

01061
5

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Los Cristos del México Virreinal:
sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes

TESIS

QUE PARA OPTAR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA :

ALENA LUCIA ROBIN *Robin*

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Doctora Beatriz de Alba-Koch, quien supo, en la Universidad McGill (Montreal, Canadá), despertar mi interés en la cultura novohispana, e inspirar y apoyarme a seguir mis estudios sobre arte virreinal en México.

Agradezco al FCAR (Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche) por otorgarme una beca que posibilitó los dos primeros años de mi estancia en México, así como al Instituto de Investigaciones Estéticas por ofrecerme una beca dentro del Programa Especial de Apoyo, con fondos otorgados por CONACYT para terminar la tesis.

He tenido el privilegio de conocer a muchas personas en México que de una manera u otra me ayudaron y apoyaron en este camino. Especialmente, a la Doctora Marcela Corvera quiero agradecer el haberme obsequiado su ejemplar de *México, angustia de sus Cristos*, que fue el elemento catalizador de esta tesis. A Raúl Manuel López Bajonero, por su gran paciencia para leer y corregir mis innumerables borradores, por sus lecciones de italiano, y sobre todo por haberme permitido compartir su espacio y tiempo mágicos: México y su familia.

A mis amigas que me brindaron inspiración y conocimiento. Especialmente, a Ana Lorenia García, por compartir el tiempo de ocio de la huelga en archivos y fondos reservados de bibliotecas; a Gabriela Sánchez Reyes, por las valiosas asesorías en cuanto a paleografía y redacción, y por acompañarme a sacar fotos en varias ocasiones; a Gabriela Ugalde, por ayudarme y guiarme en la redacción; a Patricia Díaz y Desiré Moreno, por facilitarme información; a José Molina, por la generosa ayuda en cuanto a corrección del latín y redacción; a Claude-Marie Constant y todo el personal del laboratorio de cómputo del Instituto de Investigaciones Estéticas, por las asesorías en cuanto a digitalización de imágenes. Y por supuesto, a mi familia, por brindarme todo su amor y comprensión.

A los profesores que me inspiraron y alentaron en el camino. Especialmente, al Doctor Thomas Glen de la Universidad de McGill, por introducirme al maravilloso mundo del barroco; a la Doctora Martha Fernández, por ser mi primer punto de contacto con el arte colonial mexicano, y por las ideas que de allí surgieron; a la Doctora Consuelo Maquívar, por resolver muchas de mis dudas en cuanto a la escultura novohispana; a la Maestra Elena Estrada de Gerlero, por su gran sabiduría; a la Doctora Nelly Sigaut, por su manera novedosa de acercarse al arte; al Doctor Luis de Moura Sobral, por sus intentos en dar el lugar apropiado al barroco latinoamericano en el ámbito académico de Canadá. Y principalmente, a la Doctora Clara Bargellini, por su constante apoyo y disponibilidad durante la realización de este trabajo.

Sin la colaboración de todas estas personas no hubiera sido posible realizar este trabajo.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1:	
Alexandro Favián: un caso de sanción de imágenes en la Nueva España	16
1.1 El personaje	17
1.2 La Santa Compañía de Jesús Nazareno	29
1.3 Las crónicas y el Vía Crucis de Puebla	32
1.4 Polémica acerca de la manera de representar a Jesús Nazareno	40
1.5 Identificación de la imagen criticada por Favián	45
Capítulo 2:	
Alexandro Favián y la iconografía del Nazareno	64
2.1 Soga o cadena de hierro	65
2.2 La túnica del Nazareno	74
Capítulo 3:	
La desnudez de Cristo	78
3.1 Concepto y sanción manejados en los tratados de arte: decoro y desnudo	81
3.1.1 Antecedentes al Concilio de Trento	82
3.1.2 La crisis: el <i>Juicio Final</i> de Miguel Ángel	84
3.1.3 La madurez: un opúsculo español de 1632	93
3.1.4 Repercusión: Italia y España en el siglo XVII	98
3.1.5 Un tema sin resolver: los tratados españoles del siglo XVIII	101
3.2 Los Concilios Provinciales Mexicanos y las ordenanzas de gremios como mecanismos de control	109
Capítulo 4:	
Alexandro Favián y un Nazareno desnudo	122
4.1 La solicitud ante la Inquisición	123
4.2 Los pareceres de los padres inquisidores	125
4.3 Un paso intermedio: intervención del capellán del Hospital de Jesús	130
4.4 El edicto de la Inquisición	133
Capítulo 5:	
Respuesta hacia el desnudo: literatura devota e Inquisición	137
5.1 Apreciación del cuerpo de Cristo	140
5.2 Interacción con imágenes sagradas	151
5.3 Desnudo y censura en la Nueva España: unos ejemplos	157
Conclusión	161

Anexos	166
1. Apéndice documental	
I. Petición hecha por el Licenciado Bernardo Calderón, capellán del Hospital de Jesús, para que se reconozca por cierto un milagro obrado por el Nazareno del Hospital de Nuestra Señora, febrero de 1665, ciudad de México (AGN).	166
II. Dudas de Alexandro Favián sobre la iconografía de la imagen de Jesús Nazareno, y respuestas de los calificadores de la Inquisición, 1665, Puebla y ciudad de México (AGN).	179
III. Edicto de la Inquisición en referencia a la representación plástica de Jesús Nazareno, México, 1665 (AGN).	194
IV. Pedro Maldonado haciendo un colateral de San Nicolás para el Hospital de Jesús Nazareno, 11 de octubre de 1684, ciudad de México (AGNot).	196
V. Carta de pago, a Pedro Maldonado por haber concluido el colateral dedicado a Jesús Nazareno en el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción, 20 de agosto de 1686, ciudad de México (AGNot).	198
VI. Sobre una doncella que se llevó la figura de Cristo a las partes íntimas, 1683, ciudad de México (AGN).	199
VII. Denunciación que de sí mismo hizo Juan Esteban Pérez sobre caricias a las imágenes sagradas y los sueños eróticos que le propician, así como de las memorias que ha escrito acerca de ello, Puebla, 1690 (AGN).	201
VIII. Miranda, Juan José de, <i>Explicaciones de los pasos de la Pasión que están en el altar del Santo Ecce Homo en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús de esta ciudad, con algunas devotas meditaciones</i> , México, Imprenta de Doña María de Benavides, 1697, caps. XXVI-XXVIII.	206
IX. Denuncia de unas imágenes de talla de Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca por ir desnudas, Veracruz, 1778 (AGN).	214
2. Lista de ilustraciones	215
Fuentes documentales	218
Bibliografía	219

Introducción

Como regla general, la expresión facial de tales estatuas mexicanas es dulce y natural, pero algunas veces se encuentran, especialmente en poblados pequeños y capillas aisladas, Cristos y otras imágenes de aspecto exagerado y hasta macabro, producto del llamado arte popular.¹

En los Cristos sangrantes del siglo XVIII renace el culto precolombino a la sangre, desahogándose, después de dos centurias de contención, con un dramatismo nunca visto en las representaciones cristianas.²

Es indudable que las piezas españolas dieron pie a la manufactura de infinidad de Cristos pasionarios en que los artesanos del país, blancos, mestizos o indios, introdujeron su propio sentido de la flaqueza humana, de la tortura y la conmiseración. Imitando a cualquier modelo, las nuevas creaciones se destacan por el aspecto francamente mestizo de los semblantes y por el especial modo de plasmar el ultraje de los tormentos, desgarrando la carne hasta mostrar los huesos y haciendo chorrear la sangre. Se ha interpretado la hechura de estos Cristos como influida por reminiscencias de la imagen indígena de los sacrificios humanos ... Claro está que no pueden considerarse sino como parte caudal del realismo al que fueron tan amantes los españoles de la época para representar estos asuntos y que en todo caso convino de maravilla con las supervivencias de la formidable predisposición religiosa de los indios.³

La figura de Cristo es una de las imágenes más representadas en el arte cristiano. El desarrollo que conoció su representación pictórica y escultórica va de la mano con las discusiones doctrinales acerca de las dos naturalezas de Cristo, la humana y la divina, que dejaron su recuerdo en concilios, tratados teológicos e iconográficos, literatura devota y

¹ Manuel Romero de Terreros, *El arte en México en el Virreinato*, p. 36.

² Raúl Flores Guerrero, "Escultura criolla", *México en la cultura*, 13 de marzo de 1955, núm. 312, p. 5.

mística. El arte barroco novohispano revistió las representaciones de la Pasión de Cristo de una nueva sensibilidad, llegando en algunos casos a representar mucho sufrimiento.

Esta investigación parte de la conjetura según la cual el aspecto sangriento y la presencia de desnudos en la representación de Cristo en el arte de la Nueva España no ha sido estudiados por la crítica de manera satisfactoria hasta el momento. Por ejemplo, en *La Flagelación* (1729) de Nicolás Enríquez (fig. 1), *Jesús consolado por los ángeles* de Juan Patricio Morlete Ruiz (fig. 2), o *La Crucifixión* de la serie de la Pasión (1749) de Gabriel José de Ovalle (fig. 3), uno se puede preguntar a qué tipo de devoción respondían estas obras, y cuál era el entorno y contexto que las promovía. A pesar de que estas imágenes son del siglo XVIII, aquí me detendré a estudiar este tipo de manifestaciones en el siglo XVII. Sin embargo, estas imágenes son importantes por su relevancia en la historiografía y porque en ellas Cristo se encuentra tan peculiarmente herido, lo que puede señalarse como el punto intermedio de una estética que proviene de antes y encuentra su punto culminante en el siglo XVIII. Aún más, puede decirse que este aspecto sangrante de los Cristos de México es más presente y más patético en las imágenes de bulto. Entonces, representar al Hijo de Dios en tal forma debió de significar algo importante iconográfica y teológicamente.

La presencia de la desnudez de Cristo en el arte se ha explicado como una manera de expresar concretamente la naturaleza humana de Cristo, en contraposición con su naturaleza divina.⁴ La idea que se trata de sustentar en este trabajo es que si la humanidad de Cristo era demostrada y aceptada en la desnudez de su infancia, esta

³ Pedro Rojas, *Historia general del arte mexicano, época colonial*, pp. 382-383.

⁴ Es la tesis central del polémico libro de Leo Steinberg, que sigue siendo hasta la fecha la referencia más confiable en el asunto: *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

desnudez pasó a ser impropia en su vida adulta, como lo demuestra el caso de Alexandro Favián para la Nueva España; su humanidad se plantea entonces en el sufrimiento de su Pasión. Pero el planteamiento de este sufrimiento está vinculado a veces con cierto tipo de desnudez en la persona de Cristo. Por ejemplo, en las escenas mencionadas anteriormente, no es coincidencia que las partes del cuerpo de Cristo que se dejan entrever sean revestidas de sangre. Por lo tanto, una de las metas de este trabajo es mostrar qué límites de sufrimiento y desnudez eran aceptados para despertar la conmoción de los fieles.

La bibliografía sobre los Cristos sangrantes de México puede considerarse como fruto de la propia evolución cultural moderna de México, ya que apareció en las primeras décadas del siglo veinte. En un principio, la apreciación de la representación escultórica de Cristo estuvo muy ligada al concepto de arte popular. Este concepto a la vez se vinculó con la revalorización del arte mexicano frente al europeo, proceso que estaba inmerso en una búsqueda de lo propio. Dentro de este movimiento, el pasado indígena recobró valor, como acento distintivo de lo europeo, y se mezcló al pasado novohispano. Textos de Diego Rivera, Edmundo O’Gorman, y varios artículos publicados en *El Hijo Pródigo*⁵, a pesar de que en un primer tiempo no hacían referencia directa a las representaciones escultóricas de Cristo, plantearon postulados que fueron aplicados posteriormente de manera arbitraria a los Cristos de México, como en algunas

⁵ Diego Rivera, *Textos de arte*, México, UNAM/IIIE, 1986; Edmundo O’Gorman, “El arte o de la monstruosidad”, en *Seis estudios históricos de tema mexicano*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960; Walter Pach, “Aspectos desconocidos de la pintura mexicana”, *El Hijo Pródigo*, año 1, núm. 3, 1943; Agustín Lazo, “Voz de la pintura mexicana”, *El Hijo Pródigo*, año 1, núm. 4, 1943.

publicaciones de José Moreno Villa, Abelardo Carrillo y Gariel, Raúl Flores Guerrero, y en un breve artículo de Xavier Moysén.⁶

El libro clave para la apreciación de los Cristos de México sigue siendo el de Xavier Moysén, *México, angustia de sus Cristos*.⁷ Pero, si bien es cierto que mencionó varios temas, no es un análisis a fondo, y tampoco trajo a cuentas el apoyo documental necesario para corroborar sus hipótesis. Con todo, propuso varios caminos de investigación, que lamentablemente han sido poco recorridos por la crítica posterior. Francisco de la Maza ofreció una respuesta directa al texto de Moysén en un breve artículo, “Los Cristos de México y la Monja de Ágreda”, donde por primera vez se subrayó la importancia de la literatura pasionaria para la adecuada apreciación de las esculturas sangrientas de Cristo.⁸ Posteriores estudios ofrecieron una importante reflexión y necesaria revalorización del arte popular, que deberían tomarse en cuenta para el apropiado estudio y apreciación de la escultura novohispana.⁹ Un parteaguas en la asociación del aspecto sangriento de los Cristos coloniales con el culto prehispánico lo constituyó un texto de Pedro Rojas; a pesar de que dicho texto es una obra de difusión del arte mexicano a través de su varias expresiones y épocas, dedicó mucho espacio a la representación escultórica de Cristo.¹⁰

⁶ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, México, El Colegio de México, 1942; José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, El Colegio de México, 1948; Abelardo Carrillo Gariel, *Imaginería popular novoespañola*, México, ed. Mexicanas, 1950; Raúl Flores Guerrero, “Escultura criolla”, *México en la cultura*, 1955, núm. 312, p. 5; Xavier Moysén, “Una crucifixión colonial”, *Boletín del INAH*, 1963, núm. 13, pp. 6-8.

⁷ Xavier Moysén, *México, angustia de sus Cristos*, México, INAH, 1967.

⁸ Francisco de la Maza, “Los Cristos de México y la Monja de Ágreda”, *Boletín del INAH*, 1967, núm. 30, pp. 1-3.

⁹ Justino Fernández, *Estética del arte mexicano. Coatlicue, El Retablo de Los Reyes, El Hombre*, México, UNAM-IIE, 1972; William Wroth, *Christian Images in Hispanic New Mexico. The Taylor Museum Collection of Santos*, Colorado Springs, Fine Arts Center/ Taylor Museum, 1982.

¹⁰ Pedro Rojas, *Historia del arte mexicano, época colonial*, México, Editorial Hérmes, 1981, pp. 382 y ss.

Sólo a principios de los años noventa se encuentran textos más críticos, con una metodología más académica, que dejaron de lado los presupuestos anteriores. Varios son resultados de exposiciones que incluyeron a la figura de Cristo dentro de una problemática más amplia;¹¹ otros son investigaciones sobre casos más concretos.¹² Llama la atención, sin embargo, que muy poca investigación se ha hecho con apoyo documental y que sólo en un caso se utilizó un acercamiento claramente multidisciplinario.¹³

Además, una gran decepción que se tiene al buscar información acerca de los Cristos de México se da en el campo de la iconografía. A veces las esculturas están vestidas de manera que no resulta muy claro qué momento de la vida de Cristo se quiso ilustrar; tampoco ayuda mucho el nombre que se les da popularmente, por lo que hace falta establecer una iconografía novohispana de los Cristos. Dos publicaciones relacionadas con los santuarios marianos y cristológicos en México ofrecen una tipología para categorizar a las imágenes.¹⁴ Si bien son muy reveladores de la religiosidad del pueblo mexicano, falta algún telón de fondo que nos explique la aparición de los santuarios y el contexto en el cual se inscriben. Cabe destacar el trabajo del investigador

¹¹ William Wroth, *Images of Penance, Images of Mercy*, Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1991; *Arte y mística del barroco*, México, UNAM/CONACULTA/DDF, 1994; James Clifton, *The Body of Christ, in the Art of Europe and New Spain, 1150-1800*, Munich, Prestel-Verlag – Museum of Fine Arts, Houston, 1997; *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, México, Patronato del Museo Nacional de Arte/CONACULTA/INBA, 1999.

¹² Nelly Sigaut, “La crucifixión en la pintura colonial”, *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, 1992, núm. 51, pp. 101-140; Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*. México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo/Fundación Cultural Televisa, 1993; Clara Bargellini, “Amoroso horror: arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel Ovalle de Guadalupe, Zacatecas”, en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM/IIE, 1995, pp. 499-524; Susan Verdi Webster, “Art, Ritual, and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain. Penitential Imagery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo”, *Anales del IIE*, 1997, núm. 70, pp. 5-43.

¹³ José Velasco Toro, coord., *Santuario y religión: Imágenes del Cristo negro de Otitlán*, Xalapa, Universidad Veracruzana/ Instituto de Investigaciones Histórico-sociales, 1997.

¹⁴ *La ruta de los Santuarios en México*. México, Secretaría de Turismo, 1994. Luis Mario Schneider, *Cristos, Santos y Vírgenes: santuarios y devociones en México*. México, Planeta, 1995.

argentino Héctor H. Schenone que emprendió la enorme tarea de ofrecer un repertorio iconográfico de la Pasión de Cristo que se apegue a la realidad y variedad americanas.¹⁵

Afortunadamente, el Jubileo del año 2000 atrajo mucha atención y reflexión hacia la persona de Cristo y su representación en el arte, tanto en México, como en el extranjero, y varios libros y exposiciones son el resultado de este nuevo interés.¹⁶

Debo advertir que, a pesar de que los Cristos medievales alemanes presentan cuestiones de desnudo y sufrimiento, a primera vista, similares a los novohispanos, no quise hacer referencia a ellos. La escultura alemana tiene su propia problemática y proceso, y tomarla en cuenta hubiera rebasado los límites de este trabajo. Además, hubiera sido muy complejo explicar cómo estos Cristos alemanes han influido en la memoria visual de los novohispanos.

Por otra parte, el estudio de la escultura novohispana, sobre todo la de bulto, se enfrenta a varios problemas, no por la falta de material, sino por la falta de información con bases sólidas acerca del material disponible. Si bien es cierto que una gran parte de la escultura de bulto fue ejecutada para complementar la obra retablística, mi interés aquí es estudiar a la imagen de bulto por sí misma. En el caso particular de los Cristos, como veremos en el presente estudio, la imagen escultórica muchas veces antecede al retablo. Sólo una vez que la imagen había cobrado suficientemente devoción por parte de los fieles, se contrató la obra retablística. Habría que preguntarse hasta qué punto este suceso

¹⁵ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998. Como el autor lo reconoce en la introducción, hay falencias relativas al patrimonio mexicano, por lo que se debe ver como una obra que nos debería inspirar y no como un trabajo que lo dice todo.

¹⁶ François Boesflug, *et al.*, *Le Christ dans l'art. Des catacombes au XXe siècle*, Paris, Bayard Éditions, 2000; Gabriele Finaldi, *et al.*, *The Image of Christ*, London, National Gallery, 2000; Giovanni Morello y Gerhard Wolf, *Il volto di Cristo*, Milano, Electa, 2000; Elisa Vargaslugo, *et al.*, *Parábola novohispana, Cristo en el Arte Virreinal*, México, Comisión de Arte Sacro/Fomento Cultural BANAMEX/Grupo INFRA, 2000.

puede aplicarse a otras imágenes de bulto, sobre todo a las que se veneraban con gran devoción.

La mayoría de la obra escultórica de bulto de la Nueva España es anónima. Este anonimato es de índole múltiple. Por una parte, como lo menciona María del Consuelo Maquívar, el principal problema es que las inscripciones que se reconocen como firmas, están, la mayoría de las veces, fuera de la vista del espectador, por lo que nos falta saber identificar estas importantes marcas.¹⁷ Por otro lado, hay que reconocer que estas marcas pueden haber desaparecido en restauraciones, por no hablar del cambio de gusto que, dentro de la misma época colonial, fomentó la “renovación” y la destrucción de las obras escultóricas, para dar paso a nuevas formas estéticas, como el neoclásico. A estos problemas, hay que agregar las leyes de Reforma de Juárez. A pesar de que se planeaba una ley especial que determinaría la forma y manera de hacer ingresar los bienes del clero al tesoro de la nación, la confusión del momento provocó que muchas obras salieran de las iglesias para ser vendidas, mientras otras pasaron a manos de los coleccionistas, sin que se registrara su procedencia. Así, mucha obra escultórica está fuera de su lugar original y del contexto que la creó. Algunas han perdido sus atributos y es difícil saber qué momento y qué persona de la historia religiosa se quiso representar. Otras han sido restauradas a lo largo de los años, y no siempre por profesionales, y es difícil, por no decir imposible, conocer su aspecto original. En el caso de las imágenes que siguen teniendo culto en las iglesias en la actualidad, se deben tomar en cuenta las intervenciones, no siempre felices, por parte de los sacerdotes.¹⁸

¹⁷ María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, pp. 128-131.

¹⁸ Al respecto, consultar la sabia propuesta de Elisa Vargaslugo, “Mayordomos y sacerdotes en la conservación del arte novohispano”, en *Temas y problemas*, pp. 137-142.

En años recientes, sin embargo, la historiografía de la escultura de bulto ha sido enriquecida por provechosos estudios. Los son, por ejemplo, los artículos reunidos en *Imaginería Virreinal*, resultado de un seminario que se llevó a cabo con el objetivo, precisamente, de estudiar la escultura desde una multiplicidad de aspectos y problemáticas.¹⁹ Es de subrayar la importancia para el presente estudio de la ponencia de Jorge Alberto Manrique, donde se plantean problemas y enfoques para estudiar la escultura novohispana, desde los distintos cambios que puede sufrir la obra al pasar los años y los gustos, hasta el cambio de posturas por parte de los historiadores del arte.²⁰ Un estudio más pormenorizado acerca de la escultura de bulto, que también quiere desmentir el lugar secundario que se le ha dado a la escultura novohispana, es el realizado por María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra*, donde se examina la organización legal y física del taller del escultor, y los distintos materiales y métodos utilizados.²¹ También es digno de mencionar la colaboración que presenta Juana Gutiérrez, dentro de una obra que tiene por objetivos presentar una diversidad de visiones y formas del arte iberoamericano, además de presentar ópticas de apertura y sugerencias para nuevos estudios.²² Este trabajo constituye un interesante resumen de los resultados de las más recientes investigaciones en el campo de la escultura, tanto en la retabística como en la de bulto, además de plantear, concretamente, problemas y sugerencias. Una sugerente reflexión es que, mientras se siga viendo a la escultura de bulto sólo como elemento de la lectura iconográfica de un retablo, no se podrá adelantar la investigación

¹⁹ *Imaginería Virreinal: Memorias de un seminario*, ed. Gustavo Curiel, México, UNAM/IIE/INAH, 1990.

²⁰ Jorge Alberto Manrique, "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en *op. cit.*, pp. 11-17.

²¹ María del Consuelo Maquívar, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*, México, INAH, 1995.

²² Juana Gutiérrez, "Escultura novohispana", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 205-227.

de la escultura novohispana.²³ También, dos artículos de Clara Bargellini plantean nuevas maneras de acercarse a la escultura; uno se concentra sobre la escultura de bulto, mientras el otro se dedica a la retablistica.²⁴ En el primero se trata de desmentir el lugar secundario que la crítica actual quiso dar a la escultura, por el lugar preponderante que conocieron varias obras de bulto en la colonia, en comparación con la pintura. En el segundo se ofrece una nueva manera de leer, interpretar y clasificar los retablos, conjugando el análisis formal de las obras con la lectura de sermones y contratos.

A pesar de estas valiosas aportaciones, un aspecto muy importante queda por resolver: con contadas excepciones, tenemos por una parte, imágenes sin autor; por otra, tenemos noticias de escultores en documentos, sin obras que atribuirles.

No es casualidad que José Bernardo Couto, en su *Diálogo de la pintura en México*, el cual se considera como la primera historia del arte colonial mexicano, haya dicho que “la historia de nuestra escuela de escultura [en oposición a la historia de la pintura que Couto rastrea desde el principio de la colonia] habrá que tomarla desde Tolsá y Vilar para adelante. En lo de atrás nada hay notable, si no es acaso algún trabajo de talla, como la hermosa sillería del coro de San Agustín”.²⁵ Si bien en un momento Couto juzgó a la escultura y arquitectura como artes liberales, al mismo nivel que la pintura, es incuestionable que pesó en él un gran prejuicio sobre la escultura, no sólo la novohispana, sino también la española, ya que incluso llegó a negar su existencia.²⁶ Acerca de España, declaró que conoció las “más insignes escuelas de pintura de la Europa moderna, y arquitectos de primer orden”, pero agregó, y esto demuestra más parcialidad que

²³ *Ibid.*, p. 218.

²⁴ Clara Bargellini, “The Polychrome Sculpture of New Spain”, 1998 (en prensa); *id.*, “‘Monte de oro’ y ‘nuevo cielo’: composición y significado de los retablos novohispanos”, en *Estudios sobre arte: 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/IIE, 1998, pp. 127-135.

ignorancia al respecto, “carece casi absolutamente de estatuaria”.²⁷ Esto puede explicar en parte porque se haya querido estudiar a los Cristos de México como una representación del arte popular.

El fenómeno peculiar de España es de particular interés para la escultura de bulto novohispana, ya que heredamos la tradición escultórica española. No quiero con esto decir que debemos buscar en la escultura española, o en otra, parámetros para entender e identificar la novohispana. Al contrario, si argüimos que la situación de la crítica actual en México está así porque las imágenes de bulto novohispanas cumplían una función de culto y de iconografía antes que de estética, juicio que niega su estudio como obra de arte, estamos en el error.²⁸ Hay que tomar en cuenta que España cuenta ya con una amplia bibliografía acerca de la imaginería procesional de Semana Santa; imaginería que también cumplía con una función religiosa antes que estética y artística. Además, España cuenta también con un *corpus* bastante elaborado de escultores con sus respectivas obras y colaboradores, en que se distinguen estilos y escuelas regionales. En el caso de obras anónimas, los historiadores españoles cuentan con suficientes elementos formales que permiten atribuirlos a un escultor en particular, a su taller o a determinado círculo de seguidores; a veces, una atribución es posteriormente corroborada por fuentes documentales.²⁹ Entonces, ¿cómo es que la escultura de bulto se ganó un lugar significativo en la crítica contemporánea española y la novohispana no lo ha logrado?

²⁵ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, p. 128.

²⁶ *Ibid.*, pp. 127, 128, 140, nota núm. 144.

²⁷ *Ibid.*, p. 128, nota de pie de página de Couto.

²⁸ Esta idea esta presentada por Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, p. 12, como explicación del porqué había sido negada la existencia de la escultura por los neoclásicos y por la crítica académica.

²⁹ Es el caso, por ejemplo, de algunas esculturas de Gregorio Fernández (1576-1636): María Elena Gómez-Moreno, *Artes y artistas: Gregorio Fernández*, p. 17.

Se está muy lejos en México de poder ofrecer monografías sobre la vida y la creación de los escultores novohispanos. En muchos casos, las obras novohispanas no son recordadas por el artista que las esculpió, sino por los milagros que se obraron alrededor de, y por estas imágenes anónimas. Aunque hoy en muchos casos está olvidada, se organizaba durante la colonia alrededor de estas esculturas milagrosas toda una vida social, cultural, económica y religiosa. Quizá por ahí se puede empezar un estudio serio de la escultura novohispana de bulto, o por lo menos, es lo que se intentará hacer en este trabajo. Se busca, pues, rebatir la crítica que ha visto la escultura, específicamente las imágenes de Cristo, como arte popular. Se quiere ofrecer una revalorización de esas obras, como parte valiosa e importante del conjunto artístico de la Nueva España. Para enfrentar las dificultades que plantea el estudio de la escultura novohispana, he intentado realizar una revisión de sermones, literatura devota, crónica religiosa, y de casos de la Inquisición que estén relacionados con la Pasión de Cristo, sobre todo los que aluden específicamente a una imagen escultórica. Pienso que a partir de ellos se podrá llegar a entender el entorno que generó y promovió el culto de aquellas obras, y apreciar así mejor la actitud con la cual los fieles se dirigían hacia ellas.

El caso principal examinado en la tesis será el del sacerdote poblano Alexandro Favián (c. 1624-?), pues revela las preocupaciones de la élite novohispana en relación a la representación plástica de Cristo.³⁰ Este asunto comenzó en 1665, cuando Favián mandó fabricar la imagen titular de una congregación dedicada a la Pasión de Cristo que él había fundado en Puebla. La polémica surgió porque Favián y otras personas no estaban de

³⁰ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 183r-191v. Ver el documento II del apéndice documental. Cabe aclarar que he respetado la ortografía del nombre tal lo ha establecido Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria, epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, UNAM/ Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.

acuerdo con la manera de vestir a Cristo. En su necesidad de defender intereses, y convencido de que su manera de representar a Cristo era la más adecuada, Favián quiso obtener la opinión del Tribunal de la Inquisición.

Favián expuso sus dudas a la Inquisición acerca de la representación de la imagen de Cristo y de los abusos que en ella se daban. Sus principales dudas fueron: primero, si Cristo fue detenido a lo largo de su Pasión con una soga o con una cadena de hierro, y, segundo, cómo era la vestimenta de Cristo camino al Calvario, denunciando de paso una imagen de Jesús Nazareno de la ciudad de México, por estar desnuda, sólo con su paño de pureza. Su carta parece haber creado gran perturbación entre los padres inquisidores, pues siguen varias calificaciones, y constantemente se reiteró la importancia del asunto y, por lo tanto, se pidió la opinión de otros sacerdotes. Si en un primer momento se estudiaron las distintas dudas con el mismo detenimiento, pronto la atención de los padres calificadores se centró y se restringió al asunto de la desnudez de Cristo en la plástica, siendo en este caso inadmisibile. Fue tan alarmante esta situación para la Inquisición, que se llegó a publicar un edicto para prohibir la desnudez en este tipo de representaciones.³¹

Debo advertir que estos documentos ya eran conocidos por la crítica actual, pero no se había establecido una relación entre ellos. Clara Bargellini fue la primera en advertir la importancia de Alexandro Favián para el estudio de la devoción a Cristo en el ambiente poblano del siglo XVII, a través de las cartas intercambiadas entre él y Atanasio Kircher, publicadas por Ignacio Osorio Romero.³² Por otra parte, Edelmira Ramírez Leyva menciona “las prohibiciones causadas por hechuras impropias”, y da como ejemplo, el caso de un Jesús Nazareno “desnudo de la cintura para arriba y de las rodillas

³¹ AGN, ramo Inquisición, vol. 628, exp. 5, f. 98r. Ver documento III del apéndice documental.

³² Clara Bargellini, “ ‘Amoroso horror’ ...”, pp. 513 y 516.

a los pies” y remite al edicto de la Inquisición.³³ En otro trabajo, la misma autora menciona el caso de una imagen de Jesús Nazareno denunciada ante la Inquisición por “obscena”, o sea, la notificación hecha por Favián, pero no analiza el documento, ni lo relaciona con el edicto mencionado en su anterior trabajo.³⁴ Además, como veremos más adelante, el proceso de la Inquisición no se dio porque la imagen estuviera obscena, sino porque no se respetaba la exactitud de los hechos evangélicos que se representaban.

Decidí, por una parte, estudiar por separadas las dudas y proposiciones de Favián, y ver cuáles eran las sugerencias de los calificadores con respecto a cada una de ellas. Por otra parte, se ilustran estas cuestiones con ejemplos de la plástica novohispana, lo más contemporánea posible a la época de Favián, las cuales van reproducidas después de cada capítulo. Además, se recurrió a algunos tratados iconográficos para corroborar lo que era aceptado como norma en estas materias. También, a lo largo del análisis, se consultan textos de literatura devota novohispanos contemporáneos para ver si manejaban los mismos conceptos que Favián, con la finalidad de sacar ideas más generales acerca de la devoción a las imágenes de Cristo en la Nueva España.

El primer capítulo es una semblanza biográfica del personaje central de la tesis, Alexandro Favián, a través de su relación epistolar con el sabio alemán Atanasio Kircher, en la cual se pueden apreciar aspectos de su vida, logros, proyectos, ambiciones y dudas como criollo novohispano. Enseguida, se presenta de manera sucinta la polémica que desató la representación del Nazareno cuestionada por Favián, contrastando la imagen de

³³ Edelmira Ramírez Leyva, “La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos”, en *Arte y coerción*, p. 156.

³⁴ Edelmira Ramírez Leyva, “La censura inquisitorial novohispana en algunos procesos sobre imágenes y objetos de arte”, en *La abolición del arte*, p. 233.

Cristo de mayor culto en Puebla con la de la ciudad de México que criticó Favián. Asimismo, se detalla la procedencia, historia y culto de la imagen criticada.

En el segundo capítulo se analizan los motivos por los cuales Alexandro Favián tomó el parecer del Tribunal del Santo Oficio para la escultura de Cristo. En primer lugar, el sacerdote poblano dudaba si se debía representar a Cristo en su Pasión detenido con una soga o una cadena de hierro, y en segundo, cuál era la manera más adecuada de vestir al Nazareno. Para este capítulo me he remitido tanto a estudios de iconografía modernos, como a las fuentes que Favián cita en su oficio dirigido a la Inquisición.

El siguiente capítulo es la revisión de textos de la época que analizan la desnudez en el arte, por ser el aspecto de la solicitud de Favián que más despertó la atención a los señores inquisidores. En primer lugar se revisan los conceptos y sanciones que se manejan en los tratados artísticos europeos para la representación del desnudo en el contexto religioso. En segundo se estudian los mecanismos de control de la producción artística novohispana, a través de los Concilios Provinciales Mexicanos y las ordenanzas de los gremios de pintores y escultores.

En el cuarto capítulo se aborda la cuestión del desnudo del caso de Alexandro Favián ante la Inquisición desde su solicitud, pasando por los pareceres de los padres inquisidores, hasta el edicto que publicó el Tribunal como resultado de las discusiones. Para la elaboración y conclusión del cuarto capítulo, tomé como base documentos de primera mano que están reproducidos en el apéndice documental.

En la penúltima parte de la tesis, se examina el tipo de respuesta que se había en la Nueva España en torno a la representación de Cristo. Para ello, he recurrido a la literatura devota en que se puede ver en qué términos se apreciaba el cuerpo de Cristo.

También se estudian unos casos de la Inquisición de la ciudad de México, donde se censuró la interacción sospechosa que se tuvo con la representación plástica de imágenes sagradas. Finalmente, se analizan unos ejemplos de censura que se aplicaron a unas obras que ostentaban desnudos.

A mi parecer, el caso de Alexandro Favián puede servir para establecer qué tipo de sanciones y censuras manejaba la Inquisición novohispana y cómo éstas se relacionaban con los tratados de arte europeos. Y finalmente, el ejemplo de la imagen criticada por Favián es útil para estudiar el tipo de respuesta que la gente tenía frente a las imágenes de Cristo de gran devoción.

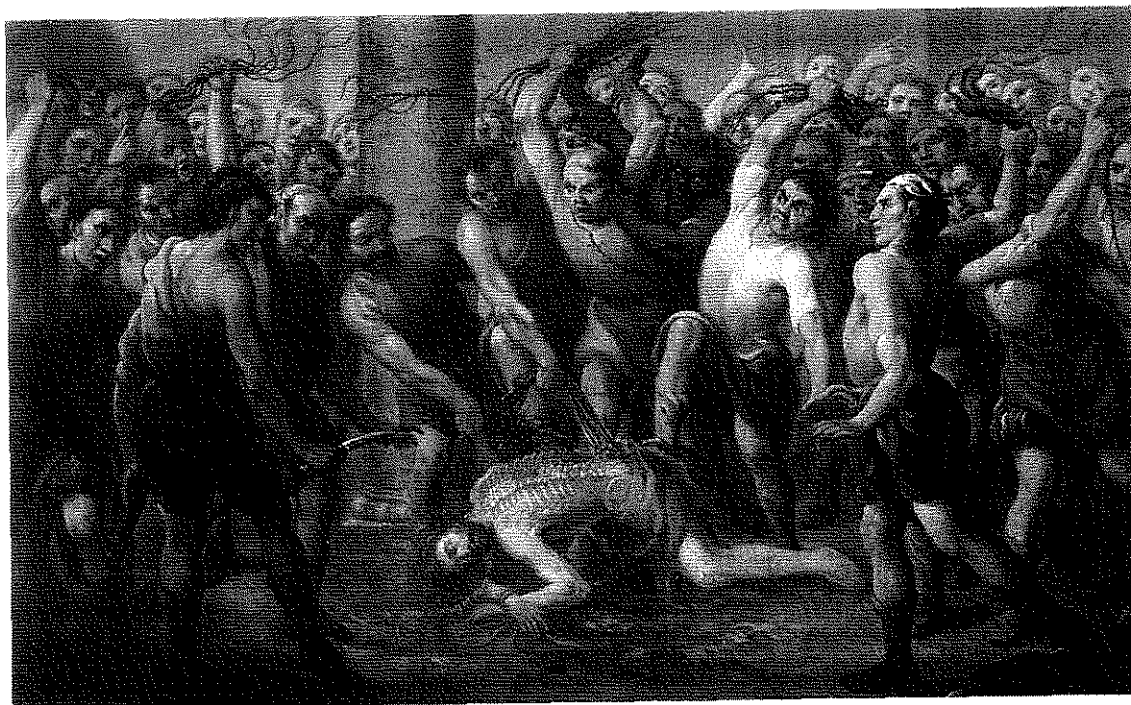


Fig. 1. Nicolás Enríquez, *La Flagelación*, 1729, Museo Nacional de Arte, México, D.F.



Fig. 2. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Jesús consolado por los ángeles*, Museo Nacional d Arte, México, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

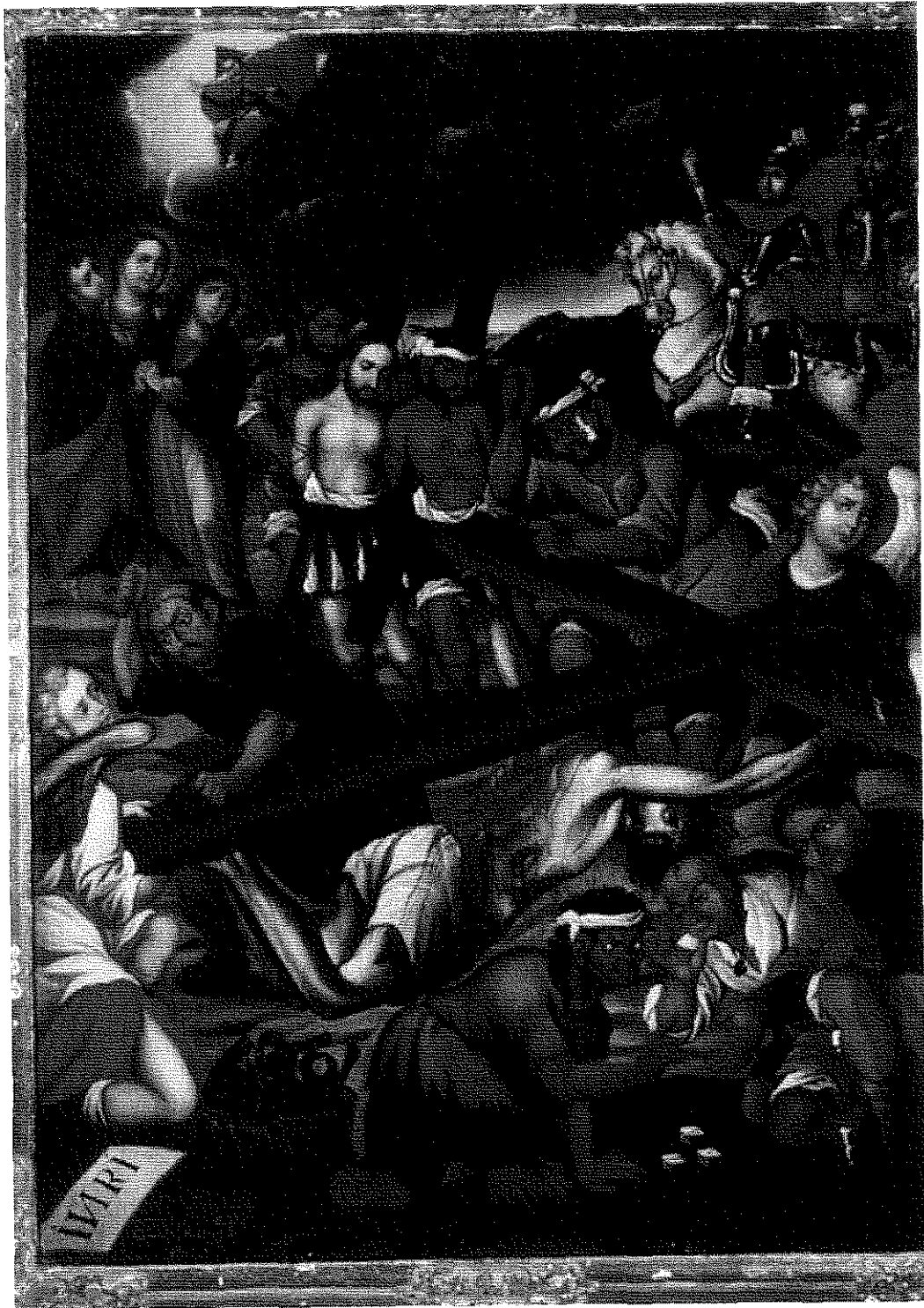


Fig. 3. Gabriel José de Ovalle, *La Crucifixión*, 1749, Museo de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas.

TESIS CON
FALSA FE ORIGEN

Capítulo 1:

Alexandro Favián: un caso de sanción de imágenes en la Nueva España

Al sapientísimo varón Alexandro Fabián, natural de Puebla de los Ángeles en el Nuevo Orbe, teólogo insigne, filósofo y matemático, y también en el reino mexicano fundador munificentísimo de la Congregación de Cristo Sacerdotes seculares, desea felicidad, Atanasio Kircher de la Compañía de Jesús.¹

En este capítulo se pretende esbozar la vida y personalidad de Alexandro Favián, autor de la solicitud a la Inquisición que causó tanto escándalo, tema central del presente estudio. Primero, se estudia su relación con Atanasio Kircher y lo que nos revela acerca de Alexandro Favián: quién fue, qué hizo y lo que dice haber realizado, y cómo se relaciona con el ambiente poblano, sobre todo con el vía crucis de Puebla. Por otra parte, se analiza brevemente cómo surgió la polémica acerca de la manera de representar al Nazareno en la plástica, asunto que es estudiado con mayor minuciosidad en el segundo y cuarto capítulos. Finalmente, se identifica la imagen que criticó Favián, su procedencia e historia.

¹ Dedicatoria de Atanasio Kircher a Alexandro Favián en *Magneticum naturae regnum*, Roma, enero de 1667, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria, epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, p. 112.

1.1 Alejandro Favián: el personaje

Alexandro Favián (c. 1624-?), poblano, clérigo presbítero y erudito criollo, fue recobrado del olvido por la crítica actual en el trabajo de Ignacio Osorio Romero, gracias a la relación epistolar que mantuvo con el sabio alemán Atanasio Kircher (1602-1680), jesuita residente en Italia. Esta relación duró de 1661 a 1682, y aunque Favián y Kircher nunca se llegaron a conocer personalmente, gracias a esta relación epistolar se nos abre una ventana sobre la existencia, logros, proyectos, ambiciones y dudas de un casi desconocido presbítero poblano.²

Francisco María Tassara, intermediario entre Favián y Kircher, hace una presentación del sacerdote poblano.³ Lo describió como hijo de “Alessandro Fabiano”, genovés, nacido en el lugar de Vultri, que había acumulado en Puebla una cierta fortuna en el comercio.⁴ Mencionó una “Santa Ermita del Calvario” que hizo edificar Alejandro Favián, donde acudía mucha gente en el tiempo de la cuaresma. Tenía dos hermanos, Ignacio y Tomás; tenía tres hermanas, dos eran religiosas, y una casada con Francisco Colón, también de origen genovés. El informante también describió los pasatiempos de este criollo poblano:

Don Alessandro además de ser científico por acudir a él la mayoría de los religiosos en sus ocurrencias para oír su parecer, se deleita todavía de tocar cualquier instrumento órgano, lira, tiorba, arpa, violín, y otros instrumentos.

² Es posible que Favián no se enteró de la muerte de Kircher sino mucho tiempo después. Establezco que, a pesar del fallecimiento de Kircher en 1680, la relación epistolar duró hasta 1682, ya que se concluyó con una carta de Giovanni Paolo Oliva, Padre General de los Jesuitas. El fallecimiento de Oliva ocurrió el 26 de noviembre de 1681, y Favián se entera de ella en una carta de Carlos de Noyelle, vicario General de la Compañía, fechada el 22 de febrero de 1682. Es interesante subrayar que en ningún momento en las últimas cartas se mencionó el fallecimiento de Kircher, a pesar de que existe la posibilidad de que, enterado de la muerte del erudito alemán, Favián haya concentrado sus esfuerzos con Giovanni Paolo Oliva, como último recurso para obtener favores.

³ Francisco María Tassara a Atanasio Kircher, Génova, 18 de enero de 1664, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 41-43.

⁴ No se ha establecido por el momento la fecha de llegada de Alessandro Fabiano a la Nueva España. Algunas crónicas de Puebla disponen de una lista de las familias a quienes se les ofreció solares en la ciudad de Puebla; en ninguna de éstas se menciona la familia Fabiano.

Sobre éstos componer poesía, a las horas más inoportunas se entretiene en acomodar relojes de rueda y otras cosas curiosas, de modo que no se le puede aplicar una hora ociosa.⁵

Con esta descripción y con ayuda de las misivas que se van intercambiando, se puede ver que Kircher y Favián estaban unidos por una gran sed de conocimientos enciclopédicos y novedades científicas: astronomía, física, matemáticas, mecánica, música, acústica, movimiento, y luz eran asuntos que ambos querían desmitificar.⁶ Favián muchas veces se quejó de la soledad intelectual que conoce en la Nueva España, específicamente en Puebla, y pareció encontrar en Kircher y en sus obras el estímulo que le faltaba. Empezó así una larga lista de pedidos: libros, tanto de Kircher como autores que iba citando en sus escritos (Gaspar Schott, Juan Caramuel, Sebastián Izquierdo), instrumentos científicos descritos en las obras del jesuita alemán, además de objetos de carácter litúrgico, como reliquias y estampas religiosas.⁷ Por su parte, Kircher pareció responder amablemente a los pedidos de su nuevo amigo.

La llegada de estos regalos raros permitió que Favián tuviera en el ambiente poblano un crecimiento intelectual y cierta promoción social, pues el sacerdote supo hacer valer estos regalos:

Todas las demás cosas han sido por acá tan celebradas y admiradas que no ha quedado persona de más alto estado al más humilde que no haya procurado, y solicitándome para ver estas cosas tanto que aún hasta hoy día no se ha vaciado

⁵ Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 43.

⁶ Elías Trábulse ha estudiado a Alejandro Favián como un ejemplo del científico novohispano, *cfr.* “*Itinerarium Scientificum: de Alejandro Favián a Carlos de Sigüenza y Góngora*”, en *Carlos de Sigüenza y Góngora, homenaje 1700-2000*, vol. 2, coord. Alicia Mayer, México, UNAM/ IIH, 2002, pp. 27-36.

⁷ Gabriela Sánchez Reyes está realizando su tesis de maestría en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sobre los relicarios novohispanos, *cfr.* *Relicarios novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII*. El envío de libros de Kircher para Favián está fundamentado también por documentos. Así por ejemplo, se menciona en una lista de bienes enviados de Roma a Cádiz de finales del siglo XVII “un libro de las combinaciones del Padre Athanasio Kircher para Alejandro Fabian, que ha de pagar el costo desde Roma”, AGN, Jesuitas, leg. 1-11, caja 1, exp. 72, citado en: Luisa Elena Alcalá, *The Jesuits and the Visual Arts in New Spain*, p. 314.

mi casa de gente que acude a satisfacer el deseo de ver y entender las maravillas de Vuestra Reverencia.⁸

Todavía a finales de 1665, la llegada de los objetos de Europa despertaba el mismo interés en el ambiente poblano: .

Recibí con sumo gusto la caja con todo cuanto Vuestra Paternidad me envía, con grande regocijo no sólo mío sino de toda esta ciudad, pues hacía mucho tiempo que los caballeros, los canónigos de nuestra Santa Iglesia, los religiosos y superiores de todas las religiones y todo el pueblo me molestaban preguntándome a menudo cuándo venía. Y así, estoy agora todos los días enseñando y demostrando a todos los que a mi casa vienen todo lo que Vuestra paternidad muy Reverenda me envía.⁹

Así, se ve cómo Alexandro Favián se rodeó de personas muy influyentes. Relató que tenía como amigos a personas muy importantes en el círculo de poder novohispano: se puede citar al obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas y al arzobispo de la ciudad de México a los cuales regaló algunos libros duplicados, también se decía amigo de Marcos Ramírez del Prado, obispo de Michoacán, y fue – en un principio – amigo muy cercano del jesuita Francisco Ximénez, quien después llegará a ser confesor del virrey y de la virreina.

Pero también Favián mandaba cosas de mucho interés a Kircher, por lo que no era un intercambio unilateral. Como muchas personas ilustradas de Europa, el sabio alemán poseía un museo de artefactos, o gabinete de curiosidades que estaba constituido de objetos curiosos de historia natural, aparatos científicos y especímenes de todo el mundo. Varios de éstos fueron obtenidos gracias a Favián: papeleros de madera de Olinalá, objetos de tecali, varias plumarias, yerbas, flores y plantas mexicanas con su explicación, un armadillo mexicano, una iguana y un pez torpedo con piel de erizo, al que Kircher dedicó

⁸ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 23-24.

todo un capítulo en su *Magneticum naturae regnum*, lo que permite pensar que para Kircher era un regalo muy valioso.¹⁰ Este mismo libro fue dedicado al sacerdote poblano.¹¹

Favián le mencionó a Kircher la popularidad que alcanzó con los instrumentos que le llegaban de Europa, y hablaba desde 1664 de instituir un museo y biblioteca con ellos, por lo cual le pidió más objetos, estampas y reliquias, “para adornar con ellas un nuevo museo de magnífica arquitectura y ingenio que, a imitación del de Vuestra Reverencia, he fabricado en un lugar muy a propósito y ameno”,¹² del cual, lamentablemente, no se conservan rastros en la actualidad, ni se menciona en las crónicas poblanas. Todavía a fines 1665 (o primeros días de 1666) y nuevamente en 1667 pidió más objetos para su museo:

si hubiere algunas otras cosas de ingenio, ciencia y artificios, curiosas para este museo, que está dellas muy pobre y desaliñado, que éstas son las que yo preciaré mucho; que yo corresponderé con cuanto raro y precioso hallare en estas tierras, pues no es otro mi cuidado que andarlas solicitando y descubriendo.¹³

Nuevamente, se está frente a una red de intercambios de objetos curiosos entre ambos eruditos, entre México y Europa, cada quien velando por sus propios intereses: Kircher utilizaba los objetos e información remitidos por Favián para sus publicaciones; a su vez,

⁹ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, diciembre de 1665 o primeros días de 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰ Pasaje reproducido en Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 115-128.

¹¹ La dedicatoria está reproducida en Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 111-115. Algunos objetos mandados por informantes de diversas partes del mundo a Kircher aún se conservan en Italia, *Cfr.* Athanasius Kircher, *Il Museo del Mondo*, ed. Eugenio Lo Sardo, Roma, Edizioni de Luca, 2001. Los esfuerzos de la Dra. Clara Bargellini para localizar las plumarias u otros objetos mandados por Favián no han tenido éxito hasta el momento, *Cfr.* comunicación personal de la Dra. Bargellini con Claudio Cavatrunci, Museo Nazionale Preistorico ed Etnografico “L. Pigorini”.

¹² Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 23 de agosto de 1664, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 46.

¹³ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 14 de noviembre de 1667, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 147-148. Ver también pp. 60-61.

Favián empleaba su museo para atraer a sí mismo y a su relación amistosa con Kircher la atención de la gente pudiente de Puebla.

Juan José Eguiara y Eguren (1696-1763) en su *Bibliotheca mexicana* también incluyó a Favián, con base en los datos que aportó Kircher. Con su dedicatoria a Favián, el jesuita alemán “erigió un insigne monumento, y tal, que ninguno de los nuestros pudiera maquinar igual o apetecerlo mejor”.¹⁴ Más adelante, Eguiara y Eguren agregó que Kircher le dedicó sus elogios,

no sólo por su piedad y virtud, sino también por sus estudios de filosofía, matemáticas y teología, en los que no tuvo reparo de llamarle insigne, sino que deseó con gran empeño dar a conocer en el mundo literario a este hombre sapientísimo, de quien ciertamente no tenía más noticia que sus propias cartas, por las que hubieron entre sí larga comunicación. Debieron ser éstas muy eruditas y cabalmente doctas, y si por nosotros en parte ninguna han sido halladas en sus originales, por ello mismo hemos consignado en estas páginas su referencia.¹⁵

Pero nada como la apreciación que hizo José Mariano Beristáin de Souza (1756-1817) en su *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, también con base en la dedicatoria de Kircher a Favián. Ya dejó ver la ambivalencia del criollo poblano al decir:

Es forzoso confesar que habiendo sido mas conocido en Roma este docto eclesiástico, que en su misma pátria; y estando divulgados sus elogios por toda la Europa, quando en la América apenas se tenia noticia de su nombre y de su mérito ... el ingenio, erudición y mérito literario de su Autor, se conoce claramente por el juicio que de todo ello formó el Jesuita Alemán ... De este magnífico elogio se deduce claramente que nuestro D. Alejandro Fabian fué uno de los más sábios Americanos del siglo 17 cuya instruccion en todo género de literatura habia dado á conocer en sus *Cartas latinas*, y que es digno por ellas de ocupar un distinguido lugar en esta Biblioteca.¹⁶

Si bien ya se cuenta con parte de las cartas intercambiadas entre Favián y Kircher, gracias al trabajo de Ignacio Osorio Romero, todavía no se ha encontrado ningún ejemplar de las

¹⁴ Juan José Eguiara y Eguren, *Bibliotheca mexicana*, tomo I, vol. II, p. 217.

¹⁵ Juan José Eguiara y Eguren, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶ José Mariano Beristáin de Souza, *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, vol. 1, pp. 488-489. He respetado la ortografía establecida en la versión consultada.

ambiciosas obras planeadas en español por Favián, una titulada *Tautología extática universal dialogística, cosmimétrica, hagiográfica, fisiológica, filosófica, geográfica, hidrográfica, topothésica, química, subterránea, astronómica, aritmética, óptica, machímica, musi-armónica, mística*, supuestamente dividida en cinco tomos, además de otra obra que escribió que era un estudio de la luz.¹⁷ Ambos proyectos denotan un plan enciclopédico. A lo largo de las cartas a Kircher, Favián esbozó los proyectos de sus obras, lo que hace pensar en algo concreto, sobre todo cuando preguntó acerca del costo de impresión de ellas en Europa.¹⁸ Sin embargo, hay que mencionar que Osorio Romero pone en duda si Favián realmente puso la mano en ellas, por lo desmesurado del bosquejo.¹⁹ Por lo pronto, no hay duda de que el sacerdote poblano tuvo un verdadero interés por el saber científico del momento, y si bien sería una significativa revelación para la historia de la cultura novohispana encontrar sus manuscritos científicos, aquella ausencia no le quita la importancia que su gran devoción a la Pasión de Cristo tiene para el presente estudio, como se verá más adelante.

Sin embargo, el recuerdo que se tiene de Alexandro Favián en la actualidad está oscurecido ya que a veces la crítica deja entrever a Favián como un farsante, un impostor, y un aprovechado.²⁰ A pesar de que este asunto merece ser esclarecido para entender del todo cómo Favián se movía realmente en el ambiente poblano, la escasez de documentos al respecto nos impide entender cabalmente los fundamentos de lo que llegó a ser un escándalo.

¹⁷ Portada de la obra reproducida en : Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 149-151.

¹⁸ Ignacio Osorio Romero, *op. cit.* Ver por ejemplo pp. 15, 21, 23, 26, 60, 65, 88, 142-144, 148-149, y 162-163.

¹⁹ *Ibid.*, pp. XXIII-XXIX.

²⁰ Así lo presenta Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. XXXV-XXXIX. Roswitha Kramer presenta una opinión, a mi manera de ver, más justa, o por lo menos no tan tajante, en cuanto a Favián, consultar: «“...ex

Francisco Ximénez fue quien, en 1661, introdujo y recomendó a Favián con Kircher, presentando opiniones favorables acerca de él. Jesuita de origen francés, Ximénez era para aquel entonces el rector del Colegio del Espíritu Santo en Puebla. Para 1663, era confesor del obispo Diego Osorio de Escobar y Llama, luego nombrado arzobispo y virrey hasta la llegada a la Nueva España del marqués de Mancera. Después, Ximénez fue prefecto del Colegio de San Pedro y San Pablo en la ciudad de México, preósito de la Casa Profesa, Provincial, interviniendo así continuamente en los negocios y en el nombramiento de la Provincia. Para 1665, llegó a ser confesor del virrey y de la virreina. Viviendo en la intimidad de los virreyes, Ximénez reafirmó así una posición social muy poderosa en el ambiente novohispano.

