. Tutor
c.c.p. Lic. María del Pilar Palacio Sánchez, Egresada de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo



Todas las voces sepultadas

Todas las voces sepultadas en el enorme panteón del aire que rodea la tierra
revivirán de pronto para decir que el hombre sólo es eso,
un sonido extinguiéndose, una risa, un lamento,
penetrando en su muerte como en su crecimiento.

Esqueleto de una sombra,
estructura de un vuelo,
rastros de una piedra en el agua,
deseo, sólo deseo, sueño, sólo sueño.

Con los ojos cerrados miro lo que quiero
y lo que quiero no existe.

Jaime Sabines

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y a la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA) por ofrecer el apoyo para generar el presente trabajo, el cual me ha enriquecido profesional y personalmente.

Quiero agradecer a aquellos que con paciencia invirtieron su tiempo y esfuerzo en la revisión y corrección de este Trabajo Práctico, mi tutora la Mtra. Raquel Mercado Salas, mi Cotutor el Dr. Enrique Luján Salazar y mi lectora la Mtra. Ilse Guadalupe Díaz Márquez.

A su vez, quiero agradecer a Aníbal Reyes quien me asesoro en el proyecto pictórico que acompaña este trabajo terminal. A Sofía Ramírez le agradezco su confianza. Al Maestro Marco Antonio Campos su fe y palabra en mi obra. A Sandra Martín López por aceptar ser parte de mis Lucías, así como a Gabriel González Aréchiga, por registrarla fotográficamente. A Sandra Erika Arellano Rodríguez, por su gran ayuda. A José Luis Quiroz y María Luisa Lucio, quienes siempre me han brindado su apoyo y cariño.

Para finalizar agradezco y dedico este proyecto teórico-práctico a los imprescindibles, a mi familia, mis padres José Antonio Palacio Silva y María del Pilar Sánchez Sarquís, los cuales han soportado mis momentos de frustración y cansancio, así como a mi Compañero que en su discreta solidaridad ha tolerado las noches impregnadas de óleo y de estrés, que espero no terminen, gracias Sabás. Finalmente a quien me alienta desde las entrañas a concluir e iniciar nuevos proyectos.

INDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT.....	3
INTRODUCCIÓN	4
JUSTIFICACIÓN	17
CAPÍTULO I LO SAGRADO Y LA MUERTE	20
CAPÍTULO II SANTA LUCÍA	35
A) EL MARTIRIO DE SANTA LUCÍA DE SIRACUSA	35
B) ANÁLISIS COMPOSITIVO DE TRES REPRESENTACIONES DE SANTA LUCÍA.....	39
1. GESTUALIDAD.....	41
2. COLOR	51
3. EQUILIBRIO DE LA IMAGEN: NIVELACIÓN Y AGUZAMIENTO	56
4. ITINERARIO DE LA MIRADA	59
5. POSTURA	61
C) ANÁLISIS CULTURALES DE LAS TRES REPRESENTACIONES DE SANTA LUCÍA. LA MUJER Y LA MUERTE EN SU CONTEXTO	64
1. RENACIMIENTO	64
2. BARROCO	64
3. NOVOHISPANO.....	88
D) CONCLUSIONES ICONOLÓGICAS	103
CAPÍTULO III LA MUERTE DE LO SAGRADO	107
A) MUERTE: DEL IDEAL DE LA ETERNIDAD AL PRESENTE ESPECTACULAR	117
B) MUJER: DE LA VIRGINIDAD A LA VANIDAD	138
CONCLUSIONES	150
REFERENCIAS.....	156

RESUMEN

En el presente trabajo terminal se analiza la representación de la mujer y la muerte en tres pinturas que comparten la misma temática, la imagen de la mártir santa Lucía de Siracusa, identificable en el atributo de los ojos extirpados, utilizando de marco teórico a Erwin Panofsky y Régis Debray.

Las pinturas pertenecen a distintos periodos, el Renacimiento, Barroco y Novohispano, lo cual determina ciertas discontinuidades tanto en las imágenes como en los contextos culturales a los que éstas pertenecen. No obstante, la importancia de la virginidad y la muerte relacionada con la creencia de la vida ultraterrena a la que se accedía por medio del sacrificio son, a pesar de las matizaciones propias de los contextos socioculturales, las continuidades que permiten plantear el contraste con una reflexión sobre la contemporaneidad, tanto sobre la mujer como la muerte. Dicha reflexión está acompañada por la propuesta pictórica de dieciocho obras, las cuales además de apropiarse de las tres imágenes tradicionales, pretenden evidenciar los hallazgos de la investigación encontrando la anulación del cuerpo femenino a través de su exhibición, así como la negación de la muerte por medio del consumismo o la virtualidad.

La definición de las mediasferas de Régis Debray, favorece el tránsito de épocas que van desde el martirio de la siracusana en el siglo IV hasta la actualidad, estableciendo un diálogo pictórico e histórico que se centra en la mujer y la muerte. Diálogo pertinente que permite entender las continuidades y discontinuidades que se han establecido por medio de la representación pictórica la cual forma parte de un proceso consciente de su época.

ABSTRACT

In this final work it is analyzed the representation of women and death in the three paintings that share the same thematic, the image of the martyr Saint Lucia of Siracusa, recognizable in the attribute of the ablated eyes, using theoretical frame work to Erwin Panofsky and Régis Debray.

These paintings belong to different periods, the Renaissance, the Baroque, and the Novo-Hispanic style which determines some discontinuities in the image and in the cultural they belong to. Nevertheless the importance of the virginity and the death related to the belief of the ultra-terrestrial life which could be acceded by the sacrifice, despite of the specific nuances the social cultural contexts, the continuities that permit to present the contrast with a reflection n about contemporaneity both on women and death. This reflection is joined with the work of eighteen pictorial works, which besides appropriate the three traditional images, they pretend to make evident the findings of the investigation coming upon the annulment of the female body through the exhibition as well as the denial of the death by the consumerism or the virtuality.

The definition of the mediaspheres of Régis Debray, favors the transit of the epochs that go from the martyrdom of the Syracuse in the century IV until the present day, establishing a pictorial and historical dialogue that are focused in women and the death. A relevant dialogue that permits to understand the continuities and discontinuities that have been established by the pictorial representation which is part of the mindful process of its epoch.

SANTA LUCÍA: UNA MIRADA A LA MUERTE EN EL SIGLO XXI

INTRODUCCIÓN

El ser humano tiene la necesidad de explicarse el mundo que habita y el que lo habita a él. Una de sus preocupaciones más insistentes es la presencia ineludible de la muerte. La inquietud de saber qué destino le espera después de la dolorosa separación de los vivos, ha generado que las culturas creen mitos y generen imágenes que expliquen el sentido de la muerte. Jules Régis Debray mencionó que cada civilización ha tratado el tema de la muerte y lo ha representado a través de imágenes, en primera instancia como el ícono de lo sagrado, después como inicio a la edad del arte¹:

El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes.²

El cristianismo que al principio se oponía a las imágenes con la proporción griega, introdujo en ellas el sentido alegórico de lo sagrado. Encontrando en la imagen un modo de evangelizar y dejar registro de su doctrina. Con el fin de propagar la religión cristiana comienzan a emplear su iconografía en las catacumbas en el siglo IV:

El triunfo de la fe sobre la muerte, la resurrección de Jesucristo, la supervivencia de los mártires. Las primeras imágenes de esa fe nueva que decía rechazar la imagen han sido como impulsadas por los mitos bíblicos de la inmortalidad del alma.³

Es recurrente la idea de inmortalidad detrás de las imágenes de los martirios, con los cuales parecen alentar al feligrés a entregar su vida por la creencia de la eternidad, ya que fue importante recompensar al creyente con la promesa de un futuro más allá de la muerte, sobre todo en los tiempos de la persecución de cristianos en manos de los emperadores romanos.

¹ Se está haciendo referencia a las divisiones que Jules Régis Debray hace de la mirada en relación con su eficacia. Hace tres categorizaciones: el ídolo, el arte y lo visual.

² Jules Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1994), 19.

³ *Ibíd.*, p. 25.

Tal es el caso de santa Lucía de Siracusa, quien fue una joven mártir que perteneció al periodo del emperador Diocleciano. El atributo más representativo de la santa son los ojos sobre un plato, una copa o renaciendo de una rama. La historia sobre dicho atributo, que cuenta con diferentes versiones, menciona que la santa fue mutilada perdiendo estos órganos. A pesar de que no existe una fuente oficial que dé sustento a este acontecimiento dentro de su martirio, es el atributo más distintivo de la santa, por lo cual merece un estudio sobre la posible interpretación que dicha mutilación pueda representar en relación con la muerte. No hay que descartar que el cristianismo estuviera influenciado por el mundo antiguo para quienes la vista significaba la vida. Debray enfatiza:

Fijémonos, pues, en los griegos, esa cultura del sol tan enamorada de la vida y la visión que las confundía: vivir, para un griego antiguo, no era, como para nosotros, respirar, sino ver, y morir era perder la vista. Nosotros decimos «su último suspiro», pero ellos decían «su última mirada».⁴

Herederos de dicha tradición visual, podría interpretarse la extirpación de los ojos de Lucía de Siracusa como la pérdida de la vida terrenal, entregados como ofrenda sobre una bandeja o copa. No obstante, la mártir no tiene vacía la cuenca de los ojos lo que podría suponerse que aquellos ojos miran a la eternidad. Despojada de una visión superficial, entregando su vida, la santa logra acceder a un plano etéreo, simbolizando el triunfo de la vida sobre la ceguera de la muerte, de la obscuridad.

Sin embargo, la creencia de una vida ultraterrena parece diluirse en el discurso de un presente vertiginoso e intoxicado de imágenes que impiden al individuo reflexionar sobre su finitud, incitándolo a consumir y a buscar su trascendencia virtual. Las sociedades industrializadas, tecno-científicas, y globalizadas fomentan una actitud hiperconsumista que parece modificar la noción de la muerte, puesto que los individuos se alejan de los antiguos rituales y creencias que los hacían participar de la concientización de su propia finitud; en cambio recurren al consumo para evadir la presencia de la muerte, ya sea a través de la medicina preventiva, así como la industria de la belleza que oculta el envejecimiento. Por otra parte, el promedio de vida ha aumentado con el descubrimiento de fármacos y

⁴ *Ibíd.*, p. 21.

tratamientos que permiten prolongarla, segunda razón del por qué la muerte se distancia de la conciencia a pesar de estar presente en la imagen violenta, pues su invasión mediatizada termina por desensibilizar a la sociedad.

Así como la noción de la muerte se ha visto modificada por los fenómenos socio económicos y tecno-científicos, de la misma manera la trascendencia del ser no es entendida exclusivamente como una creencia ultraterrena, sino que es buscada por distintos medios, entre los cuales se encuentra el internet, la trascendencia virtual a través de las redes sociales es ejemplo de ello.

En medio de este juego consumista la imagen, que anteriormente permitía la conexión con el mundo de los dioses y los muertos, se ha convertido en la representante de marcas que compiten por colocarse y permanecer dentro del mercado, por lo cual la imagen publicitaria ha saturado los espacios públicos e incluso privados.

En ese entorno mercantil tecno-científico del siglo XXI, la mujer se erige como otro objeto más de consumo, su conveniente asociación con la virginidad presente en el martirio y representación tradicional de la siracusana, se ha desplazado por una figura erotizada que refuerza los intereses comerciales y publicitarios.

El tema de santa Lucía conlleva a dos problemáticas concretas una relacionada con la representación de la muerte y otra con la representación de la mujer, ambas presentes en tres óleos que son analizados en este Trabajo Práctico. Las pinturas pertenecen a distintas épocas, la renacentista, barroca y novohispana por lo cual es pertinente preguntarse ¿cómo reflejan estas representaciones la diferencia histórica tanto de la muerte como de la mujer? Con lo cual se deducen las continuidades y discontinuidades de ambos temas en las representaciones. A partir del análisis en el ámbito de la iconografía e iconología se propone un análisis comparativo tanto de la muerte como de la mujer en la actualidad, por lo cual surgen nuevas inquietudes ¿cuáles son los principales recursos para la reinterpretación pictórica de ambos temas en la actualidad? Así como ¿Cuál es la reconfiguración dialéctica entre muerte y mirada en la actualidad en el contexto desde

donde se propone esta resignificación? Por otra parte, ¿cómo se asume a la muerte y la mujer en el siglo XXI, en medio de una era tecno-científica, consumista y virtual?

Las premisas para resolver las problemáticas planteadas son las siguientes: la interpretación de la relación dialéctica entre la mirada y la muerte desde distintos momentos históricos, permite explorar la idea sobre el ser finito, descubriendo continuidades y discontinuidades estéticas y culturales en los ojos de santa Lucía.

La inclusión de la ciencia y el énfasis antropocéntrico del renacimiento permite ver a la muerte desde una perspectiva ser humano-naturaleza. En cambio, la dramática mirada barroca refleja en las reglas de representación impuestas desde el Concilio de Trento una idea institucionalizada de la religión sobre la muerte. El arte novohispano heredero de dichas reglas no hace sino tratar de adecuarlas al contexto de una sociedad en proceso de transición. Mientras que en la actualidad la muerte es negada por la influencia de los fenómenos económicos, políticos y sociales.

Por otra parte, la representación de la mártir permite ver reflejados los estereotipos de las mujeres en cada una de las épocas, por lo cual es posible por medio de la investigación y el análisis visual identificar las continuidades y discontinuidades en la representación de la apariencia femenina conveniente a los intereses de los poderes imperantes de la época.

Puesto que las representaciones son de una mártir del siglo IV no puede negarse el carácter moralizante de las obras, no obstante las inclinaciones de pensamiento de cada época acentúan la gestualidad de las jóvenes representadas, por ello en el Renacimiento el culto al cuerpo retomado de la cultura clásica permite representar a la mujer de un modo muy distinto a la severa época inquisitorial de la contrarreforma, en tanto, la apariencia de la mujer novohispana del siglo XVII bajo las condiciones de una sociedad compleja y contradictoria en proceso de reestructuración posibilitan una visión de la mujer muy particular. Por último, la mujer en la actualidad es envuelta en un mundo consumista, globalizado y tecno-científico que le dicta lo que debe comprar y ponerse para poder

retener el tiempo, para que no se venza su fecha de caducidad y sea socialmente desechada, de este modo la mujer en la actualidad se vuelve objeto de consumo.

Bajo las premisas recientemente mencionadas se plantearon ciertos objetivos para poder abordar las dos problemáticas principales, la que está relacionada con la muerte y la que se refiere a la representación de la mujer. En cuanto a la problemática sobre la muerte será necesario identificar la relación dialéctica que se establece entre la muerte y la mirada en los diversos momentos históricos a revisar. Para abordar dicho objetivo general sobre la muerte es necesario determinar la forma en cómo refleja la representación pictórica la diferencia histórica sobre la visión de la muerte; discernir cuáles son las relaciones de continuidad y discontinuidad sobre el tema de la muerte, que muestran las representaciones pictóricas; por último, establecer de qué manera se puede crear una reconfiguración dialéctica entre muerte y mirada en la actualidad.

En cuanto a la segunda problemática, se establece como objetivo general el constatar la congruencia de la noción con la representación de la mujer en cada una de las épocas. Para ello será necesario determinar la forma en cómo refleja la representación pictórica su diferencia histórica. Con lo cual se evidencian las continuidades y discontinuidades que mantienen las tres pinturas tanto en las concepciones como en las representaciones de la mujer. Se concluirá con la revisión contrastante de la representación actual de la mujer.

Claramente puede identificarse que la metodología pertinente para abordar las problemáticas del Trabajo Práctico relacionado con la imagen, es la iconografía e iconología, las cuales serán desarrolladas a partir del método de Erwin Panofsky, puesto que el historiador de arte planteó tres niveles de análisis visual que van desde la identificación y descripción de motivos artísticos, significación de la obra por medio de una descripción, clasificación y posteriormente una interpretación sustentada en el contexto al que ésta pertenece.

Una vez aclaradas las problemáticas, las premisas y los objetivos, es necesario mencionar el cuerpo de trabajo así como los autores que fueron necesarios para su construcción.

Con base en el pensamiento que Régis Debray expone sobre la muerte en relación a la imagen en su texto *Vida y muerte de la imagen*, así como en el método de análisis iconológico de Erwin Panofsky, el cual evidencia la mentalidad de la época en que fue creada la obra; se analiza la construcción del atributo de los ojos y la mirada, en tres pinturas sobre santa Lucía de Siracusa. La revisión de la significación del atributo de los ojos extirpados y la mirada de la santa vinculada con la muerte, parte de la idea heredada por la antigüedad que la muerte es oscuridad, es ceguera. Por otra parte, se analiza la transformación del concepto de la mujer, tanto en las tres épocas en las que se realizaron los óleos así como en la actualidad. Si bien parece que la temática moralizante del martirio acentúa el valor de la virginidad, la cual ha sido de gran importancia para la Iglesia católica, la representación de la belleza femenina es un indicador que evidencia el rol de la mujer en la sociedad.

A pesar de que las obras parten de la misma temática y seguramente están influenciadas por una tendencia evangelizadora, pertenecen a diferentes contextos socioculturales lo cual implica posibilidades diferentes en su lectura, sumado a esto se encuentra la construcción compositiva de las obras y la intervención de diferentes pintores. Aunado a lo anterior, se debe destacar que el régimen escópico⁵ al que pertenecen las obras es completamente diferente al actual, desde el que se realiza el Trabajo Práctico, lo que influye en la interpretación.

En el primer capítulo se realiza la revisión de las nociones de lo sagrado, ya fuera manifestado a través de la hierofanía, presente en el ícono de la logosfera, representado en la imagen sacra de la grafosfera, o bien relacionado con la idea de la transgresión violenta,

⁵ El término régimen escópico empleado por Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen*, fue definido por Martín Jay como el modo de ver de una sociedad, la cual está influenciada por el contexto socio cultural, así como por las prácticas y valores que poseen dentro de un marco histórico y epistémico.

“Régimen escópico e imaginario social,” en *Afuera estudios de crítica cultural*, AI, no. 11 (mayo 2012), acceso el 28 de noviembre 2015, <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=210&nro=11>

por medio de la sexualidad o la muerte, utilizando como marco teórico a Mircea Eliade y Régis Debray principalmente, aunque también se hace alusión a George Bataille. A su vez, todo lo anterior se contrasta con ejemplos pertenecientes al cristianismo, con la intención de establecer diálogos que sean de utilidad para continuar con la interpretación de las pinturas de Lucía de Siracusa, misma que se hace desde la tercera Era de la mirada debrayiana, la videosfera.

La interpretación de las imágenes, localizada en el segundo capítulo, está basada en el análisis iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky, para lo cual es necesario comenzar con una introducción sobre el martirio de la joven cristiana, teniendo una base histórica e iconográfica sustentada en *La Leyenda dorada*, así como en diversos autores que revisan la iconografía de santa Lucía tales como Irene González Hernando, Juan Carmona Muela, Ana Ferrer, entre otros.

En seguida de la revisión iconográfica así como la hagiografía de la mártir siracusana, se realiza un análisis compositivo de las tres imágenes. Aunque existe un diálogo entre las épocas, se trata de mantener un orden cronológico en las reflexiones, por lo que se comienza con la obra renacentista, después con la barroca, para terminar con la novohispana. La revisión compositiva de las obras se fundamenta en el análisis visual de Donis A. Dondis así como en algunas aportaciones de Rudolf Arnheim, en cuanto al análisis simbólico del color se utiliza la tesis doctoral de Alicia Sánchez Ortiz. Cabe aclarar que dentro de las fuentes que alimentan el análisis compositivo se encuentran especialistas de cada una de las épocas, algunos de los cuales serán retomados al revisar el análisis cultural de las piezas.

Después del análisis compositivo, se encuentra un análisis cultural de las tres obras, mismo que se centra en el concepto de la mujer y la muerte en cada época. Los autores utilizados para la construcción del concepto de la apariencia femenina y la muerte en el Renacimiento fueron Luis Felipe Jiménez de quien se retoma el análisis de la episteme renacentista contrastada con la medieval, de lo cual resulta un humanismo esperanzado en las posibilidades del hombre y no así en sus limitaciones cómo lo es la muerte; Daniel

Arasse, por su parte, es una fuente necesaria para entender la importancia del cuerpo bajo distintas teorías, como la de las proporciones, misma que desligada de conceptos metafísicos medievales, fue practicada por dos artistas de gran relevancia para el Renacimiento Leonardo da Vinci y Alberto Durero, quienes estudiaron la anatomía y movimiento del cuerpo con lo cual colaboraron a identificar la repercusión del humanismo en la forma de concebir al ser como hombre autónomo de la autoridad divina; Oscar Arango A., David Lara C. y Gordon O'Koth son de utilidad ya que por medio de su artículo dedicado a la sexualidad en el renacimiento, permiten establecer un contexto sobre el desenvolvimiento de la mujer en la época renacentista así como la importancia de la virginidad, a su vez, estos autores colaboran con la descripción física de la mujer renacentista de poder adquisitivo, que ya había sido anunciada en el apartado posterior dedicado al análisis compositivo, enmarcado en la gestualidad renacentista, con base en las investigaciones de Sara F. Matthews Grieco, autora que señala el canon renacentista de la apariencia femenina, la influencia de los cosméticos y la concepción de higiene en la época.

Continuando con en el análisis cultural de la época barroca se encuentra como autor fundamental a Jorge Juanes, ya que introduce el tema del tenebrismo místico en la pintura española quien tiene cómo máximo exponente a Francisco de Zurbarán. Elisja Schultz van Kessel, por su parte, permite establecer la importancia del tema de la santidad en el periodo de la contrarreforma y cómo a través de dicho tema se esperaba una recuperación del periodo de los primeros cristianos. Mientras que en la tesis de maestría de Ilse Guadalupe Díaz Márquez se retoma la idea de la inquietud que despertaba la expresión del éxtasis, de la unión mística, posible razón que llevó a Zurbarán a realizar mártires de expresión contenida que no se prestaran a la censura de la inquisición.

En el análisis cultural del novohispano varios especialistas aportaron información para comprender la forma en cómo se concebía a la mujer. Para poder entender la diversidad de condiciones de la mujer novohispana se retomó un análisis de Omar Daniel Cangas Arreola, su estudio permite visualizar que a pesar de que la mujer colonial tenía ciertas restricciones y obligaciones sociales así como morales, al pertenecer a diferentes estratos socioeconómicos debían adecuarse las reglas aligerándose los compromisos

morales, sociales y económicos en las clases bajas debido a su escaso impacto en la sociedad y sobre todo en los dos grandes poderes, el eclesiástico y el real. Por otra parte, se usa un artículo Leticia Mendoza Pérez, en el cual sitúa a la mujer novohispana del siglo XVII en un periodo multirracial y multiétnico, momento en que las posibilidades de desenvolvimiento social de la mujer eran prácticamente nulas, enclaustrándola en el hogar o el convento, a su vez, Mendoza acentúa la importancia de la virginidad de las clases altas como una estrategia para mantener el poder clerical. En tanto, la revisión de un texto de Carmen Lorenzo Monterrubio respecto a la virginidad y la dote se suman al argumento de la importancia de la virginidad antes del matrimonio para poder arreglar un enlace ventajoso social y económicamente para la familia, de lo contrario la dote pagaría la falta de la virtud femenina, tratando de enmendar la deshonra familiar. Para poder entender las prácticas sexuales novohispanas y su posterior regularización, se emplea la investigación de Pilar Gonzalbo Aizpuru quien diferencia las prácticas sexuales de los nativos y los ibéricos, mismas que con el proceso de evangelización intentaron homogenizarse. Gonzalbo también diferencia la noción y costumbre de la virginidad en ambas culturas. Raúl Romero Ramírez, por su parte, tiene una gran influencia en el apartado del análisis cultural novohispano puesto que recogió los consejos de varios humanistas quienes recomendaban a las mujeres actitudes y apariencias para conservar su honra, es decir, mantener su virginidad. Por último, un texto de María Dulce de Mattos Álvarez permite abordar la forma en cómo la sociedad novohispana concebía la muerte, la autora señala que es complejo abordar un tema que integra dos cosmovisiones que se oponían por momentos, por lo cual fue necesario pasar por complejos procesos de aculturación, en los cuales algunos elementos se superpusieron y perpetuaron mientras otros fueron destruidos, produciendo una nueva cultura que hereda rasgos prehispánicos e ibéricos

En el tercer capítulo se retoma la revisión de los conceptos mujer y muerte, relacionados con las tres épocas pertenecientes a la historia y se realizan comparaciones con ambos conceptos en la actualidad. Para este capítulo se utiliza un artículo de Alejandra Walzer y Carlos Lomas para construir la relación entre la publicidad, el consumo y la apariencia femenina. De Giorgio Agamben, quien se utiliza en otros momentos del Trabajo

Práctico, se retoma en esta parte final para mencionar la relación del ser humano con la desnudez. Un texto de Véronique Nahoum-Grappe ayuda a plantear el problema de la representación de la belleza femenina, por principio la belleza es efímera y una vez desaparecida se vuelve sospechosa, a su vez, la autora acentúa como la mujer es orillada a la búsqueda de esa apariencia física aceptada por la sociedad para poder tener una oportunidad de intervención en dicha sociedad, ya que la identidad femenina y sexual se manifiestan por medio de la belleza, siendo negadas por tanto, en la fealdad. Claudia del Carmen Herrera Ramos refuerza el discurso de la publicidad y el cuerpo descarnalizado de la mujer, para poder acceder a todas las mujeres condicionándolas a una feminidad pasiva ante el consumo. La noción consumista de la apariencia femenina es contrastada con el enfoque de la belleza de George Bataille, pues el pensador introduce un concepto que está relacionado con la transgresión. Dentro del discurso se plantea el problema del consumismo por medio de las marcas, el cual evidentemente está relacionado con el capitalismo y la globalización, para lo cual se emplea la reflexión de Naomi Klein inscrita en *No logo*. Prosiguiendo el discurso de la globalización y la tecnología Giovanni Santori evidencia las problemáticas de una cultura visual en la cual se pierde la capacidad de abstracción, de análisis, en resumen de razonamiento, desde este despojamiento del saber, la televisión así como el internet condicionan al hombre a una participación pasiva. Bajo la misma línea, la postura de Gilles Lipovetsky, en la crítica al sistema neoliberalista colabora al entendimiento de cómo el hiperconsumo modifica la relación con el cuerpo, la salud y la propia muerte. Por último, un autor que se encuentra presente durante todo el Trabajo Práctico, Régis Debray, quien en este tercer capítulo aglutina bajo el concepto de la videosfera, una serie de características que se relacionan con el hiperconsumo, el *Homo videns*, la descarnalización del cuerpo femenino, el consumo masivo de marcas, las representaciones efímeras de la belleza femenina, en suma que se vinculan con la compleja forma de ver a la mujer y no ver a la muerte, pues a ésta se le niega en el enajenamiento de la tecnología así como la promesa de la ciencia.

Junto al presente Trabajo Práctico se desarrolló un proyecto pictórico, el cual se aborda en el tercer capítulo, los conceptos recién descritos se reflejan en cada una de las

piezas. *Santa Lucía: una mirada a la muerte en el siglo XXI*, es el nombre no sólo del Trabajo Práctico, sino del proyecto pictórico, el cual es integrado por cinco series tituladas *Desplazamientos de la fe*, *Nuevas devociones*, *Devoción al consumo*, *La muerte de lo sagrado* y *Efímeros objetos de contemplación*. Cada serie está constituida de 3 a 4 piezas, en un formato de 50 x 40cm, dando un total de dieciocho obras. Todas las series mantienen el mismo discurso crítico sobre la sociedad actual, la cual parece querer comprar su eternidad, no con plegarias ni sacrificios, sino con el enajenamiento consumista y tecnológico. En el proyecto pictórico podrá comprobarse que el atributo de los ojos cercenados es sustituido por otros elementos con cargas simbólicas, como los lentes oscuros y los espejos, lo que permitirá revisar las continuidades y discontinuidades que mantienen los nuevos atributos con los ojos extirpados. De la misma manera, las pinturas señalan la cosificación de la mujer, quien mantiene un papel pasivo ante la publicidad y el consumo, como otrora lo mantuvo ante el poder eclesiástico.

En un principio se propusieron cinco cuadros, sin embargo, la investigación fue alimentando de imágenes el proyecto provocando su crecimiento. La división del proyecto por series deja entrever cambios compositivos que están relacionados con la maduración de las investigaciones. *Desplazamientos de la fe*, fue la primera serie con la que se inició, la composición es sencilla pues es la apropiación de la imagen de las obras tradicionales de santa Lucía intervenida con una marca comercial. La segunda serie que se realizó fue *Devoción al consumo*, en este caso la apropiación se remite solamente a las siluetas de las mártires con ojos levitando dentro de las siluetas o el fondo del cuadro, en la mayoría de las pinturas que integran esta serie, la marca ha crecido en el espacio, se vuelve más invasiva. La tercera serie que se pintó fue *La muerte de lo sagrado*, en ésta serie el espacio es invadido por marcas, las cuales están relacionadas con las redes sociales, los portales de internet y los dispositivos electrónicos por medio de los cuales se accede a esas relaciones de comunicación mediadas por la tecnología. En estas imágenes la santa está de cabeza y empequeñecida ante esa desbordante invasión de marcas. La cuarta serie fue *Nuevas devociones*, en ella la modelo representa una mujer del siglo XXI que sólo intenta reafirmar su apariencia por medio de los cosméticos, con ello de alguna manera intenta alejar la

angustiosa presencia de la muerte, como no hay religión que pueda consolar esa realidad se abandona en el consumo, la vanidad y la tecnología, estas obras presentan de manera más clara la inversión de los atributos de los ojos cercenados y la palma del martirio, por otra parte, la alusión a la virginidad acentuada en las Lucías tradicionales ha sido sustituida por una representación femenina con una carga erótica inclinada a la cosificación. En esta cuarta serie la marca no tiene una presencia tan relevante, ya que sólo una de las cuatro piezas deja ver una bolsa de *Liverpool*, por lo cual se considera que no es necesario que la marca comercial este presente para denunciar el consumismo. La quinta y última serie fue *Efímeros objetos de contemplación*, esta serie es más sutil con el concepto de la muerte y la vanidad, sin embargo, es precisamente la que más presente lo tiene en el elemento del espejo en el que el espectador que se asoma puede contemplar ese objeto efímero que es el mismo, lo cual denuncia su propia muerte como un *Memento Mori*. De alguna manera la participación del espectador es más activa en esta serie pues se completa al estar éste reflejado. Por otra parte, el espejo al ser un utensilio de uso cotidiano para el arreglo personal, puede convertirse en el cómplice en el que la vanidad se regodea o por el contrario en el verdugo que señala que el tiempo se está agotando. El resto de elementos que componen las cajas refuerzan la relación con las cuatro imágenes de santa Lucía, la renacentista, barroca, novohispana y la actual perteneciente a *Nuevas devociones*. A la vez, reflejan el sacrificio por medio de la palma, así como por la brocha de maquillaje que ahuyenta la vejez o por medio de los clavos. El atributo de la muerte está presente en las distintas formas que se representaron los ojos, la virginidad se encuentra anunciada por medio de las conchas, la luz relacionada con el nombre de la mártir así como en el concepto de la resurrección se halla en las cajas de luz que hacen resplandecer el espejo central de cada obra. En resumen, parece evidente que la maduración del proyecto se alcanza con un lenguaje más discreto pero a la vez más complejo, en el cual cada elemento se suma para consolidar las indagaciones del Trabajo Práctico.

Las obras tradicionales fueron elegidas por la forma en cómo la siracusana dirige la mirada y sostiene los ojos. Sumado a esto, la elección de las tres piezas conduce por un recorrido geográfico y cronológico que acerca el lugar de origen de la mártir, al país desde

donde se propone el presente Trabajo Práctico así como la producción pictórica, ya que tanto Siracusa, lugar de nacimiento de Lucía, así como la representación del martirio creada durante el primer renacimiento son identificadas con la península itálica, por otra parte, del barroco español, de donde procede la segunda representación de la mártir, es heredero directo el mundo novohispano, del cual surge la tercera obra revisada, misma que se localiza en la región del país desde donde se origina el presente trabajo teórico y el proyecto pictórico.



JUSTIFICACIÓN

El Trabajo Práctico⁶ se considera relevante, dado que establece un diálogo pictórico y cultural, donde se pueden crear relaciones de continuidad y discontinuidad sobre los conceptos, así como las representaciones sobre la muerte y la mujer, desde el contexto del renacimiento, barroco, la época novohispana y la actualidad.

El ser humano tiene consciencia de su condición efímera, lo que lo ha llevado a generar reflexiones desde distintas perspectivas, mismas que se han visto matizadas por el contexto desde el que se originan. La muerte en el Renacimiento es vista desde un pensamiento científico en diálogo con el teológico, dado que se ha desplazado el pensamiento del teocentrismo medieval al antropocentrismo, por lo cual esta época se distingue por la necesidad de abordar científicamente las preocupaciones del hombre. Las representaciones pictóricas reflejan el pensamiento humanista, así como una inclinación por erotizar la figura humana.

Por otra parte, el barroco, encara a la muerte de manera contundente a través de la dramatización de las representaciones artísticas, las cuales responden a los cánones dictaminados por la contrarreforma, la que pretendía combatir el protestantismo luterano a través de una propaganda intensiva de imágenes piadosas. La estética barroca hace uso de recursos que dotan de teatralidad las representaciones con el fin de transmitir un mensaje moralizante a los feligreses.

Herederero del pensamiento barroco contrarreformista el arte novohispano comparte ciertas características, sin embargo, el contexto se modifica al aplicarse en una sociedad en proceso de reestructuración con un pasado reciente de creencias politeístas. En las imágenes se percibe el carácter evangelizador, mismo que establece las consecuencias de las decisiones morales.

⁶ “El Trabajo Práctico consistirá en la resolución de un problema específico real del área, donde se involucren los conocimientos y habilidades adquiridos en el posgrado. El Trabajo Práctico deberá estar dirigido a un usuario bajo la supervisión y evaluación mediante reportes al Tutor donde se demuestran la aplicación de conocimientos y habilidades adquiridos en sus estudios de Maestría.”

Manual de Lineamientos y Procedimientos de Posgrado para la elaboración de Tesis o Trabajo Práctico, para la obtención de grado, (Aguascalientes: UAA, 2011), 5.

En la actualidad donde los fenómenos económicos y sociales como la globalización y el capitalismo modifican la visión sobre la muerte, se intuye una negación de ésta en medio de la enajenación consumista.

Dado que la muerte está asociada a la figura femenina de la mártir del siglo IV y puesto que la persona que realiza este análisis, interpretación y producción pictórica pertenece también a este género, se consideró importante abordar el concepto de mujer en cada una de las épocas. La construcción de la mujer está asociada a la virginidad, en primer lugar porque se relaciona con la hagiografía de la siracusana, en segundo porque este concepto siguió siendo útil al discurso de la Iglesia católica. La virginidad es un concepto politizado que colaboró al control no sólo de la mujer, sino que generó un equilibrio en la sociedad, por supuesto a costa de lo femenino. Por otra parte, la castidad es asociada a María, la figura que reivindica a la mujer en la historia sagrada, en tanto que Eva, la progenitora débil a la tentación y la responsable de la pérdida del Edén siempre será el mal recuerdo que genera la desconfianza del hombre en su compañera. Aunado a ello, la fisonomía de la mujer se asocia con una imperfección que la aleja de Dios, pues ella es una “imagen de la imagen” divina, como mencionaría Ilse Guadalupe Díaz Márquez o un varón defectuoso, en el concepto recuperado por Raúl Romero Ramírez.

En cambio, en el siglo XXI reaparece la figura de la mujer vinculada con el origen del mal. Mujer que sin esconder su desnudez, ni sentirse culpable de la seducción que despierta, sabiéndose tentación se regocija y reafirma en su belleza, sin embargo esta imagen también es edificada, no por la Iglesia católica, sino por la publicidad, la cual se vincula con el poder político, social y económico. El mercado capitalista contemporáneo se apropia de lo femenino explotando el aspecto erótico el cual es asociado al origen del mal, encarnado en la tradición católica por figuras como Lilith o Eva, con lo cual se reinvierten las representaciones de la mujer a manos de los poderes imperantes, de la virginal imagen impuesta desde la institución católica, a la erotizada conveniente a los fines publicitarios.

Es inevitable hablar de la representación de la belleza femenina al tratar el concepto de la mujer. La belleza femenina responde al canon de cada época, y éste a su vez, la asocia

a distintos valores morales. Si la representación de la belleza femenina en el Renacimiento partía de un modelo caucásico y era asociada con la bondad, en la contrarreforma la imagen femenina se ve castigada por una apariencia ascética pues la belleza asociada a la mujer se tornó peligrosa, misma situación que se vivió en el virreinato, sólo que en el siglo XVII la mujer novohispana comienza a tener ciertas libertades. En la actualidad la apariencia de la belleza no se restringe a un modelo concreto, aunque existen representaciones más favorecidas socialmente, siendo más efectivo para las campañas publicitarias ampliar el espectro a todo tipo de fisonomías pero que respondan a una sola feminidad, la de la pasiva consumidora.

Las características tanto estéticas como culturales que están impregnadas en las obras analizadas y realizadas suponen un cambio de perspectiva sobre la mujer y la muerte, esta última interpretada en el atributo ocular y la mirada de la mártir. La propuesta pictórica que acompaña el Trabajo Práctico, encuentra su sustento en una tradición a la que pertenecen las tres obras analizadas, tradición que sigue vigente a pesar de la multiplicidad lenguajes artísticos en los cuales las hibridaciones así como el uso de la tecnología se suman a las expresiones en la actualidad. Aunado a lo anterior, se decidió usar la pintura como una forma de unir las tres eras de la mirada debrayiana, la primera, es decir, la logosfera, está presente en el martirio de la siracusana, la segunda, la grafosfera, se encuentra en el soporte pictórico, y la tercera, la videosfera, se localiza en el planteamiento conceptual, mismo que responde a problemáticas contemporáneas que evidencian los peligros del consumismo, la publicidad, la globalización y la tecno-ciencia, factores que afectan la concepción tanto de la muerte como de la representación de la mujer. Cabe añadir que dicha propuesta pictórica está conformada por 18 piezas que serán presentadas del 26 de julio al 21 de septiembre del 2017 en el Centro Cultural Los Arquitos, sumado a ello se propondrán algunas conferencias y visitas guiadas a la exhibición, con lo cual se espera retribuir a la sociedad.

CAPÍTULO I

LO SAGRADO Y LA MUERTE

Más allá de la muerte, en efecto, comienza lo inconcebible, que de ordinario no tenemos el valor de afrontar. Y, sin embargo, lo inconcebible es la expresión de nuestra impotencia.

George Bataille

Todos querían un pedacito de Lucía, de aquella joven cristiana que fue torturada y asesinada ante el cónsul Pascasio en tiempos del emperador Diocleciano, por ello su cuerpo ha sido mutilado y saqueado continuamente, de manera que pareciera estarse encogiendo. La veneración que ha causado la santa patrona de los invidentes, ha generado en algunos el deseo de apropiarse de sus reliquias.

El cuerpo de la santa ha sufrido mutilaciones que provocaron su disminución de tamaño, pareciera que en la medida que era hurtado y desperdigado el venerado cuerpo, las propias peregrinaciones se dispersaron en varios lugares, trayendo como consecuencia modificaciones en las prácticas devocionales, económicas, políticas y sociales.

Dentro de los robos más escandalosos se encuentra una leyenda que cuenta, según el diario *El país*, que un siciliano pidió permiso para besar a la santa que se encontraba en Venecia, pero el beso se convirtió en una ambiciosa mordida, pues el santo bocado contenía el dedo de la santa, llevado en la boca para ser venerado en su ciudad natal⁷.

Por otra parte se sabe que en 1981 el cuerpo fue robado a punta de pistola, entraron en la urna de doble cristal y se llevaron a pedazos la santa, aunque en la huida olvidaron

⁷ Juan Arias, "El cuerpo momificado de santa Lucía, robado en Venecia a punta de pistola," en *El país* (noviembre 1981), acceso el 26 de septiembre 2015, http://elpais.com/diario/1981/11/10/sociedad/374194803_850215.htmlhttp://elpais.com/diario/1981/11/10/sociedad/374194803_850215.html

algunas piezas como la cabeza con la máscara de plata; pese a todo, al parecer pudieron ser recuperados los restos hurtados un mes después.⁸

La devoción y los intereses económicos han hecho que la santa se encogiera, lo que da cuenta del gran poder que se le otorga a los restos de los santos. Lucía de Siracusa genera no sólo devoción sino también controversia, su cuerpo incorrupto es una hierofanía⁹ que ha inspirado desde la adoración hasta la profanación. Es precisamente con el término de hierofanía con que se inicia este capítulo, el cual fue acuñado por el teórico de las religiones, el rumano Mircea Eliade. Lo sagrado se manifiesta a través de las hierofanías, es decir, documentos o hechos tan heterogéneos que dan cuenta de *algo* que revela lo sagrado y están presentes en todas las culturas.

