“El triunfo de la religión” y el cumplimiento de la política tridentina

“The Triumph of Religion” and the fulfillment of Tridentine policies

Ángel Chávez Mancilla
Escuela Nacional de Antropología e Historia
Posgrado de Historia y Etnohistoria

Recepción: 26 de junio de 2019
Aprobación: 16 de septiembre de 2019

Resumen

El presente artículo explora la relación entre la obra *El triunfo de la religión* de Cristóbal de Villalpando y el Concilio de Trento, desde un enfoque que atiende a su ubicación temporal y espacial concreta. De esta forma se harán evidentes las diferencias de significación contextual que esta obra guarda con *El triunfo de la Iglesia* de Rubens, en comparación con otras obras asociadas al barroco novohispano, como la pintura de la Virgen de Guadalupe. La propuesta central del análisis es que *El triunfo de la Iglesia* expresa gráficamente la aspiración de la política tridentina, para entonces frustrada en Europa por la Paz de Westfalia, pero que como objeto cultural en el contexto de la Nueva España no cumple cabalmente con los objetivos contrarreformistas que se atribuyen a la pintura barroca.

Palabras clave

Barroco, Concilio de Trento, Nueva España, pintura, Cristóbal de Villalpando.

Abstract

This article explores the relationship between the work *The triumph of religion* of Cristóbal de Villalpando and the Council of Trent, from an approach that addresses its specific temporal and spatial location. In this way the differences of contextual significance will become evident, which this work keeps with *The Triumph of the Church* of Rubens in comparison with other works associated with the baroque in New Spain as the painting of the Virgin of Guadalupe. The central proposal of the analysis is that *The Triumph of the Church* graphically expresses the aspiration of Tridentine politics, then frustrated in Europe by the peace of Westphalia, but as a cultural object in the context of New Spain it does not fully meet the objectives against reformists who are attributed to Baroque painting.

Keywords

Baroque, Council of Trent, New Spain, Painting, Cristóbal de Villalpando.

Introducción

La Sacristía de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México alberga la pintura *El triunfo de la religión* de Cristóbal de Villalpando (1686), la cual ha sido objeto de múltiples estudios, como los motivos retomados de la obra de Rubens, su relación con el resto de pinturas de la sacristía o sus aspectos formales y simbólicos.¹ Sumado a esto, en los últimos años, Nelly Sigaut ha contribuido con pesquisas sobre el verdadero nombre de la pintura, los clientes que la encargaron y la tradición plástica novohispana.² Estas investigaciones han arrojado un cúmulo de información sobre los aspectos particulares y específicos de la pintura que se considera deben ser contemplados para una nueva aproximación a su dimensión político-ideológica, vinculada con la Contrarreforma y el Concilio de Trento.

En el presente análisis se plantea una aproximación a la dimensión político-ideológica de *El triunfo de la religión*, atendiendo las implicaciones que pueden derivarse de su contexto temporal y espacial, que se considera le imprime un carácter particular dentro del conjunto de pinturas asociadas al barroco novohispano.

¹ Véase: Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando* (México: INAH, 1964); Arturo Soberón, *Cristóbal de Villalpando: el pincel bien templado* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997); Juana Gutiérrez Haces [et. al.], *Cristóbal de Villalpando. Catálogo: 1649-1714* (México: Fomento Cultural Banamex-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997); Alicia Mayer, "Cap. vi. Lutero en pluma y pincel barrocos", en *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán* (México: FCE, 2012), 212-261; Nelly Sigaut, "Una tradición plástica novohispana", en Herón Pérez Martínez, ed., *Lenguaje y tradición en México* (México: El Colegio de Michoacán, 1989), 315-372; Nelly Sigaut, "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido", en María García Saíz y Juan Gutiérrez Haces, *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI a XVIII* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Fomento Cultural Banamex-Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Banco de Crédito del Perú, 2004), 37-72.

² Nelly Sigaut, "La tradición de estos reinos", en *Área de Historia del Arte. Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano* (Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2004), 477-498.

Para desarrollar el análisis, por medio de consecutivas aproximaciones con diversos niveles de abstracción, se integrará el eje espacial y temporal, vinculando el contexto mundial con el local para situar la pintura de Villalpando dentro del periodo contrarreformista, inserto en la expresión de intereses y aspiraciones de un grupo particular vinculado con la política general del Concilio de Trento.