Movido tal vez por celos y rivalidades, desde 1664 Ximénez emitió juicios adversos acerca de Favián y empezó a denigrarlo ante el sabio alemán: “Es hijo de mercader, buen clérigo sin duda, pero no aquél que sin alboroto pueda vuestra Reverencia dedicarle el libro”.²¹ Pero no sólo denigró a Favián sino a los criollos en general:

Vuestra Reverencia exaltó con un libro dedicado a un pérfido e ingrato hombrecillo: porque lo ha enriquecido con preciosos regalos ... Ruego a Vuestra Reverencia que recuerde que yo le envié hace cinco o seis años, cartas en las cuales le advertía que no diera al dicho Alexandro tantas cosas y simultáneamente ... Perdió todo pudor y alejó de sí todo sentido de humanidad ... Este es el genio bárbaro de los americanos.²²

Si en un primer tiempo parece que el sabio alemán no le hizo caso a su otro informante mexicano, probablemente en un momento dado empezó a dudar y sus misivas a Favián se hicieron más distantes. Pero también el mismo Favián confió mucho en su amistad con

ultimo angulo orbis”: Atanasio Kircher y el Nuevo Mundo», en *Pensamiento europeo y cultura colonial*, pp. 330-333. Agradezco a Patricia Díaz por haberme facilitado este texto.

²¹ Francisco Ximénez a Atanasio Kircher, México, 28 de agosto de 1664, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 49.

²² Francisco Ximénez a Atanasio Kircher, México, 8 de mayo de 1672, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 168-170.

Ximénez, a pesar de que éste ya había empezado a socavar la relación del poblano con el sabio alemán. En dos ocasiones Favián mencionó a Kircher que Ximénez lo ayudaba, apoyaba y aconsejaba en su búsqueda de algún reconocimiento eclesiástico, lo que nos deja entrever que los mismos favores que pedía Favián a Kircher, también los solicitaba a Ximénez, el cual podía relacionarse fácilmente con la corte española, a través de su relación con los virreyes.²³ Todo esto permite pensar que Ximénez era también parte de las intrigas: al mismo tiempo que decía apoyar a Favián, le mandaba misivas a Kircher diciéndole que desconfiara de él. Incluso, en un momento dado, Kircher mencionó que le había llegado el eco de la envidia de que era objeto Favián, y le dijo, “no temas, yo te defenderé diligentemente ante el César y la Reina de España quienes tomarán tu negocio”.²⁴ Fue mucho más tarde que Favián se enteró, y lo compartió con su amigo, de que su amistad con Ximénez había sido traicionada:

Quizá de los que se me vendían por finos amigos, y no eran sino falsos y mal intencionados; pues hasta nuestro obispo de la Puebla, con el Virrey, que es el Marqués de Mancera, y con el padre Ximénez, procuraron, *pro viribus*, desacreditarme, quitándome un curato de indios que querían darme para que pudiera pasar la vida.²⁵

Todavía en 1672 parece que siguió habiendo conflictos entre ambas partes. Favián hablaba de las persecuciones, pesares y pleitos que conoció por personas “que tan mal me quieren”, y se ha refugiado a vivir en la hacienda de su cuñado.²⁶

Gracias a su amistad con Kircher, Favián no sólo llegó a ser conocido y entró en contacto con gente poderosa en la Nueva España, sino también con gente muy influyente

²³ Alejandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 10 de marzo de 1666; *Ibid*, 2 de agosto de 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 72, 101.

²⁴ Atanasio Kircher a Alejandro Favián, Roma, 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 94.

²⁵ Alejandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 14 de noviembre de 1667, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 145.

en Europa. Kircher se hizo cargo de regalar objetos de México mandados por Favián, e introducir y recomendar al sacerdote poblano con varias personas: con el emperador Leopoldo Ignacio; con el cardenal Chigi, sobrino del Papa Alejandro VII; con el rector del Colegio Romano; con Juan Federico, conde de Waldstein – camarero de honor del Papa y amigo muy amado del emperador y del pontífice; con Giovanni Paolo Oliva, superior de los jesuitas, del cual Favián decía ser pariente lejano; y con el propio Papa Alejandro VII. A todos enviaba regalos, lo que nos indica que el sacerdote poblano logró moverse en un círculo de contactos verdaderamente poderosos, tanto en la esfera eclesiástica como política.²⁷ Agradecido por estos favores que le hacía Kircher, Favián le escribió, “quisiera yo servir y regalar a todos los amigos que por Vuestra Paternidad Reverenda he adquirido”.²⁸ Pero también el criollo poblano era correspondido con esta amistad con los grandes de Europa. En dos ocasiones el cardenal Chigi le mandó reliquias de santos con sus respectivas cédulas, una imagen de San Francisco de Sales, “revestida de oro y plata”, muchos *Agnus Dei*, medallas de plata de San Francisco de Sales y Santo Tomás de Villanueva, enriquecidas de indulgencias, además de las gracias que les añadió Alejandro VII “para recuerdo de su afecto” hacia Favián. También Kircher le dijo que si deseaba dispensas e indulgencias para su congregación, las podía pedir al cardenal Chigi, “pues ya entraste a su gracia”. Por su parte, Giovanni Paolo Oliva le mandaba “cosas preciosas y valiosas”, tanto para Favián como a sus hermanas religiosas. Juan Federico también le mandó unos preciados *agnus*. A lo cual concluyó Kircher: “Así que por estas cosas puedes ver con cuánto afecto te honra y cuánto trabajé

²⁶ Alejandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 20 de abril de 1672, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 156-157, 159-160.

²⁷ Alejandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, presumiblemente marzo de 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 83-86.

para honrarte y estimarte en estas partes, esperando ocultamente la divina mano, para los beneficios de la antes citada iglesia mexicana”.²⁹

El afán de reconocimiento de Favián parece estar movido por la necesidad económica en que se encontró, por haber gastado la herencia dejada por sus padres en la erección de unas ermitas en Puebla. Así en 1666, el sacerdote poblano imploró a Kircher que moviera sus conexiones para que obtuviera algún obispado de América, insistiendo después que fuese el de Michoacán. Motivó su petición con el hecho que sus amistades en la Nueva España le instaban a que lo solicitase, además de que buscaba nuevos horizontes para la honra de Dios. En el mismo año de 1666, pero en otra misiva, el sacerdote poblano presionó nuevamente para obtener el obispado, e hizo una relación de sus méritos al jesuita alemán. Se podría pensar que la relación Favián-Kircher llegó a su apogeo en 1667, cuando Kircher le dedicó un libro, además de escribir a Leopoldo Ignacio, emperador de Austria, hermano de Mariana de Austria, esposa del rey Felipe IV, exaltando los méritos de Favián y solicitando su intervención ante la reina. En la opinión de Osorio Romero, la dedicatoria de Kircher fue un gran acontecimiento para Favián: “un hecho de esta naturaleza tuvo enorme impacto sobre Favián porque le indujo a redefinir, imaginariamente, su lugar en el entorno social poblano e hizo más urgente la realización de los sueños que, desde años atrás, alentaba”.³⁰ Sin embargo, esta dedicatoria fue el obvio resultado de una amistad extraordinaria entre ambos, y el propio Kircher describió

²⁸ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, diciembre de 1665 o primeros días de 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 59.

²⁹ Atanasio Kircher a Alexandro Favián, Roma, 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 92, 93. También en 1667 estas mismas personas le vuelven a enviar regalos a Favián, ver *Ibid.*, pp. 140-141.

³⁰ Ignacio Osorio Romero, “Introducción”, *op. cit.*, p. XXIII.

el acontecimiento como un “inmortal testimonio de la amistad, de la alianza y del amor nacido entre nosotros”.³¹

Pero las cosas no salieron como se esperaba y se vieron frustrados los grandes proyectos de Alexandro Favián. Por otra parte, las quejas de Ximénez respecto al sacerdote poblano iban en aumento, lo que podría explicar el silencio prolongado de Kircher, y la ausencia de honores eclesiásticos para el criollo. La relación epistolar de Favián terminó con intercambios con Giovanni Paolo Oliva, General de la Compañía de Jesús entre 1664 y 1681, donde Favián parece estar pidiéndole los mismos favores que le pedía a Kircher. No se conservan las cartas que escribió el sacerdote poblano, pero sí las de Oliva, las cuales expresaron preocupación por Favián, aunque le enviaba una negativa acerca de sus proyectos.

Si a primera vista las peticiones de Alexandro Favián pueden parecer un pedido muy imbuido de importancia personal, las cartas intercambiadas entre él y Kircher demuestran que era algo muy común pedir favores. Por una parte, Favián le pedía reliquias y estampas para sus iglesias, y varias veces le hablaba de una dispensación para un sacerdote de Puebla. También le pidió que le obtuviera el reconocimiento del Papa para la Congregación de sacerdotes que había fundado. Por otra parte, Favián muchas veces le mandaba chocolate a su amigo, regalo que pareció ser muy del agrado del erudito alemán. Kircher mandó a través de Favián libros y cartas para otros conocidos de la Nueva España. Pero también Kircher le pidió a su amigo alguna contribución para una iglesia que había reedificado en Roma. Así, tanto de un lado como del otro, se hicieron peticiones. Claro, puede parecer sobresaliente pedir un nombramiento a un puesto eclesiástico de tanta dignidad como el que pedía Favián, pero hay que recordar que quien

³¹ Atanasio Kircher, *Magneticum naturae regnum*, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 115.

se sabía mover en los círculos de poder era quien más rápido ascendía, ya que muchas veces estos cargos se otorgaban por recomendación más que por méritos personales.

Es conveniente sugerir el espacio que ocupaba Alexandro Favián en el ambiente novohispano y situar al sacerdote poblano entre las clases subalternas y las dominantes.³² La vida, ideas, sentimientos, fantasías y aspiraciones de este criollo podrían haber pasado en el más completo anonimato. Pero a través de su relación epistolar con Atanasio Kircher, y el mundo que se le abrió junto con ella, se nos da un elocuente panorama de un fragmento de su vida, que parece bastante representativa de la dualidad del criollo: ser un “Don Nadie”, pero con grandes aspiraciones, muchas veces frustradas. Alexandro Favián llegó a estar vinculado con la cultura dominante, tanto europea como poblana, gracias a Kircher, pero por su procedencia social, “hijo de mercader”, debería haber permanecido dentro de la cultura impuesta a las clases más populares, en el anonimato de los muchos sacerdotes que no llegaron a tener mayor dignidad eclesiástica. La diferencia con Favián radica en que él se aferró a la idea de obtener algún nombramiento. A pesar de que el mismo Favián se quejaba del aislamiento intelectual en el cual se encontraba, supo articular el lenguaje que históricamente poseía y mover los múltiples hilos con los cuales estaba vinculado, aunque sus proyectos no llegaron a conocer el resultado esperado. En este sentido llegó a escribir a la Inquisición acerca de algunas dudas que tenía acerca de la devoción de que era objeto un Nazareno de la ciudad de México, objeto central del presente estudio, y la Inquisición le dio razón. Logró establecer una red de contactos muy influyentes, primero en la Nueva España, y luego en Europa. ¿Cómo no le iba a dar envidia a él, sacerdote poblano anónimo, el poder y renombre que ellos

³² Esta reflexión está en consonancia con la lectura de Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. México, Editorial Oceano, 1997.

disfrutaban? Y a su vez, ¿cómo no iba a despertar la envidia de sus contemporáneos novohispanos por haber sabido infiltrarse como amigo, en estos círculos, de los principales representantes europeos, tanto del poder político como religioso de la época? Hay que recordar que la sociedad novohispana era bastante hermética y dispuesta a juzgar severamente a quien se apartaba del orden establecido. No fue otra cosa lo que le sucedió a Favián: quiso transgredir los límites impuestos por la cultura de su época, pero sus anhelos de reconocimiento fueron frustrados.

1.2 La Santa Compañía de Cristo Jesús Nazareno

Según las cartas intercambiadas entre Atanasio Kircher y Alexandro Favián, a mediados del siglo XVII la devoción de los poblanos hacia la Pasión de Cristo giraba alrededor de la congregación de la Santa Compañía de Cristo Jesús Nazareno, fundada por Favián en 1656.³³

En 1661 había en ella más de 400 sacerdotes y 800 seglares, y ya contaba con ocho capillas fabricadas, con viviendas donde habitaban los sacerdotes y con la autorización del obispo de Puebla. Si bien obtuvo la aprobación del tribunal de la Inquisición, tuvo problemas para obtener la confirmación de la fundación de su congregación por parte del virrey y de los regidores de la ciudad de Puebla.³⁴ En 1663, Favián pidió a Kircher que abogara ante el Papa y se obtuviera así el reconocimiento de su congregación.³⁵ Sin embargo, a finales de 1665 (o primeros días de 1666), Favián retomó el tema con Kircher, pero esta vez para que se suspendiera la confirmación del

³³ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 2 de febrero de 1661, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 16.

³⁴ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, diciembre de 1665 o primeros días de 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 62-63.

Papa. Parece ser que Favián no sólo quería que se confirmara oficialmente la fundación de la Santa Compañía de Cristo –como se solía hacer con las cofradías por ejemplo- sino que se reconociera como una nueva orden religiosa, lo que parece haberle valido alguna contrariedad: “por lo del Real Patronato de Nuestro Rey de España que no permite que se funden en sus reinos nuevas religiones, ni que se confirmen por su Santidad, sin muchos requisitos que para ello se piden”.³⁶ El virrey y los regidores le aconsejaron a Favián que la congregación se quedase en el estado en que se encontraba, “sin que lo quiera yo pasar a un grado tan alto como el que intentaba”.³⁷

Existía en Puebla, anteriormente al proyecto de Favián, un culto al vía crucis, pero se encontraba en muy mal estado: en sus palabras, las ermitas estaban,

sin adorno ni reverencia alguna, antes expuestas a muchos peligros por estar solas en el campo; sin puertas y todas arruinadas o inmundas, con que ya no eran lugares santos, destinados a la memoria y representación de la pasión sacrosanta del Hijo de Dios... sino oprobio, escándalo, inmundicias y cuevas de ladrones ...³⁸

El remedio encontrado a tal estado lamentable fue la fundación de la congregación de la Santa Compañía de Cristo Jesús Nazareno.

El objetivo de la nueva institución fundada por Favián era reducir los sacerdotes a una vida santa, ejemplar, recogida y virtuosa; en perpetuo retiro del mundo, habitando en las viviendas adjuntas a las capillas. Además de administrar los sacramentos a los feligreses que frecuentaban el lugar, vivían en continua oración y contemplación de los misterios de la Pasión de Cristo.³⁹ La fuente de inspiración del sacerdote poblano para fundar su congregación fueron los ejercicios de San Ignacio de Loyola, que describió

³⁵ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 34.

³⁶ *Ibid.*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 63.

³⁸ *Ibid.*, p. 32.

³⁹ *Ibid.*, pp. 31, 33, 34, 35.

como siendo uno de los polos sobre el que cargó todo el edificio, de donde derivó el propio nombre de la congregación.⁴⁰

En su solicitud a la Inquisición, de marzo de 1665, Favián asentó que el obispo Diego Osorio de Escobar y Llamas, consagró una capilla, y que pronto seguiría con las demás.⁴¹ Mencionó que se estaban labrando una celda y un cuarto especialmente para el obispo, porque así se lo había pedido, para retirarse del mundo de vez en cuando. Y aunque el obispo no quiso asentarse como hermano de la congregación, hizo muchas donaciones para el sustento de las capillas. Favián dijo haber dispuesto por escrito lo referente a su congregación y sus fundaciones, para obtener la confirmación oficial del proyecto, por lo cual recibió cuatro cajones de reliquias y huesos de santos con sus bulas, para que “se ilustren y engrandezcan las capillas”. En cuanto al hábito que se usaban en la congregación, Favián dijo: “queremos usar de sotanas estrechas y de géneros bajos y humildes ... quitando el fausto y ostentación que los eclesiásticos de por acá usan de sedas y oro”.⁴²

En el lugar de las derruidas ermitas del antiguo vía crucis se construyó una nueva capilla, ilustrando cada misterio de la Pasión, y las describió como “muy al vivo representado y muy magníficamente adornado”.⁴³ La imagen principal que veneraba la congregación era la de Jesús Nazareno con su cruz auestas, en el altar mayor de la capilla principal, que dijo ser la séptima estación.⁴⁴ En 1663, se planeaba añadir dos estaciones más: una del Santo Sepulcro, y una cueva, para que a imitación de San Pedro

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁴¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 183 v, consultar el documento II del apéndice documental de la presente tesis.

⁴² Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 34.

⁴³ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁴ Alejandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 12 de marzo de 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 79-80.

que lloró su negación a Cristo, “también lloremos nuestras culpas”.⁴⁵ Ya para marzo de 1666, se había de estrenar y dedicar la estación del Santo Sepulcro, con un retrato del Santísimo Sudario, y un altar dorado.⁴⁶

Favián hizo mención a su amigo Kircher que el proyecto había cobrado tanto éxito, que el santuario provocó una gran devoción popular, sobre todo en la cuaresma, “que ha sucedido quedarse la Ciudad [de Puebla], siendo harto populosa, sola y sin gente por acudir toda a estas santas estaciones”.⁴⁷ A pesar de que a lo largo de sus cartas a Kircher, Favián expresaba amargas quejas por haber gastado la herencia dejada por sus padres en aquella edificación, le dio gusto haberlo hecho en tan noble causa, ya que para él,

no hay más gloria, más honra ni riqueza en esta vida, que aquellos santos retiros, aquellas soledades, aquellas celdas y ermitas donde se está venerando la pasión de Jesucristo y atendiendo al bien de tantas almas de aquesta y de la otra vida.⁴⁸

1.3 Las crónicas y el vía crucis de Puebla

Una empresa tan considerable no podía pasar inadvertida en las crónicas religiosas o civiles de Puebla. He querido corroborar la ubicación de las capillas del vía crucis de Alexandro Favián y su relación con las capillas cerca del convento de San Francisco, la importancia de su congregación fundada en Puebla, y el papel que las crónicas le concedían a Favián. Desafortunadamente, no hay crónicas poblanas anteriores y

⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁸ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 20 de abril de 1672, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 157.

contemporáneas a la vida del sacerdote poblano, lo que, pienso, hubiera proporcionado informaciones sobre los antecedentes y el desarrollo de su empresa.

Fray Agustín de Vetancurt (1620-c.1700), en su *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México* (1697), mencionó a las capillas del vía crucis en relación con el convento de San Francisco de Puebla. Ya se tenía catorce capillas fabricadas:

cada cual de doce varas de largo y seis de ancho,⁴⁹ de arquitectura de bóvedas, y no tanto admira el primor del arte con que están fabricadas, cuanto el adorno, el aseo de los retablos, y preseas con que están enriquecidas, porque cada cual de los dichos dueños, que las fabricaron a porfía, y en competencia devota se ha esmerado en que sea su capilla, si igual en el tamaño, singular en el adorno: todas tienen su sacristía con ornamentos ricos, y todo lo necesario al Sacrificio, tienen sus campanas, patio interior con su jardín, y con vivienda en que algunos sacerdotes seculares viven por guardas.⁵⁰

Vetancurt no proporcionó fecha en cuanto a la edificación de las capillas que iba describiendo, pero sí mencionó el origen del sitio donde se encuentran.⁵¹ Registró que Benito Conte hizo donación del terreno a los religiosos el 21 de julio de 1615, para que allí se edificase el vía crucis.⁵² Unas primeras ermitas fueron construidas de adobe, por Francisco Barbero, quien a su vez las donó a los religiosos para que se encargaran de su administración, el 15 de marzo de 1628. El 5 de abril del mismo año, el cabildo eclesiástico dio permiso para celebrar misas en las ermitas y para andar el vía crucis.⁵³

Si bien Vetancurt en ningún momento hizo alusión a Alexandro Favián, cabe la posibilidad de que las ermitas de adobe que mencionó, fueran las que, por su mal estado, causaran tanta confusión al sacerdote poblano. También hay que advertir que, según la

⁴⁹ La vara es una medida de longitud; en la Nueva España equivalía a 0.838 de metro: por lo tanto, las capillas tenían 10 metros de largo por 5 de ancho.

⁵⁰ fray Agustín de Vetancurt, *Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Cuarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos*, p. 50.

⁵¹ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, p. 50, dice que datan de principios del siglo XVII.

⁵² No se especifica a que orden religiosa se hizo el encargo, pero, por el autor y por la ubicación de las capillas, suponemos que a los franciscanos.

⁵³ fray Agustín de Vetancurt, *op. cit.*, pp. 50-51.

descripción de Vetancurt, la edificación, ornamentación y mantenimiento de cada una de las capillas estaban a cargo de distintos dueños, como si fueran propiedad particular. Cabe preguntarse si uno de éstos era Favián. Hay que subrayar que, en un primer tiempo, estas capillas dependieron de los religiosos franciscanos, pero posteriormente, pasaron a ser responsabilidad del clero secular.

Miguel Zerón Zapata en una crónica de Puebla de finales del siglo XVII, también señaló a las ermitas del Calvario, pero agregó muy pocos datos con respecto a los de Vetancurt.⁵⁴ El cronista también designó como fundador del vía crucis a Francisco Barbero, agregando que tuvo una vida muy ejemplar, siendo un hermano de hábito exterior de la Tercera Orden de San Francisco.⁵⁵ Después ofreció una breve descripción de la ubicación, “pasado el río de San Francisco a la falda del cerro de Betlem.” Acerca de la ornamentación de las capillas dijo muy poco, sino que estaba “con tal arte dispuesta que causa grande ternura y devoción a los fieles”, y concluyó diciendo, “los demás adornos y grandezas de estas santas estaciones se quedan para otra pluma que sepa describirlas”.⁵⁶

Esta necesidad descriptiva la cumplió en parte Miguel de Alcalá y Mendiola (1669-1746) en su *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea, muy noble y muy leal Ciudad de Puebla de los Ángeles*. En primer lugar, su relato de las ermitas del vía crucis retomó mucho de lo dicho por Zerón Zapata; después agregó un dato de considerable importancia: los nombres de las personas que habían patrocinado cada una de las capillas. La octava ermita -no precisó qué estación del vía crucis representa- fue costeadada por “el

⁵⁴ Según Beristáin y Souza, *op. cit.*, tomo I, p. 327, Zerón Zapata fue escribano mayor del cabildo y notario de la Inquisición de la Nueva España. Es uno de los más antiguos cronistas angelopolitanos que fue copiado en abundancia por los posteriores cronistas.

⁵⁵ D. Miguel Zerón Zapata, *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII. Crónica de Puebla*, p. 107.

licenciado don Juan de Alexandro Favián, que habiéndole dado parte del sitio fabricó la capilla y casa que fue de su habitación, quien alentando a los vecinos para la fábrica de las demás consiguió en su tiempo se labrasen todas”.⁵⁷ Después de Favián, la capilla estuvo a cargo de Francisco Solano -no se especificó en qué año- quien la reedificó casi por completo, adornándola con retablos colaterales.

Si bien la capilla que conoció el cronista Alcalá y Mendiola no fue levantada gracias al apoyo de Favián, su recuerdo quedó asentado, pues el sacerdote poblano fue quien incitó a los demás a seguir su ejemplo, y fue en su tiempo que se terminó la edificación de las ermitas. Esto parece indicar que la participación de Alexandro Favián en el levantamiento del vía crucis no fue tan activa como él lo sugirió en sus cartas a Kircher, pero su actitud de animar a sus conciudadanos fue digna de señalarse. Aparte de este valioso dato, Alcalá y Mendiola también estableció en parte la repartición espacial de las estaciones.

No fue sino hasta Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1718-1780) que se da un informe pormenorizado de las capillas del Calvario. El cronista determinó la localización de las estaciones y capillas, y sus respectivas advocaciones, de la siguiente manera (fig. 4).⁵⁸ La primera estación se encontraba en la iglesia de San Francisco; no se precisó su advocación. Según el cronista, el vía crucis comenzaba con una imagen de Cristo ya cargando la cruz; investigaciones más recientes identificaron la estación como

⁵⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁷ Miguel de Alcalá y Mendiola, *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea, muy noble y muy leal Ciudad de Puebla de los Ángeles*, pp. 156-157. Es de especificar que la capilla de Favián es la octava estación, pero no necesariamente la octava capilla, como parece mencionar el cronista, ya que no todas las estaciones, aunque la mayoría, tenían su propia capilla.

⁵⁸ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su descripción y presente estado*, vol. II, pp. 316-324.

la de *Los azotes*.⁵⁹ La segunda estación, y primera capilla, “en que cargaron al Señor el sagrado madero de la cruz”, se encontraba en el patio del convento de la misma orden, “inmediatamente a la puerta del costado” de la iglesia, a mano izquierda. La tercera estación, y segunda capilla, era dedicada a la *Primera caída*. Estaba situada fuera del patio, pegada a la puerta mirando al nordeste, y contaba con una vivienda. En la actualidad, ya no se encuentran rastros de estas tres primeras estaciones.⁶⁰

La tercera capilla, y cuarta estación, se encuentra contra las mismas paredes del convento, ya fuera del patio, y rememora el encuentro de Cristo con su madre en la calle de la Amargura. También era conocida con el nombre de *Los fieles amantes*. En la actualidad, la capilla está dedicada a *La Virgen de la Macarena* y conserva una imagen, que no es colonial, de Jesús Nazareno.

Del otro lado de la calle, casi enfrente de la cuarta estación, se encuentra la cuarta capilla, y quinta estación, que llaman del *Cirineo* (fig. 5). En tiempos de Echeverría y Veytia contaba con una vivienda adecuada y un jardín “muy aseado”. Tenía un retablo de ébano con embutidos de marfil, y muy buenas pinturas, que, lamentablemente, no se conservan.

Después de la quinta estación, se empieza a subir la falda del cerro, donde se encuentra la sexta estación, que es la de la *Santa Verónica*, muy cercana a la parroquia de la Santa Cruz. Esta sexta estación también contaba con su vivienda contigua. En la actualidad, se encuentra en obras, y no parece que siga teniendo culto.

⁵⁹ Hugo Leicht, *Las calles de Puebla*, p. 50. Este autor está de acuerdo con la ubicación de la primera estación, pero no su advocación: dice que representa la flagelación de Cristo en la casa de Pilato. También así la identifica Manuel Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, p. 228.

⁶⁰ Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 50. Menciona que la segunda y tercera capillas desaparecieron a mediados del siglo XIX.

Después de un breve descenso hacia el río San Francisco, viene la séptima estación, dedicada a la *Segunda caída de Cristo*. Puesto que el patrocinador que la edificó recolectó limosnas de las lavanderas que trabajaban en el río, se le conoció por el nombre de capilla de *Las lavanderas*. Después fue conocida como *Capilla del Platero*, porque uno de sus dueños posteriores fue platero, y cooperó mucho en los adornos de la capilla, contribuyendo con retablos, alhajas y pinturas, a tal punto que Echeverría y Veytia la describe como “un relicario”. Esta séptima estación también fue dotada de vivienda y jardín. Hoy día tiene culto y conserva unos magníficos retablos estípite.

Un poco más adelante de la iglesia de San Juan del Río, está la octava estación, llamada de las *Mujeres piadosas*, en el recinto de la plaza del Calvario (fig. 6).⁶¹ Echeverría y Veytia también confirmó que el “Licenciado Don Juan de Alejandro Favián” levantó la capilla a su costa, con una vivienda contigua y un precioso jardín; también especificó las modificaciones que los dueños posteriores hicieron a la capilla. Originalmente la entrada de la capilla daba hacia el sureste, pero como se modificó la ruta del Calvario, “por ser mejor la subida”, también se modificó la puerta de la capilla, “poniendo la puerta donde estaba el altar, pero sin destruir el crucero”. Otra reedificación sufrió la capilla en 1771, cuando Carlos de Cárdenas le quitó el crucero y levantó una torre en la parte sudoeste, a la vez que hizo un pequeño coro alto, blanqueó la nave, la adornó de nuevos lienzos y le añadió una lámpara de plata. En el año de 1773 hizo el retablo principal “nuevo y al gusto moderno”. En tiempos de Manuel Toussaint la capilla albergaba una biblioteca;⁶² en la actualidad es un pequeño recinto cultural. Quedó desnuda de los adornos que le atribuye Echeverría y Veytia. En un ángulo del lado de la

⁶¹ Hugo Leicht, *op. cit.*, p. 313, precisa que estas Piadosas Mujeres, son las que “lloraron tan amargamente de ver a Cristo tan injuriado después de su segunda caída”.

épistola se pueden apreciar restos de pintura mural del siglo XVIII; así lo indican su policromía y diseños.

Subiendo un poco más, se encuentran las demás estaciones reunidas dentro de un solo recinto con su portada. Si bien no está muy claro de qué tipo de edificación hablaba Echeverría y Veytia, se pudo corroborar que se trata de una gran estructura, es decir del conjunto del Calvario, con sus respectivas capillas, que va subiendo las faldas de un cerrito (fig. 7). El cronista especifica que cada una de las capillas tenía su vivienda contigua y su jardín. En la actualidad, muchas de las que fueron capillas han sido modificadas: algunas puertas han sido condenadas y es difícil confirmar su uso actual.

De frente al conjunto, a mano izquierda, está la *Tercera caída*, que es la estación novena. Subiendo unos cuantos escalones, en el primer descanso, a mano izquierda, está la décima estación, *El despojo*, “cuando desnudaron al Señor de sus vestiduras para clavarlo en la cruz”.

En el segundo descanso, unos escalones más arriba –siempre a mano izquierda- está la undécima estación: *La Crucifixión*. También llamada *Capilla de los Pobres* por el cronista, porque ellos son los que participaron en su levantamiento.

En lo más alto del monte, en el centro, está la capilla de la *Expiración*, “la mayor y más principal”, según Echeverría y Veytia. Contaba en tiempos del cronista con un retablo dorado, donde se representaba una imagen del *Calvario*; a los lados había dos altares con grandes lienzos de la *Pasión*. La capilla estaba dotada de una buena vivienda y un jardín de flores. En la actualidad, la capilla es llamada *Basilica Lateranense*. Sigue teniendo culto y conserva los seis grandes lienzos que registró Manuel Toussaint,

⁶² Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 230.

calificándolos de “mano excelente en su dibujo y escorzo”.⁶³ Consignó las siguientes obras como poblanas, de fines del siglo XVII : *La erección de la Cruz, Dan a Cristo de beber con la esponja, La expiración, El Descendimiento, La Piedad*, y, finalmente, *El Entierro*.

Saliendo de la capilla principal, a mano izquierda, está la decimotercera estación, la del *Descendimiento*, también conocida como *Nuestra Señora de la Piedad*. También fue adornada con un retablo, en cuyo centro se representó el paso que corresponde a la estación. No se ha podido confirmar el estado interno de esta capilla, pues la puerta se condenó y se hizo una ventana de ella, por lo tanto, se puede suponer que el interior conserva muy poco del aspecto original.

La capilla de la decimocuarta y última estación, el *Santo Sepulcro*, se describió como en una quiebra del cerro, debajo de la anterior, “como requiere el paso”. Tenía, en tiempos de Echeverría y Veytia, un retablo dorado “a la moderna”, donde estaba colocado el Santo Sepulcro. La puerta de la capilla ha sido condenada y se ignora su uso actual.

Es conveniente señalar que en ningún momento, ninguna de las crónicas se refirió a la Santa Compañía de Cristo Jesús Nazareno fundada por Alexandro Favián, ni a una posible relación con el vía crucis de Puebla. Se puede uno percatar que existió una gran devoción a la Pasión de Cristo en Puebla a través del vía crucis, y que nuestro personaje tuvo cierta importancia en su desarrollo, pero no su congregación, o, por lo menos, ésta no fue recogida por la crónica.

Alexandro Favián también mencionó a una cofradía del Amor Perpetuo de Cristo Nuestro Señor que estuvo a su cargo, que fue traída de Francia por el padre Pedro

⁶³ *Ibid.*, p. 231.

Pellegrin, de la Compañía de Jesús. Parece ser que esta cofradía cumplía el propósito de ofrecer un rezo perpetuo para Cristo, así que cada cofrade tenía una hora, día y mes predeterminado en que debía rezar. Favián incluso mandó a Kircher una lista de los miembros de la cofradía y sus constituciones en latín, y le pidió que tomara también su hora, y que difundiera la devoción en Europa a través de sus contactos. Si en un principio esta cofradía fue autónoma, Favián dijo que luego se unió a la congregación que él había fundado, para que los sacerdotes promoviesen su culto.⁶⁴ Sin embargo, el sacerdote poblano no precisó en qué iglesia tenía la cofradía su sede. Tampoco está mencionada por los cronistas como dentro de las cofradías más sobresalientes de Puebla.

Por todo lo anterior, se puede corroborar que existen grandes lagunas entre lo que dijo haber hecho Alexandro Favián en Puebla y lo que recuerda la crónica, hecho que no le quita interés a este personaje. Conviene decir que el sacerdote poblano tenía problemas con la realidad, pero hay que interpretarlo dentro de su ambigüedad de criollo: ser alguien y hacer algo, siempre con la esperanza de lograr más. Sólo investigaciones más profundas acerca de Alexandro Favián podrán corroborar el verdadero carácter de su existencia y de sus logros en el ambiente poblano.

1.4 Polémica acerca de la manera de representar a Jesús Nazareno

En una carta dirigida a su amigo Kircher, Alexandro Favián le hizo una lista de algunas “acciones loables y grandes que había hecho”, todo esto dentro de su personal ambición a ser nombrado obispo de Michoacán, a través de los contactos que Kircher tenía en

⁶⁴ Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 76-80.

Europa.⁶⁵ Una de estas acciones, a la que dedicó mucho ardor descriptivo, era ligada a sus dudas iconográficas en cuanto a la representación plástica de Cristo. Este asunto empezó cuando en 1665 mandó fabricar la imagen titular de la congregación, “con celo grande de que acabada quedase con suma perfección, para que así conmoviera a todos a suma devoción”.⁶⁶ Esta misma imagen también iba a ser la imagen titular de la cofradía que tenía a su cargo el sacerdote poblano. La polémica surgió porque Favián y otras personas no estaban de acuerdo con la manera de vestir a Cristo. Según el sacerdote poblano, se había de seguir lo recomendado por Urbano VIII (1568-1644) en su decreto de reformación de las imágenes, “con su túnica morada, tejida de punto tosco de media, al modo cilicio, ceñido con su cingulo, las mangas angostas, y con su cadena al cuello”.⁶⁷ El problema surgió no sólo de que “la gente vulgar del pueblo” no conociera los decretos –a los cuales regresaremos con más detenimiento más adelante– sino que existía una gran devoción a un Cristo de la ciudad de México, y su representación plástica no coincidía con lo expuesto por Favián:

Pues en la ciudad de México, siendo una corte tan grande y de las más ilustres del mundo, se estaba practicando una ignorancia mayor, que era una imagen de Jesús Nazareno que había estos años antes, que se había expuesto a la veneración en una iglesia de un hospital que fomentaba un señor alcalde de la corte, con su cruz a cuestras, desnudo todo el cuerpo, con un paño en la cintura que le tapaba las verijas, que parecía mandil o calzones, caído en el suelo, con la mano asida a la cruz y la otra levantada con extremo hacia el cielo, la boca abierta como que daba gritos de dolor y sentimiento, cosa feroz y terrible, tan fuera de orden ni traza, tan indecente y ridícula, que en lugar de poner devoción antes causaba horror e indecencia y, con todo, era tanta la devoción y afecto que le tenían en la ciudad de

⁶⁵ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 12 de marzo de 1666, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 75-83. En una nota a pie de página, Ignacio Osorio Romero menciona a un “comunicado de la Inquisición remitido a Alexandro Favián” que desafortunadamente no reproduce, *op. cit.*, p. 86. Sin embargo, revisando la correspondencia de Kircher que está disponible en internet, me di cuenta que se trata de una copia idéntica a la solicitud que Favián mandó a la Inquisición de México. Además, Favián le dice a Kircher: “va aqui inmediately trasladada la carta del informe dicho”, *cf. op. cit.*, p. 82.

⁶⁶ Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

México; ya había por todo el reino y aun había ya pasado a España, que no se vía a otra cosa por las calles y plazas, y no se hallaría casa, por pobre que fuese, que no tuviese alguno de ellos pintada o de talle; conque ya las otras imágenes de Jesús Nazareno, así de nuestra iglesia como de las demás, no había quien les tuviera devoción ni se acordase ya de ellas.⁶⁸

Así, aunque para Favián esta imagen fuese “indecente y ridícula”, que “causaba horror e indecencia”, la gente le tenía gran devoción, tanta que su culto se expandió hasta España, y la gente se olvidó de las demás imágenes de Jesús Nazareno.

Por lo pronto, Favián necesitaba defender sus intereses, y convencido de que su manera de representar a Cristo era la indicada, quiso obtener la opinión del Sacrosanto Tribunal de la Inquisición,

deseando advertirles y corregirles a todos este abuso y hierro tan terrible, y que todos entendiesen y supiesen cuál era la imagen de Jesús Nazareno que se había de venerar y cómo la habían de adornar y vestirla y lo que se debía de guardar en eso ... procurando con esto que las imágenes de Jesús Nazareno de mi Instituto fuesen veneradas.⁶⁹

Pues de seguir venerando tales imágenes en estas tierras se corría un gran peligro “para estas gentes nuevas y recién convertidas de las Indias, pues podían los indios creer y persuadirse que de aquella manera había ido Christo a morir en el Calvario”.⁷⁰

Con estas nobles motivaciones, Alexandro Favián despachó su misiva a la Inquisición. En su carta a Atanasio Kircher, también mencionó el edicto que publicó la Inquisición y que fue leído en las iglesias de todas las ciudades, villas y lugares de la Nueva España, “con las mismas palabras de mi carta y de mi informe y que ya de allí adelante las imágenes de Jesús Nazareno que se hiciesen fuesen como yo decía”.⁷¹

⁶⁸ Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁷¹ *Ibid.*, p. 82.

Es preciso señalar que la imagen que tenía mayor culto en la ciudad de Puebla, según los cronistas, era precisamente una imagen de bulto de Jesús Nazareno que se venera hasta la actualidad en la parroquia de San José (fig. 8). El origen de esta devota imagen no es sobrenatural, como se piensa ser de muchas imágenes de Cristo en la Nueva España, sino que era parte de las pertenencias de un escultor que fue embargado por la Inquisición. La escultura pasó a mano de un español, quien la colocó en la iglesia del hospital de San Pedro, para después ir a parar en la iglesia de San José.⁷² Siendo la imagen de gran devoción, pronto se juntaron suficientes limosnas para construir una suntuosa y amplia capilla, la cual empezó en 1693, para ser concluida en 1706, obra del arquitecto Diego de la Sierra (fig. 9).⁷³ Por la importancia que tiene tal obra arquitectónica, de extraordinaria riqueza decorativa, se ve que la escultura había cobrado un culto preponderante en el ambiente poblano.

Es conveniente evocar el retrato que de la escultura se ha dejado, como imagen de especial culto y veneración en Puebla, por ser muy diferente de la descripción del Cristo de México hecha por Favián:

Es la primera la bellísima y devotísima imagen de Jesús Nazareno; es de bulto, de cuerpo entero, y de la altura, y más proporcionada y perfecta, de un hombre decente, para representar al más hermoso de los hijos de los hombres; el rostro es aguileño, la frente espaciosa, la nariz perfilada, los ojos hermosos y agradablemente llorosos, como unos astros que aun brillan en el eclipse de lágrimas y sangre; las mejillas no pálidas y con algunos hilos rojos que parecen correr de las heridas de las espinas; el semblante muestra tristeza, y conserva majestad, como si fuera informado de un espíritu afligido y atribulado, pero

⁷² Muchos cronistas mencionan a la milagrosa imagen y su origen; en todos los casos, la historia es muy parecida, con pequeñas variaciones. Consultar: Miguel de Alcalá y Mendiola, *op. cit.*, pp. 121-122; Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, pp. 239-243; fray Juan Villa Sánchez, *Puebla sagrada y Profana: informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746*, pp. 53-54; *Puebla en el Virreinato: documento inédito del siglo XVIII*, pp. 64-65. Es sorprendente e imperdonable el silencio acerca de esta imagen en: Mariano Monterrosa Prado y Leticia Talavera Solorzano, *Catálogo de bienes muebles de la parroquia de San José de la ciudad de Puebla*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

⁷³ Al respecto, consultar: Martha Fernández, *Retrato hablado, Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, UNAM/IIE, 1986.

dominante de la misma aflicción y excelso sobre la pena; el movimiento corresponde al acto de llevar la cruz, muestra el sagrado bulto cargado pero no oprimido; imita en todo a la naturaleza, pero con aquellas proporciones y en aquel medio que prescriben las galanterías del arte”.⁷⁴

Es decir, lo que le faltaba de decencia al Cristo de México, según Favián, el Cristo de Puebla lo tenía de sobra: aquí, todo parece agradable y dulce, mientras que en la otra abunda horror y dolor. También Fernández de Echeverría y Veytia agregó datos interesantes acerca de la escultura, que hubieran sido muy del gusto de Alejandro Favián:

La Santa Imagen es muy hermosa y su apacible y humilde rostro trae los afectos; está vestida de una túnica de terciopelo morado con una soga de hilo de oro al cuello, corona de espinas y la cruz a cuestras y fijada sobre un riquísimo trono de plata y para las funciones la adornan de joyas y alhajas preciosas que le ha donado la devoción.⁷⁵

Por el momento no se ha podido establecer una relación entre el Jesús Nazareno de la parroquia de San José, y el que Alexandro Favián mandó fabricar en 1665, como imagen titular de su congregación y de la cofradía del Amor Perpetuo. Lo que sabemos es que originalmente las parroquias de San José y la de la Santa Cruz eran una sola, teniendo dos curas para su administración, dado su enorme extensión.⁷⁶ Las capillas del vía crucis se encuentran en el territorio de la parroquia de la Santa Cruz.⁷⁷ Anteriormente a la construcción de la parroquia de la Santa Cruz, existía en el mismo sitio una capilla dedicada a Santa Elena, fundadora del culto a la Santa Cruz, en el camino de las capillas del vía crucis, aunque independiente de ellas. Lo curioso, es que el obispo que determinó dividir en dos las parroquias, Manuel Fernández de Santacruz, es también quien puso la primera piedra de la capilla del Jesús Nazareno de la parroquia de San José, el 3 de mayo

⁷⁴ Las descripciones de Fray Juan Villa Sánchez y la del anónimo *Puebla en el Virreinato* son sorprendentemente idénticas; ver, respectivamente pp. 53-54, y 64-65.

⁷⁵ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, vol. II, p. 242.

⁷⁶ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, vol. II, pp. 245, y 299-301.

⁷⁷ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, vol. II, p. 316.

de 1693.⁷⁸ ¿Será que el Nazareno estaba anteriormente en la capilla de Santa Elena y se “cambió” de sede durante la construcción de la nueva parroquia de la Santa Cruz?

Por lo pronto, se puede afirmar que Favián obtuvo lo que quería en cuanto a la manera de representar a las imágenes, por lo menos con respecto al Cristo de la parroquia de San José, cuando escribió a Kircher que de allí en adelante las imágenes de Jesús Nazareno se harían como él había dicho.

1.5 Identificación de la imagen criticada por Favián

En la solicitud que mandó Alexandro Favián al Tribunal de la Inquisición, no se especificó qué imagen de Cristo criticaba; sólo dijo: “Sabemos que en esta ciudad de México se ha publicado otra hechura de Jesús Nazareno, de devoción grande, cuyo fervor se va difundiendo por todo este reino”.⁷⁹ Fue uno de los padres inquisidores, Juan Ortiz de los Heros, jesuita, quien identificó la imagen como la del Hospital de la Concepción.⁸⁰ Posteriormente, en su carta a Atanasio Kircher, Favián identificó la escultura como la que se estaba venerando “en una iglesia de un hospital que fomentaba un señor alcalde de la corte”.⁸¹ Ahora me detendré a determinar la procedencia e historia del Jesús Nazareno que se veneraba en la ciudad de México, fuente de tanto escándalo.

El hospital al que se refirió Favián es el Hospital de la Concepción de Nuestra Señora, también conocido como el Hospital de Nuestra Señora, o simplemente Hospital de la Concepción, a cuya advocación fue dedicada la iglesia.⁸² La historia del hospital inició pocos años después de la Conquista. Fue fundado gracias al apoyo económico de Hernán

⁷⁸ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, *op. cit.*, vol. II, pp. 240, y300.

⁷⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184 v.

⁸⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 186 r.

⁸¹ Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 81.

Cortés, por lo cual también se le denominaba Hospital del Marqués del Valle.⁸³ A mediados del siglo XVII, el hospital albergó una imagen de Jesús Nazareno, que recibió un culto tan grande por parte del pueblo, que popularmente fue nombrado el Hospital de Jesús, como actualmente todavía se lo conoce.⁸⁴

La imagen del Hospital de Jesús se puede incluir dentro de los numerosos ejemplos que componen la rica tradición aparicionista en el mundo novohispano.⁸⁵ Cuenta la leyenda que el origen de esta imagen fue algo prodigioso: así como la figura de Cristo estuvo dotada de las dos naturalezas, humana y divina, en la fábrica plástica de la imagen también intervino tanto la mano del hombre como la de Dios,

en vano se desvelará la actividad humana en hacerla, si no ayudara estudiva la omnipotencia en dibujarla; que en esta, es alta filosofía transfigurar lo más restado de las afrentas humanas, en lo más ilustre de las estimaciones divinas.⁸⁶

Según esta tradición, una india principal de la ciudad de México, muy devota, llamada Petronila Jerónima, tuvo un sueño en el que vio una imagen de Cristo que le despertó gran devoción. En el sueño, estaba Cristo en una de las caídas camino al Calvario,

midiendo con sus pies, y vara de su Cruz puesta en al hombro, aquella senda que exprimió el polvo, fatiga, y sudor en amargura: bien que derribado en una de sus caídas, al suelo, como que al resistir, con el brazo, y poder de su Escudo la Divina Misericordia, el golpe, que nos descargaba su Justicia, se le hubiese caído de la mano.⁸⁷

⁸² Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, tomo I, Fundaciones del siglo XVI, p. 37.

⁸³ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁴ Eduardo Báez Macías, *El edificio del hospital de Jesús*, pp. 49-50.

⁸⁵ Ver al respecto: Antonio Rubial García, "Introducción", en: Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano*, pp. 13-31.

⁸⁶ Lorenzo de Salazar Muñatones, *Sermón a la peregrina, y milagrosa imagen de Jesús Nazareno, del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de México, del Señor Marqués del Valle. Que predicó en 7 de septiembre de 1664*, p. 2.

⁸⁷ Javier de Cabrera y Quintero, Cayetano, *Escudos de armas de México* (1746), pp. 408-409. Por otra parte, es muy sorprendente el silencio de Carlos de Sigüenza y Góngora en cuanto al origen y culto a la imagen de Jesús Nazareno, en su *Piedad heroyca de Don Fernando Cortes*, que trata, precisamente, de la fundación del hospital por parte del Marqués del Valle, lo que sólo se podría explicar por tener una fecha de publicación más temprana o muy cercana a la llegada de la imagen al Hospital. Sin embargo, en la más reciente bibliografía de Sigüenza y Góngora, se establece que "Sigüenza la estaba escribiendo con certeza entre 1690 y 1693", *cf.*: Enrique González González y Alicia Mayer, "Bibliografía de Carlos de Sigüenza y

Queriendo tener de bulto este paso, la mujer pidió a varios escultores que tallaran la imagen de su pensamiento, sin conseguirlo. Sin embargo, quiso Dios premiar su devoción, y encaminó a unos indios hacia su casa, que se decían escultores. Lograron esculpir la imagen pretendida a la perfección, la cual ejecutaron “tal al vivo de su deseo, que dijo el acierto, había puesto Dios su mano en la del artífice”.⁸⁸ Desaparecieron antes de que la india pudiera pagar su deuda: “más no fue sino premio que envió Dios a aquella Cacique, por su devoción derretida, y religiosa afección a las imágenes sagradas”.⁸⁹ La mujer disfrutó de la imagen en el oratorio de su casa,⁹⁰ y antes de su muerte, mandó que sus hijos la colocasen en un hospital de la ciudad, y después de sacar suerte, quedó en el Hospital de la Inmaculada Concepción, donde pronto obró “y obra infinitos milagros, al contacto de las flores, a su sacrosanto cuerpo tocadas; con que se ha encendido la devoción de los fieles, a tantos religiosos concursos, a tantas asistencias devotas”.⁹¹

Como puede observarse, la imagen del Nazareno se sitúa entre revelación y aparición. Es decir, la imagen se reveló a la india cacique en su sueño. La aparición se logró gracias a la mano de obra: aparecieron unos indios escultores desconocidos, los únicos que pudieron rendir a perfección la visión de la india y que desaparecieron justo antes de que ella pudiera pagar lo debido por su trabajo. Al respecto, es importante tomar en cuenta la ponderación hecha en el sermón: sin la cooperación de la mano celestial, la

Góngora”, en *Carlos de Sigüenza y Góngora, homenaje 1700-2000*, vol. 2, p. 235. ¿Será que para estas fechas ya había decaído tanto el culto al Nazareno del Hospital de Jesús que ni una mención se merecía por parte del erudito novohispano?

⁸⁸ Lorenzo de Salazar Muñatones, *op. cit.*, p.3.

⁸⁹ Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *op. cit.*, pp. 408-409.

⁹⁰ Muy poco se ha escrito acerca de los oratorios domésticos; cabe destacar la contribución de Gabriela Sánchez Reyes que será publicada en el volumen de la *Historia de la vida privada*, siglo XVIII, coordinado por Pilar Gonzalbo, bajo el título de “Oratorios domésticos: piedad y oración privada”. Acerca de los oratorios indígenas, *cfr.* Raquel Mendoza Pineda, “Los conjuntos devocionales domésticos de Pino Suárez,

imagen no podría existir –lo que también es una manera de legitimar la obra de los artesanos indígenas-. A pesar de que los indígenas podían ejercer como escultor según las ordenanzas del gremio, la colaboración divina y la sospechosa desaparición de los artesanos desactiva todo mecanismo de control acerca de la creación de la imagen.⁹²

Aunque hay hechos milagrosos que rodean a la imagen, como lo son su revelación y creación -lo que hace de la imagen un objeto excepcional de veneración- no hay una memoria de milagros que obró la imagen, como en el caso de otras imágenes milagrosas, sino una mención genérica, “obra infinitos milagros”, de los cuales no se hace una relación pormenorizada. Por lo general, se mencionan milagros de sanación, lo que es lógico si se recuerda que la imagen estaba venerada en la iglesia de un hospital. Julián Gutiérrez Dávila, autor de las memorias de la Congregación del Oratorio, en su biografía de Antonio de Benavides, recuerda una elocuencia a la devota imagen, pronunciada por el Doctor Isidro de Sariñana y Cuenca en la dedicación de la nueva iglesia del hospital.⁹³ Por otra parte, Cayetano Javier de Cabrera y Quintero menciona elegantes poemas que dedicó el Doctor Juan Yañez Dávila, presbítero, abogado de la Real Audiencia y de la Inquisición, a la efigie del Nazareno de la iglesia del hospital.⁹⁴ Me ha sido imposible localizar dichas obras.

La única relación de los milagros obrados por el Nazareno del Hospital de Jesús que por el momento se ha encontrado es un conjunto de testimonios levantados por

Hidalgo”, en *Historia, leyendas y mitos de México, su expresión en el arte*, México, UNAM/ IIE, 1988, pp. 55-67.

⁹¹ Lorenzo de Salazar Muñatones, *op. cit.*, p.3.

⁹² Asunto al que nos dedicaremos más en detalles en el tercer capítulo de la presente tesis.

⁹³ Julián Gutiérrez Dávila, *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de la Ciudad de México, bosquejada antes con el nombre de Unión y fundada con autoridad ordinaria, después con la apostólica, erigida y confirmada en Congregación del Oratorio*, parte I, p. 51.

⁹⁴ Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *op. cit.*, p. 409. El título de la obra es “Certamen poético a la dedicación de este Templo de Nuestra Señora y traslado de Jesús Nazareno”.

encargo de Antonio Calderón, capellán del hospital, en febrero de 1665, o sea, un poco más de un mes antes de que llegara la misiva de Favián a la Inquisición.⁹⁵ Cada testimonio ofrece una versión del milagro ocurrido en la persona de la india Francisca Angelina, residente en el barrio de San Miguel, cerca de Tlatelolco. Esta mujer tenía ya cuatro años de estar en cama enferma de una llaga que tenía en una pierna (hay confusión si era la derecha o la izquierda), llena de gusanos, materia y sangre. Se dice que la susodicha india falleció el veintisiete de enero de 1665 y que después de cinco horas de haber muerto, milagrosamente resucitó cuando una persona le puso una estampa del Nazareno del Hospital de Jesús en la cara, oídos y otras partes del cuerpo, “con la cual se abrazó y le pidió le diese salud”. Y no sólo se alegó que la india resucitó gracias al Nazareno, sino que sanó completamente de la llaga que tenía. Todos los testigos tuvieron el acontecimiento por milagroso. Fue tan completa su sanación que, a manera de agradecimiento, la india estuvo sirviendo en el hospital, barriendo y regando, “dándole [al Nazareno] gracias por el beneficio tan grande que recibió con la salud que le dio tan de repente”. El capellán del hospital pidió que sea recibido este informe, para que “sea ensalzado y alabado el Nombre de Jesús Nazareno Nuestro Señor, y se aumente la devoción entre todos”.

Se tomaron los pareceres de seis testigos. El 20 de febrero de 1665, se presentó Francisco de Galvés; español de 25 años, vendedor de pescado, amigo de la enferma. El 2 de marzo testificó Andrés Xuárez Cortés, indio en habito de español, con intérprete. De

⁹⁵ AGN, Ramo Hospital de Jesús, legajo 265, exp. 20, s.f., ver el documento I del apéndice documental de la presente tesis. El ramo del Hospital de Jesús no sólo conserva los documentos relacionados con el hospital, sino todos los papeles vinculados con el Marquesado del Valle y sus pertenencias, lo que hace de él un ramo muy voluminoso. Si bien el ramo cuenta con un catálogo, no se han inventariado todos los documentos, sino sólo los más “importantes”; sin especificar bajo qué criterios se han escogidos estos valiosos documentos. Por razones de tiempo, tuve que limitarme a los datos de este catálogo, teniendo claro que son necesarias una investigación y catalogación más completa del ramo.

edad de 50 años, este maestro carpintero era vecino de Francisca Angelina. El mismo día compareció Francisca Gimenez, mestiza de 40 años, mujer de Andrés Xuárez Cortés. El 4 del mismo mes, se presentó la propia Francisca Angelina, india de 20 años, con intérprete. El 6 de marzo, pareció Antonio de Herrera, español de 46 años, barbero de profesión, padrino y compadre de la enferma. El 8 de marzo, a su vez se presentó Francisco Díaz, español de 64 años, maestro barbero y practicante cirujano, que, junto con Antonio de Herrera, trató de curar a la india meses antes del acontecimiento milagroso, sin lograr mejoría alguna.

El 17 de julio de 1665, se llevó la información al promotor fiscal, el Licenciado Santiago Jurricales. Lo que se pretendía es que fuera declarado que Francisca Angelina milagrosamente resucitó y que por las mismas vías también consiguió sanidad de la enfermedad que padecía. En cuanto a lo primero, se establece en fecha del 21 de julio que la información no era tan concluyente como se requiere, por haber discrepancia entre los testimonios. Con respecto al segundo punto, se aceptó como milagrosa su sanidad por estar concluyente la verificación. Sin embargo, el 8 de agosto, el arzobispo Don Alonso de Cuevas Dávalos declaró que la información era bastante y suficiente para que fueran declarados milagros ambas cosas obradas “de la Divina Majestad de Nuestro Señor Jesús Nazareno con la dicha Angelina Francisca”. Por lo tanto, se había de celebrar una misa cantada con diácono y subdiácono, con sermón y procesión que saliera de la iglesia por una de sus puertas y entrara por la otra. También, un notario de la Audiencia y Juzgado Arzobispal tenía que hacer notorio el auto en el púlpito de la iglesia. A petición del capellán Antonio Calderón, se concedió licencia para que lo contenido en la relación se

pusiera en un cuadro en la iglesia, cuadro que no se sabe si se hizo, y en tal caso, se desconoce su actual paradero.

La construcción del Hospital de Jesús había corrido con mala suerte: debido a la falta de fondos, se había retrasado la construcción de la iglesia nueva.⁹⁶ El 3 de marzo de 1663, la imagen del Nazareno había ingresado a la antigua iglesia del hospital y después se colocó en la nueva,⁹⁷ que fue dedicada oficialmente el domingo 11 de octubre de 1665. La obra arquitectónica, que había sido detenida por setenta años, se acabó a solicitud de Antonio Calderón, presbítero y capellán del hospital, y del oidor Juan Miguel de Sotomayor. Asistieron al acontecimiento los virreyes, algunos oidores, y “todas las religiones”.⁹⁸

El papel desarrollado por Antonio Calderón de Benavides en la conclusión de la nueva iglesia del Hospital de Jesús es digno de mencionar. Criollo de nacimiento, fundador de la Congregación y Oratorio de San Felipe Neri, Antonio Calderón fue elegido capellán mayor del hospital en marzo de 1662, y pronto se aplicó en remediar el lamentable estado en que se hallaba la iglesia, por problemas de lluvias y humedad. No sólo se le reconoce que, antes de cumplir cuatro años en su mandato, había terminado la fábrica del templo, sino que se aplicó mucho en la “conservación, aumento, y lucimiento, que hoy tiene dicho Hospital en su adorno con la buena disposición, y distribución de las limosnas, veneración del culto divino, frecuencia de los Santos Sacramentos”.⁹⁹ No creo que haya sido coincidencia que al poco tiempo de haber ingresado la imagen milagrosa

⁹⁶ Al respecto, consultar el excelente estudio de Eduardo Báez Macías, *op. cit.*

⁹⁷ Así lo recuerda la leyenda de un cuadro que ilustra la translación de la imagen, que se encuentra en la sala anexa a la sacristía de la iglesia: Lucas Alamán, *Disertaciones*, tomo II, pp. 383-384, reproduce la leyenda; Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, pp. 89-90, registra la ubicación actual del cuadro; Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *op. cit.*, p. 409, hace una ponderación similar para que no se desmienta la antigüedad de la imagen.