En un segundo momento, se vinculará lo sagrado con su representación a través de la imagen, tomando en cuenta las reflexiones que planteó el filósofo francés Régis Debray, en su libro *Vida y muerte de la imagen*, en dónde divide el régimen escópico de la mirada en tres Eras, nombradas mediasferas. En la primera era, la logosfera, Debray relacionó lo sagrado con la imagen, la cual más allá de la contemplación es adorada, dado que vive en lo sagrado, la imagen o ídolo, funge de intermediario entre el hombre y sus dioses. En cierto sentido la primera Era mantiene una relación con la hierofanía de Eliade, vinculación que se pierde en la segunda Era, llamada grafosfera, pues la representación está destinada a una funcionalidad práctica, como la transmisión de valores e ideologías, aunada a una finalidad contemplativa, sin embargo, lo sagrado es evocado más no está contenido en la pieza. No puede existir hierofanía en la imagen nacida para la contemplación, pues no es un hecho histórico y sagrado, sino su representación. Precisamente en esta Era se sitúa la

⁸ La información sobre el hurto en 1981 puede ser encontrada en la página Hermandad de Santa Lucía. “Culto a Santa Lucía en el Mundo,” en *Hermandad de Santa Lucía*, acceso el 26 de septiembre 2015, <http://hermandadsantalucia.com/culto-a-santa-lucia/culto-a-santa-lucia-en-el-mundo/>

⁹ El uso del término hierofanía (del gr. *Hierós*, “sagrado”, y *phaínein*, “aparecer”: *todo aquello* que manifieste lo sagrado) en los estudios modernos se debe, principalmente, a Mircea Eliade (n. 1907-m. 1986). Toda hierofanía (objeto, animal, planta, ser humano, forma arquitectónica, acto, lugar, etc.) implica una «ruptura de nivel ontológico» según una dialéctica paradójica de lo sagrado. [...] La dialéctica de la hierofanía presupone una elección, una singularización: el objeto hierofánico se diferencia claramente del espacio profano que le rodea y de los otros objetos naturales de su misma especie.

Giovanni Filoramo, *Diccionario Akal de las religiones*, trad. María teresa Robert Rogla, (Madrid: Akal, 2001), <https://books.google.com.mx/books?isbn=8446015544>

interpretación de la representación de santa Lucía, reflexión realizada desde la tercera y última Era debrayiana, la videosfera, la cual posee sus propias características de la mirada que afectan la forma en cómo se percibe la imagen.

El martirio, como se mencionó al inicio del capítulo, generó hierofanías localizadas en las reliquias, los restos de los torturados por la fe contienen el hecho histórico y sagrado. Por su parte, la representación del martirio, dirige la mirada del espectador, no participa de manera directa del hecho histórico y sagrado sino que es recordado. Aunado a ello, se encuentra la contemplación, por lo cual la revisión del martirio vinculado en un inicio con la hierofanía, se relaciona posteriormente con la representación simbólica perteneciente a la segunda Era de la mirada de Debray. En la representación de santa Lucía se podrá analizar la relación de la violencia implícita en el cuerpo, vinculado a un tiempo con el erotismo y su finitud que es la muerte, conceptos que fueron desarrollados por el pensador francés Georges Bataille.

Por su lado, Mircea Eliade dedicó numerosos textos a encontrar constantes y variables dentro de las estructuras del pensamiento mítico comparando funciones rituales o conceptuales. Lo que le permitió hacer clasificaciones, debido a la gran variedad de acontecimientos sagrados. Eliade consideró que posiblemente todo lo que el ser humano conoce ha sido considerado como una hierofanía en algún momento dentro de la historia del hombre con lo sagrado.

Las hierofanías pueden ser locales, cerradas en el conocimiento de un grupo en el cual puede caer en el desuso y por ende en el olvido; pero también existen de carácter universal, Eliade hizo referencia precisamente a estas últimas, ya que su intención fue establecer parámetros de comparación sobre hierofanías que se presentaban en diferentes culturas, debido a que son arquetipos. Las hierofanías universales se manifiestan en diferentes concepciones cosmogónicas, míticas, rituales, simbólicas, así como en diferentes nociones sobre lugares o tiempos sagrados, a su vez en los hombres consagrados, animales, plantas, objetos, etc.

Para Eliade, la religión si bien está impregnada de factores sociales, lingüísticos y económicos ya que el hombre no puede considerarse fuera de la colectividad y la comunicación, lo único que es irreductible en el fenómeno religioso es su carácter sagrado.

Las hierofanías son parte de fenómenos religiosos complejos que tienen una larga trayectoria de evolución, por lo cual resulta imposible determinar hierofanías en estado puro, no obstante, a pesar de las degradaciones que puedan sufrir es posible acceder a través de ellas al sentido original de una mentalidad específica. Eliade mencionó que son una especie de “fósiles vivientes” que ayudan a reconstruir ese sentido del que da cuenta. Aunque las hierofanías, así como las experiencias religiosas evolucionan y dependen del contexto, esto:

No quiere decir en modo alguno que cualquier hierofanía, así como cualquier experiencia religiosa, sea un momento único, sin repetición posible, en la economía del espíritu. Las grandes experiencias no se parecen solamente por su contenido, sino a menudo también por su expresión.¹⁰

Es por ello que Eliade pudo clasificar las hierofanías pues aunque se manifiesten bajo diferentes nombres comparten características, ejemplo de ello es cuando habla de los dioses asesinados o autosacrificados, independientemente de la cultura, comparten características semejantes, como la incompreensión del hombre que termina sacrificando al dios, quien se transforma y otorga un rito de iniciación en el que se recuerda el asesinato, la participación del dios, implícita en la acción de ser asesinado o engullido, permite la reactualización del rito.

El valor que cada hierofanía tiene se debe a una doble revelación, por una parte revela la modalidad de lo sagrado en cuanto hierofanía, por otra parte, revela un momento histórico, en el que se da una relación entre el hombre y lo sagrado.

Los sistemas religiosos, como el catolicismo,¹¹ están constituidos por una gran variedad de hechos sagrados de estructuras diferentes que los complementan, tales como la

¹⁰ Debray, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ El lector notará que se emplean los términos catolicismo y cristianismo, lejos de considerarlos sinónimos, su presencia en el texto responde a la necesidad de la autora por utilizar el término catolicismo, mismo que

cosmogonía, el ritual, la hierofanía, entre otros. La creencia en las reliquias que transforman las pertenencias así como restos de santos en portadores de lo sagrado es un ejemplo de hierofanía católica.

Lo que ha generado el continuo robo de las reliquias de santa Lucía de Siracusa, es en parte la creencia sobre el poder milagroso de sus vestigios, aunque no puede negarse la influencia de otros fenómenos como el poder económico, político y social que se encuentran en ellos.

Es así como la mano derecha de santa Lucía es venerada dentro de la Catedral Primada de Toledo,¹² un dedo basta para generar devoción en Sicilia, partes de su cuerpo incluyendo su cabeza detrás de una máscara de plata, reciben visita de fieles en la iglesia de los Santos Jeremías y Lucía en Venecia,¹³ como si la misma santa se encontrara en cada uno de estos despojos humanos.

Eliade reconoció la validez tanto de los documentos o hechos sagrados que reflejan la experiencia religiosa de la élite, como aquellos que provienen de la experiencia popular, siendo complementarios uno del otro, pues ambos colaboran a construir la modalidad de lo sagrado. El poder que ejerce la creencia popular sobre la religión a la que están adscritos, ha logrado hacer que se modifiquen, permanezcan, revitalicen algunas hierofanías que no son promovidas por los jerarcas de la religión a la que pertenecen, como puede comprobarse en el fanatismo de algunos adeptos en el que exponen su integridad física o la de otros, para demostrar o defender su fe. En ese mismo sentido puede interpretarse la práctica casi idolatra de algunos fieles con respecto a las imágenes sagradas, para quienes ofrecen sacrificios o penitencias bajo un mecanismo basado en el canje, el creyente hace su

considera más exacto; pero a la vez respeta el concepto cristianismo, el cual es utilizado por Eliade, Debray y Bataille.

¹² Es posible corroborar la existencia de la reliquia de la siracusana ingresando a la página oficial de la Catedral Primada de Toledo.

“Memoria del pasado. Piezas más significativas,” en *Santa Iglesia Catedral Primada Toledo*, acceso el 5 de octubre 2016, http://www.catedralprimada.es/memoria_del_pasado/Piezas_mas_significativas/

¹³ La información sobre el culto al dedo en Sicilia, así como de los otros santos restos en la Iglesia veneciana puede comprobarse en la página Pregunta santoral.

“Santa Lucía: la mártir de Siracusa,” en *Pregunta santoral* (diciembre 2010), acceso el 5 de octubre 2016, <http://www.preguntasantoral.es/2010/12/santa-lucia-de-siracusa/>

ofrenda para obtener algo a cambio, incluso se ejerce una especie de castigo sobre la representación del personaje sagrado hasta que realice el favor solicitado, como es el caso de poner de cabeza alguna imagen de San Antonio o amarrar a la pata de una silla o cama a San Dimas. Estos comportamientos que parecen tener una carga supersticiosa, no son promovidos sino tolerados por el clero, no obstante, éste si ha difundido el culto y devoción a los restos humanos o materiales relacionados con los personajes santos, nombrados reliquias.

El culto antiguo de la reliquia se ha transformado en el culto cristiano de la estatua milagrosa y de las reliquias de los santos. La sangre del mártir purifica por simple contacto. La simple proximidad tiene valor propiciatorio, profiláctico y santificante. Una cámara funeraria se convierte en capilla por la presencia de reliquias.¹⁴

Lo que Debray expuso en estas líneas, es el poder de la creencia depositada en un objeto, se trate de un hueso o de una imagen creada para adorar, y en esto la importancia de la creencia popular ha sido determinante, misma que ha sido promovida por la propia Iglesia católica, quien legitimó en el Concilio de Trento la veneración de imágenes sagradas y reliquias. La Iglesia defendió en el texto tridentino, el uso de representaciones sacras que recordaba el favor recibido por Dios a quienes les eran fieles, a su vez, las imágenes cumplían la función de reforzar la doctrina, por otra parte, las reliquias eran los vestigios de vidas ejemplares a las que se les debía orar para pedir su intercesión.

El Concilio dirigió a los obispos, así como a todo aquel que tuviera el encargo de adoctrinar, una serie de recomendaciones para defender el culto a los santos, sus imágenes y reliquias aconsejándoles cómo proceder con aquellos que acusaban de idolatría estas acciones de este modo les encomendaba:

que instruyan diligentemente a los fieles en primer lugar acerca de la intercesión de los Santos, su invocación, el culto de sus reliquias y el uso legítimo de sus imágenes, enseñándoles que los Santos que reinan juntamente con Cristo ofrecen sus oraciones a Dios en favor de los hombres; que es bueno y provechoso invocarlos con nuestras súplicas y recurrir a sus oraciones, ayuda y auxilio para impetrar beneficios de Dios por medio de su Hijo Jesucristo Señor nuestro, que es nuestro único Redentor y Salvador; y que impíamente sienten aquellos que niegan deban ser invocados los Santos que gozan en el cielo de la eterna felicidad, o los

¹⁴ Debray, *op. cit.*, p. 190.

que afirman que o no oran ellos por los hombres o que invocarlos para que oren por nosotros, aun para cada uno, es idolatría o contradice la palabra de Dios y se opone a la honra del único mediador entre Dios y los hombres, Jesucristo [cf. 1 Tim. 2, 5], o que es necesidad suplicar con la voz o mentalmente a los que reinan en el cielo.

Enseñen también que deben ser venerados por los fieles los sagrados cuerpos de los Santos y mártires y de los otros que viven con Cristo, pues fueron miembros vivos de Cristo y templos del Espíritu Santo [cf. 1 Cor. 3, 16; 6, 19; 2 Cor. 6, 16], que por Él han de ser resucitados y glorificados para la vida eterna, y por los cuales hace Dios muchos beneficios a los hombres; de suerte que los que afirman que a las reliquias de los Santos no se les debe veneración y honor, o que ellas y otros sagrados monumentos son honrados inútilmente por los fieles y que en vano se reitera el recuerdo de ellos con objeto de impetrar su ayuda [quienes tales cosas afirman] deben absolutamente ser condenados, como ya antaño se los condenó y ahora también los condena la Iglesia.¹⁵

Según Enrique Denzinger, el Concilio afirmó que el culto practicado hacia las imágenes sagradas, no caía en la idolatría pagana, pues la confianza no estaba depositada en ellas, sino en lo que éstas representaban, de este modo la veneración que se les rendía no se debía a la creencia de que en ellas hubiera alguna virtud o divinidad.¹⁶

por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los Santos y sus saludables ejemplos, a fin de que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los Santos y se exciten a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad. Ahora bien, si alguno enseñare o sintiere de modo contrario a estos decretos, sea anatema.¹⁷

Sin embargo, debido a la presión que se ejercía desde el protestantismo, la Iglesia católica tomó algunas precauciones para vigilar y censurar imágenes que se prestaran a desviaciones de la doctrina.

Más si en estas santas y saludables prácticas, se hubieren deslizado algunos abusos; el santo Concilio desea que sean totalmente abolidos, de suerte que no se exponga imagen alguna de falso dogma y que dé a los rudos ocasión de peligroso error. Y si alguna vez sucede, por convenir a la plebe indocta, representar y figurar las

¹⁵Enrique Denzinger, “Magisterio de la Iglesia III. Desde Pio IV hasta Clemente XI,” en *Misioneros del Sagrado Corazón Región Peruana*, acceso el 31 de enero 2017,

http://www.msceperu.org/biblioteca/1magisterio/_derived/sourcecontrol_denzinger_3.htm

¹⁶ Cfr., Denzinger, *op. cit.*

¹⁷ *Ibidem.*

historias y narraciones de la Sagrada Escritura, enséñese al pueblo que no por eso se da figura a la divinidad, como si pudiera verse con los ojos del cuerpo o ser representada con colores o figuras.¹⁸

Ha sido de gran importancia en el catolicismo contar con evidencias que fortalezcan la fe de los feligreses, ya sea por medio de las reliquias o las representaciones sacras. Como se ha mencionado anteriormente, las reliquias son hierofanías, contienen el hecho histórico sagrado, mientras que la representación evoca lo sagrado, sólo alcanza el grado de hierofanía cuando se manifiesta en ella el hecho sagrado, como la supuración de líquidos parecidos a lágrimas o sangre en una imagen, que manifieste transformaciones físicas las representaciones como son alargamiento de extremidades, o que se deposite en ellas la creencia de ser imágenes de procedencia divina, como sucede con la virgen de Guadalupe.

Pertenciente a la vida religiosa, lo sagrado se separa de la profana vida secular, sin embargo, lo profano puede adquirir la dimensión de la sacralidad y, como se mencionó hace un momento, aunque su apariencia no se modifique, su significado simbólico se ha transformado para indicar que ese objeto seleccionado se ha separado del resto que lo rodea, pues encierra en sí una parte de la divinidad que lo trasciende, este sería el significado del *mana*, una de las formas de hierofanía más elemental y que se encuentra presente en todas las religiones.

Las religiones no son sino las realizaciones variadas de ese *mana*: fuerza mística esparcida, sin contorno propio y dispuesta a encerrarse en todos los contornos, indefinible pero caracterizada por esa impotencia misma en que deja al discurso, está presente siempre que puede hablarse de religión y muchas palabras preciosas como *sacer* y *numen*, *hagnos* y *thambos*, *brahmán*, *tao*, la “gracia” misma del cristianismo, son variaciones o sus derivados.¹⁹

Esta fuerza se encuentra en cada religión, aunque no es la misma, pues no sólo adquiere un nombre diferente en cada comunidad religiosa, sino que su significación varía.

El *mana* aunque es una fuerza que proviene del exterior no puede considerarse del todo impersonal, ya que Eliade mencionó que está ligada a la divinidad que la dirige, sean seres personales, espíritus de la naturaleza o antepasados. Se realizan ceremonias,

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, trad. Tomás Segovia (México: Era, 1997), 13.

sacrificios acciones para asegurar que el espíritu este a favor y el *mana* se encuentre disponible. Esto tiene una compatibilidad con los gestos que hace el católico para ganarse la gracia del santo y pedirle que le socorra o le agradece de alguna manera asegurando no volver a caer en desgracia, en este sentido pueden verse las mandas, los exvotos, las oraciones particulares de los santos.

La hierofanía puede encontrar una correspondencia mucho más viva en el concepto de la *logosfera*, término empleado por Debray para designar la Era en la cual la imagen o mejor dicho, el ídolo, contenía una creencia, en él reside lo eterno, es venerado por su poder y no admirado bajo una concepción estética.

En régimen «ídolo», *la práctica de la imagen no es contemplativa*, y la percepción no establece un criterio. El poder de la imagen no está en su visión sino en su presencia. Una iluminación en un manuscrito cerrado, o un sacramentario invisible en una iglesia, vela de lejos por sus fieles reunidos.²⁰

El carácter mágico y sagrado que se le confiere al ídolo, lo dota de un nivel ontológico superior, por lo cual no importa en sí su forma exterior, sino el poder contenido en ella, su función intermediaria con lo sagrado. En su exterior no se busca la innovación sino la repetición de un modelo efectivo aseguró Debray.

Lo sagrado no es propiedad exclusiva de chamanes, hechiceros, sacerdotes, es decir, de hombres sagrados o iniciados, lo que Eliade mencionó como élites religiosas, pues llega un momento en que la comunidad creyente se hace cargo de sus propias creencias modificándolas, quizá de un modo inconsciente elije dónde y cómo depositar su devoción revitalizando en algunos casos las hierofanías. Se mencionó con anterioridad, como algunas prácticas devocionales de adeptos católicos, no son compartidas sino respetadas por las élites religiosas, como son las peregrinaciones y penitencias en las que se expone la integridad física de los fieles, sin embargo, estas prácticas populares poseen la misma validez que las ejercidas por la élite debido a que la sacralidad reside en la creencia.

²⁰ Debray, *op. cit.*, p. 190.

Otra modificación palpable está presente en el sincretismo de prácticas religiosas donde puede percibirse la mezcla de tradiciones religiosas que se amalgamaron junto con las razas. Desde el propio Jesucristo hasta la actualidad, se promueve la evangelización, se extiende el catolicismo en sociedades que ya tenían sus propias creencias.

Debray señaló que el carácter de la religión católica es el del convencimiento puesto que no tiene patria propia, ya que como dicen las Sagradas Escrituras su reino no es de este mundo,²¹ lo que ha provocado que su estrategia de propagación sea a través de la conquista, por medio de un sincretismo de ritos y símbolos que permiten generar un sentimiento de apego e identidad en los nuevos adeptos. Aunque no ha sido extraño el recurso de la violencia con el que se ha intentado desplazar las creencias, los ritos y deidades para imponer los que pertenecen a la nueva religión, a pesar de ello, han sobrevivido veladamente antiguas creencias. Esto puede ejemplificarse con el sincretismo de deidades prehispánicas y católicas. La diosa madre Coatlicue, según Manuel Guillén, concibe al dios del sol, Huitzilopochtli, sin contacto carnal, lo cual se emparenta con la idea de la inmaculada concepción de la Virgen católica, en este caso el espíritu santo simbolizado como paloma blanca permite el milagro, en aquel una bola de plumas fecunda el seno de la diosa de la falda de serpientes. Por otra parte, son varias las relaciones, como los símbolos que forman a las diosas madres y su lugar de culto, que se establecen entre Coatlicue y la Virgen de Guadalupe.²² Cesar Owen mencionó otra inmaculada concepción prehispánica, la que se dio en la diosa Chimalma, la madre de Quetzalcóatl, quien fue avisada que concebiría sin intervención de un progenitor, lo que se asocia con la idea de la anunciación de la Virgen María.²³

Debray advirtió la diferencia entre el catolicismo y otras religiones más antiguas, en las cuales sus dioses son parte de la identidad del individuo más que una creencia, como es el caso de los griegos.

²¹ Juan 18, 33-37.

²² Manuel Guillén, "De Coatlicue a Guadalupe," *Las tres y un cuarto* (blog), *Wordpress*, 13 de diciembre de 2011, <https://lastresyuncuarto.wordpress.com/2011/12/13/de-coatlicue-a-guadalupe%E2%80%8F/>

²³ Cesar Owen, "El eterno femenino y su relación con la muerte y el nacimiento espiritual," en *La sabiduría del ser*, n. 42, Gnosis - Instituto Cultural Quetzalcóatl (Jul Ago Sep 2009), acceso el 28 de noviembre 2015, http://www.samaelgnosis.net/revista/ser42/eterno_femenino_nacimiento.html

Esos dioses y esos héroes, sin un «antes», habían existido siempre. No habían tenido que quitar el sitio a otras divinidades más antiguas, más populares o más acreditadas. Jesús es un recién llegado. Ha causado escándalo. No es algo evidente. Nada material habla en favor suyo. Está constituido por mi adhesión, mi fidelidad, mi fe. Si fallan éstas, él desaparece. Aquí, la cuestión de la fe es constitutiva, y no especulativa.²⁴

Para conseguir que realmente se logre dicha adhesión, la religión católica se ha valido de la imagen: “No es fácil gobernar a las almas sin imágenes signos externos de la investidura, insignias públicas del poder.”²⁵ Por ello, el Concilio de Trento, tras la reforma Luterana ejerce una serie de medidas para regularizar la imagen, ya que a través de ella se hace una propaganda de fe que refuerce el valor del catolicismo, en ese sentido se insertan las representaciones de los martirios, los cuales se basan en una función contemplativa que a la vez pretende recordar el hecho histórico y sagrado de la hierofanía, extendiendo el mensaje católico. La imagen sagrada en el catolicismo comenzó siendo poco realista porque no le interesaba imitar la realidad, sino representar la divinidad, con el tiempo se fueron humanizando las figuras logrando que el feligrés se sintiera identificado con los personajes plasmados a través de pigmentos, de estampas, relieves o figuras tridimensionales. En cambio, Debray mencionó que la imagen en la logosfera, tiene una función simbólica, es el intermediario entre el hombre y sus dioses. De la misma manera Eliade estableció que la hierofanía da cuenta de la manifestación de lo sagrado, sin embargo, no puede encerrarlo en sí misma, es un medio de contacto con lo sagrado.

Y es precisamente esa la paradoja de la hierofanía, pues al manifestarse limita lo sagrado, sin embargo, sigue siendo intermediaria, pues revela lo sagrado aunque sea parcialmente, revela ocultando. Se ha mencionado que las hierofanías pueden desaparecer o evolucionar, pues lo sagrado al final siempre tendrá manera de ser representado. Eliade comentó que “la historia de las religiones es en gran parte la historia de las desvalorizaciones y revalorizaciones del proceso de manifestación de lo sagrado.”²⁶ El rumano contrapuso la actitud del idólatra e iconoclasta, ambas justificadas bajo su perspectiva de experimentar lo

²⁴ Debray, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ Eliade, *op. cit.*, p. 48.

sagrado, mientras que para los primeros la imagen contiene parte de la divinidad, para los segundos obstaculiza esa relación. Pero ambas posturas concuerdan en que experimentan lo sagrado a través de algo, sea un objeto o esté manifestado a través de la inmensidad cósmica, idea, ley, rito, lugar, etc. “El acto dialéctico sigue siendo el mismo: la manifestación de lo sagrado a través de algo diferente de ello mismo; aparece en objetos, mitos o símbolos, pero nunca entero ni de una manera inmediata y en su totalidad.”²⁷

Lo sagrado escapa a la comprensión y aprensión porque tiene un nivel ontológico superior al del hombre, por eso Eliade explicó que el hombre venera y teme lo sagrado, pues a pesar de que desea su contacto a través del cual podrá aumentar su realidad, también teme perderla al relacionarse con una realidad superior a la de su condición profana. De manera similar, Georges Bataille, consideró que el hombre primitivo ansiaba, no sin temor, transgredir los límites de su individualidad discontinua por medio de la violencia entendida como el erotismo y la muerte, ambas concepciones ligadas a lo sagrado.

Precisamente los conceptos de erotismo y muerte son perceptibles en el objeto de estudio de este trabajo teórico, es decir, la representación pictórica de santa Lucía. La mártir del siglo IV fue el centro de disputa entre el poder humano y el divino, ambos ejercieron su violencia sobre ella. La pasividad de la santa, no ante el verdugo, sino del Dios cristiano, fue recompensada con la frustración del ultraje y tortura a la que quería someterla el cónsul Pascasio. No obstante, la virginidad fue otra forma de ejercer la violencia, pues indica la prohibición del erotismo.

Por otra parte, las leyes divinas transgredieron las leyes naturales al cumplir la promesa cristiana de la resurrección, que en el caso de la Lucía es representada por medio de la belleza y jovialidad, mientras el atributo ocular indica su sacrificio.

Por medio de la representación simbólica de santa Lucía es posible evocar la hierofanía que se encuentra en sus reliquias, es decir, el hecho sagrado e histórico es recordado por medio de la contemplación de la imagen. En este sentido la violencia de la representación del atributo ocular cercenado se halla en el significado que contienen, ya que

²⁷ *Ibíd.*, p. 49.

la ofrenda no fue llevada a cabo, sin embargo ha tenido un impacto en la tradición iconográfica que perpetúa la representación, la cual finalmente tiene como objetivo plantear el intercambio de la vista-vida a cambio de la eternidad, pretendiendo conducir al fiel a una resignación esperanzada en una vida ultraterrena que compense las injusticias a la que es sujeto.

La necesidad de creer en un mundo ultraterreno proviene de la angustia que produce la discontinuidad, es decir, la muerte. George Bataille mencionó en su texto *El erotismo*, que mientras el espíritu humano reacciona a la discontinuidad, deseando unirse a la continuidad perdida, en la esencia del ser; en el cristianismo se cree en la continuidad pero de forma individual, como entidades independientes.²⁸ Ya que ese mundo ultraterreno que ha prometido el cristianismo, está basado en la individualidad de seres discontinuos, que no se unen en el Ser sino que ingresan de forma solitaria en un nivel ontológico superior; es necesario entonces que el feligrés haga méritos para poder conseguir su pase de entrada a la eternidad. De manera que el sacrificio implícito en las representaciones de los mártires, cumple una función práctica y didáctica de presentarse como modelos a seguir.

La matización de la muerte por medio del aspecto físico de la santa, así como del atributo ocular, son la consecuencia de un temor hacia la carne. Bataille sostuvo en *El erotismo*, que la carne es el enemigo de quienes atormentan las prohibiciones del cristianismo.²⁹ La carne denota violencia, ya sea ensangrentada por el sacrificio, la carne putrefacta en la descomposición, la carne henchida en el acto sexual donde la voluntad y el razonamiento son desbordados, en el que el comportamiento tiende a la animalidad y la violencia se expresa en el estallido del goce. La carne sería para Bataille un retorno a la libertad amenazante.³⁰ Por lo cual el cristianismo puso candado a la tentadora carne, prohibiendo tanto el adulterio como el asesinato, por medio de los diez mandamientos y los siete pecados capitales, en los que la lujuria y la ira que puede conducir tanto al adulterio, como al asesinato respectivamente.

²⁸ Georges Bataille, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens (Barcelona: Tusquets, 2002), 91.

²⁹ *Ibíd.*, p. 68-69.

³⁰ *Ibíd.*, p. 69.

El temor a la carne se evidencia en la representación mutilada de santa Lucía, misma que se lleva a cabo por medio del recubrimiento con prendas que censuran el cuerpo. Al ejercerse la censura sobre el cuerpo femenino bajo la tradición cristiana, es inevitable pensar en la contradictoria herencia que maldice al tiempo que le rinde culto a la mujer, bajo las figuras de Eva y la Virgen respectivamente. Puesto que la primera es la responsable de la pérdida del paraíso edénico, es necesario que la mujer virtuosa, en este caso Lucía, se aleje de la representación sensual que la emparenta, alineándose a la forma virginal y maternal de María.

Es un hecho violento la negación del cuerpo femenino por medio de las prendas, así como la alusión a la virginidad ya sea por medio de atributos, como por una expresión hierática y contenida con la que se le suele representar a la siracusana. La represión del erotismo en la figura femenina deja entrever una construcción masculina sobre la mujer, la cual está influenciada por intereses morales, sociales, económicos y políticos, puesto que el control sobre la fecundación se convierte en una estrategia de poder.

El temor del cristianismo respecto al erotismo, ha llevado a condenarlo como inmoral y a censurarlo, principalmente en la figura femenina. Sin embargo, el erotismo es parte del individuo y se encuentra vinculado con su religiosidad, así como con la conciencia de la muerte. En *Las lágrimas de Eros*, Bataille explicó que el erotismo aparece con el hombre Neandertal, para quien poseía un carácter ritual que se alejaba del mundo animal, sin perder del todo, cierta relación; pero que al fragmentar al ser humano y despojar al erotismo de ese carácter sagrado, el individuo vive con culpa su sexualidad.

En el cristianismo el erotismo está asociado al mal, la única forma en que lo tolera es bajo el sacramento matrimonial y con la finalidad de la procreación, censurando el placer licencioso. Para poder controlar la atracción que despierta el erotismo, afirmó Bataille que fue preciso que desapareciera el sentimiento al que se accedía al trasgredir lo prohibido.³¹ Dicho sentimiento es el placer y la forma en cómo se ha intentado disminuirlo es por medio

³¹ Bataille, *op. cit.*, p. 94.

de la culpabilidad, así como reforzando la abstinencia a través de modelos con los que se pudieran identificar los fieles, siendo las figuras virginales de mártires idóneas para tal fin.

El objeto de deseo desborda al hombre, el deseo está en la muerte pero se intenta engañarse así mismo, antecediéndole otros tipos de deseos que permitan retrasar la muerte. Esa necesidad de aplazamiento se encontraba de manera natural en la reproducción, donde hay un crecimiento impersonal, y en la que la relación sexual participa de una crisis del aislamiento. Por otra parte el aplazamiento en el cristianismo se manifiesta en la resurrección de la carne. En la actualidad parece que ese retraso de la muerte se da a través del deseo materialista, en tanto el hombre llena el vacío de la muerte con distracciones consumistas. Otra manera de distraer la atención de la muerte es reafirmando el presente efímero a través de la reproducción sin contenido en medios cibernéticos.

La revisión de las nociones de lo sagrado ya fuera manifestado a través de la hierofanía, presente en el ícono de la logosfera, representado en la imagen sacra de la grafosfera, que se encontrará en el análisis de las tres pinturas sobre santa Lucía; o fuera relacionado con la idea de la transgresión violenta, por medio de la sexualidad o la muerte, ha sido contrastado con ejemplos pertenecientes al cristianismo, con la intención de establecer diálogos que sean de utilidad para continuar con la interpretación de las pinturas de Lucía de Siracusa, producidas en este Trabajo Práctico, misma que se hace desde la tercera Era de la mirada, la videosfera. La interpretación de las imágenes está basada en el análisis iconográfico de Erwin Panofsky, para el cual será necesario comenzar con una introducción sobre el martirio de la joven cristiana.

CAPÍTULO II SANTA LUCÍA

A) EL MARTIRIO DE SANTA LUCÍA DE SIRACUSA

El arte es lo que queda al creyente cuando sus imágenes santas ya no pueden salvarle.

Régis Debray

Antes de iniciar con la descripción hagiográfica de santa Lucía, así como su representación iconográfica, es importante tener presente cuando inició la devoción a los santos:

El culto a los santos comenzó con la celebración del aniversario de la muerte de un mártir, en el lugar mismo de su sepultura, construyéndose en su honor templos y basílicas, en cuyos altares se depositaban los restos óseos de los mártires y confesores, según lo declarado en el siglo VIII en el Concilio Romano: “Honramos a los siervos para que el honor redunde en el Señor”. Fue así que en la Alta Edad Media, durante la época Carolingia (siglos VIII-XI), la iglesia recomendó la devoción de los santos y sus reliquias como defensa contra las dificultades de la vida, hambre, guerras y enfermedades. En este sentido se satisfacía la necesidad del hombre de contar con protectores espirituales.³²

En *La leyenda dorada*, texto que recoge los martirios de los primeros cristianos, se relata el martirio de la joven cristiana. La narración hace referencia al origen de la santa, la cual nació en Siracusa, Italia, en el periodo de la persecución de los cristianos en manos del emperador Diocleciano. El texto menciona que al defender Lucía su fe frente al cónsul Pascasio, se le condenó a varias torturas, entre ellas la de ser violada en un lupanar; sin embargo, parece que no hubo poder alguno que le hiciese mover los pies del suelo, ni siendo arrastrada por mil parejas de bueyes lo consiguieron.³³

Desesperado Pascasio ordenó que la quemarían en la hoguera, sin embargo, a pesar de que los leños ardieron la santa no fue consumida por el fuego. Así que fue atravesada la garganta de Lucía con una espada, en su último aliento la joven fue capaz de dirigir algunas

³²Rodolfo H. Hernández Chávez, *El Señor de la Misericordia de Encarnación de Díaz*, (Guadalajara: Acento Editores, 2008), 55-56.

³³ Cfr., Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macías, (Madrid: Alianza, 1982), 43-46.

palabras alentadoras y rebeldes, que reconfortaran a los asustadizos cristianos que pudieran estar contemplando la escena. Según la narración de Santiago de la Vorágine, la santa alcanzó a declarar:

Os anuncio que ha sido concedida la paz a la Iglesia. Hoy mismo ha muerto Maximiliano, y Diocleciano acaba de ser expulsado de su reino. Lo mismo que mi hermana en Cristo ha sido proclamada protectora de Catania, así también seré yo proclamada protectora de Siracusa.³⁴

Habiendo terminado Lucía de anunciar proféticamente lo que sucedería con los emperadores, la narración asevera que Pascasio fue arrestado por ministros romanos, debido al saqueo que acometía contra la provincia, posteriormente se le llevó a Roma para comparecer ante el César, y al ser juzgado culpable por el senado se le condenó a muerte, llevándose a cabo inmediatamente la orden. Siguiendo al texto de la Vorágine, Lucía aún estaba con vida cuando arrestaron al cónsul, fue hasta que recibió la comunión que entrego su espíritu.³⁵

El relato refuerza la idea de justicia y misericordia, aunado a la importancia del Sacramento Eucarístico. A su vez, enfatiza el valor y la virginidad de la mártir. No obstante, este texto que data del siglo XIII, y el cual posiblemente estuvo inspirado en *Actas griegas y latinas* (s.V), dado que el culto e iconografía parecen ser anteriores al texto de Santiago de la Vorágine, no aluden al tema de la mutilación de los ojos. Quizá el surgimiento del atributo ocular está relacionado con la representación del nombre de la santa, puesto que Lucía proviene de la palabra *luz*. Palabra latina de la tercera declinación femenina que significa luz, brillo, amanecer, vida, salir a la luz, venir al mundo, entre otras significaciones.³⁶ De manera que varias de las definiciones de la palabra luz concuerdan

³⁴ *Ibíd.*, p. 46.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Lux lúcis f.: luz, brillo (solis, del sol; lux ahená, brillo del bronce), esp. Luz del día, día (prima luce, al amanecer; luce o luci [abl.], a la luz del día); [fig.] vida (in lucem edi in lucem suscipi, salir a la luz, venir al mundo) II [fig.] luz de la inteligencia, luces (lucem auctoris desiderare, necesitar las luces de un defensor) II [poét.] gloria (haec urbs, lux orbis terrarum, esta ciudad, gloria del universo.)

“Diccionario de Latín Vox,” en *Clases Particulares en Lima* (mayo 2015), acceso el 17 de abril 2017
<https://clasesparticularesenlima.wordpress.com/2015/05/19/diccionario-de-latin-vox-en-pdf-555-paginas-descarga-gratuita/>

con el simbolismo cristiano que se encuentra detrás del martirio de la siracusana, pues ella sale a la luz a una nueva vida o amanecer por medio del sacrificio.

Es significativo que a pesar de no existir documentos que den validez a la leyenda de los ojos, sea el atributo más representativo y controvertido. Ya que así, como Juan Carmona Muela mencionó que existen fuentes que aseguran que hasta el siglo XVI se admitió que la misma santa se los desprendió, con tal de alejar a su prometido;³⁷ así también, Ana Ferrer recuperó la variante que describe el momento en que la santa pierde los ojos al imponerle un dios pagano, sin explicar quién cercena los órganos, sino limitándose a narrar como ella lanza un grito ensordecedor que estremece a la multitud, bañándose su cara de sangre y rodando sus ojos por el suelo.³⁸ En tanto, otra leyenda mencionada por Rosa Giorgi, indica que los ojos volvieron a la mártir después de que los verdugos se los habían quitado.³⁹ La versión más extraña parece ser la que rescató Irene González Hernando, la cual relata que a pesar de haber sido despojada de sus ojos, la Virgen le habría hecho nacer unos aún más bellos.⁴⁰

Por otra parte, en *El pintor christiano erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, un texto del siglo XVIII, se exhorta a los pintores novohispanos a apearse en sus representaciones a lo que la Iglesia Católica da credibilidad, tanto en vida de santos, mártires, la Virgen como de Cristo, con el fin de que los pintores sean fieles a las devociones para evitar malas interpretaciones. En el texto se describen los errores frecuentes que han provocado equivocadas representaciones, las cuales han sido reafirmadas por la tradición y fervor de los fieles. El escrito, también indica que santa Lucía no fue desposeída de sus ojos, argumentando que en sus Actas no aparece dicho acontecimiento, sino que proviene tanto de la imaginación de pintores, así como de una confusión con otra santa Lucía. Una monja

³⁷ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos* (Madrid: Akal, 2011), 292.

³⁸ Ana Ferrer, "Santa Lucía: Mediadora entre dos tiempos," en *Opción*, año 16, n.32 (2000): 16, acceso el 02 de noviembre 2015, dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2475106.pdf

³⁹ Rosa Giorgi, *Santos. Día a día entre el arte y la fe*, trad. Equipo Capra, (España Everest, 2006), 730.

⁴⁰ Irene González Hernando, "Santa Lucía de Siracusa," Universidad Complutense Madrid (2010): 2, acceso el 29 de noviembre 2015,

https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41507/Santa_Lucia_IRENE_GONZALEZ_2010.pdf

de la orden de Dominicos, la cual parece que sí se auto mutiló con el fin de alejar a un pretendiente.

La mártir siracusana, suele estar acompañada por otros elementos iconográficos, como la palma del martirio, elemento compartido por todos los mártires. El libro que simboliza sabiduría, ya que sostuvo una discusión con el cónsul Pascasio. La espada, cuchillo o puñal, que incluso en ocasiones se representa con los ojos incrustados, hace alusión al momento final de la tortura cuando atraviesan su garganta. Se ha llegado a representar la herida mortal emanando luz, relacionando la imagen posiblemente con la etimología del nombre de la santa. Otros elementos que hacen referencia a la luz, son la lámpara encendida o el cirio en la mano. Se ha representado con bueyes bajo sus pies, lo que se asemeja a la serpiente pisada por la Virgen, en ambos casos el mal vencido está representado en el animal.

Aunque suele representársele con vestimentas suntuosas que indican la procedencia noble de la siracusana, no presenta una consistencia en el estilo, sino que parece depender de las modas del momento, de la misma manera que no tiene colores que la identifiquen. González Hernando, por su parte, señaló que en ocasiones presenta túnica y manto romanos, así como suele ser representada con largos cabellos y una corona de flores como otras santas vírgenes.⁴¹

A partir de la descripción del martirio, de las múltiples leyendas sobre la extracción de los ojos, así como la revisión general de los atributos que suelen acompañar la imagen de la santa, se analizarán tres obras sobre santa Lucía de Siracusa, la cual fue representada por tres autores hijos de distintas épocas. Francesco del Cossa que con su luminosidad aporta la visión de la época renacentista, mientras que el tenebrismo propio de la época barroca hace más misteriosa a la Lucía de Zurbarán, pintor español que dejó influencia en la tercera santa creada por mano novohispana, esta santa Lucía lamentablemente no cuenta con el abrigo de la firma del pintor.

⁴¹ *Ibidem.*

B) ANÁLISIS COMPOSITIVO DE TRES REPRESENTACIONES DE SANTA LUCÍA



Francesco del Cossa, *Santa Lucía*, 1473-1474; Francisco de Zurbarán, *Santa Lucía*, 1630; Anónimo, *Santa Lucía*, s. XVII.

En este apartado se realizará un análisis compositivo de tres obras que representan a la mártir siracusana santa Lucía, quien pereciera en el periodo del emperador Diocleciano. El análisis estará ordenado cronológicamente, por lo cual se mencionará primero la obra perteneciente al primer Renacimiento, de la autoría del pintor de Ferrara, Francesco del Cossa, realizada en 1470; se continuará con la obra Barroca del pintor español Francisco de Zurbarán fechada en 1630; y se concluirá con la obra novohispana del siglo XVII, de autor desconocido aunque con influencia del taller de Zurbarán.⁴²

⁴² La pintura novohispana tiene rasgos que se asemejan al estilo de Francisco de Zurbarán, dentro de las características estilísticas que permiten relacionar la pintura de *Santa Lucía* con el estilo de Zurbarán, son el perfeccionamiento de las prendas así como el uso de colores vibrantes que permiten apreciar los volúmenes de los pliegues y las texturas. Aunado al manejo técnico de la vestimenta, otra característica que comparte la obra anónima con el estilo del fuentecanteño es la inscripción en la parte superior izquierda, con la cual se puede identificar el nombre de la mártir representada, santa Lucía, quien fuera dos veces pintada por Zurbarán. Por otra parte, según Arsenio Moreno Mendoza, el pintor español realizó cuadros para las colonias de América durante la década de los cuarenta, los encargos estaban destinados al mercado, dentro de las diversas temáticas que realizó se encuentran las de vírgenes y mártires, por lo que puede intuirse una

El análisis de la imagen se sitúa en la segunda Era de la mirada, Era del arte, llamada grafosfera, la cual Debray clasificó dentro de un periodo temporal que se extiende desde la imprenta hasta la televisión a color. La grafosfera permite reconocer a las imágenes como obras de valor estético que además pueden cumplir funciones sociales, religiosas, políticas, entre otras; esta Era permite valorar a la imagen como una producción artística a la que se puede contemplar y reconocer las cualidades compositivas. Debray mencionó que las Eras de la mirada responden a un horizonte de expectativas:

Cada una de estas eras dibuja un medio de vida y pensamiento, con estrechas conexiones internas, un ecosistema de la visión y, por lo tanto, un horizonte de expectativa de la mirada (que no espera lo mismo de un Pantocrátor, de un autorretrato y de un *clip*). Ya sabemos que ninguna *mediasfera* despidе bruscamente a la otra sino que se superponen y se imbrican.⁴³

En la grafosfera la imagen no procede de la divinidad, ni otorga protección como en la logosfera; sino que depende de la mano del hombre, y a pesar de su naturaleza práctica para promover ideologías, es una imagen que se basa en la admiración estética. Sin embargo, advirtió Debray que el cambio de las mediasferas no se da de manera tajante, por lo cual se advierte en las imágenes sacras de la Era del arte un intento de evangelización y reforzamiento de la fe, por medio de la imagen. Esto puede observarse en las obras religiosas que se subordinan a los reglamentos tridentinos, pues la imagen fue parte de una estrategia religiosa para promover la fe católica, funcionaba como una propaganda que resaltaba valores y virtudes en los que se basaba su religión.