Entre los aspectos que se destacarán están las diferencias que *El triunfo de la religión* de Villalpando presenta respecto del cuadro *El triunfo de la Iglesia* de Rubens, con base en sus diferencias temporales y espaciales. Esto permitirá analizar más de cerca algunos elementos del barroco novohispano. Por otra parte, para acentuar la particularidad y relevancia de la pintura de Villalpando, se presentará un contraste con respecto al cuadro de la Virgen de Guadalupe, con el fin de problematizar de qué forma y ante qué público *El triunfo de la religión* cumple los preceptos tridentinos.

El planteamiento central es que *El triunfo de la religión*, si bien cumple con los lineamientos del Concilio de Trento, expresa además el resultado esperado de su cumplimiento: el triunfo de la Iglesia como institución y el restablecimiento del poder que habían perdido tanto la Iglesia como la Monarquía Católica. Esta nueva propuesta de interpretación se basa en la reflexión de Nelly Sigaut: “hay múltiples posibilidades de lectura, si se tienen en cuenta las particulares condiciones que lo materializaron y el grupo social que lo promovió”.³

El contexto temporal y espacial

Para comprender lo específico de un fenómeno histórico primero se debe atender el conjunto o totalidad de la que forma parte, por esta razón una visión nacionalista que contemple a la Nueva España del siglo xvii, desligada del conjunto de la Monarquía Católica de la que formaba parte sería,

³ Nelly Sigaut, “Una tradición plástica novohispana”, en Herón Pérez Martínez, ed., *Lenguaje y tradición en México* (México: El Colegio de Michoacán, 1989), 362.

además de anacrónico, un error de procedimiento. Con esta afirmación no se busca diluir lo que de específico tenía la sociedad novohispana, sino llamar la atención sobre las posibilidades de interpretación de la realidad histórica que son segadas al tomar la parte por el todo o al no justidimensionar la importancia y repercusión que para el territorio americano tuvo el desenvolvimiento de la política de la Monarquía Católica en Europa.

Así pues se empezará por considerar que junto con la Reforma protestante se inició la disgregación política de algunos territorios que se encontraban bajo el control de la Monarquía Católica, motivada en parte por las cuestiones religiosas y por intereses políticos y económicos de sectores de la nobleza inconformes con el sometimiento a la Corona española y al papado. Baste recordar que los textos de Lutero apelan “a la nobleza cristiana de la nación alemana”⁴, misma que estaba en desacuerdo con que, por ejemplo, la bula de la Santa Cruzada pasara a enriquecer al centro político de la Monarquía Católica, que era España. Las disputas político-religiosas dentro de los dominios de la Monarquía Católica se extendieron con mayor fuerza entre los siglos *xvi* y *xvii*, con la guerra entre Flandes y los Países Bajos y la Guerra de los Ochenta Años, terminando con su independencia respecto del dominio español.

La disputa político-religiosa concretada en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) aún no se definía cuando Peter Paul Rubens pintó la serie dedicada a exaltar a la Iglesia católica y sus dogmas de fe, incluyendo los sacramentos (1622-1625).⁵ Por tanto, el control de la Monarquía Católica sobre las provincias unidas se encontraba en disputa y aún era posible que se concretara el triunfo de la Iglesia, acontecimiento que Rubens retrata con la imagen de la carroza triunfal y demás motivos conocidos, y del cual toma título su pintura *El triunfo de la Iglesia* (1625). En Rubens la Iglesia

⁴ Martín Lutero, *A la nobleza cristiana de la nación alemana. Sobre el mejoramiento del estado de los cristianos* (México: UNAM, 1977).

⁵ *El triunfo del Amor Divino, El encuentro de Abraham y Melquisedec, La victoria de la Verdad sobre la Herejía, La victoria de la Eucaristía sobre la Idolatría, y Los defensores de la Eucaristía.*

no solo encuentra un pintor, sino también un fiel devoto que “iba todas las mañanas a misa”,⁶ y que seguramente tenía el deseo y convencimiento de que la Iglesia triunfaría sobre la herejía protestante.