⁹⁸ Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables*, tomo I, pp. 11-12.

de Jesús Nazareno al hospital, se consiguiera tanta limosna como para terminar una iglesia. Todo parece indicar que hubo una sabia planeación por parte del capellán en fomentar el culto a la imagen, como lo demuestra la relación del milagro conservada en el Archivo General de la Nación y mencionada anteriormente, y que a través de las donaciones de los fieles a la imagen se obtuviera la cantidad necesaria. En este sentido van los comentarios del cronista Antonio de Robles, a la noticia del fallecimiento de Antonio Calderón Benavidez el 12 de julio de 1668:

quiso nuestro Señor en tiempo de este sacerdote favorecerla [a Nuestra Señora de la Concepción] con su santa imagen en una de las caídas con la cruz a cuestras, por mano de un alcalde de corte D. Juan Manuel de Sotomayor, que siendo juez del Estado del Valle trajo esta Santa imagen de Jesús Nazareno al hospital con fama de milagrosa, y la devoción creció de manera que animado con las limosnas y su santo celo, se determinó este sacerdote a acabar la iglesia.¹⁰⁰

Una vez concluida la construcción de la nueva iglesia, el capellán cuidó que hubiera el conveniente adorno en el templo:

hermosos retablos, decentísimos paramentos, frontales, candeleros, jarcas, blandones, lámpara de bien cizelada plata, materia de que mandó hacer otro frontal, custodia, y baldequín ..., órgano ..., alfombra, cruz manga, y un bien entallado monumento, para depositar al Santísimo Sacramento el Jueves de la Semana Santa, y muchas más cosas, que le dictó la religión de su pecho.¹⁰¹

De esta nueva estabilidad económica, nos habla el renombre de los maestros concertados para la ejecución de los retablos de la nueva iglesia. Si bien en el parecer de los padres inquisidores que siguen a la solicitud de Alexandro Favián de 1665, ya se menciona a un altar que se le había dedicado al Nazareno del hospital, no se han encontrado por el

⁹⁹ Julián Gutiérrez Dávila, *op. cit.*, parte I, p. 49.

¹⁰⁰ Antonio de Robles, *op. cit.*, tomo I, pp. 57-58. No he podido establecer si existía una relación de parentesco entre Juan Miguel de Sotomayor, oidor, presente en la dedicación de la iglesia del hospital, y Juan Manuel de Sotomayor, alcalde de la corte y juez del Estado del Valle, quien trajo la imagen del Nazareno al Hospital.

¹⁰¹ Julián Gutiérrez Dávila, *op. cit.*, parte I, p. 51.

momento documentos que aludan a retablos de esta época.¹⁰² En 1676 se habla de un retablo inconcluso para la iglesia del Hospital de Jesús, donde Tomás Xuárez se había comprometido con Baltazar de Cuenca a realizar un retablo, del cual se desconoce la advocación. El maestro había recibido 35 pesos de anticipo con la obligación de entregar la obra en ocho días. El costo total de la obra era de 85 pesos y se trataba de un colateral de tres varas de alto, de orden jónico, “acomodando cuatro columnas con sus pilastras”.¹⁰³ El 12 de noviembre de 1676 hubo una solicitud ante escribano y cliente, por parte del maestro “de no hacer el entrega, consciente en que pueda concertar la dicha obra con otro maestro que lo fenezco”, ofreciendo regresar los 35 pesos de anticipo. Según Guillermo Tovar de Teresa, esta solicitud demuestra que “un maestro de su categoría no tendría porqué hacer una obra de tan poca monta en tan poco tiempo”.¹⁰⁴ Lo que me interesa demostrar es que se pensó recurrir a los servicios de un maestro de gran reputación para hacer un colateral de la nueva iglesia, aunque en este caso no se logró asegurar su participación. Sin embargo, tanto el costo de la obra como el tiempo para su entrega hacen pensar que no se trataba de ejecutar una obra nueva por entero, sino de retoques a una ya existente.

En octubre de 1684 se recurrió a los servicios de otro maestro importante: Pedro Maldonado.¹⁰⁵ En el contrato se obliga Pedro Maldonado a confeccionar un colateral

¹⁰² AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 188 r.

¹⁰³ AGNot, Escribano Miguel Jerónimo de Ballesteros, 12 de noviembre de 1676, f. 462 v, citado en: Guillermo Tovar de Teresa, *Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador Ocampo (1673-1724)*, p. 80.

¹⁰⁴ Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁵ Acerca de la enorme actividad constructiva de este maestro, *cfr.*: Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos, gremios, y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, en *Historia Mexicana*, núm. 133, vol. XXXIV, 1984, pp. 12-28.

dedicado a San Nicolás Obispo, el cual se colocaría entre el púlpito y el colateral que se le sigue.¹⁰⁶ El maestro tenía que cumplir con las condiciones siguientes:

ha de llevar un marco con dos niños de escultura que revistan dos columnas de orden corintio. Y en el medio del dicho banco ha de llevar una repisa muy bien tallada, la cual ha de recibir del retablo de dicho santo, el cual ha de llevar su recuadro de corteza de una cuarta de ancho, poco más o menos. Y a los lados, dos columnas con su cornisa de la misma orden corintio que cierra el primer cuerpo. Y asimismo dos guardapolvos que acompañan a los lados columnas, uno en cada lado. Y por remate sobre la dicha cornisa, ha de llevar su tarja óvalo, en medio en que se pinte un Dios Padre. Y asimismo ha de llevar dos frontispicios que lo acompañen ... Y juntamente ha de haber un frontal de madera dorado con los fondos de talla verde y en el medio de dicho frontal ha de ir pintado el dicho santo San Nicolás Obispo.

Dicho retablo debía estar completado y puesto en su lugar para el 8 de diciembre de 1684. Se concertó el retablo en 200 pesos de oro común en reales, de los cuales se entregó a Maldonado un anticipo de 100 pesos. En el margen del contrato, hay una nota del 4 de diciembre dejando constar que el dicho retablo estaba concluso, acabado y puesto en su lugar, a satisfacción de ambas partes. Un inventario de septiembre de 1799 de los bienes de la iglesia del Hospital de Jesús todavía menciona un retablo dedicado a San Nicolás Obispo.¹⁰⁷ Éste se situaba en la tercera bóveda del cañón, del lado del evangelio. Consistía de nueve lienzos de diferentes tamaños, el mayor siendo de San Nicolás Obispo, siete de la vida del santo y un lienzo de tamaño mediano del *Ecce Homo*. Abajo del lienzo principal se hallaba colocada una imagen de bulto, de vara de alto, de San Nicolás Tolentino.

Nuevamente se buscó a Maldonado en noviembre de 1685 para hacer el colateral dedicado al famoso Nazareno. Desafortunadamente, se sabe de este trabajo no por el contrato, lo que hubiera proporcionado datos en cuanto a requerimientos y dimensiones

¹⁰⁶ AGNot, Marco Pacheco de Figueroa (no 499), Ciudad de México, 11 de octubre de 1684, fs. 16v-17v. Reproducido en el documento IV del apéndice documental.

de la obra, sino por una carta de pago del 20 de agosto de 1686, en la cual Diego Calderón Benavides, capellán del hospital, también pariente de Antonio Calderón, pagaba 1300 pesos de oro por la obra concertada. El maestro contó con casi 10 meses para hacer la obra “de madera dorada y pintura para la perfección del colateral de Jesús Nazareno que está en la solera de dicho hospital”.¹⁰⁸ La dedicación de este altar tuvo lugar el domingo 22 de septiembre de 1686; asistió la Real Audiencia y el gobernador del Estado.¹⁰⁹ Sin embargo, el inventario de septiembre de 1799 da una idea de cómo era el colateral dedicado al Nazareno. Aunque no es seguro que se trate del mismo que hizo Maldonado, puesto que sólo se le denomina “viejo” en el inventario, es probable que así sea, por lo que resultan importantes los datos del documento.¹¹⁰ Este colateral se edificó en el crucero, del lado del evangelio, y era constituido por quince lienzos de diferentes tamaños con escenas de la Pasión. En un nicho grande con cristales estaba la imagen de talla que ocasionó el cambio de nombre del hospital, formando un grupo escultórico con los dos ladrones. Se describió la imagen de la siguiente manera: “una imagen de bulto del Señor de la Caída, con túnica blanca y de lustrina azul floreada y galoneada de plata, corona con potencias también de plata sobredorada, sogas de cordón de seda y su respectiva cruz llanita”. Además, se mencionan tres cojines de damasco dorado, viejo, “en que estriva el brazo derecho del Señor”.

Es interesante notar que en dos ocasiones se recurrió a Pedro Maldonado para complementar los adornos de la iglesia del Hospital de Jesús, lo que quizá no sólo se debió a que fuese el más activo y famoso maestro retablista del momento, sino que

¹⁰⁷ AGN, Ramo Hospital de Jesús, legajo 265, exp.30, fs. 7r-7v.

¹⁰⁸ AGN, Martín del Río (no 563), Ciudad de México, 20 de agosto de 1686, f. 410 r. Ver documento V del apéndice documental.

¹⁰⁹ Antonio de Robles, *op. cit.*, tomo II, p. 126.

además puede haber existido una relación de parentesco entre el maestro y el capellán de la iglesia. Pedro Maldonado se casó con Francisca de Ribera, de la familia de impresores, cuyo padre fue Juan de Ribera y su madre María Calderón Benavides, hermana de Antonio Calderón anteriormente mencionado. Don Diego de Benavides era el hermano de la esposa del maestro de hacer retablos.¹¹¹ Guillermo Tovar de Teresa concluye que Pedro Maldonado “pertenece, por tanto, a un pequeño grupo de criollos relacionados con el arte y las letras, a la *élite* cultural ... de la segunda mitad del siglo XVII en la ciudad de México”.¹¹²

Los comentarios del cronista Antonio de Robles acerca de varios sucesos relacionados con el Nazareno del hospital son también muy reveladores de la grandeza que conoció la imagen en el último tercio del siglo XVII. En el mismo periodo, la única otra imagen milagrosa, también de escultura, que Robles mencionó frecuentemente, es la Virgen de los Remedios. Aunque la veneración de esta última sobrepasa mucho al Nazareno, también se recurrió a la imagen del hospital en momentos de crisis, lo que nos habla del gran poder que se le atribuía. Por ejemplo, cuando se quemó la iglesia de San Agustín, el viernes 11 de diciembre de 1676, y se destruyó toda la iglesia y los altares, se dice que “asistió” Jesús Nazareno, lo que nos permite pensar que llevaron en procesión a la imagen, ante el miedo a que se quemase todo el convento y las cuadras circunstantes.

¹¹⁰ AGN, Ramo Hospital de Jesús, legajo 265, exp.30, f. 5r. El inventario no pondera acerca de las fechas de elaboración de los retablos, ni de su autoría.

¹¹¹ Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos ...”, pp. 12-13. Necesita aclararse la relación de parentesco entre Francisca Xaviere de Rivera y Diego Calderón de Benavides. En un artículo Tovar de Teresa establece que Diego Calderón era cuñado de Pedro Maldonado, o sea hermano de su esposa, mientras en otra publicación del mismo autor, se establece que Diego Calderón era tío de la esposa del maestro de hacer retablos. *Cfr.* respectivamente, Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos ...”, p. 14; *Repertorio de artistas en México*, tomo II, p. 296.

¹¹² Guillermo Tovar de Teresa, “Consideraciones sobre retablos ...”, p. 13.

En relación a estos acontecimientos, el domingo 13 de diciembre hubo una procesión deprecatoria que salió de la catedral y fue al Hospital de Jesús:

Iba el dean con el Santísimo y nuestra Señora de Guadalupe, con plegaria y letanías; fueron las cofradías y religiones con sus cruces todas, y el clero y cabildo, todos muy tristes y confusos como si fuera el día del juicio; fue la ciudad, tribunales, audiencia y virrey. Paró la procesión en el hospital de nuestra Señora, donde se acabaron las letanías y motete a Jesús Nazareno.¹¹³

Nuevamente hubo procesión de la catedral al hospital el domingo 31 de octubre de 1677, pero esta vez para celebrar los buenos sucesos de la corona española. Es importante subrayar que fue en este lugar donde se acabó el jubileo de año santo.¹¹⁴

A finales del año 1678, un incidente de otro tipo indica que el hospital hasta podía rivalizar con la catedral. Parece que hubo unos malentendidos entre los cantores de la capilla del hospital y de la catedral. El viernes 4 de noviembre, los cantores de la capilla del hospital fueron avisados de no asistir a funciones dentro de la parroquia de la catedral. Parece ser que fue un pleito de bastante importancia ya que fue llevado ante la Real Audiencia el 11 de noviembre del mismo año, y se dio razón a la capilla del hospital.¹¹⁵ Sin embargo, el miércoles 22 de febrero de 1679 se pregonó un auto de la Real Audiencia, pero esta vez a favor de la capilla de la catedral.¹¹⁶ Este incidente es muy revelador ya que implica que la capilla del hospital era de un calibre lo suficientemente importante como para representar una “amenaza” a la catedral.

El jueves 16 de marzo de 1679, el señor provisor fue a reconocer un nicho de plata que se había obsequiado al Nazareno del hospital.¹¹⁷

¹¹³ Antonio de Robles, *op. cit.*, tomo I, p. 206.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 253.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 259.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 260.

En diciembre de 1688 hubo una gran fiesta en honor al Jesús Nazareno, para la dedicación de la iglesia del hospital. Esta nueva consagración de la iglesia se debe a la conclusión de la bóveda definitiva. La construcción había empezado en 1684 y se terminó el 4 de septiembre de 1687.¹¹⁸ El martes 7 de 1688 fue la procesión del Santísimo Sacramento para abrir la iglesia. Toda la élite novohispana asistió al evento. Al día siguiente se celebró la fiesta de la dedicación del templo; dijo la misa el arzobispo Francisco de Aguiar y Seijas. A su vez asistieron el virrey, la audiencia y los tribunales. En los días que siguieron, dominicos, franciscanos, agustinos, carmelitas, mercedarios y jesuitas celebraron la fiesta.¹¹⁹

El miércoles 18 de enero de 1690 salió una procesión de sangre del Hospital de Jesús. Más de 300 personas se iban disciplinando, “y de indios e indias más de diez mil personas”. Acompañaban la procesión cinco esculturas, dos de ellas de Jesús Nazareno.¹²⁰

En la noche del lunes 29 de enero de 1691 hubo un incendio en el retablo de los Dolores en la iglesia del hospital. Si bien se dice que “amaneció ardiendo la mesa del altar hasta llegar a los pies de San Diego, sin pasar más”, no se registran las pérdidas con más detalle.¹²¹ A partir de este momento, ya no sale la imagen del Nazareno en procesión, o por lo menos no se menciona, tampoco se registran noticias de mayor trascendencia acerca de la imagen del hospital. Sólo en 1695, el domingo 9 de octubre se vuelve a mencionar concretamente la imagen, cuando se registra un milagro que hizo el

¹¹⁸ Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, p. 51; Antonio Robles, *op. cit.*, tomo II, p. 147.

¹¹⁹ Antonio de Robles, *op. cit.*, tomo II, pp. 168-170.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 196.

¹²¹ *Ibid.*, p. 218.

Nazareno al sanar un enfermo “de aire y ciego”, por lo que se descarta la posibilidad que se haya quemado el Nazareno en el incendio de 1691.¹²²

Así que, a falta de más información que contradiga los comentarios de Antonio de Robles, se puede pensar que el Nazareno del Hospital de Jesús conoció su apogeo en el último tercio del siglo XVII. Desafortunadamente, en la actualidad se conserva muy poco de la riqueza decorativa que conoció la iglesia del Hospital de Jesús en su época de esplendor, de la que todavía se hizo mención en el inventario de 1799. No considero que el Jesús Nazareno que se venera en el presente sea el que originó tanta devoción a mediados del siglo XVII. La sanción de la Inquisición, la cual estudiaremos en detalle más adelante, mandó vestir a la imagen por la problemática desnudez que presentaba. El Jesús Nazareno que se venera actualmente tiene las vestiduras talladas y ricamente estofadas, lo cual niega cualquier problema relacionado con la representación de Cristo desnudo (fig. 10).

Lo sorprendente es que la imagen fue lo suficiente poderosa como para cambiar el nombre de un hospital, pero hasta la fecha no se le conoce copia pictórica, como es el caso, por ejemplo, del Cristo de Santa Teresa o el de Chalma –aunque sí las menciona Alexandro Favián cuando se queja de la devoción que recibe la imagen de México, “no se hallaría casa, por pobre que fuese, que no tuviese alguno dellos pintada o de talle”.¹²³

¹²² *Ibid.*, tomo III, p. 30.

¹²³ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 12 de marzo de 1666, reproducido en Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, p. 81. El pintor mulato Juan Correa ha realizado dos Nazarenos que reproducen a una imagen escultórica, *cfr.* Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, *Juan Correa, su vida y obra*, catálogo, tomo II, primera parte, pp. 153 y 267. A pesar de que se considera la posibilidad de que el primero, dentro de la serie del vía crucis que se conserva en la biblioteca anexa a la iglesia del Seminario Menor de Guadalupe (Guadalupe, Zacatecas), sea una reproducción del Nazareno del Hospital de Jesús, quisiera descartar esta posibilidad ya que el Nazareno del Hospital no es un Nazareno en un sentido estricto, sino Cristo en una caída, lo que no corresponde a la representación que allí se puede apreciar, *Cfr.*, *Ibid.*, pp. 143-144. En el caso de la pintura del Nazareno que se conserva en el Museo del Colegio de Vizcaínas, se presenta la posibilidad de que se trate de la copia pictórica del “Señor del Rebozo” del convento de Santa Catalina, o la del “Señor del Coro”, del convento de Santa Clara, lo que por otra parte

También la relación de los milagros obrados en Francisca Angelina corrobora la gran circulación que tuvieron estampas de la efigie del Nazareno del Hospital de Jesús. Hasta el momento se cuenta con tres imágenes del Nazareno del Hospital de Jesús. Una está labrada en piedra y se encuentra en el nicho que corona la puerta lateral del hospital (fig. 11). Allí, la imagen parece estar caminando con la cruz, y no en una caída, como especifica la visión que de ella tuvo la india. Cabe la posibilidad de que se trate de una resolución espacial para que se pueda apreciar mejor la imagen en lo alto de la fachada lateral. La segunda imagen que se conoce del Nazareno es una obra pictórica anónima de 1781, copia sacada de un lienzo más antiguo, que fue además “renovado” en 1816, como consta en la leyenda del cuadro (fig. 12). En éste se representa la traslación de la imagen del Nazareno a la nueva iglesia del Hospital de Jesús. El Nazareno aparece como centro de la procesión, debajo de un palio, con la mano izquierda sostiene la cruz, y con la derecha se apoya en el suelo (fig. 13). Parecería ser la imagen que más fielmente se apega al sueño de la india, con la limitante de que se trata de una copia pictórica del original, e ignoramos en qué consistió la restauración a principios del siglo XIX. La tercera imagen es la de bulto que se sigue venerando en la actualidad, en una capilla al lado de la iglesia (fig. 10). Por las razones anteriormente mencionadas, descarto la posibilidad de que sea la imagen que ocasionó el cambio de nombre del hospital. Además, por las características formales y estilísticas que ostenta la obra, creo que se trata de una obra bastante reciente.

nos habla de otros Nazarenos de gran culto en la ciudad de México, *Cfr. Ibid*, p. 267. En el catálogo de la extinguida Pinacoteca Virreinal, se reproducen dos lienzos de un Nazareno; el primero se titula “El Señor del Gran Poder”, mientras que al otro sólo se le puso “Cristo con la cruz a cuestas”, a pesar de que presentan una iconografía muy parecida. *Cfr. Virginia Armella de Aspe y Mercedes Meade de Angulo, Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, pp. 128 y 145.

Sin embargo, existe un contrato de 1694 que nos permite tener una idea más fiel de cómo era el Nazareno original del Hospital de Jesús. Este contrato es para la ejecución de un retablo lateral para la iglesia de San Luis Obispo de Tlalmanalco, con la advocación de Jesús Nazareno.¹²⁴ El contrato es rico en cuanto a descripción de la obra, lo que permite pensar que el actual retablo con esta advocación es el original, a pesar de que el segundo cuerpo del retablo haya sufrido varios daños.¹²⁵ Pero lo más interesante es que se especifica que el Nazareno de bulto del retablo se ha de hacer “según el que está en el hospital de Nuestra Señora de la Concepción, según los tamaños”. Entonces, el Nazareno que se conserva en Tlalmanalco sería la copia que más fielmente representa la imagen que se veneraba a finales del siglo XVII en el Hospital de Jesús de la Ciudad de México (fig. 14 y 15), y además es prueba clara de la devoción que llegó a tener a pesar de la crítica de Favián. Como se puede apreciar, la representación se acerca a la de la translación de la imagen a la nueva iglesia, donde el Nazareno con una mano sostiene la cruz (ya no es la original), mientras que con la otra se apoya en el suelo.

Los estudios más recientes acerca del Hospital de Jesús no aluden a un cambio de imagen titular, porque no era su propósito hacer una historia de la imagen del Nazareno. Cabe preguntarse si el cambio se efectuó posteriormente y en directa respuesta al edicto de la Inquisición. En un inventario de los bienes del hospital de septiembre de 1799, se registró la existencia de un Jesús Nazareno, el cual se consignó como de talla de tamaño natural, pero aparte de su tamaño, no se aludió a su manera de vestir (de talla o de

¹²⁴ AGNot, Joseph de Anaya y Bonillo (no 13), Ciudad de México, 7 de julio de 1694, fs 91r-93v. Reproducido en: Elisa Vargas Lugo, Gustavo Curiel *et al.*, *Juan Correa, su vida y obra. Cuerpo de documentos*, tomo III, pp. 93-94.

tela).¹²⁶ Lo que sí se sabe, es que, a principios del siglo XIX, se contemplaba hacer nuevos los retablos de Jesús Nazareno, y un administrador, “movido de dolor por la indecencia que he notado en el altar de la prodigiosa imagen de Jesús Nazareno”, había colectado entre los devotos de la imagen las sumas necesarias para costear un nuevo altar, por lo cual pedía licencia para vender los viejos retablos.¹²⁷ El proyecto de los nuevos retablos resultó ser un lamentable fraude, pero vale la pena preguntarse si el Jesús Nazareno criticado por Favián fue parte de la venta. Esta “restauración” del Nazareno, como en el caso de muchas de las imágenes de devoción de la Nueva España, se hizo precisamente porque la imagen seguía teniendo culto. Como lo puntualiza Clara Bargellini en un artículo dedicado a la escultura de bulto, esta situación no constituye una contradicción en términos religiosos ortodoxos; al contrario, porque el Nazareno del Hospital siguió teniendo culto era importante que se conformara al gusto estético de la época para que siguiera teniendo un efecto impactante sobre los fieles.¹²⁸ Por otro lado, también se dio el fenómeno de las imágenes “peregrinas”, las cuales eran empleadas para realizar constantes viajes por la Nueva España, difundiendo así su culto y recaudando limosnas para el santuario.¹²⁹ Estas réplicas no siempre respetaban los materiales, medidas o proporciones corporales de la imagen original, lo que no fue visto

¹²⁵ Elisa Vargashugo, “Comentario acerca de los documentos relacionados con la construcción de retablos”, en *Juan Correa, su vida y obra ...*, p. 247.

¹²⁶ AGN, Ramo Hospital de Jesús, legajo 265, exp. 30, f. 5r.

¹²⁷ Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, pp. 74-76.

¹²⁸ Clara Bargellini, “The Polychrome Sculpture of New Spain”, 1998 (en prensa). Sin embargo, en un apasionante relato de un caso de “no restauración” de Nuestra Señora de los Remedios ocurrido a mediados del siglo XVIII, Elena Isabel Estrada de Gerlero demostró que en algunos casos las autoridades se negaron a restaurar unas imágenes marianas milagrosas. En específico, en el caso de la Virgen de los Remedios, el vicario alegó que al retocar el rostro, ya que el barniz estaba resaltado, los fieles pensarían que ya no era la imagen original, de manera que se decidió mantenerla intacta, para que se manifestara su antigüedad al contemplarla. Por lo tanto, no siempre se requirió que la imagen se apegara al gusto estético de la época. *Cfr.* “Nuestra Señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes”, en *Historia del arte y restauración*, pp. 80-81.

¹²⁹ Elena I. E. de Gerlero, *op. cit.*, p. 87.

problemático, mientras las réplicas eran tocadas por el original.¹³⁰ Lo que deja pensar que este acto era suficiente para se haga patente el poder de la imagen original en la copia –o por lo menos para que los fieles lo perciban así–, lo que también podría ser el caso de las imágenes “restauradas” a través del tiempo.

Es preciso mencionar que ninguno de los relatos que recuerdan el origen y el culto de la imagen del Jesús Nazareno del Hospital, como tampoco los estudios actuales, mencionan el edicto de la Inquisición y los cambios que éste pudo ocasionar en la imagen de Jesús Nazareno del Hospital de Jesús. Como veremos más adelante en el análisis del documento de la Inquisición, el capellán del hospital, que se identifica como Antonio Calderón, trató de modificar, sin resultado, la sanción de la Inquisición.¹³¹ También la Inquisición tuvo particular cuidado de que su censura no dañase al culto que ya recibía la imagen.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹³¹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 191r-191v.

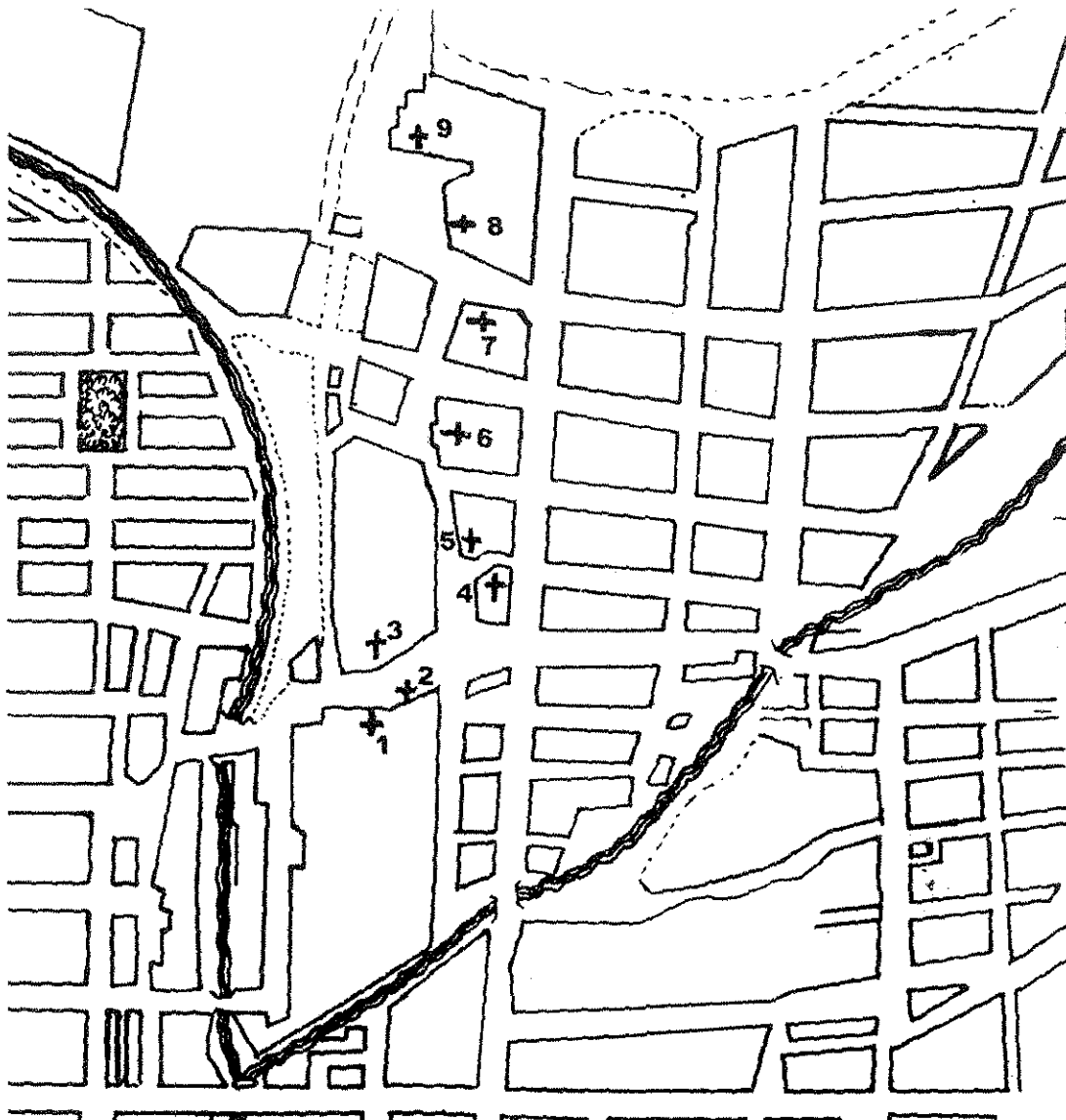


Fig. 4. Localización de las capillas del vía crucis, Puebla.

1. Iglesia de San Francisco, primera, segunda y tercera estación.
2. Cuarta estación, *Los fieles amantes*.
3. Quinta estación, *Cirineo*.
4. Sexta estación, *La Verónica*.
5. Parroquia de la Santa Cruz.
6. Séptima estación, *Segunda caída de Cristo*.
7. Iglesia de San Juan del Río.
8. Octava estación, *Las mujeres piadosas*.
9. Conjunto del Calvario: *Tercera caída, El despojo, la Crucifixión, la Expiración, el Descendimiento, y el Santo Sepulcro.*

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

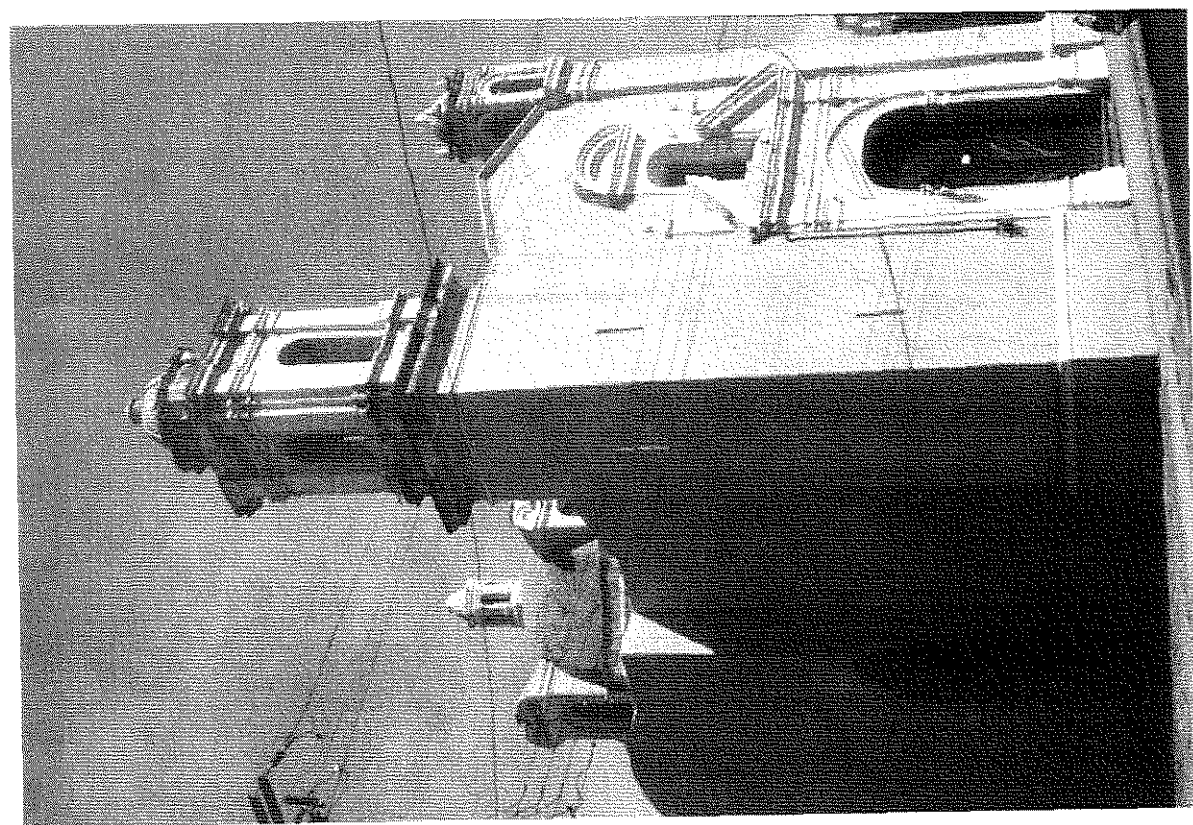


Fig. 5. Quinta estación, vía crucis, Puebla.

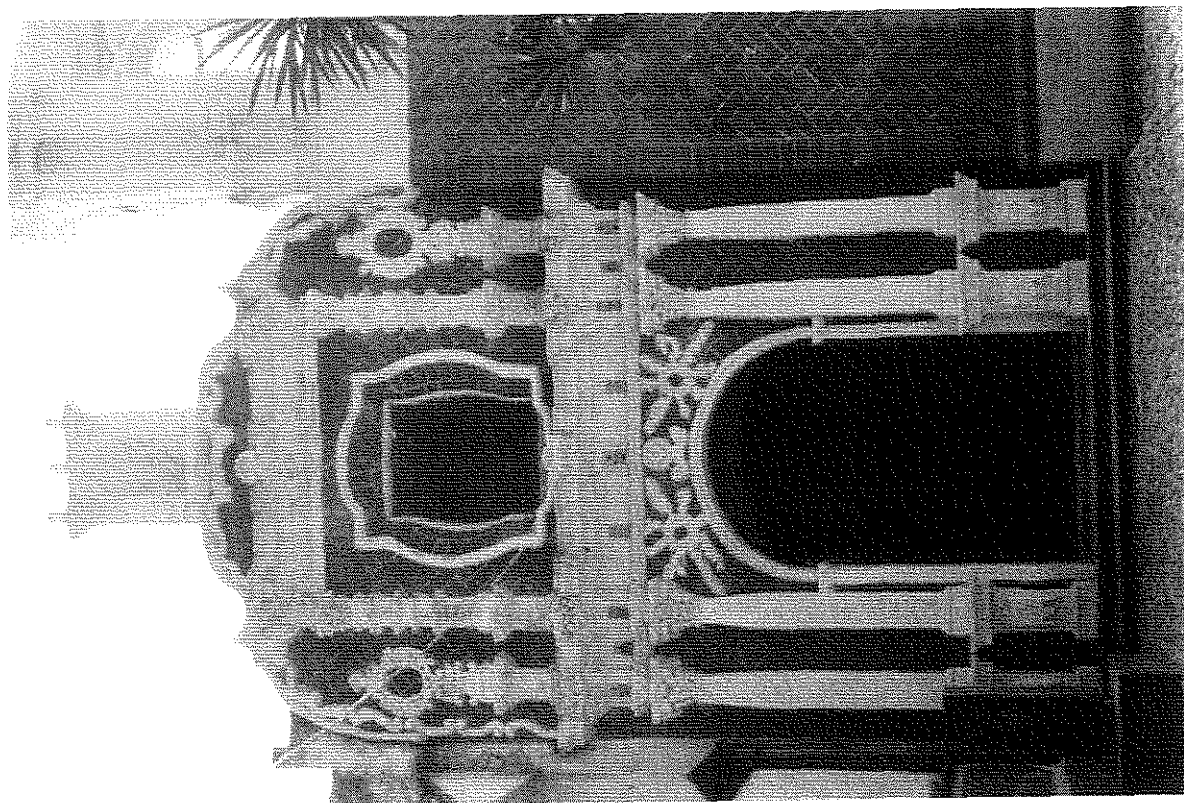


Fig. 6. Octava estación, vía crucis, Puebla.



Fig. 7. Vista general del conjunto del Calvario, Puebla.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

63-C

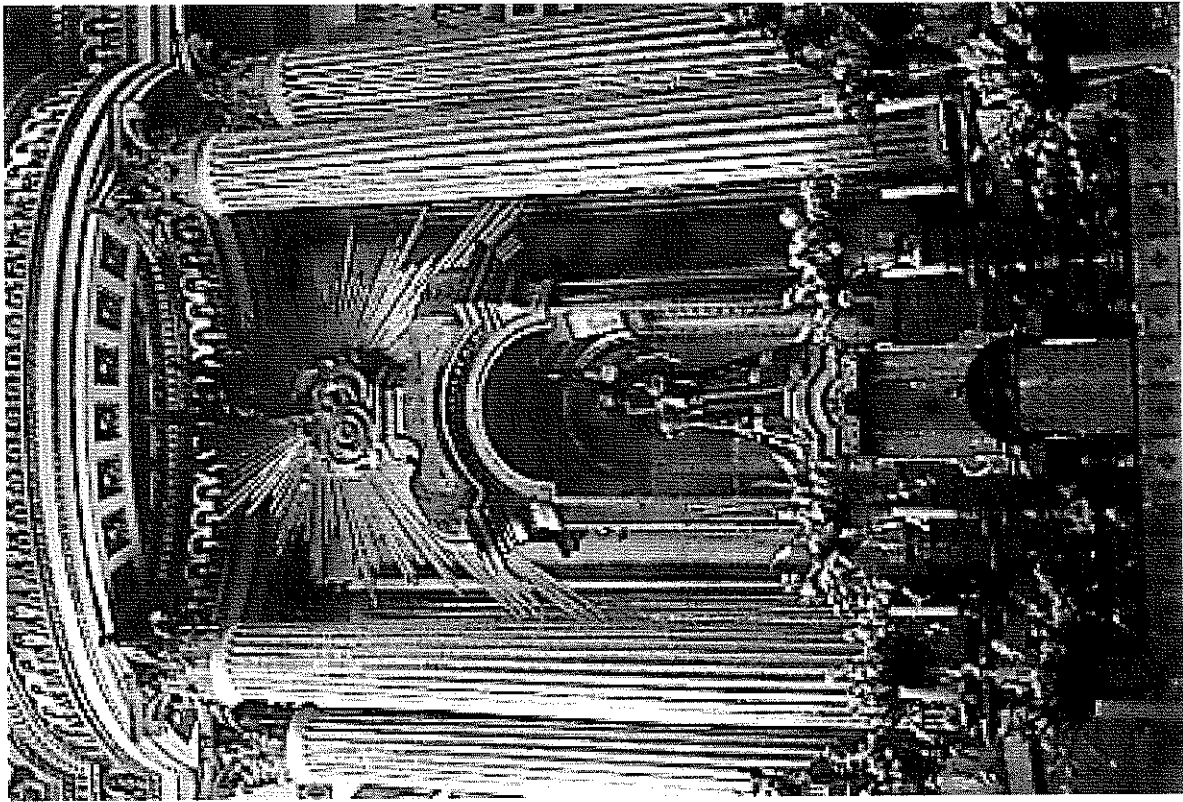


Fig. 8. Anónimo, *Nazareno*, parroquia de San José, Puebla.

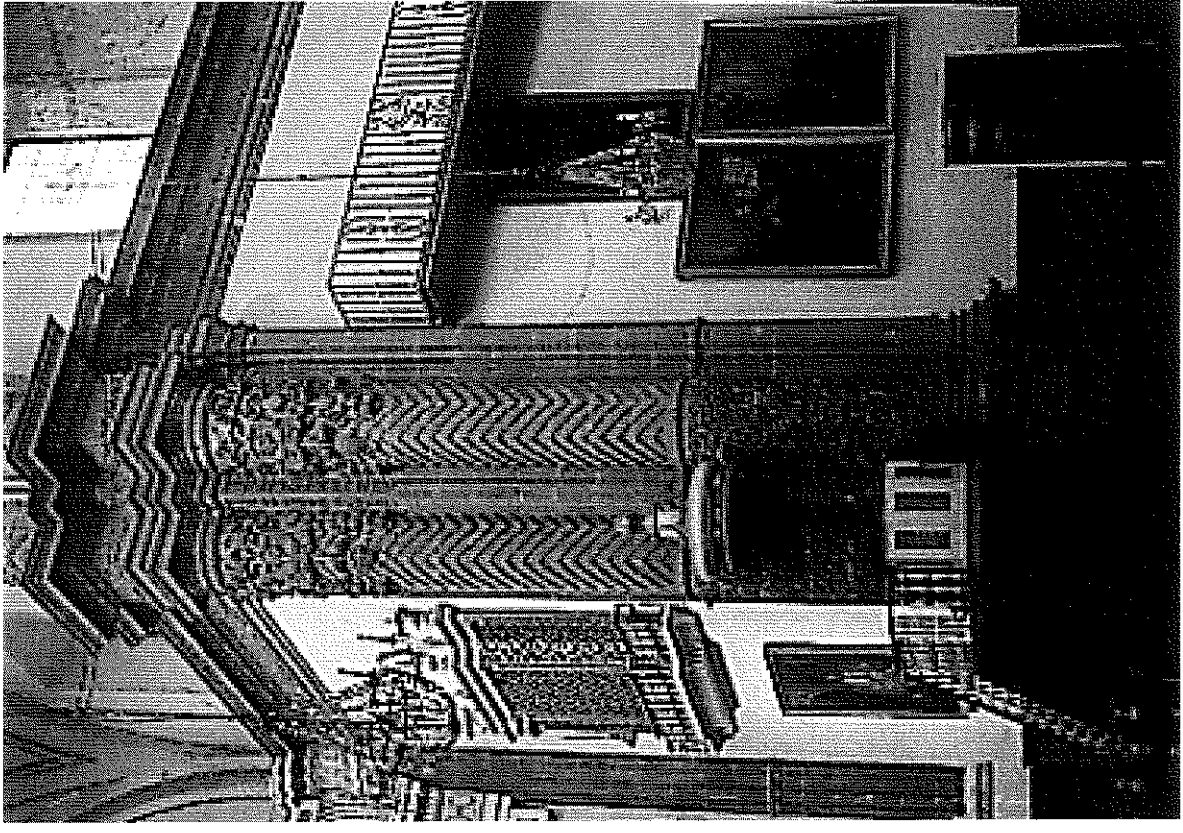


Fig. 9. Capilla del Nazareno, parroquia de San José, Puebla.



Fig. 10. Anónimo, *Nazareno*, Hospital de Jesús, México, D.F.



Fig. 11. *Nazareno*, fachada lateral, Hospital de Jesús, México, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 12. Anónimo, *Traslado de la imagen de Jesús Nazareno al Hospital de la Purísima Concepción*, 1781, Hospital de Jesús, México, D.F.



Fig. 13. Anónimo, *Traslado de la imagen de Jesús Nazareno al Hospital de la Purísima Concepción*, detalle, 1781, Hospital de Jesús, México, D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Fig. 15. . Anónimo, *Nazareno*, detalle, Tlalmanalco, Estado de México.

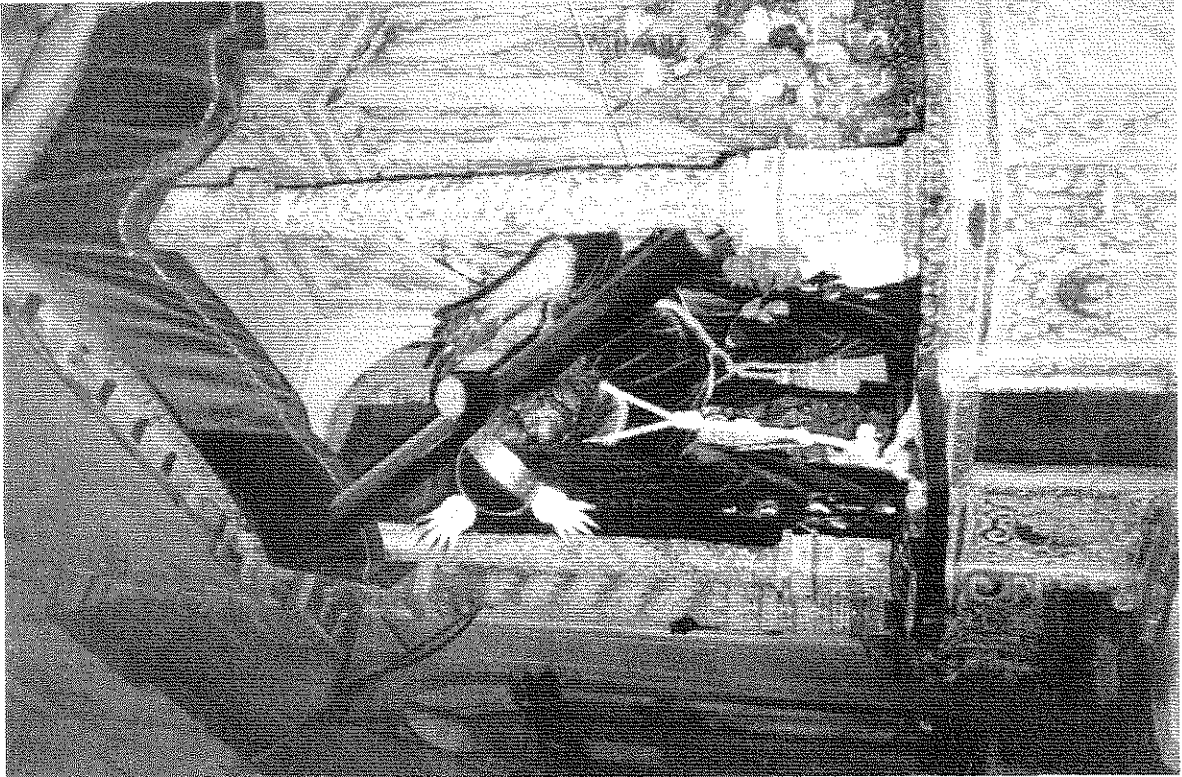


Fig. 14. Anónimo, *Nazareno*, Tlalmanalco, Estado de México.

63-6

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo 2:

Alexandro Favián y la iconografía del Nazareno

Mandase que no sólo se le ponga al Jesús Nazareno de las ermitas de los pueblos sino a todos los demás de todo el reino conforme dice Urbano VIII en su decreto, se corrijan las imágenes de Cristo, el Niño Jesús, la Virgen etc. Y si fuese ajustado se me advierta de ello ... No busco ni pretendo más en estas cosas que la honra y la gloria de este Señor, que se dignó padecer esto y mucho más por nosotros, y el celo de su Santa Iglesia en la observación de sus mandatos.¹

Para reconocer en la plástica los distintos pasos de Cristo en su Pasión, se ha recurrido tradicionalmente a varios atributos y actitudes corporales de Cristo. Si bien la Biblia no es muy rica en cuanto a detalles iconográficos, los artistas contaron con los evangelios apócrifos, una amplia literatura devota, además de la propia tradición pictórica, que hacían más completa la descripción de los acontecimientos. De la misma manera, varios tratados iconográficos dejaron asentado cada detalle de los pasos de la Pasión de Cristo.

En su solicitud a la Inquisición, Alexandro Favián quería fundamentalmente corroborar con los padres inquisidores unos detalles iconográficos de la representación del Nazareno, ya que era la imagen titular principal de las ermitas que había fundado en Puebla –como se vio en el capítulo anterior-. Sus principales dudas eran si se había llevado a Cristo desde el momento de su arresto y durante toda su Pasión con una cadena de hierro o una soga, y cuál era el diseño indicado de la túnica del Nazareno. En este sentido, las dudas de Favián se podrían comparar con las dudas de exactitud de la historia

cristiana de Pacheco en su análisis en favor del Crucifijo de cuatro clavos, sólo que en el caso del tratadista y pintor español, se llegó a obtener la aprobación de varias personas, algunas de ellas muy influyentes.²

En este capítulo veremos por separado de dónde surgen estas dudas de Favián, cómo las plantea y en qué se apoya, además de las discusiones y conclusiones que los padres calificadores tuvieron al respecto.

2.1 Soga o cadena de hierro

Como se vio en el capítulo anterior, Alexandro Favián se vio involucrado en una polémica que se suscitó en la ciudad de Puebla en la segunda mitad del siglo XVII. Se presentó a sí mismo como el fundador de una congregación y patrocinador de unas ermitas que promovían la Pasión de Cristo como principal meditación. El Nazareno era la figura central de esta devoción, por lo que Favián quiso mandar a esculpir una imagen de este paso para la capilla principal del vía crucis. El sacerdote poblano dudó si, como complemento de la vestidura de Cristo, fue con soga o cadena de hierro que prendieron y sujetaron a Cristo, desde su arresto hasta ir a morir. Dijo haber revisado a muchos autores,

y en todos hallé por más cierto y probable que fue cadena muy fuerte y rígida ... qué cosa más dura y cruel que cadena hallaron? Con ésta lo atacan por el temor de que no se les fuese de entre las manos, como otras veces ya lo habían experimentado cuando aún no había llegado la hora de que su divina majestad se dejase prender.³

¹ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184v. Ver el documento II del apéndice documental.

² Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 713-749.

³ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184r.

Apoyó su argumento en “el tomo estampado del contexto y concordancia de los evangelios” de Jerónimo Nadal. Trajo a cuentas concretamente cuatro estampas: la 109, 110, 111 y 125. Afirmó que en la estampa número 109, la del prendimiento, los *judíos* llevan en la mano una cadena para prenderle. En la estampa que sigue, llevan a Cristo ya preso con ella, y Favián hizo la anotación que la inscripción de la letra A, alude claramente al hecho de que Cristo fue arrestado y llevado con una cadena. Siguió su explicación con la estampa número 111, en la cual dijo ser la anotación aún más completa. Sin embargo, cuando se representa a Cristo con la cruz a cuesta en la estampa 125, sale con una soga, detalle que Favián atribuyó a un

yerro del dibujo, pues en todos los antecedentes le habían puesto con cadena. Y porque en la declaración del mismo punto y estampa en las primeras letras A, lo ajustan diciendo *trahitur tamen bonus Iesus catena*. Y no es de creer que entonces lo llevaban con soga, cuando ellos temían ... se lo quitasen de las manos. Pues por miedo de que esto no sucediese ordenaron que fuesen en su resguardo tantos soldados y gente armada.⁴

Con esto juzgó su argumentación completa y concluyó que no pone más autores porque sería “nunca acabar”.⁵ Sin embargo, prosiguió hablando de la tradición que ya tenía la Iglesia al respecto:

se sacan y se han sacado cuantas pinturas hay en la Iglesia desde que se compuso. Así con esto juzgo Señor que bastaba para ponerle a Jesús Nazareno cadena y no soga, pues que se vio por experiencia como hecho que se conmueven las almas de su amor y ternura viéndole de esta suerte por nuestras culpas. Pues así más que no quedaba alma que de rodillas no llegaba con lágrimas a besarle la cadena.⁶

Es decir, Favián hizo de la tradición de la Iglesia y de la devoción que la gente le tenía a este tipo de imagen un argumento más en favor de promover este tipo de detalle

⁴ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 184r-184v.

⁵ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184v.

⁶ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184r.

iconográfico: la cadena impactaba más al fiel, por lo tanto éste se arrepentía más de sus pecados.

Es interesante notar que Favián recurrió a una fuente iconográfica que todavía conocemos para apoyar el uso de la cadena en las representaciones del Nazareno. Por una parte, esto nos habla de la circulación que conocieron las estampas de Jerónimo Nadal en la Nueva España.⁷ Por otra, como es la única fuente en que descansó su argumento, es posible pensar que la *Historia Evangélica* de Jerónimo Nadal constituyera un argumento muy convincente.

La obra del jesuita Nadal apareció en Amberes en 1593, con 153 láminas de los hermanos Wierix, y pronto conoció reediciones: una en 1595, y otras en 1606 y 1607, lo que nos hace ver que fue rápidamente conocida, apreciada y ampliamente circulada.⁸ La edición que utilizó Favián parece ser la de 1595, puesto que dice que estaba dedicada al Papa Clemente VIII, quien ocupó la silla pontifical entre 1592 y 1605.⁹ Muy poco se ha estudiado la circulación de Nadal en la Nueva España, pero es muy importante destacar que fue uno de los libros que Favián le pedía a su amigo Atanasio Kircher:

También quiero suplicar a Vuestra Reverencia por algunos otros que por acá no los hay, ni ha sido posible hallarles, éstos son el del padre Jerónimo Natalis, estampado, de toda la vida de Christo, acciones, parábolas y milagros según el contexto de los cuatro evangelistas; éste es de folio.¹⁰

Lo que nos hace pensar que no era tan fácil acceder a este tipo de libros a un sacerdote poblano que se movía, en este momento, fuera de los círculos eruditos. En varias ocasiones, Favián le volvió a pedir al jesuita alemán más estampas, grandes y chicas, y

⁷ Ver por ejemplo: Luisa Elena Alcalá, "Las *Imágenes* de Jerónimo Nadal y un retablo novohispano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1993, núm. 64, pp. 47-55.

⁸ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Las "Imágenes de la historia evangélica" del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma", en: Jerónimo Nadal, *Imágenes de la historia evangélica*, p. 11.

⁹ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184r.

reliquias para el adorno de sus ermitas. ¿Sería el ejemplar de Nadal, uno de los tantos libros que le mandó el sabio alemán desde Italia, el que Favián utilizó para abogar frente a la Inquisición en favor de la cadena en la representación del Nazareno?

Sin embargo, es notorio observar que las anotaciones a las que recurrió Favián para defender su punto no son iguales a las de la edición que he empleado –algo a lo cual no acudieron los padres inquisidores en su calificación-.¹¹ Tal vez se deba a modificaciones hechas a las ulteriores ediciones. No obstante, las imágenes no parecen haber sufrido estas alteraciones.

En la estampa 109 (fig. 16), los soldados llegan a aprehender a Cristo con una gruesa cadena. En la siguiente lámina (fig. 17), Cristo es capturado y llevado nuevamente con una cadena, pero la anotación de la letra A, *IESUS ligatur collo et manibus*, no especifica –como lo dijo Favián– que se trate de una cadena. En la estampa 111 (fig. 18), a pesar de que las manos de Cristo están atadas con una soga, los soldados llevan claramente al preso ante Anás con una cadena, pero ninguna de las anotaciones –ni la letra A, ni más abajo– confirman por escrito, como lo dijo nuevamente el sacerdote poblano, que así se hizo. En los demás momentos del interrogatorio de Cristo –estampas 112, 113, 114– no se ven las manos de Cristo o de qué manera lo llevan. Sin embargo, en el momento que está preso Cristo en la cárcel de Caifás, los guardias burlándose de él, Cristo está atado a una columna con una gruesa cadena (fig. 19) –ejemplo, sin embargo, al que no recurrió Favián–. En las demás estampas no se aprecia la manera en que llevan a Cristo. No obstante, en la flagelación de Cristo, ninguna cadena está presente, ni para atar a Cristo a la columna –lo que se hace con una soga– ni como instrumento de tortura

¹⁰ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, reproducido en: Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria ...*, p. 24.

(fig. 20). En las siguientes escenas, donde coronan a Cristo con espinas, lo presentan al pueblo, y luego le dan su Cruz a cargar, no tiene las manos atadas, ni es llevado de alguna manera especial. En la estampa 125 (fig. 21), donde Cristo está cargando su Cruz camino al Calvario, los soldados lo llevan de una soga- como lo había advertido Favián - sin que ninguna de las anotaciones aludan a este detalle.

Juan Ortiz de los Heros, jesuita, al presentar su calificación de la carta de Favián, pareció vacilar al calificar la primera duda del sacerdote poblano, y lo hizo mencionando el decreto de las imágenes de la sesión 25 del Concilio de Trento.¹² Primero estableció que no era cierto que desde que se había publicado el libro de estampas de Jerónimo Nadal todos los pintores lo seguían como modelo, “porque cada día se ve lo contrario”. Además, el calificador reconoció que la Biblia no era muy explícita al respecto, ya que sólo decía que Cristo había sido “atado y ligado” lo que indiferentemente podía ser con soga o cadena, por lo que no se debía usar la Biblia como fuente de este tema. Sin embargo, en cuanto al asunto de la cadena, concluyó de una manera muy clara: “ni el pintar el prendimiento de Cristo Señor Nuestro con soga, ni con cadena son hechos heréticos, y ni llevan incluida en sí doctrina herética”.¹³ Entonces, para este padre calificador, lo uno o lo otro era aceptable, pues no ponía en peligro ninguna parte de la doctrina católica.

Por otra parte, fray Jacinto de Guebara, dominico, consideró que si

fue cadena de hierro o de otra cosa es opinable y muy nuevo el decir que iba encadenado; su práctica usual y común es soga, su vestidura larga morada, y pintarle el autor como refiere en su prolija narración ... fue novedad y pudiera causar escándalo y juzgo que uso bien en obedecer al ordinario que le uso retomar dicha imagen en la forma usual y opino tuve más común. Y juzgo que al decir el

¹¹ La edición española moderna se basa en la de 1607, *op. cit.*, p. 11.