El tiempo de la grafosfera, señaló Debray, se desenvuelve de manera lineal entre lo religioso e histórico, mientras que en la logosfera, la Era del ídolo, el tiempo era cíclico; en cambio la videosfera, la tercera mediasfera, Era de lo visual se desenvuelve en un tiempo puntual, que va de lo histórico a lo técnico.⁴⁴ La videosfera es la era en la que se analiza las

influencia de dicho pintor, quizá no de manera directa sino a través de algún taller que estuviera familiarizado con la técnica y estilo del artista.

Arsenio Moreno Mendoza, *Zurbarán*, (Madrid: Electa, 1999), 47.

⁴³ Debray, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 178.

imágenes de Lucía, en las que se propone la interpretación del atributo de los órganos oculares cercenados y desde el cual se propone una producción pictórica, por lo cual es importante señalarla aunque se profundizará en ella en el siguiente capítulo.

Antes de iniciar el análisis compositivo es recomendable partir de la noción que Panofsky tenía sobre iconografía, rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. Ésta constituye una descripción y clasificación de imágenes, límites impuestos por el historiador de arte dado que la iconografía no está capacitada para investigar la génesis ni la interpretación de los datos que recopila, describe y clasifica. En tanto que la iconología es un método de interpretación de dichos datos, el cual procede más de una síntesis que de un análisis.

Cabe señalar que el análisis compositivo que se desarrollará en las próximas páginas parte de un nivel preiconográfico también definido por Panofsky como una descripción de motivos artísticos, mismo que se combina con un nivel iconográfico. Al llegar al apartado de análisis cultural es cuando interviene el nivel iconológico enfocado en dos temas específicos, el de la mujer y la muerte.

Debe señalarse que a pesar de que los cuadros obedecen a una tradición iconográfica, se observa que Lucía se transforma en cada cuadro, ya que los cánones de cada época modifican la expresión pictórica. Sumado a esto, se encuentran las características personales que cada artista impregna en su obra, como lo son su paleta o la composición, elementos que afectan radicalmente la gestualidad de la joven representada.

Precisamente son las particularidades de cada uno de los cuadros, tales como la mirada de las santas o la forma en cómo sujetan el atributo ocular, lo que determinó su elección para el análisis, interpretación y apropiación en la obra contemporánea.

1. GESTUALIDAD

Las tres Lucías se encuentran bajo una perspectiva jerárquica, es decir, se imponen en un fondo plano sin que exista otro elemento compositivo, esto permite que el espectador o el fiel, se concentre en la representación de la santa, además de dotarla de mayor carga

simbólica. Sin embargo, debe señalarse una variante en la composición que afecta la gestualidad, mientras las Lucías renacentista y barroca fueron pintadas a medio cuerpo, la novohispana fue pintada de cuerpo completo, lo cual crea un efecto de cercanía o lejanía respectivamente. Esta aparente lejanía y aislamiento de la santa novohispana es acorde al pensamiento de su época, el cual, según Leticia Mendoza Pérez margina la participación social de la mujer, enclaustrándola en el matrimonio o el convento.⁴⁵ Así como la joven es enclaustrada en una atmósfera grisácea, del mismo modo la mujer era condenada al aislamiento.

Por otra parte, las tres jóvenes poseen elementos que permiten identificarla no sólo como mártir, sino como la siracusana, este es el atributo de los ojos cercenados, los cuales son sostenidos por la santa barroca y novohispana a través de una bandeja, mientras que la renacentista los sujeta por medio de una rama de la cual florecen, lo que alude a distintas versiones sobre el origen del atributo iconográfico más representativo.

A su vez, debe recordarse que el cristianismo es heredero del pensamiento griego, para esta civilización, afirmó Debray, la vida estaba relacionada con la vista, de este modo el perder la vista, quedarse en la obscuridad, significaba perder la vida.⁴⁶ Sin embargo, ninguna de las Lucías está realmente ciega, los órganos oculares son la evidencia de su fe por la cual renunció a la vida-vista, no obstante aún posee unos ojos en las cuencas, mismos que le permiten contemplar la eternidad.

Centrando el estudio en las diferencias de la gestualidad de cada obra, puede percibirse que en la pintura de Francesco del Cossa la joven denota seguridad y valentía en la postura, ya que mantiene un pie arriba del borde del cuadro, pues al observarla detenidamente se percibe como la rodilla izquierda se eleva tocando el codo del mismo lado, indicando que mantiene la pierna flexionada. Su postura no es la de una víctima, es osada y triunfante, posiblemente refleje el valiente debate que mantuvo con el cónsul, así

⁴⁵ Leticia Mendoza Pérez, "El mundo novohispano de siglo XVII: claustro de la mujer criolla," en *Revista géneros* 11, n.33, Biblioteca Virtual Universidad de Colima (junio 2004):61, acceso el 8 de marzo de 2016, http://bvirtual.ucol.mx/descargables/180_mundo_novohispano.pdf

⁴⁶ Debray, *op. cit.*, p. 21.

como el enfrentamiento al martirio. Sabiéndose victoriosa ve de reojo su recompensa, los retoños oculares que sostiene con la mano siniestra, mismos que simbolizan el triunfo de la vida sobre la muerte.

En cambio la timidez de la virginal Lucía de Zurbarán, la cual se esconde en la penumbra, la vuelve un ser inalcanzable, un halo de misterio la rodea, mientras su mirada se pierde en el horizonte. Zurbarán logra a través del tenebrismo místico “una atmósfera propia para propiciar la excentricidad del creyente, una atmósfera que favorece la preparación del mundo existente para acceder a un diálogo con la divinidad,”⁴⁷ en esa relación con la divinidad, se destaca la pureza virginal de la joven, no solo a través de la corona de flores, sino también en las prendas conservadoras y gesto evasivo. La siracusana sale del mundo de las tinieblas, de la ceguera del falso mundo terrenal, para poder acceder a través de su sacrificio a una luz ultraterrena.

La forma conservadora en que representó el pintor español a Lucía probablemente responde a las normas tridentinas, las cuales pusieron acento en la representación de la imagen para evitar que los artistas, en aras de una mejor expresión plástica, sacrificaran la legitimidad del discurso representado, pues las autoridades eclesiásticas observaban que en ocasiones se desvirtuaba el mensaje adoctrinador.

La santa novohispana, por su parte, también fue afectada por las normas tridentinas, aunque en ella puede percibirse menos rigidez tanto en su postura como su expresión. Al igual que la santa barroca, la siracusana colonial refleja cierta modestia a pesar de estar vestida elegantemente. Las prendas suntuosas reflejan la procedencia de Lucía, quien pertenecía a una familia noble, lo que generó, según se narra en *La leyenda dorada*, que al repartir los bienes que formaban parte de su dote, el prometido de la joven montara en cólera y la denunciara ante el cónsul como cristiana.

El empleo de las prendas suntuosas pudiera no sólo reflejar la procedencia de la siracusana, sino que pudo ser un recurso para dirigir el mensaje moralizante a la mujer

⁴⁷ Jorge Juanes, *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras* (México: Itaca, 2010), 77.

novohispana de clase alta, con la intención de fomentar la fe y virginidad, elementos que dan poder y que ayudan a conservar la pureza de las razas de clase alta, siendo ésta, el estrato social al que también pertenecen los eclesiásticos. Posiblemente por la misma razón la Lucía virreinal carece de ciertos elementos que parecen hacerla más terrenal, como la palma y la aureola, permitiendo que las mujeres devotas de aquella época, se identificaran con la mártir del siglo IV, quien fuera una mujer que generosamente se desprendió de su dote para repartirlo entre los pobres, mostrando misericordia por el desvalido, comportamiento promovido por la Iglesia católica y la sociedad en la mujer sobre todo de clase alta.

A pesar de que la santa virreinal ha sido despojada de la palma del martirio, la cual simboliza que murió por su fe y el dolor le permitió glorificarse, este elemento es sustituido por una sugerente posición de la mano siniestra, en donde los dedos índice, medio y pulgar se hallan extendidos, lo cual se asemeja a la señal de la bendición, misma que implica la figura trinitaria del Padre, Hijo y Espíritu Santo. No obstante, la santa no bendice a nadie, ni a sus verdugos ni al espectador-voyeur, su mano no se impone sino que apunta hacia el suelo. Sin embargo, este gesto que alude a la Trinidad, podría ser una forma de relacionar a la terrenal joven con el mundo divino al que ingresa por medio de su sacrificio, del mismo modo la levitación de las vendas que rodean su cuello y torso, podrían indicar el inicio de la transición divina.

Mientras que la mártir de Francesco del Cossa está dotada de un carácter sensual, que corresponde con un periodo antropocentrista, en el cual el erotismo de las representaciones mitológicas se colaba en las temáticas religiosas, y en el que había un interés por la representación del cuerpo en movimiento provocando la pérdida de la hierática figura medieval en aras de la naturalidad y realismo; la Lucía barroca parece volver al carácter inexpresivo e inmóvil del medioevo, sus gestos contenidos reflejan la presión de las normas tridentinas que regulaban las imágenes devocionales.

Quizá la herencia medieval más evidente en la obra del pintor de Ferrara es el fondo dorado que alude a la divinidad, como más adelante se explicará. Por su parte, el fondo

oscuro de la obra barroca generado por el característico tenebrismo místico de Zurbarán, ayuda a reforzar la atmósfera espiritual del óleo. En cuanto a la obra virreinal, al ser próxima a la tradición barroca es lógico que comparta ciertas características tanto en el fondo como en la mártir.

En la figura virginal de la Lucía novohispana se aprecia cierta dulcificación, rasgo que mencionó Vicent F. Zuriaga Senet como consecuencia del decoro exigido en el martirio femenino por los decretos conciliares.⁴⁸ Su posición y expresión poseen mayor naturalidad que la pieza barroca, sin llegar al carácter sensual de la obra renacentista. Posiblemente la representación terrenal y natural de la santa novohispana, como se mencionó recientemente, responde a una estrategia para hacer que la mujer, sobre todo de clase alta, se identificará con la mártir y de este modo procurara valores, virtudes y actitudes que caracterizaron a Lucía de Siracusa. En la mártir se aprecian las virtudes teologales (caridad, esperanza y fe), así como cardinales (prudencia, templanza, justicia y fortaleza) las cuales le fueron brindadas como consecuencia de su obediencia y fidelidad al Dios cristiano.

La virginidad, otra característica destacable en la hagiografía de la siracusana, fue enunciada por cada pintor a través de la composición, impactando la gestualidad de la obra. En la obra renacentista del Cossa lo resolvió por medio del velo blanco que cubre la cabeza; Zurbarán, en cambio, coronó a la mártir con flores. Ambos elementos, velo y flores, son atributos de la virginidad. En cambio la propuesta pictórica del autor novohispano fue más sutil en cuanto a la alusión a dicha virtud, la cual parece localizarse en el punto central de la composición del óleo virreinal, pues justamente ahí se encuentra el área genital de la joven, cercana a la mano con la posición trinitaria en los dedos, lo que posiblemente pudiera señalar que la virginidad de la joven fue protegida por el Dios trino, ya que *La leyenda dorada* indica que ni mil pares de bueyes pudieron moverla del suelo para que fuera llevada a un prostíbulo, como castigo a su creencia religiosa. Además la virginidad está posiblemente enunciada en los velos que se elevan alrededor de su cuello, zona erógena donde fue rematada Lucía, y otro que está encima de su seno virgen. Estos velos se elevan

⁴⁸ Vicent F. Zuriaga Senet, “El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas,” en *Dossiers Feministes*, n. 16 (2012): 169, acceso el 15 de febrero 2016, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4947339>

por medio de una corriente de aire misteriosa que no afecta los cabellos de la joven que fueron representados en caída natural. Esta aparente incongruencia compositiva respecto a la gravedad dentro del cuadro puede ser simbólica, siendo posible ser representada por medio de ella la divinidad que protegió la castidad de la siracusana. Como pudiera simplemente obedecer a la referencia en distintos modelos, ya que se puede especular que la modelo posó sin que hubiera viento que desacomodara su cabello y estorbara la visibilidad de su rostro, mientras que las telas pudieron partir de referencias pictóricas o gráficas donde se presentaban en movimiento.

La mirada es otro elemento importante para analizar la gestualidad de las pinturas, sobre todo por el valor simbólico que se interpreta en los atributos de los ojos y en relación a ellos también la mirada de la mártir. La mirada en las tres obras se aleja de la representación común en la que la santa mira suplicante y esperanzadoramente un halo de luz que proviene del cielo.

La Lucía renacentista tiene una actitud desafiante, orgullosa y sensual, la cual se acentúa con la mirada de reojo hacia el atributo ocular. De manera contrastante, la actitud de la joven barroca parece ser más melancólica y reflexiva, su expresión hierática y el claroscuro que la envuelve la sumergen en una atmósfera espiritual, enfatizada por su mirada desviándose fuera del cuadro, como si se perdiera en el infinito. La mártir novohispana, por su parte, confronta con su serena mirada al espectador, un gesto que posiblemente evoque la actitud valerosa que mantuvo la joven cristiana durante su martirio. No obstante, se aprecia un leve rubor en las mejillas, lo que posiblemente revela cierta vergüenza, sentimiento que según Raúl Romero Ramírez, fue recomendado por el humanista español Fray Antonio de Guevara a la mujer novohispana para que ésta pudiera conservar su honra.⁴⁹

⁴⁹ Raúl Romero Ramírez, “La mujer y su comportamiento durante el periodo de la independencia en México, 1767-1824. La moral católica como costumbre novohispana en la continuidad del comportamiento de la mujer” (tesis doctoral, Universidad del País Vasco, 2015), 100.



Detalle de las obras: Francesco del Cossa, *Santa Lucía*, 1473-1474; Francisco de Zurbarán, *Santa Lucía*, 1630; Anónimo, *Santa Lucía*, s. XVII.

Como se mencionó al inicio del texto, los ojos cercenados son el elemento iconográfico más representativo de santa Lucía de Siracusa, patrona de los invidentes, sin embargo, no pertenecen a su hagiografía, no hay documento que respalde la versión que le fueron extraídos estos órganos, posiblemente el surgimiento del atributo se debe a la representación de su nombre, puesto que Lucía proviene de la palabra *luz*.

Cabe destacar, que a pesar de que el Concilio de Trento exigía que las imágenes se apegaran a las hagiografías, se mantuvo la presencia del atributo de los ojos cercenados, indicando con ello que la tradición iconográfica de alguna manera se impuso como una forma de identificación de la mártir. Aunado a ello, la representación del atributo ocular pudo ser una estrategia de la Iglesia para simbolizar y sintetizar el mensaje moralizante.

La forma en cómo las santas sostienen su atributo apunta a diferentes versiones sobre la extracción ocular. De esta manera, se puede relacionar la obra renacentista, en la que aparecen los ojos renaciendo como botones florales, con la leyenda que afirma que después de la pérdida de los órganos, la Virgen hace renacer unos ojos aún más hermosos en el rostro de la joven. Quizá para hacer más evidente este renacimiento ocular, del Cossa utilizó la metáfora visual de la flor. Esos ojos representan la belleza porque permiten contemplar la verdad cristiana, es decir el mundo eterno, por el cual valió la pena sacrificar la vida-vista.

En cambio, la santa barroca y novohispana sostienen sus ojos en una bandeja o plato, en símbolo de ofrenda de su propia vida, lo cual implica una renuncia a la vanidad y con ello al mundo terrenal. En la obra novohispana se incluye el cuchillo con el que se extrajeron los globos oculares, los cuales fueron pintados con mayor realismo que en las otras obras. Incluso la obra de Zurbarán posee cierta ingenuidad, ya que los ojos al ser representados con párpados dan la impresión de estar mirando desde el plato y no de haber sido mutilados.



Detalle de las obras: Francesco del Cossa, *Santa Lucía*, 1473-1474; Francisco de Zurbarán, *Santa Lucía*, 1630; Anónimo, *Santa Lucía*, s. XVII.

Para finalizar el análisis de la gestualidad, es importante señalar la representación de la resurrección, la cual se halla implícita en el atributo ocular, mismo que permite que Lucía viva y vea otra realidad, una ultraterrena como parte de la promesa cristiana. El poseer sus órganos indica que la santa ha sido martirizada, no obstante el mensaje moralizante se concentra en la representación de la compensación dejando velada la violencia del sacrificio. A su vez la representación de las bellas jóvenes es una forma de aludir al cuerpo resucitado e incorrupto, una forma de relacionar la belleza con la verdad, puesto que para los cristianos la resurrección, posible como consecuencia del plan de salvación del cual Cristo es el centro, es una verdad. Pues a pesar de que Lucía fue martirizada, su cuerpo no muestra las huellas de su tortura, sino que están indicadas a través de sus atributos como la palma del martirio, o los ojos cercenados sobre un plato o naciendo de una rama. Su cuerpo representa la resurrección por ello goza de lozanía, en el trasfondo de las obras persiste la idea de la eternidad donde el cuerpo se reúne con el alma en un mundo ultraterreno, tema que señaló Giorgio Agamben como centro de discusiones entre teólogos medievales, dentro de las reflexiones se planteó la idea de que los cuerpos

resucitados tendrían la edad de Jesucristo, pues ésta representaba el equilibrio entre el crecimiento y la decadencia.⁵⁰ Aunque dentro de la tradición iconográfica de los mártires también se respetó la representación de la edad en la que perecieron, haciendo más fácil su identificación, en el caso de la siracusana pereció teniendo alrededor de veinte años.

Los ideales de la representación femenina de la belleza dependen de los contextos, si bien en el periodo medieval la belleza fue mirada con cierto recelo, temiendo los efectos que ésta pudiera tener en los varones; por el contrario en el Renacimiento, aseveró Sara F. Matthews Grieco en su texto *El cuerpo, apariencia y sexualidad*, la belleza se convirtió en signo de salud, estatus social y virtud, por lo cual la fealdad era asociada con los valores opuestos. Matthews señaló que para procurar la belleza y la virtud se recomendaban recetas y secretos, los cuales en un inicio tuvieron una difusión oral entre las mujeres, así como entre los boticarios que preparaban los ungüentos y cosméticos, para luego ser difundidos con mayor eficiencia a través de la imprenta. De este modo, comenta la autora, se fue consolidando la apariencia de la mujer cuyo ideal radicaba en tener el cabello rubio aunque ocasionalmente se toleró el oscuro, piel blanca, labios y mejillas rojizas, así como cejas negras; el cuello y manos debían ser largos y finos; en tanto que la cintura y los pies reducidos; los pechos firmes, redondos, blancos y con pezones sonrosados. Todos estos parámetros se mantuvieron durante tres siglos y estuvieron presentes en Italia, Francia España, Alemania e Inglaterra.

La mártir siracusana del primer Renacimiento ciertamente responde al canon descrito. Su fisonomía caucásica, natural de las regiones nortes de lo que actualmente se conoce como Italia, zonas en las que radicó Francesco del Cossa,⁵¹ permiten asociarla de cualquier manera a la moda renacentista, la cual señaló Matthews, orillaba a la mujer a teñirse el cabello por medio de diferentes métodos y mezclas, proceso que se le dominó como el *arte biondeggiante*. Terminado el proceso de aclaramiento se arrancaban y trataban

⁵⁰ Giorgio Agamben, *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 136.

⁵¹ Se puede comprobar la información sobre dónde radicó del Cossa en la página del Museo Thyssen Bornemisza.

“Francesco del Cossa,” en *Museo Thyssen Bornemisza*, acceso el 27 de octubre 2016, http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/143

con crema los cabellos de los bordes para crear una frente alta y abovedada que fue parte del canon hasta el siglo XVI.⁵²

A su vez, Lucía posee la piel blanca que si bien no se tenía de forma natural, Matthews aseguró que se podía obtener por medio de cremas las cuales recubrían las zonas descubiertas de la mujer, como manos, cuello, cara y pechos, cuidando de dar toques rosados que generaban un aspecto saludable y permitían asociar a la doncella con la pureza, castidad y feminidad. Aunado a ello, Matthews destacó que la blancura en la mujer era asociada a la clase alta, no sólo por tener la posibilidad económica de obtener los cosméticos para maquillarse, sino porque no tenía la necesidad de salir a trabajar con lo cual su piel no era expuesta al sol.⁵³

La blancura de la piel, los dorados cabellos y la frente amplia forman parte de un canon de belleza más accesible a la mujer de clase alta, al tiempo que se asocia con la virtud y la virginidad, elementos que se relacionan con la hagiografía de la mártir siracusana, pues Lucía pertenecía a la clase noble y murió virgen. Francesco del Cossa representó a la santa conforme al ideal de belleza de su época, incluso las prendas parecen responder a la vestimenta renacentista, ya que a final de cuentas el ferrarés dialogaba con la sociedad a la que pertenecía, sociedad que relacionaba la belleza con la beatitud.

Matthews comentó que a pesar de que el uso de maquillaje tuvo una postura crítica que señaló la rigidez e inexpresividad que daban a la mujer sus gruesas capas, al tiempo que escondían los defectos engañando a los varones y modificaban el rostro dado por Dios, las mujeres continuaban embelleciéndose, incluso después de que se denunciaran los estragos que ocasionaban los productos sobre la piel, los cuales terminaban por envejecer a la mujer. Finalmente, señaló la autora, después de tres siglos de ataques de médicos y moralistas, el maquillaje perdió fuerza, ya que en parte fue visto con desconfianza por la

⁵² Sara F. Matthews Grieco, "El cuerpo, apariencia y sexualidad," en *Historia de las mujeres en occidente*, vol. 3, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, coords. Georges Duby y Michelle Perrot, trad. Marco Aurelio Galmarini (Madrid: Taurus, 2000), 94.

⁵³ *Ibíd.*, p. 94-95.

naciente burguesía la cual asociaba el engaño del maquillaje con la deshonestidad de la aristocracia volviendo al aspecto natural del medioevo.⁵⁴

En contraste con la rubia cabellera de la santa del ferrarés, la joven sobria que encarna a la siracusana barroca, responde a otro parámetros de representación de la belleza, pues “si antes la belleza femenina exigía cabellos rubios, ahora se hace el elogio de los cabellos negros,”⁵⁵ a su vez, es acorde a un ideal de mujer mesurada y decorosa exigida en la época contrarreformista. De hecho, la santa barroca presenta rasgos varoniles, posiblemente como secuela del ascetismo humanista cristiano del siglo XVI, al cual hizo referencia en su tesis doctoral Raúl Romero Ramírez, y en el que señaló que se sustentaba la idea renacentista de que la mujer era semejante al hombre, es decir, se reconocía únicamente un sexo, aunque se consideraba superior al ser que tenía los genitales masculinos, la mujer por lo tanto era vista como una “varón defectuoso.” A su vez, Romero Ramírez afirmó que el aspecto físico de la mujer respondía a un patrón humanista cristiano en el que debía esconderse la feminidad, por lo cual se mantenían cortos los cabellos, crecido un ligero bigote llamado bozo y la barba llamada perilla. No obstante, advirtió el propio Romero, que en el siglo XVII se comenzaron a recortar, no sin el escándalo de los conservadores, los bellos faciales y se tiñeron los largos cabellos. Al situarse el óleo barroco a principios del siglo XVII, es posible que esto influenciara en desaparecer el bello facial, que tampoco es perceptible en la Lucía virreinal. Ambas santas, barroca y novohispana, poseen oscuros cabellos, incluso parece que Zurbarán intentó ocultarlos en el fondo. Es evidente entonces como las dos santas corresponden a la indicación de restringir el aderezamiento que conduce a la vanidad, actitud que forma parte de las recomendaciones que los humanistas daban a las mujeres para que pudieran guardar su honra y las cuales son recuperadas por el trabajo terminal de Romero.

2. COLOR

Las diferencias compositivas en las mártires señalan los estilos personales que a su vez son producto de los contextos, los cuales dictaminan ciertos cánones que responden al

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 93-96.

⁵⁵ Umberto Eco, *La historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazazábal (Barcelona: Lumen, 2007), 171.

pensamiento dominante de la época. El crítico e historiador de arte Heinrich Wölfflin contrastó algunas características del renacimiento con el barroco, como el carácter lineal y luminoso del renacimiento en contraposición con el carácter pictórico y tenebrista del barroco.⁵⁶ La jerarquía de la línea sobre el color fue subvertida, pero el proceso no fue inmediato, Jorge Juanes señaló que la tendencia colorista de la Escuela Veneciana anunció la estética del barroco, pues preludiva la densidad lumínica y sus ambientaciones, alejándose de la nitidez armónica plástico-lineal del *quattrocento*.⁵⁷

Analizando las diferencias técnicas, se comprueban las afirmaciones de Wölfflin, pues en la obra de Francesco del Cossa se percibe el predominio de la línea sobre el color, así como una atmósfera luminosa, lo que además de ser una constante del arte renacentista encaja perfectamente con el nombre de la mártir, pues como ya se ha mencionado, la raíz etimológica de Lucía es *luz*. Mientras que la luz en la obra renacentista predomina sin poder identificar de dónde proviene, en la pieza de Zurbarán la obscuridad se impone, el claroscuro característico del barroco, crea un contraste que hace resaltar las partes diestras del cuerpo bañadas por la luz, lo cual puede dotar de simbolismo a la obra, ya que el lado derecho en el cristianismo está asociado al bien y la divinidad. A su vez, el claroscuro crea una atmósfera propicia para simbolizar la transición a la resurrección, ya que puede interpretarse como la transmutación de la obscuridad terrena a la luz divina. Del mismo modo en que puede asociarse a la decisión de la joven, quién se entregó a las tinieblas, bajo la forma de la ceguera así como de la muerte, con la esperanza de contemplar el resplandor de la eternidad. Por otra parte, la forma en que el artista colonial empleo la luz, refuerza la presencia divina de la mártir quien irradia dicho elemento, sobresaliendo del fondo grisáceo.

Las constantes cromáticas empleadas en las prendas de las tres obras hacen referencia a una tradición iconográfica. De esta manera puede observarse el empleo del rojo junto al complementario verde, el uso de colores complementarios es un recurso

⁵⁶ Simón Noriega, "Heinrich Wölfflin y la pura visualidad," en *Presente y pasado. Revista de historia*, año 11, n.21, Universidad de los Andes (enero-junio 2006):185, acceso el 10 de enero 2016, <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23028/2/articulo10.pdf>

⁵⁷ Juanes, *op. cit.*, p. 83.

compositivo para atraer la mirada. Del mismo modo, los colores luminosos que se aprecian en las prendas, como el amarillo o el blanco generan atracción a la vez que son asociados con la presencia de lo divino. Alicia Sánchez Ortiz, señaló en su tesis doctoral sobre restauración, que los colores poseen una jerarquía simbólica que depende tanto de los costos de los pigmentos, como de la cercanía con la luz y la oscuridad, ligado a la noción del bien y el mal respectivamente. A su vez sostiene que el color cambia de significado dependiendo de los colores que lo acompañen o del contexto.

Como ejemplo de lo anterior, Sánchez afirmó que el color rojo era muy apreciado pues era considerado “símbolo del fuego y elemento imprescindible para que exista la luz.”⁵⁸ Además, señaló Sánchez, de que ciertas tonalidades con tendencia al rojo, como el carmín de las indias y el escarlata eran de gran costo. Sin embargo, el color también puede complementar una iconografía, como en el caso de la siracusana, ya que por su asociación con el color de la sangre, el rojo en el manto de santa Lucía puede simbolizar que fue martirizada.

Por su parte Sánchez anunció que el verde, al ser compuesto por el amarillo (verdad revelada) y azul (entendimiento) es símbolo de la ciencia concebida y desarrollada en el espíritu del hombre. “Asociado a la vida en estado permanente representa el nacimiento material y espiritual, la purificación y regeneración por los actos y la caridad.”⁵⁹ Purificación, que en la mártir, fue llevada a cabo a través de la sublimación del dolor que redime a la víctima, quizá por ello la constancia de apreciar las prendas verdes junto a las rojas. Otro color relacionado con la purificación es el blanco, el cual posee además otros simbolismos:

Reunión de todos los colores-luz, fue emblema de la divinidad, el gran Todo que reproduce lo uno y lo múltiple. Como representante de la luz y consiguientemente, de la totalidad del conocimiento, el blanco era el símbolo de la verdad y la sabiduría. Color de la ciencia divina y de la comprensión integral, traduce al mismo tiempo ideas de pureza y virtud. Al igual que el resto de los colores y a pesar de su

⁵⁸ Alicia Sánchez Ortiz, “De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador” (tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, 2001), 89.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 93.

pureza, el blanco tiene un significado ambivalente. En su aspecto maléfico fue asociado con la muerte.⁶⁰

Esa unión de los colores luz para formar el blanco, podría representar lo que Jorge Juanes reconoció en toda religiosidad y en toda auténtica fenomenología de lo sagrado, esa intensa aproximación entre el hombre y la divinidad, en la que el iniciado puede percibir la fusión de su alma-cuerpo con el resplandor de la divinidad, en la que la autoconciencia de sí es indisoluble del Ser. Por ello la representación de la luz en la pintura sacra es de gran importancia, anuncia la presencia divina, tratando de representar figurativamente lo irrepresentable. La Lucía de Zurbarán podría ejemplificar esta relación entre la joven que emerge de la oscuridad para unirse a la luz que comienza a impregnarla.

En cuanto a los colores del fondo se distingue el dorado en la obra renacentista, el negro que se fusiona parcialmente con la santa barroca y el gris en la pintura virreinal.

El fondo dorado de la obra de Francesco del Cossa hace referencia a la transformación a un estado ontológico superior, pues se ha transformado de un ser mortal y corruptible a uno imperecedero. Esto se reafirma con la representación de la mártir, pues su blanca piel así como las rozadas mejillas, delatan su juventud y no el hecho de haber padecido las torturas del cónsul Pascasio. En cuanto a la hoja de oro, Sánchez afirmó que era de gran valor simbólico y económico, se relacionaba con la representación inmaterial y espiritual, así como reflejaba el poder adquisitivo de la Iglesia católica. Aunado a lo anterior, consideró que “por su alto contenido de luz, fue relacionado también con la divinidad, simbolizando la sabiduría. La inalterabilidad de este metal, símbolo de eternidad e inmortalidad, permitía representar la fe y la iluminación de los elegidos.”⁶¹

Podría parecer contradictorio que la Lucía del pintor ferrarés denote sensualidad en su estado inmortal, sin embargo, esto puede explicarse por la tendencia renacentista por dotar de mayor sensualidad y naturalidad a la figura humana, creando en el espectador empatía e identificación con las entidades divinas. Además la sensualidad en esta mártir es

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 90-91.

⁶¹ *Ibíd.*, p. 92.

sutil, la forma en como su rostro se inclina y la posición de sus manos le otorgan delicadeza a la santa.

Por su parte, Sánchez sostuvo que el negro representa la ausencia de luz y divinidad, además de ser símbolo de la nada.⁶² Al ser asociado con la nada, puede además, hacer alusión a la muerte, pero no aquella que promete una resurrección a la vida eterna. Entonces el negro que se aprecia en el fondo de la obra de Francisco de Zurbarán, de donde parece asomarse a la luz la joven, puede interpretarse como la penumbra terrenal, la muerte carente de la resurrección y hasta las creencias paganas de las cuales se aleja la joven al dejarse bañar por la luz, es decir, la divinidad.

En la pieza barroca se presenta una triada de colores que Sánchez catalogó como antiguamente principales, éstos son el blanco, rojo y negro, cuyo significado simbólico, comenta la autora, deriva de su asociación con la luz, la sangre y las tinieblas, respectivamente.⁶³

La mártir del virreinato posee una luminosidad que la separa del fondo oscuro, que en su atmósfera grisácea remite a una penumbra incierta, lo que podría interpretarse como la muerte de la que emerge con luz propia, presentándose como ser divino.

El gris, en todos sus matices, es un color neutro, ambivalente e incierto. Como tal representa la muerte terrestre y la inmortalidad espiritual. Compuesto de blanco (inocencia) y de negro (culpabilidad) puede simbolizar la inocencia calumniada. Normalmente en iconografía, el gris claro significa el comienzo del triunfo de la luz sobre las tinieblas así como la victoria del espíritu sobre las malas pasiones. Por contra, el gris oscuro es el emblema del comienzo del triunfo de las tinieblas sobre la luz, o lo que es lo mismo, del mal sobre el bien.⁶⁴

El gris oscuro que rodea a la joven novohispana no logra sumergirla, sino que brinda un mayor contraste con la luminosidad de su cuerpo, de la misma manera que los martirios no lograron tentarla sino que la redimieron, haciendo mayor su grandeza.

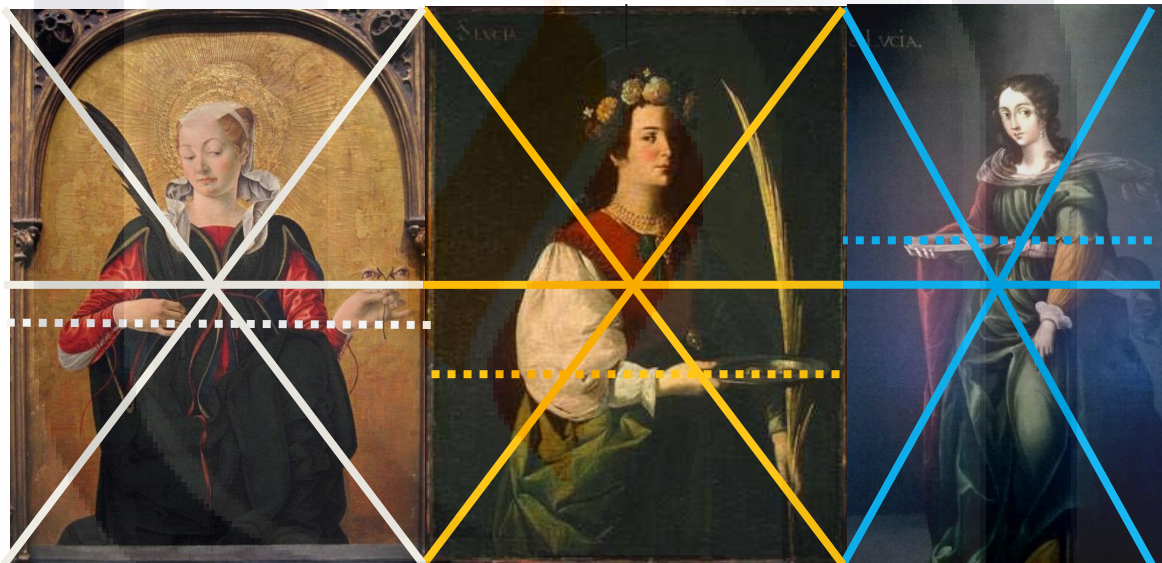
⁶² *Ibíd.*, p. 91.

⁶³ *Ibíd.*, p. 92.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 94.

3. EQUILIBRIO DE LA IMAGEN: NIVELACIÓN Y AGUZAMIENTO

La nivelación y aguzamiento son conceptos retomados del libro *La sintaxis de la imagen* de Donis A. Dondis, quién estableció un especie de alfabeto visual. Se entenderá como nivelación cuando los elementos importantes de una obra estén alineados con las imaginarias líneas verticales, horizontales e inclinadas que cruzan por el centro del cuadro. Evidentemente estos conceptos contribuyen a dar un efecto psicológico y emotivo a la imagen. La nivelación equivale a la estabilidad, mientras que las zonas de aguzamiento que escapan de los ejes principales, provocan desequilibrio atrayendo la atención del espectador.



Francesco del Cossa, *Santa Lucía*, 1473-1474; Francisco de Zurbarán, *Santa Lucía*, 1630; Anónimo, *Santa Lucía*, s. XVII.

La obra de Francesco del Cossa está construida como una pesada forma ubicada al centro del espacio. No hay tensión en la imagen ya que la figura de la santa se encuentra centrada y nivelada. Su cuerpo forma una vertical justo a la mitad del cuadro, mientras las manos están sobre una línea imaginaria horizontal un poco más debajo del centro de la composición, y la palma del martirio se ubica justo en la diagonal de lado izquierdo, este

elemento rompe sutilmente el equilibrio, otorgando dinamismo a la obra, ya que no hay un elemento compensatorio del lado derecho en la misma altura. La palma junto con el codo diestro de la mártir, privilegian el lado siniestro del cuadro, de hecho, el codo es el punto más bajo del lado izquierdo a donde se dirige la mirada, siendo, según Donis A. Dondis la zona favorecida para iniciar el recorrido de una obra.⁶⁵ Por su parte, Rudolf Arnheim señaló una asimetría perceptiva, ya que en el campo visual el lado izquierdo parece tener mayor peso que el lado diestro, lo que supuso se fundamentaba en el funcionamiento de los hemisferios cerebrales, pues al ser el hemisferio derecho el responsable de la organización perceptiva, es posible que las zonas izquierdas por la acción óptica de la lente del cristalino se proyectaran en el lado derecho, resultando lógico que las zonas siniestras sean privilegiadas por la percepción.⁶⁶

Si se observa con atención se aprecia que el punto donde cruzan los ejes principales se sitúan prácticamente donde tiene el nudo de los lazos que sujetan su prenda verde. Las miradas que terminan por encontrar el centro de la obra, se posan sobre el vientre de la siracusana, un seno virgen que no fue corrompido por las intenciones del cónsul Pascasio.

En *Santa Lucía* de Francisco de Zurbarán, es perceptible la estabilidad, no obstante, el artista acudió a una serie de recursos para dotarla de movimiento interno. El pintor fuentecanteño rompió el equilibrio estático al haber colocado en las zonas de aguzamientos partes importantes de la composición, generando atracción en elementos simbólicos. El rostro, la bandeja con el atributo ocular y la manga blanca, posible alusión a la pureza,⁶⁷ se encuentran fuera de los ejes imaginarios.

⁶⁵ Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, trad. Justo G. Beramendi, (México: G. Gili, 1992), 42.

⁶⁶ Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Trad. Francisco López Martín (Madrid: Akal, 2001), 56.

⁶⁷ Es significativo que la manga blanca de Lucía se encuentre en un punto estratégico de la composición por lo cual no puede ignorarse el valor simbólico de este elemento. Matthews mencionó que para el siglo XVI y XVII el uso de ropa blanca sustituyó el empleo del baño, el cual se consideraba riesgoso debido a que abría los poros dejando vulnerable al cuerpo y susceptible de contraer enfermedades como la sífilis, la peste bubónica e incluso se creía que podía fecundar a las mujeres, debido a la presencia errante de espermatozoides en las aguas calientes. La ropa blanca mantenía al cuerpo protegido atrayendo las impurezas además de absorber la transpiración. A su vez, la ropa blanca daba la apariencia de limpieza, garantizando la probidad moral y posición social. Matthews, *op. cit.*, p. 76-81.

A su vez, la vertical creada por el cuerpo de la santa, así como la horizontal formada por el brazo que sostiene la bandeja, se encuentran desfasadas de las líneas imaginarias que cruzan por mitad de la obra. Por otra parte el movimiento creado por los pliegues de la ropa así como la segunda vertical que forma la palma hacen más dinámica una composición que a simple vista pareciera ser estática, pues como una sólida masa se posiciona la figura en medio de la obra.

En el óleo novohispano del siglo XVII la composición es equilibrada aunque posee un ligero desequilibrio, ya que la santa se encuentra levemente desfasada del eje vertical. Destaca sobre todo el rostro dentro de las áreas de aguzamiento, quizá por ello, aunado con la mirada directa hacia el espectador, es de los elementos más atrayentes. La mano siniestra sobre la rodilla está en otra área de aguzamiento pero como se localiza cercana al punto donde convergen los ejes no genera un desequilibrio poderoso, como en el caso del rostro de la santa. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, en el centro del cuadro se encuentra el área genital de la santa, por lo cual la proximidad de la mano siniestra con su referencia a la Santísima Trinidad, alude posiblemente a una protección divina sobre la virginidad de la mártir.

Por otra parte, la bandeja con los ojos y cuchillo, se encuentra parcialmente sobre la imaginaria línea diagonal de la izquierda, a su vez se localiza por encima de la horizontal, sin embargo, forma una segunda horizontal en conjunto con la velo que rodea el tórax de la joven, dicha horizontal se desfasa notoriamente hacia arriba del eje paralelo, creando el efecto de alargamiento en la joven.

El artista novohispano compensó la textura y volumen de las telas del lado derecho del cuadro, tales como los velos que levitan o los pliegues de la prenda verde, con la caída de una tela roja que lleva en el hombro derecho la santa, misma que equilibra el contraste de la manga amarilla del lado opuesto.

4. ITINERARIO DE LA MIRADA

El itinerario de la mirada, forma parte del vocabulario visual de Donis A. Dondis, y se refiere al recorrido que realiza el espectador al contemplar la obra, dicho recorrido fue planteado en la composición, los diversos recursos técnicos enfatizan ciertas zonas del cuadro y velan otras, haciendo que la mirada haga un trayecto simbólico por el cuadro que refuerce el concepto de la obra, que en los casos de las Lucías son moralizantes en primera instancia, aunque como se ha ido revisando las imágenes proyectan el pensamiento de una época.