Si se contempla que la separación entre Estado e Iglesia no se había dado para el siglo XVII, el cuadro de Rubens no solo es una expresión contrarreformista, sino una expresión de simpatía y respaldo a la Monarquía Católica. La estrecha relación de Rubens con la Iglesia y la Monarquía es muy clara cuando consideramos que, según Gombrich, sus principales obras fueron encargos de “los jesuitas de Amberes y de los virreyes católicos de Flandes, del rey Luis XIII de Francia y de su madre, la astuta María de Médicis, del rey Felipe III de España y de Carlos I de Inglaterra.”⁷

Por lo tanto, se considera que la recuperación que hace Villalpando de los motivos de *El triunfo de la Iglesia* de Rubens tiene implicaciones distintas, debido a que se hace en un contexto temporal y espacial distinto, aunque no por esto se desliga de los elementos generales que marcan la época, como la sociedad dividida por motivos político-religiosos.

Respecto a la dimensión temporal, es significativo que para 1686 ya habían pasado cuatro décadas de que se había firmado la Paz de Westfalia, con la que a la Monarquía Católica y al papado no les quedaba más que reconocer la separación político-religiosa de las Provincias Unidas, hecho que implicó una pérdida de territorio, de ingresos económicos y de seguidores. Así pues, el cuadro de Villalpando se diferencia de *El triunfo de la Iglesia* no solo por el nombre, los elementos formales y las imágenes contenidas, sino además, y particularmente, porque el avance del devenir histórico hace que el motivo del triunfo sea en la pintura de Rubens expresión de una aspiración que se presentaba para ese momento como plausible, y que para la época de Villalpando era más un deseo que un objetivo que realmente se pudiera cumplir a cabalidad.

⁶ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* (México: De Bolsillo, 2018), 510.

⁷ Ernest Gombrich, *Historia del arte* (Madrid: Ediciones Garriga, 1958), 314.

En este sentido el cuadro del pintor novohispano responde de mejor forma que el del europeo a la afirmación de Arnold Hauser: “[...] el barroco puede seguir una dirección más liberal y más gozadora de los sentidos. La lucha con el protestantismo ha cesado; la Iglesia católica ha renunciado a los países perdidos y se ha sentido más segura en los conservados”.⁸ Tal aspiración frustrada en la realidad tendrá una amplia presencia pictórica en la Nueva España, donde abundarán las pinturas que hacen referencia al triunfo de la Iglesia. En gran parte de ellas hay una coincidencia: son encargadas por grupos de la alta jerarquía eclesiástica de la Nueva España o por personajes vinculados a la misma. Estos grupos sociales probablemente no reflexionaron sobre las implicaciones simbólicas de reproducir pictóricamente el triunfo de la Iglesia en su contexto espacial y temporal.

Si bien la aspiración retratada por Rubens no se cumplió a cabalidad en Europa, la fe católica logró fortalecerse en otros territorios de la Monarquía gracias a las reformas promovidas por Trento, como fue el caso de los territorios de España y Nueva España.

Las disposiciones del Concilio, por su carácter ecuménico, se aplicaron en la totalidad del territorio católico y debido precisamente a que los dominios de la Monarquía ocupaban una vasta extensión territorial, necesariamente hubo particularidades que se debió atender para lograr el cumplimiento de los objetivos generales del Concilio tridentino: siempre y cuando se transmitiera la esencia de dichas disposiciones no importaba que estas implicasen la modificación de aspectos secundarios y contingentes de las disposiciones específicas. Es así como las particularidades derivadas del contexto espacial se presentan como relevantes.

Particularidades novohispanas

Fue poca la penetración de las ideas protestantes en los territorios americanos de la Monarquía Católica, y cuando esto sucedió fue vinculado a

⁸ Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, 511.

fenómenos políticos y económicos. En la Nueva España en particular fue muy poca la recepción que tuvieron las ideas protestantes luteranas o de otros reformadores.⁹ La implementación del Concilio de Trento en la Nueva España, aun teniendo las mismas orientaciones generales, tuvo tareas centrales distintas a las planteadas en Europa. Esto se evidencia a través de los tres primeros concilios provinciales efectuados durante el siglo xvi.