¹² AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 186r.

¹³ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 186v.

autor como va numerado que de muchos años acá se pinta con cadena de hierro es falso. Y que sea advertido en no introducir nuevos usos en tierras tan nuevas.¹⁴

El fraile dominico pareció más rígido en su calificación: representar a Cristo con la sogá era parte de la tradición de la Iglesia, y por lo tanto, la tradición confirmaba el uso. Por otra parte, es interesante notar que si bien no es un asunto que ponga en peligro la doctrina católica, lo novedoso podría causar problemas en el entendimiento de los fieles, y por lo tanto se debía evitar. Es conveniente subrayar, que aquí -tanto como en el asunto de la desnudez del Nazareno, como se verá en el cuarto capítulo- el temor a introducir una novedad iconográfica de este tipo está vinculado con el mal entendimiento de los indígenas.

Es notorio mencionar que sólo dos calificadores tomaron en cuenta la duda de Favián acerca de si Cristo fue llevado en su Pasión con cadena de hierro o sogá; los demás padres inquisidores centraron su análisis en la desnudez que presentaba el Nazareno del Hospital de Jesús, como se verá en el capítulo dedicado a este asunto. Tampoco el edicto publicado como resultado de las discusiones que los padres inquisidores tuvieron sobre la solicitud de Favián, mencionó en algún momento el asunto de la cadena de hierro o sogá del Nazareno, por lo que claramente se infiere que no era un asunto problemático para la Inquisición. Esta situación revela las preocupaciones de la Inquisición novohispana: lo primero era una duda iconográfica que no tenía implicaciones teológicas, mientras lo segundo fue debatido vehementemente por haber incorporado una postura peligrosa.

La misma indiferencia en cuanto a este detalle iconográfico aparece en los estudios iconográficos modernos. Louis Réau no menciona en la iconografía del

¹⁴ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 187v.

prendimiento de Cristo si los soldados lo llevaron con soga o cadena de hierro. Cuando habla de la comparecencia de Cristo ante Caifás establece que tiene las manos atadas por una cuerda, “*fune ligatus*”.¹⁵ Sin embargo, especifica que el arte patético de la Edad Media exagera de manera desmedida la ferocidad de los verdugos, para establecer un contraste con la resignación de Jesús. Por ejemplo, Louis Réau menciona el arte alemán de los siglos XV y XVI, donde en una obra se ve a Cristo encadenado.¹⁶ Esta nueva sensibilidad se explica por la influencia de las *Revelaciones místicas de Santa Brígida* y por la puesta en escena del llamado *teatro de los Misterios*; para el ámbito hispanoamericano, se debe agregar la *Mística ciudad de Dios* de Sor María de Jesús de Ágreda. En cuanto a la flagelación de Cristo, si bien Louis Réau menciona que Cristo fue atado a la columna, no especifica con qué.¹⁷ En el paso del *Ecce Homo*, se describe a Cristo con una cuerda que pende en torno a su cuello.¹⁸ Ya camino al Calvario, se presenta a Cristo nuevamente con la cuerda al cuello.¹⁹ Esperando los preparativos para la Crucifixión, ya en la cima del Gólgota, también se le suele representar con las manos atadas con una gruesa cuerda, “como si todavía fuese capaz de resistirse, o de huir”.²⁰ Como se puede apreciar, por lo general, se recurre a la soga; sólo en un caso se menciona la cadena, lo que no parece tener mayor relevancia para el erudito francés de iconografía cristiana.

Al revisar los distintos acontecimientos del prendimiento de Cristo, Gertrud Schiller no menciona en ningún momento si los soldados se llevaron a Cristo con una

¹⁵ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, tomo 1, vol.2, pp. 464-465.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 465-466.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 470, 471.

¹⁸ *Ibid.*, p. 479.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 482, 483.

²⁰ *Ibid.*, p. 488.

soga o una cadena de hierro.²¹ Sin embargo, coincidió con Louis Réau al asentar que en la Edad Media tardía, hubo un aumento de realismo en la representación de la Pasión de Cristo, lo que se tradujo en ese momento por una presencia más numerosa de soldados, que llevaban todo tipo de armas; no se menciona ninguna cadena.²² Al analizar el momento del juicio de Cristo, el primer Escarnio y la negación de San Pedro, si bien en varios ejemplos se reconoce que Cristo tiene las manos atadas, no se especifica con qué.²³ Lo mismo acontece con la comparecencia de Cristo ante Pilato y Herodes.²⁴ En cuanto a la flagelación de Cristo, la autora asienta que a partir del siglo XIII, hay un énfasis más grande en la representación del sufrimiento de Cristo, pero no hay mención de cadena alguna como elemento de este nuevo realismo.²⁵ Sólo en un caso, se alude a una imagen de Cristo en la Prisión, donde está encadenado a la columna. En el detallado análisis que la autora hace del *Ecce Homo* y otras imágenes devocionales que dependen de éste, si bien se dice que Cristo “fue llevado” no se especifica si se hizo con soga o con cadena de hierro. En una ocasión se menciona que alrededor del cuello de Cristo está la soga con la cual fue atado; en otro caso se dice que Cristo tiene las manos atadas, pero nuevamente no se especifica con qué.²⁶ En cuanto a Cristo camino al Calvario, las más de las veces se menciona que va llevado por los soldados; a veces se especifica con soga.²⁷ En los preparativos para la crucifixión, a veces se representa a Cristo con una soga al cuello; otras veces tiene las manos atadas.²⁸ Así, si bien el análisis de la Pasión de Cristo de Gertrud Schiller es por lo general más detallado que el de Louis Réau, el asunto de la

²¹ Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2, The Passion of Jesus Christ, pp. 51-56.

²² *Ibid.*, p. 56.

²³ *Ibid.*, pp. 56-60.

²⁴ *Ibid.*, pp. 61-66.

²⁵ *Ibid.*, pp. 66-69.

²⁶ *Ibid.*, pp. 73 y 74.

²⁷ *Ibid.*, pp. 79-80.

soga o cadena de hierro no está resuelto en ningún momento, por lo que se puede entender como un detalle iconográfico sin mayor importancia.

Anne Derbes, en su estudio de la narrativa italiana de la Pasión de Cristo en el siglo XIII y su relación con la ideología franciscana, hace un interesante comentario, aunque breve, acerca de la presencia de la soga en escenas de Cristo camino al Calvario: está sería un detalle que alude al cordón franciscano.²⁹ Reconoce que el tipo de imágenes estudiado fue en un principio de inspiración franciscana, pero que pronto conoció una aceptación tal que pasó a ser del dominio público,³⁰ a lo mejor es bajo esta perspectiva que se ha de entender la presencia preponderante de la soga en las representaciones de la Pasión de Cristo.

En su análisis de la iconografía de Jesucristo, el investigador argentino Héctor H. Schenone también hace un breve comentario acerca del uso de la cadena en vez de la soga en la Pasión de Cristo, en forma de nota de pie de página, lo que nuevamente indica la poca importancia que se le ha atribuido al asunto. Dice lo siguiente: “Los pintores coloniales del siglo XVIII, tan proclives a un expresionismo exacerbado, pintan a Cristo sujeto con gruesas e inverosímiles cadenas”, y cita por ejemplo la serie de la Pasión de la iglesia del Pilar de Lima, lo que nos permite concluir que este uso no se dio sólo en la Nueva España.³¹ Sin embargo, como lo demuestra la solicitud de Favián y numerosos ejemplos novohispanos, no es un detalle iconográfico que entró en uso en el siglo XVIII, sino que ya estaba presente en la plástica desde el siglo anterior por lo menos.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

²⁹ Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, pp. 161-162.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

³¹ Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, p. 199, nota 358. Sin embargo, la inspiración de la serie limeña proviene claramente de la obra de Nadal, *cf.* Concepción García Sáiz, “Las

Es cierto que fue más frecuente representar a Cristo en su Pasión con la soga en la plástica novohispana, pero aun así no faltan los ejemplos con cadena. Parece que, en la práctica, no fue un detalle iconográfico muy fijo, pues hubo pintores que cultivaron ambos tipos, por lo que se puede atribuir este detalle a las fuentes a que recurrieron para la inspiración de sus creaciones. La misma situación presenta la literatura devota.

Si bien las estampas de la *Historia Evangélica* de Jerónimo Nadal pueden haber servido de fuente visual para las obras novohispanas o peruanas para representar a Cristo, desde el momento de su arresto y durante toda su Pasión, llevado con una cadena en vez de con una soga, esto no explica el afán de Favián en querer que la Inquisición reconozca que ésta era la manera indicada de representarlo. Intentos míos para descubrir alguna reliquia o indulgencia que explicaría la postura de Favián no han tenido éxito.

2.2 La túnica del Nazareno

Favián fue muy explícito acerca de sus motivaciones al consultar la Inquisición en una carta a su amigo Kircher. Las imágenes del Nazareno que había mandado esculpir estaban hechas “conformes a lo que mandaba la Iglesia”, lo que Favián había consultado en muchos autores, de los cuales sólo citó al padre Antonio de Quintana Dueñas, en su comentario a una bula de Urbano VIII.³² Pero causó mucho revuelo porque no se acostumbraba vestir al Nazareno de esta manera en estas tierras, o por lo menos el Nazareno de mayor culto del virreinato no iba vestido según se debía. Fue para remediar

imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal y la pintura de Ayacucho, Perú”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 4, 1988, pp. 43-66.

³² Me ha sido imposible localizar alguna obra o información acerca del padre Antonio de Quintana Dueñas.

aquello que Favián decidió escribir a la Inquisición.³³ En la opinión de Favián, la túnica debía ser:

de color tirante a morado, hecha de punto de aguja, no suelta, como acá se usa, sino ceñido con su cingulo de la misma color y materia, las mangas algo angostas abiertas hasta el codo con sus botones en cada uno y no anchas, como de hábito de fraile cual en estos reinos se practica.³⁴

Es interesante notar que la descripción que hace Favián de la túnica que debía vestir el Nazareno es parecida a la reliquia de la túnica que se conserva en la Basílica de Saint-Denys en Argenteuil, Francia, por lo que se podría suponer que Favián asentaba su argumento en hechos evangélicos concretos. El color de esta reliquia fue descrita por unos como una mezcla de marrón, rojo y morado, mientras otros han indicado que es del color vino.³⁵ Un análisis de fibras identificó la vestimenta como de origen animal, o sea de lana, y que fue tejida por una mano delicada, aunque primitiva. Estos dos puntos corroboran la descripción de Favián. Sin embargo, lo más interesante de esta reliquia es la presencia de manchas en el área de los hombros y de los riñones. Después de haber sido sometidas a análisis científicos se llegó a la conclusión de que estas manchas eran sin lugar a duda producto de sangre humana.³⁶

Más adelante, Favián abunda en la vestimenta de Cristo a lo largo de su Pasión:

Y para salir a morir ya sentenciado a muerte de Cruz, le desnudaron aquella púrpura de irrisión que le habían puesto, con que lo mostró Pilatos al pueblo, y le vistieron las vestiduras que era su túnica morada, y le cargaron su cruz para ir a ser crucificado al Calvario. Y es común sentir de toda la Iglesia que esto hicieron

³³ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 12 de marzo de 1666, en: Ignacio Osorio Romero, *op. cit.*, pp. 80-81.

³⁴ AGN, ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184 r.

³⁵ Joan Carrol Cruz, *Relics. The Shroud of Turin, the True Cross, the Blood of Janarius. History, Mysticism, and the Catholic Church*, p. 24. Agradezco a Gabriela Sánchez Reyes la aportación de este dato. La reliquia, también vestimenta que perteneció a Cristo, que se conserva en Trier, Alemania, es más bien descrita como una capa o manto, y no como túnica. La de Trier ostenta un color marrón, y está compuesta de lino o algodón. *Cfr. Ibid.*, pp. 23, 26.

³⁶ *Ibid.*, p. 25.

... Y el uso antigüísimo de la Iglesia es pintarle con su túnica morada, ceñido y con su cruz a cuestras, que es lo que mandó al pie de la letra Urbano VIII.³⁷

Aquí, nuevamente vemos como Favián motiva su argumento por medio de la tradición que la Iglesia tenía al respecto. Una fuente que reitera continuamente Favián a lo largo de su carta a la Inquisición es el decreto de Urbano VIII. El Papa Urbano VIII (nacido Maffeo Barberini, 1568-1644) publicó varios edictos relacionados con el culto a las imágenes: *Sanctissimus* (1625), *Coelestis* (1634), y *Sacrosanta* (1642).³⁸ A este último hizo referencia Favián cuando dijo: “se trata de la reformación de las imágenes así de Cristo Nuestro Señor, del Niño Jesús, de la Virgen Nuestra Señora, apóstoles, etc. y de los abusos que se cometen, acerca de sus hechuras, vestidos y trajes”.³⁹ Más que la reforma de dichas imágenes, el decreto de Urbano VIII reiteró lo emitido por Trento: trató de erradicar la introducción de nuevos temas o nuevas maneras de presentar temas tradicionales, reconociendo de esta manera el peso de la tradición, lo que va en consonancia con la postura que adoptó Favián. En ningún momento el decreto aludió específicamente a la vestidura del Nazareno:

Además, ordenamos que las imágenes pintadas o esculpidas de manera diferente, sean retenidas por la Iglesia o destruidas, o bien que sean rehechas en el modo y en la forma que se usa desde un tiempo venerable dentro de la Iglesia Católica, con el fin que a través de estas imágenes el culto y la veneración se engrandezcan, y con el fin de que lo que se somete a los ojos de los fieles no aparezca desordenado o novedoso, pero alimente la devoción y la piedad. Aún, establecemos que no se dispongan en las iglesias – no importa a quien pertenezcan – en las fachadas o en los vestíbulos, imágenes profanas, o que representan indecencia o deshonestidad, puesto que la santidad es debida en la casa de Dios.⁴⁰

³⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 185 r.

³⁸ Daniele Menozzi, *Les images, l'Église et les arts visuels*, p. 203.

³⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184 r.

⁴⁰ Daniele Menozzi, *op. cit.*, p. 206. Traducción mía.

Esta bula condenó claramente la introducción de novedades en representaciones plásticas tradicionales, pero no asentó nada con respecto a la manera de vestir al Nazareno, lo que probablemente habría que ser buscado en los escritos del padre Antonio de Quintana Dueñas, del cual desafortunadamente no he encontrado noticia alguna. Parece que ese decreto de Urbano VIII creó una resonancia durable en el mundo Hispano, ya que también es citado en el Sínodo de 1685 en la Isla de Santo Domingo, y su influencia sigue todavía en el siglo XVIII, pues es citado en el tratado de Interián de Ayala, y en el IV Concilio Provincial Mexicano.⁴¹

A pesar del cuidado que tomó Favián en este punto, la atención de los calificadores de la Inquisición tomó en cuenta la vestimenta de Cristo, pero sólo en relación directa con la problemática de la desnudez que presentaba el Nazareno del Hospital de Jesús de la ciudad de México, por lo que se estudia con más detalle en el cuarto capítulo de la tesis.

La presencia del desnudo en el arte fue una situación problemática para la Iglesia católica postridentina. Prueba de ello es la gran producción de tratados artísticos que a lo largo de varios siglos buscaron reglamentar algo que en general se condenaba. Al emitir su juicio acerca de la desnudez del Nazareno del Hospital de Jesús, los calificadores de la Inquisición novohispana participaban al mismo tiempo en los grandes debates teóricos y prácticos que sucedieron en Europa con respecto al desnudo en el arte. En el siguiente capítulo se hace un recuento de la situación europea y de los tratados que hablan de este asunto.

⁴¹ Consultar respectivamente: Emilio Rodríguez Demorizi, *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*, p. 119; Juan de Interián de Ayala, *op. cit.*, p. 23; Luisa Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, p. 245.

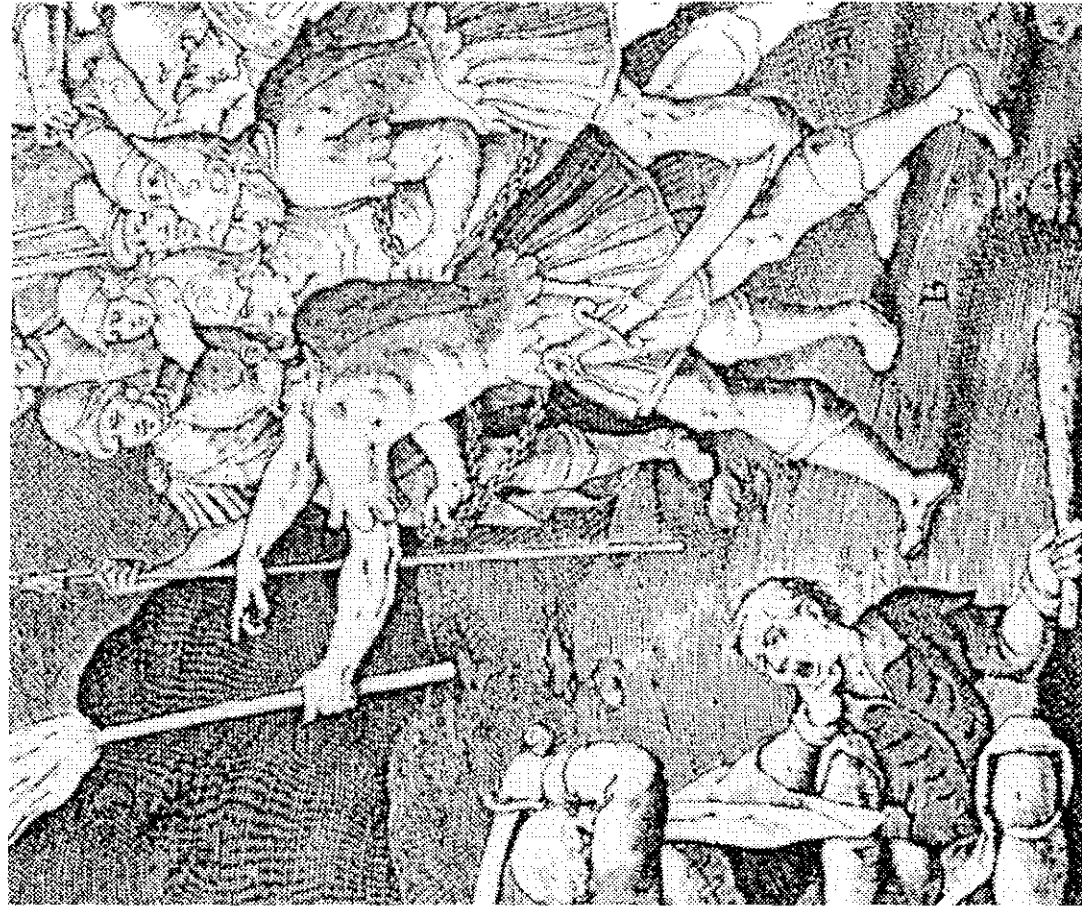


Fig. 16. J. Wierix, *Prendimiento*, y detalle, ca. 1593.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



77-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

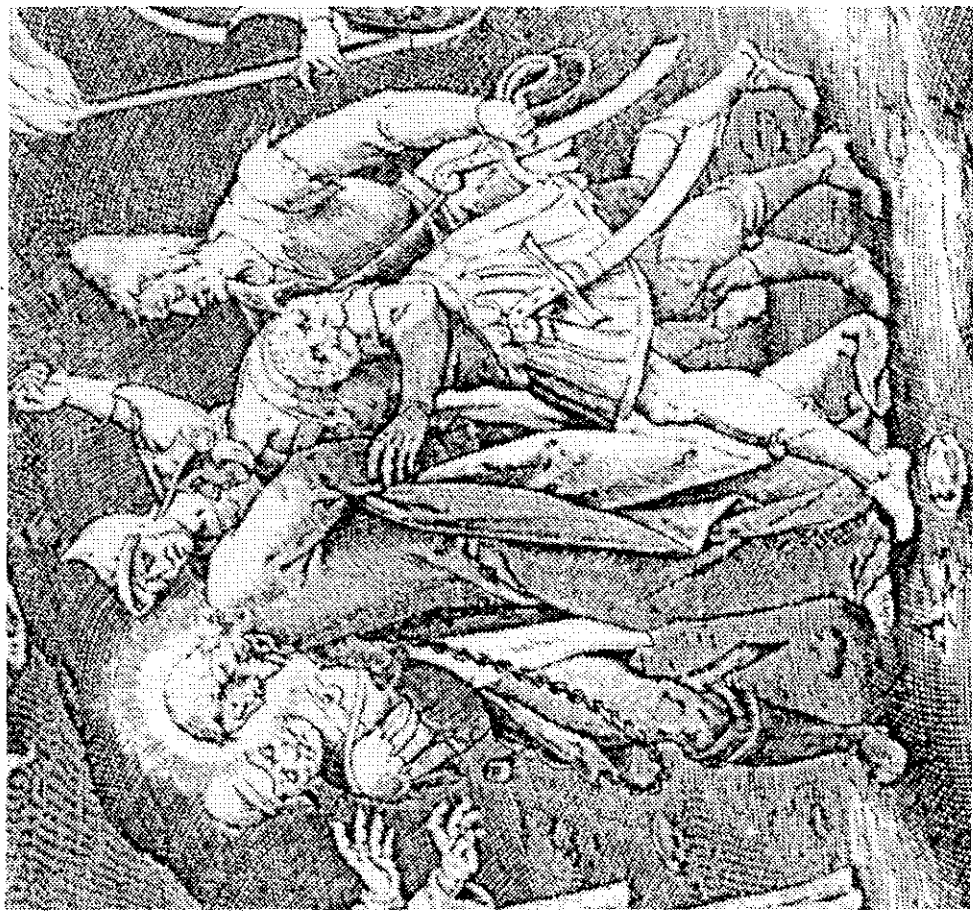
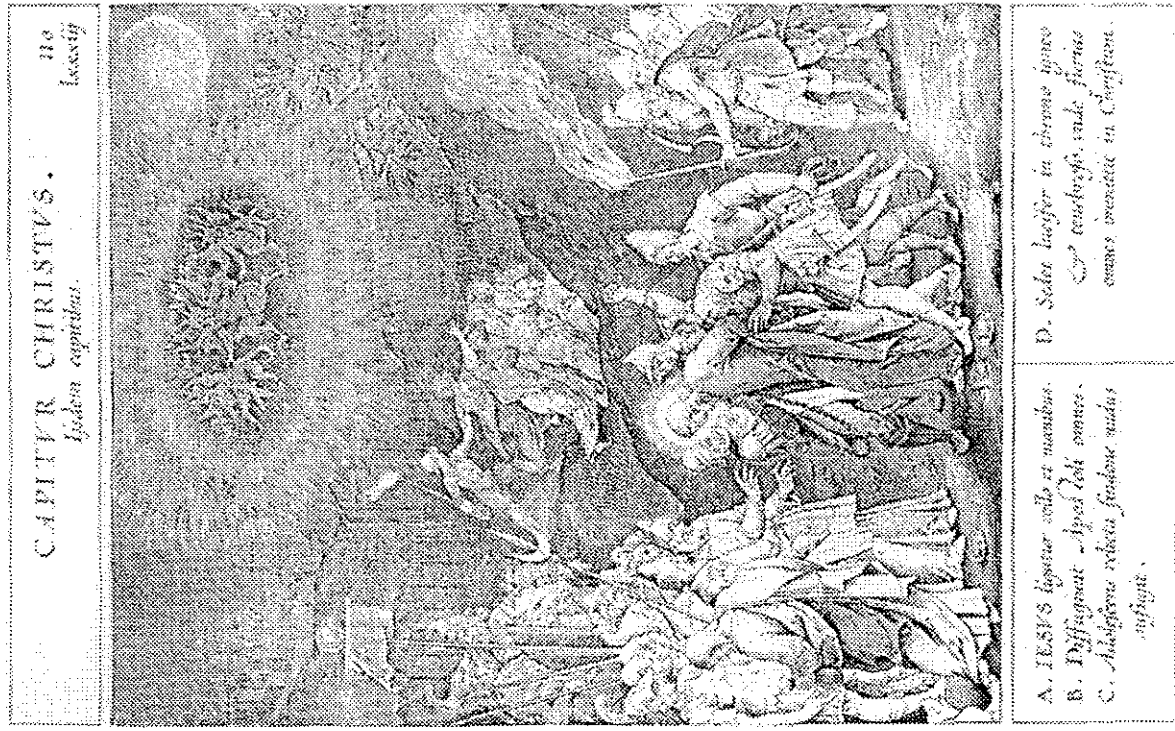


Fig. 17. J. Wierix, *Cristo capturado*, y detalle, ca. 1593



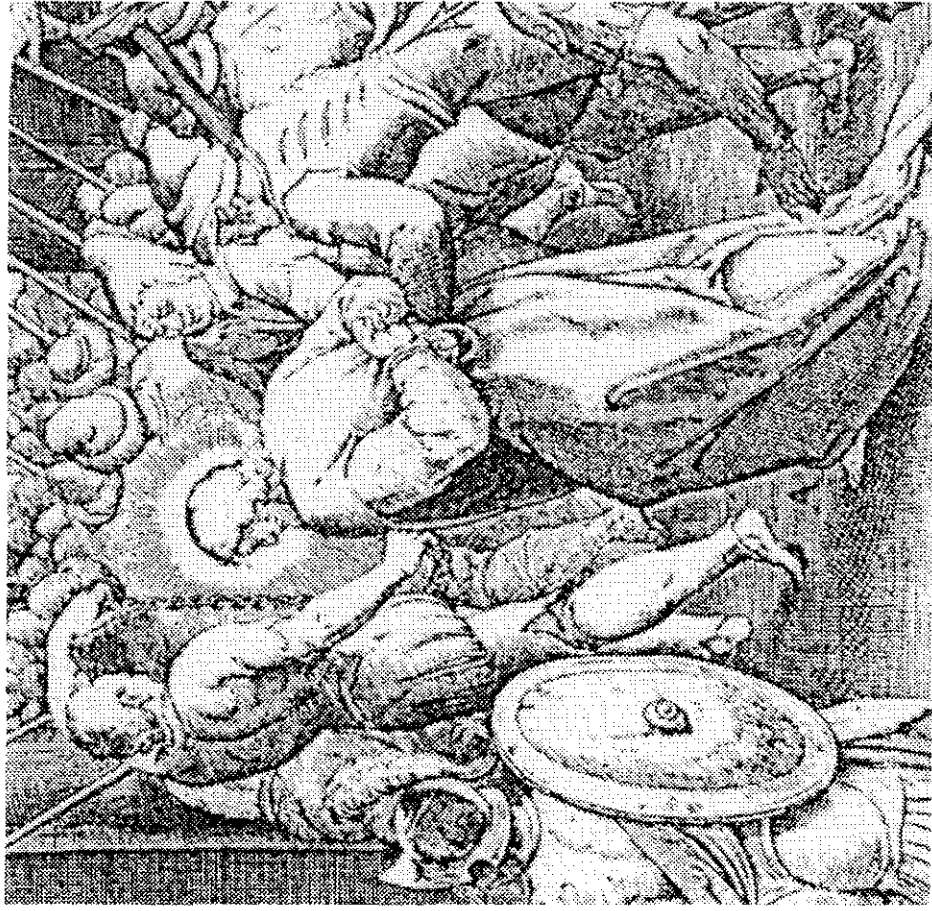
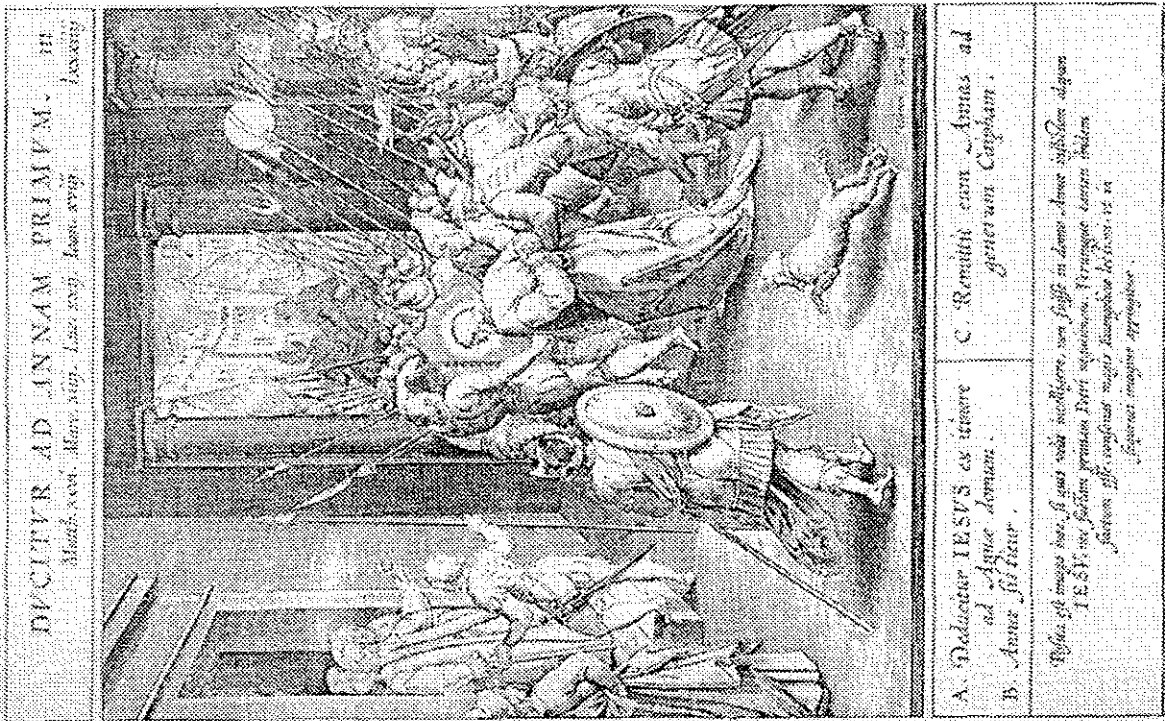
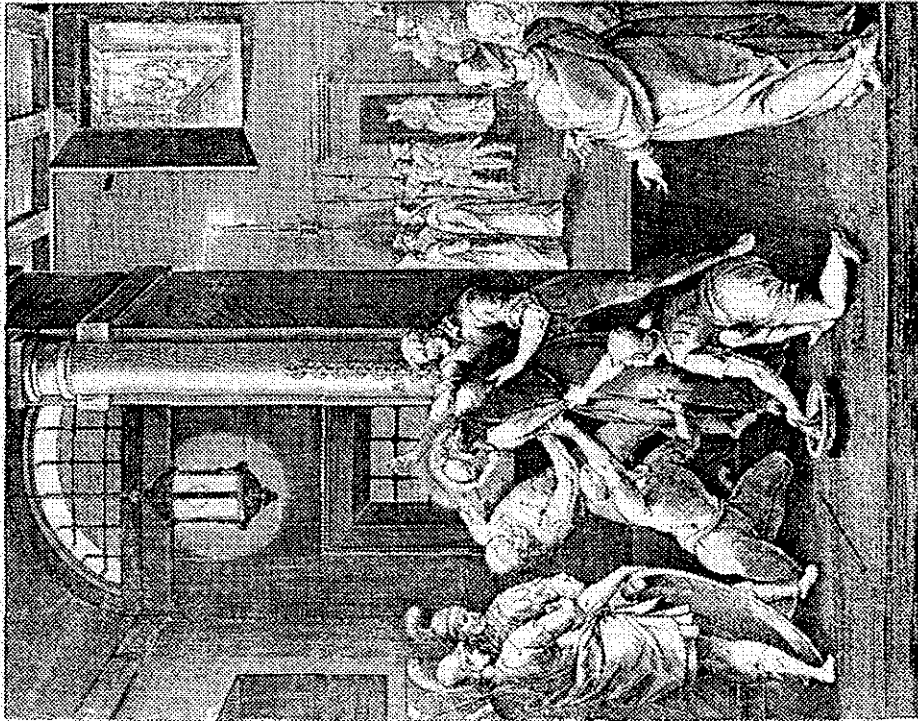


Fig. 18. J. Wierix, Cristo es llevado ante Anás, y detalle, ca. 1593.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

DE GESTIS IN CARCERE CAITHLE, POST DIMISSIONE CONCLIVAM.
 116
 Episcopus expositus.



A. Esculapio equitatur ad saniam,
 mare inferri;
 B. Crudelestime affligat IESVM.
 quod erat religione nocet.
 C. Demisit ad Nigrosam Matrem
 Neros, 2^o Invenit.

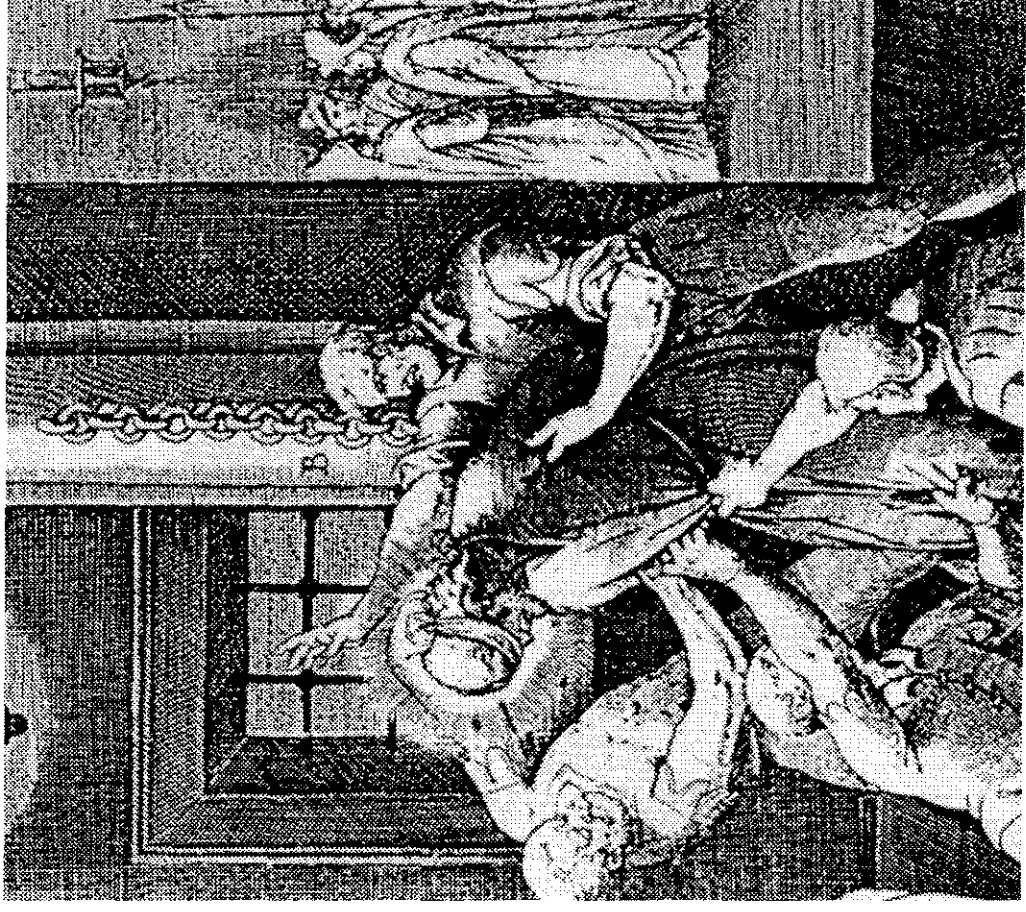
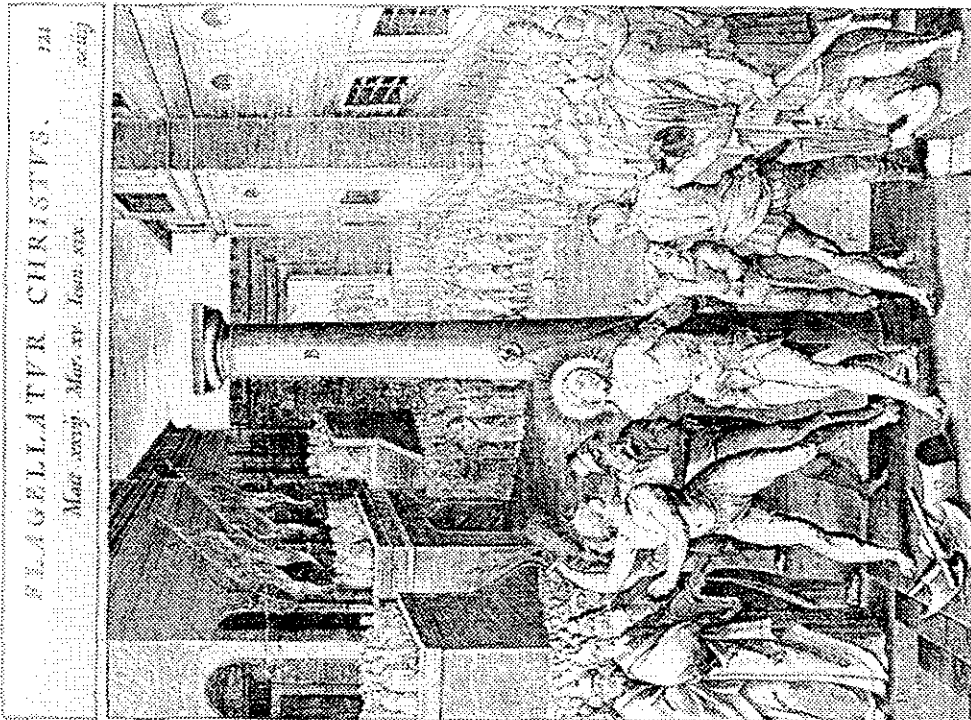


Fig. 19. J. Wierix, Cristo preso en la cárcel de Caifás, y detalle, ca. 1593.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN



FLAGELLATIO CHRISTI. 24
 Marc. xv. Joan. viii.

- A. Prætorium, C. propylæum, inde profertur Christus, flagellatur.
- B. Conatus ad quædam signa fieri.
- C. Christus qui repite perterritus clamavit.
- D. Melchioris Sacerdos, et Romanorum.
- E. Dæmonia crederetur 18573.
- F. Dæmonia HÆSPER crederetur quædam.
- G. Ergo Mauri ante propylæum flagellatur. Hæc quam crederetur ante verum legem flagellatur.

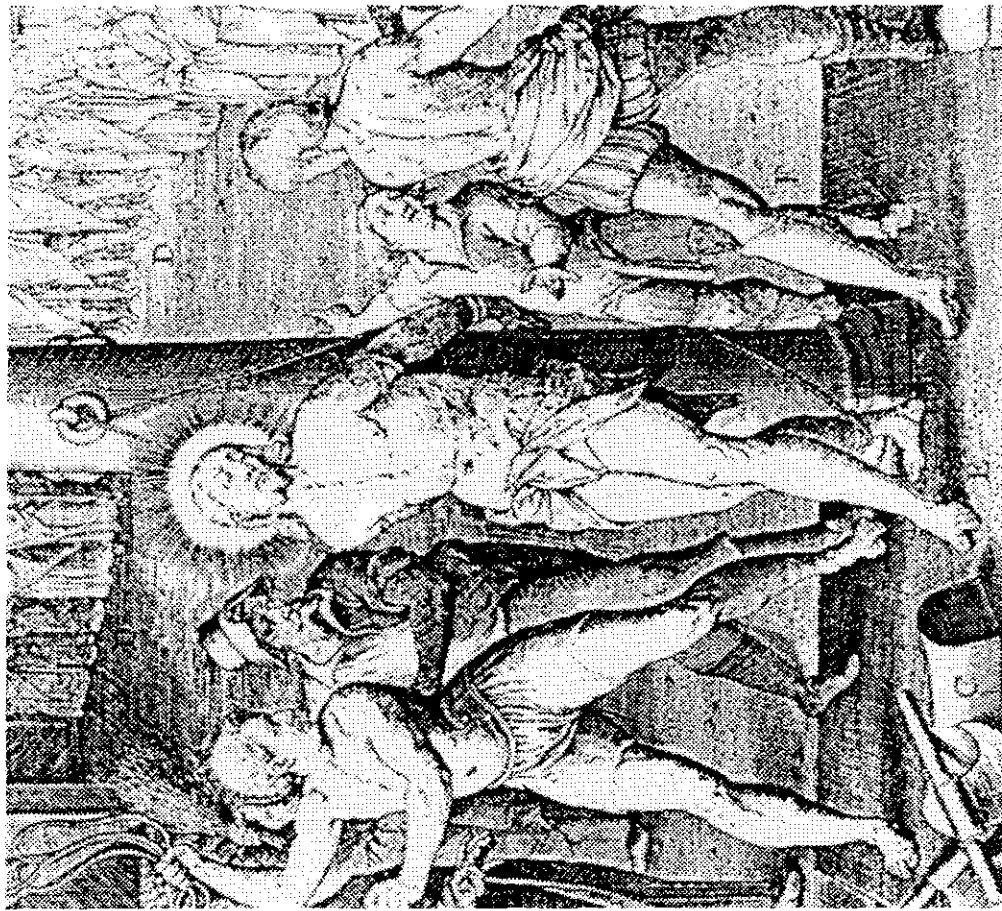


Fig. 20. J. Wierix, *Flagelación*, y detalle, ca. 1593.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

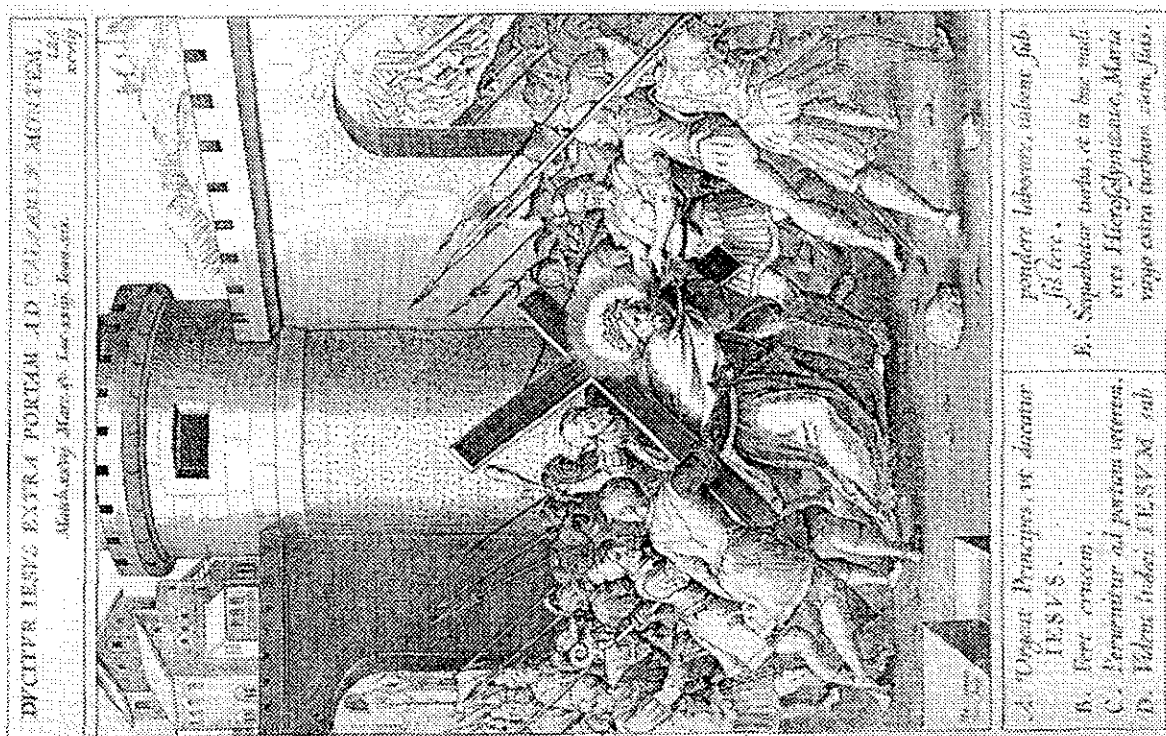


Fig. 21. J. Wierix, *Cristo camino al Calvario*, y detalle, ca. 1593.

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Capítulo 3 :

La desnudez de Cristo

La Iglesia todopoderosa en la vida cotidiana de la Nueva España exige que el cuerpo se oculte... El cuerpo dejó de ser una réplica de la perfección divina, tal y como se interpretaba en la civilización grecorromana, para transformarse en objeto de humillación y de vergüenza. Y así ocurrió durante toda la Colonia: la religión era el bastión de la decencia pública y privada.¹

No es justo equiparar el desnudo novohispano con el que se hizo en Europa. Las situaciones históricas y culturales que privaron en ambos lados del Atlántico fueron diferentes en ambos casos y no pueden ni deben ser confrontados sus productos artísticos con ligereza. En Nueva España la carne se vistió, los músculos se ocultaron y los escotes subieron, porque así lo estipulaban las reglas del decoro, la honestidad y el pudor que promovían la Iglesia católica y la sociedad.²

Alexandro Favián no fue el único que escribió a la Inquisición para denunciar la desnudez en la plástica novohispana. Existe por lo menos otro caso, fechado en Veracruz

¹ Sylvia Navarrete Bouzard, "El cuerpo erótico: desnudo y pudor en el arte mexicano", en *El cuerpo aludido, anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX*, p. 152. Pese a estos comentarios, a la fecha no existe un estudio a fondo de la problemática del desnudo religioso en el arte novohispano. En este artículo, se establecen unos breves y generales comentarios acerca de la época colonial, para luego saltar a los siglos XIX y XX. Para España existen excelentes estudios reunidos en: *El desnudo en el Museo del Prado*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998.

² Gustavo Curiel, "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del Marqués de Celada (Historia de un proceso inquisitorial, 1692)", en *La abolición del arte*, pp. 278-279. Este estudio es hasta la fecha el único que examina en detalle un caso de la Inquisición novohispana que censura el desnudo en el arte, aunque se trata de temas profanos, y no religiosos, como en el caso de Alexandro Favián. También se sabe que Manuel Tolsá fue delatado al Tribunal de la Inquisición por Antonio González Velázquez, director de Arquitectura en la Academia de San Carlos, por tener en su recámara, donde recibía a la gente, una estampa francesa donde se veía a una mujer desnuda. El hecho de tener a esta obra en vista de todos fue calificado de "no sólo indecente sino positivamente obsceno". Cfr. Edelmira Ramírez Leyva, "La censura

en 1778, donde se censuraron dos imágenes de talla, una de Santa María Magdalena, otra de Santa María Egipciaca, por estar desnudas. Las esculturas fueron quitadas de la vista “en tanto se les hiciera algún ropaje de penitencia, que encubriera la desnudez en que se mostraban, sin otra defensa contra el examen visual, o curioso de los ojos, que el velo de la honestidad”.³ Esta solicitud no parece haber producido el mismo impacto en la Inquisición que el caso de Alexandro Favián: no le sigue ningún parecer de los padres inquisidores, ni sabemos de un edicto que se haya publicado en relación a esta denuncia. A lo mejor porque ya se había tomado una medida de corrección. También tendrá que ver con que no eran imágenes de gran culto como en el caso de Favián. A pesar de que tal vez ya no parecía tan amenazante el recuerdo del Concilio de Trento a finales del siglo XVIII, Interián de Ayala había emitido una sanción en su tratado que tenía que ver específicamente con estas santas:

Y si esta regla debe guardarse en las pinturas de los hombres, mucho mas en las de las mugeres: la que si, como debian, hubieran tenido presente los Pintores, no veríamos en el día pintadas algunas Pelgias, Marías Egipciacas, Magdalenas, y otras mugeres Anacoretas, gran parte desnudas, ó á lo menos vestidas con poca decencia.⁴

Como veremos más adelante, también el IV Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1771, abunda en referencias a la representación deshonesto de las Santas arriba mencionadas, lo que nos permite pensar que representarlas de esta manera no era algo tan fuera de lo común.

ESTA TESIS NO SALI
DE LA BIBLIOTECA

inquisitorial novohispana en algunos procesos sobre imágenes y objetos de arte”, en *La abolición del arte*, pp. 231-232.

³ AGN, Ramo Inquisición, vol. 1196, f. 194 r. Ver el documento IX del apéndice documental de la presente tesis.

⁴ Fray Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito ...*, p. 40. He respetado la ortografía establecida en la edición consultada.

Lo que pretendo hacer en esta parte, es una revisión de los tratados de arte italianos, flamencos y españoles, de los siglos XVI, XVII y XVIII, que tratan del tema de la desnudez en el arte, como antecedente de la crisis que conoció la Inquisición novohispana con respecto a la solicitud de Favián. De particular interés son los tratados que establecieron una diferencia entre la desnudez en el arte en general, y la desnudez en el arte religioso, para ver cómo motivaban en el campo de la religión el uso de algo que en general se condenaba. También vale la pena revisar algunos casos de crítica a maestros europeos, por presentar desnudos en sus obras, particularmente el caso de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, por la gran resonancia que tuvo. Esta revisión de ninguna manera pretende ser un análisis exhaustivo del tema. Sin embargo, quiero poner de relieve parte del desarrollo de la cuestión para tratar de lograr una mayor comprensión de los antecedentes del caso de Alexandro Favián, con el riesgo asumido de que no constituye un estudio completo de la problemática de la presencia del desnudo en el arte religioso.

También es importante revisar los Concilios Provinciales Mexicanos, y las ordenanzas de los gremios de pintores y escultores novohispanos. No sólo para corroborar qué oportunidad de crear desnudos tenía el pintor y el escultor en la Nueva España, sino cómo funcionaban estos mecanismos de control para la buena representación de las obras plásticas, mismos que parece haber transgredido el Nazareno del Hospital de Jesús.

3.1 Concepto y sanción manejados en los tratados de arte: decoro y desnudo

Las discusiones acerca de la desnudez en el arte se introducen de manera recurrente en los llamados tratados moralistas,⁵ a raíz del Concilio de Trento (1545-1563), y de una parte específica del edicto acerca de la veneración de las imágenes:

Y sea evitada, en fin, toda lascividad, de modo que no se pinten ni adornen imágenes de belleza provocativa ... Por lo demás, ocúpense los obispos con tanta diligencia y cuidado de estas cosas que no se advierta nada desordenado o dispuesto de cualquier modo y confusamente, nada que sea profano y deshonesto, puesto que a la casa de Dios conviene la santidad.⁶

El desnudo no estaba anteriormente ausente en el arte, como lo demuestra la preocupación del Concilio, como tampoco era un tema ajeno a la tratadística anterior a estas fechas, sino que el enfoque se había dirigido hacia otros asuntos. No obstante, la imprecisión de los términos empleados en el decreto tridentino alimentó los debates posteriores. El origen del conflicto, aunque no siempre asentado claramente, radicaba en los desnudos de asuntos paganos que habían invadido el ambiente religioso en el Renacimiento y que podían constituirse en provocaciones a la moralidad. Unos autores adoptaron una postura de absoluto rigor, negándose a permitir cualquier desnudo; mientras que otros trataron de fundamentar una actitud intermedia, sobre todo en cuanto a los desnudos en contexto religioso. En síntesis, los tratados moralistas se centraron en los posibles efectos que el arte podía provocar en el espectador. Sin embargo, las consecuencias del Concilio Trento en la plástica van mucho más allá de eliminar las imágenes de desnudo que supuestamente llevaban los fieles a cometer actos impúdicos, y

⁵ Julius Schlosser, *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, pp. 365-370.

⁶ Concilio de Trento, *Decreto sobre la invocación, la veneración y las reliquias de los santos y sobre las imágenes sagradas*, reproducido en: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Renacimiento en Europea*, ed. Joaquim Carriga, p. 348.

consecuentemente el debate no se redujo a este tema, aunque aquí me limitaré al análisis del tema de las imágenes “deshonestas”.⁷

En varios de los tratados artísticos, antes de pasar a analizar concretamente el concepto y la sanción dirigida a la desnudez en el arte, se especula acerca del decoro y de la decencia. Por lo general se entiende por decoro la representación adecuada y apropiada en cuanto a gusto, moralidad y religión. De allí se sigue que el contenido de una pintura deba ser “una ilustración rigurosamente exacta, a la vez que viva y conmovedora, de los hechos de la historia cristiana y de las verdades de la fe” y, por lo tanto, era necesario considerar la calidad de la persona a representar, su nación, vestimenta, edad y época.⁸ Por decencia, se entiende la representación honesta, modesta, correspondiente a la calidad de la persona representada, por lo que muchas veces decoro y decencia se utilizan como sinónimos. En este sentido, el debate de la desnudez en el arte se desliza muchas veces como una prolongación de la discusión de lo indecoroso, de lo indecente.

3.1.1 Antecedentes al Concilio de Trento

A pesar de que León Battista Alberti antecede por mucho a los tratados moralistas, el sentido de decencia ya era implícito en *De la pintura* (1435), cuando declaró, acerca de la composición de un cuadro, que “es preciso que todas las cosas se conformen con arreglo a cierta dignidad”, y que “todos los cuerpos han de convenir en tamaño y función con la cosa que se trate”.⁹ Alabando después la variedad de actitudes y movimientos de los

⁷ Para un estudio más completo de los antecedentes y del alcance del Concilio de Trento, consultar: Nelida Sigaut Valenzuela, *José Juárez en la pintura mexicana del siglo XVII*, pp. 1-70.

⁸ Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, pp. 66, 72.

⁹ Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, pp. 100-101.

cuerpos en un cuadro, lo que según el autor constituía el deleite de cualquier historia, dijo:

Si es posible, dejaremos a alguno desnudo y otros, a su alrededor, medio vestidos y medio desnudos. Pero observaremos siempre el pudor y la decencia. Las partes obscenas del cuerpo y todas las que tienen poca gracia se cubrirán con un paño, con unas hojas o con la mano ... Por tanto, considero que hay que observar esta modestia y decencia en toda «historia», eliminando y enmendando toda fealdad.¹⁰

Claro, el intento de Alberti al hablar de la desnudez en el arte, no era tanto de erradicar el desnudo en el arte y de prevenir sus abusos –entendido en un sentido tridentino- sino de precisar la manera adecuada de hacer la composición de un cuadro.

De manera general, el desnudo de esta época era una forma ideal y no problemática de arte, a través de la cual se buscaba establecer los cánones de las proporciones del cuerpo humano, lo que demostraba el grado de habilidad alcanzado por el artista. Los artistas de este momento se enfrentaron a la naturaleza misma para representar al cuerpo humano, con una actitud selectiva frente al modelo vivo, seleccionando los que, a su juicio, aparecían como los más bellos: “su intento era el de descubrir el ideal con el fin de definir lo normal”.¹¹ En este sentido iban las láminas y las explicaciones de Alberto Durero en *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano* (1532-34), que busca asentar la simetría y medidas del cuerpo humano en posición recta, y luego las variaciones de las figuras en flexiones, gestos y posiciones, tanto en cuerpos masculinos, femeninos, e infantiles, analizando los cuerpos de lado, de frente y de espaldas.¹² El mismo sentido planteaban algunos escritos de Leonardo da

¹⁰ *Ibid.*, pp. 102-103.

¹¹ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, p. 105. Para un recuento de la historia de la teoría de las proporciones y su reflejo en los distintos momentos artísticos, *cfr. op. cit.*, pp. 77-130.

¹² Alberto Durero, *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, ed. Jesús Yhmoff Cabrera, México, UNAM, 1987.

Vinci y ciertas láminas que estudiaban la anatomía, además de las proporciones y movimientos del cuerpo humano.¹³

3.1.2 La crisis: el *Juicio Final* de Miguel Ángel

Son varios los ataques directos que sufrieron obras de distintos maestros a raíz del sentimiento de piedad peculiar que promovió la Contrarreforma. Algunos criticaban lo impropio en la pintura religiosa en cuanto a elección de vestimenta o del modelo. Otros atacaban directamente la presencia de desnudos, donde ya no se censuraba lo estético, sino aspectos morales, ya que “se ve en el tratamiento irreverente del tema una incitación al deseo carnal”.¹⁴

El ejemplo de impropiedad más célebre fue, sin lugar a duda, el *Juicio Final* de Miguel Ángel. Aunque Miguel Ángel parece estar muy lejos de las preocupaciones novohispanas, no creo que la atención que atrajo a la presencia del desnudo en un contexto religioso sea ajena a la perturbación que la solicitud de Favián causó a la Inquisición. Numerosos fueron los intentos de cubrir las partes más “ofensivas” de la obra y considerables fueron los escritores que criticaron la obra del maestro en nombre del decoro, “por la gravísima violación de la modestia, la decencia y la sagrada verdad, de convertir un sublime tema religioso en una exhibición de invención anatómica”.¹⁵

Giorgio Vasari, en su *Vidas de grandes artistas* (primera edición en 1550, edición definitiva en 1567), ilustra bien la ambivalencia que se tuvo frente a los desnudos del maestro florentino. Primero mencionó a los numerosos desnudos que planteó Miguel

¹³ Leonardo da Vinci, *Tratado de Pintura*, pp. 271-310, láminas 12-36.

¹⁴ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 67. Concretamente, el autor se refiere al caso de Borghino, en 1584, cuando censura a Bronzino, por haber introducido desnudos en su composición de *Cristo en el Limbo*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 67.