Francesco del Cossa, *Santa Lucía*, 1473-1474; Francisco de Zurbarán, *Santa Lucía*, 1630; Anónimo, *Santa Lucía*, s. XVII.

El itinerario de la mirada en la obra renacentista, marca un recorrido basado en la composición triangular que forman las manos y cabeza de la joven. Codo diestro, cabeza y mano siniestra conforman los vértices del triángulo. La atención del espectador inicia en el codo diestro de Lucía, el punto más claro del lado izquierdo, sube al rostro y la mirada de la santa dirige la del espectador hacia la mano izquierda, la cual sostiene una rama de donde renacen unos ojos divinos, lo cual es significativo ya que el pintor logra con este gesto enfatizar el elemento más importante del cuadro, el sacrificio. La santa lleva entre sus dedos el símbolo del sacrificio y a su vez el de la promesa, pues al entregar su vida-vista

Lucía accede a la eternidad. Los órganos oculares renacen en la rama para simbolizar ese triunfo sobre la muerte, cumpliéndose la promesa en la que se basa el cristianismo, la cual indica que el hijo de Dios salva a la humanidad con su muerte y resurrección.

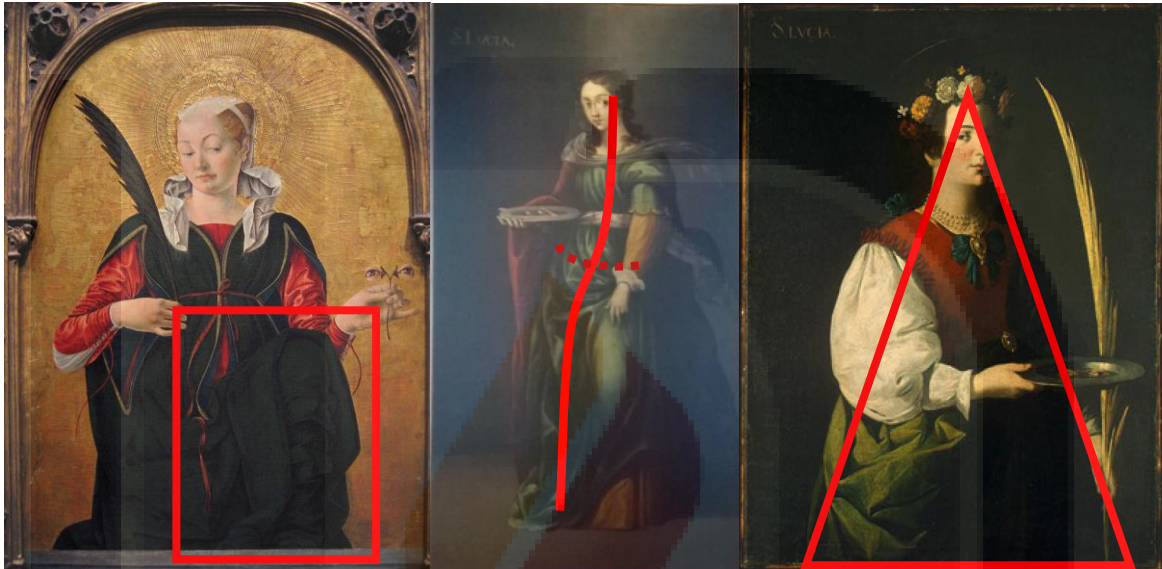
El elemento más importante del cuadro, los ojos cercenados, se encuentran dentro del triángulo equilátero, mismo que tradicionalmente representa en la religión católica a la Santísima Trinidad. El triángulo equilátero, como indicó Paola Petri Ortiz en su texto *Iconografía de la Trinidad*, es dentro de las formas básicas una de las que puede asociarse por sus lados y ángulos iguales con el Dios trino. Este recurso compositivo, pudo ser entonces parte de una estrategia para unir la figura terrenal de Lucía con la divinidad.

Al analizar el itinerario de la mirada en la obra de Zurbarán, se evidencia un recorrido de la manga blanca a su rostro, para bajar por la palma hasta la luz que posee la mano siniestra que se destaca de la obscuridad que la rodea, esa mano conduce nuevamente a la manga pero pasando por la mano diestra que sostiene el atributo distintivo de la siracusana. El recorrido trazado encuentra su refuerzo en el contraste del claroscuro, ya que las partes más luminosas de la obra son las que atraen la mirada, destacando los elementos más importantes de la obra, aquellos que evidentemente están relacionados con la hagiografía de Lucía. Por una parte, la pureza virginal de la joven es simbolizada tanto en la blanca manga, como en la corona de flores; por otra, el martirio es representado por la palma que es sostenida por la mano siniestra de Lucía, la cual destaca de manera inusual Zurbarán, pues carece de lógica que posea tal luminosidad, lo que reafirma la idea de que utilizó el contraste de claroscuro para redirigir la mirada hacia el atributo más importante, aquel que hace referencia concretamente a la tradición iconográfica de santa Lucía, la bandeja con los ojos.

En la pintura virreinal el itinerario de la mirada está centrado, al igual que en las dos pinturas revisadas en los párrafos anteriores, en las manos y el rostro, una especie de triángulo que como se ha mencionado, podría estar relacionado con la figura trinitaria del Dios cristiano. A su vez esta figura trídica se encuentra en la posición de los dedos de la mano siniestra que se posa sobre su rodilla. Precisamente de esta mano inicia el recorrido

de la mirada, ya que posee cierta luminosidad que resulta llamativa y ella es la que conduce al espectador hasta el rostro, donde los ojos de Lucía retienen un momento la mirada para después bajar hacia la bandeja que contiene la ofrenda, los órganos extirpados y el cuchillo con el que se mutilaron.

5. POSTURA



Francesco del Cossa, *Santa Lucía*, 1473-1474; Francisco de Zurbarán, *Santa Lucía*, 1630; Anónimo, *Santa Lucía*, s. XVII.

La *Santa Lucía* del pintor de Ferrara es desafiante, la posición de su pierna sobre la viga de madera la dota de un carácter audaz, gesto que posiblemente fue realizado para evocar la valentía de la mártir al presentarse ante el cónsul Pascasio y discutir inteligentemente sobre sus creencias y valores, incluso este acontecimiento ha merecido en otras representaciones que se le incorpore el atributo del libro que representa la sabiduría.

Entre la osadía y sensualidad de Lucía, del Cossa deja entrever una preocupación técnica, la búsqueda realista del escorzo que permitiese emerger del plano bidimensional a la santa siracusana, pues a pesar de que el ropaje disimula la posición de la pierna flexionada, es posible encontrar una comparación con la postura de *San Florian*, óleo realizado por las mismas fechas que el de la mártir, en el cual se aprecia como el santo posa

su pierna sobre una viga. Se puede decir que se trata de una constante compositiva, una búsqueda de profundidad y realismo.



Francesco del Cossa, *San Florian*, 1473-1474; Francesco del Cossa, *Santa Lucía*, 1473-1474; Piero della Francesca, *La Resurrección*, 1463.

El escorzo era un recurso técnico común en los artistas del primer renacimiento, quienes buscaban dominar el espacio tridimensional, por lo cual se obsesionaban con la representación anatómica en movimiento o en posiciones complicadas. Ejemplo de ello es *La batalla de San Romano* de Paulo Ucello, el *Cristo muerto* de Andrea Mantegna, o *La Resurrección* de Piero della Francesca, pieza realizada diez años antes que *Santa Lucía* de Francesco del Cossa, y que de alguna manera pudo haberla influenciado, ya que el Cristo resucitado mantiene una postura similar a la de Lucía, es decir, su pierna siniestra está flexionada apoyando su pie en una base de piedra y en la mano diestra en lugar de sostener la palma del martirio, sujeta la bandera de la Resurrección. La conquista del espacio es acorde con la fascinación que despertaba la anatomía y el estudio del movimiento en el Renacimiento.

Regresando a la posición retadora y “poco femenina” de Lucía, ésta parece apelar a que su entrega es una victoria del espíritu sobre el cuerpo, así como el triunfo del discurso de lo sagrado sobre el pagano, pues la joven siracusana se enfrentó a su verdugo no de

manera sumisa, sino argumentando valiente e inteligentemente su convicción en una discusión sostenida con el cónsul Pascasio, quien trató de instigar a la santa a renegar de sus creencias.

Al contrario de la obra renacentista, la postura de la santa barroca pareciera carecer de movimiento, así como sus gestos recuerdan el hieratismo medieval, lo que indica el apego del pintor español a las normas tridentinas. Sin embargo, el cuerpo está ladeado, se muestra la parte diestra hacia la luz, mientras la siniestra permanece velada por una atmosfera incierta, lo que sin duda, hace alusión a la transfiguración de la mártir. Esta dirección de la luz podría estar relacionada con una tendencia a asociar el lado izquierdo, también denominado siniestro, con lo malintencionado, ya que dicho lado permanece en la obscuridad mientras el derecho o diestro se asoma a la luz. Al parecer esta relación proviene de que en “Roma los augurios eran positivos o negativos en función del lado derecho o izquierdo, respectivamente, por donde se ejecutaba el vuelo de las aves.”⁶⁸ Sumado a ello, el catolicismo tiene varias referencias que refuerzan el vínculo entre el lado derecho y lo bueno, ejemplo de ello es el versículo en el que san Marcos alude a la orientación diestra de Jesucristo respecto al Padre, pues menciona: “Después de decirles esto, el Señor Jesús fue llevado al cielo y está sentado a la derecha de Dios.”⁶⁹ A su vez, parece indicar la tradición que el buen ladrón, Dimas, fue crucificado de lado diestro de Jesucristo, quien suele inclinar la cabeza en favor de este lado, mientras Gestas, el ladrón que insulta a Cristo y lo reta sin mostrar arrepentimiento, se encuentra del lado siniestro.⁷⁰

La postura de la santa novohispana responde a la curva praxiteliana, dicha postura fue desarrollada en la época postclásica de la antigua Grecia, la cual otorga movimiento a la figura al apoyar el peso sobre una sola pierna haciendo girar levemente la cadera. La

⁶⁸ Javier Álvarez, “El siniestro lado y la izquierda,” en *Orígenes, etimologías y gramática histórica del castellano* (diciembre 2008), acceso el 17 de Abril de 2016,

<http://www.delcastellano.com/2008/12/25/el-siniestro-lado-y-la-izquierda/> derecha

⁶⁹ Mc 16,19

⁷⁰ La información respecto al ladrón Dimas puede comprobarse en la siguiente página:

Comunidad San Dimas. One Youth at a time, acceso el 22 de abril 2017,

http://www.comunidadesandimas.org/san_dimas

posición hace más femenina a la patrona de los invidentes, pues la flexión de rodilla y el giro de la cadera la dotan de ligereza y gracilidad.⁷¹

C) ANÁLISIS CULTURALES DE LAS TRES REPRESENTACIONES DE SANTA LUCÍA. LA MUJER Y LA MUERTE EN SU CONTEXTO

Aunque se han advertido algunos rasgos compositivos que responden a los contextos de los pintores, será de utilidad ser más puntuales en las características que identifican a cada época y las cuales permiten contemplar la figura de una mártir virginal de un modo peculiar, figura que está asociada tanto al concepto de mujer como de muerte.

1. RENACIMIENTO

A pesar de que la iconografía de la muerte, como observó Robert H. Jackson, estaba presente en los espacios públicos e iglesias de la Europa medieval y de principios del Renacimiento, bajo temas como “la danza de la muerte” o “el triunfo de la muerte” a través de los cuales se representó la gran mortandad como consecuencia de la peste negra que azotó al viejo continente a mediados del siglo XIV,⁷² pronto el pensamiento humanista se enfocó en las posibilidades y no en las limitantes del hombre.

Para entender la forma en cómo los renacentistas concebían la muerte, es necesario situarla dentro de una episteme compleja, la cual en parte heredó de la estructura escolástica de finales del Medioevo. El filósofo Luis Felipe Jiménez, en su libro *Giordano Bruno y el pensamiento renacentista*, realizó un análisis comparativo entre el saber medieval y el renacentista para poder dilucidar en qué medida se contraponen y se

⁷¹ Praxiteles fue un escultor griego del siglo IV a.C. perteneciente a la época postclásica del arte griego. Junto con Scopas y Lisipo formaba una de las grandes triadas de la escultura griega. Praxiteles revolucionó el canon del momento al alargar las figuras. Doto a las esculturas de una gracia lánguida que representaba sentimientos del alma. Praxiteles sensibiliza y da sensualidad a las figuras, que en el periodo clásico estuvieron dotadas de fuerza y virilidad.

“Praxiteles,” en *Mercaba*, acceso el 29 de noviembre 2015,
http://www.mercaba.org/Manuel/ARTE/Prax%C3%ADteles_de_Atenas.htm

⁷² Robert H. Jackson, “Representaciones de la muerte en las doctrinas del centro de México durante el siglo XVI,” en *Arte y sociedad en la Nueva España*, coords. Arturo Vergara Hernández (México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013), 67.

complementan ambas épocas, entre las observaciones que realizó mencionó que parte de esa doble relación se debe a que los humanistas del siglo XV y XVI tenían la misma concepción aristotélica ptolemaica en la que se sustentaba el tomismo medieval, aunque aclaró que el saber erudito humanista, permitió la revaloración de otras autoridades clásicas que contrastaron la estructura escolástica aristotélica que había dominado durante tres siglos. El filósofo colombiano afirmó que los humanistas no derribaron totalmente la estructura escolástica, pero favorecieron el surgimiento de una nueva corriente de pensamiento.

A su vez, Jiménez señaló que si el discurso renacentista en ocasiones se confunde con el medieval, si la estructura e incluso los temas de interés fueron similares se debe a que los renacentistas se basaron en el mismo esquema del medioevo: metafísica, naturaleza y entes, bajo dicho esquema surge el humanismo, neoplatonismo y el naturalismo.

El saber erudito de los humanistas se nutrió del pensamiento de la Antigüedad clásica, al cual pudo acceder en su lengua original, lo cual provocó tres rupturas respecto al saber escolástico:

En el ataque a la estructura científica del sistema escolástico –fundado en la física aristotélica–, en la reorganización de los estudios liberales y, sobre todo, en la creación de una nueva concepción del hombre. No obstante, hay que hacer hincapié sobre lo anterior: la crítica del humanismo no va en contra de la escolástica en general, sino en contra de la última época de esta corriente filosófica; es decir: ataca el saber medieval oficial de finales del siglo XIV, el cual centra sus especulaciones en la física del ímpetus, que es, en últimas, un desarrollo semi-experimental de la física teórica de Aristóteles.⁷³

Los humanistas, señaló Jiménez, generaron una crítica al sistema científico escolástico que sólo añadía problemas a la física aristotélica, sin cuestionar o corroborar las discusiones que generaba la filosofía teocéntrica de la escolástica medieval, siendo de este modo, estériles para la práctica, pues los conceptos terminaban por cerrarse en sí mismos. En cambio, siguiendo la reflexión de Jiménez, los humanistas partiendo de un pensamiento práctico, fueron conscientes de la necesidad de que el saber estuviera al servicio del

⁷³ Luis Felipe Jiménez, *Giordano Bruno y el pensamiento renacentista* (México: Texere editores, 2007), 29.

hombre, recuperando el contenido de las palabras, a la vez que intentara restablecer la relación entre el saber y lo bello.

Bajo esta concepción práctica del saber, la cual centra su atención en las posibilidades del hombre, provocaron que la reflexión sobre la vida ultraterrena quedara relegada, puesto que el porvenir ya no dependía de la confianza en un Dios sino en el hombre. A su vez, Jiménez mencionó como la física copernicana comenzó a generar un cambio de concepción no solo científica sino religiosa, los nuevos planteamientos desestabilizaron la noción de Dios y del propio hombre. Dicha teoría surge, según manifestó Jiménez, de una tradición aristotélica, sólo que en el medioevo se creía que el movimiento interno del universo era provocado por una potencia separada del cosmos, potencia denominada con el nombre de Dios; en cambio, las reflexiones humanistas consideraban que Dios se encontraba en sus creaciones, es decir en todo, y por medio de ese todo podía accederse a Él, de este modo lo sagrado perdía su abstracción para concretizarse en la materia.

Jiménez apuntó que sustentándose en las autoridades de la Antigüedad clásica, los humanistas construyeron un saber erudito que cuestionaba la distancia que separaba a los humanistas de los antiguos, del mismo modo, analizaron las diferencias entre el *ethos* antiguo y el medieval, práctica que no ejercieron los medievales, pues se consideraban continuadores de la cultura antigua agregando únicamente un *ethos* cristiano. La actitud recientemente descrita, en la cual los humanistas se diferencian de los medievales y a su vez de los antiguos, responde de un pensamiento moderno consciente de su propia historicidad.

Los humanistas, sostuvo el filósofo, crearon una nueva noción de hombre que adquirió cierta autonomía de la noción de Dios, con respecto a la desarrollada por la escolástica y las prácticas religiosas de finales del Medioevo, en la que el tomismo había adaptado la física aristotélica a una percepción cristiana, equilibrando los conceptos de la razón y la fe, a su vez, utilizando la lógica silogística como herramienta epistemológica delimitando lo abstracto de lo concreto, así como lo universal de lo particular. La lógica,

afirmó el filósofo, estableció un orden que correspondía con las jerarquías del ser, así como su estructura y forma de articulación conceptual, dentro de este orden lógico el hombre constituía uno de los seres más inferiores.

No obstante, el humanismo reivindicó al hombre por medio del saber erudito que permitió la revaloración de la Antigüedad clásica y desde ella plantear la filosofía concentrada en el accionar humano. A su vez, aseveró Jiménez, que sin cuestionar el esquema cosmológico de la baja Edad Media, el humanismo estableció al hombre como el centro de una correspondencia entre el mundo celeste y el terrestre; por lo cual en el Renacimiento del siglo XV, como continuación de la estructura cosmológica Medieval, se consideró al hombre como la medida de todas las cosas, debido a su correspondencia con todos los elementos del cosmos y su posición mediadora entre lo terrestre y lo celeste, colocándolo como el agente principal del esquema del saber renacentista.

Observó Luis Felipe Jiménez que el hombre renacentista tratará de descubrir los signos del mundo, lo que se pensaba que tendría como consecuencia el develamiento de la verdad, no obstante, la estructura epistémica de la erudición se vio limitada a sólo ampliar las autoridades de la Antigüedad clásica. Tampoco, siguiendo al filósofo, pudo resolver el humanismo ciertas problemáticas relacionadas con el origen o “el más allá” por lo cual tomaron una actitud indiferente ante lo trascendente. y se concentraron en saberes aplicados Sumado a lo anterior, agregó Jiménez, que dicha actitud también significó una falta de definición y limitación entre los campos de la ontología y cosmología escolástica, puesto que la erudición estaba enfocada en el accionar del hombre reflejado en la política y el urbanismo olvidando una crítica sistemática dirigida al saber medieval.

De cualquier manera, aseguró Jiménez, que el saber erudito mantuvo su fuerza durante el siglo XVI y XVII debido al prestigio de los métodos filológicos del humanismo y su aporte a la bella expresión así como a la gramática, lo que le permitió desplazarse a otros campos, como el religioso ya sea desde la posición de la reforma como de la contrarreforma, de igual manera pudo aplicarse en el racionalismo. Además, señaló el doctor en filosofía, que el saber erudito permitió una nueva conceptualización del hombre,

quien mantenía una armonía con el cosmos al que pertenecía, siendo este un punto central en las discusiones del saber renacentista. Aunque el saber erudito, advirtió Jiménez, no pudo derribar la estructura del saber escolástico, facilitó el surgimiento de una nueva corriente del pensamiento, la cual surgió en gran medida del humanismo a la vez que se le oponía, lo que provocó la reivindicación de algunos aspectos del saber escolástico, generando un sincretismo del mundo cristiano y el clásico.

Como se mencionó recientemente, tanto la teología como la metafísica habían sido temas indiferentes para los humanistas, los que llegaron a proponer una fe cristiana individualizada y antidogmática, ya que la seguridad de la corriente humanista se fundamentaba en el saber erudito, el cual destacaba la capacidad del hombre por hacerse a sí mismo, así como a su fortuna, afirmó Jiménez.

El interés del humanismo por la aplicación de conceptos que fueran útiles al hombre, ocupó el saber erudito, quién se concentró optimistamente en las posibilidades de éste, negando de alguna manera la decadencia y finitud que son parte integral de él. Sin embargo, comenzó a resquebrajarse la confianza incondicional en el hombre a finales del siglo XV, lo cual, según Jiménez, se vio reflejado en la política, urbanismo y la estética, pues se reconoció la fugacidad de las obras, la muerte y el azar. A su vez, mencionó el filósofo colombiano, que como respuesta a la incertidumbre y futilidad del quehacer humano, surgieron las corrientes neoplatónicas provenientes de Florencia. El reflejo de la decepción del proyecto que colocaba el acento en el hombre, también puede contemplarse en la obra tardía de Miguel Ángel, quien bajo la exageración manierista, logra transmitir la agonía y el desencanto de la humanidad.

Antes de llegar a la primera mitad del siglo XVI, los descubrimientos geográficos, la revolución copernicana y los anuncios catastróficos de la Reforma modifican este panorama; surge entonces la necesidad de un replanteamiento tanto del suelo en que se habían desarrollado estas series discursivas como de los ideales que se perseguían este fue el contexto histórico que heredaron discursos como el de Erasmo, el de Montaigne y el de Bruno, los cuales pretendieron, hasta las últimas

consecuencias, evitar el divorcio entre las palabras y las cosas como unidades que representaban las claves del mundo.⁷⁴

Los cambios mencionados en la cita evidenciaban la falta de control sobre el saber y la propia humanidad, momento propicio para cuestionar el proyecto humanista como lo Montaigne, quien, siguiendo el texto de Jiménez, mantuvo una postura escéptica respecto a la construcción del concepto del hombre relacionado con la estructura cosmológica medieval que lo situaba como medida de todas las cosas y el mediador entre lo celeste y lo terrestre. No obstante, agregó Jiménez, Montaigne no intentó construir un concepto del hombre, se limitó a señalar sus incertidumbres, angustias y limitantes, apuntando a la finitud de la humanidad. Ya que el hombre no puede perder su condición de hombre con todas esas características que lo restringen, el único camino que previeron hombres como Montaigne, Erasmo de Rotterdam y Giordano Bruno, siguiendo a Jiménez, fue el de la crítica a las presunciones humanas, dentro de las cuales está el creer que tiene una condición privilegiada.

Por otra parte, apuntó el doctor Jiménez, Giordano Bruno tuvo una concepción naturalista en la que no podía aceptar la vida después de la muerte en el sentido cristiano, puesto que consideró impensable la creencia de un espacio exterior al propio universo infinito. Jiménez añadió que para el Nolano, el alma por una ley de la mutación, mudaba a una vida mejor o peor según se haya esforzado en su condición humanan anterior.

Retornando a la cosmología medieval, Jiménez afirmó que, ésta estaba fundamentada en la estructura ontológica desarrollada principalmente por el tomismo, misma que se basaba en la noción de “creación.” En dicha estructura, Dios es visto como la causa de las causas, siendo anterior al principio de creación, a su vez, en Dios se concentran los principios de la causalidad, desde los cuales se originan y articulan los demás seres, los cuales participan de la esencia más no de la existencia de Dios; esencia y existencia se

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 46.

separan como acto de potencia, puesto que los seres sólo están en acto cuando son creados.⁷⁵

Luis Felipe Jiménez sustentó que la estructura conceptual tomista imperó durante todo el final del Medioevo, en ella el sistema aristotélico-ptolemaico-cristiano determinaba la posibilidad de un fundamento metafísico sustentado en la física, en el cual el cosmos cerrado y finito, es habitado por múltiples seres desiguales e igualmente finitos, que colaboran a una unidad armónica, pero dentro de los cuales el hombre mantiene una posición privilegiada, ya que por medio del seguimiento de señales sagradas que lo conduzcan hacia la virtud pueden aspirar a un “más allá,” principios de virtud sustentados en la obediencia a seres jerárquicamente superiores, desde la figura de la Iglesia católica hasta la de Dios.

En el pensamiento aristotélico-escolástico, siguiendo las afirmaciones del filósofo colombiano, Dios era una entidad aparte, la causa de las causas, de Él participaban los demás seres en tanto que esencia más no en existencia, no obstante, aseveró Jiménez, que los renacentistas comienzan a cuestionar dicha visión, pues ellos entienden a Dios como una sustancialidad que se concretiza en sus creaciones, en el cosmos y por ende en sus seres, lo divino ahora se encuentra en todo, idea extraída de Anaxágoras, la cual implica una ruptura entre el saber medieval y el renacentista.⁷⁶

Advirtió Jiménez que la nueva forma de enunciar el fundamento ontológico no trastoca la concepción medieval, sin embargo, permite que las prácticas mágicas, alquímicas y astrológicas, reprimidas en el medioevo, se desarrollen. Pues dichas prácticas tomaban de la naturaleza sus singularidades para encontrar señales de lo Absoluto detrás de ellas. De esta manera, siguiendo a Jiménez, se desplaza la visión del cosmos bajo la perspectiva escatológica y mística del cristianismo, por una concepción del cosmos semi-panteísta, en la que la relación entre Dios y los demás seres, como el hombre, deja de estar mediada.⁷⁷ Sin embargo, señaló Jiménez, que a pesar de que se desarticula la concepción

⁷⁵ Cfr., *Ibíd.*, p. 48.

⁷⁶ *Ibíd.*, p. 54.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 55.

medieval, no se pierde la idea de un Dios trascendente, percibiendo de forma empírica su esencialidad, y al cosmos concibiéndolo sino de forma infinita si ilimitada.⁷⁸

Jiménez enfatizó que el absolutismo tomista fue contrastado por el relativismo metafísico de Nicolas de Cusa, bajo la perspectiva de este pensador las cosas sólo eran concreciones relativas al universo y a Dios, siendo el universo el máximo contrato de las cosas que son albergadas por él, el universo a su vez era lo más cercano a lo máximo absoluto que es Dios. En consecuencia, Dios era la referencia abstracta desde la cual se hacía relativo cualquier movimiento o entidad. Puesto que la quietud era privilegio divino, esto implicaba que todo lo que estaba contenido en el universo ilimitado estaba en movimiento, por mínimo que fuera. Por tanto pensar en un cosmos en movimiento era darle un tiempo de duración que a pesar de ser incalculable era limitado. Este pensamiento adelantado para su época, explicó Jiménez que necesitó de las bases científicas copernicanas como el propio aristotelismo se basó de la física ptoloméica. Copérnico argumentó su teoría heliocéntrica desplazando a la tierra como centro del cosmos, al tiempo que le adjudicó un movimiento propio como parte de la forma esférica de su cuerpo con lo cual no derribó la tradición ptolemaica, pero al deducir por analogía de forma con los otros planetas el movimiento natural de la tierra, lo que hizo es reducir a la Tierra, a un planeta entre otros. Según Jiménez, el movimiento de la Tierra confirma las suposiciones del Cusano, el mundo era finito aunque incalculable, lo cual implicaba la ruptura con el sistema metafísico-cosmológico-escolástico.⁷⁹

Al no poder concebir la posibilidad de un movimiento –por lo menos leve– en el centro del universo, al no poder dar cabida a la existencia de un centro diferente de la Tierra, la escolástica medieval permitía que, desde un argumento metafísico, se trastocara todo su orden ontológico. Pero lo que más preocupaba a la vieja escolástica no era tanto el orden cosmológico que se removía, ni las modificaciones al fundamento ontológico, desde el cual se habían erigido como conductores de la sociedad medieval –a la postre, todo ello era susceptible de modificación y readaptación–: lo preocupante era el desmoronamiento de su noción sobre la “esencia” del hombre. Sin duda, no se trataba de defender una serie de nociones abstractas, sino el *ethos*, la morada del hombre, el lugar donde tenía sentido su existencia. En efecto, la ruptura que se estaba produciendo a partir del Cusano

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 56.

⁷⁹ *Cfr.*, *Ibíd.*, p. 56-58.

hasta Copérnico no prescindía ni destruía el Medioevo, pero trastocaba la noción de existencia humana de los hombres de ésta época. El hogar del hombre, descentrado, desvertebrado, requería nuevas bases que se acoplaran en una totalidad una nueva fundamentación metafísica y cosmológica con un nuevo sentido de la vida.⁸⁰

Las reflexiones de Luis Felipe Jiménez que se revisaron hace un momento, son útiles para entender cómo el concepto del hombre se modificó del Medioevo al Renacimiento, concepto que se no se puede entender de manera aislada sino que está vinculado con la noción de un cosmos así como de Dios. Por otra parte, ha sido importante revisar la construcción del concepto del hombre para entender cómo el tema de la muerte en la época renacentista es relegado, pues el humanismo se concentra en las posibilidades de la humanidad omitiendo sus limitaciones dentro de las cuales se encuentra la finitud, misma que fue señalada de manera particular por Giordano Bruno así como Montaigne.

En los siguientes párrafos se analizará la presencia del cuerpo teórica y artísticamente. La intención de dicho análisis es profundizar sobre la importancia del hombre para la producción artística. Como se mencionó recientemente, en el Renacimiento el hombre se convirtió en la medida de todas las cosas, puesto que es modelo de la unidad de la representación en su conjunto. Daniel Arasse identificó esto como la modernidad, la que se fundamenta en dos tradiciones, la antigua que se reactualiza a finales del siglo XV, en dicha tradición se reconoce el cuerpo humano como la base de las proporciones arquitectónicas armoniosas demostrando la perfección del cuerpo al quedar inserto en dos figuras perfectas el círculo y el cuadrado, dando como resultado el hombre del Vitrubio. La segunda tradición mencionada por Arasse es la cristiana, misma que se presenta aparentemente como antagónica de la antigua. El cristianismo identifica la armonía y belleza del cuerpo como proyección de Dios en el hombre, puesto que está hecho a su imagen y semejanza, Cristo sería entonces la encarnación de la perfecta belleza. No obstante, advirtió Arasse, que el cuerpo es donde se manifiesta la muerte, la corrupción corporal incluso fue representada en el cuerpo de Cristo a manos de Matthias Grünewald o Hans Holbein, la paradoja del cuerpo cristiano, creado en perfección y testigo de su corrupción.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 59.

El contrasentido de la representación pictórica del cuerpo infecto del Nazareno, al que podría sumarse la versión en escorzo de Andrea Mantegna, posiblemente respondería a cierta incredulidad sobre la resurrección, así como a una crítica al pensamiento humanista, cuestionando la trascendencia del hombre, que bajo la perspectiva católica tiene como máximo representante a Jesucristo.

A esta doble tradición antigua y cristiana, el pensamiento analógico del Renacimiento añade una tercera determinación que lleva al máximo el prestigio del cuerpo: es el microcosmos que, en el centro del mundo, es el reflejo y resumen del macrocosmos, del mundo.⁸¹

La valorización del cuerpo humano, argumentó Arasse, se encuentra asociada a la dignidad del hombre que exalta el humanismo florentino durante el siglo XV. De las múltiples formas en que se valoró el cuerpo Arasse rescata solamente dos, primero la teoría popular pero frágil de las proporciones, y después aquella que hace referencia al reconocimiento y explotación de los efectos de afecto, que la representación de la belleza ejerce en el espectador a través del fenómeno social y cultural, destacando la importancia de la erotización de la mirada.⁸²

La reflexión renacentista sobre las proporciones modificó la tradición medieval, pues argumentó Arasse, que por una parte transformó las instrucciones pedagógico-técnicas que pretendían facilitar a los pintores la representación de la belleza medieval que estaba sumergida en la metafísica. En su lugar los teóricos renacentistas, siguiendo el pensamiento de algunos medievales, encontraron en el cuerpo humano la armonía entre la Creación divina en relación con el macro y microcosmos. No obstante, Arasse reconoció una separación entre la teoría y la práctica artística, ya que en la investigación de los artistas en el estudio de las proporciones no se dio relevancia a la postura metafísica, siendo esto evidente en los estudios de los dos artistas que más indagaron sobre las proporciones Leonardo da Vinci y Alberto Dureró.

⁸¹ Daniel Arasse, "La carne, la gracia, lo sublime," en *Historia del cuerpo*, vol. 1, *Del Renacimiento al Siglo de las Luces*, coords. Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin, Georges Vigarello. (España: Taurus, 2005), 402.

⁸² *Ibíd.*, p. 402-403.

Arasse describió el proceso e interés de ambos artistas, por una parte la racionalidad que persiguió Leonardo en las proporciones da cuenta de un pensamiento morfogenético en el que trata de identificar en la estructura de los organismos naturales una geometría biológica. En cuanto a Alberto Durero, Arasse comentó, que el artista teorizó sobre el tema de las proporciones, pero además fue el primero en estudiar las proporciones de la mujer de manera sistemática. Con ello de alguna manera rompió con la tradición que indicaba que al ser producto de una costilla, el cuerpo femenino no poseía la misma perfección del que fue creado a imagen y semejanza de Dios. Arasse consideró que este interés por la mujer en Durero, tuvo como consecuencia el poner en el mismo campo teórico las proporciones de ambos sexos. Durero desplazó la representación de la belleza femenina del campo de la metafísica al de la estética, aunque lejos de proponer una figura ideal en la que se reflejara la perfección microcósmica de la Creación divina, creó una serie de variaciones tanto de proporciones femeninas como masculinas, las que se encontraban relacionadas con diferentes tipos de morfologías, con lo que parece que pretendía encontrar racionalmente, geoméricamente, las proporciones naturales de los cuerpos, aseguró Arasse.

En el Renacimiento se pretendió capturar la perfección del cuerpo humano, alejándose de la concepción metafísica privilegiada por los filósofos, sino a través de la belleza como un valor en sí mismo, retornando a los cánones griegos. Sin embargo, artistas como Leonardo y Durero se interesaron por capturar la decadencia física de la vejez, o la deformidad del cuerpo real alejándose de los cánones de la época. Umberto Eco mencionó en su *Historia de la fealdad*, que la fealdad de la mujer, relacionada en el medioevo con la maldad, en los albores del humanismo se recrudeció en Boccaccio, el cuál expresó misógicamente en *Corbaccio*, la imagen de una mujer embaucadora que esconde su edad y fealdad a través de ungüentos y la que además tiene vicios que la envilecen y no la hacen digna del amor. En cambio, en el Renacimiento, señaló Eco que la fealdad femenina fue elogiada con ironía, y mirada con cierta melancolía, pues la vejez era la decadencia de aquella belleza admirada de la juventud.⁸³

⁸³ Cfr., Eco, *op. cit.*, p. 159-167.

No obstante, aseveró Arasse, la representación de la belleza es el discurso imperante de la época, ésta se ha visto desposeída de su argumento metafísico, la profanación ejercida por el arte, deja residualmente una belleza idealizada que es el centro de la composición renacentista. Tras la deslegitimación metafísica del estudio de las proporciones, según Arasse, se comprende la importancia que la belleza física del cuerpo constituía en el Renacimiento un valor estético intrínseco. Por ello, comentó el autor, los cuerpos de los cristos aparecerán apolíneos, en ellos se ha desvanecido la corrupción del cuerpo muerto y la expresión de sufrimiento que descompone el rostro.⁸⁴

La forma de representar al hombre denota el cambio de pensamiento antropocéntrico y racionalista, basado en una nueva forma de estructura compositiva, la cual destacó Arasse bajo el programa teórico práctico de Leon Battista Alberti *De pictura*, fechado en 1435, en el que se menciona del recurso técnico del punto de fuga, el cual debe situarse en el mismo plano de las figuras humanas representadas, este gesto que crea un efecto de continuidad entre el espacio real ocupado por el espectador con respecto al espacio ilusorio de la pintura, revela un gesto del antropocentrismo aplicado en la construcción pictórica.⁸⁵

La perspectiva, comentó Jorge Juanes, forma parte de una serie de descubrimientos científicos empíricos sobre la pintura, como el estudio anatómico o el claroscuro, que generan un cambio jerárquico sobre la pintura, la cual en la Edad media fue considerada como arte menor.⁸⁶ Sumado a lo anterior, Juanes consideró que por medio de la perspectiva fue posible conseguir una representación más precisa del mundo. Esta nueva forma de organizar el espacio es parte de la mirada racionalizada del hombre, ya que se construye las composiciones a través del sujeto quien asigna un espacio particular a cada cosa.⁸⁷

Por su parte, Erwin Panofsky indicó que la perspectiva es un efecto visual producido por la curvatura de la retina, para poder lograr dicho efecto en la representación

⁸⁴ Arasse, *op. cit.*, p. 407- 408.

⁸⁵ *Cfr.*, *Ibíd.*, p. 399.

⁸⁶ Juanes, *op. cit.*, p. 57-58.

⁸⁷ *Cfr.*, *Ibíd.*, p. 51.

bidimensional es necesario hacer uso de cálculos matemáticos.⁸⁸ La configuración pictórica a partir de la percepción fisiológica del hombre modifica la noción del espacio reafirmando el pensamiento antropocéntrico.

Juanes recuperó algunos comentarios sobre la perspectiva realizados por Manuel Lavaniegos, estudioso de la mitología y lo sagrado en la literatura, quien consideró al rompimiento de una concepción espacial como elemento importante para entender la crisis simbólica de una cultura. Dicho rompimiento se lleva a cabo por medio de la composición pictórica, pues del plano medieval se transita a la profundidad lograda por medio de la perspectiva, con lo cual se anuncian nuevas formas de comprender la espacialidad y la temporalización, conceptos que están ligados a cambios ideológicos.

Por otra parte, la perspectiva respondía también a la necesidad de aplicar el saber en el arte, el cual era más que una expresión bella que buscaba imitar ciertas reglas de la Antigüedad, sino que velaba símbolos pertenecientes a corrientes de pensamiento que coexistían al mismo tiempo.

La yuxtaposición del discurso humanista y la filosofía oculta tejió la red que permitía la realización de la estructura teórica del Renacimiento en formas discursivas que se expresaban, no en conceptos teóricos, sino en imágenes. En efecto, al tomar como base los signos de la naturaleza, dentro de los cuales se incluía el lenguaje –la síntesis de la interpretación del mundo hecha en esta época–, el saber se expresa en el arte y en los símbolos, que tenían tanta realidad como hoy para nosotros la tienen las explicaciones científicas. En este sentido, las obras de arte, al igual que los símbolos en ellas contenidas, se esforzaban por ser “representaciones del mundo”, una especie de talismanes capaces de cumplir una función natural y mágica: debían tener la capacidad de atraer las imágenes celestiales, atrayendo su influjo benéfico o, por el contrario, alejando lo nefasto.⁸⁹

Las líneas anteriores proporcionan un significado más profundo a la conquista del espacio en la obra renacentista, ya que no sólo se trataba de imitar la realidad, sino de conocerla por medio del arte, lo cual refleja el carácter práctico propio de la época. A pesar de que los términos de arte y ciencia aún no fueran empleados, ya existían en la práctica estas disciplinas, ambas presentes en las obras de arte.

⁸⁸ Erwin Panofsky, *La perspectiva simbólica*, trad. Virginia Careaga (México: Tusquets, 2010) 14-15.

⁸⁹ Jiménez, *op. cit.*, p. 43-44.

Por otra parte, se puede decir que tanto el saber erudito como el arte son expresiones de una concepción antropocéntrica, su importancia radica en su mera existencia, ya que el hombre se reconoce en ambos como un ser pensante y sensible. Sin embargo, el arte tuvo la facultad de sobrevivir a la caída del proyecto renacentista, puesto que el saber erudito no pudo evitar quedar atrapado en sus propios conceptos, tal y como había sucedido con el saber escolástico, por lo cual aún quedaba la belleza de las obras de arte para poder confiar en la capacidad del hombre.

Unido a este conocimiento hermético a la tradición platónica, como filosofía que descubre en transparencia una dirección ideal, un sentido oculto de las cosas, se descubre el ámbito de lo divino, concibiendo una armonía de orden superior. Esta vida secreta se manifiesta a través de un ritmo, una forma, un destello de hermosura; no responde a un orden lógico o a una abstracción conceptual, sino a un principio de orden y de gracia. Descubrir la verdad no puede hacerse mediante la lógica silogística, pues ésta no hace más que distanciarla; sólo se puede lograr mediante una visión mental que aferre el número y el ritmo como el artista capta el alma de los seres en sus creaciones.⁹⁰

El arte, ciencia, filosofía, en sí todo el pensamiento renacentista giró en torno del hombre excluyendo a la mujer, a quien se ha hecho sólo una mínima alusión, por medio del estudio de las proporciones de Durero o los estudios anatómicos de Leonardo da Vinci, entendiéndose esta falta de presencia del sexo femenino como una omisión que alude a la inferioridad que la mujer arrastra desde la metáfora de la costilla o del pecado original.

Dicha concepción inferior sobre la mujer se manifestó en ideas concretas que recapituló el artículo de Oscar Arango, David Lara y Gordon O’Koth titulado *La sexualidad en el renacimiento*, en el que se recuperó la noción de la mujer como un “varón imperfecto” o “útero andante,” conceptos que de alguna manera son heredados de la antigüedad, pues tampoco en aquella época había una diferenciación de géneros relevante aunado a ello “el modelo de referencia era la identidad estructural del hombre, cuya única diferencia con la mujer era la falta, por parte de ellas, del calor vital.”⁹¹ Los tres autores de *La sexualidad en el renacimiento* indicaron que si bien en la época se valoró el cuerpo, el de la

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 38.

⁹¹ Oscar Arango A. et al., eds., “La sexualidad en el renacimiento,” en *Theologica Xaveriana*, n.140, Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia (2001):574, acceso el 24 de enero de 2017, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=191018202004>

mujer no gozó del protagonismo del hombre, además de que se situaba en medio de la dicotomía del desnudo y el pudor. Aunado a lo anterior, se argumentó en el artículo que pese a que la mujer podía ser representada en obras pictóricas o escultóricas, ella no tuvo acceso a su producción, viéndose marginada su expresión visual a un arte popular de material de poca duración como loza y bordados. Así que las referencias artísticas sobre la mujer están condicionadas por una visión patriarcal.