Las disposiciones del Primer Concilio Provincial muestran que la mayor preocupación estaba centrada en la evangelización de los indios y en el combate a la idolatría¹⁰, no obstante se hace presente la disposición tridentina siguiente: “que no se pinten imágenes sin que sea primero examinado el pintor, y las pinturas que pintase”.¹¹ El Segundo Concilio Provincial continuó el camino del Primero y aunque en éste se pueden encontrar más referencias al Concilio de Trento, es hasta el siguiente Concilio que se le da un mayor peso. El Tercer Concilio Provincial (1585), dominado por el clero secular, a diferencia de los dos anteriores, donde el clero regular y la misión evangelizadora fueron centrales, recuperará con mayor fuerza los preceptos tridentinos. Por ello, las primeras cuestiones que expone son las disposiciones teológicas del Concilio de Trento, afirmando las creencias cuestionadas y negadas por los protestantes.¹²

⁹ Tómense por ejemplo los casos en los que islas eran pobladas por franceses o ingleses protestantes, véase Jean Pierre Bastian, *Protestantismo y modernidad latinoamericana* (México: FCE, 1994), 15-40 y 44-46. Alicia Mayer, “Cap. vi. Lutero en pluma y pincel barrocos”, en *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán* (México: FCE, 2012), 15.

¹⁰ Gerardo Lara Cisneros, “Los concilios provinciales y la religión de los indios en I Nueva España”, en María del Pilar Martínez y Francisco Javier Cervantes, coords., *Los concilios provinciales en nueva España. Reflexiones e influencias* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005), 208.

¹¹ Iglesia Católica, Provincia de la Ciudad de México, *Concilio Provincial 1555. Concilios provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México* (México: En la imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769), 91-92. Llama la atención que se expresa una preocupación respecto de los pintores indígenas: “Que los indios sin saber pintar, ni entender lo que hacen, indiferentemente.”, 91.

¹² Iglesia Católica, Provincia de la Ciudad de México. *Concilio Provincial III. 1585 celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto v, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes* (México: Eugenio Maillefert, 1859), 8.

En Nueva España la implementación de los acuerdos tridentinos implicó muy temprano la reforma de las costumbres, pero debido a las particularidades, se avocó a la labor de evangelización de los indios y a la lucha contra la idolatría, y como menciona Alicia Mayer: “el proyecto tridentino en México introdujo otras expectativas con relación a los estados europeos. Fue, a la vez, un programa civilizador que comprometió a nuevos grupos étnicos ausentes en Europa, y uno, como en la Península Ibérica, muy pendiente del orden social”.¹³

Considerando lo anterior, la pintura de Cristóbal Villalpando que estamos analizando parecería no responder a las necesidades prácticas de la Iglesia novohispana. Para que fuera el caso, el carruaje de la Iglesia triunfante que lleva a San Pedro requeriría algunas adecuaciones que expresaran que la Iglesia triunfa sobre la idolatría y la superstición de los indígenas. Por tanto, el contexto novohispano permite cuestionar los alcances de la pintura de Villalpando, para dar cumplimiento a las disposiciones tridentinas. Pero además, la ubicación específica implicó una gran restricción de público. La sacristía de la Catedral de la Ciudad de México suma una limitación más para que la pintura de Villalpando cumpla con la difusión de la fe católica en la Nueva España y encarne los dogmas reiterados en el Concilio ecuménico, pues los principales receptores de *El triunfo de la religión*, y casi los únicos, fueron una parte selecta de la sociedad novohispana compuesta por los altos funcionarios eclesiásticos, y aunque muchos de ellos eran criollos, todos gozaban de una favorable posición social y económica.¹⁴ Así pues, a quienes la pintura ayudaba a reiterar su fe en la Iglesia católica, era a quienes menos lo necesitaban, y más aún, es probable que si *El Triunfo de la religión* se hubiera destinado a un público más amplio, hubiera logrado difundir la fe católica entre los indígenas, cuya herejía debía ser desaparecida por la Iglesia católica en el Nuevo Mundo.

¹³ Alicia Mayer, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana* (México: UNAM, 2002, vol. 26), 20.

¹⁴ Para un estudio de los integrantes del Cabildo Catedralicio, que fue quien financió *El triunfo de la religión*, véase Sigaut, “Una tradición plástica novohispana”, “El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la catedral de México y los conceptos sin ruido”.