Ángel en su *Batalla de Pisa* como una habilidad técnica: “lo cual le dio ocasión para pintar desnudos en mil formas y maneras y mostrar su conocimiento del dibujo anatómico”.¹⁶ Pero al hablar de las figuras del *Juicio Final* su opinión estaba más dividida, entre su propio gusto por alabar a su amigo, y el juicio moral de sus contemporáneos:

Lo que se propuso fue pintar el cuerpo en todas sus actitudes y sentimientos, demostrar de lo que era capaz cuando se ponía a dibujar, facilitando el camino a los que le siguieron para poder lograr el principal fin de este arte: pintar el cuerpo humano desnudo, mostrando a todos la manera de llegar a la perfección. Muy avanzado ya el trabajo, el Papa fue a verlo, acompañado por Messer Biagio di Cesena ... [el cual le] contestó que colocar en un lugar sagrado desnudos tan procaces no le parecía apropiado para un santuario, sino para baños y hosterías.¹⁷

Anteriormente, al hablar de Fray Angélico, Vasari había propuesto que los pintores que se dedicaran al arte religiosos deberían ser eclesiásticos, para que no cayesen “en apetitos desordenados”:

Pero tampoco por esto aprueba algunas figuras de mujeres medio desnudas en las iglesias, dando con ello a entender el pintor lo poco que ha tenido en cuenta el lugar donde iban a ser colocadas, pues la perfección de su arte no impide que tengan el debido respeto a personas y lugares.¹⁸

Nuevamente se ve que Vasari reconoció en el desnudo artístico la habilidad de un pintor, pero prevalecieron las preocupaciones por el decoro en las obras de carácter religioso.

Un sentimiento parecido al de Vasari ofreció Ludovico Dolce, en 1557, al declarar que, tomando en cuenta el lugar donde se encontraba la obra tan criticada de Miguel Ángel,

¿Os parece adecuado, para evidenciar las dificultades del arte, descubrir siempre sin respeto aquellas partes de las figuras desnudas que el pudor y la honestidad mantienen ocultas, sin tener miramientos ni para la santidad de las personas que se representan ni para el lugar donde están pintadas? ... He aquí que las leyes

¹⁶ Giorgio Vasari, Giorgio, *Vidas de grandes artistas*, p. 64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

prohíben que se impriman libros deshonestos; pues, ¡con cuánta mayor razón se deben prohibir semejantes pinturas!¹⁹ ¿Os parece por ventura por ello que estimulan las mentes de quienes las miran a devoción o las elevan a la contemplación de las cosas divinas?²⁰

Sin embargo, a sus críticas por la falta de decoro de Miguel Ángel, Dolce supo reconocer y apreciar la habilidad del maestro en el desnudo:

Os confirmo que en cuanto al desnudo Miguel Ángel es estupendo y verdaderamente milagroso y sobrehumano sin que nadie le superara nunca; pero en una sola manera, que consiste en hacer un cuerpo desnudo musculoso y rebuscado, con escorzos y movimientos audaces, que exhiben minuciosamente cualquier dificultad del arte. Y cada parte de dicho cuerpo, y todas en conjunto, son de una tal maestría que oso decir que no es posible imaginar, y no digamos hacer, nada más excelente ni más perfecto.²¹

En 1564 Giovanni Andrea de Gilio da Fabriano, eclesiástico, publicó su *Diálogo de los errores de los pintores*, que Julius Schlosser describió como “de escasa importancia pero con notable valor de síntoma ... notable por su actualidad”.²² El tratado fue publicado a un año de la última sesión del Concilio de Trento, pero no mencionó el decreto acerca de las imágenes y la cuestión del desnudo se analizó en el contexto específico del *Juicio Final* de Miguel Ángel.²³ Un concepto que domina la obra es la necesidad de decoro en las imágenes, entendiendo decoro como pretensión de verdad histórica. Como sus contemporáneos, Gilio no censuró tanto la desnudez de las figuras, como el lugar en que estaban colocadas. El autor estableció diferentes categorías de desnudez: la desnudez de niños inocentes no causaba escándalos, pero contemplar la de los hombres y mujeres

¹⁹ Es muy interesante esta idea de censurar las imágenes de una manera parecida como se hacía con los libros; regresaremos a ella más adelante.

²⁰ Ludovico Dolce, *Diálogo sobre la pintura titulado el Aretino*, reproducido en: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Renacimiento en Europa*, pp. 293-294.

²¹ *Ibid.*, p. 295.

²² Schlosser, Julius, *op. cit.*, pp. 365, 366.

²³ Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, en: Barocchi, Paola, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol. 2, pp. 1-115.

causaba vergüenza, y aún más la de los santos.²⁴ Además, cuando se había de representar escenas de mártires o de los sufrimientos de Cristo, asuntos susceptibles de despertar la piedad de los fieles, “el artista no debe transformar la escena en otra que los cuerpos desnudos, con su perfección física, creen una atmósfera de belleza tranquila y escultural; debe, por lo contrario, mostrar todo el siniestro horror de la escena”.²⁵ Si se quería representar la escena de la Flagelación, se había de presentar a Cristo “afligido, sangrante, cubierto de escupiduras, con la piel desgarrada, herido, deforme, pálido y con un aspecto lamentable”.²⁶ Gilio sigue diciendo que si el artista deseaba representar una belleza plácida, podía elegir otro pasaje de la vida de Cristo, como la Natividad, o el Bautismo, en el cual caso se recomendó “la belleza exterior porque es apropiada al tema”.²⁷

A pesar de que se sale del ambiente italiano e hispano, vale la pena mencionar al tratado de Molano, por haber sido de influencia duradera, y por las muchas imitaciones y reimpressiones que conoció su obra. El *Tratado de las imágenes sagradas* fue publicado por primera vez en 1570, y de manera definitiva en 1594. Una idea subyacente en todo el tratado es la necesidad de decencia en el arte.

Molano fue el primer escritor eclesiástico en tomar como punto de partida el decreto tridentino para analizar la cuestión del desnudo en el arte en el capítulo titulado:

²⁴ Rensselaer W. Lee, *op. cit.*, p. 68.

²⁵ Andrea Gilio da Fabriano, *op. cit.*, citado en: Blunt, Anthony, *La teoría de las artes en Italia (de 1450 a 1600)*, p. 134.

²⁶ Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *op. cit.*, citado en: Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 134. ¿Será el tratado de Gilio da Fabriano fuente directa para los Cristos sangrantes de México? Nada se sabe o se ha dicho al respecto, pero es flagrante el parecido.

²⁷ Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, *op. cit.*, citado en: Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 134.

“En la pintura, debemos evitar todo lo que pueda estimular el placer carnal”.²⁸ Para Molano, había que evitar las pinturas deshonestas porque provocaban el placer carnal. Secundó a Ambrosius Catharinus (*De cultu imaginum*) al decir:

Lo peor de nuestra época, son las pinturas indecentes que se encuentran tanto en las iglesias grandes como en las capillas chicas: su impudicia es tal que se puede contemplar en ellas todo lo que la naturaleza ha disimulado de vergonzoso en nosotros; excitan nuestra carne mortal al deseo y no a la devoción.²⁹

Para Molano, cualquier desnudo era condenable, incluyendo las representaciones del Niño desnudo (fig. 22): “Sabemos que los artistas han esculpido o pintado al Niño Jesús desnudo, lo que no tuvo buena audiencia en los hombres de gran piedad y de gran discernimiento. Pues, ¿en qué puede ser esta desnudez edificante?”³⁰ Apoyó su parecer en una cita de Guillermo de Durandus (1230-1296), obispo de Mende, según la cual los griegos pintaban retratos de la cintura por arriba, con el fin de quitar toda ocasión de vanos pensamientos.³¹ Además, sugirió que se prohibiera en la pintura, como se hizo para los libros, todo lo obsceno, tanto en las imágenes sagradas como en las profanas. Como ya vimos y veremos más adelante, Molano no fue el único que sugirió que se hiciera un índice de las imágenes prohibidas, como se hizo de los libros.

Para lo tocante a la crucifixión de Cristo, Molano estableció que, si bien el Señor fue crucificado “desnudo, como somos al nacer”, se le debía representar vestido o ceñido de un paño, puesto que esta representación era más devota, además de que se dice que

²⁸ Molanus, *Traité des saintes images*, ed. François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel, Libro II, capítulo 42, pp. 243-248, así como el análisis de este capítulo por David Freedberg. “Johannes Molanus on Provocative Paintings”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, pp. 229-245.

²⁹ Molanus, *op. cit.*, p. 243.

³⁰ *Ibid.*, p. 243. Tema al cual regresa más adelante, sin cambiar su juicio: “hay que evitar pintar el Niño Jesús en una desnudez lasciva”, p. 474.

³¹ *Ibid.*, p. 244. Durand de Mende, Guillaume, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*, p. 64. La cita original es aún más explícita: “Los griegos también usan de imágenes, y las pintan, como se dice, desde el ombligo, para arriba y no para abajo, con el fin de quitar a los que las vean, toda oportunidad de pensamiento imprudente y ridículo”.

Cristo en la cruz fue cubierto de un lienzo.³² En opinión de los traductores, que me parece muy razonable, el hecho de que Molano dedique un capítulo entero a este asunto, demuestra que en el siglo XVI no era cosa excepcional representar al Cristo crucificado totalmente desnudo.³³ Sin embargo, debe suponerse también que este tipo de imágenes haya sufrido algún tipo de censura, por lo que resulta difícil rastrear su presencia en el arte europeo público y se deba buscar con más fidelidad en grabados (fig. 23).

En cuanto a corregir las imágenes que presentaban “errores”, Molano es muy explícito. Cuando una imagen presentaba un error en contra de la fe o la moral, “en primer lugar, no se debe acusar la imagen, sino se debe corregir el error a través de una doctrina saludable”.³⁴ Sin embargo, si se llegara a encontrar en la Iglesia una imagen que representara un grave error, debería ser abolida.³⁵ No obstante, en otra parte de su tratado, Molano estableció que destruir una imagen sospechosa de representar un error, ponía en duda a la propia Iglesia, y corregir esta imagen sería enfrentarse a la Iglesia misma ya que sería definir en su lugar los dogmas de fe. Entonces, la defensa era el primer nivel del respeto hacia la imagen, para no crear escándalos innecesarios en los humildes, ya que la fragilidad de ellos podía ser confundida y herida por la abolición.³⁶ Como veremos más adelante, parece ser la sanción que se estableció en el caso de la imagen criticada por Alexandro Favián. En caso de duda, el peso de la tradición era el que justificaba el uso de la imagen.³⁷

³² Molanus, *op. cit.*, pp. 489-491, apoya su parecer en citas de Santa Brígida y Franciscus Polygranus (*La Pasión del Señor*, artículo 14).

³³ *Op. cit.*, nota 2, p. 491.

³⁴ Molanus, *op. cit.*, p. 192.

³⁵ *Ibid.*, p. 193.

³⁶ *Ibid.*, pp. 189-191, ver también pp. 294-295.

³⁷ *Ibid.*, pp. 175-178.

El cardenal Gabriel Paleotti, arzobispo de Bolonia, también escribió un tratado relacionado con las artes sagradas, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582 en italiano; 1594 en latín), donde el autor deja ver una postura más rígida. A su parecer, las imágenes debían ser el fiel reflejo del texto bíblico, y no dejó lugar –como lo hacía Molano, por ejemplo– a las exigencias de la devoción. El texto está, sin embargo, inacabado y comprende sólo dos libros de los cinco que se habían planeado. Desafortunadamente, el libro tres, que sería de más interés para el presente estudio ya que se proponía en él estudiar en detalle las imágenes lascivas, nunca se publicó. Por suerte, el cardenal dejó un índice muy desarrollado de los tres libros por publicar, lo que nos permite tener una idea de los temas que proyectaba abordar con relación a las imágenes lascivas, además de ser una prueba concluyente de la importancia del tema para la época.³⁸

El tercer libro iba a ser constituido de treinta capítulos que iban de lo más general a lo más particular: qué se entendía por deshonestidad, de sus causas y de qué se nutría, qué tipo de peligro representaba para el fiel, por dónde entraba, etcétera.³⁹ El capítulo 18 hubiera sido de particular interés, ya que allí se iba a establecer cuáles santos y en qué forma se podían representar con algún desnudo. El cardenal demuestra que no estaba del todo ajeno al mundo del arte, ya que los capítulos 22 y 25 iban a ser dedicados a las excusas empleadas por los pintores para pintar imágenes desnudas, asentando después que el buen arte del pintor se podía mostrar en la figura vestida, y a veces mejor que

³⁸ Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), en : Barocchi, Paola, *Trattati d'arte del cinquecento ...*, vol. 2, pp. 117-509. Los índices de los libros no publicados están reproducidos en las pp. 504-509.

³⁹ *Ibid*, pp. 504-506.

en la desnuda. El capítulo 27 hubiera sido muy curioso, ya que en él se iba a explicar porque se toleraban las prostitutas y no se permitían las pinturas deshonestas.

También hubo casos de arrepentimiento público por haber realizado figuras desnudas. Vasari desmintió la leyenda según la cual Botticelli arrojó a la hoguera obras suyas en que había pintado desnudos, por las inquietudes que el dominico Savonarola había despertado en el pintor a través de sus predicaciones.⁴⁰ Pero parece que Vasari sintió una necesidad de justificar que Botticelli pintara desnudos, sobre todo paganos, o figuras con “vestiduras diáfanas”:

Era Sandro *Botticelli* un espíritu muy cristiano que nunca amenguó porque el amor a la belleza le hiciese volver los ojos al mundo antiguo, reproduciendo las formas y cuerpos humanos que el Creador hizo y puso sobre la tierra. Todos los artistas de Italia y de otros países pintaron y modelaron cuerpos desnudos o apenas cubiertos con leves vestiduras. Sandro no fue una excepción.⁴¹

En 1582, aconteció un verdadero arrepentimiento por haber pintado desnudos, con la *Carta a los Académicos del Diseño* de Bartolomeo Ammannati, en la cual se ofreció una confesión intensa:

Que sean avisados y se guarden, por el amor de Dios y el aprecio que tienen a su salvación, de no incurrir y caer en el error y defecto en el cual he incurrido y caído yo en mi trabajo, al hacer muchas de mis figuras totalmente desnudas y descubiertas, siguiendo en esto más bien el uso, o mejor el abuso, que la razón de quienes antes de mí han realizado las suyas de este modo, sin considerar que es mucho más honorable aparecer persona honesta y recatada que frívola y lasciva, a pesar de trabajar de modo excelente.⁴²

De modo que deseaba que su arrepentimiento sirviera de advertencia a otros, para que no cometieran el mismo error. Es interesante notar que Ammannati resaltó que no era más difícil hacer una figura desnuda que vestida, excusa que se utilizaba para alabar y elogiar

⁴⁰ Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 36. Ver por ejemplo el sermón XVIII de 1496 por Savonarola en: Daniele Menozzi, *Les images, l'Église et les arts visuels*, p. 157.

⁴¹ Giorgio Vasari, *op. cit.*, pp. 37-38.

la habilidad alcanzada por el pintor, como en el caso de Miguel Ángel.⁴³ También estableció que si era el deseo del patrono tener unas figuras deshonestas, uno debería rehuirlas, “pues estamos obligados a tener más cuidado en no perjudicar nuestra alma que en ir contentando el placer ajeno”.⁴⁴ Un ejemplo de esta actitud para la Nueva España serían los lienzos “deshonestos”, ilustrando las fábulas de Ovidio, que había encargado el Marqués de Celada a Miguel Jerónimo de la Cruz y a otro pintor indígena, llamado Agustín, caso conocido a través de un proceso inquisitorial.⁴⁵ En este contexto, es interesante recordar la nota de Julián Gállego acerca de las diferencias en clientela: resalta que sólo el Rey y los grandes podían permitirse la decoración de sus palacios con temas grandiosos, incluyendo la presencia de figuras desnudas, situación que los mercaderes enriquecidos no se atrevían a imitar, “por miedo de parecer malos cristianos”.⁴⁶ Un argumento empleado por el Marqués de Celada para convencer a los pintores novohispanos, renuentes a cumplir su mandato, era justamente citar las pinturas de desnudos presentes en el palacio del Rey: “en Madrid, en el Palacio del Rey Nuestro Señor, y en otras partes, estaban pintadas diferentes *Fábulas* en carnes, a lo natural, y descubiertas sin ningún rebozo, y que no se hacía reparo en ello ¿Que porqué entonces se había de poner reparo en esta ciudad?”⁴⁷ En cuanto a la sanción que se impuso a los lienzos deshonestos del Marqués de Celada, la Inquisición mandó que se taparan con velos o ramos de flores las partes indecentes.⁴⁸

⁴² Bartolomeo Ammannati, *Carta a los Académicos del Diseño*, reproducido en : *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Renacimiento en Europa*, p. 306.

⁴³ *Ibid.*, p. 307.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 308.

⁴⁵ Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del Marqués de Celada (Historia de un proceso inquisitorial, 1692), en *La abolición del arte*, pp. 273-315.

⁴⁶ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, pp. 72-73.

⁴⁷ Gustavo Curiel, *op. cit.*, p. 280, ver también pp. 281, 283.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 312.

3.1.3 La madurez: un opúsculo español de 1632

El espíritu contrarreformista también influyó en la tratadística moralista de España. En este sentido, merece ser analizado con más detalle un opúsculo de 1632 encabezado por Francisco Cornejo, titulado *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca, y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpiras y tenerlas patentes donde sean vistas*.⁴⁹ La obra fue publicada en Madrid, pero tiene el parecer de religiosos de diversas órdenes, residentes en las ciudades de Madrid, Salamanca, y Alcalá, por lo cual parece no tratarse de un asunto de interés local. Además, varias de las ideas expuestas se relacionan estrechamente con los conceptos presentados en la tratadística italiana, sólo que en este caso, el análisis se enfoca integralmente a la cuestión del desnudo en el arte. No se sabe concretamente qué tipo de impacto produjo, pero lo menciona Interián de Ayala, casi un siglo después de su publicación, lo que nos permite pensar en una influencia durable.⁵⁰ También parece ser que fue una obra que circuló bastante, ya que fue mencionada por Gian Domenico Otonelli y Pietro da Cortona en su *Tratado de la pintura y la escultura* (1652), al hablar del desnudo en el arte.⁵¹

⁴⁹ Reproducido en su totalidad en : Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, pp. 235-258. Calvo Serraller subraya la importancia del documento para entender mejor la influencia de la Contrarreforma religiosa en la pintura barroca española, y, a pesar de esto, el poco interés que ha suscitado en la crítica, *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰ Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas*, p. 28.

⁵¹ Reproducido en *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Barroco en Europa*, pp. 152-155. Concretamente, citan al padre Ángel Manrique, fray José de la Cerda y Cristóbal de Torres, que dan respectivamente su parecer en *op. cit.*, pp. 249, 251, 241.

El impreso no parece hacer alusión a una obra en particular. Pero valdría la pena recordar que no muy lejos de Madrid, precisamente en Valladolid, el escultor Gregorio Fernández (1576-1636) en su producción cristológica de plena madurez reducía al máximo el paño de pureza, como es el caso por ejemplo del Cristo yacente, del convento de Santa Clara, de Medina de Pomar (Burgos), realizado hacia 1629 (fig. 24), o sea muy cercano a la fecha de publicación del opúsculo que interesa. El impreso fue realizado a modo de encuesta, y tanto la presentación como las respuestas de los distintos participantes recogen opiniones muy valiosas para el tema que nos interesa. En vez de analizar el juicio de cada uno de los participantes, he optado por presentar su orden de argumentación y resumir sus puntos de acuerdo y de desacuerdo.

Primero, los diferentes interlocutores convergieron acerca de la importancia y de la gran influencia que las imágenes tenían sobre el espectador:

Son las imágenes personajes propios de representación natural, que no hazen número con el original que retratan; antes de ordinario le representan con mayor viveza. Son magisterio universal de los rudos, que las tienen por libros. Son despertadores perpetuos de la memoria: engendrán con grande eficacia afectos proporcionados con el objeto que proponen.⁵²

Era tan poderosa la imagen que lo que el espectador veía en las pinturas lo movía a imitación: no faltan los ejemplos de prácticas imitativas de los religiosos en las crónicas coloniales. Pero de la misma forma, se creía, que al sólo ver un desnudo, los deseos carnales del espectador se despertarían, de allí el peligro de exponer tales obras, sobre todo en lugares públicos. En este sentido, uno de los participantes asentó: “tal concebimos como es lo que miramos. Vista pues una pintura deshonesta, qué podemos

⁵² Francisco Cornejo, *et. al.*, *Copia de los pareceres ...*, en Francisco Calvo Serraler, *op. cit.*, p.241. He respetado la ortografía establecida en la edición.

concebir sino deshonestidad?”.⁵³ Así, como San Gregorio dijo que las imágenes eran la “Biblia” de los iletrados, lo que les facilitaba entender los misterios de la fe -idea que fue frecuentemente utilizada para promover el uso de las imágenes dentro de la Iglesia-; estas imágenes a la vez podían amenazar más a los fieles, ya que “más se mueve por lo pintado, que por lo escrito”.⁵⁴

En el caso del *Juicio Final* de Miguel Ángel, vimos como se había sugerido que hubiera una censura de las imágenes parecida a la de los libros. Es una temática que también volvemos a encontrar:

Deverían ponderar, como en el Concilio Tridentino ponderan los Prelados, y atajar ... el daño en su propia fuente, poniendo ojos zelosos, que las viessen, y examinassen antes de salir a luz. Que si para publicar e imprimir libros ay Tribunal particular, a quien le toca examinarlo una y muchas vezes, con mil circunspecciones, cautelas devidas todas a la importancia de la materia, porque no se imprima cosa alguna ofensiva a la piedad Christiana, o pureza de las buenas costumbres, assí le debería aver para examinar las pinturas, quadros, e imágenes, para que ningún pintor se atreviesse a dibujar, o retratar imagen alguna, ni sagrada, ni profana, que desdixese de la modestia Christiana, ni ofendiesse los ojos castos de quien las mira.⁵⁵

En segundo lugar, planteaban una definición de lo que constituía una pintura lasciva y deshonesto: “Asentado, que por figura lasciva se entiende la que de suyo lo es, y de alguna manera representa acto deshonesto, no la que sólo es lasciva por la mala intención de la mira”.⁵⁶ Entonces, es de concluir que se establecieron dos tipos de imágenes lascivas: una que lo es inherentemente, y otra que es proyección de quien está viendo la pintura.

⁵³ *Ibid.*, p. 257.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 245. Ver también pp. 248, 252, 253.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 251.

No todos los participantes proyectaban una diferencia en cuanto a imágenes desnudas en un contexto de historia sagrada; en estos casos, la sanción es generalmente menos drástica, pero a veces las categorías resultan ambiguas:

Personas avrá, que por complexión natural, o por malicia con sólo ver la figura de un hombre, o muger desnudos se irriten;⁵⁷ por sólo esto no condenara yo a quien tuviera estas pinturas, porque desta suerte huviéramos de desterrar de las Iglesias, y Oratorios a Adán, y Eva, como se pintan en el Parayso, y a otros Santos que pintan hermosos, y desnudos, como San Sebastián, y San Lorenço, y otros. Sólo condenamos aquellas pinturas, que por estar descubiertas impúdicamente, o por feas posturas, o otros accidentes son peligrosos para todos los que pusieren los ojos en ellas; en lo qual se ha de estar al juyzio de hombres prudentes, y virtuosos.⁵⁸

Así, parece que la Iglesia está consciente de que al hablar del desnudo, hay que establecer diferencias en cuanto a contexto.

La sanción que se estableció es de varios niveles. Por lo general, se dictó que es pecado mortal tener figuras deshonestas y lascivas. Pero algunos padres determinaron distintos valores, por ejemplo, que era un agravante tener estas obras a la vista del público.⁵⁹ Otros dirigían su sanción hacia los que hacían y vendían estas obras:

Confieso, que la materia pide gran remedio, en que sería razón pusiessen cuidado, y trabajo, assí los Prelados Eclesiásticos, como los Ministros Seglares, y Legos; por lo menos mandando a los pintores, que no las pintassen, y a los mercaderes que no las vendiessen; y quitándoselas tal vez, que aunque excediessen en juzgar de la obscenidad, no sería gran inconveniente.⁶⁰

En cierta forma, se reconoció también que el desnudo como obra de arte tenía su dificultad para el artista, el cual algunos no condenaban:

Juzgo por aora que aquellas pinturas en que se manifiestan actos torpes, y deshonestos, o sobradamente en la proporción, y disposición de los miembros, incitan al que a la primera vista pusiere los ojos en ellas, estas son las que se

⁵⁷ En este ejemplo, nuevamente se establece que el efecto maligno de un desnudo depende del ojo que está viendo, y no del poder intrínseco que tiene la imagen como se ha establecido anteriormente.

⁵⁸ Francisco Cornejo, *et. al., op. cit.*, p. 248. Ver también pp. 249, 251.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 250, 251, 254, 257, 258.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 248. Ver también p. 255, donde menciona también a los escultores.

deven retirar *debaxo de pecado mortal*, no las que por el primor del arte descubren las perfecciones del cuerpo, aunque sean en lo más vergonçoso del, que quien dessas se inquietare será sugeto muy tendido a passiones, y assí solas las lascivas de suyo se deven quitar de lugares públicos.⁶¹

Sin embargo, otro padre veía en este aspecto justamente la raíz del problema: “No sólo se escusa el tenerlas por causa de excelencia, y el arte de la pintura, sino que esto mismo es lo que más le suele agravar, y ser causa de mayor daño, y ruyna”.⁶²

Como ya se dijo, la sanción acerca del desnudo en las historias sagradas era más flexible, aunque sigue siendo ambigua la diferencia:

Pinturas desnudas ha usado la Iglesia en los Mártires, y historias antiguas, donde, o la hermosura nos mueve a alabança del Criador, o los tormentos a la imitación del sufrimiento: desuerte, que secundum se dar al pincel miembros desnudos en donde se esmere la valentía del arte no lo tengo por pecado: pero quando se pinta la misma torpeza, de cuya representación más se incite el apetito, que se admire el entendimiento: *Iuzgo, que es pecado mortal*: por ser cosa que la misma naturaleza encubre, y *de suyo es tan próxima para incitar, y causar movimientos, aun en los más castos*.⁶³

Esta ambigüedad entre los desnudos permitidos por la Iglesia y los que se condenaban, creo, se debía al mismo hecho de que el Concilio de Trento no definió los términos de lascividad, belleza provocativa y deshonestidad en su decreto sobre la invocación y veneración de las imágenes. Por otro lado, la Iglesia no podía condenar totalmente imágenes presentes en muchas iglesias, porque hubiera dado razón a los que criticaban el uso de las imágenes en un contexto sagrado.

⁶¹ *Ibid.*, p. 248. Es interesante notar que aquí se manda quitar de lugares públicos, no se manda destruir.

⁶² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 252.

3.1.4 Repercusión: Italia y España en el siglo XVII

Los tratados italianos del siglo XVII que siguieron debatiendo acerca del desnudo mostraron la pervivencia de los debates moralistas de la segunda mitad del siglo XVI. La base del discurso siguió siendo la necesidad del decoro en las pinturas de temas sagrados.

En cuanto al desnudo en el arte, Federico Borromeo en su *Tratado de la pintura sagrada* (1625), primero estableció que era permitido el desnudo cuando era exigido “por la verdad del misterio”, pero agregó que no veía la necesidad de representar en los cuadros hombres o mujeres desnudos, ya que “ni los unos ni las otras vemos de este modo pasear por las calles y plazas”.⁶⁴ Como tampoco aprobó que se represente al Niño Jesús mamando, “de forma que muestra desnudos el seno y el cuello de la Santa Virgen, cuando esas partes no se deben pintar sino con gran cautela y modestia ... que pueden despertar en el ánimo algún pensamiento molesto”, ni que se enseñen las piernas de los santos y santas.⁶⁵

Francisco Pacheco puso de manifiesto su gran erudición en *El arte de la pintura* (1649), donde reunió un conjunto de saberes, experiencias y opiniones acerca de la pintura, mismas que enriqueció con las suyas. Pacheco tenía un gran interés por el decoro, por lo que se apoyó en varios de los autores que se han citado anteriormente, pero lo que lo diferenció de sus predecesores es que planteaba el debate a partir de un ejemplo de su propia experiencia frente a la obra de arte. Dedicó nada menos que dos capítulos al análisis del *Juicio Final* que hizo para la iglesia de Santa Isabel, ya que su ejecución era un reto en el terreno del decoro, en relación con la obra del mismo tema de

⁶³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 251.

⁶⁴ Federico Borromeo, *Tratado de la pintura sagrada*, reproducido en: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Barroco en Europa*, pp. 148-149. Agradezco a Patricia Díaz la noticia de este texto.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 149.

Miguel Ángel, pintor al cual Pacheco profesaba un gran respeto (fig. 25).⁶⁶ Pacheco identificó las impropiedades que se solían plantear en la representación del tema, que eran faltas al decoro, pero en ninguna de ellas mencionó el desnudo.

Acerca de los desnudos que Pacheco pintó en su obra para la iglesia de Santa Isabel, dijo: “Se ven en todas estas figuras desnudas, buscada con arte y gracia la honestidad, porque los ojos castos y píos no se ofendiesen: y más en un convento de monjas, y en altar donde se ha de celebrar el santo sacrificio de la Misa”.⁶⁷ Si bien se podría ver en esta cita una crítica a los desnudos del maestro italiano en su obra de la Capilla Sixtina, Pacheco secundó a Vasari y Dolce al elogiar la capacidad artística de Miguel Ángel.⁶⁸ Más adelante Pacheco criticó unos detalles de la composición de Miguel Ángel, y su crítica a los desnudos no son de su boca, sino de la de Dolce.⁶⁹ Para Pacheco, el ideal de perfección era la imitación del cuerpo humano desnudo, algo que logró Miguel Ángel, por lo que Pacheco recomendó a los pintores que se inspirasen en el gran maestro para sus composiciones de desnudos.⁷⁰

Así, aunque Pacheco reconoció la necesidad de decoro, no estaba en contra de la presentación de desnudos en imágenes religiosas:

Porque muchas veces se ha de ofrecer hacer mostración [del desnudo femenino] en una Eva, en una Susana, en martirios o historias sagradas, principalmente en un juicio universal, donde se deben pintar con la grandeza y hermosura que todas las demás cosas, si bien con la honestidad y decoro debido.⁷¹

Así, aconsejó a los pintores que debían realizar pinturas de esta naturaleza, de sacar del natural, rostros y manos de mujeres honestas, “que a mi ver no tiene peligro”, y para las

⁶⁶ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas, pp. 307-340. Se desconoce el paradero actual de la obra de Pacheco, *op. cit.*, nota 2, p. 309.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 315.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 322.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 332.

⁷⁰ *Ibid.*, nota 28, p. 336. Ver también pp. 337, 344, 349, 350, 369, 385.

demás partes del cuerpo, que consultaran pinturas, estampas, modelos, estatuas antiguas y modernas, como las láminas de Durero, “de manera, que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro”.⁷² Sin embargo, al analizar las representaciones plásticas de la Pasión de Cristo, Pacheco no mencionó la problemática de la desnudez de Cristo, a pesar de que la fuente que usó sí abundaba en ella.⁷³ ¿Será que, en este caso, Pacheco prefirió evadir el debate? Aún así, Pacheco se expresa mal de los pintores que abundan en las llagas de la Flagelación y que desfiguran de esta forma a Cristo:

Vengamos a las señales de los azotes de todo el cuerpo, cosa que escusan mucho los grandes pintores, por no encubrir la perfección de lo que tanto les cuesta, a diferencia de los indoctos, que sin piedad arrojan azotes y sangre, con que se borra la pintura o cubren sus defectos.⁷⁴

Como se dijo anteriormente, el capítulo “Acerca del pintar desnudos y si las imágenes desnudas son obscenas o bien peligrosas para las almas” del *Tratado de la pintura y escultura* (1652) de Gian Domenico Otonelli y Pietro da Cortona utilizó como fuente principal el opúsculo español, que ya se ha analizado en detalle. Este tratado se apartó de muchos de los moralistas, en cuanto elogia los desnudos del *Juicio Final* de Miguel Ángel y no insiste tanto en lo prohibido, sino en las amplias posibilidades del artista para no renunciar a ninguno de los temas y recursos de la tradición pictórica. Si bien los autores reprodujeron varias de las sentencias del opúsculo español, agregaron innovaciones:

La sentencia de estos dos doctores es pues que no se debe juzgar impura una imagen solamente por aparecer desnuda, a lo que añadido el parecer de otro juicioso teólogo, que me dijo que creía que se puede pintar una imagen de hombre o de mujer totalmente desnuda, pero con tal disposición de miembros y actitudes, con pliegues y entrecruzamientos tan artificiosos de las partes, que no aparezca

⁷¹ *Ibid.*, p. 376.

⁷² *Ibid.*, p. 377.

⁷³ *Ibid.*, nota 23, pp. 642-643.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 301.

ninguna deshonestidad inconveniente. Creo que aquí se podrían nombrar muchas de las imágenes que se ven desnudas en la obra bellísima de la bóveda y del Juicio del muy famoso Miguel Angel Buonarroti.⁷⁵

Más adelante, se mencionó a una imagen de la Magdalena desnuda, diseñada con tanto cuidado, que “movía más bien a la penitencia y a la devoción que a la lascivia y a la disolución”.⁷⁶

Pero aunque a lo largo de este capítulo, se asentó que se podía pintar desnudos modestamente, la conclusión no fue menos ambigua:

De lo dicho se puede deducir que las imágenes desnudas no son obscenas, porque a juicio de la mayoría muchas no han sido pintadas con esta intención. Sin embargo, yo digo que es raro, y en la práctica normalmente esto no ocurre, pues muchas veces sucede que quien pinta imágenes desnudas las forma con cierta impudicia ... Las imágenes desnudas son peligrosas para las almas de muchos ya que el trabajar los desnudos es una acción que puede mover el pensamiento no sólo del artista, sino del espectador a aprobar la impudicia.⁷⁷

Así vemos que si en un primer momento se establecían las posibilidades del artista en representar desnudos aceptables, pronto las preocupaciones morales surgieron de nuevo para concluir que el desnudo en el arte era algo peligroso, tanto para el que lo diseñaba, como para el que lo observaba.

3.1.5 Un tema sin resolver: los tratados españoles del siglo XVIII

Como vimos, muchos tratados tocaron el tema del desnudo en el arte, pero muy pocos establecieron una diferencia clara en cuanto a contexto. Por lo general, un cierto tipo de desnudo en una historia sagrada era tolerado, pero muy pocos autores aludieron específicamente a la desnudez de Cristo.

⁷⁵ Gian Domenico Otonelli y Pietro Berretini da Cortona, *Tratado de la pintura y la escultura*, reproducido en: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte, Barroco en Europea*, p. 153.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 154-155.

Antonio Palomino de Castro y Velasco publicó entre 1715 y 1724 el *Museo pictórico y escala óptica*, tratado español ambicioso por su planteamiento, en la teoría de la pintura y en las biografías de los principales protagonistas españoles. Por esto, fue un tratado reeditado muy frecuentemente, además de conocer traducciones al inglés, francés y alemán, en el propio siglo XVIII. Por otra parte, Palomino utilizó varios tratadistas que se han mencionado –por ejemplo Gilio, Molano, Paleotti, Pacheco– lo que indudablemente lo relaciona con sus planteamientos “moralistas”.⁷⁸

En el segundo tomo de su obra, dedicado a la práctica de la pintura, se abordó el tema del desnudo en el arte como un defecto que tenía que ser purificado, por razones de decoro. Si en un principio hablaba de la necesidad de hacer estudios del natural de las figuras que se quería representar -aun en el caso de desnudos–, pronto se ve que el autor estaba preocupado por representar de manera apropiada a las figuras: “En orden a la propiedad de las figuras, se debe considerar la calidad de la persona. Lo segundo, el traje que le corresponde. Lo tercero, el afecto que le corresponde”, a lo que agrega que no es lo mismo representar un Júpiter que a Cristo.⁷⁹

Acerca de la discusión de si la pintura era lasciva por su propia naturaleza, Palomino pareció querer esquivar el debate: “basta que en la desnudez, especialmente de mujeres, pueda ofender, o escandalizar los castos ojos, que la miran”.⁸⁰ Ya nos estamos alejando del temor que se tenía a las imágenes deshonestas puesto que se suponía que lo que uno veía en ella, era muy probable que lo haría; aquí, el escándalo de “los castos ojos” era suficiente para erradicar esta costumbre. Sin embargo, más adelante menciona Palomino

⁷⁸ Para una lista de los libros sobre arte que ha consultado, ver: Francisco Calvo Serraller, *op. cit.*, nota 14, p. 622.

⁷⁹ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo pictórico y escala óptica*, pp. 568, 570.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 571.

que las pinturas lascivas eran “en actos de su naturaleza torpes, provocativos y escandalosos”, o sea que era una calidad inherente a la pintura de desnudos y no dependía de quien la miraba.⁸¹ El aporte de Palomino al debate residió en el hecho de que hizo una distinción entre lo que llamaba el escándalo pasivo y el escándalo activo. El activo estaba ocasionado por la naturaleza misma de la pintura, mientras el pasivo se debía a la “flaqueza del paciente, ... sin culpa del causante”, por lo que no siempre provenía de la pintura o del pintor la calidad lasciva de la obra.⁸² Aun más interesante es que Palomino extendía el peligro del desnudo en el arte: “y en este punto, tanto debiéramos cautelarnos de los desnudos del hombre como de los de la mujer, por lo recíproco de los sexos: sino, que como los hombres son, los que escriben, ponen siempre la mira en el objeto de su provocación, que es la mujer”.⁸³ Claro, hombre y mujer responden a distintos tipos de sensibilidad, pero lo infrecuente del análisis de Palomino es que humanizó más que sus predecesores la actitud del fiel hacia el cuadro.

A pesar de lo dicho, Palomino reconoció que hay asuntos sagrados que no se podían hacer sin plantear en ellos desnudos, tanto de hombre como de mujer. Trajo como ejemplos a Adán y Eva antes de comer del árbol prohibido, las ánimas del Purgatorio, el Juicio Final, por lo que concluyó era necesaria una distinción entre lo desnudo y lo lascivo, “porque en mi corto juicio, bien puede estar una figura desnuda, y no estar deshonesta”.⁸⁴ Así, asentó que Cristo en varios pasos de su Pasión “no es escándalo, sino de compasión: no provoca, sino lastima”.⁸⁵ Claro, en este caso se recurrió a un velo para cubrir la total desnudez de Cristo. En otros casos, como el baño de Betsabé o el de

⁸¹ *Ibid.*, p. 572.

⁸² *Ibid.*, p. 572.

⁸³ *Ibid.*, pp. 572-573. Más adelante agrega: “Y sin embargo, de los desnudos del hombre (como no sean deshonestos) se hace poco caso: ¡pero de una mujer, por poco que sea, nos parece un escándalo”.

Susana, martirios o ermitaños, dijo Palomino que habían de estar desnudos “por la realidad del hecho, como por la costumbre de pintarlos así”, donde vemos nuevamente que el peso de la tradición era muy importante para avalar un cierto tipo de representación. Pero en cuanto a los desnudos del *Juicio Final* de Miguel Ángel, Palomino no supo que opinar: “¡Confieso mi ignorancia, y cautivo mi entendimiento!”.⁸⁶ Por lo que concluyó que lo más indicado era de honestar el desnudo, buscando algún artificio para encubrir parte de la figura: cabello, cendal “si lo permite la historia”, actitud o contorno más honesta, o anteponer otra figura relacionada con la historia que se representaba.

El religioso mercedario fray Juan Interián de Ayala (1656-1730) también demostró que el asunto de la desnudez en el arte era un tema no resuelto a través de su tratado *El pintor cristiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas* (primera edición en latín en 1730, traducción al español en 1782). Interián de Ayala fue un continuador del pensamiento moralista de las centurias precedentes, en el sentido de que buscó erradicar los errores en el arte. Puesto que estos errores se debían a la ignorancia, la meta que perseguía era instruir a los pintores y a los censores del arte en cuanto a indumentaria, atributos, decoro y veracidad de la iconografía religiosa, de allí que su análisis es muy detallado. Además, Interián de Ayala en numerosas ocasiones citó a autores que ya hemos analizado, como Molano, Guillermo Durandus de Mende, el opúsculo español sobre la desnudez y el arte, para citar los más sobresalientes.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 573.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 573.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 574.

Interián de Ayala subordinó varios significados al concepto de decoro: verdad histórica, conveniencia, lógica narrativa, pero sobre todo honestidad.⁸⁷ En el caso del desnudo, la honestidad se imponía a la verdad histórica, ya que existían episodios de la vida de Jesús o de los santos que no era conveniente ni decente representar:

Por esto el Pintor que quisiese seguir mi dictamen, y lo mas acertado, no solo no pintará hechos torpes, y deshonestos, aunque estos sean tomados de la Sagrada Escritura, sino que en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas guardará tambien toda honestidad, y decoro, evitando en quanto sea posible toda desnudez.⁸⁸

Así, el autor se horrorizó de las representaciones de la Virgen donde se veía su cuello, pechos, hombros y pies desnudos. De la misma manera se opuso a que se pinte o esculpa al Niño Jesús desnudo:

Qué cosa haya en esta desnudez, que mueva á piedad, y edificacion, véanlo los inteligentes: yo, por lo que á mí toca, nada encuentro en esto que pueda excitar la piedad, y devocion; antes sé muy bien que este modo de pintar, y de esculpir sirve no pocas veces de tropiezo á los débiles, y flacos.⁸⁹

Sin embargo, hay cierta desnudez que era permitida y necesaria, que debía ser planteada con mucha cautela. Así, el autor opinó que no se podría entender a Adán y Eva en estado de inocencia si no se presentaban desnudos. De la misma manera, anacoretas y ermitaños debían enseñar un cuerpo ajado, con las carnes flácidas y la piel quemada por el sol, para que el espectador entendiera las penitencias sufridas por ellos. Lo mismo se entendía para los mártires. En tales casos, era necesario disimular las partes pudendas de alguna manera:

Sea, pues, tolerable el que se pinten desnudos, con tal que los Pintores honestos, y timoratos tengan particular cuidado de que no se vea la menor indecencia en tales Imágenes. Lo que se conseguirá perfectamente, si el Pintor con darles cierto

⁸⁷ Consultar al respecto: Juan M. Monterroso Montero, “¿La imagen sagrada censurada? El *Pictor Christianus* de fray Juan Interián de Ayala”, en *La abolición del arte*, pp. 249-259.

⁸⁸ Juan Interián de Ayala, *op. cit.*, p. 23. Consultar también la ponderación que hace acerca de varios suplicios sufridos por los mártires que no son propios representar, pp. 32-43.

⁸⁹ *Ibid*, p. 26. La misma opinión vuelve a repetir más adelante, p. 182.

gesto, ó postura de cuerpo, ó por medio de alguna cosa, como es un tronco, ó ramo de arbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que es el mismo pudor, y decencia pide que no se expongan á la vista ... entonces de ningun modo será lícito pintarlos del todo desnudos.⁹⁰

Sin embargo, al mencionar la desnudez de Cristo en su Pasión, Interián de Ayala sobresalió de sus predecesores, no por lo novedoso de su postura –porque no lo es- sino por el cuidado que tomó en revisar el asunto paso por paso.

Desde el momento del arresto de Cristo, asentó lo siguiente:

Quando se pinte al Señor tratado por los soldados, y ministros tan cruel ... no se le ha de pintar quitadas las vestiduras, aun por lo que toca á los hombros, y espaldas, como, si no me engaño, lo he visto pintado en alguna parte. Pues como de esta desnudez, nada nos han dicho los Evangelistas, ni tampoco han hecho mencion de ella los Santos Padres, é Intérpretes mas graves, estaría cerca de error el pintarlo de este modo por antojo de los Pintores.⁹¹

Aunque el autor estaba convencido de que en la Flagelación y otros tormentos de su Pasión, la desnudez de Cristo fue total, “como le había parido su Santísima Madre”, no era algo que se debía representar:

Porque es cierto, y fuera de toda duda, que no de otra manera se debe pintar á Jesu-Christo en su Sagrada Pasion, sino tapadas, y cubiertas aquellas partes, que el pudor, y la honestidad mandan que se cubran. Por lo que, pintarle de otro modo, no solo sería una cosa indecente, sino sacrílega.⁹²

En cuanto al paso del Nazareno, Interián de Ayala era muy firme: “no se han de pintar desnudos, como parece lo han querido algunos, sino vestido; pues así por lo comun llevaban los reos al suplicio, ni les quitaban sus vestidos, sino poco antes de crucificarles”, lo que claramente nos demuestra que el caso del Nazareno del Hospital de

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 29-30, ver también todo el capítulo “Qué desnudez, y en qué circunstancias se puede permitir en las Imágenes Sagradas, sin escándalo de los timoratos”, pp. 28-43, que si bien el asunto se resume a la cita mencionada, se estudian cada caso con más detenimiento.

⁹¹ *Ibid.*, p. 379.

⁹² *Ibid.*, pp. 382, 383.

Jesús de la ciudad de México –de representar al Nazareno sin su túnica- no fue un caso aislado.⁹³

Acerca del momento de la Crucifixión, Interián de Ayala era consciente de que era un terreno mucho más disputado, por lo que, según dijo, sólo buscaba instruir a los pintores, por lo que especificó haber escogido lo más selecto y verosímil.⁹⁴ Lejos de querer discutir si la desnudez de Cristo en la Cruz fue total o no, mejor se remitió a la conclusión de la flagelación –o sea que era algo que no se debía representar-. Así, no importaba tanto que haya muerto desnudo, ya que según Interián de Ayala sería de muy mal gusto representarlo de esta manera:

*Y si alguna vez, ó por ostentacion del Arte, ó por otro qualquiera motivo (ciertamente poco decente, y prudente) algun Pintor, ó Escultor Católico ha pintado, ó esculpido la Imagen de Jesu-Christo pendiente de la Cruz totalmente desnuda, aun por lo que mira á aquellas partes, que el pudor, y la honestidad misma exigen que se cubran; nunca deberá imitarlo el Pintor, ó Escultor: antes será mucha prudencia, y piedad el echar un velo á semejantes desnudeces; lo que no podrá omitirse sin un género de sacrilegio.*⁹⁵

De la misma manera, asentó que si Cristo se representaba con un lienzo o paño, a pesar de haber muerto totalmente desnudo en la Cruz, tampoco se habían de pintar a los ladrones desnudos:

*Porque en quanto á la verdad del hecho, no menos Christo, que sus compañeros en el suplicio, fueron expuestos totalmente desnudos: y por lo que toca al escándalo que podría ocasionar esto á los ojos, ninguno de ellos debe pintarse de aquel modo indecoroso, é indecente.*⁹⁶

Según Interián de Ayala, existían dos motivos para censurar una imagen: si se representaba un dogma falso, o en contra de la fe, debían ser abandonadas las imágenes; si había errores de representación, era producto de la ignorancia de los pintores, por lo

⁹³ *Ibid.*, p. 401.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 406.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 412-413.

que se les debía instruir. La diferencia radicaba en el grado de perjuicio para el fiel. Sin embargo, el fraile mercedario ofreció alguna tolerancia a la tradición piadosa y a la devoción popular, para las representaciones que no tenían origen en los textos sagrados, las cuales causarían más trastornos al ser retiradas. Así, nuevamente, el peso de la tradición ratificaba una costumbre devota, pues no merecía censura estricta. Así lo mencionó por ejemplo acerca del Niño Jesús dormido sobre la Cruz, o cargando los instrumentos de su Pasión:

Cuyas Imágenes ningún hombre prudente las llevará á mal; pues todas ellas, aunque no tengan fundamento en algun hecho determinado; lo tienen, y no ligero, en que Christo Señor nuestro desde el primer instante de su concepcion, aceptó espontaneamente la muerte, y acerbísima Pasion, que le impuso su Eterno Padre ... Con razon, pues, se podrán admitir todas estas Imágenes, con tal que no se falte á las reglas, que hemos prescripto antes; como sería una demasiada desnudez de su tierno cuerpo.⁹⁷

Interián de Ayala demuestra bien que aun a finales del siglo XVIII, el debate acerca de la desnudez en el arte en un contexto religioso no era un asunto resuelto. A pesar de lo mucho que se discutió en Italia, Flandes y España, tanto por los eclesiásticos como por los seglares, las conclusiones no siempre fueron claras. A pesar de que se ha dicho repetidamente que el mundo novohispano no conoció los desnudos europeos, muchas obras de carácter religioso planteaban la necesidad de alguna desnudez, la cual parece haber sido mucho más conflictiva que la desnudez pagana, como se ha manifestado a lo largo de la tratadística europea. ¿Que normativas y libertades conocieron el pintor y escultor novohispano para plantear esta necesidad de desnudez?

⁹⁶ *Ibid.*, p. 438.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 251.

3.2 Los Concilios Provinciales Mexicanos y las ordenanzas de gremios como mecanismos de control

Es de preguntarse cómo una imagen de talla – la del Nazareno del Hospital de Jesús - llegó a causar tanto escándalo en el Tribunal de la Inquisición, a pesar de todos los mecanismos de reglamentación interna que existían en la sociedad novohispana. Lo que se pretende hacer en esta parte, es una revisión de los Concilios Provinciales así como de las ordenanzas de los gremios de pintores y escultores, para ver qué tipo de dispositivos existían para vigilar y regularizar el oficio de estos artistas –sobre todo la presencia de desnudos en las obras de arte- de manera que se asegurara la calidad del oficio y de su producto. También se quiere corroborar el papel que se le permitió al indígena en el quehacer artístico, ya que, como se asentó anteriormente, el Nazareno del Hospital de Jesús fue obra de unos indígenas, “con la ayuda de la mano divina”.

El Primer Concilio Provincial, celebrado en 1555, en cuanto a imágenes promulgó lo siguiente:

Deseando apartar de la Iglesia de Dios todas las cosas, que son causa, u ocasión de indevoción, y de otros inconvenientes, que a las personas simples suelen causar errores, como son abusiones de pinturas, e indecencia de imágenes. Y porque en estas partes conviene más que en otras proveer en esto, por causa, que los indios sin saber bien pintar, ni entender lo que hacen, pintan imágenes indiferentemente todos los que quieren, lo cual resulta en menosprecio de nuestra Santa Fe ... Y mandamos a los nuestros visitadores, que en las iglesias, y lugares píos que visitasen, vean y examinen bien las historias, e imágenes que están pintadas hasta aquí. Y las que hallasen apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar de tales lugares, y poner en su lugar otras, como convenga a la devoción de los fieles. Y asimismo las imágenes [que] hallasen, que no están honestas, o decentemente ataviadas, especialmente en los altares, u otras que se sacan en procesiones, las hagan poner decentemente.⁹⁸

Así, vemos que desde una fecha bastante temprana, las autoridades eclesiásticas novohispanas expresaron preocupaciones similares a las planteadas en los tratados

Europeos: la necesidad de decencia de las imágenes sagradas.⁹⁹ Cuando no se cumplía esta exigencia se acusaba a la ignorancia del pintor, de donde se planteaba la obligación de examinar a los pintores. Por otra parte, se proponía que fuera responsabilidad de la Iglesia estimar el precio y valor de las imágenes. Finalmente, si se encontraban imágenes anteriores a este decreto que fueran apócrifas, mal o indecentemente pintadas, se las mandaban quitar; mientras que, si se trataba de figuras que no estaban honesta o decentemente ataviadas, se las mandaba vestir decentemente. Si bien no resulta del todo claro cuál es la diferencia entre “indecentemente pintadas” –algo que se condena de manera íntegra- “indecentemente ataviadas” –algo que se puede corregir-, se puede apreciar que desde un principio la Iglesia novohispana se preocupó por tomar posición en el asunto.

Las primeras ordenanzas de pintores y doradores fueron pregonadas en 1557, poco tiempo después del Primer Concilio Provincial Mexicano. En ellas, otra vez se puede ver que se invocó a la adecuada representación de las imágenes y a la necesaria calidad de las obras.¹⁰⁰ En estas ordenanzas, se estableció que quedaba estrictamente prohibido otorgar el título de maestro a los indios, mestizos y negros. Pero en su aprobación de las ordenanzas, el Virrey don Luis de Velasco señalaba que no eran aplicables a los indígenas, lo que parece indicar que finalmente se aceptó la participación de los indígenas en el gremio. Al ser examinado para obtener el título de maestro, el

⁹⁸ *Concilios provinciales. Primero y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México ...*, pp. 91-92.

⁹⁹ No es una preocupación exclusiva a la Nueva España, sino a todas las colonias españolas en América, como lo demuestra Emilio Rodríguez Demorizi, *España y los comienzos de la pintura y escultura en América*, pp. 115-124.

¹⁰⁰ Reproducidas de forma integral en: José Guadalupe Victoria, *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI*, pp. 151-159. Para una discusión acerca del gremio de los pintores consultar: Rogelio Ruiz Gomar, “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en *Juan Correa, su vida y su obra*, cuerpo de documentos, tomo III, pp. 203-222.

oficial debía demostrar varios conocimientos, dentro de los cuales se especificaba que “ha menester un hombre desnudo, y el trapo, y pliegue, que hace la ropa”.¹⁰¹ Así, lejos de ser una interdicción, hacer desnudos era una necesidad para la obtención del título de maestro, el cual daba derecho a tener tienda y firmar contratos y obras. Para cuidar la calidad de las obras y el buen oficio de los pintores, se mandaban elegir cada año alcaldes y veedores del gremio, para que “las obras, que no se hallaren hechas conforme a las ordenanzas las tomen, y determinen conforme a estas ordenanzas sin dar lugar a pleito salvo la verdad sabida”.¹⁰²

El Segundo Concilio Provincial, celebrado en 1565 a raíz de la conclusión del Concilio de Trento, mandaba primero obediencia a todo lo ordenado y mandado en Trento, lo que, lógicamente, incluía el decreto sobre el culto y veneración a las imágenes sagradas.¹⁰³ Sin embargo, no hay una concreta alusión a la necesidad de la adecuada representación de las imágenes sagradas; es, más bien, un comentario general:

ordenamos y mandamos que cada cura, y vicario en sus distritos tengan gran cuidado que todos los ornamentos, con que se sirve el Culto Divino, se traten, y estén con la decencia, y reverencia debida, y los que fueren negligentes, sean gravemente castigados por nuestros visitadores.¹⁰⁴

Más bien es una exhortación hecha hacia los que cuidaban los ornamentos litúrgicos, y no a los que los hacían.

En 1568 fueron aprobadas las primeras ordenanzas para los escultores, las cuales también expresaban una preocupación por la buena realización de las imágenes.¹⁰⁵ En las

¹⁰¹ José Guadalupe Victoria, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 154.

¹⁰³ *Concilios provinciales. Primero y segundo, celebrados en la muy noble, y muy leal Ciudad de México* ..., p. 188.

¹⁰⁴ *Concilios provinciales* ..., p. 195.

¹⁰⁵ Las ordenanzas están reproducidas en forma integral en: María del Consuelo Maquívar, *op. cit.*, pp. 135-161. También hay un buen análisis y discusión de las tres ordenanzas en *op. cit.*, pp. 42-55, y Rogelio Ruiz

ordenanzas quedaba prohibido que los negros y esclavos fuesen examinados para tener tienda –lo que no quiere decir que no podían trabajar en los talleres-. En cuanto a los indígenas, se les permitía presentar el examen con vigilancia de las “personas más hábiles y suficientes ... para que las obras que los dichos indios hicieren, vayan bien acertadas”.¹⁰⁶ Para asegurar la calidad del oficio y obras de los maestros del gremio, también se preveía la elección de alcaldes y veedores, ya que:

conviene que para que las obras vayan bien hechas de todos estos dichos oficios, han de tener cuidado el tal Alcalde y veedores, de visitar de cuatro en cuatro meses a las tiendas y obras de fuera, para que no puedan hacer ninguna de las dichas obras, falsas ni mal acondicionadas, y que si la tal obra estuviere falsa o mal hecha, denuncien de ella ante los fieles ejecutores, para que conforme a justicia hagan y despachen en ello.¹⁰⁷

Esta necesidad de decencia en las imágenes religiosas no sólo se dio en la producción novohispana. Lo demuestra un cuestionario de 1572, que los comisarios de la Inquisición debían de levantar al arribo de navíos a la Nueva España, donde se aprecia que el arte europeo que llegaba a estas tierras también debía cumplir esta exigencia:

Item qué imágenes traen de bulto, pincel o de molde, en lienzo o papel, y mirar los rótulos que traen y letras si son de alguna falsa doctrina, y ya que no traigan letra, si las mismas pinturas son ignominiosas e injuriosas a los santos como cuando se mezclan cosas profanas con las sagradas y santas, o se pintan los santos o santas no con su decencia y honestidad sino en figuras de galanes y mujeres muy hermosas y arreadas, que estas tales imágenes convendrá quitárselas y no se las volver, y para estos dos capítulos es necesario con diligencias abrir, ver y visitar las caxas de los marineros y de los demás.¹⁰⁸

El Tercer Concilio Mexicano, que se llevó a cabo en 1585, da a entender que el asunto relacionado con el uso de las imágenes por la Iglesia novohispana no estaba del todo

Gomar, “El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España”, en *Imaginería Virreinal, memorias de un seminario*, pp. 27-44.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁷ *Op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁸ AGN, Ramo Inquisición, tomo 75, no 14, citado en: Francisco Fernández del Castillo, comp., *Libros y libreros en el siglo XVI*, pp. 358-359.

resuelto. Se insistió en “el carácter utilitario de las imágenes como medio de expresión”:¹⁰⁹

Para que la piadosa y laudable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca en los fieles el efecto para que han sido establecidas y el pueblo haga memoria de los santos, los venera y arregle su vida y costumbres a su imitación, es muy conveniente que nada se presente en las imágenes indecente o profano con que pueda impedirse la devoción de los fieles.¹¹⁰

Otra vez, no se especifica lo que se entiende por “indecente”. También la formación del que hacía las imágenes sagradas fue una preocupación del Tercer Concilio:

se prohíbe ... que en lo sucesivo ningún español o indio pinte imágenes, para cualquier iglesia de este arzobispado y provincia, sin el previo examen del obispo o su provisor, perdiendo en caso contrario el precio estipulado por la fabricación y pintura de dichas obras.¹¹¹

Era tal su preocupación en cuanto a la calidad del oficio que también se exigió que los visitantes actuaran como veedores: “Se manda igualmente a los visitantes que hagan borrar o quitar aquellas imágenes que representaren historias apócrifas o esculpidas o pintadas con indecencia, sustituyendo otras decentes en su lugar”.¹¹²

Por otra parte, es de suma importancia lo que dispone el III Concilio Mexicano con respecto a las esculturas de “vestir”, ya que es exactamente lo que mandó la Inquisición en el caso de Alexandro Favián: corregir lo indecente del Nazareno del Hospital de Jesús, vistiéndolo de su túnica:

Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, o sean pintadas o si se hacen de escultura, sea de tal manera, que de ninguna suerte se necesite

¹⁰⁹ José Guadalupe Victoria, *op. cit.*, p. 104. El autor agrega que el Tercer Concilio recomendó el uso de tratados “como el de Juan Molano”. Sin embargo, no es en el texto mismo del Concilio que se menciona a Molano, sino en las notas que se hizo a la edición de 1859. Las notas son de Padre Manuel Basilio Arrillaga (1791-1861), jesuita, como lo indica claramente la portada del libro. José Guadalupe Victoria cita a Juan de Tejeda y Ramiro, *Colección de Cánones y Derechos de todos los Concilios de la Iglesia de España y América*, Madrid, 1849-59, tomo III, p. 207, libro que me ha sido imposible consultar.