Por otra parte, señalaron Lara, Arango y O'Koth, que el mensaje dominante del cristianismo medieval era practicar el amor al prójimo, visualizando a la mujer como un medio para la procreación, no obstante, en cuanto el pensamiento renacentista tomaba mayor fuerza, se privilegió el estado virginal de la mujer, el cual intentó regularizar la Iglesia católica, con la finalidad de evitar una repercusión en el nuevo orden. Sin embargo, advirtieron los autores del artículo, que no pudo controlarse que las mujeres se inclinaran por esta forma de vida semireligiosa, practicando el celibato a pesar de no estar consagradas. La proliferación de mujeres piadosas amenazaba el varonil poder eclesiástico, razón por la que según los autores, la Iglesia tomó como medida preventiva el freno de la participación de la mujer en la vida religiosa y espiritual, estrategia que no evitó que la sociedad las reconociera y escuchara, ya que de alguna manera resurgía la relevancia de la mujer virginal de las primeras comunidades cristianas, la cual se caracterizaba por su virtud, castidad y santidad. Siguiendo el artículo sobre la sexualidad, parece que se tenía empatía con la figura de la mártir virgen, lo cual se reflejaba en la preocupación por la localización de sus tumbas, lo que además fortalecía el discurso de una religiosidad auténtica sustentada en la contrarreforma en oposición con la desnaturalizada religiosidad reformista.

Las prácticas sexuales de la época renacentista se ven modificadas por una inclinación hacia la contención, ya sea por medio de la fidelidad como por la abstinencia, mismas que se vinculaban con la idea de poder y estatus.

Si el *ethos* medieval era rural, con un modo de vida agresivo y libertino de la clase dominante, donde se vivía la poligamia y las relaciones de tipo bisexual, para el renacimiento apareció una nueva elite que transformó las relaciones entre los sexos, pues se hablaba de la fidelidad matrimonial y la necesidad de la monogamia.

Por su parte, el clero se distinguió fuertemente por su abstinencia sexual, una diferencia que le daba estatus y le permitía aumentar el poder político, social y económico. Los laicos, por su parte, tenían la misión de perpetuar la especie.

En medio de la sociedad jerárquica y convencional del medioevo, en la que el amor al prójimo era una imagen-fuerza, se abrió paso la abstinencia sexual como posibilidad de vivir plenamente un cosmopolitismo trascendente: ser hermanos del mundo. Por una parte, se empezaron a entender la reproducción, el apareamiento, el parto y sus dolores como esclavitud humana, mientras que la virginidad se entendió como camino de libertad.⁹²

Aparte, en el texto sobre la sexualidad renacentista, se aseguró que la educación de la mujer se basaba en la fidelidad, por lo cual se tomaba como modelo de fidelidad a la Iglesia católica a la mujer más que al propio hombre; además el creyente se preciaba por su perfección y virtud más que por su intelecto, lo cual encajaba perfectamente con el perfil de la mujer, quien no tenía acceso a una educación consistente ni participaba de la construcción social ni la vida pública, y en la que además recaía la presión de mantener una vida honorable. De esta manera, se aseguró en el artículo, se fue otorgando un lugar seguro a la mujer que no incomodará al poder jerárquico patriarcal, pues practicaba y difundía los principios religiosos, sin poder aspirar a tener cargos dentro del clero; además colaboró económicamente por medio de la beneficencia y el mecenazgo, únicas actividades sociales que eran permitidas para la mujer.⁹³

Por otro lado, Lara, Arango y O'Koth señalaron que los cánones de belleza así como la higiene se vieron modificados debido a la aparición de enfermedades como la peste bubónica y la sífilis, lo que trajo como una de las consecuencias el alejamiento del agua en la práctica higiénica, optando por una higiene seca por medio del uso de polvos, perfumes así como de prendas blancas, recursos higiénicos que terminaron siendo signo de poder económico. También se indica en el artículo, que una actitud moralista se reforzaba con las medidas preventivas e higiénicas, provocando el cierre de prostíbulos, considerando perversiones los baños y abluciones públicas.⁹⁴ De este modo la higiene, el poder adquisitivo, las costumbres y la moral se fueron consolidando en un canon específico, que

⁹² *Ibíd.*, p. 572-573.

⁹³ *Ibíd.*, p. 570.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 573.

delimitó la apariencia física de la mujer noble y aristócrata que puede contemplarse en la representación de la mártir Lucía de Francesco del Cossa.

El ideal medieval de dama aristocrática graciosa, de caderas angostas y pechos pequeños, dio paso -entre el siglo XV y el XVI- a un modelo más gorda, de caderas anchas y pechos llenos. Se entendía que la gordura era signo «saludable», igual que la limpieza, mientras que la delgadez era signo de enfermedad y pobreza. Las mujeres de clase se distinguían por su físico bien alimentado y la prístina blancura de su ropa interior. En este período cobró importancia la distinción entre mujeres y hombres en su vestimenta., apariencia y comportamiento. El hombre se distinguía por cierta masculinidad robusta y lozana, y la mujer, por cierta ternura suave y delicada, con aire de dulzura femenina.⁹⁵

De alguna manera, se asegura en la cita anterior que la abundancia debía mostrarse en el cuerpo, pero si el aspecto saludable no era obtenido de manera natural, se indicó en el artículo, que podían adquirirse por medio de un maquillaje a base de ungüentos y cremas; no obstante, advirtieron los autores del artículo, mientras que el uso de cosméticos era visto por la élite como signo de poder, por otros sectores fue considerado como signo de vanidad e incitación a la lujuria, pero de cualquier manera había una inclinación a considerar que estos productos mejoraban la apariencia.⁹⁶ Finalmente lo que demuestran estas acciones es una lucha por la supervivencia dentro de la división de clases, para tener posibilidades de contraer nupcias y favorecer a su estirpe con un matrimonio conveniente la mujer debe mostrarse en abundancia, situación que sin duda no era exclusiva de este género, pero si probablemente su única arma, debido a la estructura social.

A pesar de que la mujer fue relegada del discurso histórico dictado por el hombre, en el Renacimiento hubo ganancias para el género femenino, entre ellas recuperó María Teresa Beguiristain la consideración de que era un ser humano que tenía un alma.⁹⁷ Aunque la mujer debía tener ciertas virtudes que trataran de reivindicar su reputación de mujer seductora, de este modo el carácter bipolar de la mujer se debate entre seducción y la santidad, entre Eva o la Virgen. La propia santa Lucía de Francesco del Cossa parece

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 576.

⁹⁶ *Ibíd.*

⁹⁷ María Teresa Beguiristain, “La mujer en la cultura medieval y renacentista,” p.140, acceso el 17 de marzo 2016, <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/viewFile/108292/154757>

participar de ese carácter contradictorio, vestida virginalmente, representando la santidad hay cierta seducción en los gestos y la postura.

2. BARROCO

Elisja Schultz van Kessel, colaboró en una colección sobre historia de las mujeres en occidente, bajo el título de *Virgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna*. En dicho texto mencionó que con la aparición de la Reforma protestante la Iglesia católica quiso renovar su imagen retrocediendo al tiempo de los primeros cristianos, con lo que aparecieron los primeros estudios históricos sobre las vírgenes-mártires protocristianas, a su vez, se realizaron búsquedas de reliquias de santos y donde se encontraban los sagrados huesos se erigía o reconstruía un templo al estilo barroco. Las figuras de las vírgenes mártires, afirmó Schultz, inflamaban la imaginación de los fieles, por ello se multiplicaron las representaciones de estos personajes. La renovación de la Iglesia surge de una “interacción entre la dinámica espontánea de la vivencia colectiva y el carácter coercitivo de las relaciones de poder.”⁹⁸ Aunque habrá de recordarse que en la revisión sobre la época renacentista, se aludía a la inclinación de la sociedad por las mujeres vírgenes de las primeras comunidades cristianas, y con ello de la búsqueda de sus tumbas, hecho que pudo darse durante ambas épocas, y acentuado en la barroca debido a la necesidad de reforzar al catolicismo.

El modelo de santidad, fue vigilado por la institución eclesiástica, para evitar que el culto popular cayera en malas interpretaciones en medio de un clima complicado para la Iglesia católica. Parte de las reformas que implementó la Iglesia, según Schultz, fue la tendencia a la humanización de Dios así como de todos los personajes divinos. “En lugar de hacedores de milagros, a los que uno se acercaba con respeto y temor, se convertían en protectores a los que había que rodear de confianza y afecto.”⁹⁹ El culto a los santos también se tornaba peligroso, pues como bien mencionó Schultz, podía salirse del control eclesiástico, aunado

⁹⁸ Elisja Schultz van Kessel, “Virgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna,” en *Historia de las mujeres en occidente*, vol. 3, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, coords. Georges Duby y Michelle Perrot, trad. Marco Aurelio Galmarini. (Madrid: Taurus, 2000), 195.

⁹⁹ *Ibidem*.

a ello, se encontraba la crítica protestante contra las reliquias y las imágenes. Como estrategia, aseveró Schultz, que la Iglesia católica debilitó la significación del milagro y enfatizó la virtud heroica del santo frente a los infieles, situación que se repetía con la aparición de la Iglesia protestante, pero ello hizo más complicada la distinción de los santos, lo que caía en campo de teólogos y canonistas.

En cuanto al control religioso sobre la imagen, Vicent F. Zuriaga Senet recuperó en su artículo *El dolor como el triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas*, el impacto que tuvo el Concilio de Trento en las imágenes religiosas, de la representación del martirio femenino, mencionó que al someterla al decoro, la imagen tendía a la dulcificación. A su vez, Zuriaga añadió el decreto sobre las imágenes *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus*, mismo que contiene once puntos de carácter normativo y cinco doctrinales. En el punto cinco del decreto *Imaginibus* se afirma la doctrina del II Concilio de Nicea, la cual determina que las imágenes son las letras de los iletrados. En tanto, el punto trece determina que se elimine todo lo profano o deshonesto, y no se vistan las imágenes con adornos provocativos.¹⁰⁰ Respondiendo a ambos puntos, la Lucía de Zurbarán se presenta claramente identificable por medio de sus atributos, y sus prendas suntuosas, a la vez que muestra los valores más importantes de su hagiografía, mismos que son acordes a los ideales de la mujer barroca, es decir, la sencillez, mesura y misticismo.

La presión que se ejercía desde el Concilio respondía, como bien señaló Zuriaga, a la situación que la Iglesia católica enfrentaba ante las doctrinas iconoclastas, las cuales denunciaban un abuso de las imágenes y sus desviaciones en la veneración de las mismas. Por otra parte, mencionó Zuriaga, que la existencia de una verdadera inflación de imágenes, devociones, milagros podían mostrar superstición y falta de respeto, situación que se debía encarar. A lo cual debe sumarse, que la Iglesia enfrentaba al humanismo renacentista y su culto al cuerpo, lo que consideró Zuriaga que preocupó a los eclesiásticos por la posible mundanización del arte sacro por medio de la aparición de temas paganos. En consecuencia, según se recuperó del artículo de Zuriaga, en el primer concilio de Milán

¹⁰⁰ Zuriaga, *op. cit.*, p. 169.

1565 se determina que los obispos se reúnan con los artistas de la diócesis para instruirlos en la legislación tridentina.

La preocupación de la Iglesia católica por difundir imágenes piadosas que tuvieran un efecto espiritual en el feligrés, fue cuidadosamente reglamentada y supervisada por las autoridades eclesiásticas, mismas que, según Juan Luis González García, trabajaron en conjunto con una persona con experiencia en el campo visual, un pintor que sirviera al Santo Oficio y que se denominaba como un *veedor*,¹⁰¹ figura que tenía tal poder que sus juicios podían desencadenar la sentencia inquisitorial.

Continuando con el análisis restrictivo de la época, Jorge Juanes advirtió en *Territorios del arte contemporáneo*, que el carácter represivo de la contrarreforma en España hace surgir una inclinación hacia el misticismo, que en literatura se presentaría en el siglo XVI y en pintura un siglo después, teniendo como principal exponente del tenebrismo místico a Francisco de Zurbarán, justamente en el momento en que la pintura española adquirió protagonismo. Ambas disciplinas artísticas emulaban en su lenguaje la experiencia mística, la cual se basaba en mantener un diálogo sin mediaciones con la trascendencia, es decir Dios. Para lograr el éxtasis místico, afirmó Juanes, que se realizaban prácticas ascéticas y meditativas, que se relacionan con los procedimientos rituales de procedencia oriental: ensimismamiento, espacio oscuro o penitencia significan “un largo trabajo iniciático que permite justamente la superación del yo y la epifanía de la alteridad, de lo sagrado como luz.”¹⁰² Identificó Juanes en las representaciones pictóricas una alusión al contacto con lo sagrado, esa experiencia mística, explicó el filósofo y crítico de arte, es traducida como imágenes donde el personaje mira, habla o toca a Dios en una atmósfera preservada, el éxtasis conlleva al estremecimiento tanto imaginario como corporal.

Jorge Juanes estableció que la *union mystica*, surge de una estrategia contrarreformista encabezada por la pintura española del siglo XVII, a través de ésta se intenta aproximar al espectador a un espacio donde se reproduce la irrupción de lo inefable

¹⁰¹ Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*, (Madrid: Akal, 2015), 314.

¹⁰² Juanes, *op. cit.*, p. 80.

y trascendente. Con el fin pedagógico –propagandístico de acercar al fiel a una experiencia extática narrada por los propios místicos, la pintura intenta representar lo irrepresentable.¹⁰³ Esa unión mística del cielo y de la tierra, escribió el crítico de arte, es propiciada por el útero que comunica ambos territorios. En ese discurso se inserta Zurbarán, en donde el encierro y ensimismamiento constituyen la experiencia mística misma que es configurada a través del tenebrismo.¹⁰⁴

Por otra parte Juanes distinguió en el tenebrismo de Zurbarán “la configuración de un territorio de silencio, que conduce a la excentricidad o “ajenamiento” de la experiencia mística.”¹⁰⁵ Aclaró Juanes que los procedimientos plástico-formales no son solamente técnicas, sino recursos a los que acude el artista por una necesidad expresiva coherente con la poética de cada autor. De esta manera identificó tres tipos de tenebrismos el de Caravaggio que califica de plástico-pictórico, entendiéndolo como una construcción teatral de gran efectismo; el místico en el que participa Zurbarán y por último se encuentra el del aislamiento del individuo en una experiencia interior presentado por Rembrandt. También diferenció el misticismo del pintor español, el cual provoca un recogimiento contemplativo, del misticismo del Greco, a quien calificó de sensual a pesar de que la corporeidad en su obra posee una “tensión ascensional.”

Las distinciones que Juanes hizo respecto al tenebrismo son de utilidad para comprender que más allá del canon, de compartir una técnica y estilo, la forma de representación de los artistas citados se distingue por la recreación de atmósferas y significaciones particulares, obedeciendo a necesidades distintas. Incluso el misticismo adquiere un cariz específico debido a la forma en que se representa.

La unión mística se encuentra reflejada en *Santa Lucía*, pues la luz se presenta como el contacto divino, el territorio de silencio es evocado por medio de la expresión hierática y el claroscuro que vela casi la mitad siniestra de la siracusana. Esta atmósfera es propicia

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 85.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 97.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 86.

para emular “el prototipo de la mujer en clausura: solitaria y en permanente diálogo con Dios.”¹⁰⁶ Sin embargo, la actitud de la santa dejan traslucir resignación ante su destino, más no se le ve llena de gracia o con una actitud triunfal. La imagen trata de ser fiel a la narración y la poética permitida por las represivas normas tridentinas, las que seguramente son en gran medida las responsables de su hieratismo, ya que a pesar de que existen representaciones sensuales del encuentro místico sea plástica o literariamente, según afirmó Ilse Guadalupe Díaz Márquez en su tesis de posgrado, comienza a verse con sospecha la mística en la época contrarreformista.¹⁰⁷

Por otra parte, aseguró la maestra en filosofía e historia de las ideas, que la figura de la santa pierde su relevancia en el siglo XVII, como producto de las presiones de la Reforma, la respuesta de las normas conciliares así como la aparición de un pensamiento racionalista con el que se interpretaba el mundo bajo una Modernidad plenamente instalada la cual desplazaba:

El proceso de instalación del Espíritu en el pensamiento occidental: la vida humana ya no se entiende como el breve paso hacia la eternidad propuesta por el cristianismo y el sistema de valores comienza a ser regido por la noción de progreso y por el deseo del hombre puesto en la esperanza de un futuro mejor, ya no celestial, sino terrenal, relativo a la obtención y a la acumulación de bienes materiales, ya no espirituales.¹⁰⁸

A pesar de que el racionalismo comenzó a provocar un cambio en la forma de entender la vida y muerte, en una España que para mediados del siglo XVII está en el inicio del ocaso, siguió manteniéndose en el poder una corona fuertemente vinculada con la Iglesia católica, por lo cual se puede deducir que aún el tema de la vida ultraterrena mantuvo cierta importancia.

Aunado a ello se encuentra la presencia de un género con carga moralizante consolidado en el barroco, el bodegón o naturaleza muerta, el cual consiste en la representación de objetos, pueden ser perecederos como flores, frutos o animales muertos

¹⁰⁶ Ilse Guadalupe Díaz Márquez, “Una aproximación a la mística femenina moderna. La historia de “la monja de las llagas”” (tesis de maestría, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2012), 27.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 28.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 30.

para el consumo; como también, según describió Anna-Carola Krauß, objetos que representan la caducidad del hombre, a los cuales se les llamaba *vanitas* tales como relojes, calaveras, cuerdas rotas, velas consumidas, espejos o burbujas. Los bodegones, señaló Krauß, eran más que composiciones con las que el artista mostraba su virtuosismo al representar fielmente las texturas de los objetos, tampoco se limitaba a registrar las riquezas acumuladas, pues detrás de ese intento de querer preservar la belleza efímera, se denuncia su falsedad, ya que pertenece a una ilusión que ha seducido la vista, como de forma paralela la vida seduce con sus placeres momentáneos,¹⁰⁹ es pues este género una forma de señalar angustiosa y melancólicamente la presencia acechadora de la muerte.

En cuanto a la mujer en la época Barroca, Juan Manuel Valencia Rodríguez apuntó en su artículo *Ceremonias, mujer y jerarquía social en el modelo religioso barroco*: “se acuñó una mentalidad tradicional en la que la mujer es considerada una criatura inferior propensa a la frivolidad, de voluntad débil e inclinada al pecado, todo lo cual justifica el desempeño de un rol subordinado al hombre.”¹¹⁰

El origen de la inferioridad femenina estaba respaldado por el relato bíblico el cual afirmaba que la mujer era creada a partir del varón, así como por ser la causa de la pérdida del paraíso edénico y la obtención del pecado original. Valencia recuperó en su artículo el argumento del jesuita Francisco Escrivá de Romani, quien afirmó que la mujer fue creada con igual dignidad que el hombre, pero tras el pecado original fue considerada como un ser inferior a éste, a quien debía sujetarse porque ella era de naturaleza más flaca, menos fuerte, constante, prudente y sabia que el varón. “La convicción sobre la inferioridad femenina llega al extremo de considerar que más vale hombre malo que mujer buena.”¹¹¹

La desconfianza en la mujer, llevo a los humanistas y religiosos a observar el atuendo de éstas, considerando que no debían aderezarse ni llamar la atención de los varones. A propósito del aderezamiento, Valencia Rodríguez recuperó dos afirmaciones de

¹⁰⁹ Anna-Carola Krauß, *Historia de la pintura. Del Renacimiento a nuestros días*, trad. LocTeam, S.L. (Colonia: Könemann, 1995), 44.

¹¹⁰ Juan Manuel Valencia Rodríguez, “Ceremonias, mujer y jerarquía social en el modelo religioso barroco,” *En Revista de Humanidades*, n. 30 (Sevilla: IES Salvador Távora, 2016), 105.

¹¹¹ *Ibidem*.

los humanistas que deja entrever el carácter de la época, pues Alonso Herrera afirmó que estas actitudes también eran parte de buscar la estima social, pues en nada podían sobre salir por sí mismas; Escrivá, por su parte, sancionó que la mujer quisiera llamar la atención del varón para contraer nupcias, pues ella no debía pensar en el matrimonio hasta que viniera impuesto por los padres.¹¹²

Un ejemplo claro de la inferioridad de la mujer ante el hombre queda expresado en el ritual del Bautismo como Valencia Rodríguez lo dejó descrito:

Y cuando el padrino lo tiene en los brazos, le pone sobre su brazo izquierdo si es hembra, y si es varón, sobre el derecho, lo cual significa que la mujer ha de tener inferior lugar del que tiene el varón, lo cual es tan a gusto de Dios, que aun en el Sacramento quiere que se muestre, y se le notifique con esta Ceremonia, para que tenga cuidado la mujer de conocer siempre su lugar en todo, pues la misma naturaleza previno esto, pues desde las entrañas de su madre el varón tiene lugar a la mano derecha en ellas, y hembra a la izquierda.¹¹³

En cuanto a las obligaciones matrimoniales, Valencia afirmó, que la mujer debía sujetarse al marido en todo mientras que las ordenes de éste no fueran contra de las leyes de Dios, debía cuidar de la familia e inculcar la educación cristiana.

Por otra parte, Escrivá sancionó al adulterio, el cual en principio veía de manera igualitaria tanto en el varón como en la mujer, pues ambos al casarse debían mantenerse fieles, ya que sus cuerpos ya no les pertenecen sino a la esposa o esposo; pero al momento de que se juzgaba el adulterio resultaba más grave en la mujer ya que ésta tenía como virtud propia la castidad.

La desconfianza hacia la mujer no era exclusiva de la Iglesia católica, más bien formaba parte del pensamiento del periodo barroco, mismo que ha dejado secuelas en el pensamiento y comportamiento, no sólo en la heredera inmediata del barroco español, es decir, la sociedad novohispana, sino incluso en la actual.

¹¹² *Ibíd.*, p. 106.

¹¹³ *Ibídem.*

3. NOVOHISPANO

La Lucía novohispana pertenece a un mundo, que describió Leticia Mendoza Pérez como un complejo entramado multirracial, multiétnico y multicultural, que hacían de la mujer un apéndice del género masculino así como de la capa social al que éste pertenecía. El virreinato es también, según las palabras de Mendoza, una época de conflicto entre grupos de castas, en el que el absolutismo virreinal y la Iglesia católica intentan mantener un orden, y conservar la diferencia entre la superioridad de la raza ibérica y el resto de clasificaciones raciales. Para conservar esa conveniente distinción de razas, aseguró Mendoza, que la Iglesia se encargó de promover la virginidad entre las mujeres blancas de clase alta, ya que en la pureza de la raza ibérica recaía el futuro del clero, puesto que de ese modo aseguraba seguir perteneciendo a la clase social privilegiada; por el contrario, la mujer perteneciente a las castas, se encontraba desprotegida, incluso se favoreció la mezcla de castas para provocar un amalgamiento de la sociedad.¹¹⁴

La condición específica de cada mujer, de la cual depende su posición socioeconómica, raza u origen, determinaba las exigencias sociales, morales y religiosas así como el marco de acción social en el que podían desenvolverse, siendo este siempre más restringido que el del varón.

A las mujeres en el México Colonial, se les puede ubicar desde varias concepciones, distintos imaginarios sociales femeninos se relacionaron entre sí, la mujer de élite, la mestiza, la indígena y la mujer esclava principalmente. Pero a su vez, dentro de esos grupos, se dieron distintos roles y subdivisiones, lo que llevó a la conformación de todo un complejo colectivo de mujeres, no reductible a un sólo papel hegemónico de mujer. Muchas de estas diferencias fueron vinculadas con el poder, la riqueza o el acceso a la cultura y al grupo étnico al que pertenecía.¹¹⁵

De este modo a pesar que el ideal sobre la virginidad, la condición matrimonial o conventual de la mujer que se imponía en el pensamiento colonial, había circunstancias específicas que facilitaban o que exigían de manera más puntual dichos ideales.

¹¹⁴ Mendoza Pérez, *op. cit.*, p. 60-61.

¹¹⁵ Omar Daniel Cangas Arreola, "El amor se volvió mujer. Las mujeres y el amor en el México Colonial," en *Avances*, n. 132, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (octubre 2006):11, acceso el 02 de febrero de 2017, <http://www.uacj.mx/DGDCDC/SP/Documents/avances/Documents/2006/Avances%20132.%20Omar%20Cangas.pdf>

En la mujer de clase alta descansaba el honor de la familia, como lo evidenció Omar Daniel Cangas Arreola en su artículo *El amor se volvió mujer. Las mujeres y el amor en el México Colonial*, a través del cual indicó como la mujer era el medio por el cual se sucedían los títulos nobiliarios, los patrimonios familiares, además permitía que su esposo accediera al grupo social en el que ella se desenvolvía y su dote formaba parte del capital de alguna empresa del cónyuge, por lo cual la mujer de clase alta desempeñó un papel crucial en la formación de la sociedad novohispana. De la misma manera Cangas Arreola, identificó el reducido espacio de visibilidad y desenvolvimiento público de la mujer de clase alta, limitado a las actividades religiosas, como asistir a misa, actividad social femenina. Empero, advirtió en su artículo, que si enviudaba debía administrar sus bienes, de hacerlo exitosamente ingresaba al mundo masculino, y podía relacionarse con instituciones sociales, gubernamentales y eclesiásticas de aquel tiempo.¹¹⁶ Aunque Raúl Romero Ramírez aseveró que la enviudes era un estado desdichado, pues la mujer quedaba en desamparo al pasar la herencia del marido a manos del hijo mayor, por consecuencia era una etapa de dependencia hacia éste y su condición era de una mujer de segunda categoría frente a la nuera, por lo que muchas viudas terminaban al amparo de la Iglesia.¹¹⁷

Dentro del análisis de la mujer en la época colonial Cangas no olvidó ubicar a la mujer dependiendo de su condición económica, social y racial, de este modo aseguró que la mujer indígena, a diferencia de la ibérica de clase alta de poca visibilidad pública, desempeñaba diferentes roles dependiendo de la escala social a la que pertenecía, aunado a ello “con la imposición de la monogamia, su sociedad, tanto familiar como tribal, fue desestructurada, de tal manera, muchas mujeres indígenas quedaron en el abandono.”¹¹⁸ A lo cual, se suma la alta mortandad de los indígenas debido a las epidemias, situaciones que orillaron a las mujeres, como bien explicó Cangas, a emplearse en el comercio así como al servicio del hogar.

Por su parte, la mujer esclava negra se desempeñó, según indicó Cangas, como matrona, panadera, lavandera, además de ser propiedad de la mujer blanca casada. “Al ser

¹¹⁶ Cangas, *op. cit.*, p. 11-13.

¹¹⁷ Romero, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁸ Cangas, *op. cit.*, p. 14.

consideradas como objetos, o como bienes, no se les permitió ejercer un rol tangible socialmente, por lo que fueron una figura ausente en la sociedad.”¹¹⁹ De cualquier manera tuvieron una influencia dentro de su propia familia aseguró Cangas.

En cuanto a la mujer mestiza, señaló Cangas Arreola, que a pesar de ser para ella un ideal el matrimonio o la vida conventual, no siempre se lograba debido a que tenía un rol laboral y productivo que desempeñar, fuera como comerciante o en labores domésticas. Por otra parte, agregó en su artículo, que el enlace matrimonial era menos complejo entre los mestizos debido a que no había tantas preocupaciones por el linaje, apellido o bienes patrimoniales, lo cual también repercutía en una exigencia más relajada de la virginidad, si bien, fue un concepto dominante en el mundo novohispano.¹²⁰ Como se mencionó al inicio de este apartado, de alguna manera se promovió el mestizaje entre las castas de manera que se amalgamara el pueblo, aunque posteriormente surgió la preocupación por las ascendencias. Dicha preocupación, afirmó Pilar Gonzalbo Aizpuru, provocó el surgimiento del concepto de “calidad” del individuo el cual consistía en el origen étnico, en la situación económica, reconocimiento social, prestigio profesional y la legitimidad del origen familiar, por otra parte, la flexibilidad del concepto de “calidad” permitió que se superaran en ocasiones las barreras del color de piel.¹²¹ A su vez, sostuvo Cangas, que a pesar de que el mestizo fue mal visto tanto por españoles como por indígenas, al conformar con el tiempo una mayoría, su condición dejó de ser estigmatizada, para pasar a ser la parte activa y contundente de esa sociedad compleja.¹²² Aunque dicha estigmatización parece no haber desaparecido del todo en la sociedad actual.

Cangas Arreola planteó de manera general en su artículo, que la mujer era dueña del espacio privado, era la base de la familia, colaboraba a transmitir valores, tradiciones y costumbres pertenecientes a su raza y rango social. Sin embargo, advirtió que las mujeres desempeñaban roles según el grupo socio económico y racial al que pertenecían, de igual manera las exigencias sociales y morales eran diferentes, siendo que las leyes intentaban

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 15.

¹²⁰ *Ibíd.*, p.13.

¹²¹ Pilar Gonzalbo Aizpuru, “La familia en México en la época colonial,” *H-México* (2011), acceso el 26 de enero 2017, <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6550>

¹²² Cangas, *op. cit.*, p. 13-14.

verlas como una sola mujer, y en la costumbre sustituir las características por un patrón predominante. A su vez, Cangas evidenció, que las normas y criterios que imponía la sociedad colonial resultaban contradictorios y desfavorecedores para la mujer, pues necesitaba su fuerza laboral pero no la capacitaba ni reconocía, no restringía la educación para la mujer pero tampoco la favorecía, el matrimonio era el ideal social y se desentendía de las viudas y solteras.

La metrópoli y sus provincias, fueron regidas por las mismas leyes, y compartían las mismas obligaciones religiosas, sin embargo, se mantuvieron actitudes muy diferentes en cuanto a las responsabilidades familiares, en el amor y en las condiciones de las mujeres. La diversidad que existió era demasiado latente y repercutió en comportamientos y niveles de consideración social. Tal diversidad no fue reconocida por las leyes, al contrario, se suponía que eran más fuertes las semejanzas, es decir, la imposición del modelo canónico de virtudes esenciales en el imaginario social femenino de la mujer sobre las mujeres. De tal manera, si no se podía esperar enclaustramiento de una humilde trabajadora que mantenía a su familia con su jornada laboral, podía en cambio manifestar abnegación y obediencia. Si era impropio alentar la austeridad en damas de alcurnia, cuyo abolengo demandaba cierta ostentación, ellas lo compensarían con su espíritu dadivoso o su inclinación a prácticas piadosas.¹²³

Por ello resulta perfecta la imagen de Lucía, porque permite que la mujer de clase alta se identifique tanto socio económicamente como por su carácter benévolo, cumpliendo con las exigencias sociales y religiosas imperantes en la colonia.

De manera general la Iglesia católica promovía la castidad en las doncellas y la fidelidad en los matrimonios, aunque al tener una presencia legal los prostíbulos en la Nueva España, como detalló en su tesis Romero, se entiende que el varón tenía cierta flexibilidad respecto a su sexualidad, mientras que las meretrices eran tratadas como pecadoras, siendo su situación en parte orillada por las pocas posibilidades de desenvolvimiento de la mujer en un mundo varonil.

La libertad sexual del hombre colonial puede comprobarse con el registro de hijos ilegítimos, como evidenció Gonzalbo Aizpuru en su artículo *La familia en México en la época colonial*, esto debido a diversas causas, ya fueran producto de un concubinato, barraganía, de las intimidades entre el dueño y la esclava, entre otras; situaciones que

¹²³ *Ibíd.*, p. 16.

evidencian que eran los hombres los que podían mantener relaciones sexuales con diferentes mujeres, si bien poco a poco esto se fue regularizando, y fue escaseando el reconocimiento y aceptación de los hijos ilegítimos, estas prácticas sexuales trajeron como consecuencia una incertidumbre sobre la pureza de la sangre. En cambio, aseguró Gonzalbo, para la mujer era indispensable tener marido pues las condiciones de la sociedad novohispana le dejaban un margen demasiado estrecho para ganarse la vida de manera honrada. Además, señaló Gonzalbo, para tener la posibilidad de casarse o incluso entrar a un convento, la mujer debía poseer una dote fuera por herencia o beneficencia.¹²⁴

La libertad sexual que se mencionó recientemente pudo ser el producto del sincretismo de dos culturas, como bien señaló la investigadora Gonzalbo, en la cual la poligamia en los pueblos mesoamericanos era una práctica habitual, que por una parte intentaron erradicar los españoles por medio de la promoción de la monogamia y la fidelidad de la moral cristiana,¹²⁵ así como a través del convencimiento de que dicha práctica sexual iba contra los preceptos divinos; pero por otra, la conducta abusiva y promiscua, de los españoles no ayudó a la imposición del modelo monógamo, explicó Cangas.¹²⁶ A su vez, indicó Gonzalbo, tanto las leyes como las costumbres daban un margen para que se siguieran practicando estas relaciones extraoficiales que desfavorecían a la mujer, pues no gozaba de los privilegios de una esposa.¹²⁷

En cuanto a la virginidad, Gonzalbo explicó, que también tenía una connotación distinta para ambas culturas, mientras para los indígenas, los macehuales, es decir, el pueblo indígena tenía cierta flexibilidad en cuanto a las relaciones premaritales, para la nobleza era necesario guardar su virginidad como mérito de su posición. En cambio, contrastó la investigadora, para la mujer hispana de cualquier estrato social, fue importante que conservara su virginidad, aunque claro está que entre más alta fuera la clase social a la que ésta pertenecía, más celada era dicha virtud, pues en ello se apostaba el abolengo, los bienes patrimoniales así como la aceptación social.

¹²⁴ Cfr., Gonzalbo, *op., cit.*

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ Cangas, *op., cit.*, p. 19.

¹²⁷ Cfr., Gonzalbo, *op., cit.*

Ciertamente en las familias acaudaladas o con pretensiones de hidalguía se cuidaba con mayor esmero la castidad de las doncellas. Incluso si no llegaban vírgenes al altar se defendían con la excusa de que habían cedido a las súplicas de un novio formal que les había dado palabra de matrimonio; el incumplimiento de una promesa de esta índole deshonoraba más al caballero que a la dama. La reparación del daño podía limitarse al pago de una indemnización o llegar a imponer un matrimonio forzoso.¹²⁸

Carmen Lorenzo Monterrubio, mencionó en su texto *Transgresiones al honor: doncellas y dotes en Pachuca, siglo XVII* que puesto que la promesa de matrimonio se consideraba como una garantía de un futuro enlace matrimonial, en ocasiones sucedía que se tenían relaciones sexuales prematrimoniales, sin que el varón realmente tuviera intenciones de desposar a la joven. Si ésta salía penosamente embarazada, afirmó Lorenzo Monterrubio, se intentaba casar a la pareja, puesto que el hombre podía compensar por medio de la formalización de la relación los favores recibidos antes del matrimonio, del mismo modo dependía de esta acción que se protegiera a la mujer de la pobreza, prostitución, el deshonor y la ilegitimidad de sus hijos, no obstante, nadie podía obligar al varón a contraer nupcias incluso éste podía poner en tela de juicio las cualidades morales de la mujer. En estos casos la dote, fuera por herencia familiar o por donación, restituía el honor de la mujer, ya que de alguna manera pagaba la falta de la virginidad para poder contraer matrimonio y un prestigio social, aseguró en su texto Lorenzo Monterrubio

La dote que recibía cada mujer al momento de casarse indicaba su posición social y económica; es por esto que los padres se preocupaban por dar a sus hijas, en la medida de lo posible, una buena dote, sin afectar el patrimonio familiar [...] La dote funcionó entonces como un mecanismo de control parental, ya que los padres decidían a qué hijos dotar, siempre y cuando éstos obedecieran la decisión matrimonial de aquéllos. En este sentido, el patrimonio familiar no debía perderse en matrimonios “mal habidos.” [...] En la sociedad novohispana, el matrimonio ofrecía a la mujer apoyo, protección y guía a cambio de una obediencia casi total. La mujer aspiraba a ser madre y esposa, a contar con un buen hogar y a ser protegida, ya que la soltería o el celibato se consideraban como situaciones de desventaja, lamentables y de desdicha. El matrimonio era el estado ideal de la mujer.¹²⁹

¹²⁸ *Ibidem.*

¹²⁹ Carmen Lorenzo Monterrubio, “Transgresiones al honor: doncellas y dotes en Pachuca, siglo XVII,” en *Arte y sociedad en la Nueva España*, coords. Arturo Vergara Hernández (México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013), 12-18.

Siguiendo las investigaciones de Carmen Lorenzo Monterrubio, para poder casarse o ingresar a un convento era necesario poseer una dote, de lo contrario la mujer estaba destinada a la soltería. En las familias más pobres la dote consistía en objetos modestos, aunque no era un requisito indispensable para contraer nupcias.

Como premio a la virginidad, enunció Lorenzo Monterrubio, el novio entregaba a la mujer las arras al momento de contraer matrimonio, legalmente las arras eran el equivalente al 10% de los activos que poseía el esposo a la fecha en que se celebró el matrimonio. Las arras tenían como finalidad sumarse a la dote de la esposa y ayudar a las cargas económicas familiares, sólo que la dote era una obligación y las arras un regalo que en ocasiones no se concretaba y quedaba sólo en promesa, afirmó la autora del artículo. Nuevamente, así como la palabra de matrimonio, el hombre parece que tenía menos obligaciones sociales y morales que la mujer.

La virginidad en la época novohispana, está claramente politizada, es parte de una estrategia social, política, económica y moralmente conveniente, pues a través de la virginidad se aseguraba un matrimonio con el que se pudiera conservar o aumentar el patrimonio familiar, además “una novia virgen representaba una línea segura de sucesión libre de indeseables manchas e intrusiones”¹³⁰ concepto que era de importancia, según Lorenzo Monterrubio, sobre todo en las clases altas del siglo XVIII en las que el linaje y patrimonio debía defenderse e incrementarse por medio de enlaces ventajosos. Aunque aclaró la autora que los matrimonios se daban generalmente entre iguales, es decir, que los contrayentes tienen una posición económica similar, sin embargo podían obtener de un matrimonio conveniente cierto reconocimiento social. En ese sentido descansaba en la doncella la presión económica y social; sumado a lo anterior, la virginidad si tenía un impacto más allá del prestigio e influencia social de una familia, sino que aseguraba la persistencia de la raza ibérica la más beneficiada de la estructura social novohispana.

En Nueva España, el honor familiar radicó principalmente en la virginidad de las mujeres. Conservar la virginidad hasta el matrimonio no sólo se consideró una virtud

¹³⁰ M. Ángeles Vázquez, “La mujer en la colonia,” en *Rinoceronte*, Centro Virtual Cervantes (febrero 2009), acceso el 26 de enero 2017, http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/febrero_09/02022009_02.asp

femenina, sino que en ésta se fincó la legitimación de las descendencias y la transmisión de las herencias. Las transgresiones a las normas morales, sin embargo, fueron comunes, y en tales casos la dote matrimonial pudo funcionar como pago por la dignidad perdida o como una legitimidad postergada.¹³¹

Romero recuperó una serie de recomendaciones realizadas por humanistas, las cuales estaban dirigidas a restringir el comportamiento de la mujer con la finalidad de que guardara su virginidad. La forma más eficiente de controlar su actuar fue por medio del enclaustramiento, ya fuera dentro de las paredes de un convento, como de su propia casa, pequeño territorio en el que mantenía cierto poder. Aunque Ilse Guadalupe Díaz Márquez hizo referencia, a la presencia de las beatas, mujeres que vivían al margen de las órdenes religiosas, pero que seguían modelos de perfección, pronunciaban sus votos y en ocasiones portaban hábitos.

La forma en cómo puede relacionarse el misógino entorno virreinal, descrito por Leticia Mendoza Pérez en su artículo *El mundo novohispano de siglo XVII: claustro de la mujer criolla*, el cual menciona el encarcelamiento de la mujer dentro de conventos, como parte de las campañas de purificación que ejercían los jesuitas, debido a que consideraban a la mujer como un ser débil a la tentación; con el óleo novohispano, es analizar la forma en cómo se representó a Lucía, quien es la protagonista de la pintura, dueña de un pequeño espacio que la encarcela de manera similar a la casa o el convento en el que se confinaba a la mujer novohispana del siglo XVII. La atmósfera de tonalidades grisáceas proporciona un efecto de incertidumbre a la vez que refleja el aislamiento de la mujer, necesario para poder guardar la honra de la familia, lo que era parte de un imaginario secular y religioso equilibrador exigido sobre todo a las mujeres de las clases más altas, como aseguró Mendoza.

Un elemento que puede ayudar a relacionar a la pintura anónima con la mujer novohispana de clase alta es la vestimenta, la cual denota la procedencia noble de la siracusana, permitiendo que las españolas, criollas e indígenas nobles que pertenecen a clases más elevadas que el resto de las castas, se identifiquen con la mártir. Revestida

¹³¹ Lorenzo, *op. cit.*, p. 11.

completamente, Lucía encarna la situación de la mujer novohispana, la cual debía guardar su forma de vestir a través del pudor, parte integrante de la templanza, por lo cual era necesario que rechazara el mostrar partes del cuerpo que deben permanecer veladas, según las indagaciones de Raúl Romero Ramírez, a través de su texto *La mujer y su comportamiento durante el periodo de la independencia en México, 1767-1824*.

A su vez, Romero retomó en su texto recomendaciones del humanista Pedro Luján dirigidas hacia la mujer, entre ellas aseguró que ésta debe evitar llamar la atención y salir con trajes coloridos, tampoco debe mirar por doquier, sino ir atenta a realizar sus quehaceres en la calle para volver pronto al hogar. Esta recomendaciones deja entrever el control y la violencia que se ejercía sobre la mujer virreinal, sumado a otros consejos, también rescatados por Romero, como el de renunciar a embellecerse, puesto que aseguraba el agustino Fray Luis de León, que belleza de la mujer debía ser natural sin que se aderezara con vestidos ni posturas, además las virtudes debían ser la mayor belleza que poseyeran.