La cuestión que deseamos plantear se percibe de forma más clara si contrastamos *El triunfo de la religión* de Villalpando con la imagen de la Virgen de Guadalupe, cuyo culto se presenta como un ejemplo que “comunican ciertos ideales que respondieron a un programa específico del gobierno y la Iglesia novohispana”¹⁵, y que a decir de Edmundo O’ Gorman es “el símbolo más visible de la Contrarreforma”¹⁶ y por tanto una íntegra expresión del cumplimiento del Concilio de Trento.

Es evidente que el culto a la Virgen de Guadalupe alcanzó una amplia difusión entre sectores populares y por medio del sincretismo permitió la atracción de comunidades indígenas,¹⁷ lo que implicó una mayor difusión entre la fe católica que el que alcanzó *El triunfo de la religión*. Pero además la imagen de la Virgen de Guadalupe cumple lo acordado en la sesión xxv del Concilio de Trento, que en el apartado “De la invocación, veneración y reliquias de los santos, y de las sagradas imágenes” establece:

[...] se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan culto o que se les deba de pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempo los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a

¹⁵ Mayer, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”.

¹⁶ Edmundo O’Gorman, *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe del Tepeyac* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2001), 122.

¹⁷ Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Al hablar del barroco menciona que en este estilo “La curia deseaba crear para la propaganda de la fe católica “un arte popular”, pero limitando su carácter popular a la sencillez de las ideas y de las formas [...] Las obras de arte tiene que ganar, convencer, conquistar, pero han de hacerlo con un lenguaje escogido, elevado”, 510.

Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrollamos, y veneramos a los santos cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los concilios...¹⁸

Dado que la evangelización y lucha contra la idolatría fueron las tareas principales de la Iglesia en Nueva España y la Contrarreforma: “fomentó el uso de formas externas de culto, procesiones, peregrinaciones, reliquias, veneraciones a los santos e imágenes”,¹⁹ no cabe más que aceptar que la Virgen de Guadalupe parecería una mejor expresión contrarreformista que la pintura de Villalpando. No obstante aquí surge una contradicción, pues hay que tener en cuenta que la pintura de la Virgen de Guadalupe, cuyo primer registro de aparición se data en 1531, no fue hecha expresamente con fines contrarreformistas, sino que es su utilización, el culto que se le dio y la importancia de la que le dotó lo que cumple con los fines de la Contrarreforma,²⁰ entre los que se incluía la difusión de la fe católica.

El barroco y la Contrarreforma

Mientras la imagen de la Virgen de Guadalupe es utilizada para el cumplimiento de la política tridentina en la Nueva España, la pintura de Villalpando representa el cumplimiento de dicha política (la aspiración de la Iglesia triunfante sobre los protestantes), pero esta última, por su ubicación restringida y la falta de motivos que fueran atractivos para la población indígena, tuvo restricciones para lograr los resultados buscados por la política tridentina, resultados que sí se lograron con el culto a la Virgen de Guadalupe. Esta

¹⁸ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traducido al Castellano por Ignacio López de Ayala (Madrid: En la imprenta de Ramón Ruiz, 1798), 357-358.

¹⁹ *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, 34.

²⁰ Esto no es una cuestión única en Nueva España, sino una práctica que adquirió características particulares debido al contexto novohispano y a las tareas de evangelización que se presentaron como apremiantes. Para un estudio al respecto a la recuperación del culto mariano y su relación con la Contrarreforma véase. Marina Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María* (Madrid: Taurus, 1991).

cuestión nos debe instigar a reflexionar sobre la relación existente entre la pintura barroca y el proyecto contrarreformista, tomando en cuenta que el uso social de la imagen necesita determinar que tal o cual artefacto cultural cumpla con el uso para el que se destina, y para esto requiere responder a las particularidades de los contextos espacial y temporal.

Debido a ello, si bien esta pintura es expresión cultural e ideológica de la época, no responde a los usos sociales que se le asignaron desde el Concilio de Trento, pues el contexto novohispano es distinto del europeo. Por tanto, para explicar por qué surgen pinturas como *El triunfo de la religión* hay que tener en cuenta que la propaganda contrarreformista se dirigió a públicos distintos y por tanto requería contenidos distintos y tenía usos y espacios distintos.