¹¹⁰ *Concilio III Provincial Mexicano*, p. 325.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

adornarse con vestidos y los que ya existieren actualmente tengan designadas sus vestiduras propias.¹¹³

No cabe duda de que los padres inquisidores supieron de esta disposición del III Concilio Mexicano al publicar el edicto en relación con el Nazareno del Hospital de Jesús. En un primer tiempo, se prohibió vestir a las imágenes con ropajes por temor a que los indígenas depositaran abajo de las telas amuletos u objetos idólatras.¹¹⁴ Pero, como veremos más adelante, el III Concilio no logró erradicar esta costumbre, ya que el IV Concilio Mexicano emitió nuevamente una disposición específica a esta costumbre de vestir las imágenes, esta vez no por miedo a actitudes supersticiosas, sino por exceso de opulencia en el ropaje. Claro, esta postura no fue exclusiva a la Nueva España. Tanto aquí como en España, hubo imágenes completamente esculpidas que luego fueron piadosamente vestidas. Esta costumbre también fue criticada con severidad e ironía por el academicismo español, como lo asentó Antonio Ponz.¹¹⁵

Las segundas ordenanzas para escultores fueron publicadas en 1589 para contrarrestar la indecencia de algunas obras de imaginería.¹¹⁶ Estas ordenanzas permitieron el ejercicio libre del oficio por parte de los indígenas –es decir que no se debían sujetar a las ordenanzas-. Por otra parte, el oficial que quisiera presentar el examen de escultor, debía hacer “una figura desnuda y otra vestida, dando cuenta de la razón y compostura de ella, por dibujo y arte; luego hacerla de bulto en proporción y bien medida”.¹¹⁷ Así, vemos que, como en las ordenanzas para pintores (1557), en el caso de los escultores también se pidió la ejecución de una figura desnuda para obtener el

¹¹³ *op. cit.*, p. 326.

¹¹⁴ María del Consuelo Maquívar, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁵ Elena I. E. de Gerlero, “Nuestra Señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes”, en *Historia del arte y restauración*, pp. 84-85.

¹¹⁶ Reproducidas en: *Ibid.*, pp. 149-153.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

título de maestro, que parece indicar que ejecutar una figura desnuda no era algo prohibido para los gremios de pintores y escultores. Para constatar la calidad de las obras, los veedores estaban obligados a visitar tiendas y casas de los maestros,

cada quince días o antes si se ofreciere caso urgente y necesario por donde parezca convenir y cualquiera que hallaren que no está hecha y acabada con toda proporción y decencia conforme a buena obra, den razón de ello en la diputación de esta ciudad, para que sea castigado y la justicia y fieles ejecutores, condenen la tal obra por perdida.¹¹⁸

Las siguientes ordenanzas de pintores fueron proclamadas en 1686.¹¹⁹ La gran novedad de estas ordenanzas se presentó con relación al quehacer de los indígenas: si hacían imágenes de santos, debían haber aprendido el oficio a la perfección y estar examinados, “por la suma irreverencia que causan las pinturas, y imágenes que hacen pena de que serán quitadas”.¹²⁰ Si pintaban paisajes, flores, frutas, animales y grutescos, no estaban sujetos a las ordenanzas. Los oficiales que querían presentar el examen para obtener el título de maestro, tenían que hacer:

en un cuadro de tres varas de alto donde concurran diferentes rostros, y cuerpos desnudos variedades de rostros hermosos obrando y dando razón de la proporción, posición, o situación de cada figura ... Y asimismo sea examinado de la orden que se debe guardar en la decencia, y decoro, que se ha de tener en las pinturas principalmente en las sagradas huyendo siempre de toda disformidad, y procurando toda hermosura ... Otro sí que el dorador, que se hubiere de examinar dé razón de la obra de talla sus partes proporciones, y dibujo y que de ninguna manera estofen, ni doren ni encarnen imagen de talla ni ningun bulto, que cause indevoción, y que no esté hecha con mucha perfección.¹²¹

Nuevamente, en un examen de gremio se exigía del oficial presentar “cuerpos desnudos”.¹²² Sin embargo, en este caso se debían de cumplir tanto los requerimientos

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁹ Reproducidas en su forma integral en: José Guadalupe Victoria, *op. cit.*, pp. 159-166.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹²¹ *Ibid.*, p. 160.

¹²² Debería reflexionarse más a fondo sobre esta exigencia de hacer “desnudo” y sus resultados en la plástica novohispana. Como lo menciona Gustavo Curiel, hay una contradicción entre el “desnudo teórico” –o sea, el que se exige a los pintores en las ordenanzas y el “desnudo práctico”– el que se plantea en las

prácticos como los teóricos: guardar la decencia, el decoro. También, el dorador se comprometía a completar solamente bultos devotos. En cuanto a los alcaldes y veedores, debían salir

cuando les pareciere a registrar las calles, plazas, mesones, portales y baratillos, para ver si hay pinturas que no sean de maestro examinado y firmadas de su nombre que todos han de tener obligación de ponerlo en las pinturas, que hicieren, y asimismo puedan registrar los obradores, y que puedan quitar las que hallaren contra arte e indecentes.¹²³

En las terceras ordenanzas de los escultores, pregonadas en 1704, los indígenas recibían un tratamiento similar al de las segundas ordenanzas de pintores (1686).¹²⁴ Para lo referente a imágenes, se les sujetaban a las ordenanzas – debían aprender el oficio a perfección y ser examinados; para la realización de cualquier otro tema ejercitaban libremente el oficio. Dentro de los requisitos para el examen, estaba el de “descubrir miembros”; ya no se trataba de figura desnuda, lo que nos puede dar a pensar en un cambio de postura con relación al desnudo.¹²⁵ Sin embargo, se siguió expresando preocupación acerca de la adecuada representación de las imágenes:

Por cuanto los retablos y esculturas de imágenes, como cosa de tanta devoción y del culto divino, deben hacerse con toda perfección y arte y se experimentan en muchos pueblos y ciudades, que se han hecho y hacen retablos de imágenes tan imperfectos que quitan devoción ... Se pone por ordenanza que los veedores que fueren de dicho arte ... salir a los pueblos y ciudades a ver y reconocer dichas

obras novohispanas, que se ve más bien como “girar a las figuras, lograr púdicos escorzos, poner velos, sombras, ramos de flores, hojarasca y gasas que ocultaran hábilmente la plenitud del cuerpo desnudo en aquellos casos en que, obligados por el tema, los artistas se vieron en la necesidad de representar el cuerpo humano sin ropas”, *op. cit.*, p. 279. Valdría la pena preguntarse si la buena pintura de desnudos novohispanos no ha salido del país, como iba a ser el caso de los lienzos del marqués de Celada, y están por el momento olvidados en alguna colección particular. Si bien son pocas las obras novohispanas donde se puede apreciar esta “plenitud del cuerpo desnudo”, sí hay buenas tallas y lienzos novohispanos que dejan entrever miembros muy bien diseñados. No cabe duda de que es un tema que merece ser estudiado con más cuidado, y ampliarlo a más figuras que la de Cristo.

¹²³ José Guadalupe Victoria, *op. cit.*, p. 161.

¹²⁴ Las terceras ordenanzas están reproducidas en su forma integral en: María del Consuelo Maquívar, *op. cit.*, pp. 155-161.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 156.

obras y hayando que no están dispuestas conforme al arte, ni por maestro examinado, las quite a quien las hiciere y las acabe y perfeccione.¹²⁶

Este asunto pareció haber sido de suma importancia a los ojos de las autoridades, ya que al confirmar las ordenanzas, el Virrey, el duque de Albuquerque, insistió en que los exámenes se hicieran de toda conformidad con las ordenanzas para que no se hagan imágenes “sin la debida perfección”.¹²⁷

A pesar de que las actas del IV Concilio Provincial Mexicano, celebrado en 1771, no fueron editadas en su época, ni sus decretos aprobados por la autoridad pontificia, creo que son muy valiosas para conocer el pensamiento de la Iglesia del momento y la opinión de un gran número de obispos de la época reunidos para deliberar sobre alguna materia que les preocupaba. A través de ellas, uno se percata fácilmente de que el asunto del uso de las imágenes en la Iglesia no era algo resuelto. Dos partes merecen atención particular: *De las reliquias y veneración de los santos templos* (Libro III, título XXI), y las *Reglas que deben observar los pintores cristianos para cortar todo abuso en las sagradas imágenes*.¹²⁸

Acerca de la veneración de las imágenes, todavía se siente el peso de las disposiciones anteriores –tanto europeas como novohispanas–, acerca de la deshonestidad de algunas representaciones. Sin embargo, en este caso se es más específico:

Se han introducido no menores corruptelas por los pintores contra todo el espíritu de la Iglesia y en deshonor de los santos, ya pintando a Nuestra Señora y a las santas con escote y vestiduras profanas de que nunca usaron, ya descubiertos los pechos, ya en ademanes provocativos, ya con adornos de las mujeres del siglo, y casi el mismo abuso se nota en los escultores, por lo que manda este concilio se borren y quiten semejantes imágenes y se ordena que ni por los pintores, escultores ni otra persona se pinten o esculpan historias fabulosas de santos, sino

¹²⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 159-160.

¹²⁸ Ambos decretos están reproducidos en: Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*, pp. 242-245; 279-280.

que en el modo y compostura se arreglan a la Sagrada Escritura y tradición, pues puede entrar en lo sagrado la concupiscencia por los ojos viendo mujeres deshonestas o niños desnudos, y lo que creen es ternura o devoción, es pura sensualidad; y así los párrocos, eclesiásticos y todos los fieles no permitirán que aun en sus habitaciones haya pinturas deshonestas, que provocan la lujuria ... y los pintores se abstendrán de pintar cosas provocativas aun en las imágenes que no sean de santos.¹²⁹

Así, finalmente vemos resurgir en el ambiente novohispano todo el temor que se conoció en Europa a mediados del siglo XVI y a lo largo del siguiente acerca del desnudo en el arte. Llama la atención que una de las fuentes sobre las cuales se apoyó esta disposición, es la bula *Sacrosanta* de Urbano VIII, la que tantas veces citó Alexandro Favián en su solicitud a la Inquisición.

Acerca de las imágenes de vestir, como se dijo anteriormente, el miedo de la Iglesia ya no iba hacia las prácticas supersticiosas, sino a la introducción exagerada de vestimenta y ropajes profanos en el ámbito religioso. Al respecto, se agrega:

Según la práctica antigua y venerable de la Iglesia, las imágenes de los santos, o han de ser todas de talla o pintadas; y se ha introducido el abuso que ya condenó el concilio III mexicano de hacer imágenes con sola cara y manos, y vestir lo demás del cuerpo con adornos del mundo, collares, gargantillas, pulseras y otros muy ajenos a la singular modestia ... de que se sigue el sacar de la iglesia las imágenes y llevarlas a casas particulares para vestir las a su idea, cuando todo esto es una puerilidad, y en disminución del respecto y veneración que los seglares han de tener a las imágenes que aprecian en poco cuando al vestirlas sólo ven unos cartones o armadura de palos; por lo que manda este concilio que las imágenes, o sean de bulto, y lo mismo el ropaje, o pintadas todas con la modestia debida, y los vestidos, una vez puestos a las santas imágenes no se pueden aplicar a usos profanos, sino que queden para decencia y adorno de ellas.¹³⁰

Disposición que nos deja entrever todos los abusos que se pueden haber cometido con las llamadas imágenes de vestir.

En cuanto a las *Reglas*, se desarrolló mucho el tema del uso didáctico de las imágenes, tal como lo planteó San Gregorio, y se volvió a plantear acerca de la falta de

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 243-244.

decoro: “No puede en lo sagrado ni aun en lo profano, pintar figuras de hombres o mujeres en traje indecente, deshonesto o provocativo, ni variar en el ropaje que corresponde al siglo, nación, provincia, religión y uso comúnmente recibido”.¹³¹ En esta disposición, creo, la palabra clave es “comúnmente”, o sea, en caso de duda, el peso de la tradición era primordial.

En cuanto al desnudo en el arte, las *Reglas* establecieron lo siguiente:

El pintor que forma una pintura deshonesta en lo sagrado, deshonra a Dios, a María Santísima y a los santos, que vistieron con el mayor recato, y aun en lo profano es causa de todos los pecados de lujuria que cometen todos los que vieren aquella figura deshonesta hasta que se acabe; es causa de todas las pérdidas de almas, honras y vidas que se arruinan por aquella primera centella de concupiscencia ... y aun se puede asegurar que la mujer más perdida no puede causar tan grande y continuo estrago con su desnudez.¹³²

Así, regresamos a un tema muy querido de la tratadística europea: el espectador tendía a repetir lo que veía en las pinturas, de allí que cualquier escena deshonesta era altamente peligrosa. En caso de imagen errónea, las *Reglas* mandaron que: “los examinadores públicos de pintores deben mandar quemar, borrar o enterrar toda pintura contra las reglas del arte o contra la Ley de Dios, o contra la verdad de la historia o contra la honestidad”.¹³³ Esta sanción que parece mucho más severa que la que impuso la Inquisición al Nazareno del Hospital de Jesús y a sus copias, o a los lienzos deshonestos que había mandado hacer el Marqués de Celada.

Después de este recorrido por los aparatos de control, tanto eclesiásticos como seculares, vimos cómo y de qué manera existía una vigilancia bastante poderosa acerca de

¹³⁰ *Ibid.*, p. 244.

¹³¹ *Ibid.*, p. 279.

¹³² *Ibid.*, p. 280.

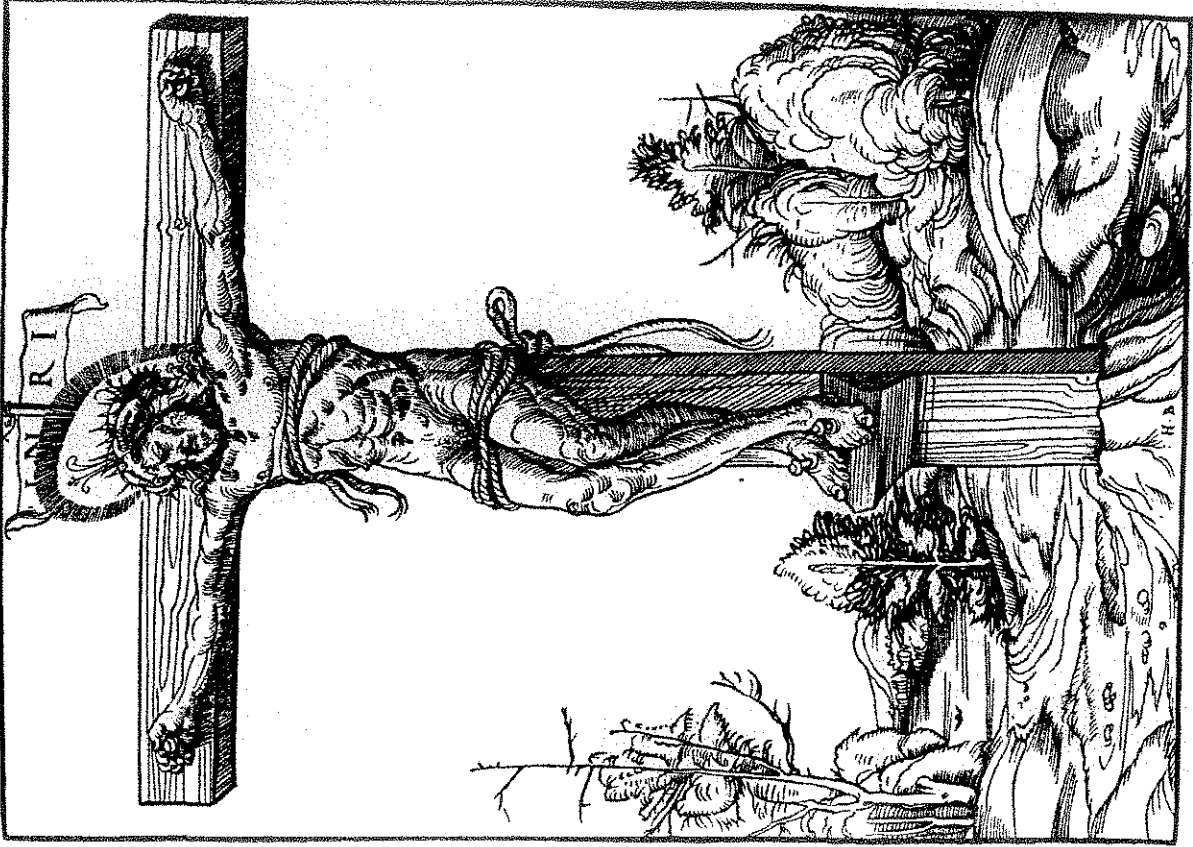
¹³³ *Ibid.*, p. 280.

la calidad y decencia de las imágenes en la Nueva España. Muchos conceptos planteados en la Nueva España son resultado de las discusiones que se conocieron sobre el tema en Europa. Sin embargo, el mismo caso de Alexandro Favián demuestra que estas exigencias de asegurar la buena representación de los temas religiosos no siempre fueron respetadas. No creo que sea un caso aislado, sino que es uno que tuvo mucha resonancia, por las ideas erróneas involucradas. Además, tenemos la fortuna de conocer todos los detalles del incidente, en que la Inquisición decidió pasar por alto muchas de las disposiciones de las ordenanzas y de los Concilios: la imagen, lejos de ser destruida, merecía ser conservada, por la gran devoción que despertaba en los fieles. Y como veremos, no sólo se mandó vestir – lo que nos confirma que lo mandado por el III Concilio Mexicano a finales del siglo XVI había caído en desuso para 1665, sino que públicamente se reconocía su “malhechura”.

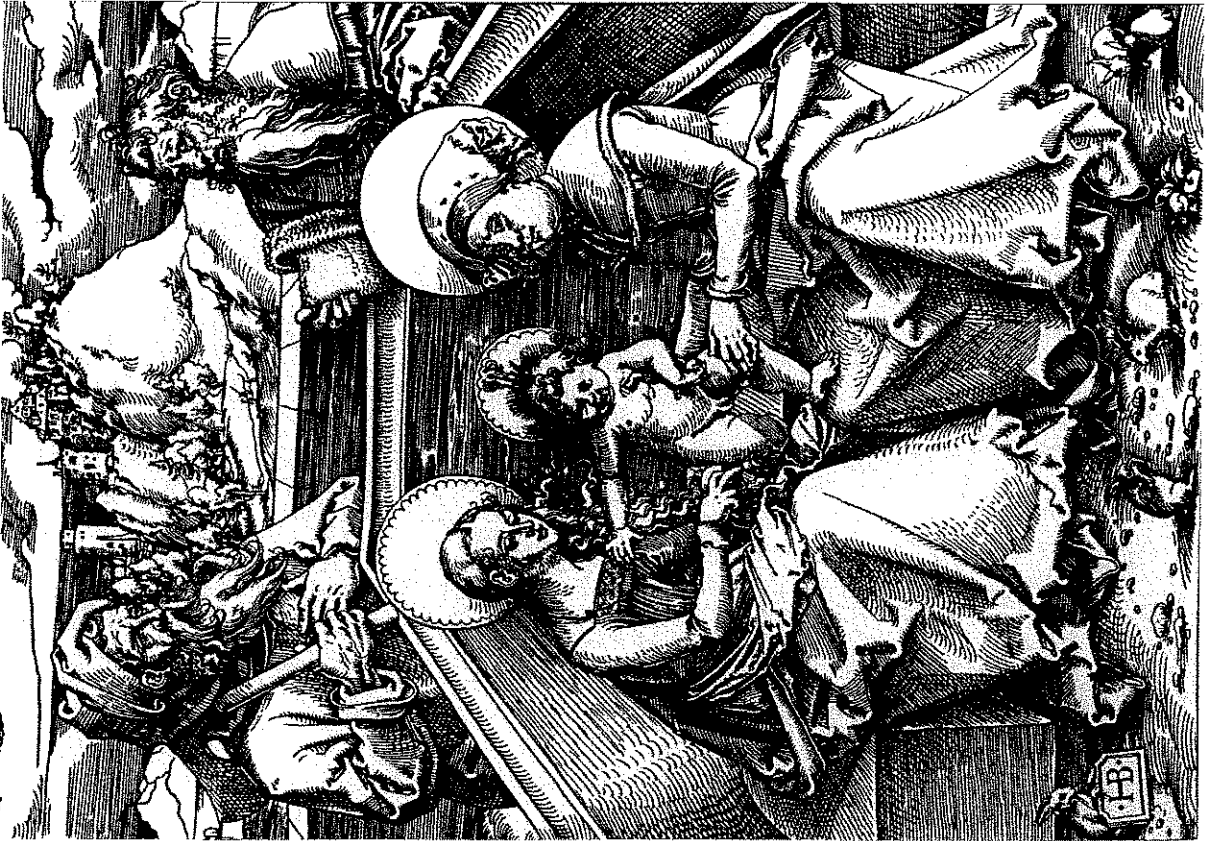
Lo sorprendente de este análisis, fue corroborar que las mismas ordenanzas, tanto de pintores como escultores, exigían que supieran de anatomía, para hacer desnudos. Claro, los desnudos novohispanos no llegaron a ser tan atrevidos como algunos europeos. Pero hay que recordar que en la tratadística fue mucho más debatido y problemático la presencia de desnudos en un contexto religioso. En parte es gracias al inatacable prestigio de Miguel Ángel que el desnudo en el arte religioso pudo sobrevivir a la contrarreforma, pero, como bien dice Pacheco estableciendo una relación entre Miguel Ángel y los pintores españoles, los novohispanos tuvieron que ser aun más precavidos: “si a tan grande artífice no se perdonó, ni faltó quien le culpase, más justamente se hará con nosotros, si no guardáremos la decencia y el decoro debido”.¹³⁴

¹³⁴ Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 335.

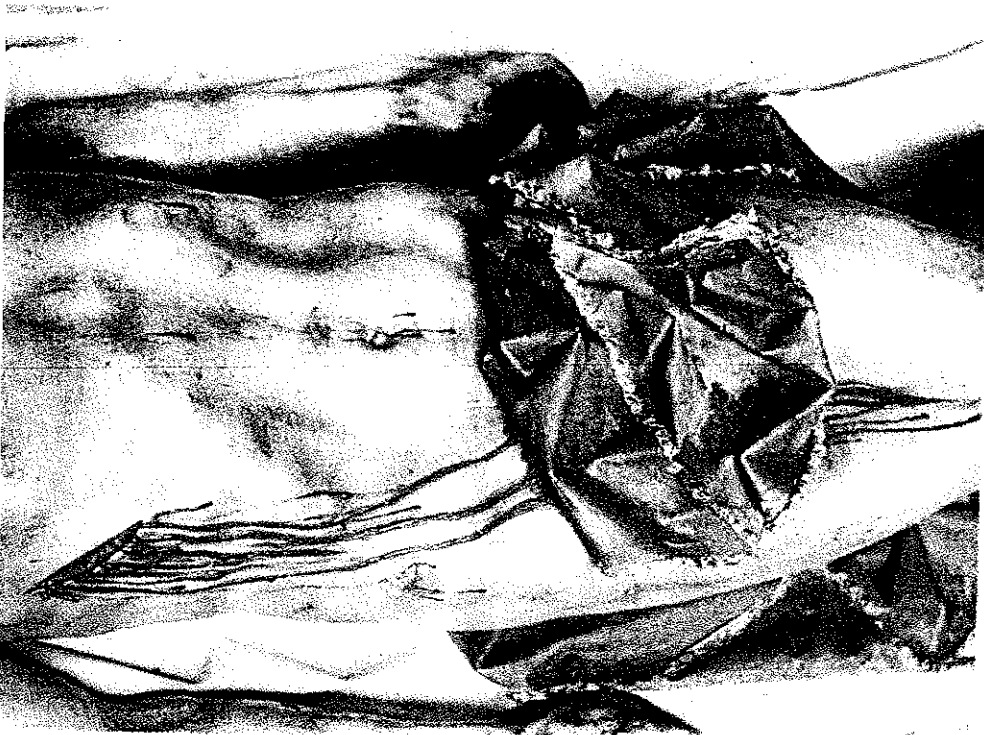
En el capítulo siguiente, se analiza en detalle el caso de Alexandro Favián y la denuncia que hizo al Tribunal de la Inquisición de la ciudad de México de un Nazareno desnudo. Se consideran los términos que utiliza Favián en su solicitud, las respuestas de los padres inquisidores y del capellán de la iglesia donde se veneraba el Nazareno, y el edicto que fue publicado como consecuencia de la polémica que despertó la noticia de Favián.



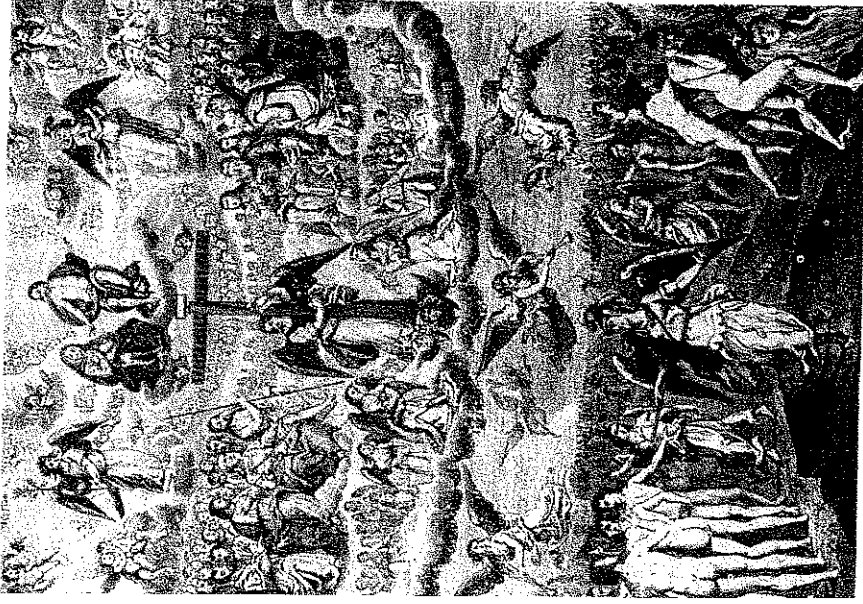
23. Hans Burgkmair, *Crucifixión*, 1515.



22. Hans Baldung Grien, *Sagrada Familia*, ca. 1510.



24. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, detalle, ca. 1629, convento de Santa Clara, Medina de Pomar, Burgos.



25. E. Bocourt y A. Delange, *Juicio Final de Francisco Pacheco*, publicado en 1869.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo 4:

Alexandro Favián y un Nazareno desnudo

Pasado que fue algún tiempo se publicaron edictos para ello que se leyeron en esta iglesia Chatedral y todas las demás desta ciudad, y la de México, y todas las ciudades y villas y lugares de todo este reino, con las mismas palabras de mi carta y de mi informe y que ya de allí adelante las imágenes de Jesús Nazareno que se hiciesen fuesen como yo decía.¹

En el capítulo anterior se estudió todo un *corpus* de textos que trataban de regularizar la presencia del desnudo en el arte. Como se pudo apreciar, por un lado hubo casos verdaderos de arrepentimiento, donde algunos autores de pinturas lascivas reconocían públicamente el mal que habían cometido. Por otro lado, a lo largo de las discusiones, se mencionaban casos concretos donde se quería ver una prueba contundente del peligro que representaban las imágenes deshonestas para los fieles católicos.

En esta parte, nos detendremos a revisar los documentos de la Inquisición relacionados con Alexandro Favián: su solicitud, los pareceres de los calificadores de la Inquisición y el edicto publicado a consecuencia de sus discusiones, para ver en qué términos se critica el desnudo y qué tipo de sanción se propone. Lo sorprendente es que parece que la Inquisición desconocía totalmente el estado de desnudez en que se encontraba el Nazareno del Hospital de Jesús. Finalmente, un paso intermedio entre los pareceres y el edicto fue el intento, aunque fallido, de Antonio Calderón, capellán del

Hospital de Jesús, para cambiar la sanción emitida por la Inquisición acerca del Nazareno.

4.1 La solicitud ante la Inquisición

Como ya se dijo, la desnudez de Cristo en el arte no era la principal preocupación de Alexandro Favián. Sus principales dudas eran si fue Cristo llevado a lo largo de su Pasión con una soga o con una cadena de hierro, y acerca de la vestimenta del Nazareno, materia estudiada en detalle en el segundo capítulo de esta tesis. El asunto de la desnudez, Favián lo mencionó sólo al criticar una imagen de la ciudad de México en contraposición al Nazareno que constituía la imagen titular de la congregación que había fundado en Puebla. En su oficio mandado a la Inquisición, dijo lo siguiente:

Sabemos que en esta Ciudad de México se ha publicado otra hechura de Jesús Nazareno, de devoción grande, cuyo fervor se va difundiendo por todo este reino. Y en esta ciudad ya hay muchas hechuras de él, el cual está todo desnudo, con un paño como mandil o calzones blancos por la cintura, con la cruz a cuestas y caído. Cosa rara y que nos tiene confusisimos. Lo uno porque nos parece cosa indecentísima y que en lugar de poner devoción la quita.²

Por la descripción de Favián, se entiende que la imagen nunca fue totalmente desnuda, sino que el Nazareno, en vez de vestir su tradicional túnica, sólo tenía el paño de pureza.

Es interesante notar que Favián mantiene que los otros ladrones fueron crucificados desnudos, lo que tampoco tuvo mucha aceptación en la plástica, tanto en Europa como en la Nueva España: “Confirmase el que [Cristo] fue vestido al morir y no desnudo como los demás ajusticiados”.³ Nuevamente podemos concluir que el asunto de

¹ Alexandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 12 de marzo de 1666, reproducido en : Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, p. 82.

² AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 184 v. Ver el documento II del apéndice documental de la presente tesis. Favián apoya esta última parte con citas de Santa Brígida (*Revelaciones*, libro I, cap. 32), San Anselmo (*Diálogo de la Pasión*, cuando habla la Virgen), y Onofrio (título ilegible).

³ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 185 r.

la desnudez en la plástica, tanto de Cristo como otros personajes, no era lo problemático para Favián.

Favián terminó su solicitud a la Inquisición con otra importante alusión a la desnudez de Cristo:

Y no se ponga desnudo para hacer su Divina Majestad milagros, no consiste en que esté desnudo, o vestido. Y si lo que allá en México se practica de dicho Jesús Nazareno desnudo, es más conforme al sentir de la Iglesia, y decretos de sus Sagrados Pontífices ... todos lo pondremos así.⁴

Esta cita resulta muy interesante ya que alude a un peligro no expuesto en la tratadística europea: la superstición idólatra, algo que tuvo una resonancia particular en el ambiente novohispano. El tono de la última denuncia de Favián “para hacer su Divina Majestad milagros, no consiste en que esté desnudo, o vestido”, recuerda los numerosos casos de la Inquisición donde se censuran conductas supersticiosas. Este tipo de conducta surge de la idea de que la imagen era tan poderosa, que se podía utilizar para cumplir todo tipo de deseos, u obtener favores específicos de algunos santos, actuando varias veces de manera irreverente hacia la imagen. Por ejemplo, está el caso en el cual se ponía por la noche un Cristo boca abajo con una plato en los pies, para encontrarlo lleno de dinero al día siguiente.⁵ También hay numerosos casos de conculcación de imágenes, la mayoría de las veces representaciones de Cristo, para recibir favores a cambio.⁶ Como lo demuestran los numerosos casos de este género conservados en el Ramo de la Inquisición del Archivo General de la Nación, este tipo de actitud fue reprimido por las autoridades, pero en el caso de Favián no es lo que llamó la atención de los padres inquisidores, sino el asunto de la desnudez de Cristo.

⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 185 r- 185 v.

⁵ AGN, Ramo Inquisición, caja 208, carpeta 1, exp. 1, fs. 78v-81r.

4.2 Los pareceres de los padres inquisidores

El primer padre que emitió una opinión acerca de la solicitud de Alexandro Favián, Juan Ortiz de los Heros, jesuita, examinó punto por punto las dudas del sacerdote poblano. Concordó con Favián en que representar a Cristo desnudo era algo condenable:

Tengo por doctrina próxima a herejía decir, o de palabra, o con el hecho, que Cristo Señor Nuestro llevó la Santa Cruz desnudo. Y que pintar a este Soberano Señor en la forma propuesta, virtualmente incluye afirmación de que la llevó desnudo y cuanto menos: da motivo y ocasión a que los sencillos lo ejecutan así, y los doctos se escandalicen de que se permita.⁷

Recomendó que se recogiera la imagen y los demás ejemplos que se habían sacado de ella, lo que nuevamente nos habla de la circulación que existía de copias de la imagen del Nazareno del Hospital de Jesús y de la gran devoción que conoció.⁸ Es conveniente señalar que a lo largo de las discusiones de los calificadores, como en la presente, siempre el temor de la representación de Cristo desnudo se dirige al mal entendimiento de los *sencillos*, y como veremos más adelante, se refiere a los indígenas que recientemente se habían convertido a la religión católica.⁹ Sólo en este caso se mencionó una posible respuesta de los doctos.

Fray Jacinto de Guevara, dominico, secundó la calificación del padre Juan Ortiz:

que pintar a Jesús Nazareno desnudo es hecho heretical. Pues inmediatamente milita contra texto evangélico. Y que puede y debe Su Ilustrísima poner el remedio que convenga a las estampas, imágenes, que las más son de mano de indios y otros ignorantes a lo que pintan. Y no censuro su devoción, sino su pintura, aún por ignorancia.¹⁰

⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 694, exp. 2, fs. 143v-150v. Consultar también: Edelmira Ramírez Leyva, “La conculcación en algunos procesos inquisitoriales”, en *Inquisición novohispana*, vol. II, pp. 177-194.

⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 186 v.

⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 187 r. Asienta su juicio en el decreto Tridentino, el nuevo índice de 1640 (renglón 16) y las del expurgatorio de la Inquisición.

⁹ Esta postura, “del mal entendimiento de los sencillos”, no característica de la Nueva España, sino que se encuentra desde Erasmo, quizá aun antes. Agradezco a la Maestra Elena de Gerlero esta información.

¹⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 187 v.

Es interesante notar nuevamente la mención de los indígenas, no sólo como fieles, a quien afectaría negativamente la ausencia de vestiduras de Cristo, sino como autores de tales imágenes. Se les censuró, no por ‘su devoción’, sino por su ignorancia, lo que constituye un lejano eco de Molano. Como vimos anteriormente, las ordenanzas de la pintura y de la escultura permitían la participación de los indígenas en los gremios para representar imágenes sagradas, siempre que tuviesen la apropiada preparación. Sin embargo, se sabe que lo que decían las ordenanzas era una cosa y la realidad era otra, así que debió de haber muchos indígenas que desarrollaban su trabajo fuera de los gremios. Por lo tanto, permitir representar al Nazareno del Hospital de Jesús de esta manera sería abrir la posibilidad de tener otras representaciones de este tipo.

Es muy poca la atención dedicada al asunto de la desnudez de estos dos primeros padres en comparación con los que siguen. Aunque a veces aludían a las otras dudas de Favián, claramente su interés se centró en el asunto de la desnudez, tanto en la profundidad del análisis de la problemática, como en la elaboración de la sanción. Conviene recordar que Favián nunca describió la imagen del Nazareno del Hospital de Jesús como totalmente desnuda, sino vestido sólo con su paño de pureza.

La calificación de fray Alonso de la Barrera, dominico, se centró en la problemática de la desnudez de la imagen del Nazareno; en los demás asuntos, secundó a los padres precedentes:

Su Santidad debe mandar se recojan todas y cualquiera de las imágenes, que hoy con título de Jesús Nazareno anden desnudas y con la cruz sobre el hombro, por cuanto fuera de ser contra la Universal tradición de la Santa Iglesia Católica ... Mas, por cuanto esta es tierra nueva y la gente popular de ella es tan inclinada a novedades, y se ve hoy que a la imagen original de donde se han copiado tanto

número de retratos de pincel y de impresión, se le ha dedicado iglesia y altar¹¹...: hallo que Su Santidad, usando de su altísima providencia, y altísima discreción, debe proveer que antes de promulgar sus edictos, en orden a recoger dichas imágenes de papel, pincel, o talla pintadas en la forma referida con cruz al hombro: y actual desnudez,¹² que las personas que cuidan de la Veneración y aposento de Jesús Nazareno en el hospital del Marqués del Valle, le vistan con su túnica morada y decente, pues es capaz la imagen y su talla para que se pueda vestir y así quede libre del edicto. Y con esto la plebe lejos de recibir escándalo si reconocen que a la imagen que por milagrosa, y de tan singular, y general devoción se le dedicó iglesia con tanta celebridad, publicidad, y festejo tan poco tiempo ha.¹³ Que de ahora comprendida en el edicto de Su Santidad por ser como los retratos imagen desnuda y con la Cruz al hombro. Y se considera todo con que Su Santidad proveída, santa y discretamente la haga vestir y después promulgue el edicto para que las demás se recojan.¹⁴

Nuevamente es interesante notar el cuidado que se toma en el análisis del caso el hecho de ser “tierra nueva”, es decir, recientemente conversa al catolicismo. Con este padre surgió una variación en la sanción: sugirió que se mandara vestir a la imagen del Hospital de Jesús antes de promulgar el edicto, para que los fieles no pensarán que veneraban una imagen herética. Recordemos que el Concilio de Trento emitió sólo lineamientos de carácter general, para no criticar costumbres ya establecidas, porque sería dar razón a las críticas.

Fray Juan de Torres, franciscano, estudió tanto el aspecto de las vestiduras como el de la desnudez de Cristo, pero claramente, mencionó lo primero en relación con lo segundo:

He visto el informe y calificaciones antes escritas, y confirmándome en el punto principal con el parecer de los Reverendos Padres y Maestros, porque dan la ocasión a los indios de entender que Cristo Nuestro Redentor llevó desnudo la

¹¹ Como se mencionó en el primer capítulo, es interesante esta mención de un altar que se ha dedicado al Nazareno del Hospital de Jesús en fechas tan tempranas como 1665 ya que las primeras noticias documentales que se han encontrado acerca de retablos son de 1676 en adelante.

¹² Lamentablemente, este sacerdote no ahonda acerca de lo que entiende por “actual desnudez”.

¹³ Aquí encontramos un eco de Molanus, en que el peso de la tradición de la Iglesia es el que acredita una representación plástica. El festejo que se menciona podría ser el que se hizo a la imagen después de que se reconoció como milagro lo ocurrido en la persona de Francisca Angelina gracias a una estampa del Nazareno del hospital, consultar el documento I del apéndice documental.

¹⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 188r-188v.

cruz al hombro. Pues hace para ellos la pintura lo que para los doctos lo escrito¹⁵ ... Me ha parecido representar a Su Santidad, que por buena consecuencia de doctrina, debe militar la misma disposición en la pintura del Niño Jesús adorado de los pastores ... Y en la pintura del Santo Ecce Homo, porque la total desnudez simulada con las circunstancias de este paso es contra el texto evangélico ... Lo que me parece cierto conforme al evangelio es, que total desnudez con alguna permanencia y duración sólo se verifica en los pasos de la flagelación y crucifixión de Nuestro Redentor. Y que el Ecce Homo fue y debe pintarse con vestidura de aquella forma, que le pusieron a fin de hacer irrisión y no totalmente desnudo, como Jesús Nazareno con la cruz al hombro debe pintarse con las vestiduras propias. Ahora si se usan pinturas del Niño Jesús adorado de los pastores en el pesebre, y del Santo Ecce homo, con total desnudez, es cosa de hecho y fue otra constar más bien a Su Santidad.¹⁶

Este calificador hizo interesantes recomendaciones de tipo iconográfico: como consecuencia de censurar la desnudez del Nazareno, también se debería censurar la desnudez de otros acontecimientos de la vida de Cristo, como lo son la Adoración de los Pastores, y el Ecce Homo. Sólo en los pasos de la Flagelación y la Crucifixión permitió “total desnudez con alguna permanencia y duración”, términos que desafortunadamente no definió. No se conocen en la plástica novohispana ejemplos que representan a Cristo totalmente desnudo en estos pasos. A pesar de resultar muy interesantes, estas advertencias no fueron retomadas en el edicto.

La siguiente sanción provino del licenciado Nicolás de las Ynfantas y Venegal, quien estableció un diferente nivel de sanción, según el tipo de obra que se censuraba:

parece ser contra el texto evangélico y Doctrinas de los Padres y común tradición de la Iglesia, que la efigie de Cristo Señor Nuestro, que está en el Hospital del Marqués del Valle con la cruz a cuestras, esté desnuda. Y así mandará Su Santidad a los capellanes y personas que cuidan del adorno y aseo de dicha iglesia que dentro de cuatro días de habérseles notificado vistan dicha efigie con su túnica morada y no la descubran ni quiten el velo hasta haberlo ejecutado. Así imponiéndoles para ello las censuras y penas convenientes. Y porque así mismo se ocurra al remedio necesario, ordene recoger todos los lienzos y estampas que se han copiado en dicha forma y con la desnudez que tenía dicha efigie ... Y que los

¹⁵ Eco del argumento didáctico expuesto por el papa San Gregorio para legitimizar el uso de las imágenes dentro de la Iglesia.

¹⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 188v-189r.

que tienen los retratos, los vistan con túnica morada imponiéndoles para ello el término. Si a Su Santidad le pareciere y que no habiéndolo hecho, traigan a este tribunal dichos retratos gravándolos y otorgándoles a su ejecución con las penas y censura que Su Santidad fuere servido mandar.¹⁷

Aquí otra vez vemos que se recomendó vestir al Nazareno del Hospital de Jesús antes de pregonar el edicto, para que la imagen estuviese exenta de la censura de la Inquisición. Por otra parte, se propuso una sanción diferente según el tipo de objeto artístico: sugirió que se recogieran las estampas y lienzos de la imagen; pero cuando se trataba de “retratos”, exigió que se mandaran vestir con la túnica morada.

La última censura que estudió las dudas de Alexandro Favián se enfocó más bien a la sanción que se debía establecer con respecto a la imagen del Nazareno del Hospital de Jesús. Fue dictada por los señores inquisidores Juan de Medina Rico y el Licenciado Juan de Ortega Montañés, en conformidad con las opiniones emitidas por los padres anteriormente consultados. En una primera instancia, se asentó la necesidad de proteger la devoción de la imagen, por lo cual se mandó notificar a la persona a cuyo cargo estaba la administración del hospital, para que vistiera la dicha imagen dentro de seis días de la notificación, en conformidad a lo mandado por los padres inquisidores. Otra sanción se dictó para las copias que se habían sacado de dicha imagen:

debían de mandar, y mandaron, que por edictos públicos se manden recoger y recojan todas las estampas de papel, lienzo o tafetán u otro cualquier género los que se hubieron impreso, con la imagen santísima de Jesús Nazareno desnudo con la Cruz a cuestras. Y dentro de quince días primeros siguientes a la publicación de dichos edictos, las exhiban y traigan a este tribunal y en las demás ciudades, villas y lugares de todo este distrito. Las exhiban y entreguen a los comisarios que son o fuesen de este santo oficio. Y todas las personas que en lienzo o de talla tuviesen la dicha santa imagen pintada y esculpida en la dicha forma, las vistan con su túnica dentro de dicho término so las dichas penas y otras que reservamos a este tribunal.¹⁸

¹⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 189 v.

¹⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 190r-190v.

Allí es donde se mencionó por vez primera un edicto que fue publicado como resultado de estas discusiones, por lo cual se puede deducir que el edicto se publicó alrededor del 5 de noviembre de 1665, fecha de este parecer. Es interesante notar que la Inquisición estableció dos niveles de sanciones: cuando las imágenes no se podían corregir, que se recogieran; pero si se trataba de una imagen de pintura o de talla que tenía remedio, que se vistiera.

4.3 Un paso intermedio: intervención del capellán del Hospital de Jesús

El 5 de noviembre de 1665, se avisó al capellán del Hospital de Jesús, Antonio Calderón, del auto de la Inquisición y de la sanción que se debía imponer al Nazareno de la iglesia que tenía a su cargo.¹⁹ En un primer momento parece que estuvo dispuesto a cooperar, pero después se retractó. El 9 del mismo mes se informó a los señores inquisidores que el capellán, en vez de vestir la imagen con una túnica morada, “cumpliría con el mandato de este tribunal vistiendo la sagrada imagen con un velillo claro de manera que se pudiese ver lo lastimado de sus carnes santísimas”.²⁰ Este pasaje deja entender que “lo lastimado de las carnes” era lo que impactaba al espectador, de allí la gran devoción que tenía la imagen, por lo que si se mandaba vestir la imagen, se escondería este aspecto del Nazareno.

Antonio Calderón no fue el único en ver que la representación plástica del sufrimiento de Cristo en su Pasión era una fuente de conmoción para los fieles, donde sufrimiento y desnudez era una ecuación poderosa. En 1701, el pintor Cristóbal de Villalpando hizo donación de una escultura del *Ecce Homo*, “de talla y estatura de un

¹⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 190v.

²⁰ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, f. 191 r.

hombre”, para el Oratorio de San Felipe Neri de la ciudad de México, que había realizado para sí “con todo esmero y particular cuidado”.²¹ Pero la donación se hacía bajo algunas condiciones; una de ellas era acerca de la disposición de la imagen:

Por ser la dicha imagen en su estructura, fábrica y encarnación muy conforme a Arte y de lo más primoroso de él, no se le pueda poner ahora ni en algún tiempo capa de algún género, por exquisito, rico, ni costoso que sea, ni se adorne jamás con un cendal bordado, deshilado, ni otro ninguno, sino que siempre esté según y como hoy se halla, *desnuda y descubierta, por estar así más devota*, y que por la misma razón no se la hayan de poner potencia de plata, ni de otro género, ni corona de espinas formada de plata, flores o seda, sino tan solamente la de espinas naturales, como la que hoy tiene puesta, ni sogas de seda u oro, sino de cáñamo o semejante, así por ser todo más conforme al Santo Evangelio, como porque *causa de esta suerte dicha santa imagen mayor devoción, ternura y compunción en los fieles*.²²

El paso del *Ecce Homo* también fue pintado en varias ocasiones por Villalpando. En una, Cristo está representado debajo de un arco de medio punto, del talle hacia arriba, apegándose a las recomendaciones de Guillermo Durandus de Mende, cubierto parcialmente con un manto y coronado de espinas (fig. 26).²³ Tiene las manos atadas pero con una sostiene la caña. Esta representación fue descrita por Francisco de la Maza como “un vigoroso desnudo que, aunque con algunos defectos, como siempre, “anatómicos”, se impone por su sobriedad y compostura”.²⁴ Otro cuadro del maestro con el mismo tema, conservado en el Templo de la Profesa de la ciudad de México, representa a Cristo en un ambiente arquitectónico más desarrollado, en el que está de figura entera, parado en una tribuna, junto con Pilato, varios soldados y una muchedumbre agitada de hombres de distinta índole (fig. 27). Tiene una soga al cuello,

²¹ Efraín Castro Morales, “Una escultura de Cristóbal de Villalpando”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 3, 1979, p. 10. Se desconoce el actual paradero de esta obra escultórica.

²² *Ibid.*, p. 12. Las cursivas son mías.

²³ Guillaume Durand de Mende, *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des églises*, p. 64.

²⁴ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, p. 181. Se desconoce el actual paradero de esta obra, Cfr. Juana Gutiérrez Haces, et al., *Cristóbal de Villalpando*, p. 363.

las manos atadas con la misma y detenida por un soldado, lleva una corona de espinas, y en la mano derecha toma suavemente una caña. Cristo está vestido con un manto rojo que le cubre apenas los hombros y de un cendal que fácilmente se confunde con su piel.²⁵

En ambas pinturas es muy limitado el grado de sufrimiento que ostenta la figura de Cristo. Por lo general, se puede decir que Villalpando no fue un pintor que “vistió” la imagen con sangre, sino que supo recurrir a detalles impactantes que se refieren a los tormentos de la Pasión. Por ejemplo, en una imagen de Cristo atado a la columna, no se muestra la figura de Cristo bañada de sangre y la espalda deshecha -como fue tanto del gusto del pintor Gabriel de Ovalle en la serie de Guadalupe, Zacatecas (fig. 28)- sino que en este ejemplo de Villalpando, Cristo tiene unas finas gotas de sangre distribuidas *decentemente* por el cuerpo, sobre todo en las rodillas y el rostro (fig. 29). El cuerpo de Cristo está de frente, pero presenta un violento escorzo, de manera que nos deja ver tanto su rostro, sus piernas y su espalda, la cual está en un claroscuro que nos permite pensar en sus tormentos más que realmente ver las consecuencias. Pero un detalle nos habla de la sutileza del gran maestro del siglo XVII en presentar plásticamente los horrores sufridos por el Hijo de Dios: una espina de las ramas que se utilizaron para su flagelación quedó enclavada en su brazo.

Sin embargo, los “desnudos” de Villalpando fueron permitidos porque no iban en contra de la verdad evangélica. De la misma manera, las proposiciones iconográficas de fray Juan de Torres –presentar vestidos al Niño en la Adoración de los Reyes y al *Ecce Homo*, permitir alguna desnudez en la Flagelación y Crucifixión– van en el cumplimiento de los hechos evangélicos.²⁶ En el caso del Nazareno del Hospital de Jesús, la discusión

²⁵ Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *op. cit.*, pp. 152-153 y 367.

²⁶ AGN; Ramo Inquisición, vol. 604 (1a parte), exp. 33, fs 188v-189r.

no se dio porque estuviera desnudo -sólo con su paño de pureza- sino porque representar así al Nazareno dejaba pensar que cargó en esa forma la cruz hacia el Calvario, lo que planteaba un gran problema de verosimilitud histórica. Por lo tanto, los calificadores se opusieron a la propuesta de Antonio Calderón de vestir la imagen con un velo claro que dejara ver las carnes lastimadas de Cristo. De común acuerdo mandaron: “debe vestirse la imagen de Jesús Nazareno en aquel paso con vestiduras que cubran sus santísimas carnes en forma y manera que se acostumbra y [ha] acostumbrado la Sagrada Iglesia Católica Romana”. El peso de la tradición avala una representación plástica. Se agrega que se ejecute lo mandado “sin dilación alguna”.²⁷

4.4 El edicto de la Inquisición

La copia del edicto que se conserva en el Archivo General de la Nación, está sin firma y sólo presenta el año de 1665. Constituye un claro resultado de las animadas discusiones de los padres inquisidores que siguieron la solicitud de Alexandro Favián. En el edicto se identifica claramente la imagen del Nazareno como la del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción, que también llaman del Marqués del Valle. Se describe la imagen como desnuda, “de la cintura arriba, y de las rodillas a los pies, con la santa cruz sobre sus hombros sacratísimos”, lo que indica que la imagen nunca fue totalmente desnuda.²⁸ Aun así, la Inquisición llegó a un acuerdo en cuanto a la sanción. Anteriormente, se había planteado la posibilidad de mandar vestir la imagen antes de publicar el edicto para no perjudicar el culto que recibía el Nazareno. Pero el edicto declara abiertamente que el Nazareno del Hospital de Jesús había sido la fuente del escándalo, lo que no se planeaba

²⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1ª parte), exp. 33, fs. 191r- 191v.

decir en un principio. No resultó necesario ocultar el hecho, puesto que se emitió una sanción de varios niveles, según el material con el cual estaba hecho el objeto artístico. También se podría suponer que se hizo así por el intento del capellán del hospital de esquivar la sanción impuesta por los padres inquisidores. De esta manera, el edicto lo obligó a cumplir la censura:

que dentro de quince días, primeros siguientes a la publicación de este nuestro Edicto, exhiban, y traigan a este Santo Oficio, o a los Comisarios, que son o fuesen de él, en las demás Ciudades, Villas, y Lugares, todas, y cualesquiera Imágenes de JESÚS NAZARENO, que están, o estuviesen impresas en papel, raso, tafetán, o en otro cualquier género, en que se haya hecho impresión. Y todas, y cualesquiera personas, que tuviesen la Imagen, en la forma que va referido, desnuda, hecha de talla, o pintada en lienzo, dentro de dicho término, las hagan vestir con su túnica morada, sin que sea necesario para ello el exhibirlas.²⁹

Así, las imágenes impresas en papel, raso, o tafetán, materiales baratos y poco duraderos en comparación con la pintura y escultura, se deben de exhibir a los comisarios de la Inquisición; no se dice que se destruyan. Los ejemplares de pintura o de talla, se deben vestir “con su túnica morada”, sin necesidad de enseñarlas a las autoridades, categoría en la cual entraría el Nazareno del Hospital de Jesús. En caso de transgredir las disposiciones de la Inquisición, le pena era de “excomunión mayor”, que debía pesar mucho sobre la conciencia de los fieles de la época, así como 500 ducados de Castilla, para gastos extraordinarios del Santo Oficio.

Como vimos en algunas obras de arte del siglo XVII y XVIII, enseñar las carnes lastimadas de Cristo en su Pasión fue una manera de despertar la sensibilidad y la devoción de los fieles. Sin embargo, había límites que no se podían exceder, como lo

²⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 628, exp. 5, f. 98. Ver documento III del apéndice documental de la presente tesis.

²⁹ AGN, Ramo Inquisición, vol. 628, exp. 5, f. 98.

demuestra el caso de censura que la Inquisición de la ciudad de México impuso al Nazareno del Hospital de Jesús. Esta necesidad de fomentar la conmoción del espectador no podía pasar por alto los hechos iconográficos de la Pasión de Cristo. Si bien se podía representar el paso de Cristo atado a la columna con alguna desnudez para enseñar los tormentos sufridos en su Pasión, no se podía permitir lo mismo en el caso del Nazareno. Conceder que la imagen del Hospital de Jesús estuviese vestida sólo con un paño de pureza, hubiera implicado pensar que así cargó Cristo su Cruz camino al Calvario.

El análisis de los calificadores de la Inquisición novohispana en este caso no tomó en cuenta si era deshonesto, indecente o lascivo representar a Cristo de esta manera, ni si esta representación podía despertar algún deseo lujurioso en el espectador. Las preocupaciones de la Inquisición novohispana estaban alejadas de la tratadística europea. No obstante, la censura al Nazareno iba en cumplimiento del decoro de la imagen, tal se describió en los tratados artísticos europeos. No se trataba de si era inapropiado en cuanto a gusto y moralidad el representar la persona de Cristo de esta manera, pues en otros pasos de la Pasión era permitido. No era porque se trataba de una falta de respeto a su persona, ya que el paño de pureza cumplía esta necesidad. Más bien se trataba de una mala interpretación de los hechos de la historia cristiana que se representaba: Cristo había cargado su Cruz hacia el Calvario vestido con una túnica y así se debía representar al Nazareno.³⁰ Finalmente, el edicto de la Inquisición no trató de reprimir en forma total el culto a la imagen del Jesús Nazareno a pesar de la gran falta que presentaba. Quiso corregir el error sin atentar contra el gran culto que se le concedía a mediados del siglo XVII.

³⁰ Mt 27, 31: "Después de burlarse de él, le quitaron el manto, le vistieron con sus ropas, y lo llevaron para crucificarlo".

Sin embargo, vale la pena preguntarse si los padres inquisidores centraron su total atención en la representación verídica de los hechos evangélicos para no dirigirse a lo que moralmente implicaba la presencia del desnudo en un contexto religioso, lo que hubiera sido mucho más problemático y polémico. A lo mejor evadir la cuestión fue la manera más indicada de conciliar la situación.