Estas limitaciones del arreglo personal tenían por supuesto fines moralistas, pero además eran una estrategia para controlar económicamente a la mujer, pues según las citas de Fray Luis de León recuperadas por Romero, la mujer debía alejarse de las pretensiones evitando gastos y disgustos al marido, ya que ella nació para darle calma y no tormento.¹³²

A pesar de que las prendas de Lucía evidencian su procedencia noble, posee cierta sobriedad que anuncia la importancia de la austeridad, sólo puede verse como adereza su oído siniestro un pendiente de perlas que destaca una clase social, pero que no ensombrece la actitud modesta. Aunado a lo anterior, Lucía tiene una expresión mesurada, siendo esta una de las virtudes de la mujer mencionada por Romero, de hecho la expresión contenida de la mártir, casi hierática, alude al silencio, mismo que es reafirmado por medio de la carcelaria y oscura atmósfera en la que se encuentra inserta la santa. El silencio fue otra característica recomendada por los escritores humanistas del siglo XVI, Antonio de Guevara y José Luis Vives quienes, según Romero, afirmaron que la virtud debía hablar

¹³² Romero *op. cit.*, p. 79.

por la mujer. Del mismo modo, el atributo ocular enuncia las virtudes de la obediencia, esperanza y fe, mientras la santa parece guardar silencio.

Por otra parte, era una obligación moral para las mujeres de esta clase social y racial hacer labores de beneficencia al igual que lo hizo la siracusana, el espíritu caritativo era una virtud y obligación, así como una forma de llevar a la práctica la fe. De esta manera la mujer lograba ennoblecerse no solo a través de su estatus, sino a través de su espíritu generoso. Los cristianos, en especial las mujeres, afirmó Romero en su texto, deben favorecer su salvación a través de la práctica de obras piadosas, puesto que de esa manera ganaban indulgencias para eximir algunos pecados que de otro modo debiesen ser purgados.

Como ha podido entenderse en el desarrollo de estos párrafos sobre la condición de la mujer novohispana, el sexo femenino debía ser vigilado y controlado por el masculino, pero también podía ser el depósito de la honra por medio de la virginidad y la maternidad, lo cual forma parte del discurso cristiano sobre la mujer, una visión bipolar que la condena o alaba en la figura de Eva o María respectivamente, y que encontrará su encarnación en dos mujeres representativas para la colonia: la Malinche y la Guadalupana.

En cuanto a la condición femenina, dos imágenes son fundamentales para conocer sus imaginarios sociales, algunos aspectos en torno a su sexualidad y ciertas prescripciones de género. Estos íconos surgieron en el México Colonial, y siguen vigentes aún en el México contemporáneo. Estas imágenes son: la Virgen de Guadalupe y la Malinche. Al hablar por ejemplo, de la valorización de la virginidad femenina, que ha llegado a ser una de las ideas (coercitivas) que más ha perdurado en la idealización de resaltar las características morales y estéticas que lo femenino debe de poseer de manera esencial, hablamos, consciente o inconscientemente, del derecho de la mujer de ejercer su sexualidad. En este sentido, la dualidad Guadalupe-Malinche, constituye dos caras emblemáticas de esa sexualidad femenina de la cultura mexicana: la madre, pura y virgen, y la prostituta, voluptuosa y traicionera. Los imaginarios relacionados con esta dualidad han servido como traducción local de la tradicional dicotomía católica, de la sexualidad femenina entre Eva y María, ellas representan imágenes opuestas de distinto valor moral, rígidas normas morales para la construcción del imaginario social del género femenino [...] Entre estos dos imaginarios femeninos siempre ha existido una competencia, una confrontación emocional, social y valorativa. La madre pura y virgen, *versus* la prostituta, voluptuosa y traicionera. En el México colonial no fue la excepción. Y aunque el matrimonio era una máxima moral que debía cumplirse para llegar a la plenitud, la poligamia, fue una práctica constante, fue

común que los hombres formarían una familia legítima y otra ilegítima, lo que llevó a la confrontación de los dos imaginarios sociales femeninos.¹³³

Por otra parte, Mendoza explicó que en la Nueva España se había trasplantado la cultura española de pensamiento escolástico y contrarreformista, bajo esta estructura ideológica la mortificación corporal era una práctica usual para poder salvar el espíritu, provocador de tentaciones y generador de culpas.¹³⁴ El cuerpo tenía una connotación negativa que había reivindicado parcialmente el mundo renacentista, esto puede interpretarse como una regresión al medioevo y a los postulados neoplatónicos, pues estos marcaban límites seguros, de alguna manera se deseaba retornar a un ambiente de control social dependiente de la religión, ya que el humanismo y la secularización de la sociedad renacentista mostró una cara crítica capaz de evidenciar a la Iglesia católica, por lo cual procuraron evitar la aparición de otro virus luterano en la Nueva España.

A su vez, el concepto del cuerpo se vio modificado bajo la tradición cristiana, no solamente poseía una connotación negativa, sino que sólo se permitía la práctica sexual monógama después de haber contraído matrimonio.

Una de las estrategias que los españoles utilizaron para colonizar a los indígenas fue introducir los conceptos del cuerpo y de la actividad sexual bajo preceptos católicos. Dos métodos fueron utilizados para lograrlo: la confesión y el matrimonio. Como estas dos cosmologías no concebían a la práctica sexual de la misma manera, fue precisamente, con el matrimonio cristiano como se consolidó la imposición de los preceptos católicos a las distintas poblaciones nativas. Ciertas continuidades son evidentes entre los conceptos prehispánicos y los católicos acerca del matrimonio, lo que facilitó la imposición de éste último, tales coincidencias fueron: énfasis en la procreación, la condena al aborto, la homosexualidad y ciertos preceptos en la importancia de la virginidad femenina. Lo que era extraño sin embargo, era la idea de la castidad como virtud, pues para las culturas indígenas el placer sexual no se consideraba como un pecado en sí, y aunque no se permitían los excesos por los complejos sistemas de reglas, tabúes y prohibiciones de la actividad sexual, éstos no se relacionaban con la idealización de la pudrición de la carne. En este sentido, el placer sexual para las culturas indígenas era necesario para la vida y se proscribía sólo en ciertas circunstancias, por eso, la resistencia que se mantuvo por parte de los indios, fue la poligamia.¹³⁵

¹³³ Cargas, *op. cit.*, p. 21-22.

¹³⁴ Mendoza, *op. cit.*, p.61.

¹³⁵ Cargas, *op. cit.*, p. 18.

Romero señaló que el castigo al cuerpo fue una práctica común con la cual se expiaban las culpas, para llevarla a cabo fue necesaria la previa concientización del pecado, para lo cual se utilizó la confesión, ya que el sacramento significó una eficiente forma de regularizar el comportamiento de los fieles. Romero explicó que el pecado era considerado por la Iglesia católica como algo natural de los sentidos y debía evitarse que éste fuera consentido por el pensamiento y más aún se practicara como hábito, o necesidad cayendo como consecuencia el alma en desamparo. El pecado, agregó en su tesis doctoral, era una transgresión, que necesitaba una forma de ser controlado por medio de un mecanismo vigilancia y castigo, de este modo las relaciones humanas se movilizaron o paralizaron alrededor del pecado. Para cegar los sentidos y evitar el pecado, describió Romero varios recursos a los que podían acudir los fieles, como provocar los buenos pensamientos, el rezo del rosario, la aplicación del agua bendita, la confesión, entre otros. Sin embargo, la confesión era una práctica a la que se le veía con desconfianza, ya que según las indagaciones de Romero, se tenía temor de ser denunciados ante la Inquisición, lo que implicó una labor de convencimiento por parte de los confesores para asegurar que todos los pecados podían ser absueltos.

La confesión se convirtió en la principal herramienta que la iglesia católica aprovechó en la Nueva España para introducir lo que Foucault llama un *dispositivo de sexualidad*, aquella tecnología que sanciona la carne y el cuerpo mediante la culpa, la introspección y la autovigilancia, no sólo en la práctica sexual sino también en el pensamiento, los deseos, las sensaciones, palabras, etc. El pecado y su aceptación como concepto católico, descansa en el libre albedrío de un individuo consciente, reflexivo, racional, que puede distinguir entre el bien y el mal. Así, más que el conducto de salvación del alma, la confesión fue, esa estrategia de poder que precisó la individualización de los penitentes, en este caso de los indios, a quienes los conceptos de responsabilidad personal, de la purificación de las prácticas amorosas les eran completamente ajenos, para ellos, su cosmología del destino, la cultura colectiva, la brujería, los rituales, sus tradiciones, la lengua, su territorio y hasta la suerte trazaban sus caminos cotidianos. En otras palabras, cuando los españoles evangelizadores se centraron en el indígena de forma individual, como sujeto, destruyeron las antiguas redes sociales establecidas y con ellas la solidaridad, que con los lazos físicos, sociales, simbólicos y sobrenaturales habían construido por cientos de años.¹³⁶

El proceso de evangelización fue extirpando al indígena de una estructura social que se imponía sobre el individuo. Como entes independientes eran seres sometidos a la

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 20.

autovigilancia por medio de la confesión, uniéndose de este modo al mecanismo cristiano del temor al castigo eterno. Dentro de las prácticas de purgación de los pecados se encontraba la mortificación corporal, discurso en el cual se inserta el martirio, por lo cual la obra de Lucía es acorde a un periodo ascético, aunque de doble moral, pues como advirtió Romero, un orden paralelo surgido precisamente en el siglo XVII se deslinda de la vida regularizada por la Corona y la Iglesia católica. Romero también explicó que la flexibilidad que comenzaba a gestarse a principios de dicho siglo, favorece a la mujer, pues se reconsidera su papel femenino inserto en una sociedad patriarcal, no sin levantar disputas entre varones. Fue el comienzo del cambio de espíritu y conciencia social, la modernidad, comentó Mendoza, se infiltraba por medio de los intelectuales, entre ellos Sor Juana Inés de la Cruz.

El mensaje detrás de la pintura sacra, específicamente del óleo que representa a la patrona de los invidentes, forma parte de la promesa de una realidad más justa, una compensación ultraterrena que equilibre el sufrimiento, lo cual permitió vivir con cierta conformidad o pasividad las injusticias sociales, de las que son responsables tanto la Corona como la Iglesia, mismas que según Romero, intentaron controlar a la sociedad novohispana por medio de reglas fundadas en un espacio-tiempo litúrgico inamovible ejerciendo su poder de acuerdo a un pensamiento teológico escolástico que creaba una serie de ideas que impregnaban a la sociedad. Bajo dicho esquema represivo se confinaba a la mujer al aislamiento social, sin embargo poco a poco el imaginario implantado desde España fue modificándose en la colonia.

En cuanto a la muerte detrás de la pintura novohispana, es evidente que se erige una concepción cristiana en la que prevalece la idea de la resurrección proceso al cual puede acceder el alma si ha seguido los lineamientos morales que dicta la religión.

Pero el tema de la muerte en el periodo novohispano es más complejo, como bien mencionó María Dulce de Mattos Álvarez en su artículo *No para siempre en la tierra*, pues integraba la cosmovisión de dos culturas que se oponían y que tuvieron que pasar por complejos procesos de aculturación, en los cuales algunos elementos se superpusieron y

perpetuaron mientras otros fueron destruidos, produciendo una nueva cultura que hereda rasgos prehispánicos e ibéricos.

En cuanto al concepto y sentido de la muerte se da una superposición de sentimientos que en el fondo son diferentes [...] para el hombre mesoamericano morir no implicaba la gloria eterna o la condenación definitiva, acorde con su comportamiento individual como ser viviente. Su concepción estaba vinculada a la idea de la indestructibilidad de la fuerza vital, que subsistía más allá de la muerte; era una ley natural que ni siquiera los dioses podían violar. Para el cristianismo, por el contrario, la muerte representa un momento crítico y que define la dualidad: perdición eterna o vida gloriosa, en función de su conducta individual en la vida terrenal.¹³⁷

A su vez, afirmó de Mattos, que el cristianismo introduce la idea del diablo, espíritu maligno que tortura el alma de los pecadores en el infierno, este ser demoníaco permite la noción maniqueísta del mundo cristiano, pues es parte de la lucha entre el bien y el mal; mientras que para la cultura prehispánica sus dioses eran la encarnación simultánea tanto del bien como del mal.¹³⁸ Además para la religión de los conquistadores el diablo no es una deidad a la cual deba rendírsele una especie de tributo, sino que se debe alejarse de sus influencias maléficas.

De Mattos aseveró que la diferencia entre ambas culturas afectó también la forma en como concebían a la muerte, pues para los cristianos existían cuatro últimos de la humanidad: muerte, juicio final, infierno y paraíso; conceptos a los cuales era evidentemente ajeno el indígena. El cristiano debía estar preparado para el momento de su muerte, es decir, alejarse del pecado, hecho individual, que no existía en la cosmovisión del mundo prehispánico y que es la causa del destino del alma, como afirmó la investigadora.

Por otra parte, de Mattos señaló, que las epidemias que azotaron a la Nueva España mermando sobre todo la población indígena, hizo creer a algunos evangelizadores que eran posibles presagios de profecías apocalípticas, lo que sin duda debió encarnizar aún más las estrategias de conversión espiritual en los nativos, dentro de las manifestaciones que dan cuenta de la preocupación de la alta mortandad son la introducción iconográfica de la

¹³⁷ María Dulce de Mattos Álvarez, “No para siempre en la tierra,” en *Casa del tiempo noviembre*, Universidad Autónoma Metropolitana (noviembre 2001), acceso el 01 de febrero de 2017, <http://www.uam.mx/difusion/revista/nov2001/index.html>

¹³⁸ *Ibidem*.

Danza Macabra en los murales de los conventos.¹³⁹ Sin embargo, Robert H. Jackson indicó que el acceso a dichos murales era sólo para los frailes, evitando que el nativo estuviera en contacto con la imagen de la muerte, porque posiblemente su representación podía recordarle prácticas rituales de su pasada religión politeísta, así como los sacrificios humanos, por ello las cruces atriales, lugar donde se evangelizaba a los indígenas eran despojadas del cuerpo de Cristo y sólo contienen los símbolos de la Pasión.¹⁴⁰

Explicó de Mattos que para la cultura prehispánica la muerte no era definitiva, por lo cual se cree que la representación de la calavera era un símbolo alusivo a la inmortalidad, elemento que encarnaba las promesas de una resurrección y no la angustia de la muerte.¹⁴¹

Las ofrendas mortuorias parecen manifestar en sus varias formas y contenidos un solo sentido esencial: el amor a la vida y la necesidad de su preservación. El arte de las ofrendas funerarias es un arte esencialmente biofílico, que niega a la muerte a través de múltiples expresiones de la vida¹⁴²

En tanto, para la cultura europea occidental la calavera es un recordatorio de su fragilidad, basta evocar la tradición iconográfica de algunos santos y ermitaños los cuales son representados junto a una calavera.

De Mattos afirmó que la forma de enterrar a los muertos en la Nueva España también sufrió de transformaciones. La posición fetal con la que era enterrado el indígena para renacer, así como la práctica de la incineración, se modificó por un entierro en el camposanto al abrigo de la iglesia, la cual se convertía en un espacio de comunión entre vivos y muertos.

Aunado a ello, evidenció la historiadora, que los ritos y costumbres cristianas reforzaban constantemente la preocupación por la fragilidad de la vida como en oraciones referentes a la agonía, peticiones de la buena muerte, celebración de lutos, exequias, novenarios, procesiones, así como sermones en los cuales se recordaba la vida y muerte de

¹³⁹ *Ibidem.*

¹⁴⁰ Robert H. Jackson, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴¹ Mattos, *op. cit.*

¹⁴² Beatriz de la Fuente, "El amor a la vida en las ofrendas a la muerte," en *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 1987.

algún santo o mártir, con lo cual se deduce que la sociedad novohispana mantenía una reflexión constante sobre la muerte.

La muerte, entonces, presente en el espíritu, en la oración, en las conciencias y en los edificios que constituían la vida de los frailes, necesariamente impregnó también la vida de los evangelizados, que por sus ancestros prehispánicos y por su presencia hispana la incorporaron a su vida cotidiana y a su historia.¹⁴³

Sin embargo, señaló de Mattos, los españoles no pudieron eliminar del todo una cultura estructurada y desarrollada durante siglos, por lo cual las prácticas mágico religiosas provenientes de ambas culturas coexistieron en los rituales y ceremonias funerarias.¹⁴⁴

El proceso de sincretismo entre ambas culturas, descrito en los párrafos anteriores, ha dado como resultado una cosmovisión compleja y en ocasiones contradictoria sobre la vida y la muerte, la cual se mantiene, a pesar de sus transformaciones, representaciones y expresiones hasta la actualidad. La representación iconográfica de santa Lucía es una estrategia que se suma a la conquista espiritual que se inició en el siglo XVI, la imagen representa el sacrificio de la vida para poder acceder a la eternidad cristiana.

D) CONCLUSIONES ICONOLÓGICAS

En el desarrollo del capítulo se realizó un análisis de tres pinturas sobre santa Lucía, el cual abarcó los tres niveles del estudio panofskiano, integrados por la descripción de elementos preiconográficos e iconográficos localizados en el apartado del análisis compositivo, en tanto que un acercamiento al tercer nivel iconológico fue abordado en el análisis cultural. A través de dicho análisis iconológico se plantearon algunas interpretaciones sobre la mujer y la muerte en las distintas épocas revisadas, mismas que responden a la segunda Era de la mirada debrayiana, es decir, a la grafosfera. A pesar de que las pinturas pertenecen a la Era del arte son analizadas e interpretadas desde la Era visual, denominada por Debray como la videosfera.

¹⁴³ Carlos Lira, “La idea de la muerte en el ámbito arquitectónico urbano”, en *Espirales fugaces. Conjuros y actitudes frente a la muerte* (México: UAM-A, 1995), 128.

¹⁴⁴ Cfr., Mattos, *op. cit.*

A través del análisis compositivo de las tres representaciones, así como de los valores culturales en cada uno de los contextos, se han podido evidenciar las constantes compositivas que responden a la tradición iconográfica, la cual no siempre es fiel a la hagiografía, como pudo comprobarse con la presencia del atributo ocular de la santa siracusana, elemento simbólico que sintetiza el mensaje del martirio. Del mismo modo, rasgos y cualidades pertenecientes a la vida de la patrona de los invidentes, se mantienen presentes en las tres obras, tales como la virginidad, valentía, sacrificio y fe, mismos que fueron resueltos técnicamente de manera que cada autor guió la mirada del espectador hacia ellos.

En las representaciones de Lucía se percibe, por una parte, el ideal de la belleza femenina asociado con la idea de la resurrección, pero por otra parte, las jóvenes encarnan el concepto sobre la mujer en las tres épocas. La caucásica Lucía renacentista, de carácter sensual y osado, refleja el pensamiento antropocéntrico, erótico y racionalista, aunque no niega su influencia medieval en el dorado fondo que la acompaña; en tanto que la mártir barroca de oscuros cabellos y hierática expresión, proyecta el pensamiento represivo de las normas tridentinas, a la vez que se presenta como heredera de un ideal masculinizado de la mujer. En cambio la dulcificación de la imagen novohispana, en la cual se velan los elementos alusivos a la divinidad, dejan traslucir una posible estrategia de la Iglesia para que la mujer cristiana se identificara con la figura terrenal de la siracusana, promoviendo a través de la santa valores y virtudes deseables para las mujeres.

La representación de la resurrección por medio del atributo ocular o la belleza femenina, responden a una concepción cristiana sobre la muerte que, sin embargo, tuvo diferentes matizaciones en las épocas revisadas. Bajo la perspectiva humanista concentrada en las posibilidades del hombre fue relegada la reflexión sobre la muerte, si bien hubo autores que metieron el dedo en la llaga señalando las limitaciones de una humanidad pretenciosa, entre ellas la de la finitud. El barroco se despliega en una batalla religiosa en la que necesita reforzar los valores católicos entre los cuales se encuentra la creencia de una vida eterna que compense las injusticias de la terrenal. La contradictoria concepción novohispana sobre la muerte, es producto del sincretismo de dos culturas que la perciben de

forma opuesta, aunque en ocasiones se concilian. Pues mientras que para la cultura ibérica reconoce un fin último que puede asociarse al gozo o al tormento eterno, a consecuencia de actos personales; la concepción prehispánica entiende a la muerte como un destino colectivo en el que la fuerza creadora no se destruye sino que se transforma. El discurso católico se impuso sobre los conquistados que no se despidieron de sus creencias centenarias, sino que las escondieron bajo la iconografía y ritos de los españoles.

Considerando que la Iglesia católica está fundamentada en el sacrificio, ya que Cristo redime los pecados y salva a la humanidad a través de su inmolación, se entiende la importancia de los martirios que siguen el ejemplo del Nazareno. Por ende la representación plástica de sacrificios era de suma importancia, pues ilustraban las letras inscritas tanto en la Biblia como en otros documentos que sustentan la fe católica. El sacrificio implica la paciencia, necesaria para soportar las injusticias y miserias de la vida terrenal, albergando la esperanza de una compensación ultraterrena. Precisamente la esperanza es una virtud que está implícita en la representación del martirio de la siracusana. Se acentúa la importancia de la esperanza en la resurrección de Lucía, pues su belleza responde a la representación de un cuerpo resucitado, ya que la ofrenda ocular demuestra que la joven ha sido martirizada, sin embargo, la ausencia de signos de sufrimiento o descomposición de la carne, reafirma la promesa de la inmortalidad, en la que la consciencia de la muerte es sobrellevada porque existe la compensación de una paz ultraterrena.

En las Lucías se evidencia la violencia de las leyes divinas, leyes construidas desde un horizonte masculino que decide salvar a la mártir del siglo IV del ultraje y la tortura, pero a cambio exigen el sacrificio y la virginidad. En las representaciones de la mártir se puede percibir como se anula el culposo cuerpo femenino que recuerda a la tentadora Eva, ya que debe representarse a la santa como una mujer virtuosa a imagen de la Virgen, colaborando con un imaginario femenino conveniente para la Iglesia católica. Lucía se suma al papel pasivo de la mujer que si bien tuvo la fortaleza de enfrentar las leyes humanas, se mantuvo pasiva ante las divinas, ya que ella no pone resistencia al sacrificio, canjeando su virginidad y muerte por la promesa de un mundo ultraterreno.

Finalmente, es perceptible cómo cada elemento compositivo se suma para hacer congruente un mensaje que no se basó solamente en la ilustración de una mártir cristiana del siglo IV, sino que pretendió tener una repercusión en la sociedad contemporánea del artista, quien funcionó como el mediador entre las épocas, la de Lucía y la suya.



CAPÍTULO III

LA MUERTE DE LO SAGRADO

El ídolo es la imagen de un tiempo inmóvil, síncope de la eternidad, corte vertical en el infinito inmovilizado de lo divino. El arte es lento, pero muestra ya figuras en movimiento. Nuestro visual está en rotación constante, ritmo puro, obsesionado con la velocidad.

Régis Debray

En el capítulo anterior se realizó un análisis de tres pinturas sobre santa Lucía, el cual abarcó los tres niveles del estudio panofskiano. A través de dicho análisis se plantearon algunas interpretaciones sobre la mujer y la muerte en las distintas épocas revisadas, mismas que se corresponden a la segunda Era de la mirada debrayiana, es decir, a la grafosfera. A pesar de que las pinturas pertenecen a la Era del arte son analizadas e interpretadas desde la Era visual, denominada por Debray como la videosfera. También bajo la tercera Era de la mirada se aborda el presente capítulo, donde la imagen tiene una condición volátil y efímera, misma que converge con la idea del hiperconsumo, el *Homo videns*, la descarnalización del cuerpo femenino, el consumo masivo de marcas, las representaciones efímeras de la belleza femenina, en suma que se vinculan con la compleja forma de ver a la mujer y no ver a la muerte, pues a ésta se le niega en el enajenamiento de la tecnología así como la promesa de la ciencia.

El análisis, como ya se ha mencionado, tiene un recorrido cronológico y geográfico que acerca a la santa siracusana a la autora del presente Trabajo Práctico así como del proyecto pictórico. Ambos trabajos se complementan, la investigación y la producción plástica, incluso comparten el mismo nombre, *Santa Lucía: una mirada a la muerte en el siglo XXI*.

Las reflexiones sobre la mujer y la muerte interpretada en las tres representaciones que responden a la tradición iconográfica de la mártir, plantea una discontinuidad que pareciera ser sutil dado que la temática es la misma y en apariencia sirven al mismo fin religioso. No obstante, las composiciones dejan entrever los cambios de pensamiento ligado a los cánones. A su vez, la revisión de los cuadros sirve como un campo de contraste respecto a las reflexiones sobre los temas de la muerte y la mujer en la actualidad. En este

apartado se presentarán dichas reflexiones, las cuales dieron como origen 18 producciones pictóricas que se apropian tanto de las imágenes de las mártires, como del atributo ocular, solo que se invierten los valores.

Las pinturas que pertenecen a la tradición iconográfica de santa Lucía, mantienen algunas constantes que son invertidas en el proyecto pictórico que acompaña este Trabajo Práctico. Mientras que la tradición señalaba lo sagrado, en las pinturas contemporáneas se acentúa lo profano; si en los tres óleos se privilegiaba la virginidad y el sacrificio, en el proyecto pictórico se enfatiza la seducción y el egocentrismo; si en las obras tradicionales se evidenciaba la esperanza en la resurrección, en la propuesta pictórica se denuncia un presente que promete la trascendencia virtual y por medio del consumo.

A su vez, los óleos que son parte de la tradición iconográfica de santa Lucía, aluden a la vida después de la muerte, es decir, a la resurrección por medio del atributo ocular y la belleza física de la santa. En cambio, en las obras que forman parte del proyecto pictórico se acentúa el presente efímero que se espera retener desesperadamente por medio de productos comerciales, los que ofrecen placeres momentáneos, orillando al consumidor, en la mayoría del sexo femenino,¹⁴⁵ a adquirir una felicidad instantánea. En la Era visual se pretende olvidar o retrasar el envejecimiento, y con ello la finitud, pues el futuro que suele abordarse es terrenal y se relaciona con la búsqueda de satisfacciones consumistas. Otra manera de revisar la postergación de la existencia en la actualidad, es por medio del internet, específicamente en las redes sociales, ya que las cuentas podrían seguir activas a pesar de haber perecido el usuario, en este caso podría plantearse como una especie de trascendencia virtual.

A pesar de las diferencias entre el pasado y el presente, no significa que en las construcciones del proyecto pictórico, no existan puntos de contacto con las

¹⁴⁵ “La mujer es un objetivo de impacto prioritario para la publicidad. Los especialistas saben que ellas constituyen el grupo consumidor más importante, numeroso, polimorfo y activo desde el punto de vista de los intereses del mercado: alrededor del 80% del total de las compras son realizadas por mujeres.” Alejandra Walzer y Carlos Lomas, “Mujeres y publicidad: del consumo de objetos a objetos del consumo,” en *Mujeres en red. El periódico feminista* (abril 2006), acceso el 15 de febrero 2016, <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article694>

representaciones tradicionales del martirio de la siracusana, solamente que se han invertido los planteamientos. Si la mártir era representada cegando su vida terrena para acceder a la eterna; de manera inversa, la joven es representada en el siglo XXI, cegada por el presente abrumador de marcas comerciales, que le impiden cuestionarse sobre la muerte o la eternidad.

A su vez, hay que considerar las similitudes con respecto a la mártir, quien está destinada a sufrir por una creencia, es abnegada ante el dolor que la sublima y convierte en una divinidad menor, es por ello que su representación suele reflejar resignación, dulzura y misericordia, aunque en el capítulo anterior se reflexionó sobre la matización de estas características debido a la influencia de la época en el que fue creado cada óleo. Del mismo modo, el proyecto pictórico las plasma como mártires, testimonios no de fe¹⁴⁶ cristiana, sino de la publicidad que las incita al mundo consumista. La mujer consume y se vuelve objeto de consumo, como mencionaron en su artículo Alejandra Walzer y Carlos Lomas,¹⁴⁷ aspirando a formar parte de una construcción social que promueven los medios de comunicación.

Por encima de las discontinuidades que reflejan cada época, sobre todo la actual, existe una continuidad sobre el papel pasivo de la mujer quien es modelada su mentalidad por diferentes aparatos ideológicos, ya sea el de la Iglesia católica como el de la publicidad. La pasividad de la mujer ante las leyes divinas la obligaron a esconder su cuerpo, mientras que esta misma actitud ante las leyes mercadotécnicas la incitan a exhibirlo.

El proyecto *Santa Lucía: una mirada a la muerte en el siglo XXI*, está integrado por cinco series, tituladas *Desplazamientos de la fe*, *Devoción al consumo*, *La muerte de lo sagrado*, *Nuevas devociones* y *Efímeros objetos de contemplación*. Cada serie varía entre

¹⁴⁶ “La palabra griega *martyr* significa testigo. El martirio, para el cristianismo, supone el llevar hasta las últimas consecuencias la afirmación del testimonio en la fe en Cristo.”
Vicent F. Zuriaga Senet, “El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas,” en *Dossiers Feministes*, n. 16 (2012): 158, acceso el 15 de febrero 2016,
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4947339>

¹⁴⁷ Walzer y Lomas, *op. cit.*

tres y cuatro piezas, misma que comparten composiciones similares, por lo cual será más sencillo hacer referencia a las series en lugar de las obras de forma individual.

Todas las series comparten una crítica a la sociedad consumista, globalizada y enajenada en la tecnología, que por una parte agrade a la construcción social de la mujer; mientras que por otra, afecta la forma en cómo se visualiza la muerte, ya que se parte de la premisa que en la actualidad el individuo pretende reafirmarse en el presente por más que sea consciente que es un ser finito.

Desplazamientos de la fe es una serie integrada por tres piezas, en ellas se encuentra una reproducción de cada Lucía, la de Francesco del Cossa, Francisco de Zurbarán y el autor novohispano del siglo XVII. Aunque la representación no es hiperrealista, es evidente la alusión a los óleos que representan a la siracusana, sólo que ante la santa se impone una marca comercial que inevitablemente la relega a un segundo plano, perdiendo su condición protagónica e indicando a su vez, un desplazamiento de la devoción. Este gesto apropiacionista recuerda al *Pop Art*, con el que se comparte una crítica al consumo.

Ante la reproducción de la santa caucásica de Francesco del Cossa, se impone la marca de perfume *Eternity* de *Calvin Klein*. La estrategia mercadotécnica de usar un nombre que alude a la perdurabilidad aplicado en un elemento volátil como el perfume, se suma al discurso de la obra, la cual denuncia una inversión de valores, pues la eternidad que en la obra de del Cossa hacía alusión a la resurrección por medio de la belleza física de Lucía y el atributo ocular, ahora parece dar credibilidad a algo efímero y comercial.

Bajo el mismo discurso se retomaron las imágenes de Zurbarán y la del autor novohispano, la primera es intervenida con el nombre de la marca *Covergirl* que se posa sobre la palma junto con un beso provocador que contrasta con la virginal corona de flores que posee la joven. *Covergirl* convierte a la santa en una chica de portada.

En la apropiación de la obra novohispana se impone la marca de lentes solares *Infinitt*, elemento que impide que las radiaciones solares lastimen los ojos del usuario, pero

ya que el astro es asociado en la tradición católica con la verdad y está a su vez con Cristo, es una especie de renuncia a la verdad católica.¹⁴⁸



María del Pilar Palacio Sánchez, *Desplazamientos de la fe*, 2015-2016.

Cuatro piezas conforman la serie *Devoción al consumo*, en ella la figura protagónica a quien se dirige la plegaria es la marca comercial, la cual ha sustituido a la figura de la santa, misma que se ha abstraído en una ingravida silueta que en sus inclinaciones alude a una caída, en tanto que una multitud de ojos observar la invasión de las nuevas deidades que se imponen en un primer plano.

¹⁴⁸ En la carta encíclica *Lumen Fidei* del Papa Francisco se menciona el significado de la luz relacionado con la fe “La luz de la fe: la tradición de la Iglesia ha indicado con esta expresión el gran don traído por Jesucristo, que en el Evangelio de san Juan se presenta con estas palabras: « Yo he venido al mundo como luz, y así, el que cree en mí no quedará en tinieblas » (Jn 12,46).[...] En el mundo pagano, hambriento de luz, se había desarrollado el culto al Sol, al Sol *invictus*, invocado a su salida. Pero, aunque renacía cada día, resultaba claro que no podía irradiar su luz sobre toda la existencia del hombre. Pues el sol no ilumina toda la realidad; sus rayos no pueden llegar hasta las sombras de la muerte, allí donde los ojos humanos se cierran a su luz. « No se ve que nadie estuviera dispuesto a morir por su fe en el sol », decía san Justino mártir. Conscientes del vasto horizonte que la fe les abría, los cristianos llamaron a Cristo el verdadero sol, « cuyos rayos dan la vida ».” De este modo parece haberse basado la Iglesia cristiana de un símbolo pagano para resignificarlo, para proponer una relación con Cristo, el sol que no se oculta en la noche, el sol que se muestra incluso en la muerte.

Francisco, *Lumen Fidei*, Carta Encíclica (29 de Junio 2013)

http://w2.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei.html



María del Pilar Palacio Sánchez, *Devoción al consumo*, 2015-2016.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Devoción al consumo*, 2015-2016.

En las tres composiciones de la serie *La muerte de lo sagrado* se evidencia la crítica al mundo cibernético que enajena a los individuos en una interacción mediada por dispositivos tecnológicos, los cuales a su vez forman parte de la competencia de marcas. Por medio de los dispositivos se accede a los portales y redes sociales que se han convertido en una sustitución de experiencias reales. Las santas no sólo han sido relegadas a un segundo plano, sino que han sido empequeñecidas y volteadas de cabeza, con este gesto se enfatiza la pérdida de credibilidad en lo que la santa representa, la fe, sacrificio, esperanza y virginidad.



María del Pilar Palacio Sánchez, *La muerte de lo sagrado*, 2015-2016.

Por su parte, *Nuevas devociones* sugieren una relación con las pinturas tradicionales, a través de un collage que se encuentra en el fondo de las cuatro piezas que integran la serie, cuyas composiciones muestran una mujer en actitud provocativa, que en su postura y atributos remite sutilmente a las santas de del Cossa, Zurbarán y la del anónimo novohispano.

En las Lucías de *Nuevas devociones*, se contempla a la mujer del siglo XXI, la que cree ser dueña de su cuerpo y no consagrar su virginidad como canje para ganarse la eternidad. La mujer seductora no intenta convencer sobre su inocencia, sino por el contrario su postura de *feme fatale* pertenece a otra tradición que desea alejarse de la idea de la mujer sumisa y virginal que conforma el discurso católico. Aunque la mujer que se encuentra frente al espejo o ante el espectador con su postura retadora, también es un ser sometido a los parámetros de la apariencia física promovida por los intereses publicitarios.

Las jóvenes ensayan un ritual ante el espejo, intentan alejar la muerte cubriendo el paso del tiempo con maquillaje. No portan una palma del martirio, pues está fue sustituida por la brocha de maquillaje y la bolsa de *Liverpool*, indicando que su martirio está asociado a la vanidad y al consumo respectivamente.

Por su parte, el atributo ocular fue transformado en lentes oscuros que evitan la radiación solar, recordando que el sol es asociado en el catolicismo con la verdad y con Cristo, entonces los lentes son una forma de negarlos. Otro elemento que sustituye los ojos

cercenados son los espejos circulares dobles de bolsillo, la forma básica presentada en par hace una alusión abstraída de los ojos, aunado a ello, el espejo tiene una carga simbólica que más adelante se comentará.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Nuevas devociones*, 2016.

Efímeros objetos de contemplación, es una serie conformada por cuatro cajas objetos o ensambles intervenidos con pintura. Del mismo modo que el resto de las series se alude a las imágenes de los pintores analizados en el capítulo anterior, esta vez la relación se da por un collage en la que la santa se esconde detrás de espejos o aparece por la intervención de la luz eléctrica.

Quizá el elemento más importante de estas cajas sea el empleo del espejo, puesto que pertenece a la tradición barroca de las *vanitas*, las cuales hacen alusión a la condición efímera de la vida. Aunque por otro lado, el espejo también es utilizado como medio para exaltar la vanidad, y reafirmar la individualidad en el presente. Esa doble connotación contradictoria del espejo es de gran utilidad, pero lo más significativo es que el espejo refleja al espectador, lo cosifica y convierte en un efímero objeto de contemplación, evidenciando la condición finita de las personas.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Efímeros objetos de contemplación*, 2016-2017.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Efímeros objetos de contemplación*, 2016-2017.

En cada una de las composiciones que integran el proyecto pictórico, se puede comprobar que persiste la reflexión sobre la muerte en la actualidad, misma que presenta una transformación con respecto a las obras de los tres autores que pintaron a santa Lucía, pues ellos representaron simbólicamente una visión esperanzadora de la muerte, asegurando la inmortalidad; en cambio, en una sociedad tecno-científica, secularizada, consumista y globalizada, existe una tendencia hacia la incredulidad de una vida ultraterrena, lo cual provoca una evasión de la muerte, un retraso desesperado del tiempo,

con recursos tan ineficaces que no hacen sino sumir cada vez más en la desesperación al individuo. A su vez, las producciones pictóricas exhiben a la mujer como producto comercial, un ser dependiente de su físico que le permite crear la ilusión de un retraso del tiempo.

Las obras que pertenecen al proyecto *Santa Lucía: una mirada a la muerte en el siglo XXI*, dialogan con la tradición, desde el propio martirio como su representación iconográfica, pero lo hacen desde una postura crítica a los fenómenos sociopolíticos actuales tales como la tecnología, la globalización o el capitalismo, los cuales orillan a un consumismo exacerbado en el que la propia joven se convierte en objeto de consumo. Este diálogo atemporal involucra las tres Eras de la mirada debrayiana, pues por principio, el martirio alude a la logosfera, del cual se mantienen las reliquias de la siracusana como testimonio hierofánico; mientras que las pinturas tradicionales de Lucía pertenecen a la grafosfera, Era del arte; por su parte, el análisis de las obras así como la propuesta conceptual del proyecto pictórico, la cual surge de la apropiación de los óleos revisados en el capítulo anterior, se realiza desde la tercera Era de la mirada, la videosfera, perteneciente a lo visual.

La videosfera fue clasificada temporalmente por Debray entre la televisión a color y la actualidad. Esto afecta en la forma en cómo se percibe o consume a la imagen, la cual ha dejado las pretensiones a la eternidad de la Era del ídolo, así como a la inmortalidad de la Era del arte, por el contrario la videosfera apunta al mundo volátil de la actualidad efímera, su propia condición inmaterial, digitalizada, permite dispersarla a gran velocidad, aunque carece de permanencia.¹⁴⁹

Debray explicó que las imágenes de la Era visual, existen no para proteger como en la logosfera, ni para ser admiradas como se hacía en la grafosfera, sino para sorprender momentáneamente.¹⁵⁰ La sobresaturación de la imagen está al servicio de un sistema económico capitalista, el cual promueve el consumo, beneficiando principalmente, como bien indicó Naomi Klein en *No logo. El poder de las marcas*, a las monumentales empresas

¹⁴⁹ Debray, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 179.

transnacionales provenientes de los países del primer mundo, quienes han implementado en el tercer mundo sus maquiladoras, debido a la mano de obra barata y las facilidades que los gobiernos, sedientos de la inversión extranjera, ofrecen a las compañías, lo cual les permite concentrarse en el desarrollo de una marca, de una imagen, que identifique el producto y agilice su consumo.

Las obras que integran el proyecto pictórico se basan en las características de la videosfera recientemente mencionadas, aunque pertenecen también a la grafosfera no sólo por su técnica pictórica, sino porque establecen un diálogo con obras pertenecientes a dicha Era. Los óleos de Francesco del Cossa, Francisco de Zurbarán o del pintor novohispano del siglo XVII, responden a una tradición iconográfica, su representación se basa en una función religiosa, a pesar de las diferencias que se establecen entre las tres obras debido a su pertenencia a diversos contextos. De forma inevitable se proyecta el pensamiento de cada época, a su vez, deja traslucir los intereses de los artistas que son acordes a dicho contexto. Para ejemplificar esto se puede recordar el interés del pintor ferrarés en la perspectiva, o el tenebrismo místico del fuentecanteño, así como el despojamiento de atributos divinos evidentes en la santa novohispana. Estos elementos que distinguen una representación de otra, a pesar de basarse en una composición aparentemente similar e ilustrar al mismo personaje, dotan de una gestualidad particular a cada santa.

Es de utilidad tener claro el régimen escópico desde el cual se está enunciando la inversión de valores relacionados con la muerte y la mujer, mismos que están implícitos en la producción pictórica *Santa Lucía: una mirada a la muerte en el siglo XXI*. En el siguiente apartado se reflexionará sobre la transformación del concepto de la muerte relacionado con el atributo ocular y la mirada. En un segundo momento se revisara la construcción de la mujer relacionada con conceptos como la virginidad y el consumismo.