Es necesario tener en cuenta también las tareas particulares que la política contrarreformista tuvo en Nueva España, pero sin olvidar que la sociedad novohispana estaba atravesada por una diferenciación social (peninsulares, criollos, mestizos y negros) que implicaba elementos económicos, pero también raciales y culturales que estaban implicados en la categoría de “calidad”. Para los indios y otros sectores sociales que posteriormente se vincularían al patriotismo criollo, Virgen de Guadalupe era la imagen más adecuada. Por otra parte, la pintura de la Sacristía de la Catedral de la Ciudad de México tenía por público receptor a los altos funcionarios de la Iglesia que eran en su mayoría criollos, aunque había algunos peninsulares.²¹

Además podemos sumar otra serie de reflexiones, que aunque no encuentren respuesta en el presente artículo, serán de utilidad para aproximarnos al estudio de la pintura barroca: ¿quienes encargaban las pinturas tenían en cuenta las particularidades de la Iglesia en la Nueva España? ¿En ver-

²¹ A diferencia de la pintura de la Virgen de Guadalupe que no se crea bajo el impulso del barroco, *El triunfo de la religión* sí implica la clara descripción que sobre la pintura del Barroco hace Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y el arte* (México: De Bolsillo, 2018): “El estilo aristocrático de la Iglesia se manifestaba a cada paso, a pesar de su deseo de influir en el amplio público”, 510.

dad se pensaba que esas pinturas servirían para adoctrinar en el espíritu tridentino cuando el público era tan restringido?, ¿la presencia de “triumfos” no es acaso una muestra de los sectores privilegiados de la Nueva España, como parte de la Monarquía española, que compartía los gustos estéticos de la pintura europea?

Al ser *El triunfo de la religión* una pintura encargada por miembros de la jerarquía eclesiástica y teniendo en cuenta el contexto temporal que se ha mencionado, se puede pensar que la pintura de Villalpando no expresa una aspiración posible, sino que devela el motivo real de la Contrarreforma con el que se buscaba responder a la Reforma Protestante y por el cual se impulsó la vigilancia a las costumbres y la “reforma moral y espiritual del cuerpo eclesiástico”²²: restablecer el poder de la Iglesia como institución que se vio afectado por el movimiento de Reforma. Este puede ser otro motivo por el cual el cuadro de Villalpando fue financiado por el Cabildo Catedralicio y por el que, pese a la Paz de Westfalia, tenía sentido un cuadro donde: “En la parte superior, los ángeles sostienen la tiara papal y las llaves, conduciendo así la autoridad al vicario de Cristo. Destaca un pontífice —quizá sea san Pedro— sentado en un carro triunfal [...] una alegoría femenina en rojo que simboliza al Espíritu Santo y la Verdad”.²³ El mensaje que se quiere dar, puede entonces no ser que “la Iglesia vence a los errores de la doctrina”, sino una expresión de la unidad que representaba la Nueva España con el resto de la Monarquía Católica y el gusto de la élite eclesiástica.

²² Mayer, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, 20.

²³ Mayer, “Cap. vi. *Lutero en pluma y pincel barrocos*”, 251. Al respecto la autora recupera la diferencia entre Iglesia militante e Iglesia triunfante, pero creo que el concepto doctrinario no es tal cual el plasmado en la pintura, pues es evidente que se retrata el triunfo sobre el protestantismo más que la gloria de Dios.

Conclusión

La asociación entre el arte barroco y el proyecto de la Contrarreforma es un fenómeno ya aceptado que pese a su incorporación al conocimiento de lo histórico no ha sido problematizado desde nuevos enfoques. Aquí hemos propuesto que el estudio de los contextos espacial y temporal sigue siendo un elemento que puede generar nuevos conocimientos históricos y en este caso una nueva aproximación a la pintura barroca, que tiene por fundamento que los alcances del uso social de una pintura como *El triunfo de la religión* dependen de si este responde a los intereses para los cuales fue concebido el artefacto cultural dentro de un tiempo y espacio concretos.