Es conveniente examinar qué efecto podía realmente despertar en el fiel novohispano la percepción de imágenes “deshonestas”. No creo que los pintores novohispanos tuviesen mucha oportunidad de pintar figuras totalmente desnudas. Pero no olvidemos que el espectador de aquel entonces no estaba expuesto a una proliferación de imágenes sexuales por los medios de comunicación, como hoy sucede; por lo que, en mi opinión, un San Sebastián podía despertar en los novohispanos un tipo de sensibilidad que ya no tenemos. ¿Estaría fundado el temor de la Iglesia Europea en ver en la presencia de desnudos en las imágenes una fuente de peligro para el alma cristiana? Ésta es una pregunta que se trata de contestar en el siguiente capítulo.

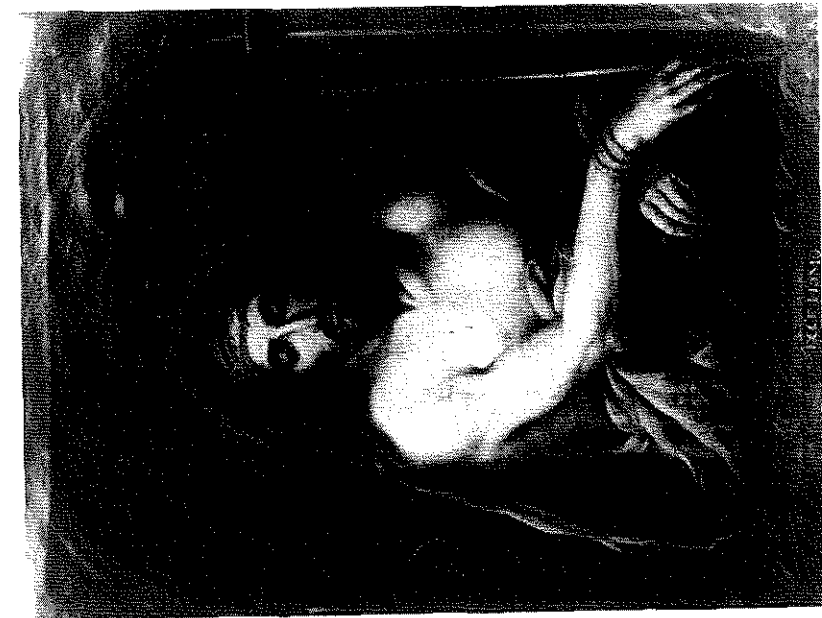


Fig. 26. Cristóbal de Villalpando, *Ecce Homo*, paradero actual desconocido.

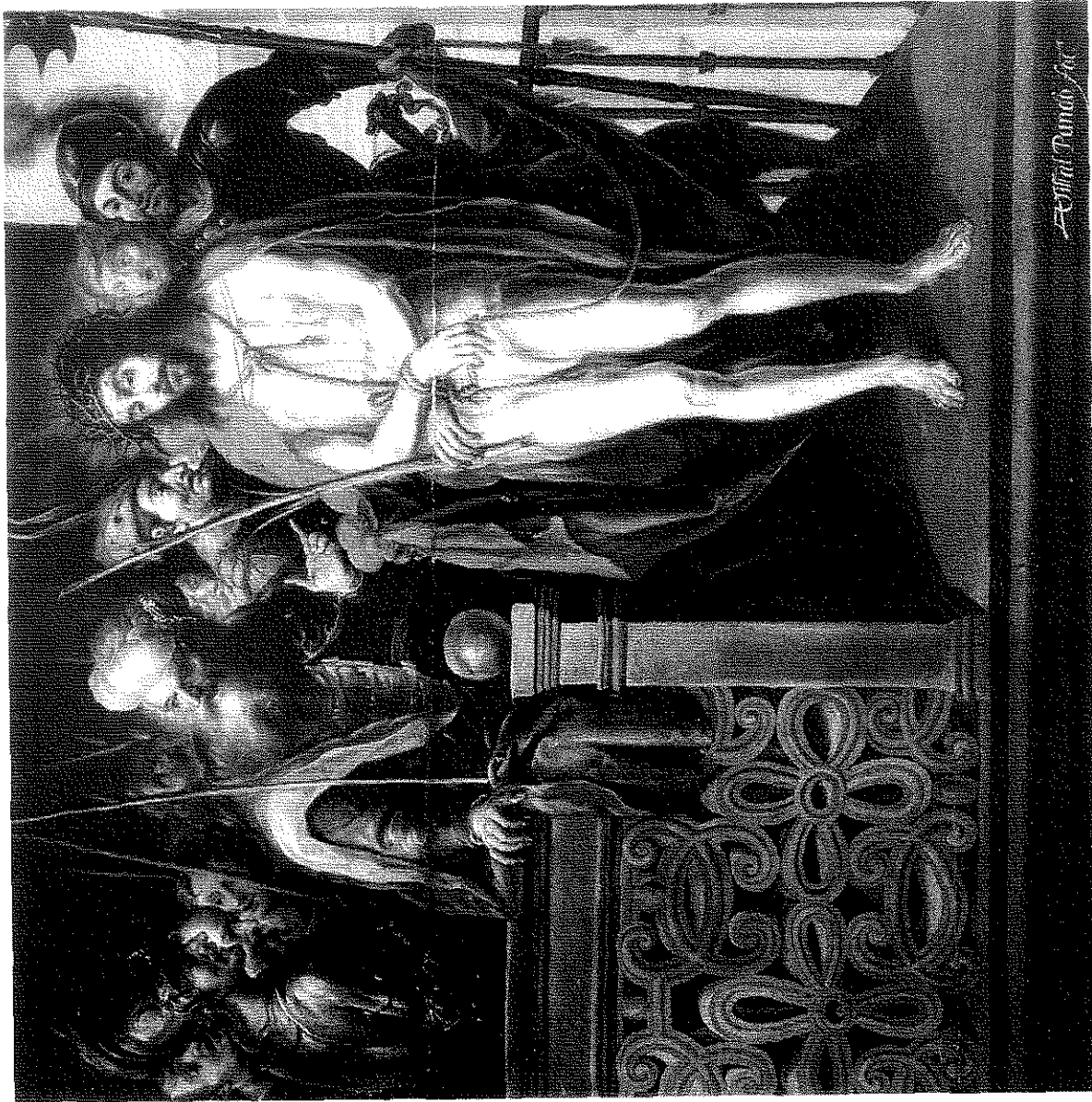


Fig. 27. Cristóbal de Villalpando, *Ecce Homo*, Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F.

FAVILLA LE ORIGIN
TESIS CON



Fig. 28. Gabriel de Ovalle, *Cristo a la columna*, 1749, Museo de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas.

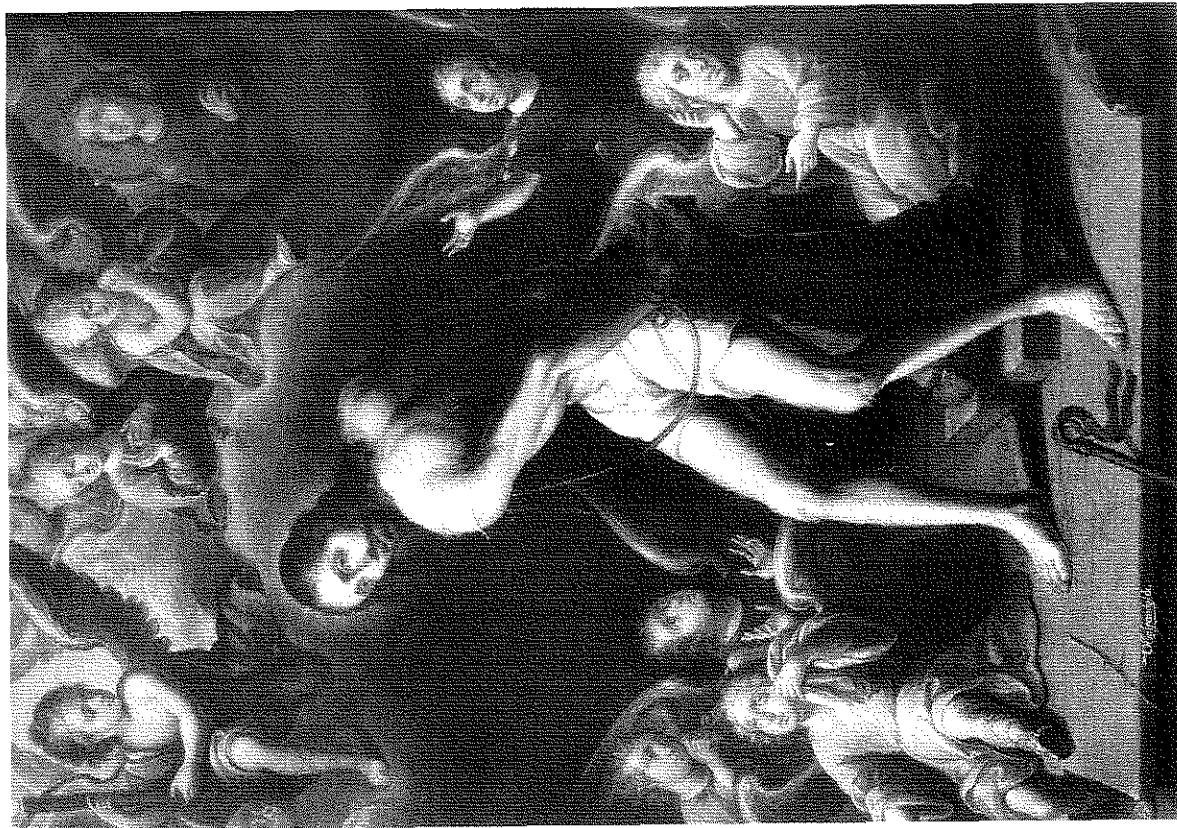


Fig. 29. Cristóbal de Villalpando, *Cristo atado a la Columna*, detalle, ex-sacristía, Museo de El Carmen, San Ángel, México, D.F.

136-B

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Capítulo 5:

Respuesta hacia el desnudo: literatura devota e Inquisición

The visual articulation of beauty and pain was a problem ... On one hand it is the problem of the representation of the human, or better, the ideal male body, on the other hand that of the expression of emotions in the body and in bodily movement. On the question of the compatibility of beauty and expression of pain, the regulating factor offered by Alberti is the concept of decorum.¹

Con pocos elementos, los músculos del torso y los de los muslos, y sobre todo la unión del tórax con el abdomen, [se] puede evocar una gama inmensa de efectos emocionales.²

Quizá más profundo que la preocupación por la excitación erótica como tal, sea el hecho de que no debemos responder ante imágenes de seres divinos, por ejemplo de Cristo o de la Virgen, como si fueran seres mortales.³

En la historiografía europea abundan los casos que ilustran el peligro que constituyen las imágenes deshonestas para los devotos católicos. Así, por ejemplo, narraba Vasari que Fray Bartolomeo pintó un San Sebastián “con muy buen color de piel, con un aspecto dulce y una belleza personal notable”, para la iglesia de San Marcos en Florencia (fig. 30). Al momento de la confesión de algunas mujeres, los frailes se dieron cuenta de que “habían pecado al mirarlo, dado el realismo atractivo y lascivo con el que le había dotado

¹ Gerhard Wolf, “Christ in His Beauty and Pain: Concepts of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages and Renaissance)”, en *The Art of Interpreting*, p. 171.

² Kenneth Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, p. 241.

³ David Freedberg, *El poder de las imágenes*, p. 405.

Fray Bartolomeo”, por lo que se retiró el cuadro a la sala capitular, para después ser vendido al rey de Francia.⁴

También, en un libro devoto español de principios del siglo XVII, se mencionaba la historia de un pintor ya fallecido, que se tenía por virtuoso. Un religioso en oración lo vio abrasado en vivas llamas, padeciendo terribles tormentos, lo cual se debía a que muchas almas se habían quejado de él al Supremo Juez por una pintura deshonesta que había hecho. Por lo tanto, el alma de este pintor debía quedar en el Purgatorio hasta que se quemara la susodicha pintura.⁵

Por su lado, Pacheco también relató lo que le había contado un fraile agustino. Celebrando un día misa en su convento de Sevilla ante un cuadro del *Juicio Final* de Martín de Vos (fig. 31), al levantar los ojos hacia el cuadro, vio una figura de una mujer desnuda, “y fue tanta la fuerza que hizo a su imaginación, que se vio a punto de perderse; hallándose en el mayor aprieto y aflicción de espíritu que jamás tuvo”, y que muchos años después, todavía sentía el mismo temor.⁶

Entonces, uno se puede percatar de que tanto las mujeres como los hombres, pintores como espectadores, eclesiásticos como seglares, reaccionaban ante las imágenes de desnudos, de allí que existía un peligro para el alma. ¿Pero se trata de historias piadosas para convencer a los fieles de alejarse de dichas imágenes deshonestas, o son historias verdaderas que nos hablan del poder y del peligro que realmente presentan las imágenes? ¿Existen en la Nueva España ejemplos que ilustren que los novohispanos respondían de

⁴ Giorgio Vasari, *Vidas de grandes artistas*, citado en: David Freedberg, *El poder de las imágenes*, p. 390.

⁵ Martín de Roa, *Estado de las almas del purgatorio* (primera edición en 1619), fs 30r-30v, citado en: Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, nota 13, pp. 377-378.

⁶ Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 316.

la misma manera al estímulo visual y, por lo tanto, corrían el mismo tipo de peligro que los fieles europeos?

Lo que se pretende hacer en este apartado del trabajo es ver de qué manera se describía y explicaba la representación corporal de Cristo en el arte de la Nueva España, además de sus posibles efectos, a través de una revisión de sermones y de literatura devota que se enfocaban a una figura plástica de Cristo. Aquí no se ha tomado en cuenta la teología ortodoxa. Más bien se quiso recurrir a sermones y otro tipo de literatura sagrada para ver cómo los conceptos de la doctrina eran presentados a los fieles. Hay que recordar que la oratoria sacra era la forma de literatura más accesible al devoto, y que “el pueblo se alimentó de estas prácticas”.⁷ Además, se reconoce que los sermones tenían un gran poder de difusión y penetración, de manera que los fieles veían las cosas según las presentaban los oradores.⁸ Como veremos más adelante, en cierta ocasión algunas ideas presentadas en la oratoria sacra no iba de la mano con la teología ortodoxa.

El ambiente novohispano no nos ha legado, hasta donde sabemos, ningún tratado de pintura o escultura. Sin embargo, la discusión de la desnudez de Cristo se ha presentado en sermones y libros devotos. Estas discusiones no se amplían a un nivel polémico en el ámbito artístico. Más bien se trata de las implicaciones teológicas de esta desnudez “divina”. A pesar de que esta discusión se originó muchas veces en la contemplación de una imagen plástica, es más un debate religioso que artístico.

Primero, se analiza la problemática de la representación del cuerpo de Cristo en el arte novohispano, su belleza y su dolor, a partir de los parámetros establecidos en un

⁷ Juan José Martín González, “Introducción”, en María del Pilar Dávila Fernández, *Los sermones y el arte*, p. 5.

artículo de Gerhard Wolf, donde plantea cómo se interpretó y cambió esta representación en el arte europeo, entre la Edad Media tardía y el Renacimiento.⁹ Se reproduce una recopilación de las reflexiones que se hacen acerca de la calidad del cuerpo de Cristo en la literatura devota novohispana. Segundo, se quiere responder a unas hipótesis planteadas por Richard Trexler en un interesante artículo acerca de las implicaciones negativas para la Iglesia y los fieles, si les fuera dada la posibilidad de contemplar a Cristo totalmente desnudo.¹⁰ El autor plantea que la Iglesia estaba en contra de representar a Cristo totalmente desnudo porque ofrecía una amenaza de seducción, tanto para la mujer como para el hombre. Se analizan unos casos de la Inquisición novohispana donde algunas personas se acusaron a sí mismos de haber tenido una interacción sospechosa con algunas representaciones de Cristo y de la Virgen.¹¹ Finalmente, se ilustra la amenaza que se pensó encarnaba la desnudez de algunas imágenes novohispanas a través de la censura que se les impuso.

5.1 Apreciación del cuerpo de Cristo

A pesar de las imágenes *acheiropoeta* -supuestamente hechas sin la intervención de la mano humana- y del legendario retrato de Cristo por San Lucas,¹² no tenemos una descripción de su apariencia física. Por lo pronto, es conveniente recordar que la belleza

⁸ *Ibid.*, p. 6; Edelmira Ramírez Leyva, *Cartas pastorales, elogios fúnebres, oraciones, panegíricos, sermones y otros géneros de oratoria sagrada de la Colección Lafragua del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México*, p. 10.

⁹ Gerhard Wolf, *op. cit.*, pp. 164-197.

¹⁰ Richard C. Trexler, "Gendering Jesus Crucified", en *Iconography at the Crossroads*, pp. 107-119.

¹¹ Este apartado en particular quiere ser una respuesta a una idea propuesta por el autor del citado artículo, donde no contaba con material de apoyo: "demonstrable evidence remains to be discovered that medieval males had intercourse with representations of Jesus", *op. cit.*, p. 113.

¹² Schenone, Héctor H., *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, pp. 28-29. Esta tradición es comentada por San Anselmo, pero se refiere más a la vestimenta de Cristo que a su apariencia física. El investigador argentino registró sólo dos ejemplos de esta iconografía, ambos mexicanos y en colecciones estadounidenses.

del Salvador es apócrifa – no hay mención de ella en los Evangelios.¹³ Sin embargo, el dolor y sufrimiento de Cristo en su Pasión sí cuenta con fuentes bíblicas, las que fueron posteriormente aumentadas por una rica tradición pasionaria. En algunos casos, la literatura devota novohispana estableció una relación entre ambos conceptos. Si bien fue muy común aludir a una imagen plástica como “fiel réplica del original”, “imagen viva del original” y “perfecta en sus dimensiones”,¹⁴ donde se puede apreciar una fusión entre imagen y prototipo, era muy frecuente contraponer este aspecto al dolor y sufrimiento de Cristo en su Pasión.

En el sermón dedicado a la imagen del Hospital de Jesús (1664), se reconoce la perfección de la fabricación de la imagen; habría que recordar su origen milagroso, en el cual se mencionó la participación de la mano divina. Pero poco después se habla que representaba “un mar inmenso de amarguras”, ya que se despidió de su vestidura inconsútil “para obstar la tela cardena de sus heridas”, transformándose de esta manera “como mortal”.¹⁵ O sea, se asocia su perfección con la mano de obra divina, pero al encarnar los sufrimientos de su Pasión, despidiéndose de sus vestiduras, Cristo se hizo humano. Aquí, sería importante recordar la alusión de Pacheco en que la abundancia de manchas de sangre en la figura de Cristo representa una pérdida del cuerpo idealizado.¹⁶

En 1688 se publicó por primera vez la historia de la milagrosa imagen del Cristo de Santa Teresa, de la pluma de Alonso de Velasco. Esta imagen de Cristo, al contrario del Nazareno del Hospital de Jesús, tiene asentado un gran culto, tanto a través de las muchas reediciones que se hizo del relato de sus milagros, como por las copias pictóricas que se

¹³ Cfr. Gerhard Wolf, *op. cit.*, p. 171.

¹⁴ Las afirmaciones acerca del cuerpo considerado perfecto de Cristo también fueron algo muy común en la literatura devota europea, Cfr. Richard C. Trexler, *op. cit.*, p. 112, nota 28.

sacaron de la imagen escultórica (fig. 32).¹⁷ En la descripción que se hizo de la imagen, todo era bien proporcionado, hermoso, suave, perfecto:

Es su anatomía tan hermosa, y bien proporcionada, como el cuerpo tan bien cortado de tercios, que en ninguna manera admite censura alguna; sino mucha admiración; porque los brazos y piernas (que suelen ser en otros crucifijos las partes más expuestas a los yerros de los artífices) son de tan igual correspondencia, como todas las demás partes, donde los músculos, nervios y coyunturas, hacen un todo perfectísimo, a quien la simetría, proporción, y dibujo hacen un rostro hermosísimo, no afeminado, sino como de varón perfecto, y soberano Rey.¹⁸

Es importante resaltar la mención de un rostro “no afeminado”, ya que el hecho de “feminizar” la figura de Cristo era algo común en la plástica. Si bien frecuentemente se describen los rostros de la pintura novohispana como convencionales –por lo que hay muy pocos elementos que diferencian los rostros masculinos de los femeninos- el rostro de Cristo se caracteriza por la presencia de una barba, más o menos tupida, y una cabellera larga. Richard Trexler sugiere que la manipulación de género era una manera de facilitar la relación entre el objeto de meditación y el fiel, es decir, si Cristo no era presentado como un varón perfecto en todos los aspectos, era más fácil para la mujer asociarse con Cristo a la hora de meditar su Pasión.¹⁹ Por otro lado, Caroline Walker Bynum recuerda que era cosa bastante frecuente para los escritores medievales tratar a la carne de Cristo como si fuera mujer, por sus pérdidas de sangre y su capacidad

¹⁵ Lorenzo de Salazar Muñatones, *Sermón a la peregrina y milagrosa imagen de Jesús Nazareno, del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de México ...*, pp. i, iv, y 1.

¹⁶ Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 301.

¹⁷ Varias de estas copias pictóricas están albergadas en el Museo Nacional del Virreinato. *Cfr. Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato*, tomo II, pp. 75-77. Para un análisis histórico de la evolución del culto al Cristo de Santa Teresa, consultar: Ignacio Hernández García, *El Cristo de Santa Teresa de la ciudad de México en los avatares del tiempo*, Tesis para optar el título de licenciado en Historia, UNAM, FFYL, 1999.

¹⁸ Alberto de Velasco, *Exaltación de la divina misericordia, en la milagrosa renovación de la Soberana imagen de Cristo Señor Nuestro crucificado ...*, p. 57.

¹⁹ Richard C. Trexler, *op. cit.*, pp. 109-110.

nutritiva.²⁰ En cuanto a la descripción de la sangre del Cristo de Santa Teresa, todo era reposado, sereno, hasta hermoso, natural la mayor parte de la sangre, según el relato, y no pintada por el artífice.²¹

Varios sermones del padre Juan de San Miguel dirigieron una apreciación hacia la corporeidad de Cristo. En un sermón del Descendimiento de Cristo predicado en 1692, se le describió como “el más hermoso de los hijos de los hombres”, en el momento de bajarlo y entregar el cuerpo a María, para después agregar que se trataba de un cuerpo despedazado: “Recibid muerto al que adorasteis cuando le disteis luz. De pies a cabeza registradle, y veed si corresponden sus bellezas a las que celebran los cantares. Todo es llaga, todo es herida”.²² En este caso, vemos que la hermosura de Cristo sólo sirvió para introducir los tormentos sufridos, opuestos a su belleza inicial.

En un sermón dedicado a las Tres Caídas de Cristo en su Pasión, predicado por el mismo religioso en 1696, se puso énfasis en la sangre que derramó Cristo camino al Calvario:

En la más corriente teología, la persona del Eterno Verbo se unió a la sangre, y así es preciso que en tantas partes halleis a Dios ensangrentado en cuantas hallareis por todo el camino las gotas de su Sangre preciosísima ... el Hijo se da hoy muchas veces ensangrentado en la Sangre con que riega el camino al Calvario. No sólo va cargado de su Cruz, sino que se queda en cada gota de Sangre que derrama. A Dios en su humanidad le maltrata la Cruz, y le atormentan las manos de los Gentiles; pero a Dios en su Sangre lo pisan los pies de los Gentiles y Judíos. A Dios en su humanidad le acompañan hasta el Calvario, siendo el blanco de todos, o ya para el escarnio, o ya para la compasión; pero a Dios unido a la Sangre, después de pisado lo dejan en el olvido. Todos pisan, todos pasan, y la Sangre queda sola vertida en las calles”.²³

²⁰ Caroline Walker Bynum, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”, en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 1era parte, p. 179.

²¹ Alberto Velasco, *op. cit.*, pp. 58-59.

²² fray Juan de San Miguel, “Sermón de Descendimiento de Nuestro Redentor Jesucristo, en el convento de Durango, año de 1692”, en *Panegyricas reliquias halladas a diligentes esmeros ...*, pp. 50-51.

²³ fray Juan de San Miguel, “Sermón de Tres Caídas de Nuestro Señor Jesucristo en el camino del Calvario, predicado en la ciudad de Zacatecas, 1696”, en *op. cit.*, p. 88.

Así, se ve claramente que, para el padre Juan de San Miguel, Dios se hizo hombre a través de esta sangre derramada, y fue más trágico lo que sufrió esta sangre que su humanidad. Lo interesante de esta oración reside en que el padre empieza hablando de “la más corriente teología”, pero la idea que va desarrollando sería, en todo caso, al margen de la teología ortodoxa: Dios no se hizo hombre a través de la sangre derramada, sino a través de la Encarnación.²⁴ En el cuerpo de Cristo, tal lo presenta el padre de San Miguel, la carne humana y su sangre divina fueron humilladas y transfiguradas, burladas y terriblemente matadas; preciso es recordar que esta carne sería después glorificada y victoriosamente resucitada; pero la sangre, ella, queda en el olvido. Se puede apreciar, como lo propone Gerhard Wolf, que belleza y dolor no fueron simples opuestos, sino que una tensión complementaria podía surgir entre ellos.²⁵ Aquí, se propone algo más allá del dolor: la indiferencia frente a él.

Es de suma importancia la obra de Juan José de Miranda *Explicaciones de los pasos de la Pasión que están en el altar del Santo Ecce Homo en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús de esta ciudad, con algunas devotas meditaciones*, publicado en 1697, que dedicó nada menos que tres capítulos a la desnudez de Cristo.²⁶ Esta obra, como lo dice el título, fue escrita para explicar lo inusual de las representaciones de las escenas que constituían un retablo dedicado a la Pasión de Cristo en el templo jesuita de San Pedro y San Pablo de la ciudad de México. Es interesante notar que, si bien el propósito del texto era explicar las representaciones plásticas, muy

²⁴ El dogma de la Encarnación fue muy debatido por la Iglesia; para una temática sucinta de las disputas, *cfr.* Enrique Denziger, *El magisterio de la Iglesia*, índice sistemático, pp. 30-35.

²⁵ Gerhard Wolf, *op. cit.*, p. 171. Hector Ciocchini habla de “parejas de opuestos” y de la “constitución de una arquitectura de correspondencias” cuyo dualismo va unido a connotación de tipo moral y social, *cfr.* “El cuerpo y la interrelación de las artes”, en *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglos XIII a XVII)*, pp. 202, 204.

poco se aludió directamente a ellas, y más bien se trata de un texto que orientaba la meditación de los fieles en la Pasión de Cristo.

Antes de pasar al momento de la flagelación, se mencionó la “extraordinaria belleza de Jesús”, y quien esté viendo “su hermosura tan sin igual” sería dichoso por “toda una eternidad”.²⁷ Aunque se aludió de manera muy general al suplicio de los azotes, el autor centró su atención en la desnudez que sufrió Cristo en este momento. Sin embargo, en ningún momento se habló concretamente del tablero que se supone se estaba explicando. El análisis del autor va más hacia ¿cómo Dios, creador de todo el universo, que repartió vestiduras a todas las criaturas, pudo permitir que se desnudara, y que se dejara “en carnes vivas”, a su propio Hijo?²⁸ Agregó el autor que la memoria de su desnudez expuesta delante de una muchedumbre era un dolor que le atravesaba a Cristo el alma:

No se queja de tan crecido número de azotes, ni de las ataduras fortísimas con crueles sogas a la columna, ni de la corona de espinas, ni de la ferocidad con que aquellos bárbaros lo habían de azotar antes, ni del diluvio de sangre que a fuerza de golpes, y violencia había de correr de sus venas, ni de otros excesivos tormentos, pero parece no puede disimular el sentimiento de su desnudez, así lo toleró en el atrio de Pilatos, como la que padeció en la Cruz. *Dolor meus in conspectu meo, id est ob conspectum nuditatis meae.* Este fue el justísimo sentimiento de Cristo Señor Nuestro [al] verse desnudo, en el atrio de Pilatos a vista de los Sayones y de la escuadra de los Soldados, que se componía de mil hombres atrevidos, desenvueltos, juglares, descomedidos, arrojados, insolentes, burlescos, haciendo chanza, escarnio, y mofa del Hijo de Dios humanado, y muy semejante, e igual fue el sentimiento de verse desnudar en el Calvario para ser crucificado a vista de aquel innumerable concurso, e infinito gentío, que de todas partes había concurrido para la celebridad de la Pascua.²⁹

²⁶ Ver documento VIII en el apéndice documental de la presente tesis. En la edición consultada, se dedicaban un total de 19 páginas al análisis y explicación de la desnudez de Cristo.

²⁷ Juan José de Miranda, *op. cit.*, fs. 77v- 78r.

²⁸ *Ibid.*, fs. 80v-81r.

²⁹ *Ibid.*, fs. 81v-82r.

Así, la desnudez de Cristo, frente a una multitud que se burlaba de él, era una afrenta más grande que los golpes que recibió. Es importante notar que el autor estableció que hubo desnudez de Cristo en varios momentos: en el atrio de Pilatos, al ser clavado en la Cruz en el Calvario y ya crucificado en la Cruz.

También asentó que el dolor de la Virgen, al ver su hijo desnudo, fue mayor que el que sintió al presenciar los tormentos físicos que sufrió Cristo: “Que aunque estuvo varonil, magnánima y constantísima en todos los tormentos que padeció Jesús, pero que al verle desnudar no pudo tolerar tan lamentable y fatal demostración, y que le faltaron las fuerzas”.³⁰ El origen de este inmenso dolor, tanto de la madre como del Hijo, se debió a que los tormentos que sufrió Cristo lastimaron su cuerpo, mientras su desnudez lastimaba su alma, lo que resultó ser más desolador:

fue el sentimiento del Señor el mayor, y más grave por esta desnudez que él tuvo de las espinas, de los clavos de la Cruz, y otros que toleró el tiempo de su Pasión porque, ... todos estos le herían, y lastimaban el cuerpo, pero la confusión y vergüenza suma de su desnudez le traspasaban el alma, y la diferencia que hay del cuerpo al alma esa era la del sentimiento de los otros tormentos, y la del dolor, y sentimiento de su desnudez penosísima.³¹

Luego el autor reflexionó acerca de la desnudez en una persona vil, en comparación con una persona recatada. Explicó que, si en el primero no era cosa de extrañar, en el segundo, “no digo el estar desnudo, pero traer gastado el vestido, es de mortificación y sentimiento. Pues que si se viera desnudo del todo, y en presencia, y a vista de todos”.³² Por lo tanto, la desnudez de Cristo, persona mucho más virtuosa que cualquier otra por ser Hijo de Dios, era una afrenta mucho mayor: “por ser del Hijo del Eterno Padre es de infinito valor, y si aquel tan limitado le saca de fuerte los colores al rostro que se le cae la

³⁰ *Ibid.*, f. 82v.

³¹ *Ibid.*, fs. 82v-83r.

³² *Ibid.*, f. 83 r.

cara de vergüenza, que tal sería la confusión de Nuestro Redentor en el atrio de Pilatos, y mucho más en la Cruz”.³³ Es interesante tomar en cuenta que Gerhard Wolf establece que la desnudez en el arte tenía su propia dialéctica: podría ser una experiencia humillante o podría ser la verdad desnuda en la belleza ideal del cuerpo.³⁴ A pesar de que en un principio Juan José de Miranda mencionaba la extraordinaria belleza de Cristo, planteó su desnudez en la Pasión más bien como una experiencia humillante.

La condición agravante de la desnudez de Cristo en su Pasión era que hubo además una multitud que lo veía, y se hizo un paralelo con Adán y Eva: “Cuando Adán estaba tan avergonzado, y corrido de verse desnudo, por su culpa en el Paraíso, sólo Eva era testigo de su desnudez y no había persona otra alguna que lo pudiera ver, y notar el desabrigo en que estaba”, y con su propia desnudez, Cristo satisfizo la culpa y desobediencia de Adán.³⁵ Con esto, el autor estableció que la salvación provenía de la desnudez de Cristo en su Pasión, y no de su sacrificio en la Cruz, como lo establece la teología ortodoxa.³⁶ El mismo título del tercer capítulo dedicado a la desnudez de Cristo alude a la desnudez de Cristo como demostración de su amor para con los hombres.

También el autor estableció la costumbre que se guardaba con los sentenciados a azotes, según la cual se les descubría sólo la espalda, por razones de honestidad, “no tocando el vestido de lo restante del cuerpo”. Obviamente, esta costumbre no se respetó con Cristo: “Le quitan con violencia la túnica teñida con la sangre copiosísima que corrió en el Huerto hasta la tierra de su santísimo cuerpo, y le atan desnudo, como dijimos, a la

³³ *Ibid.*, f. 83 v.

³⁴ Gerhard Wolf, *op. cit.*, p. 173.

³⁵ Juan José de Miranda, *op. cit.*, f. 83 v.

³⁶ El tema de la Redención también fue discutido por la Iglesia en varios concilios, *cf.* Enrique Denziger, *op. cit.*, índice sistemático, pp. 34-35.

columna”.³⁷ Ponderó el autor que son nuestras culpas las que habían quitado la túnica a Cristo. Y como el cuerpo de Cristo representaba el vivo templo de Dios, el espectador debería mirar a Jesús con más respeto.

Luego el autor retomó un tema que había tocado al principio, ¿cómo Dios, viendo su Hijo desnudo, no lo viste? Lo explicó por el tipo de desnudez de Cristo: era del cuerpo, sufrida por amor hacia el hombre, mientras otra desnudez sería la del alma. Y ésta era mucho más peligrosa para el fiel, ya que a la hora de la muerte, el rico y el pobre estarían igual en cuanto a la ausencia de la vestidura del cuerpo, pero no necesariamente con la del alma:

Todos ante el Tribunal de Jesús desnudo estaremos muy semejantes los unos a los otros, porque entonces estaremos desnudos. El que viste las telas, y rosa la seda, acuérdesse que ha de llegar aquel terrible momento cuando se presente Reo ante el Tribunal de la Divina Justicia: desnúdese ahora de todo lo que allí le ha de causar confusión y vergüenza, y vístase de lo que le ha de llenar de esperanza, y seguridad.³⁸

Así recordó el autor que si bien nacemos desnudos, era propio que muramos vestidos de gracia y gloria en el alma, pues “ninguna alma desnuda es admitida en el Cielo”.³⁹ Por lo tanto, el autor concluyó que Cristo se quitó las vestiduras para que al reconocer nuestras culpas seamos vestidos de la gracia.

Al contemplar el paso del *Ecce Homo*, el autor dejó claro que estaba hablando de total desnudez: “Después de tanta lluvia de azotes se había vestido la delicada túnica inconsútil, que cayendo sobre las llagas lastimosas de aquel tierno despedazado cuerpo, y congelándose con la sangre fría, unida estrechamente la túnica con la carne”.⁴⁰ O sea que, en el momento de la flagelación, se le había quitado la túnica inconsútil y se la

³⁷ *Ibid.*, f. 86 r.

³⁸ *Ibid.*, f. 88 r.

³⁹ *Ibid.*, f. 89 r.

volvieron a poner después de los azotes, para quitársela de nuevo para el paso del *Ecce*

Homo:

[los verdugos] se llevaban con ella la piel sagrada y los pedazos de carne y sangre congelada que había quedado de los azotes. Y con estas nuevas heridas salían crecidos arroyos de sangre, que corrían hasta la tierra. Dejaban de nuevo desnudo aquel cuerpo virginal.⁴¹

Así, se puede ver que hay un juego entre la desnudez y la cantidad de sangre que recorría el cuerpo ideal de Cristo, lo que en este caso permite pensar que la sangre fue un recurso utilizado tanto en la literatura como en la plástica, para no permitir ver, o imaginar, un desnudo total: se quitan las vestimentas de Cristo para vestirlo de sangre. También, desde la Edad Media el mutilar la piel de mártires fue una manera de prevenir que las imágenes despertaran algún deseo en el fiel.⁴² No obstante, el torturar a Cristo y cubrir su cuerpo “perfecto” de sangre y llagas no le quitó su género.⁴³ Por lo general, en la plástica novohispana, sobre todo la del siglo XVIII, toda la agresión sufrida por el cuerpo de Cristo se concentró en su espalda, siendo una zona del cuerpo donde se podía desbordar la violencia sin parecer atentar a la decencia de la persona representada.⁴⁴ En este sentido también va la ya citada alusión de Pacheco y la justificación de la concentración de los azotes en la espalda.⁴⁵

El religioso Juan Crisóstomo López de Aguado en un sermón dedicado a la Preciosa Sangre de Cristo, publicado en 1743, hablaba de la “ofendida belleza” de Cristo: “ Cuantas veces estás mirando la triste imagen de tu Redentor en su Pasión, aquella

⁴⁰ *Ibid.*, fs. 91r-91v.

⁴¹ *Ibid.*, f. 91 v.

⁴² Richard C. Trexler, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁴³ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁴ Ver por ejemplo el valioso estudio de la serie de la Pasión del pintor dieciochesco Gabriel de Ovalle por Clara Bargellini, «“Amoroso horror”: arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas», en *Arte y violencia*, pp. 499-524, sobre todo las pp. 517-519.

⁴⁵ Francisco Pacheco, *op. cit.*, p. 301.

hermosura de los cielos, que roba todos los amores de una alma, y te muestra sus Divinas manos atadas”.⁴⁶ Aquí nuevamente se contrapuso la belleza de Cristo con los padecimientos de su Pasión. Afirma Gerhard Wolf que era en la representación de la flagelación “donde la belleza y el dolor pueden ser colocados como simples opuestos”, en donde, a veces, “la destrucción y desfiguración se llevan tan lejos que amenazan el mismo acto figurativo”.⁴⁷ Por lo tanto, se podría decir que la representación de la desfiguración –descrito por Wolf como una dificultad del arte- fue algo muy estimado en las representaciones novohispanas de la Pasión de Cristo.

Otro sermón del mismo autor, dedicado a las tres horas de Cristo en la Cruz, estableció que Cristo estaba desnudo, representando el original de los tormentos. Más adelante, el predicador recorrió cada una de las múltiples llagas del Salvador, como ofrendas de amor para el fiel. Una muy interesante es la de la llaga del costado donde dice, “la puerta de mi costado te ofrezco, que es la entrada para un eterno descanso”.⁴⁸ Es decir, se planteó que la llaga de la lanzada era para ser penetrada, para tener acceso a este dichoso descanso. Es interesante esta información, ya que Gerhard Wolf establece que la Pasión de Cristo era fructífera y nutritiva, dando luz a la Iglesia a través de la llaga del costado; el autor habla además de la “vaginalización” de la llaga, lo que permite ver un paralelo con lo planteado en el sermón novohispano.⁴⁹ Se ha explicado esta “genitalización” de las llagas, y a veces de los clavos (fig. 33), como una manera legítima y efectiva para entrar en relación con las representaciones narrativas de la Pasión de

⁴⁶ fray Juan Crisóstomo López de Aguado, “Sermón de la Preciosa Sangre de Jesucristo”, en *Sermones morales*, 1743, p. 14.

⁴⁷ Gerhard Wolf, *op. cit.*, p. 174.

⁴⁸ fray Juan Crisóstomo López de Aguado, “Sermón de las Tres horas de Cristo en la Cruz”, en *op. cit.*, p. 23.

Cristo, y que, por su presencia repetitiva en la poesía, literatura devocional e imágenes de la Edad Media, no resultaba tan perturbador para el devoto de aquel entonces como puede resultar para nosotros.⁵⁰

En el capítulo dedicado a la gran devoción que tuvo el jesuita Joseph Vidal por la Pasión de Cristo en su biografía, escrita por Juan Antonio Oviedo, se ofrece una descripción de un *Ecce Homo* que se veneraba en la iglesia del Colegio de San Pedro y San Pablo. Se describió la escultura de la manera siguiente: “En la estatua parece que llegó a lo sumo a que puede llegar el arte de la Escultura. Tal es la proporción, y simetría de sus partes, y la hermosura, y ternura de su rostro, que arrebató sólo con verla los corazones”.⁵¹ Éste sería el caso donde más claramente se aludió a la belleza de una obra plástica que representaba a Cristo, sin sugerir la fusión de la escultura con el original que representaba.

5.2 Interacción con imágenes sagradas

La tratadística europea ilustra rotundamente el miedo que tenía la Iglesia Cristiana a que la presencia del desnudo en el arte, despertara la imaginación y el apetito sexual del espectador. Una ilustración de este miedo en el ámbito novohispano sería la ilustración sobre el papel del deseo sexual que un espectador tuvo con respecto a una imagen

⁴⁹ Gerhard Wolf, *op. cit.*, p. 173. Richard Trexler también hace una ponderación similar, pero ve en el hecho de que la llaga del costado se parezca a una vagina, una manipulación de género para facilitar la contemplación y meditación de ambos sexos, consultar: *op. cit.*, pp. 108-109.

⁵⁰ Gabriele Finaldi, “catálogo 65”, en *The Image of Christ*, pp. 166-167. De la misma manera, Caroline Walker Bynum reconoce que hay visiones místicas medievales que asustan y ofenden al lector moderno porque somos ajenos al papel que desempeñó el cuerpo en la devoción medieval, *cfr. op. cit.*, pp. 163-164. Por ejemplo, menciona a la mística italiana Angela de Foligno (m. 1309) que en un transe místico se encontraba con el cuerpo de Cristo, expresando lo siguiente: “Ahora no puedo sentir tristeza por la Pasión ... porque toda mi alegría se halla en este Dios-Hombre que sufre. *Y mi alma siente que se introduce en esta herida del costado de Cristo y anda por ella con placer*”. *Cfr. Ibid.*, p. 174, las cursivas son mías.

⁵¹ Juan Antonio Oviedo, *Vida admirable, apostólicos ministerios, y heroicas virtudes del venerable padre Joseph Vidal, profeso de la Compañía de Jesús en la provincia de la Nueva España*, p. 243.

profana. Se trata de un grabado de Ovidio que sufrió unos cambios que fueron descritos por Gustavo Curiel como “elementos de clara intención sexual”, que eran las “personales elucubraciones sexuales” de un anónimo censor de la Inquisición (fig. 34).⁵²

Como lo demuestran los numerosos casos que están depositados en el ramo de la Inquisición del Archivo General de la Nación, no siempre la gente se acercaba a las imágenes sagradas con el debido respeto, y esto se hizo en formas y por motivaciones muy distintas.⁵³ Aquí sólo me limitaré a dos casos que tratan claramente de una proyección del deseo sexual del espectador a las imágenes, como respuesta problemática del fiel hacia la imagen sagrada. En ambos casos se trata de personas que se denunciaron a sí mismas ante Tribunal de la Inquisición.

El primer caso es de una mujer llamada María de Villareal, “de estado doncella”, de 25 años de edad, que se presentó ante el Tribunal de la Inquisición de la ciudad de México el 29 de octubre de 1683. Se remitió a la susodicha con el padre Antonio Núñez para que la examinara, por haber padecido “melancolía y tener algunas pasiones que la inquietan y perturban el entendimiento”.⁵⁴ Sin entrar en muchos detalles, se arrepintió María de Villareal por “llegarse con aquel torpísimo afecto la imagen del Niño Jesús a partes íntimas”. Este acto fue descrito por el padre Núñez como un “hecho sacrílego de impía, enorme torpeza, blasfema heretical, y herejía torpísima contra Dios, contra Cristo, y los Santos”.⁵⁵ A pesar de la gravedad del acto cometido, se mandó a María Villareal

⁵² Gustavo Curiel, “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)”, en *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, p. 303.

⁵³ Un buen repertorio y clasificación de estos procesos se encuentra en: Edelmira Ramírez Leyva, “La conculcación en algunos procesos inquisitoriales”, en *Inquisición novohispana*, volumen II, pp. 177-194.

⁵⁴ AGN, Ramo Inquisición, vol. 651, exp. s.n., f. 432r. Ver el documento VI del apéndice documental.

⁵⁵ AGN, Ramo Inquisición, vol. 651, exp. s.n., f. 433 r.

hacer penitencia por espacio de seis meses, además de confesarse e ir con el padre para que la instruyera en los misterios de la fe católica.

El segundo caso fue más explícito y pareció haber llamado más la atención de los calificadores de la Inquisición. En esta ocasión se denunció a sí mismo Juan Esteban Pérez, español de cincuenta años, soltero, ante el comisario de la Inquisición en la ciudad de Puebla, el 23 de mayo de 1690. Un sacerdote, en la confesión, le recomendó a Juan Esteban Pérez que fuera con el Señor comisario para manifestarle su caso. Primero, se acusó –por tentaciones y persuasiones del demonio– de “haber besado repetidas veces una hechura de un Santo Cristo de bronce que trae al cuello pendiente de una cruz del mismo metal, todas las partes de su cuerpo naturales, por delante y por detrás, pensando que era lícito”.⁵⁶ En otra ocasión, también dijo haber besado los pies de la Virgen del Rosario, “Y luego pasó a las manos, boca, ojos y las partes naturales, estando la Virgen Santísima en un lienzo pintada, y en una medalla que trae al cuello, llevando su voluntad a lo que quería el diablo”. Sin embargo, después de este asunto el declarante empezó a dudar de la legitimidad de sus actos y le reclamó al diablo: “esto ha de parar en trato lascivo y me engañas: porque la Virgen Santísima es mi Madre y Señora”.

A pesar de su toma de conciencia, su imaginación le trajo más desatinos. Por ejemplo, decía que las “partes naturales de la Virgen representaban la Santísima Trinidad y las puertas de Ezequiel”. Pero llegó a más extremo: una noche soñó que la Santísima Trinidad lo casaba con la Virgen, “y llegándose a una cama distinta de aquella en que había dormido, tuvo una polución, creyendo que estaba casado con la Virgen. Y que oía

⁵⁶ AGN, Ramo Inquisición, vol. 680, exp. 2, f. 19 r. Ver el documento VII del apéndice documental.

una voz al fin de los días en que había tenido estas poluciones, que le decía que habían sido sesenta las poluciones, y los días veintidós”.⁵⁷

Se le preguntó si las poluciones habían ocurrido encima del lienzo, a lo que contestó a la negativa, “sino que tenía el lienzo entre ambas manos, y de la imaginativa y representación del acto natural se resultaban las poluciones. Hasta que fue desengañado por sus confesores, estuvo creyendo por lícitas las poluciones que lleva referidas”.

También fue preguntado si sufría de alguna enfermedad, a lo que contestó a la afirmativa. Dijo que había recibido un golpe en la cabeza que lo dejó cinco días sin sentido, “y hasta hoy tiene el juicio alborotado”. También dijo que por los ayunos había enflacado. Por otro lado, él mismo quiso deshacerse de la sensualidad que lo atormentaba “con fuego, y sebo ardiendo y un tizón le quemó sus partes naturales, de que hoy está lastimado, y ofreció hacer demostración. Y el Señor Comisario lo impidió”. De lo referido, el declarante había escrito unas memorias y se le mandó que no escribiese más de lo que ya traía. El señor comisario de Puebla le mandó a que no volviera a cometer ese tipo de actos, se arrepintiese de haberlos cometido y se confesase sacramentalmente, y remitió el caso a la Inquisición de la ciudad de México.

Después de haber leído la denuncia que de sí hizo Juan Esteban Pérez, por “haber tenido diversos pensamientos obscenos y lascivos con las imágenes de Cristo Señor Nuestro y de la Virgen Santísima”, así como las memorias que el susodicho entregó, los señores inquisidores de la ciudad de México apoyaron lo mandado por el comisario de Puebla: que se le imponga alguna penitencia saludable, que se le encargue algún religioso

⁵⁷ AGN, Ramo Inquisición, vol. 680, exp. 2, f. 19 v.

para que lo confiese y consuele y procure sosegar en los pensamientos y escrúpulos que padece.⁵⁸

Vale la pena tomar en cuenta lo que asienta David Freedberg con respecto a la manera en que los fieles se acercaban a la Virgen, donde había una fusión y sustitución de imagen y prototipo.⁵⁹ Se acostumbraba ver a la Virgen como la más hermosa de todas las mujeres, además de que encarnaba el más perfecto amor materno, lo que acercaba a la Virgen al ámbito humano. Por lo tanto, se podía experimentar un desplazamiento del deseo sexual dirigido a las mujeres de este mundo en la persona de la Virgen, o en su representación. Es más, se solía contemplar a la imagen de la Virgen como algo milagroso, que podía cobrar vida, que podía ser de carne y hueso. De la misma manera, en el ambiente novohispano existen numerosas historias de Vírgenes que lloran, hablan y expresan deseos. Así, el espectador podía responder ante la Virgen como si se tratase de una persona real, es decir, responder a su hermosa y sensualidad, sentir atracción y deseo hacia ella. ¿Porqué tanta insistencia por parte del IV Concilio Provincial Mexicano y varios tratados europeos en controlar la apariencia demasiado profana de la Virgen y otras santas, condenar la presencia de escotes y adornos, como collares, pulseras y gargantillas con los cuales se le vestía? Es importante recordar aquí que se trata de interacción con objetos figurativos y no con una mujer verdadera. Vale la pena subrayar que, como se tomaba por dado que la Virgen fue una mujer bella, siempre se representó según los cánones de belleza vigentes. Por más que su castidad siempre estuvo fuera de duda, su aspecto podía invitar a una reacción totalmente opuesta. Lo mismo podría decirse de las representaciones plásticas de Cristo. Es interesante subrayar que David

⁵⁸ AGN, Ramo Inquisición, vol. 680, exp. 2, f. 26 r.

⁵⁹ David Freedberg, *op. cit.*, pp. 361-364.

Freedberg recuerda que este tipo de respuesta no es exclusivo del sexo masculino: las mujeres al igual que los hombres, sienten deseo ante la belleza convencional,⁶⁰ lo cual se podría confirmar en el ambiente novohispano con el caso de María de Villareal. Claro, había límites socialmente aceptables, rebasados en los casos del Tribunal de la Inquisición que se traen a cuenta. La transgresión se puede expresar a través del sentimiento de vergüenza y de culpa. En un caso se habla de “melancolía”; en el otro caso, el denunciante habla de un engaño del demonio, pero los padres inquisidores resaltaron la posibilidad de que el golpe que había recibido en la cabeza fuera el origen de estos trastornos. En ambos casos, el espectador estaba en un estado consciente cuando ocurrió el acto; no se trataba de un sueño o de una visión mística.

Es importante notar que en ninguno de los casos se mencionó si se trataba de imágenes presentando desnudos, aunque en el caso de la imagen del Niño Jesús era bastante frecuente presentarlo en este estado. Sin embargo, teniendo en cuenta los actos ilícitos presentados en los procesos de la Inquisición, es patente el peligro que algunas obras podían representar para ciertos fieles, no por lo que representaba la imagen, sino por la actitud y reacción de quien miraba la imagen. Cuando anteriormente se abordó el tema de la desnudez de Cristo a través de una revisión de las posturas emitidas por los tratados artísticos europeos, se pudo apreciar que éste fue un tema constante en el debate: ¿el peligro de la presencia del desnudo en el arte era inherente al desnudo, o dependía del espectador que estaba contemplando la imagen?⁶¹ Aquí se podría abogar por lo segundo: las imágenes excitaban el deseo, provocaban interés sexual a través de la mirada y la contemplación, pero no todos los fieles tenían la misma sensibilidad, y, por lo tanto, no

⁶⁰ *Ibid.*, p. 373.

⁶¹ Consultar el capítulo 3 de la presente tesis.

respondían de la misma manera al estímulo sensorial. Sin embargo, no es una respuesta tajante, como lo parece sugerir David Freedberg al decir: “La estatua, o el cuadro, no sirve a propósitos abiertamente sexuales, por lo general no existe intervención ni compromiso sexual alguno. La cuestión se limita esencialmente a mirar –aunque podamos discernir la proyección del deseo que despierta el cuadro”.⁶²

Es necesario mencionar que la censura de la Inquisición en los casos mencionados no se hizo específicamente porque una imagen sagrada tocara al cuerpo. En este sentido es importante recordar la milagrosa resurrección y sanación de la india Angelina, que se hizo – y así se notificó al arzobispo – porque unos vecinos le habían puesto la estampa del Nazareno del Hospital de Jesús en varias partes del cuerpo cuando la india murió.⁶³ En este caso el acto no fue visto como sacrílego, por lo que se puede pensar que dependía de la intención con la cual se hacía.

5.3 Desnudo y censura en la Nueva España: unos ejemplos

La tratadística europea trataba de demostrar que el desnudo en el arte era peligroso para el alma cristiana y lo ilustró con varios casos de arrepentimientos. También en el ambiente novohispano se puede apreciar a qué extremos podía llegar la imaginación de algunos espectadores en su relación con las imágenes, como lo demuestran los casos del Tribunal de la Inquisición que se han analizado. A pesar de que en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, José Bernardo Couto asienta que: “Por lo que he podido notar, otra cualidad de distinto orden, señala también a la escuela y la honra en sumo

⁶² David Freedberg, *op. cit.*, p. 376. Richard C. Trexler hace una ponderación similar, al decir que el sentido de la imagen no reside en las intenciones del que la hizo, sino en la manera que los fieles se sienten vinculados con la imagen, *op. cit.*, p. 119.

⁶³ Ver documento I del apéndice documental y el primer capítulo de la presente tesis.

grado; y es que fue tan mirada, tan púdica, que será cosa rara encontrar obra suya que ofenda la vista”,⁶⁴ hubo concretamente imágenes novohispanas que disgustaban por los desnudos que presentaban y se trató de remediar esta situación.

En un opúsculo sobre el desnudo en el arte mexicano, Luis Mesa Gutiérrez menciona dos esculturas de ángeles en la parroquia de Orizaba, que un ojo recatado mandó vestir: “eran bellísimas, de lo más hermoso que ha producido el arte nacional, pero como estaban en traje de guerreros romanos, para cubrirles las piernas, les han sido puestas unas enaguas que les dan el aspecto más ridículo que pueda imaginarse”.⁶⁵ El autor no pondera cuándo se hizo este cambio, pero en su punto de vista, no había sido una mejoría. Claro, este autor del siglo XX ve en el desnudo la forma ideal del arte, por lo que recubrir ingenuamente las partes poco honestas de una imagen resultaba para él una afrenta al arte.

Gustavo Curiel identificó unos grabados de las obras de Ovidio censuradas violentamente por la Inquisición en su análisis de los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada.⁶⁶ En una edición de 1574, proveniente de la Biblioteca antigua del Colegio de Tepotzotlán, el censor se dedicó a cubrir con enormes manchas las figuras problemáticas. Por ejemplo, en la escena de la creación del hombre, dos manchas de tinte y carbón cubren a las figuras de la primera pareja (fig. 35). En otra escena del mismo ejemplar, sólo la entrepierna de Hércules sufrió censura (fig. 36). Otra versión de 1592 de *Las Metamorfosis* de Ovidio, proveniente del convento de Nuestra Señora de la Merced de México, también conoció alguna censura, pero en este caso el censor no fue tan drástico. Así, en la escena de la desnudez de las Helíades, en vez de tapar a las

⁶⁴ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, p. 126.

⁶⁵ Luis Mesa Gutiérrez, *El desnudo en el arte*, p. 8.

imágenes desnudas con enormes manchas, sólo se recurrió a la imposición de unos paños en las caderas (fig. 37). Estos casos del Ovidio censurado demuestran que, a pesar de que no eran obras expuestas a la vista del público en general, estos cuerpos desnudos en obras escritas presentaban un posible peligro y merecían ser censurados.

Hubo, además, casos de censura a imágenes religiosas. Por ejemplo, la *Virgen de Belén* de José del Castillo (activo en el siglo XVII) sufrió alguna censura (fig. 38). De una mano, sostiene al Niño Jesús que está viendo al espectador, mientras de la otra, está sosteniendo el seno para dar de mamar al Niño. Esta mano tiene los dedos separados en una actitud que sólo podría ser para presentar el pezón al Niño. Pero en algún momento, se vio este seno como indecente y se cubrió por una tela café, dejando los dedos separados sin razón de ser. Sin embargo, no fue una postura generalizada ya que existen ejemplos de la misma época donde no se ha censurado el seno de la Virgen amamantando (fig. 39).