A) MUERTE: DEL IDEAL DE LA ETERNIDAD AL PRESENTE ESPECTACULAR

Si bien la muerte consume del mismo modo, afecta de distinta manera a las sociedades, puesto que se encuentran impregnadas de un contexto visual que modifica la percepción

sobre el entorno y, por supuesto, sobre la propia muerte. Debray dio cuenta de cómo se ha modificado el concepto de la muerte en occidente, en tanto que la muerte hace surgir a la imagen-ídolo en la era de la logosfera, ya que funcionaba como un intermediario entre el hombre y sus dioses, uniendo indisolublemente al ídolo con la creencia y lo eterno; en la videosfera la imagen se torna efímera y su fin es práctico, en la videosfera la angustia por la muerte no se manifiesta por una experiencia mística o espiritual presentada ni representada por una imagen, por el contrario pues hay un rechazo a la vejez y a la enfermedad que anuncian la muerte. Al desaparecer la muerte del ámbito social comentó Debray que la imagen a su vez pierde eficacia, de esta manera pareciera que la sociedad actual es inmune al horror de la violencia y la muerte, con la que paradójicamente es bombardeada por medio de imágenes. Parte de esta negación se manifiesta en el enajenamiento del consumismo, el cual seduciendo los sentidos y anestesiando la razón, intenta intensificar al presente mientras elude el futuro. Esta es una de las vías para explorar la muerte en el presente, a través de la representación pictórica de una Lucía en el siglo XXI, ciega a la eternidad por una invasión de marcas publicitarias que le impiden tener la consciencia de su propia finitud. Ahora no vale la pena sufrir por una posteridad que ni siquiera se tiene certeza de que exista. Otra negación de la muerte surge como consecuencia de los descubrimientos tecno-científicos que han extendido el promedio de vida, provocando un lucrativo consumo de medicina preventiva. Los descubrimientos científicos también aportan sus beneficios a la industria de la belleza, repercutiendo en el consumo de productos que disfracen la edad, y con ello la evidencia de un tiempo que se agota.

Los ojos cercenados son respaldados por una tradición iconográfica, basada en la devoción y en la economía de elementos que permite identificar a la joven. Ya que debe recordarse que el atributo ocular no forma parte de la hagiografía ni de documentos oficiales. De cualquier manera es el atributo más significativo, mismo que ha provocado que la figura de la santa siracusana sea asociada con el patronazgo de los invidentes y enfermos visuales.

Los órganos oculares son interpretados en el Trabajo Práctico como elementos que aluden al sacrificio relacionado estrechamente con la muerte, a su vez, simbolizan la

promesa de la resurrección, pues a cambio de la vida-vista Lucía podría contemplar la eternidad; entonces la ceguera-muerte, se presenta como una renuncia al mundo terrenal, evidenciando la influencia del pensamiento neoplatónico en el cristianismo, el cual rechaza el mundo corpóreo, imperfecto y falso.

Para poder contrastar la forma en cómo se percibía la muerte en los tres periodos históricos en los que se insertan las santas Lucías, con la forma actual de asimilarla, es necesario evocar el recorrido de estas épocas.

A pesar de que el Renacimiento surge después de la peste negra donde la epidemia mermó la población europea y los estragos se reflejaron en una iconografía de la muerte en temas como la danza macabra y el triunfo de la muerte; los humanistas no retomaron la reflexión sobre “el más allá,” el tema no pudo ser abordado por la erudición de los humanistas, quienes prefirieron concentrarse en las posibilidades del hombre en lugar de sus limitaciones. Aunque no faltaron figuras críticas como Giordano Bruno, Erasmo de Rotterdam o Montaigne quienes señalaron dichas limitaciones; el primero de ellos, incluso propuso una concepción naturista de entender la vida así como la muerte, la ley de la mutación sostenía que se mudaba de cuerpo, mejorando o empeorando según los esfuerzos empleados en la condición humana de la vida anterior. El Nolano no podía concebir un espacio exterior, un “más allá”, fuera del universo infinito.

En el barroco español católico está presente la idea de la eternidad y del purgatorio lo que orilla a una serie de prácticas religiosas para poder ayudar a las almas penitentes a resucitar. Por otra parte, existe una inclinación mística que conduce a ejercicios ascéticos para poder encontrar esa cercanía espiritual misma que se ve reflejada en la literatura y pintura. Parece entonces contradictorio que en una época en la que parece haber una confianza en la vida después de la muerte, presente una angustiosa y melancólica reflexión sobre la finitud, reflejada en el auge del género del bodegón.

El mundo novohispano es heredero de la reflexión barroca sobre la muerte, pero a su vez, es producto del sincretismo cultural que resignifica el concepto de la muerte en la colonia. Mientras que el pueblo indígena creía en la indestructibilidad como una especie de

resurrección; el cristianismo vive esa resurrección de modo distinto pues es un premio individual por haber podido vencer el pecado, es la compensación del mundo terrenal. En tanto la cultura prehispánica poseía dioses ambivalentes entre el bien y el mal, el cristianismo intenta alejarse del espíritu maligno que corrompe al hombre y lo hace merecedor a un purgatorio e infierno. Para las civilizaciones precolombinas la muerte era vista de manera esperanzadora, mientras que para los cristianos a pesar de querer transmitir un mensaje similar, persiste un temor a la caducidad del hombre. La colonia está impregnada por la muerte, sea como herencia de un pasado prehispánico o como la importación de creencias y prácticas hispanas de carácter religioso.

La religión católica posee un sentido teleológico, de manera que le da un significado al mundo consolando a los adeptos respecto a su condición finita. No obstante, el catolicismo ha presentado un paulatino deterioro, mostrado en la pérdida de credibilidad, lo que ha llevado a un porcentaje alto de la población católica occidental a experimentar la secularización, con lo cual algunos han quedado despojados de la promesa ultraterrena. Por otra parte, la pérdida de poder de la Iglesia se inserta dentro de factores más complejos que están relacionados con la economía, política, con movimientos y grupos sociales, así como en el auge de la tecnología. El Dios católico se desdibuja con la promesa tecno-científica que asegura la longevidad, a pesar de que con los descubrimientos científicos y tecnológicos también aparezcan nuevas amenazas para el ser humano. Pero ¿no es acaso esa embriagadora entrega al vértigo del presente una forma de negar a la muerte, no es un intento legítimo el intentar sustituir la promesa ultraterrena de las religiones, por la trascendencia virtual? De este modo se evidencia la necesidad de permanencia, misma que ha existido en otros tiempos, solamente que era vivida de manera distinta, la forma de perdurar en el catolicismo es a través del alma, por ello los martirios donde el sufrimiento redime al martirizado son representados, aunque esto pudiera alejarse de la realidad, con semblante sereno sino es que hasta placentero.

Sin embargo, algunos investigadores no se sienten tan esperanzados en los avances tecnológicos, Giovanni Sartori lo denunció a través de *Homo videns*, texto que advierte la amenaza y repercusión de la televisión, pues ésta induce a una pérdida de la capacidad de

abstracción, entendimiento, análisis y sentido crítico del hombre, ya que la imagen lo induce a un mundo que es seducido por los sentidos pero que lo aleja del raciocinio, generándose un proceso involutivo que va del *homo sapiens* al *homo sensibilis*, en palabras de Sartori: “La televisión produce imágenes y anula los conceptos, y de este modo atrofia nuestra capacidad de abstracción y con ella toda nuestra capacidad de entender.”¹⁵¹ Del mismo modo considera que el video-dependiente tiene menos sentido crítico pues al perder la capacidad de abstracción se pierde a la vez la capacidad de discernimiento entre lo verdadero y lo falso.

El escritor italiano comentó que la imagen no otorga inteligibilidad, por el contrario es contraria al proceso de abstracción, dentro de las consecuencias graves a lo que conlleva esa pérdida de capacidad de entendimiento es a una manipulación de aquellos que tienen el control de la televisión pues muestran a través de ella una porción reducida de información, escogida de manera arbitraria, ya que “quienes seleccionan las informaciones se convierten en administradores del dominio simbólico de las masas.”¹⁵² Por lo cual consideró Sartori que la televisión no se limita a reflejar los cambios de la sociedad y cultura, sino que refleja los cambios que ella promueve a largo plazo.

Para Giovanni Sartori la televisión no era únicamente un medio de comunicación, “es también, a la vez, *paideía*, un instrumento «antropogénico», un *médium* que genera un nuevo *ánthropos*, un nuevo tipo de ser humano.”¹⁵³ No solamente se genera un proceso inverso a la evolución al momento de perder la capacidad de abstracción y con ella de entendimiento, sino que también el mundo digital de la televisión e internet hace que el hombre pierda paulatinamente una característica fisonómica que le ha sido de gran utilidad durante su proceso evolutivo, es decir la prensilidad:

El homínido del Pleistoceno es un hombre porque está dotado de manos prensibles, con las que puede realizar numerosas acciones y que lo habilitarán para llegar a ser *homo habilis* y *homo faber*. Paradójicamente, al hombre de hoy la prensilidad prácticamente ya no le sirve. El *homo prensilis* se atrofia en el *homo digitalis*. En la edad digital nuestro quehacer se reduce a pulsar botones de un teclado. Así vivimos

¹⁵¹ Giovanni Sartori, *Homo Videns la sociedad teledirigida* (España: Taurus, 1998), 15.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 48.

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 11.

encerrados sin ningún contacto auténtico con la realidad, con el mundo real. La «hiper mediatización» nos priva de experiencias *nuestras*, experiencias de primera mano y nos deja a merced de experiencias de segunda mano. Lo cual tiene graves consecuencias. Pues cada uno de nosotros sólo comprende la verdad de las cosas sobre las que tiene una experiencia directa, una experiencia personal. No hay libro, ni discurso, ni representación que pueda hacer las veces de nuestro propio error.¹⁵⁴

Aunado a lo anterior, el investigador florentino consideró que a pesar de la promesa científica iniciada desde la ilustración, el hombre está teniendo un retroceso histórico, que no lo libra de creencias irracionales, Sartori equiparó dichas creencias con las del medioevo las cuales estaban justificadas por una concepción coherente del mundo, contrariamente a lo que sucede en la actualidad, pues el hombre contemporáneo es despojado de esas referencias estables, cree porque no hay razón para no hacerlo.

Sartori hizo una comparación entre la televisión y el internet, aunque es pertinente recordar que su texto fue publicado a finales de la década de los noventa y las posibilidades del internet sufrieron enormes transformaciones, así como la televisión, ya que ésta se ha introducido parcialmente en el mundo virtual.

El televisor es un instrumento monovalente que recibe imágenes con un espectador pasivo que lo mira, mientras que el mundo multimedia es un mundo interactivo (y, por tanto, de usuarios activos) y polivalente (de múltiple utilización) cuya máquina es un ordenador que recibe y transmite mensajes digitalizados. [...] La televisión debe ofrecer productos de masa, productos que lleguen a un público muy numeroso (y al que presenten numerosos anuncios publicitarios). Por el contrario, Internet proporciona productos a medida de diferentes intereses.¹⁵⁵

El investigador florentino no se limitó a denunciar los estragos que la televisión hace al televidente, sino que estaba consciente que este fenómeno podía ser potencializado por el internet. No negó, sin embargo, que el internet podría ser una herramienta de usos útiles pero el previo adiestramiento con una televisión que ha hurtado la capacidad de raciocinio del ser humano hizo que pronosticara un uso modesto para la formación educativo-cultural, inclinándose por la posibilidad de empleo como entretenimiento.

El problema es si Internet producirá o no un crecimiento cultural. En teoría debería ser así, pues el que busca conocimiento en Internet, lo encuentra. El obstáculo, durante este largo camino, es que el niño de tres o cuatro años se inicia con la

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 17-18.

televisión. Por tanto, cuando llega a Internet su interés cognoscitivo no está sensibilizado para la abstracción.¹⁵⁶

Quizá otra diferencia problemática entre la televisión y el internet es que éste último engaña sobre la libertad de elección, si bien, sus posibilidades de exploración son infinitas, también es cierto que dentro de este medio las influencias y distorsiones de información son todavía más peligrosas que las de la televisión.

La verdad es que los digigeneracionales dicen libertad pero en realidad quieren decir (y es la única cosa de la que entienden) cantidad y velocidad: una cantidad creciente, cada vez más grande de *bites* y una velocidad de elaboración y transmisión cada vez mayor. Pero cantidad y velocidad no tienen nada que ver con libertad y elección. Al contrario, una elección infinita e ilimitada es una fatiga infinita y desproporcionada. La desproporción entre el producto que se ofrece en la red y el usuario que lo debería consumir es colosal y peligrosa. Corremos el riesgo de asfixiarnos en una exageración de la que nos defendemos con el rechazo; lo que nos deja entre la exageración y la nada.¹⁵⁷

Sartori realizó una par de reflexiones respecto a las consecuencias del uso de la tecnología aplicada en la televisión e internet, que resultan pertinentes para el capítulo que se está abordando, pues acentúa el aislamiento del hombre ante estos aparatos:

Es cierto que estar frente a la pantalla nos lleva a encerrarnos, a aislarnos en casa. La televisión crea una «multitud solitaria» incluso entre las paredes domésticas. Lo que nos espera es una *soledad electrónica*: el televisor que reduce al mínimo las interacciones domésticas, y luego Internet que las transfiere y transforma en interacciones entre personas lejanas, por medio de la máquina.¹⁵⁸

Las interacciones en la red son sólo un pálido sustituto de las interacciones cara a cara, es decir, de las interacciones primarias. Intercambiarse mensajes mediante un ordenador nos deja siempre solos ante un teclado.¹⁵⁹

Esto contribuye a pensar que el ser humano en la era digital se aísla, su sociabilización es mediada por la tecno-ciencia. La consecuencia de ese autoexilio es la falta de empatía con los seres más próximos, con los cuales podría compartir tristezas, tales como la pérdida de alguien cercano o la angustia de sentir la proximidad de su propia finitud.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p. 48.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 21.

La comunicación mediatizada posibilita el maquillaje de la realidad, por medio de trucos la imagen se puede mejorar, el lenguaje escrito puede exagerarse y con todo ello puede pretenderse una intensificación de los momentos registrados ante la cámara, así como los pensamientos y emociones publicados en las redes sociales que esperan tener una aceptación o reacción por parte de los contactos. Aunado a lo anterior, los dispositivos electrónicos creados para facilitar la comunicación entre las personas, parecen ser utilizados como un medio para evadir la convivencia con los seres cercanos mientras se mantiene una comunicación inmediata con personas que se encuentran distantes. Sería interesante tratar de responder por qué y para qué se ha creado la necesidad de mostrar la realidad maquillada.

Los descubrimientos tecno-científicos, por una parte, han hecho más cómoda y fácil la vida del ser humano, por otra lo han aislado cada vez más. Esto se ha potencializado por un consumismo individualista que tiene como objetivo el placer hedonista de satisfacerse en el consumo de bienes. Pero no siempre el consumismo se comportó del mismo modo, Gilles Lipotvesky mencionó en su texto *La felicidad paradójica*, cómo el consumismo inicialmente servía para distinguir las clases sociales, pero actualmente su objetivo principal se encuentra en la satisfacción personal, en un intento de intensificar experiencias. A su vez, advirtió el pensador polaco, que al desdibujarse los estilos de vida dictados por las clases sociales dejan al individuo desamparado ante el poder del mercado y la lógica de marcas, a las cuales se aferra por miedo al desprecio, en lugar de ser un mérito para pertenecer a un grupo social.

Si Sartori advirtió que la hiper mediatización ofrecía experiencias de segunda mano al individuo, Lipovetsky afirmó que éste intenta adquirir dichas experiencias y sensaciones a través del consumo.

Esperamos menos que las cosas nos categoricen delante de los otros, y más que nos permitan ser más independientes y móviles, paladear sensaciones, vivir experiencias, mejorar nuestra calidad de vida, conservar la juventud y la salud.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Lipovetsky, *La felicidad paradójica*, trad. Antonio-Prometeo Moya, (Barcelona: Anagrama, 2010), 37.

La problemática del consumo se agudiza, pues si antaño ofrecían una distinción de clase, con la cual era evidente su fin económico y social; con el hiperconsumo se desdibujan los límites, pues tanto el individuo como la sociedad depositan la esperanza de una intensificación de experiencias y sensaciones en el consumo de bienes, es decir, ya no le es suficiente sus propias cualidades para generar experiencias, su capacidad de experimentar sensaciones se encuentra inhibida por lo cual necesita excitarla por medio de la novedad consumista, lo cual termina por afectar las relaciones humanas.

En adelante, los goces ligados a la adquisición de cosas se relacionan menos con la vanidad social que con un «pluspoder» sobre la organización de nuestra vida, con una potestad mayor sobre el tiempo, el espacio y el cuerpo. Poder construir de modo individualizado el propio estilo de vida y el empleo del tiempo, acelerar las operaciones de la vida corriente, aumentar la capacidad de relacionarse, prolongar la duración de la vida, corregir las imperfecciones del cuerpo: en el corazón del hiperconsumidor habita algo así como una «voluntad de poder» y el goce que produce ejercer cierto dominio sobre el mundo y sí mismo.¹⁶¹

Este aparente dominio que ofrece el hiperconsumo es engañoso, porque en realidad el individuo no decide sobre su espacio, tiempo y cuerpo, sino que obedece a una lógica de mercado que no responde más que a una sola regla, la de adquisición.

El individuo se aferra a nuevas promesas que le aseguren el control sobre su vida, es la voluntad de poder como mencionó Lipovetsky, y una de sus manifestaciones se encuentra en el consumo de la salud.

La sociedad del hiperconsumo es la sociedad en la que los gastos de salud aumentan en todas direcciones, más que el conjunto del consumo. El *Homo consumericus* camina cada vez más aprisa hacia el *Homo sanitas*: consultas, fármacos, análisis, tratamientos, todos estos consumos dan lugar a un proceso acelerado que parece no tener fin. Al mismo tiempo, los espíritus se preocupan un poco más cada día por el cuidado de la salud, los consejos preventivos, la información competente: ya no se consumen sólo medicamentos, sino programas de televisión y radio, artículos para el gran público, páginas web, obras de divulgación, guías y enciclopedias médicas.¹⁶²

El consumo médico se ha expandido, hacia el consumo de una medicina preventiva, que como menciona la cita no solamente se limita a los tratamientos médicos, sino a la difusión de información. La mentalidad preventiva de la salud, no es sino otro mecanismo de

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 46-47.

¹⁶² *Ibíd.*, p. 48.

defensa con el cual el individuo pretende aferrarse al mundo de los vivos. En la angustia ante la decadencia que anuncia la muerte el individuo se deja embaucar por las corrientes de moda sobre productos, alimentos y prácticas que deben consumirse para poder gozar de la salud, que otrora desperdiciaron en otro tipo de consumos.

La consecuencia de este reinado del *Homo medicus* es así una *dramatización* de la relación con el consumo [...] como una creciente angustia relacionada con el cuerpo y la salud. En nombre de la religión de la salud cada vez necesitamos más información, consultar con los profesionales, vigilar la calidad de los productos, sopesar y limitar los riesgos, corregir nuestros hábitos de vida, retrasar los efectos de la edad, someternos a revisiones y hacernos chequeos.¹⁶³

Una sociedad paranoica que pretende controlar la vida por medio de fármacos deja cuantiosas ganancias a costa de un proceder ético por parte de los laboratorios, puesto que la medicina debería de ser accesible a toda la población y no formar parte de una adquisición de lujo para los que tienen mayor capacidad económica.

La acción pacificadora del consumo es un trampantojo: la sensación de peligro y riesgo es ya omnipresente, todo a la larga puede considerarse amenazador y necesitar vigilancia. [En la época del hiperconsumo] la inseguridad, el recelo y la ansiedad cotidiana aumentan en razón directamente proporcional a nuestra capacidad de combatir la mortalidad y alargar la duración de la vida.¹⁶⁴

Los descubrimientos científicos sobre la salud han traído como consecuencia el control sobre la mortalidad, mejorando las expectativas de vida, pero un efecto secundario contraproducente es precisamente el que señaló Lipovetsky, la ansiedad o angustia ante la finitud, ya que se pierde ese contacto continuo y cercano con la muerte que ha estado presente en otras culturas, que ha formado parte de sus ritos y sus símbolos, funcionando de alguna manera como un proceso catártico que en la actualidad se evita, pues la muerte avergüenza.

El neoconsumidor ya no busca tanto la visibilidad social como un mayor control sobre su cuerpo mediante tecnologías médicas: modo de combatir la mortalidad natural, el consumo tiende a funcionar como un antideestino. Por eso, las intenciones narcisistas del hiperconsumidor no son ya diferentes de las, más técnicas, de Prometeo. Un Prometeo encadenado, cabría añadir, porque sus iniciativas son

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 49.

¹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 49-50.

extraordinariamente limitadas, dada la potestad de las normas y del aparato médico.¹⁶⁵

Pareciera que en la actualidad, gracias a la eficacia médica es posible preservar la salud por medio de todos estos mecanismos preventivos, lo cual Lipovetsky consideró como una manera de ampliar el poder del hombre sobre su vida, aunque irónicamente lo convierte en un consumidor sin poder, puesto que siempre se encontrará hipocondriacamente al acecho de alguna nueva enfermedad, virus, infección, síndrome que quiera atacarlo. Otro problema se plantea con el uso excesivo de fármacos, la dependencia de la toma puntual de medicamento sustituye otro tipo de alternativas pues “No buscamos ya la solución a nuestros males en nuestros recursos interiores, sino en la acción de tecnologías moleculares que, además, tienen efecto adictivo.”¹⁶⁶

Además del paliativo que ofrece el consumismo a través del mercado de la salud, es una práctica con la cual el ser humano pretende construir su identidad. Ya no lo constituye una ideología, religión, afiliación política sino una tendencia consumista hacia ciertos productos que lo identifican con otros consumidores.

Yo demuestro, al menos parcialmente, que existo, como individuo único, por lo que compro, por los objetos que pueblan mi universo personal y familiar, por los signos que combino «a mi manera». En una época en que las tradiciones, la religión y la política producen menos identidad central, el consumo adquiere una nueva y creciente función ontológica. En la búsqueda de las cosas y las diversiones, el *Homo consumericus*, de manera más o menos consciente, da una respuesta tangible, aunque sea superficial, a la eterna pregunta: ¿quién soy?¹⁶⁷

Construir una identidad sustentada en la adquisición de bienes, es decir, en la capacidad económica, sustituyendo tradiciones y religiones basadas en ideologías, es alarmante debido a la fragilidad de dicha construcción, misma que depende descaradamente del mercado.

Por otra parte, la estrategia mercadotécnica es descubrir y utilizar las necesidades sociales e individuales para ofrecer productos que intenten superficialmente sustituir dichas carencias.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p. 50.

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 51.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 39-40.

Ya no es el momento de la fría funcionalidad, sino del atractivo sensible y emocional [...] La mercadotecnia sensorial quiere ante todo mejorar las condiciones sensibles, táctiles y visuales, sonoras y olfativas de los productos y lugares de venta. Lo sensible y lo emocional se han convertido en temas de investigación mercadotécnica, destinados por un lado a diferenciar las marcas en un universo hipercompetitivo y por otro a prometer una «aventura sensitiva y emocional» al hiperconsumidor que busca sensaciones variadas y mayor bienestar sensible.¹⁶⁸

La mercadotecnia siempre ha estado relacionada con lo sensible y emocional, pero anteriormente era de manera indirecta, mientras que con el hiperconsumo se ha convertido en la mecánica de venta. El individuo necesita cada vez mayor estímulos sensoriales para poder apreciar la realidad, no le son suficientes sus órganos y sentidos para percibirlo, esto lo hace presa fácil de las estrategias publicitarias. En una especie de *carpe diem*, intenta experimentar todo lo que esté al alcance de su bolsillo pues la vida es efímera y debe intensificarse.

Aquí se ve que el consumo tiene relaciones estrechas con la cuestión del tiempo existencial. En una época de consumo emocional, lo importante ya no es tanto acumular cosas como intensificar el presente que se vive. Deseoso del mayor bienestar y sensaciones renovadas, el consumidor [hiperconsumidor] está sobre todo aterrorizado por el «envejecimiento» del mundo sensible, le interesa menos amortiguar la muerte que luchar contra los tiempos muertos de la vida. [...] El hiperconsumo se encarga de «rejuvenecer» incesantemente la sensación de vivir mediante la activación del sujeto y las experiencias nuevas: lo que nutre el frenesí de las compras es un hedonismo de comienzos continuos.¹⁶⁹

La cita parece definir un mecanismo contemporáneo para afrontar la existencia, ya que se encuentra una especie de negación a la muerte pues sólo se piensa en intensificar la experiencia del presente y crear expectativas sobre las futuras experiencias ligadas al consumo. Aunado a lo anterior, el consumo médico promete la permanencia de la salud por medio de la prevención. La distracción hiperconsumista permite amortiguar la angustia que produce la reflexión sobre la finitud, ya sea por medio del consumo hipocondríaco de medicamentos preventivos, así como por la distracción en el goce de sensaciones inmediatas. Aunque no puede evitar la angustia de obtener nuevas experiencias, lo cual permite seguir en el círculo de consumo.

¹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p. 63-64.

A pesar del panorama desesperanzador que plantea la época del hiperconsumo, Lipovetsky intuyó que este ciclo será concluido cuando los valores, y no el sistema productivo, se modifiquen, se terminará cuando el impacto del consumo no se relacione de manera inmediata con la felicidad. De cualquier manera, fuerzas contrarias equilibran la necesidad de satisfacerse en el consumo, una de ellas es la búsqueda de la trascendencia, observó el pensador.

Con el capitalismo de consumo, el hedonismo se ha impuesto como valor supremo y las satisfacciones comerciales como la vía privilegiada hacia la felicidad. Mientras la cultura de la vida cotidiana esté dominada por este sistema de referencia, y mientras no se produzca una catástrofe ecológica o económica, la sociedad de hiperconsumo seguirá inevitablemente su curso. Pero si apareciesen nuevas formas de evaluar los goces materiales y los placeres inmediatos, si se impusiera otro modo de enfocar la educación, la sociedad de hiperconsumo haría sitio a otro tipo de cultura. La mutación futura vendrá por la invención de nuevas metas y nuevos sentidos, de nuevas perspectivas y prioridades en la vida. Cuando la felicidad se identifique menos con la satisfacción del máximo de necesidades y la renovación sin fin de objetos y diversiones, se habrá cerrado el ciclo del hiperconsumo.¹⁷⁰

Sin embargo, al ser parte el hiperconsumo de una estrategia económica y mercadotécnica que favorece a los grupos de poder, no parece posible que se termine este mecanismo. Tendría que haber un cambio de mentalidad en la sociedad, por medio de la concientización hacer una resistencia, no obstante resulta más fácil comprar la felicidad que ganarla, por lo cual la comodidad a la que el ser humano se ha ido adaptando por medio de los avances tecnológicos y productos comerciales lo ha hecho que pierda esa capacidad de resistencia, además de hacerlo intolerante al dolor y al esfuerzo.

Según la hipótesis que se maneja aquí, la transformación se da de esperar menos, paradójicamente, de una revolución del modo de producción que de una revolución de los valores o una mutación cultural que revise el lugar de los goces inmediatos. Una modificación de la jerarquía de los valores que no anunciará el reinado del Superhombre, sino, más probablemente, el de las democracias posconsumistas, en las que el hedonismo no será ya el principio axial o estructurador de la vida.¹⁷¹

A manera de resumen, tanto Sartori como Lipovetsky, denunciaron la falta de análisis crítico del individuo, el cual le permitiría cuestionarse por lo que consume, sean imágenes o bienes materiales. Esta falta de análisis provoca una enajenación y evita la confrontación

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 352.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 353.

con problemáticas sociales concretas, entre ellas la que se ha deseado plantear en este capítulo, la forma de concebir la muerte. El consumo ha dejado de ser una práctica económica y comercial con la cual se adquieren bienes básicos o incluso de lujo para obtener distinción, en la actualidad su objetivo radica en intensificar el presente del individuo seduciendo los sentidos, lo cual se asemeja al *Homo videns* de Sartori, ya que hace referencia a un hombre que se deja llevar por las sensaciones alejándose del raciocinio. Finalmente el ser humano necesita cubrir sus necesidades primarias, aunque sea de forma errada, la sociedad mediatizada hiperconsumista intenta hallar en las nuevas prácticas una forma de retardar el envejecimiento, de auto conservarse, permanecer y por lo tanto, se considera que la forma de concebir la muerte en la actualidad es a través de la negación. Paradójicamente la sociedad actual tiene mayor acceso a las imágenes violentas del mundo transmitidos por los medios de comunicación, pero al ser enfiados por la mediatización no tienen el mismo impacto, no hay una identificación con la muerte, la cual se difumina en un entorno irreal.

Después de las reflexiones sobre la muerte en la actualidad es momento de relacionarlas con las propuestas pictóricas, es decir, la muerte presente en el atributo de los ojos cercenados. A su vez, se revisara la mirada como elemento expresivo que aporta a la construcción de la interpretación.

La mirada es un mecanismo esencial de comunicación entre los seres humanos debido a la expresividad que poseen los ojos, Román Gubern mencionó en *El eros electrónico*, que parte de la expresividad de los ojos radica en el contraste entre la esclerótica y el iris, lo cual permite saber a dónde se dirige la mirada del otro. Dentro de su texto Gubern indicó que posiblemente la anatomía ocular del ser humano forma parte de un proceso evolutivo para lograr una mejor adaptación, y poder dirigir ordenes por medio de las miradas durante la caza sin tener que emitir sonidos. La información que puede transmitirse por medio de la mirada, comentó el investigador, posibilita las interacciones sociales, la autodefensa así como el coqueteo sexual, ya que por medio de los párpados,

cejas así como la dilatación de la pupila generan señales que comunican al interlocutor un mensaje.¹⁷²

Cuando se analizó la gestualidad de las pinturas tradicionales, se abordó el análisis de la mirada de las santas, lo cual permitió identificar el gesto seductor y orgulloso de la Lucía del primer Renacimiento, la desviación de la mirada mística de la santa de Zurbarán o el enfrentamiento del contacto visual en la mártir novohispana, estableciendo con este análisis una aportación a la interpretación del cuadro. De la misma manera se verá más adelante cómo la mirada de las mártires contemporáneas intentan seducir a los espectadores, así como al presente por medio del rito del maquillaje, en otra obra su mirada se desvía buscando el refugio en la tecnología y evadiendo el contacto con el interlocutor, en tanto que una de las jóvenes de mirada altanera intenta someterlo, gesto aprendido de la imagen arquetípica de la mujer seductora y por ende perversa.

La sospecha del cambio de mirada respecto a la muerte y la trascendencia se manifiesta en la serie *Nuevas devociones*, pues la joven no se despoja de los ojos terrenales para poder contemplar la eternidad, sino que aparece con lentes solares que sustituyen los globos oculares, al tenerlos en la mano no se revela la eternidad, sino una realidad mundana. Los lentes para sol evitan el contacto con la luz, la cual se relaciona con lo sagrado o la divinidad, entonces puede entenderse que la presencia de los lentes es la negación a la contemplación de la eternidad, que aunado al gesto seductor de la joven parece indicar que dicha negación se realiza seduciendo al presente.

¹⁷² Román Gubern, *El eros electrónico* (México: Taurus, 2007), 171.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Nuevas devociones*, 2016.

Mientras en estas pinturas los lentes sustituyeron los ojos extirpados, en otra pintura de la misma serie, es un espejo circular doble de bolsillo, es el que remplaza el atributo ocular. Los espejos tampoco miran, sólo reflejan lo que en ellos se asoma, unos ojos humanos que no se conforman con lo que ven y requieren perfeccionarse a través del maquillaje. El espejo no cumple la relación simbólica de los *vanitas* de los bodegones barrocos, no hace alusión a la fragilidad de la vida y lo efímero, por el contrario pretende negarlo, autoafirmarse como sujeto que vive un presente.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Nuevas devociones*, 2016.

En otra de las pinturas que forman parte de la serie *Nuevas devociones*, los ojos cercenados son reemplazados por un dispositivo electrónico, pues en lugar de aparecer la joven sosteniendo el plato con los órganos, sujeta este dispositivo que irradia luz, proyectándola sobre la mártir que se deja enajenar por la tecnología. Este cambio compositivo es significativo pues la luz ya no proviene de una fuente externa desconocida, la cual suele asociarse con lo divino, sino que la provoca la tecnología, una herramienta creada por el hombre y no por Dios.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Nuevas devociones*, 2016.

En el proyecto pictórico *Santa Lucía: una mirada a la muerte en el siglo XXI*, se invierte el sentido del atributo ocular, el presente ciega la mirada con la invasión de productos que incitan al individuo al consumo, evitando que reflexione sobre su condición finita, el individuo vive de manera vertiginosa su presente, los medios masivos lo incitan a comprar su felicidad, seguridad e incluso su juventud enajenándolo en el sistema materialista donde pareciera que el valor de la persona se mide en la cantidad y la calidad de sus posesiones. En medio de esta invasión de marcas el individuo pareciera desligarse de la realidad, de su condición perecedera.

Relacionado con el atributo de los ojos, en los cuales radica la forma de contemplar a la muerte, se une el concepto de la mirada de Lucía. La forma en cómo mira y hacia

dónde dirige la mirada determina la gestualidad del cuadro, además de formar parte de un itinerario de la mirada que guía al espectador por los elementos más relevantes de la composición. La mirada se relaciona con la figura femenina de cada época, mientras que se encuentra erotizada en la obra renacentista, se transforma en mística en el óleo barroco, convirtiéndose en el periodo colonial en un guiño de valentía al enfrentar al espectador. La mirada en la actualidad no tiene el suficiente tiempo para complacerse en representaciones, la saturación de imágenes intoxica al espectador que deja de observar críticamente lo que sus ojos consumen, lo cual se halla representado en los ojos inexpresivos de la serie *Devoción al consumo*.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Devoción al consumo*, 2015-2016.

Evocando el enfrentamiento valiente de la mirada de la Lucía novohispana, algunas de las jóvenes representadas en la serie *Nuevas devociones*, miran retadoramente al espectador. La participación es obligada, el espectador debe contemplar a la joven quien en un gesto humillante parece mirarlo desde una posición superior en uno de los óleos, efecto visual logrado por medio de un escorzo que coloca visualmente a la mujer en un punto por encima del espectador.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Nuevas devociones*, 2016.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Nuevas devociones*, 2016.

En otra pintura de esta serie aparece la joven dando la espalda al espectador, no lo mira de frente sino a través del reflejo del espejo donde se maquilla, pero en el espejo todo es apariencia, se pierde el contacto humano y directo que se planteaba en la pieza virreinal. Otra de las jóvenes de la misma serie, mira cautivada el dispositivo electrónico quitándole importancia al interlocutor, pues parece no percibir o interesarse en el espectador, nuevamente evidenciando esa pérdida de la relación humana.

Finalmente la serie *Efímeros objetos de contemplación* devuelve la mirada real del espectador, su participación resulta evidente dado que el espectador se refleja parcialmente en los espejos, mismos que cargan con la tradición barroca de las *vanitas*, alegoría que señala la finitud. A la vez que devuelve la mirada, el espejo también permite contemplar con su parcial traslucidez a la mártir y con ello la carga de la mirada de una época. Por otra parte, los ojos cercenados se encuentran representados en diversas formas, por lo cual la alusión a la ceguera sea como representación de la muerte terrenal así como de la evasión de la trascendencia espiritual forman parte de las composiciones de esta serie.



María del Pilar Palacio Sánchez, *Efímeros objetos de contemplación*, 2016-2017.

B) MUJER: DE LA VIRGINIDAD A LA VANIDAD

Este apartado pretende recuperar la forma en cómo se ha visualizado a la mujer en las tres etapas históricas revisadas en el capítulo anterior para contrastarlo con la actualidad. De manera general se hace referencia a la mujer a través de una mártir virgen, por lo cual se

destaca como el elemento primordial a la castidad, misma que encuentra poco eco en la actualidad, ya que los intereses económicos han reportado mayor ganancia con la explotación de una mujer cosificada, una mujer tomada como objeto de consumo.

Mattehew D. Stroud expuso la comparación respecto a la mujer, en tanto en la época medieval era vista bajo un sistema de subordinación, en el Renacimiento presentó un sistema de igualdad.¹⁷³ Romero incluso afirmó que físicamente se creía que era igual que el hombre, reconociéndose un solo sexo, ya que todos los seres humanos eran varones, sólo que los que poseían órganos sexuales masculinos eran perfectos en tanto que a las mujeres se les consideró como “varones defectuosos.” Pero al menos, mencionó Romero, ya se había quedado atrás el debate medievalista, si era un ser benévolo o maléfico para el varón,¹⁷⁴ además se había reconocido que tenía un alma.

En el siglo XVII las opiniones sobre la mujer variaban, según Mattehew D. Stroud, había quienes se inclinaban a creer que era un ser inferior pero capaz de grandeza, otros que la creían en igualdad al hombre y algunos que la creían superior.¹⁷⁵ Por otra parte, Mendoza describió a la época de la colonia como una sociedad sumamente represiva y misógina, en la cual la castidad era una virtud que la Iglesia católica vigilaba, sobre todo con la mujer blanca, ya que de ella dependía la perdurabilidad de la raza ibérica.¹⁷⁶

En cuanto al tema de la virginidad, es importante no solamente porque se encuentra contenida en la hagiografía de Lucía, sino que es una virtud que conviene a la Iglesia católica reafirmarla por razones morales, así como económicas y políticas. La virginidad aludida por diversos elementos iconográficos y compositivos, también es señalada en la vestimenta de las mártires, las cuales son recubiertas casi por completo, amputando su tentador cuerpo femenino.

¹⁷³ Mattehew D. Stroud, “La literatura y la mujer en el Barroco: *valor, agravio y mujer* de Ana Caro,” Centro Virtual Cervantes (1983): 611, acceso el 17 de marzo 2016, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_071.pdf

¹⁷⁴ Romero, *op. cit.*, p. 112-113.

¹⁷⁵ Stroud, *op. cit.*, p. 608.

¹⁷⁶ Mendoza, *op. cit.*, p.61.

A la mujer se le solía cubrir completamente con prendas, ya que era juzgada como un ser frágil a la tentación, pues era considerada como la encarnación de Eva, quien sedujo y provocó a Adán a cometer el pecado original, desobedeciendo el mandato divino. La falta de protagonismo del cuerpo se debe, como explicó Giorgio Agamben, además a una arraigada creencia cultural, la relación entre cara y cuerpo es asimétrica, pues mientras la cara permanece desnuda el cuerpo se viste, lo que no carece de una connotación simbólica, pues Agamben reconoció que en diversos ámbitos sociales se privilegia a la cabeza, como en la religión, en la política, o el núcleo familiar, puede identificarse a un líder que se denomina como la cabeza, jerarquía simbólica que dirige y subordina al cuerpo. Agamben indicó que mientras en el hombre la carga expresiva se encuentra en el rostro, otras especies animales se reconocen en la expresividad de su cuerpo ya sea plumaje, pelaje,¹⁷⁷ o incluso en los olores que excreta el ano.

No es gratuito entonces que el ser humano quiera velar el cuerpo, y cuando éste se exhibe es para simbolizar. En la iconografía religiosa el desnudo se representa como estigma del pecado, pues como bien mencionó Agamben, los cuerpos desnudos en las representaciones del Edén, se hallan recubiertos por un velo de gracia que no los hace conscientes de su condición y sobre todo de su libido.¹⁷⁸ Evidentemente esta relación sobre el cuerpo desnudo se ha transformado, en algunos casos para radicalizar a través de la ironía la idea sobre el desnudo en la tradición cristiana, pues se evidencia la conciencia del cuerpo y su poder.

En las representaciones pictóricas tradicionales, las suntuosas prendas que recubren a Lucía enfatizan el poder divino sobre el económico, pues su dignidad como mujer noble la hace admirable en una sociedad, posición que rechaza entregándose a una dignidad más elevada, la mortificación por la convicción de una creencia. Sánchez explicó que al ser el vestido un elemento mediante el cual se reconocía el personaje, era indispensable que el artista conociera la procedencia y condiciones de vida de la persona representada, para poder transmitir lo más fielmente posible una imagen acorde a ésta, que además era

¹⁷⁷ Giorgio Agamben, *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 136.

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p. 99.

consecuente con el mensaje moral que se deseaba difundir. Sánchez afirmó en su texto, que la vestimenta fue un tema discutido en el Concilio de Trento, y que a pesar de oponerse las autoridades eclesiásticas al anacronismo, no lograron desarraigar la costumbre difundida desde el medioevo y respaldada por tratadistas, en la cual se pretendía acercar el personaje representado al feligrés a través de la vestimenta, por lo cual los pintores solían vestir a los personajes según la usanza de su tiempo, lo que ha generado una especie de archivo histórico sobre la moda. Por otra parte, se ha mencionado el significado de los colores presentes en la vestimenta e incluso en el fondo de las representaciones de santa Lucía, los cuales responden a una jerarquía simbólica y económica, la cual generalmente quedaba especificada en contratos, según las indagaciones de Sánchez.

En la actualidad la deuda de la mujer se ha desplazado del campo moral al socioeconómico, el cuerpo antes censurado a través de su recubrimiento, ahora es expuesto cosificando a la persona como si fuera un producto que se ofrece al consumo. “La mujer se convierte en un ‘bello personaje’ para el mundo del consumo y esa posición se consolida progresivamente, afirmada en su carácter pluri-consumidor”¹⁷⁹

Ya sea por medio del ocultamiento así como en su exhibición, el cuerpo femenino es cercenado. Sumado a lo anterior, Román Gubern, consideró que en medio de una era tecnológica de biosedentarismo los campos sensoriales son amputados y el cuerpo se devalúa, por lo cual se transita de una deserotización a una hipererotización, lo cual favorece la industria pornográfica, misma que se encuentra dirigida especialmente al varón debido a que posee mayor excitabilidad erótica visual, ya que su sentido visual ha sido primado por un desarrollo biológico y evolutivo relacionado con la caza del macho primitivo, en tanto que la mujer desarrolla otros sentidos y por tanto es más susceptible a estímulos sexuales de otro tipo como táctiles, verbales y rituales aseguró Gubern. Esto explica la razón de por qué la mujer se vuelve el objeto del deseo y la mercadotecnia explota su imagen erotizada, pues no sólo permite que la mujer entre en la competencia de la conquista por medio de la apariencia dirigiendo el consumo a éste género, sino que la vuelve a ella misma en objeto de consumo para el varón. Seducir la vista es una estrategia

¹⁷⁹ Walzer y Lomas, *op. cit.*

esencial para la conquista, a diferencia de otros mamíferos que se relacionan por medio del olfato:

En la aproximación sexual entre todos los mamíferos desempeñan las feromonas una función esencial, pues se dirigen al sentido más arcaico, al bulbo olfatorio que se halla en la base del cerebro, al sentido protopático (es decir, de un sistema de señalización emocional) más antiguo y universal en el reino animal. [...] Pero el uso de jabones, desodorantes, colonias y perfumes en nuestra cultura moderna ha reprimido drásticamente el sistema señalizador de los olores corporales naturales, por lo que han tenido que hipertrofiarse otros estímulos, especialmente los visuales.