A la pintura barroca se le ha asignado la utilidad de ser propaganda contrarreformista de la Iglesia católica, y de ella se espera que estimule la devoción y comunique la doctrina afirmada en Trento. Teniendo en cuenta estos parámetros, *El triunfo de la religión* cumpliría de forma restringida las tareas asignadas, debido a las particularidades de la aplicación del Concilio de Trento en Nueva España y por ser una creación que es temporalmente posterior a la Paz de Westfalia, y por tanto el triunfo de la Iglesia ya no es propaganda de lo que pudo pasar, sino más bien un anhelo, amén de que tampoco cumple con retratar los triunfos que la Iglesia tenía en el Nuevo Mundo.

Pero este enfoque sería parcial, por lo que se debe pensar que el uso social preponderante de la imagen, sin desvincularse del contexto contrarreformista, es el que le asignan los altos jerarcas de la Iglesia de la Nueva España, que fueron su principal auditorio y quienes la financiaron. Esta forma de apreciar la pintura nos permite añadir que *El triunfo de la religión* cumple con la política tridentina que buscaba promover los dogmas católicos, y además tiene plasmada la proyección del resultado deseado del cumplimiento de esa política. Probablemente atendiendo a los compradores de *El triunfo de la religión* es que Villalpando retrata el triunfo de la Iglesia como institución, y por ello pinta a un pontífice sobre el carro triunfal, afirmando que el triunfo de la religión es necesariamente el triunfo de la Iglesia como institución, el cual era el verdadero objetivo de la reforma tridentina.

Bibliografía

- Bastian, Jean Pierre. *Protestantismo y modernidad latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Gombrich, Ernest. *Historia del arte*. Madrid: Ediciones Garriga, 1958.
- Gutiérrez Haces, Juana, [et.al.]. *Cristóbal de Villalpando. Catálogo: 1649-1714*. México: Fomento Cultural Banamex-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la literatura y el arte*. México: De Bolsillo, 2018.
- Iglesia Católica, Provincia de la Ciudad de México. *Concilio Provincial 1555. Concilios provinciales primero, y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal ciudad de México*. México: En la imprenta del Superior Gobierno, del Br. D. Joseph Antonio de Hogal, 1769.
- Iglesia Católica, Provincia de la Ciudad de México. *Concilio Provincial III. 1585 celebrado en México el año 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales órdenes*. México: Eugenio Maillefert, 1859.
- Lara Cisneros, Gerardo. “Los concilios provinciales y la religión de los indios en la Nueva España”, en María del Pilar Martínez y Francisco Javier Cervantes, coords. *Los concilios provinciales en nueva España. Reflexiones e influencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.
- Lutero, Martín. *A la nobleza cristiana de la nación alemana. Sobre el mejoramiento del estado de los cristianos*. Marianne O de Boop. Trad. México: UNAM, 1977.
- Maza, Francisco. *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México: INAH, 1964.
- Mayer, Alicia. *Lutero en el paraíso. La Nueva España en el espejo del reformador alemán*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- ——. “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, 17-49. En *Estudios de Historia Novohispana*, México: UNAM, 2002, vol. 26.
- O’Gorman, Edmundo. *Destierro de sombras. Luz en el origen de la imagen y culto de nuestra señora de Guadalupe del Tepeyac*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2001.

- *Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*. Ignacio López de Ayala, trad. Madrid: En la imprenta de Ramón Ruiz, 1798.
- Sigaut, Nelly. "Una tradición plástica novohispana": 315-372. En Herón Pérez Martínez, ed. *Lenguaje y tradición en México*. México: El Colegio de Michoacán, 1989.
- ——. "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido": 207-253. En María Concepción García Saíz y Juan Gutiérrez Haces. *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI a XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas-Fomento Cultural Banamex-Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura-Banco de Crédito del Perú, 2004.
- ——. "La tradición de estos reinos": 477-498. En *Área de Historia del Arte, Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2004.
- Soberón, Arturo. *Cristóbal de Villalpando: el Pincel bien temperado*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Warner, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, 1991.

Ángel Chávez Mancilla

Licenciado en Historia por la FFyL de la UNAM. Actualmente cursa en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) la Maestría en Historia y Etnohistoria, dentro de la línea de investigación Historia Social e Imagen. En la FFyL ha impartido las asignaturas de: Teoría de la Historia, Historia Antigua de Roma y Seminario de Materialismo Histórico. Impartió cursos de historiografía de la Grecia Antigua para Conaculta.