En nuestra sociedad, que ha semiatrofiado la función del olfato, la principal actividad teledetectora sexual se ejerce mediante el sentido de la vista, agudamente sensibilizada para tal función erótica. Y tal hipersensibilidad erótica ha hecho del hombre el destinatario óptimo de los estímulos pornográficos que hoy difunden profusamente las industrias de la imagen en la cultura de masas.¹⁸⁰

Entrar en el mundo de la pornografía es otro tema que no desea abordarse en este trabajo, sin embargo pone de manifiesto el poder de las grandes industrias sobre lo femenino, así como su sustitución corporal por medio de la virtualidad. Bajo este discurso de poder se adscribe en la serie *Nuevas devociones*, una Lucía seductora, en pleno contraste con las representaciones tradicionales de santa Lucía. En dicha serie muestra a una mujer revestida de negro, su atrevida prenda deja al descubierto ciertas partes erógenas del cuerpo como piernas, espalda, cuello y uno de los hombros. Por su parte, el calzado alto refuerza la erotización de la figura, terminando el conjunto con un maquillaje provocador. Todos los elementos mencionados, podrían configurar la imagen de una mártir de la moda, de ese sometimiento a la constante reactualización de la imagen supeditada al capricho de personajes admirados socialmente, los cuales son difundidos y legitimados a través de los medios masivos, y que no son más que productos comerciales. Giorgio Agamben comentó sobre este fenómeno social, que aunque no es nuevo ha ido *in crescendo*: “La moda es la heredera profana de la teología del vestido, la secularización mercantil de la condición edénica prelapsaria,”¹⁸¹ el vestido utilizado como un recubrimiento simbólico, fue sustituido por un elemento para denotar una posición social.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 172-173.

¹⁸¹ Agamben, *op. cit.*, p. 114.

Aunado a lo anterior, en la actualidad las marcas parecen ser más importantes que las prendas. Este mecanismo de inversión entre el producto, en este caso la ropa, con la marca fue comentado por Naomi Klein, dentro de este proceso la marca ha ganado territorio tanto en el espacio público como en el privado. Juzgando a las prendas como un espacio privado, las marcas se han tornado invasivas, de forma gradual el logo fue aumentando de tamaño, convirtiéndose en un accesorio indispensable de la moda, al grado de convertir a las personas en anuncios ambulantes, como destacó Klein de la marca Tommy Hilfiger.¹⁸²

Volviendo al corto vestido negro que aparece en *Nuevas devociones*, éste tiene una significación que contribuye al discurso que se está generando, tanto sobre la muerte, como la secularización, pues el negro, según la investigación de Sánchez, representa la ausencia de luz y con ello de la divinidad. También asociado con la nada, el negro puede hacer alusión a la muerte, pero no aquella que promete una resurrección, una vida eterna, como los cuadros tradicionales de las santas Lucías, sino aquella de la que no se espera nada, simplemente se deja de existir. No obstante, la mártir aparece ahuyentando la reflexión de la mortalidad con el ritual que ensaya frente al espejo, reafirmando su ser a través del maquillaje.

En la actualidad se explota la imagen del cuerpo erotizado e incluso pornográfico. La presión de la mujer por entrar en los cánones de belleza la llevan a consumir productos para embellecerse, para homogenizarse con la idea de una sola feminidad. La supuesta libertad que goza en el siglo XXI para hacer de su cuerpo lo que le plazca, en realidad es influenciada por el sistema económico y político en relación con las grandes empresas transnacionales, son estas quienes deciden la imagen de la mujer, la cual convenga a sus inversiones. Los nuevos modelos a seguir por las mujeres no se hallan en las vestiduras de una mártir, sino de una modelo, actriz o cantante, pues la mujer desea adquirir el entorno de esas famosas mujeres que se revisten de fantasía ante la pantalla. El engaño publicitario que promete el retorno de la piel joven, la reducción instantánea de peso, la desaparición de

¹⁸² Naomi Klein, *No logo. El poder de las marcas*, trad. Alejandro Jockl (Barcelona: Paidós Ibérica, 2001), 46.

cicatrices, entre otras tantas falacias, sustituye el discurso religioso que prometía la eternidad. Los mecanismos de la publicidad orillan a la mujer a pensarse como objeto de consumo y como consumidora de su propia esclavitud y auto sacrificio envuelto en una aparente felicidad inmediata por lo cual su devoción se dirige a los productos comerciales que puedan ayudarla a obtenerla.

La belleza que posee la mujer del siglo XXI, no es suficiente para satisfacerla, la reduce a pura apariencia al maquillarla. Esto lo definió Giorgio Agamben como un “nihilismo de la belleza”:

Esta consiste en reducir su propia belleza a pura apariencia y en exhibir esa apariencia, después, con una especie de tristeza desilusionada, desmintiendo con obstinación toda idea de que la belleza pueda significar algo diferente de sí misma. Pero es precisamente la ausencia de ilusiones sobre sí misma, la desnudez sin velos que la belleza consigue de ese modo, la que le provee su más temible atractivo. Ese desencanto de la belleza, ese especial nihilismo, alcanza su estadio extremo en las mannequins y en las modelos, que antes que nada aprenden a anular toda la expresión del rostro, de forma tal que este se vuelve puro valor de exposición, y adquiere, por ello, un encanto particular.¹⁸³

Esta descripción de la belleza construida a través de la apariencia no es nueva, Umberto Eco mencionó cómo Ovidio destaca la virtud, la cual embellece a la mujer más que los cosméticos, tema que será retomado con severidad por el cristianismo, Tertuliano condena el embellecimiento que conduce a la prostitución del cuerpo, pues de alguna manera al encubrir la fealdad se pretende seducir al hombre.¹⁸⁴

Condiciones socioeconómicas dictan estereotipos de belleza femenina, producen una femineidad que otorgan la única “posibilidad táctica de intervención social,”¹⁸⁵ es decir, al tener un físico atractivo otorga mayores posibilidades de desenvolvimiento social, de alguna manera esto puede asociarse a un comportamiento instintivo de supervivencia, la mujer necesita seducir visualmente, no sólo para lograr un apareamiento con el hombre que

¹⁸³ Agamben, *op. cit.*, p. 127-128.

¹⁸⁴ Umberto Eco, *La historia de la fealdad*, trad. María Pons Irazzábal (Barcelona: Lumen, 2007), 159.

¹⁸⁵ Véronique Nahoum-Grappe, “La estética: ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?” en *Historia de las mujeres en occidente*, vol. 3, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*, coords. Georges Duby y Michelle Perrot, trad. Marco Aurelio Galmarini. (Madrid: Taurus, 2000), 134.

físicamente muestre tener una genética óptima para sus vástagos, sino para no ser ignorada en una sociedad masculina, donde las mujeres menos agraciadas ven reducidas sus posibilidades de interacción.

La industria de la belleza, potencializada por los avances tecno-científicos, han hecho más accesible sus productos, a su vez, la publicidad ha ampliado la imagen de la figura femenina, según el artículo de Walzer y Lomas, para tener mayor alcance comercial, el análisis de anuncios publicitarios actualmente refleja que no hay un modelo canónico de mujer, sin embargo, concibe una sola feminidad, la que pertenece el grupo de las abnegadas consumidoras.¹⁸⁶

Resulta paradójico que a pesar de todos los empeños e inversiones que se dedican a la práctica ritual frente el espejo, no se logre retener la codiciada belleza, pues apenas ésta se enuncia y ya ha desaparecido. Aunado a lo anterior, si se parte de que el principio del consumo de la imagen se basa en la insatisfacción, se entiende que los estereotipos femeninos promovidos por los ideales publicitarios provoquen dicha insatisfacción ante la imagen que devuelve el espejo.

Espectáculo social privilegiado, la belleza ocupa el terreno particular del tiempo infinitamente breve de la percepción estética. Durante este acontecimiento, todo queda en suspenso: la tensión sexual permite una subversión puramente social, pero también virtual, explicitada y olvidada en el momento en que desaparece. En el momento de la aparición, que es siempre perfecta, la duración, el menor estornudo es ya una caída, pues la irrealidad del hecho de la belleza se acrecienta con su perfección, que sólo se realiza plenamente en el instante discontinuo, el recuerdo o el relato retrospectivo.¹⁸⁷

A pesar de que la belleza física es momentánea, la publicidad tiene como objetivo el seducir el ego de la mujer por medio de productos, que bien aseguran restablecer la firmeza de la juventud o que eliminan las atormentadoras líneas de expresión que evidencian la cercanía de la muerte.

¹⁸⁶ Walzer y Lomas, *op. cit.*

¹⁸⁷ Nahoum-Grappe, *op. cit.*, p. 137.

Desde que desaparece, una vez olvidado su poderoso efecto, la belleza femenina es sospechosa: el cuerpo de la mujer bella se relaciona con la muerte, cuyo esqueleto gesticulante y asexuado la abraza, la fija más allá del espejo, y lanza su cuerpo ya desnudo, pero siempre adornado. En el siglo XVI, la iconografía ofrece las imágenes de esta pareja terrible, un cuerpo tanto más “corporal” cuanto que es femenino, tanto más perecedero cuanto que es bueno, dorado, nacarado. El abrazo del esqueleto es absoluto, mucho más estrecho que todos los abrazos amorosos, puesto que este esqueleto sin sexo, esta podredumbre por venir, se sitúa en el interior mismo del cuerpo bello, bajo la piel...¹⁸⁸

El relacionar el bello cuerpo femenino con la osamenta pudo ser una forma de denunciar la vanidad en el periodo renacentista, pero a la vez de mirar melancólicamente la efímera belleza, así como de dar una angustiada respuesta ante la perversidad de la vida que ofrece momentáneamente sus deleites para dejar después sólo un doloroso recuerdo, bajo dichas cavilaciones la belleza se plantea como engañosa. De la misma manera embustera parece seducir la imagen publicitaria, sólo que en este caso se evita el desengaño y el mensaje moralizante.

George Bataille, por otra parte, encontró en la belleza un rechazo de la animalidad que, sin embargo, está presente en las partes pilosas, es decir, en los órganos sexuales. Para Bataille la belleza es deseada porque es parte de una transgresión en la que se introduce la mancha de lo animal. De esta manera, afirmó el pensador francés, cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha.¹⁸⁹

Si la belleza, cuyo logro es un rechazo de la animalidad, es apasionadamente deseada, es que en ella la posesión introduce la mancha de lo animal. Es deseada para ensuciarla. No por ella misma, sino por la alegría que se saborea en la certeza de profanarla.¹⁹⁰

La representación de la belleza es un concepto que se modifica dependiendo de los contextos, pues como ya se mencionó, en la época renacentista las rubias, de frente amplia y blanca tez eran consideradas las más hermosas, es perceptible que la belleza física en esta época está asociada a un valor positivo como la bondad. Mientras que las sobrevivientes de

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 139.

¹⁸⁹ Bataille, *El erotismo, op. cit.*, p. 150-151.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 150.

la contrarreforma española debían tener una apariencia natural si no es que hasta varonil, no como respuesta a un canon sino como implementación del ascetismo, dejando entrever que la belleza volvió a tener la connotación negativa del medioevo. En cambio, en el virreinato del siglo XVII, se experimenta un poco de libertad puesto que surge un orden paralelo al dictado por los poderes clerical y monárquico, de cualquier manera hubo recomendaciones de humanistas que aconsejaban a la mujer no embellecerse ni llamar la atención, puesto que ponían en riesgo la honra.

La belleza física no es una virtud por sí misma, también puede convertirse en signo de peligro, ya que no solo en las mujeres medievales y en la contrarreforma se vio con desconfianza a la belleza, también en la pobreza resultaba desafortunada, pues como expuso en su texto Véronique Nahoum-Grappe, sin una dote que diera la posibilidad de contraer nupcias, la bella joven estaba a merced de los seductores que podrían deshonorarla y hacerla caer en el libertinaje. Por lo cual la fealdad resultaba una beneficiosa protección, pues al quedar marcada por la indiferencia a la fea no se le exigía las virtudes que deben acompañar a la bella para protegerla. Por otra parte, señaló Nahoum-Grappe, la identidad femenina se manifiesta por medio de la belleza, en la que además se presenta una identidad sexual, ambas negadas o neutralizadas en la fealdad.

El tema de la mujer fea en el medioevo era ligado a un reflejo moral de los vicios, en tanto que la mujer bella representaba las virtudes, lo que no la protegía de ser a la vez signo de peligro; en el Renacimiento la fealdad femenina era mirada como un elogio irónico y causa de melancolía cuando se relacionaba con la vejez. En el Barroco en cambio, indicó Eco, que se adquiere un nuevo acento, en las imperfecciones femeninas pueden encontrarse estímulos voluptuosos, como puede comprobarse en la poesía barroca en la que se celebran defectos físicos como el enanismo o la tartamudez, se exalta a la mujer jorobada, la bizca, la que posee piel pálida o ha sido marcada por la viruela.¹⁹¹

Belleza o fealdad han sido categorías asociadas a valores morales, que han sido impuestas desde el imaginario masculino del cual seguramente sí ha participado la mujer,

¹⁹¹ Cfr. Eco, *op. cit.*, p. 169-171.

pero la cuestión sería saber qué tanto interviene para su modificación o se subordina al concepto predominante, es decir, ¿la mujer participa conscientemente de su construcción ante la sociedad?

Los parámetros actuales de la belleza física, hacen referencia a una sociedad de consumo, en la cual la publicidad desea proyectar la imagen de una diversidad de representaciones de la mujer pero una sola feminidad, la de la mujer abnegada al consumo. Para agregar a este discurso, tiene que mencionarse cómo el arquetipo de belleza depende de las sociedades industriales de consumo de masas, donde las prácticas corporales se han visto modificadas y la intervención quirúrgica pretende retener la juventud y corregir aquellas imperfecciones.

Claudia del Carmen Herrera Ramos realizó un análisis de la imagen femenina como cuerpo descarnalizado en las propuestas gráficas de la cultura light. Para Herrera resulta evidente que la mujer vive en una constante reelaboración de su apariencia, la configuración de su imagen pende entre una mezcla de satisfacción e insatisfacción, dictada por la moda, *los media* y los mercados. Mediante el análisis semiótico de las imágenes visuales sobre la mujer, Herrera reconoció un cuerpo descarnalizado, un cuerpo ficticio que no se descompone y no muere. El discurso utópico, creado por *los media* y presente en el diseño de marcas, es la desmaterialización del cuerpo femenino, mismo que conduce a una abstracción que es ajustable al discurso personal, puesto que el cuerpo se puede considerar objeto semiótico desde el cual se construyen y emiten mensajes variados. En este caso, aparece un cuerpo atemporal y sin textura que evoca la juventud que la consumidora desea obtener, aquello que Herrera llamó la fantasía narcisista extrema.¹⁹² Resulta curioso notar que el discurso publicitario sustituye el religioso en el que ambos tienen su forma de tratar la temporalidad, si bien el primero es a través de la negación del tiempo, en el segundo es la promesa de una vida ultraterrena.

Se puede concluir este apartado mencionando que a pesar de que hay un discurso publicitario que presuntamente incluye todo tipo de representaciones femeninas, la realidad

¹⁹² *Ibidem.*

es que inducen a un estereotipo conveniente para los fines consumistas en el que todas las mujeres se identifiquen. Sin embargo, de manera alterna las mujeres comienzan a tomar conciencia de su feminidad, sexualidad y su cuerpo, mismos que han sido estigmatizados y utilizados para anularlos. Esta toma de conciencia es el inicio del proceso de autorepresentación, el cual obviamente posee antecedentes históricos, pero que en la actualidad comienza a tomar fuerza gracias al mundo cibernético y las redes sociales, medios por los cuales es posible contactarse, reflexionar y organizarse para poder tomar un papel cada vez más activo socialmente.

En cuanto a la relación de mujer y muerte, puede decirse que el mercado concentra sus energías e inversiones en convencer a la mujer que puede retener el tiempo, puesto que esto le permite tener más fácilmente una intervención social, alejándola a la vez de la muerte. De esta manera el rito de transformación ante el espejo es parte del reflejo de una angustia a perder su estabilidad, sea en el trabajo o con la pareja, es decir, que con la pérdida de la juventud está en riesgo su estabilidad económica, psicológica y emocional. Esa angustia a volverse desechable es peor que dejar de ser objeto de consumo pues la acerca a la muerte, por ello invierte en su permanencia entre los vivos.

Los ojos de Lucía de Siracusa que iconográficamente simbolizaron la entrega de la vida terrenal para acceder a la eternidad, a través de las reflexiones planteadas y las pinturas analizadas, se vuelven ciegos a un mundo ultraterreno, pues su mirada está saturada con las incitaciones comerciales y tecnológicas que intentan intensificar el presente, promoviendo ideales publicitarios inalcanzables, entre los que se encuentra la representación de la belleza femenina. No obstante, la dinámica funciona debido a que desplaza el tiempo futuro a una especie de eternidad terrenal que evita pensar en la angustiada finitud de un presente que nunca es suficiente.

CONCLUSIONES

El trabajo teórico así como el proyecto pictórico que forman parte de este escrito terminal denominado Trabajo Práctico, se ha fundamentado en la investigación de tres cuadros que representan a santa Lucía de Siracusa, para ello fue necesario investigar el martirio de la santa y relacionarlo con los tres periodos a los que pertenecen las obras, el Renacimiento, Barroco y Novohispano. Lucía fue elegida por el atributo que suele acompañarla y el cual permite identificarla, los ojos cercenados, elemento que se ha relacionado con la muerte, pues representan la renuncia a la vida terrenal, para poder alcanzar por medio del sacrificio la vida eterna. Es entonces a partir del tema de la muerte y su relación espacio temporal con el lugar de donde proviene cada óleo, de dónde se pretendía que surgiera el análisis cultural contrastando el concepto de la muerte en el siglo XXI. En sí misma la muerte es un fenómeno físico que no cambia, sin embargo, la forma en cómo cada sociedad asume la muerte y se prepara para ella o la evade, es lo que se deseaba evidenciar en el Trabajo Práctico. La muerte ha presentado modificaciones en sectores secularizados de la sociedad, en los cuales algunos individuos han tratado de sustituir la noción de trascendencia espiritual por una especie de trascendencia consumista o virtual.

No obstante, al estar investigando sobre los periodos y revisando las alegorías de los cuadros, se encontró que la presencia de la virginidad era un elemento esencial para las tres épocas, además de ser parte de la hagiografía de la siracusana. Este descubrimiento tuvo como repercusión la creación de una nueva línea de investigación relacionada con la mujer, lo cual tomó mayor fuerza al relacionar a Lucía con el concepto de la mujer en cada periodo y posteriormente contrastarlo con la mujer en la actualidad, la cual a pesar de que ha mantenido, de manera general, una postura pasiva ante la publicidad, como otrora lo hiciera ante la Iglesia católica, cada vez más ha formado una resistencia, se ha esforzado por crear conciencia de la construcción de su propia identidad y autorepresentación.

Por otra parte, el hecho de que las representaciones en las que se basó la investigación estuvieran realizadas por varones, pues al menos dos de las obras cuentan con

la firma de Francesco del Cossa y Francisco de Zurbarán, en contraste con la propuesta pictórica que es realizada por una mujer en el ejercicio reflexivo sobre su propia feminidad en el siglo XXI refuerzan la importancia de esta línea de investigación.

Entonces se observan dos líneas de investigación, la muerte y la mujer, donde las nociones y representaciones de las mismas cambian históricamente, por lo cual fue necesario hacer un análisis iconográfico e iconológico basado en Panofsky, así como transitar en el tiempo bajo las nociones debrayianas de las mediasferas para poder tener mayor claridad de los cambios que repercuten en la forma de percibir el entorno dentro del cual se encuentra la imagen.

La forma en cómo ambas líneas de investigación se cruzan en el mismo discurso se debe a que la muerte entendida desde un nivel simbólico y visual, es acentuada en el cuerpo femenino, relacionando éste a su vez con el sacrificio de la entrega de la virginidad, así como con el consumismo; elementos que asocian a la mujer al concepto de la eternidad o a un futuro inalcanzable de fines publicitarios, en el cual prevalece el sentimiento de insatisfacción que conduce a un consumismo constante.

Varias dificultades se presentaron durante el proceso de creación del Trabajo Práctico, entre ellas, la amplitud y variedad de temas que se abordan los cuales tuvieron que acotarse teniendo como eje principal el análisis visual. Otra problemática se presentó al tener que equilibrar la presencia del tema sobre la mujer en relación con el de la muerte. La última dificultad teórica que tuvo que superarse fue la escasez de información de temas específicos como mujer y muerte en periodos particulares.

Las nuevas líneas de investigación que se abren para un proyecto posterior están relacionadas con la profundización de los temas revisados en el Trabajo Práctico, es decir, llevar el tema de la mujer o la muerte en cada una de las épocas a una investigación exhaustiva. Aunque más que una revisión histórica, las repercusiones del tema de la mujer y la muerte en la actualidad se plantean como pertinentes, para poder comprender el mundo al que se pertenece. La representación de la mujer resulta interesante porque ahora ella también forma parte activa de su construcción bajo un discurso múltiple y complejo, pero

que en el fondo no es más que la toma de conciencia de su autorepresentación y su repercusión en distintos fenómenos sociales. A su vez, podría explorarse el erotismo en la Era virtual, evidenciando como las prácticas eróticas se modifican con la aparición de nuevas tecnologías, las cuales pueden sustituir, por lo pronto parcial y torpemente, los cuerpos, sin embargo los avances tecno-científicos abren la posibilidad no sólo del eros visual sino también táctil como aseguró Román Gubern. En cuanto a la muerte, se considera que aún falta mucho por investigar sobre la repercusión de factores económicos, tecnológicos y científicos en la forma de concebirla en la actualidad.

Retomando la parte complementaria del trabajo teórico, es decir, el proyecto pictórico, puede descubrirse en él la evidencia de los procesos de investigación y maduración de las composiciones por medio de las series. Las dificultades que se presentaron en cuanto a la parte práctica fueron cuestiones técnicas como el logro de escorzos, de efectos de volumen a través de luces y sombras, entre otras. El compromiso de la producción era la realización de cinco obras, sin embargo, se concluyeron dieciocho, por lo cual se considera que la indagación teórica fue un gran aliciente para la creación pictórica. Como propuestas artísticas para un futuro se abre la posibilidad de continuar con el uso ambivalente del espejo relacionado con la muerte, como una apropiación de la *vanitas* barroca, en la que el espejo muestra angustiosamente la finitud como respuesta al discurso externo consumista; a la vez el espejo es un elemento alusivo a la vanidad y a los ideales impuestos por la publicidad que dicta la homogenización de la representación femenina, en consecuencia, el ensayo ritual del maquillaje ante el espejo con el que se intenta conseguir la eterna juventud promovida por el consumismo y la ciencia, posibilita pensarse en un futuro terrenal donde se logren dichos ideales, ya que el presente es siempre insuficiente, por ello se encuentra consuelo en la idea de una vida eterna pero terrenal, evitando a la vez el pensarse como seres temporales.

Finalmente se puede decir que la subjetivación de la mujer, la construcción de su identidad por medio de la imagen que promueven distintos poderes, la ha orillado a un actuar que anula su cuerpo y sexualidad, ya sea a través del culto a la virginidad o bien por medio de la explotación del cuerpo como consumo sexual. Si bien es cierto que la

anulación del cuerpo afecta a todos los seres humanos, como decía Agamben al referirse a la asimetría cara-cuerpo, o Gubern al mencionar que la era tecnológica que conduce al biosedentarismo devalúa tanto el cuerpo como los campos sensoriales de éste; sin embargo, dicha anulación es acentuada en el cuerpo femenino porque en él han recaído intereses de diversa índole ya sean políticos, económicos o sociales, los cuales se hallan implícitos en la promoción de los valores de la fidelidad o la virginidad en sociedades que se deseaban consolidar y controlar, en tanto que en la actualidad se ha encontrado más lucrativa la noción del cuerpo erotizado, el cual nuevamente recae mayormente sobre el cuerpo femenino debido a las estrategias mercadotécnicas, que le permiten a la mujer entrar en la competencia de seducción que se centra en un eros visual, con el fin de atraer al hombre, puesto que éste ha desarrollado más su vista, como consecuencia según consideró Gubern de un proceso de adaptación evolutiva, por ello la Era visual en la que se insertan las últimas reflexiones en relación a la contemporaneidad privilegian la seducción por la vista haciendo de la mujer un objeto atractivo al consumo varonil. Todo ello ha sido enfatizado por una tradición visual e iconográfica que se ha modificado para seguir ejerciendo el poder sobre la mujer, favoreciendo el discurso impositivo de agentes externos. Sin embargo, la mujer ha ido tomando conciencia de su cuerpo, a la vez que ha ido participando de su autorepresentación, ejemplo de ello es el ejercicio reflexivo que se ha producido en el Trabajo Práctico así como la producción pictórica que lo acompaña.

El trabajo terminal desarrollado a lo largo de estas páginas concluye teórica y prácticamente con la reflexión sobre la muerte, misma que es relacionada con el cuerpo femenino ya sea por medio del sacrificio de la virginidad, con la cual se pretende acceder a la eternidad, o bien a través de la explotación de la imagen ideal de la publicidad que en consecuencia provoque la búsqueda un futuro terrenal inalcanzable, persiguiendo un doble objetivo, por una parte el aplazar la reflexión sobre un presente frustrado e incompleto, por otro evitar el pensamiento angustiante sobre la finitud. La virgen mártir niega su cuerpo y sexualidad para poder acceder a una muerte temporal que la conduzca por medio de su sacrificio a un nivel ultraterreno. En tanto que la Lucía contemporánea es victimizada en su erotización, mecanismo de consumo en el cual el cuerpo es anulado en su exhibición,

permitiendo un juego de seducción de la imagen que disfraza la caducidad. Es sólo en la última serie, *Efímeros objetos de contemplación*, en la que la mujer ya no es sujeta a las determinaciones de marcas comerciales. Las piezas que integran ésta serie, devuelven la mirada del espectador, haciéndolo partícipe sobre la reflexión de su propia condición efímera, afirmándolo en un espejo que no enjuicia las imperfecciones físicas sino que provoca un diálogo con la obra, con el discurso de la muerte y la mujer.

Habría que señalar que a pesar de que el proyecto pictórico ha sido explicado con el objetivo de evidenciar los hallazgos teóricos, la obra se independiza, posibilitando la libre interpretación del espectador, el cual tendrá una lectura guiada parcialmente por ciertos elementos reconocibles como marcas comerciales, nombres de redes sociales, portales de internet o dispositivos electrónicos; pero la cual dependerá esencialmente de las búsquedas, inquietudes y experiencias personales así como de una construcción cultural. Del mismo modo se puede decir, que las tres pinturas de santa Lucía revisadas desde la representación de la mujer y la muerte, bien pudieron ser analizadas bajo distintos parámetros, pero fue precisamente en ambos conceptos donde se concentran las inquietudes personales.

En la mujer se halló la continuidad histórica y compositiva de la importancia de la virginidad, en tanto que la muerte se presentó la constante de la promesa de la vida ultraterrena, ambas ideas convergen en el martirio, en el sacrificio del erotismo, del cuerpo y la sexualidad. Por otra parte, las discontinuidades se manifestaron compositiva y culturalmente de manera que se entienden las matizaciones sobre el tema de la virginidad a pesar de formar parte de la hagiografía de la siracusana, así como del interés eclesiástico por promover dicho valor, por ello no permanece de forma estática la representación de la virginidad así como las exigencias culturales sobre ésta en los diversos contextos, pues en algunos periodos se relaja dicha exigencia en tanto que en otros se recrudece para poder obtener un control socio político y económico. En cuanto a la muerte, las discontinuidades que se presentaron compositivamente tienen relación con las atmósferas así como el gesto de la mártir, dado que en algunos periodos la muerte fue evadida por representar las limitaciones de la humanidad, en tanto que en otros periodos de mayor preocupación

ascética, la muerte lo impregnaba todo y junto con ella la esperanza de una eternidad ganada por medio del sacrificio.

Estas continuidades y discontinuidades de ambos temas están presentes tanto en la reflexión sobre la contemporaneidad así como la producción pictórica que la acompaña. Las continuidades respecto a la mujer están en su victimización por agentes externos, así como en la anulación de su cuerpo. En cuanto a la muerte sigue relacionándose con el atributo ocular y formando parte de una angustia existencial, misma que se intenta disfrazar detrás de la trascendencia consumista y virtual. Las discontinuidades en la mujer, están enfatizadas en un cuerpo erotizado que simboliza el origen del mal en lugar de la frágil figura maternal o virginal. En la muerte, por otra parte, se encuentran en la resignificación del atributo ocular, pues en lugar de representar la muerte terrena simboliza su negación, una ceguera producida por el presente espectacular con sus posibilidades tecno-científicas, si acaso se vislumbra el futuro éste es terrenal y produce un sentimiento de frustración, no de esperanza cómo era la intención del mundo ultraterreno, ya que en él se fraguan los ideales que ha impuesto el consumismo y los cuales están en constante transformación en medio de una voraz competencia de marcas.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. *Desnudez*. Traducido por Mercedes Ruvituso y María Teresa D`Meza. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.
- Arango A., Oscar, David Lara C. y Gordon O`Koth, eds. "La sexualidad en el renacimiento." En *Theologica Xaveriana*, n.140 Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia (2001). Acceso el 24 de enero de 2017. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=191018202004>
- Arasse, Daniel. "La carne, la gracia, lo sublime." En *Historia del cuerpo*, Vol. 1, *Del Renacimiento al Siglo de las Luces*. Coordinado por Jean-Jacques Courtine, Alain Corbin y Georges Vigarello, 395-456. España: Taurus, 2005.
- Arias, Juan. "El cuerpo momificado de santa Lucía, robado en Venecia a punta de pistola." En *El país* (noviembre 1981). Acceso el 26 de septiembre 2015. http://elpais.com/diario/1981/11/10/sociedad/374194803_850215.html
- Arnheim, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Traducido por Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2001.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. Traducido por David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1981.
- Beguiristain, María Teresa. "La mujer en la cultura medieval y renacentista." Acceso el 17 de marzo 2016. <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/viewFile/108292/154757>
- Cangas Arreola, Omar Daniel. "El amor se volvió mujer. Las mujeres y el amor en el México Colonial." En *Avances*, n. 132 Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (octubre 2006). Acceso el 02 de febrero de 2017. <http://www.uacj.mx/DGDCDC/SP/Documents/avances/Documents/2006/Avances%20132.%20Omar%20Cangas.pdf>
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2011.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Traducido por Ramón Hervás. Baeclona: Paidós Ibérica, 1994.
- Denzinger, Enrique. "Magisterio de la Iglesia III. Desde Pio IV hasta Clemente XI." En *Misioneros del Sagrado Corazón Región Peruana*. Acceso el 31 de enero 2017. http://www.msperu.org/biblioteca/1magisterio/_derived/sourcecontrol_denzinger_3.htm
- Díaz Márquez, Ilse Guadalupe. "Una aproximación a la mística femenina moderna. La historia de "la monja de las llagas." Tesis de Maestría. Universidad Autónoma de Zacatecas. 2012.
- Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Traducido por Justo G. Beramendi. México: G. Gili, 1992.

- Eco, Umberto. *La historia de la fealdad*. Traducido por María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2007.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. Traducido por Tomás Segovia. México: Era, 1997.
- Elias, Norbert. *La soledad de los moribundos*. Traducido por Carlos Martín. México: FCE, 2011.
- Ferrer, Ana. “Santa Lucía: Mediadora entre dos tiempos.” En *Opción*, año 16, n.32 (2000): 9-34. Acceso el 02 de noviembre 2015.
dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2475106.pdf
- Filoramo, Giovanni. *Diccionario Akal de las religiones*. Traducido por María teresa Robert Rogla. Madrid: Akal, 2001. <https://books.google.com.mx/books?isbn=8446015544>
- Giorgi, Rosa. *Santos. Día a día entre el arte y la fe*. Traducido por Equipo Capra. España: Everest, 2006.
- González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. Madrid: Akal, 2015.
- Gonzalbo o Aizpuru, Pilar. “La familia en México en la época colonial.” *H-México* (2011). Acceso el 26 de enero 2017. <http://www.h-mexico.unam.mx/node/6550>
- González Hernando, Irene. “Santa Lucía de Siracusa.” Universidad Complutense Madrid (2010). Acceso el 29 de noviembre 2015.
https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41507/Santa_Lucia_IRENE_GONZALEZ_2010.pdf
- Gubern, Román. *El eros electrónico*. México: Taurus, 2007.
- Hernández Chávez, Rodolfo H. *El Señor de la Misericordia de Encarnación de Díaz*. Guadalajara: Acento Editores, 2008.
- Herrera Ramos, Claudia del Carmen. “Figuraciones del cuerpo femenino en el siglo XXI. La imagen femenina como cuerpo descarnalizado en las propuestas gráficas de una cultura light.” En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.38 (2011). Acceso el 18 de marzo de 2016.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3636549.pdf>
- Interián de Ayala, J. P.M.FR.: *El pintor christiano erudito ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Editado por D. Joaquín Ibarra, Impresor e Cámara de S.M, 1782.
- Jackson, Robert H. “Representaciones de la muerte en las doctrinas del centro de México durante el siglo XVI.” En *Arte y sociedad en la Nueva España*. Coordinado por Arturo Vergara Hernández, 39-70. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013.
- Jiménez, Luis Felipe. *Giordano Bruno y el pensamiento renacentista*. México: Texere editores, 2007.

- Juanes, Jorge. *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Itaca, 2010.
- Klein, Naomi. *No logo. El poder de las marcas*. Traducido por Alejandro Jockl. Barcelona: Paidós Ibérica, 2001.
- Krauß, Anna-Carola. *Historia de la pintura. Del Renacimiento a nuestros días*. Traducido por LocTeam, S.L. Colonia: Könemann, 1995.
- Lipovetsky, Gilles. *La felicidad paradójica*. Traducido por Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Anagrama, 2010.
- Lira, Carlos. “La idea de la muerte en el ámbito arquitectónico urbano.” En *Espirales fugaces. Conjuros y actitudes frente a la muerte*. México: UAM-A, 1995.
- Lorenzo Monterrubio, Carmen. “Transgresiones al honor: doncellas y dotes en Pachuca, siglo XVII.” En *Arte y sociedad en la Nueva España*. Coordinado por Arturo Vergara Hernández, 11-38. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013.
- Matthews Grieco, Sara F. “El cuerpo, apariencia y sexualidad.” En *Historia de las mujeres en occidente*, vol. 3, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot. Traducido por Marco Aurelio Galmarini, 75-121. Madrid: Taurus, 2000.
- Mattos Álvarez, María Dulce de. “No para siempre en la tierra.” En *Casa del tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana (noviembre 2001). Acceso el 01 de febrero de 2017. <http://www.uam.mx/difusion/revista/nov2001/index.html>
- Mendoza Pérez, Leticia. “El mundo novohispano de siglo XVII: claustro de la mujer criolla.” En *Revista géneros* 11, n.33 Biblioteca Virtual Universidad de Colima (junio 2004). Acceso el 8 de marzo de 2016. http://bvirtual.ucol.mx/descargables/180_mundo_novohispano.pdf
- Moreno Mendoza, Arsenio. *Zurbarán*. Madrid: Electa, 1999.
- Nahoum-Grappe, Véronique. “La estética: ¿máscara táctica, estrategia o identidad petrificada?” En *Historia de las mujeres en occidente*, vol. 3, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot. Traducido por Marco Aurelio Galmarini, 122-141. Madrid: Taurus, 2000.
- Noriega, Simón. “Heinrrich Wölfflin y la pura visualidad.” *Presente y pasado*. En *Revista de historia*, año 11, n.21 Universidad de los Andes (enero-junio 2006). Acceso el 10 de enero 2016. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23028/2/articulo10.pdf>
- Owen, Cesar. “El eterno femenino y su relación con la muerte y el nacimiento espiritual.” En *La sabiduría del ser*, n. 42 Gnosis - Instituto Cultural Quetzalcóatl (Jul Ago Sep 2009). Acceso el 28 de noviembre 2015. http://www.samaelgnosis.net/revista/ser42/eterno_femenino_nacimiento.html
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 2000.

- Panofsky, Erwin. *La perspectiva simbólica*. Traducido por Virginia Careaga. México: Tusquets, 2010.
- Petri Ortiz, Paola. “Iconografía de la Trinidad. Evolución de las tipologías a través de la Historia del Arte.” En *Academia.edu* CEU Universidad San Pablo. Acceso el 11 de octubre 2016.
https://www.academia.edu/27078398/Iconograf%C3%ADa_de_la_Trinidad._Evoluci%C3%B3n_de_las_tipolog%C3%ADas_a_trav%C3%A9s_de_la_Historia_del_Arte
- Romero Ramírez, Raúl. “La mujer y su comportamiento durante el periodo de la independencia en México, 1767-1824. La moral católica como costumbre novohispana en la continuidad del comportamiento de la mujer.” Tesis doctoral. Universidad del País Vasco. 2015.
- Sánchez Ortiz, Alicia. “De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador.” Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. 2001.
- Sartori, Giovanni. *Homo Videns la sociedad teledirigida*. España: Taurus, 1998.
- Schultz van Kessel, Elisja. “Vírgenes y madres entre cielo y tierra. Las cristianas en la primera Edad Moderna.” En *Historia de las mujeres en occidente*, vol. 3, *Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Coordinado por Georges Duby y Michelle Perrot. Traducido por Marco Aurelio Galmarini, 180-223. Madrid: Taurus, 2000.
- Stroud, Matthew D. “La literatura y la mujer en el Barroco: valor, agravio y mujer de Ana Caro.” Centro Virtual Cervantes (1983). Acceso el 17 de marzo 2016.
http://cvc.cervantes.es/litearatura/aih/pdf/08/aih_08_2_071.pdf
- Valencia Rodríguez, Juan Manuel. “Ceremonias, mujer y jerarquía social en el modelo religioso barroco.” En *Revista de Humanidades*. no. 30. Sevilla: IES Salvador Távora, 2016.
- Vázquez, M. Ángeles. “La mujer en la colonia.” En *Rinoceronte*. Centro Virtual Cervantes (febrero 2009). Acceso el 26 de enero 2017.
http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_09/02022009_02.asp
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada*. Traducido por Fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1982.
- Walzer, Alejandra y Carlos Lomas. “Mujeres y publicidad: del consumo de objetos a objetos del consumo.” En *Mujeres en red. El periódico feminista* (abril 2006). Acceso el 15 de febrero 2016
<http://www.mujeresenred.net/spip.php?article694>
- Zuriaga Senet, Vicent F. “El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas.” En *Dossiers Feministes*, no. 16 (2012): 157-177 Acceso el 15 de febrero 2016.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4947339>

REFERENCIAS CON ESCASOS DATOS

- *Comunidad San Dimas. One Youth at a time.* Acceso el 22 de abril 2017.
http://www.comunidadesandimas.org/san_dimas
- “Concilio de Trento.” En *Esclavos de la Misericordia Divina y María Santísima.* Acceso el 23 de abril 2017. <http://www.emym.org/articulos1/conciliodetrento.pdf>
- “Culto a Santa Lucía en el Mundo.” En *Hermandad de Santa Lucía.* Acceso el 26 de septiembre de 2015. <http://hermandadsantalucia.com/culto-a-santa-lucia/culto-a-santa-lucia-en-el-mundo/>
- “Diccionario de Latín Vox.” En *Clases Particulares en Lima* (mayo 2015). Acceso el 17 de abril 2017. <https://clasesparticularesenlima.wordpress.com/2015/05/19/diccionario-de-latin-vox-en-pdf-555-paginas-descarga-gratuita/>
- “Francesco del Cossa.” En *Museo Thyssen Bornemisza.* Acceso el 27 de octubre 2016. http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/143
- Francisco. *Lumen Fidei*, Carta Encíclica, (29 de Junio 2013). http://w2.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20130629_enciclica-lumen-fidei.html
- Fuente, Beatriz de la. “El amor a la vida en las ofrendas a la muerte.” En *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 1987.
- *Manual de Lineamientos y Procedimientos de Posgrado para la elaboración de Tesis o Trabajo Práctico, para la obtención de grado.* Aguascalientes: UAA, 2011.
- “Memoria del pasado. Piezas más significativas.” En *Santa Iglesia Catedral Primada Toledo.* Acceso el 5 de octubre 2016. http://www.catedralprimada.es/memoria_del_pasado/Piezas_mas_significativas/
- “Praxiteles.” En *Mercaba.* Acceso el 29 de noviembre 2015. http://www.mercaba.org/Manuel/ARTE/Prax%C3%ADteles_de_Atenas.htm
- “Régimen escópico e imaginario social.” En *Afuera estudios de crítica cultural*, AI, no. 11 (mayo 2012). Acceso el 28 de noviembre 2015, <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=210&nro=11>
- “Santa Lucía: la mártir de Siracusa.” En *Pregunta santoral* (diciembre 2010). Acceso el 5 de octubre 2016. <http://www.preguntasantoral.es/2010/12/santa-lucia-de-siracusa/>