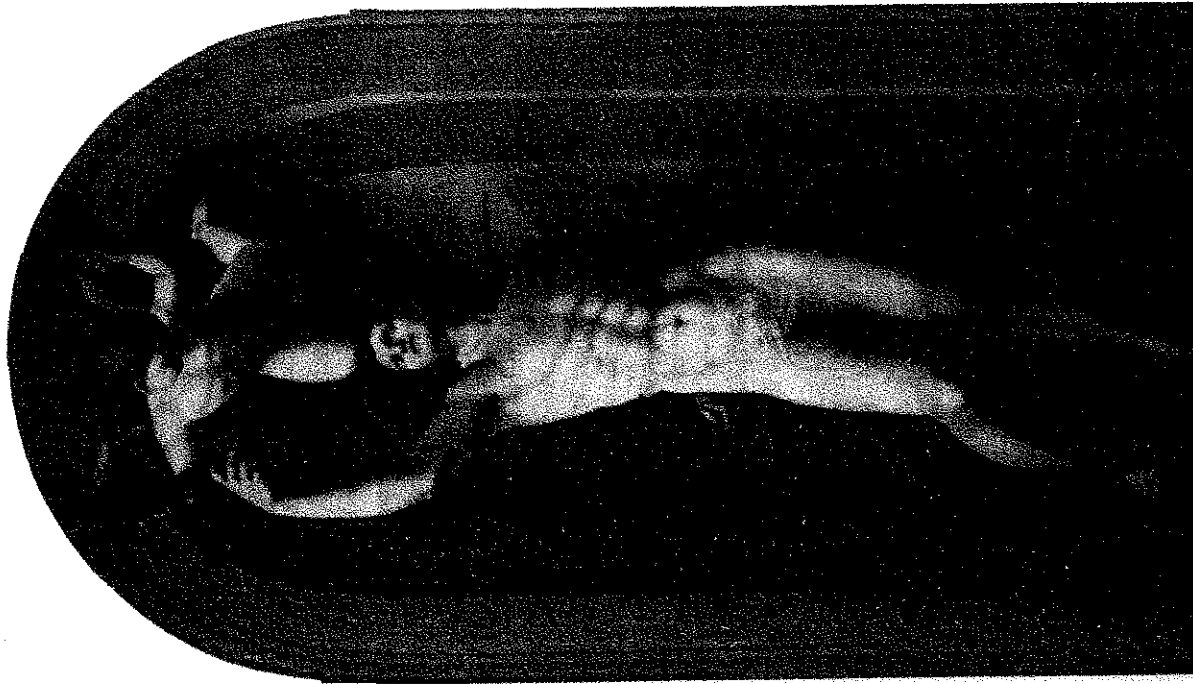
También, en una escena de la Circuncisión de Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) se dispuso un velillo transparente justo donde el sacerdote está tocando el sexo del Niño (fig. 40). Parece ser que este detalle fue posterior a la hechura de la pintura. Un pintor del nivel de Juan Rodríguez Juárez podría haber preferido otro tipo de postura que no hubiera dejado ver el sexo del Niño, si tal hubiese sido su deseo. Además, existen otros ejemplos novohispanos del mismo tema donde se ve claramente el sexo del Niño (fig. 41), así que no se trata de que fuera un detalle problemático, sino que en este particular caso se prefirió vestir de un velo la mano del sacerdote. Es importante tomar en cuenta que la misma presencia del velo atrae más la atención al acto que está ocurriendo debajo de él, a pesar de que no se puede apreciar con detalle.

⁶⁶ Gustavo Curiel, *op. cit.*, pp. 286-303.

Este tipo de censura nos corrobora que en el ambiente novohispano se estuvo consciente del poder de estas representaciones, a pesar de que no tuvieran un contenido abierta o explícitamente sexual.⁶⁷ La paradoja resulta en que destruyó una parte de la imagen -la que atraía a los sentidos en una forma demasiado íntima- reduciendo claramente sus cualidades artísticas, pero al mismo tiempo permitiendo que la obra permanezca: no se ha destruido. Pero más allá de esta paradoja, se debe admitir la posibilidad de que el ojo que vio la imagen, reconoció un peligro ante el cuerpo representado, y al censurar la obra, venció al deseo.

Por lo general, el cuerpo de Cristo fue descrito en la literatura devota novohispana perfecto en todo los aspectos, y, hasta cierto punto, seductor. Como se pudo apreciar, si al principio se estableció la perfección del cuerpo de Cristo, pronto ésta se transformó en la demostración patente de las llagas de su cuerpo, lo cual nos permite concebir que existe un planteamiento muy cercano en el ambiente novohispano entre desnudez y sufrimiento en la persona de Cristo. Por otra parte, se trajeron a cuenta dos casos de la Inquisición para ejemplificar la interacción sospechosa que se tuvo con la representación de imágenes religiosas en la Nueva España, para ilustrar concretamente el peligro que las figuras, aunque no totalmente desnudas, podían representar para el espectador. Finalmente, vimos unos casos de plástica novohispana que demuestran que unos desnudos, aunque parciales, fueron vistos como problemáticos y se recurrió a algún tipo de censura.

⁶⁷ Acerca del sentido de la censura en imágenes de desnudo, consultar: David Freedberd, *op. cit.*, pp. 389-422.



30. Según Fray Bartolomeo, *San Sebastián con un ángel*, copia contemporánea sacada del original de 1514, San Francisco, Fiésolle.



31. Martín de Vos, *Juicio final*, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

160-A

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

32. Anónimo, *Cristo de Santa Teresa*, siglo XVI, convento de Carmelitas Descalzas de San José, México, D.F.

160-B

Eigentliche Abbildung der Wunden/ so Christo dem Herrn in
seiner Heil. Seiten gesehen worden/ sambt schönen Gebettlein.

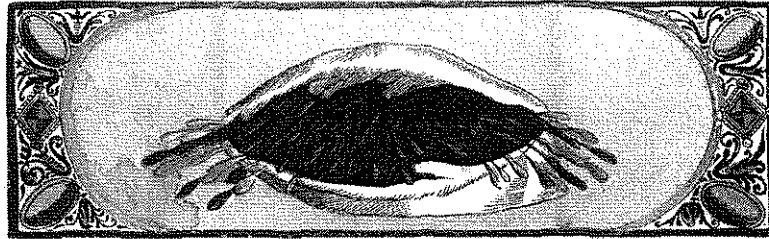


Abbildung der Nägel/ so Christo durch seine Heilige Hand vnd Fuß geschlagen worden.

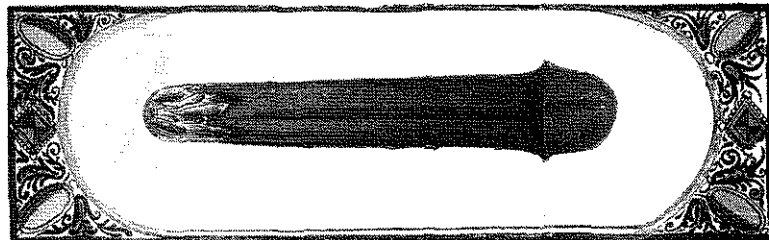
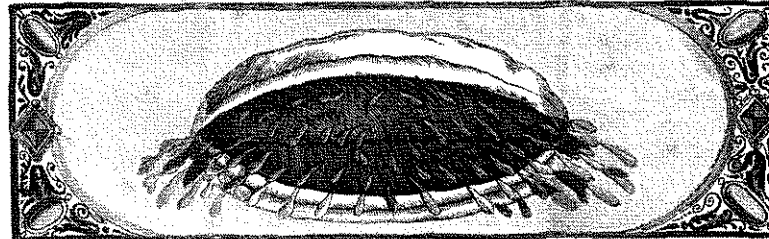


Abbildung der Heil. Seiten Christi/ so durch die Heilige Hand vnd Fuß geschlagen worden/ die du auf
dein Herz empfangen/ als du dein schweres Kreuz trugst/ Welche wegen du/ geschildt wegen der drei anhängender Schmerzen/ sonderlich wegen
Schmerzen vnd Pain über alle andere an demselben bestanden. Ich bin dir an/ O Schmerzhafte Jesu/ die sage ich Lob/ Ehre vnd
208



aus demselben Dornen/ vnd durch die für die allerhöchste Ursache vnd Ursache/ Wunden bey der Heil. Hand/ vnd hier demselben zu verhoffen/ das du
den Schmerzen/ vnd Pain/ so durch diese drey Wunden kommen/ vnd wegen der schweren Last des Kreuzes/ den du auf deine Wunden gebunden/ aber noch
armen Schmerzen erhaben/ mit der meine Hände vnd edelste Hände zusammen/ Was mich in deinem Kreuzes vnd blutigen Fußspuren/ zur weigen See
lichter begleiten/ Amen.

Gebett zu der Seiten- Wunden.

Ohnigen Heiligen Jesu/ so durch die Heilige Hand vnd Fuß geschlagen worden/ die du auf
dein Herz empfangen/ als du dein schweres Kreuz trugst/ Welche wegen du/ geschildt wegen der drei anhängender Schmerzen/ sonderlich wegen
Schmerzen vnd Pain über alle andere an demselben bestanden. Ich bin dir an/ O Schmerzhafte Jesu/ die sage ich Lob/ Ehre vnd
208

Augsburg/ bey Johanna Philippi Stenones/ Buchhändler/ Haupt vnd Laden bey der Meyn.

33. J. P. Steudner, *Hoja devocional con llagas y un clavo*, finales del siglo XVII, Augsburg, Alemania.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

160-C



Fig. 34. Publio Ovidio Nasón, *Metamorfoseon: Heroidum: Hermione*, Oressti, 1592.

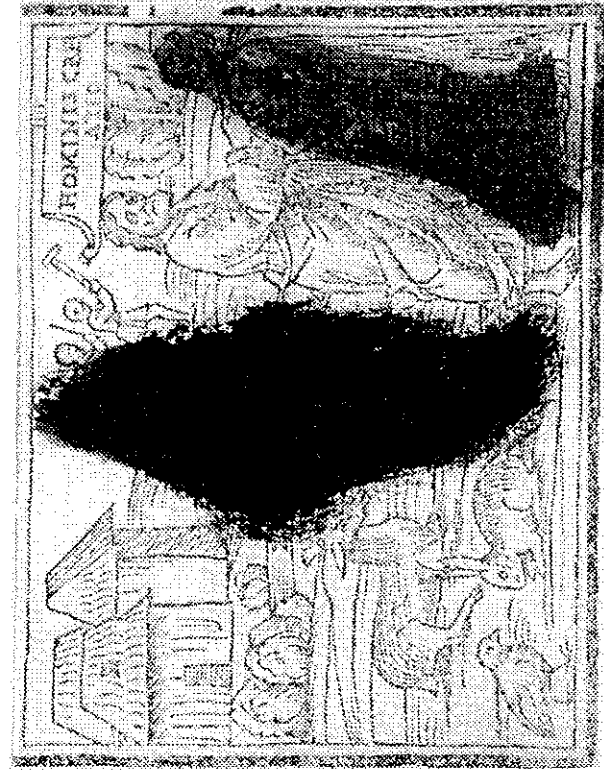


Fig. 35. Publio Ovidio Nasón, *Metamorfoseon: Hominis Creatio*, 1574.



Fig. 36. Publio Ovidio Nasón, *Metamorfoseon: Hercules, Delanira, Hercules, Achelous, Hercules, Hydra*, 1574.

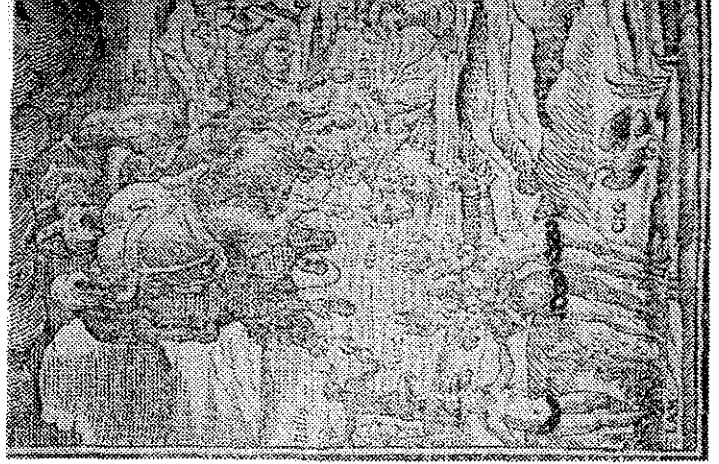


Fig. 37. Publio Ovidio Nasón, *Metamorfoseon: Lam, Gig, Fet, Baito, Merc, Gio, Bet, Euro*, 1592.



Fig. 38. José del Castillo, *Virgen de Belén*, siglo XVII, Museo Nacional de Arte, México, D.F.



Fig. 39. Cristóbal de Villalpando, *La Virgen de la escalera*, detalle, Templo de San Felipe Neri, México, D.F.

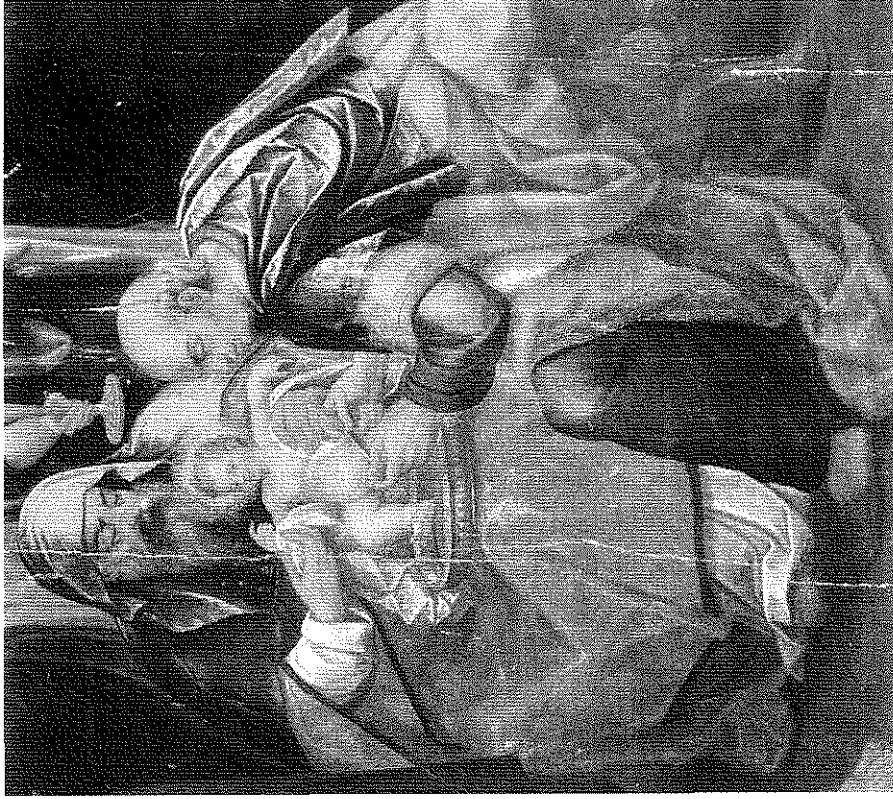


Fig. 41. Simón Pereyys, *La Circuncisión*, detalle, 1588, retablo mayor, iglesia de San Miguel, Huejotzingo, Puebla.



Fig. 40. Juan Rodríguez Juárez, *La Circuncisión*, detalle, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Estado de De México.

Conclusión

La Nueva España conoció una proliferación de imágenes milagrosas que, en muchos casos, son recordadas tanto por sermones, como por crónicas religiosas y civiles que narran acontecimientos relacionados con ellas, ya que en la mayoría de los casos las imágenes originales han desaparecido. La lectura de estas hazañas nos da la idea de que cada iglesia, capilla, ermita y convento tenía por lo menos una imagen que había hecho patente su poder, y que era conveniente que su memoria pasara a la posteridad. Estas obras de arte no fueron recordadas por sus cualidades estéticas o por los maestros que las pintaron o esculpieron, sino por la manera en que actuaron en su ambiente. Se ha interpretado esta situación como una manifestación del orgullo criollo, prueba del bienestar material y espiritual del territorio y de la elección divina sobre él, por lo que estas imágenes encarnaban una necesidad de cohesión e identidad.¹

La ciudad de México participó ampliamente en esta tradición milagrosa y aparicionista. Cabe recordar que a mediados del siglo XVII varias imágenes tenían una devoción de dimensión considerable, aunque se trataba de cultos más bien locales. Muy pocas imágenes alcanzaron un culto más allá del ambiente que reconoció sus poderes milagrosos. En este sentido sobresale el culto que alcanzó la Virgen de Guadalupe en el siglo XVIII.

¹ Ver por ejemplo: Antonio Rubial García, *La santidad controvertida*, pp. 63-64.

En este contexto debe entenderse la devoción a la imagen escultórica de Jesús Nazareno del Hospital de Jesús. En este caso, como en muchos otros, hubo una manipulación consciente de la imagen por parte de la élite para fomentar su culto y atraer a los fieles y a sus limosnas; las propuestas no fueron emitidas al azar ni mantenidas sin reflexión. Sin embargo, parece que el Nazareno del Hospital de Jesús conoció un culto de relativo poco alcance: su devoción prendió de manera fulgurante, como lo vimos con la contratación de retablos de grandes maestros por ejemplo, pero parece que su popularidad decayó poco a poco. Si bien la imagen sigue teniendo culto en la actualidad, ni siquiera se puede decir que se trata de un culto local: es un culto que no rebasa los límites del propio hospital.

Con este trabajo, quise plantear la posibilidad de estudiar la escultura de bulto por sí misma, desde sus propios contextos e historias, y no como un elemento que completa el programa iconográfico de un retablo. Como vimos con el Nazareno del Hospital de Jesús, la devoción dirigida a la obra de bulto es la que propició la contratación de retablos, concertados con los grandes maestros del momento. Estudiar la obra desde los documentos de la época, a pesar de que la imagen actual ya no es la original, me ha permitido acercarme a ella a través de las preocupaciones de los fieles, y ver cómo la élite de aquel entonces se movía en torno de la obra. Alrededor de la imagen reconocida por sus poderes milagrosos, se organizaba una vida social, cultural, económica y religiosa que, a mi juicio, no se ha tomado lo suficientemente en cuenta por los estudios tocantes a la escultura virreinal. Es necesario abrir más el panorama e investigar la relación de las cofradías con las obras escultóricas, y el papel de gran importancia que tenían éstas en las procesiones de Semana Santa, en otras festividades religiosas y en momentos de crisis.

También, tanto en las crónicas como en los documentos de la época, hay una multitud de casos de Cristos y Vírgenes que lloran o sangran, para hacer patentes sus deseos, o pesan demasiado para no ser movidos del lugar donde se encuentran, manifestando de esta manera su deseo de ser venerados en un sitio específico. Esta manifestación de deseos por parte de objetos inanimados también merece ser estudiada dentro del ámbito de la historia del arte, y no sólo como manifestación de religión popular.

En este estudio, se enfrentaron dos criollos, Alexandro Favián, autor de la solicitud a la Inquisición, la cual causó una gran perturbación en los padres inquisidores, y Antonio Calderón Benavides, capellán del Hospital de Jesús, en cuya iglesia se resguardaba el Nazareno criticado por Favián. Lo más seguro es que nunca se llegaron a conocer en persona, pero sus destinos fueron reunidos por un asunto iconográfico. Alexandro Favián quería que se representase al Nazareno con cadena y que se lo vistiera con la túnica morada, como tradicionalmente lo usaba la Iglesia. Antonio Calderón abogó para que se vistiera el Nazareno de manera que se pudiera apreciar “lo lastimado de sus carnes santísimas”. La respuesta de los padres inquisidores fue tajante: no se admite la introducción de novedades iconográficas. En ambos casos, la tradición que ya sustentaba la Iglesia fue vista como un argumento poderoso y convincente. Esta postura de la Iglesia novohispana iba en consonancia con el edicto del Papa Urbano VIII de 1642, tantas veces citado por Favián en su misiva a la Inquisición, en el cual se trataba de erradicar la introducción de nuevos temas o nuevas maneras de representar temas tradicionales. La cadena y las carnes lastimadas de Cristo eran elementos visuales a través de los cuales tanto Alexandro Favián como Antonio Calderón buscaban impactar más al fiel, por lo que se deseaba despertar la conmoción del devoto. Alimentar la

devoción y la piedad era también algo que apoyaba el decreto de Urbano VIII. Sin embargo, se debían respetar los hechos de la historia cristiana.

En la cuestión de lo sangrante de los Cristos virreinales, no se puede subestimar la influencia que se recibió de la mística española. Esta relación obra-literatura también necesita ser esclarecida. En el caso de los Cristos, se ha reconocido la influencia de los escritos de la monja de Ágreda. Pero, ¿quién tenía acceso a sus obras? ¿Cuándo el fiel se quedaba meditando en un cuadro de la Pasión de Gabriel José de Ovalle, por ejemplo, ¿reconocía el influjo de la monja? ¿Hacía su meditación con un apoyo concreto de las lecturas? ¿O era una meditación con la orientación de algún sacerdote?

Estudiar al personaje de Alexandro Favián resultó ser muy interesante y apasionante por su ambigüedad como criollo. Sería fascinante poder recobrar la memoria de la multitud de sacerdotes que no tuvieron mayor dignidad eclesiástica en la colonia. La investigación y el estudio del eslabón entre la élite y las clases marginadas no han conocido la importancia que se merece. ¿Cuáles eran sus sueños, sus aspiraciones, las polémicas a las que participaron?

En su misiva a la Inquisición, Alexandro Favián se presentaba como el fundador de una congregación que se dedicaba a la meditación de la Pasión de Cristo y al mantenimiento de las capillas del vía crucis, las cuales decía haber construido en la ciudad de Puebla. La confrontación de crónicas poblanas de la época desmintió este punto. Sin embargo, Favián es por el momento el patrono más conocido del vía crucis poblano, y, tanto su encuesta a la Inquisición como su correspondencia con Kircher traen luz sobre el funcionamiento de esta devoción en la Puebla del siglo XVII. Sin embargo, el estudio de la devoción del vía crucis en la Nueva España queda por hacer.

La solicitud de Favián a la Inquisición trajo luz sobre la cuestión del desnudo en el arte novohispano. Al revisar la tratadística europea y los aparatos de control novohispanos, se pudo uno percatar que siempre se mantuvo vivo el debate. Nunca se llegó a un acuerdo que satisfaga a todo mundo, ni a una condena total de los desnudos en la pintura de temática religiosa. Sin embargo, en el caso de la denuncia de Favián ante la Inquisición novohispana, no se temió una reacción lujuriosa por parte del espectador, como era el caso en el ámbito europeo. Más bien, la atención de los padres inquisidores se centró en el acatamiento de los hechos evangélicos. Sin embargo, como se pudo apreciar en el capítulo dedicado a la respuesta que se tenía hacia el desnudo, hubo un acercamiento al cuerpo de Cristo: se lo describía hermoso, una hermosura perfecta que pronto se escondía bajo los sufrimientos de la Pasión. También se pudo apreciar que hubo casos, ilustrados con documentos de la Inquisición, en donde se describía la interacción inadecuada que unos fieles habían mantenido con imágenes sagradas. Estos ejemplos ilustraron la concretización en el ambiente novohispano de los temores que se expusieron en la tratadística europea con respecto a la presencia de desnudos en el arte: un temor de que el devoto respondiera ante la imagen sagrada como si fuese una persona humana, con los mismos deseos e impulsos. La cuestión del desnudo en el arte novohispano es un asunto que urge estudiar más a fondo, más allá de la persona de Cristo. Sólo así se podrá tener un entendimiento más completo de las preocupaciones estéticas de la sociedad novohispana.

1. APÉNDICE DOCUMENTAL *

DOCUMENTO I

AGN, Ramo Hospital de Jesús, legajo 265, exp. 20, S./F.

Petición hecha por el Licenciado [Antonio] Bernardo Calderón, capellán del Hospital de Jesús, para que se reconozca por cierto un milagro obrado por el Nazareno del Hospital de Nuestra Señora, febrero de 1665.

[margen derecho] Corregidor

[margen izquierdo] Petición

El Licenciado Bernardo Calderón, capellán mayor de la Limpia Concepción de esta ciudad, fundación del Señor Fernán Cortés. Digo que a mi noticia es venido que habiendo cuatro años que estaba enferma en una cama Angelina, india del barrio de San Miguel de esta ciudad, mujer de Don Andrés Xuárez, indio, de una llaga que tenía en el pie derecho, toda llena de gusanos, de que resultó morirse el jueves que se contaron veintisiete de enero de este año de mil seiscientos y sesenta y cinco. Y estuvo muerta cinco horas. Y Marcos de la Cruz, indio, cuñado de la dicha Angelina, india, que había venido al dicho hospital por la estampa de Jesús Nazareno, y la tenía en su poder, que la llevó, para fin de este medio conseguir la salud de la dicha Angelina. Y se la pusieron en la cara y en los oídos y en otras partes de su cuerpo. Y después de difunta cinco horas y estando fría, la susodicha fue estremeciéndose y al paso que se iba estremeciendo iba volviendo en sí. Conque con la aplicación de dicha santa imagen resucitó, y a un Santo Cristo que tenía en el pecho le abrazó y pidió que la diesen agua. Y hoy está buena y sana y ha ofrecido escribir una misa en dicha capilla de Jesús Nazareno, en reconocimiento de tan gran merced.

A vuestra Señoría, pido y suplico se sirva de que se reciba información de todo lo referido. De que a muchos testigos que poder ser examinados que se hallaron presentes a todo ello, para que sea ensalzado y alabado el Nombre de Jesús Nazareno Nuestro Señor, y se aumente la devoción entre todos, en que recibirá bien y merced de su Ilustrísima, como lo espera de su grandeza y gran cristiandad.

* En la transcripción de los documentos, se han modificado la ortografía y la puntuación, con el objeto de facilitar la lectura. Se ha conservado la foliación original entre corchetes.

Bachiller Antonio Calderón Benavides, México, diez de febrero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años.

Por presentadas que se recibía información y para ello se da comisión al infra inscrito secretario, para que reciba el juramento y dichos de los testigos y fecha se traiga para proveer lo que convenga el Ilustrísimo Señor electo Arzobispo de México, mi Señor, lo proveo yo.

[al margen] información

En la ciudad de México, a veinte días del mes de febrero de mil y seiscientos y sesenta y cinco años. El Bachiller Antonio Calderón, presbítero, contenido en la petición de la vuelta de esta foja, para verificación de lo en ella contenido e información de lo que por el decreto de su Señoría Ilustrísima, el Arzobispo, mi Señor.

Yo el secretario infra escrito en virtud de la comisión que por él se me da de presentación del dicho Bachiller, recibí juramento por Dios Nuestro Señor, una señal de la Cruz, de un hombre español, que dijo llamarse Francisco de Gálvez, vecino de esta ciudad, que vive en el barrio de la Santísima Trinidad, que vende pescado en la plaza pública de ella, de tiempo de once años que ha que vino de los Reinos de Castilla. Y habiendo jurado, prometió decir verdad. Y siendo preguntado al tenor de dicha petición, dijo que conoce al dicho Bachiller Antonio Calderón que lo presenta y que sabe de lo que en ella se refiere.

Es que puede haber tres andas, poco más o menos, que conoce a Angelina, india, que es mujer de don Andrés Xuárez, la cual de dicho tiempo ha padecido una enfermedad en una pierna que algunas veces le obligaba a hacer cama, y otras se levantaba, aunque con mucho trabajo y penalidad. Y este testigo sabe y veía a la dicha Angelina india con continuación, respecto de vivir la susodicha al barrio de Xancopinca,¹ a donde los más días iba a caza y tirar patos. Y puede haber un mes poco más, que habiendo ido a dicho efecto ido y halló a la dicha Angelina gravemente enferma de dicho achaque, de calidad que tenía dicha pierna muy disforme y acancerada, mediante a estar muy negra y llena de gusanos. Afligiéndole tanto dicho achaque y una llaga que tenía junto a él en que parte del pie por donde salían dichos gusanos. Que respecto de lo espantoso de dicha pierna y estar tan negras, se decía estar acancerada. Y que la dicha Angelina no podía vivir sin sanar de esa enfermedad.

Y habiendo vuelto este testigo a divertirse a dicho efecto de la caza a dicho pueblo de Xancopinca, que es detrás de Santiago Tlatelolco, llegó a la casa de la dicha Angelina con cuidado a saber como estaba, mediante el conocimiento que con la susodicha tenía y haberla dejado tan mala, un día que no se acuerda cual fuese, más

¹ Es interesante notar que el nombre del dicho barrio aparece escrito de diferentes maneras a lo largo del documento, sin que haya lugar a confusión. He respetado la ortografía establecida por el escribano en cada ocasión. Me ha sido imposible confirmar cual sería la denominación adecuada.

que sería jueves, día de trabajo, por el mes de enero. Y la halló y vido de tal calidad que casi estaba para morir y espirar respecto de estar toda caída, sin hablar, ni pulsos. Que visto por este testigo, se salió de la casa de la susodicha como entre siete y ocho de la mañana y se fue en prosecución de su caza. Y volviendo como entre doce y una de dicho día, llegó con el mismo cuidado a ver si había ya muerto la dicha Angelina por haberla dejado en estado de ello, mediante las señales que reconoció en ella y tener los ojos quebrados. Halló y vido a la dicha Angelina ya muerta, sin respiración ni señal alguna de estar viva. De tal calidad que ya la quería amortajar, teniendo los ojos quebrados y la pierna tan hinchada al parecer del testigo, como una botija muy negra, y saliendo de la llaga gusanos. Y viendo que ya le habían atado una venda en el rostro y los pies según se acostumbra con los difuntos para amortajarlos, preguntó cuanto había que era fallecida la dicha Angelina. Le respondieron María y Juana, indias, que así que este testigo había salido de dicha casa había muerto. Y estando como lleva dicho este testigo, para amortajar a dicha difunta por haber ya cinco horas que lo estaba. En presencia de este testigo se llegó a ella una india vieja que no se sabe su nombre, más que la llaman Lattenanche y muy afinidad y llorosa, le puso en el rostro y pecho una estampa de Jesús Nazareno. Y con lágrimas y ruegos, según le pareció a este testigo, le pidió por la vida de la dicha Angelina a su Divina Majestad. Que teniéndosela en el pecho se comenzó a minear la dicha Angelina. Lo cual visto por este testigo llegó a ellas sacando un Santo Cristo de bronce de cuatro a cinco dedos que este testigo traía y trae en el pecho, que yo el dicho secretario doy fe haber visto. Se lo puso y llegó al rostro, la cual volvió en sí, tan de repente que abrió los ojos y dando algunos suspiros y respirando, como que estaba cansada y fatigada de haber caminado mucho. Y eso, la estampa de Jesús Nazareno, imagen de dicho Santo Cristo teniendo este testigo, todo lo referido, por milagro de su Divina Majestad, y que había resucitado a la dicha Angelina. Y este testigo lo infiere y tiene por cierto ser lo que porque siendo así que la susodicha había más yendo de tres años, padecía dicho achaque en dicha pierna y que estaba de la calidad que lleva declarado. Hoy ésta se halla buena y sin en ver dicho achaque ni impedimento en ella. Y desde el día que se reconoció dicho milagro fue de tal calidad, que habiendo vuelto en ella las tres horas de la tarde, se comenzó a deshinchar dicha pierna y errársele la boca y fue volviendo a su color. Que dando tan solamente con algunas manchas moradas el día de hoy, como tiene referido, está la dicha Angelina casi de todo es sana. Y que lo lleva dicho y declarado, es lo que sabe que ha visto, y la verdad so cargo del dicho juramento en que se afirmó y ratificó siéndole leído. Declaró ser de edad de veinticinco años y que no le tocan las generales de la ley que le fueron declaradas. No firmó porque dijo no saber escribir.

Ante mí, Bachiller Bartolomé Rosales, el secretario.

[al margen] testigo

En la ciudad de México, a dos días del mes de marzo de mil y seiscientos y sesenta y

cinco años. Para la dicha información, ser juicio, juramento de un indio en hábito de español, que dijo llamarse Andrés Xuárez Cortés, vecino de esta ciudad, al barrio de Santiago, llamado Xalcopinco. Y habiendo jurado mediante Nicolás Rodríguez, intérprete de este arzobispado, por Dios y la Cruz en forma. Según derecho so cargo del cual prometió decir verdad y siendo preguntado por la petición de diez de febrero pasado de este año. Dijo que conoce al Licenciado Antonio Calderón, por cuya parte ha sido traído y lo sabe de lo contenido.

Que puede haber cuatro años, poco más o menos, que habiendo ido este testigo a un baño que es de Ana Mónica, halló en él a Angelina Franciscana, india, que estaba para bañarse. Y habiendo desnudado vio este testigo que tenía un muslo lastimado con una gran llaga, que le cogía hasta la pantorrilla y todo el pie hinchado, de donde le salían algunos gusanos. Este testigo vio que cayeron en el suelo, habiéndose quitado el paño con que tenía atadas las llagas. Lo cual vieron otras muchas personas. Y como vecino que era de la dicha Angelina Francisca, la vido en todo el tiempo de los cuatro años en la cama de las dichas llagas que eran en la pierna izquierda hasta que habrá más de un mes poco más o menos, que no sabe qué día era del mes de enero, pero se acuerda que fue jueves por la mañana, a cosa de las siete, del que vino a casa de este testigo Ana, india, nuera de dicha Angelina, y le dijo cómo su hija se estaba muriendo, que la fuese a ver y ayudar a buen morir. Y cuando llegó este testigo, ya estaba la dicha Angelina muerta sin respirar, ni hacer otro movimiento. Por lo cual este testigo como difunta le ató la venda, y le puso un Santo Cristo un español que se halló allí, que no se sabe como se llama, más que iba a caza por aquel barrio. Y tratando de cortarle la mortaja para enterrarla, Marcos, indio, su cuñado, llevó una estampa de Jesús Nazareno de la caída que está en el Hospital de Nuestra Señora de la Limpia Concepción de esta ciudad. Y Francisca Giménez, mujer de este testigo, se la puso en la boca la dicha estampa, en donde la tuvo cosa de media hora, y estando rezando el credo la susodicha al oído, abrió los ojos la dicha Angelina india, y comenzó a estirarse, crujiendo los huesos. Y desde allí a un rato pidió a los que estaban presentes rezasen por ella, que venía muy cansada y fatigada, aseseando mucho. Y así estuvo grande rato, que siendo la estampa se abrazó con ella y la puso al lado del corazón. Y este testigo le preguntó que cómo le iba de las llagas. Las cuales dijo que ya se sentía mejor y descubriéndose las hallaron sanas y buenas, y quitadas las que son que tenía en el pie, que a lo que se quiere acordar era en el derecho, y en el mismo muslo y pantorrilla las llagas. Y todos tuvieron a milagro que hizo Jesús Nazareno con la susodicha resucitándola desde las siete de la mañana hasta la cinco de la tarde, y haberle sanado las otras llagas. Y este testigo lo tuvo por cierto. Respecto de cuando volvió en sí, dijo que había de servir a Jesús Nazareno y rogó la trajiesen luego a su casa, para comer y darle a servir. Y al cabo de tres días como pasó lo referido, la trajieron cargada. Y luego que llegó, comenzó a andar en el Hospital, ocupándose a rogar y barrer, sana y buena, sólo con una llaga pequeña en el tobillo, la cual tiene hoy sana y buena.

Y esto dijo ser la verdad, so cargo del juramento fecho en que se afirmó y

ratificó. Y declaró ser de cincuenta años, poco más o menos. Y no firmó porque dijo no saber y que no le tocan las generales de la ley. Y lo firmó el dicho intérprete, Nicolás Rodríguez, ante mí, Bartolomé Rosales, secretario.

[al margen] testigo: Francisca Giménez

En la ciudad de México, a dos días del mes de marzo de mil seiscientos y sesenta y cinco años, para la dicha información, se recibió juramento de una mujer que dijo ser mestiza y llamarse Francisca Giménez mujer de Don Andrés Xuárez Cortés, indio maestro de carpintero, vive al barrio de Xalcopinca de la doctrina de Santiago. Y habiendo jurado por Dios y la Cruz en forma según derecho y prometió decir verdad. Y siendo preguntada por la petición del diez de febrero pasado de este año, dijo que conoce al dicho Antonio Calderón, por cuya parte ha sido traída.

Y lo que sabe de lo contenido en esta petición, es que puede haber nueve años que conoce a Angelina Francisca, india del barrio de San Miguel, y puede haber cuatro que estando en un temascal del dicho barrio de Xalcopinco en casa de Mónica india y suegra de la dicha Angelina, habiéndose desnudado para bañarse, vido tenía en el muslo del pie derecho una llaga que corría por toda la pantorrilla hasta el dicho pie, y de la llaga del muslo habiéndose quitado los trapos que tenía envueltos, le salían gusanos, materia y sangre en mucha abundancia que caía en el suelo, de lo cual este testigo se maravilló mucho de verla con tal trabajo y que no se podía menear si no es que la cargaban. Y después de lo referido vido este testigo que la trataban de curar dos españoles, el uno llamado Antonio de Herrera y otro Francisco, que no sabe su apellido, y sólo que es barbero y que vive hacia el barrio de Santana, y habiéndole hecho muchos medicamentos no le aprovechó ninguno y la dejaron sin curar. Y la dicha su suegra la curaba con un unguento amarillo, sin hacerle operación ninguna. Que un domingo que no se acuerda que tantos se contaron del mes de enero pasado de este año, la fue a ver esta testigo a su casa y vio que se estaba curando el pie poniéndole unguento amarillo porque lo tenía muy hinchado y avejigado hasta la planta de negro. Y el jueves que se siguió al dicho domingo vino a llamar a este testigo la suegra de la dicha Angelina, diciéndole que se moría y que la fuesen a ayudar. Y habiendo ido vio que estaba sin habla y como muerta. Trataron de atarla la cabeza y lo hizo el marido de esta testigo y un español que llegó en aquella ocasión, que iba a cazar por aquel barrio. Le entregó una hechura de un santo Cristo de bronce, que dijo era romano, para que se lo pusiese sobre el corazón, que esta testigo se lo puso. Y que eran las once del día cuando llegó un cuñado de la dicha Angelina llamado Miguel, con una imagen en papel estampado de Jesús Nazareno de la caída del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad. Y este testigo se la cogió y se la puso sobre la boca y comenzó a rezar el credo al oído. Lo cual hizo este testigo porque aunque estaba fría y como muerta, reconoció que tenía alguna respiración, aunque muy poca y muy fría. Con lo cual al cabo de media hora se comenzó a encoger y a estirar los brazos crujiéndole los huesos, de que tuvo

espanto este testigo, y comenzó a llamar a Jesús Nazareno tres veces y rogó a los que estaban allí que rezacen por ella, que venía muy cansada y fatigada y seseando mucho. Y después le miraron la llaga y se le hallaron sana y llena de carne en los agujeros a donde le metían muchas y los trapos de donde le salían los gusanos, deshinchado el pie, sin ninguna llaga más que una cerca del tobillo o empeine del pie. Y todos los que se hallaron presentes lo tuvieron a milagro que había hecho Jesús Nazareno por haber pedido encarecidamente que la trajeron al dicho hospital a servir en él. Y al cabo de tres días como sucedió lo referido la llevaron al dicho hospital cargada donde comenzó a andar y anda barriendo y regando, lo cual no había podido hacer en cuatro años que le duró la enfermedad, ni aún mudarse de una parte a otra. Y esto dijo ser lo que sabe, y la verdad so cargo del juramento hecho en que se afirmó y ratificó, declaró ser de cuarenta años, poco más o menos, y no firmó, porque dijo no saber y que no le tocan las generales de la ley.
Antemí, bachiller Bartolomé Rosales, el secretario.

[al margen] Declaración de Francisca Angelina india, que es la contenida
En la ciudad de México, a cuatro días del mes de marzo de mil seiscientos y sesenta y cinco años. Para la averiguación de lo contenido en la petición de diez de febrero pasado de este año. Se recibió juramento mediante Nicolás Rodríguez, intérprete de este arzobispado, de una india que se dijo llamar Angelina Francisca, india del barrio de San Miguel, mujer de Miguel el Gregorio, indio. Y habiéndolo hecho por Dios y la Cruz en forma y según derecho, y siendo preguntada por la dicha petición prometió decir verdad y se le preguntó lo siguiente:

Preguntada si ha estado enferma algún tiempo y de que le procedió la enfermedad, dijo que estuvo enferma de una pierna con unas llagas grandes en toda la esa pierna. Sin más ocasión que habérsele hecho un granito y de habérsele abierto un agujero con lo cual comenzó a padecer tiempo de cuatro años, que esto responde.

Preguntada si cuando se le hizo la llaga podía andar por su pie o si la cargaban, y hacían otras diligencias de curas para sanarla. Dijo que luego que se le hizo la esa llaga no pudo andar por sí, si no es cargándola para moverla y que la trataban de curar, haciéndole algunos medicamentos Antonio, español que vive en Xolalpa, barbero, y Francisco, asimismo español, que vive en el puente de Tezontlale. Y nunca sintió ninguna mejoría con los medicamentos que le hacían.

Preguntada si de la dicha llaga sentía mucho dolor y si tenía algunos gusanos que le saliesen de ella. Dijo que del dolor no podía sosegar toda la noche ni el día, mientras tuvo la dicha llaga y de ella le salían muchos gusanos que caían en el suelo con cantidad de materia y sangre con que solían regar la parte donde la sentaban, y esto responde.

Preguntada si al presente siente algún dolor en la dicha llaga o como se le ha quitado dicho dolor y enfermedad y si dicha llaga le causa algún mal en el pie, algún efecto. Dijo que al presente se halla buena y sana y andando por sí propia, aunque

cuando anda mucho siente algún dolor, no la aflige, y puede barrer y regar y hacer otras cosas. Lo cual no pudo hacer en cuatro años hasta que habrá un mes, poco más o menos, que no se acuerda cuántos del mes se contaron, sino que era jueves por la mañana. De los dolores grandes que padecía vino a darle una suspensión que le duró de por la mañana hasta la tarde y todos la tuvieron por muerta. Y cuando volvió en sí, se halló tapada la cara con su cobija y vio una imagen y estampa de Jesús Nazareno de la Caída que está en el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad, con la cual se abrazó y le pidió le diese salud. Y los rogó a los que estaban presentes la encomendasen a Dios porque le pareció a esta declarante que venía de muy lejos y que estaba muy cansada y se halló sin el dolor demente que había tenido los cuatro años. Y habiendo mirado la llaga, la halló sana, y llena de carne en donde le metía las esas y trapos para la materia y sangre y gusanos que se le salían. Y que tan solamente se le ha quedado una señal donde tenía la dicha llaga y en cuanto lo de la espinilla un poco lastimado, y esto responde.

Preguntada si sabe quién le dio salud tan de repente que si al tiempo que se halló sana, le hicieron algunos remedios. Dijo que tiene por cierto que quien le dio salud fue Jesús Nazareno de la Caída, a quien se encomendó cuando volvió en sí y cuando lo vio sobre sí y que tuvo por milagro haberle dado salud y haber vuelto en sí, a quien rogó se doliese de ella aunque era tan mala. Y que no le hicieron cura ni medicamento ninguno pues cuando sucedió lo referido, no trataban sino de enterarla como difunta que les pareció que estaba, y esta declarante le pareció lo mismo. Y que luego que volvió en sí rogó la llevasen a ver a Jesús Nazareno en donde trataba de servirle un mes en lo que pudiese hacer y obrar y dentro de pocos días la llevaron al dicho hospital y se la llevaron cargada y comenzó a barrer y hacer otras cosas, andando por sí sola. Y lo mismo hizo en su casa luego que Jesús Nazareno le dio salud. Que el haberla traído cargada fue por ser muy lejos y que no se le lastimase la pierna. En donde asiste con mucho gusto, dándole gracias por el beneficio tan grande que recibió con la salud que le dio tan de repente. Y lo ha tenido y lo tiene por milagro, pues siempre pensó que no había de sanar de esa llaga, que ya le cogía toda la pierna y pies y tan hinchada y denegrado, pues de ello llegó a estar tan enferma y perder la vida.

Y esto declaró y dijo ser la verdad y lo que pasa y sabe de lo contenido en esa petición y declaró ser de edad de veinte años, poco más o menos, y no firmó porque dijo no saber. Firmólo el dicho intérprete, Nicolás Rodríguez. Antemí, bachiller Bartolomé Rosales, el secretario.

[al margen] Testigo: Antonio de Herrera, barbero.

En la ciudad de México a seis días del mes de marzo de mil seiscientos y sesenta y cinco años. Para la esa información se recibió juramento de un hombre español que se dijo llamar Antonio de Herrera, vecino de esta ciudad al barrio de Santiago, maestro de barbero. Y habiendo jurado por Dios y la Cruz en forma, según derecho,

prometió decir verdad. Y siendo preguntado por el tenor de la petición de diez de febrero pasado de este año, dijo que conoce al bachiller Antonio Calderón Benavides, que lo presenta.

Y lo que sabe de lo contenido en dicha petición es que habiendo ido por el mes de febrero del año pasado de mil seiscientos y sesenta y cuatro a cazar a la laguna de San Miguel San Talcopinca. Y llegó a casa de Miguel, el marido de Angelina Francisca, india, y preguntando por ella, como su comadre que es, le respondió el dicho su marido que había mucho tiempo que estaba mala de una pierna. Y este testigo compadeció de ella, entró a verla y vio que toda la pierna, que no se acuerda si era la derecha o la izquierda, se la vio llagada y con un hedor intolerable, que no se podía sufrir y le dijo que se fuese a su casa, y que le haría algunos medicamentos. Lo cual hizo, en donde la tuvo algunos veinte días y hallándose mejor se fue por su pie y siempre padeciendo de las dichas llagas de la pierna y de otra del muslo de que le corría mucha materia, aunque nunca se la vio porque recataba de enseñarla y siempre tuvo por cierto que había de morir de dichas llagas.

Y después acá, puede haber mes y medio, poco más o menos, le dijo a este testigo Ana, india, su suegra, como había muerto y que Jesús Nazareno la había resucitado y sanado las dichas llagas, y que la habían llevado al Hospital de Nuestra Señora para que sirviese a Jesús Nazareno de la Caída. Y este testigo tiene por cierto que si la dicha india se curó de esas llagas fue por milagro que hizo Jesús Nazareno con ella, porque de otra manera era imposible, respecto de estar fuera de esta ciudad y carecer de toda medicina humana. Y por lo que vio este testigo en dichas llagas y esto que ha dicho es la verdad so cargo del juramento hecho en que se afirmó y ratificó. Declaró ser de edad de cuarenta y seis años y que aunque es padrino y compadre de la dicha Angelina, no por eso ha dejado de decir la verdad y las demás generales no le tocan y lo firmó. Antonio Herrera
Ante mí, bachiller Bartolomé Rosales, el secretario

[al margen] testigo: Francisco Díaz

En la ciudad de México, a ocho días del mes de marzo de mil seiscientos y sesenta y cinco años, para la dicha información presentó por testigo a un hombre español que se dijo llamar Francisco Díaz, vecino de esta ciudad, del barrio de Santa Catalina Mártir, junto al puente de Tezontlale, maestro de barbero y practicante de cirujano. Y habiendo jurado por Dios y la Cruz en forma y según derecho, prometió decir verdad.

Y siendo preguntado por el pedimento de diez de febrero pasado de este año, dijo que conoce a Angelina Francisca, india del barrio de San Miguel Xalopinca. Y lo que sabe de lo contenido en dicha petición es que por el mes de febrero del año pasado de mil y seiscientos y sesenta y cuatro le llamó Antonio de Herrera a este testigo y le llevó donde estaba la dicha india, que era en una casa frontero de donde vive, que es en Xolalpa, y le enseñó a la dicha Angelina Francisca. Y vio este testigo que tenía una pierna, que no se acuerda cual era, muy hinchada y llagada en tanta

manera que no había persona que llegase junto a ella del hedor que de las llagas le salían con mucha materia y gusanos y corrupción del hueso de la canilla y toda la pierna acancerada. Y este testigo por conocer el riesgo grande que tenía por el ese cáncer que conoció que tenía, y por no haber paños ni medicinas con que curarla no lo vio, y siempre entendió que había de morir del dicho achaque. Y tiene por cierto este testigo que el haber sanado fue milagro de Jesús Nazareno, porque la dicha india no tuvo medicamento nunca para curarse de la dicha llaga. Y después oyó decir que había fallecido de la esa enfermedad, y que habiendo estado cuatro o cinco horas muerta, había resucitado con una imagen que le pusieron en la boca de Jesús Nazareno de la caída, que está en el Hospital de Nuestra Señora, al cual se había encomendado. Que reconociendo todos el milagro que había hecho la habían llevado al dicho hospital para que sirviese en él. Y que en él está al presente, sirviendo de barrer yregar. Y todo lo cual tiene este testigo por cosa cierta, sin duda que fue milagro del soberano Jesús Nazareno.

Y esto dijo ser la verdad y lo que sabe so cargo del juramento hecho en que se afirmó y ratificó. Y declaró ser de setenta y cuatro años de edad, y las generales no le tocan. Y lo firmó. Francisco Díaz.

Ante mí, el bachiller Bartolomé Rosales, secretario.

México, y julio diecisiete de mil y seiscientos y sesenta y cinco años. Esta información se lleve a nuestro promotor fiscal para que habiéndola visto, alegue lo que convenga. Y se traiga para el martes que vendrá, que se contaron veintiún de este presente mes. Y se avise a los Señores Doctores Don Juan de Poblete, Don Simón Estaban, Don Juan Díaz de la Barrera, Don Nicolás del Puerto, Don Francisco de Files, Don Juan Cano, Don Miguel de Ibarra, Don Antonio Desquibel, Don Eugenio de Olmos, deán y preladados de esta Santa Iglesia y de las Sagradas Religiones. Se avise a los Reverendos Padres Maestros Fray Juan de Herrera, Fray Pascual Treto, Fray Diego de la Cadena, Fray Agustín de Castro, Fray Alonso Díaz, catedrático de Santo Tomás, Fray Alonso de la Barrera, Fray Juan de Mendoza, Fray Diego de Molina y Antonio Núñez y Padre Francisco de Urribe, para que vista y conferida esta materia, proveamos lo que convenga al mayor servicio y veneración de Dios Nuestro Señor. Proveyólo el Ilustrísimo Señor Arzobispo o el Señor Gobernador de este Arzobispado mi Señor.

Ante mí, Bachiller Bartolomé Rosales, secretario.

[al margen] Petición. Ilustrísimo Señor

El Licenciado Santiago Jurricales, promotor fiscal de este arzobispado en los autos y diligencias que se han hecho sobre la averiguación de un milagro de la santa imagen de Jesús Nazareno de la caída con Angelina Francisca, india del barrio de San Miguel de la doctrina de Tlatelolco.

Digo que Su Señoría fue servido de proveer auto en diecisiete del corriente, en que mandó que se reconociese la información dada en esta razón, y con vista alegase y pidiese lo conveniente. Y habiéndolo visto y reconocido, lo que se ofrece que advertiré que lo que se pretende se reduce a que se declare que la dicha Angelina Francisca milagrosamente resucitó y también que consiguió sanidad de la enfermedad que padecía.

Y en cuanto a lo primero, no se halla la información dada tan concluyente como se requiere. Respecto de que aunque los dos primeros testigos que son Francisco de Gálvez que vive en el barrio de la Santísima Trinidad y el otro Andrés Xuárez Cortés, al barrio de Santiago, dan a entender había ya fallecido la susodicha, el último testigo que es Francisca Giménez, mestiza, que fue la que dice le puso la santa imagen a la enferma en la boca, y le comenzó a rezar el credo en el oído. Declara que, aunque estaba fría y como muerta, reconoció que tenía alguna respiración, aunque muy poca. Con que siendo la susodicha la que más inmediata estuvo a la enferma y le asistió, se ha de estar a dudas o ficción. Y más cuando la misma Angelina Francisca en su declaración afirma que le dio una suspensión de los dolores grandes que padecía, que viene a ser como desmayo o paroxismo. Y así se debe considerar a que se llegan otras circunstancias que refieren dos de los testigos, y ella no declara, ni el primer testigo tampoco, como son decir que había pedido a los que estaban allí cuando volvió de la suspensión que rezasen por ella, que venía muy cansada y fatigada. Y el dicho Francisco Díaz, primer testigo, no dice esta circunstancia, sino que volvió en sí de repente, respirando como que estaba cansada y fatigada. Con que hay variedad en lo que mira al primer punto, que queda supuesto.

Pero en cuanto al segundo, que mira a la sanidad adquirida por la dicha Angelina Francisca de la enfermedad que padecía, parece estar concluyente la verificación. Respecto de que reconocidas las declaraciones de Antonio de Herrera y Francisco Díaz, barberos, que ejercen también la cirugía, no podía acaecer la sanidad menos que milagrosamente, por lo incurable de las llagas y estado en que se hallaban y que en tanto tiempo no pudo conseguir mejoría con diversos remedios que se le hicieron. Y como quiera que a los peritos en el arte se ha de dar ver y que consta por la probanza, que fue repentina la mudanza de tanta molestia en tan conocida mejoría, se viene en conocimiento de que fue milagrosa. Y más por lo verosímil que se halla en la declaración de la enferma. Pues dice que así que volvió en sí, se abrazó con la santa imagen y le pidió le diese salud. Con que esta devoción, fervor, fe, obraría el conseguir la sanidad. Y así Su Señoría se servirá con vista de lo que va advertido y de esos autos y diligencias de determinar lo que fuere servido Su Alteza.

México veintiún de julio de [mil seiscientos] sesenta y cinco. Licenciado Don Joseph de Cabrera, Bachiller Santiago de Jurricales.

[al margen] Petición

En la ciudad de México, a quince días del mes de julio de mil seiscientos y sesenta y cinco años, ante el Ilustrísimo Reverendo Señor Doctor Don Alonso de Cuevas Dávalos, electo Arzobispo y Gobernador de este arzobispado del Consejo de Su Majestad, Su Alteza, Mi Señor. Se leyó esta petición que presento el contenido en ella.

[al margen] Auto

Por su Señoría Ilustrísima vista. Pidió se le traigan los autos para los ver y proveer lo que convenga en mayor servicio de Dios Nuestro Señor. Así lo proveyó y rubricó. Ante mí, Luis de Perea, notario público y apostólico.

[al margen] Auto

En la ciudad de México, a ocho días del mes de agosto de mil y seiscientos y sesenta y cinco años. Nos, el Ilustrísimo y Reverendo Señor Doctor Don Alonso de Cuevas Dávalos, arzobispo de este arzobispado del Consejo de Su Majestad, Su Alteza, Mi Señor. Habiendo visto estos autos e información dada por el Licenciado Antonio Calderón, capellán mayor del Hospital de la Limpia Concepción de esta ciudad, fundación del Señor Fernando Cortés de Monroy, sobre y en razón de que se declare por milagro el que la Divina Majestad de Nuestro Redentor y Vida Nuestra, de Jesús Nazareno que está colocada en un altar de la iglesia de dicho hospital, obró e hizo en virtud de una estampa impresa de su divino cuerpo y tocada a él con una india llamada Angelina Francisca, mujer legítima de don Andrés Xuárez, indio, que viven al barrio de San Miguel Sancopinque de la doctrina de Santiago Tlatelolco. La cual estando había más tiempo de cuatro años enferma en cama de una llaga que tenía en el pie derecho, toda llena de gusanos y materias, sin esperanza de conseguir sanidad de ella, por tenerla acancerada, de que había resultado el quedarse muerta de dicho achaque el jueves pasado, que se contaron veintisiete de enero de este presente año de [mil] seiscientos y sesenta y cinco, y haber estado en sin espíritu de vida cinco horas. Y Marcos de la Cruz, indio cuñado de la dicha Angelina Francisca, habiendo venido a dicho hospital por la estampa de Nuestro Señor Jesús Nazareno, que la llevó para por fin e intercesión de su Divina Majestad conseguir la salud de la dicha Angelina Francisca.² Y habiéndosela puesto en la cara, en los dedos y en otras partes del cuerpo estando ya fría la susodicha, luego que se le puso dicha estampa, se fue estremeciendo y al paso que lo iba, volvió en sí y resucitó. Y que aún el Santo Cristo que tenía en el pecho le abrazó y pidió luego instantáneamente le diesen agua, porque estaba muy cansada y fatigada. Y que el día de hoy se halla buena y sana y libre de esta llaga y demás enfermedad que padecía en la pierna derecha, en la forma que va

² El cuaderno que conserva el relato ha sufrido una mala restauración en la cual se confundió el orden de las fojas a partir de ésta. Ofrezco un reordenamiento de las fojas.

referido. Y que ofreció servir un mes en uso, altar y capilla de Jesús Nazareno en reconocimiento de tan gran merced y favor como de su Divina Majestad había recibido.

De todo lo cual para más justificación y reconocimiento de la verdad de este caso mandamos dar traslado de los autos en él a el Licenciado Santiago Jurricales, presbítero, promotor fiscal de nuestro arzobispado, para que por la obligación de su oficio alegarse sobre todo lo que fuese más conveniente al mayor servicio de Dios Nuestro Señor. Que alegó no haber habido milagro en lo que miraba a la resurrección de la dicha Angelina Francisca, sino solamente en la sanidad. Decimos que sin embargo de lo dicho y alegado por el dicho nuestro promotor fiscal en conformidad de nuestra obligación y oficio pastoral que según lo dispuesto por los sacros cánones y escrito por los santos Doctores de la Iglesia Católica Romana y con acuerdo y consejo de personas doctas y pías y celosas del servicio de Dios Nuestro Señor.

Y por la facultad que a nos está concedida debemos declarar y declaramos que la información dada por el dicho Licenciado Antonio Calderón es bastante y suficiente conforme a derecho para que se declare por milagro el uno y otro caso obrado y hecho de la Divina Majestad de Nuestro Señor Jesús Nazareno con la dicha Angelina Francisca. Y como tal lo declaramos y debemos con viva fe estar a él por el conocimiento que tenemos y profesamos de fieles católicos de Nuestra Santa Madre Iglesia Romana y como tales con entero celo y fervor de los muchos y grandes que cada día está obrando con nosotros el Soberano poder, misericordia y piedad de Jesucristo Nuestro Dios y Señor. Y para que todos con mayor fervor acudamos y retengamos en servirle, y que mediante su Divina Clemencia, nos ha de amparar y favorecer en nuestros trabajos y aflicciones, disponiendo el seguro de la salvación de nuestras almas y que se adelante la devoción y afecto en los fieles. A todo lo que fuere de su mayor honra y servicio en lucimiento de gracias. Por lo que de suso va expresado y referido se celebre en dicho Hospital de Nuestra Señora de la Limpia Concepción una misa cantada con diácono y subdiácono. Y este día haya sermón en dicha iglesia y procesión que salga de ella por una de sus puertas y entre por la otra en dicha iglesia. Y se haga el regocijo que se pudiese de luminarias, atabales y trompetas, con lo demás de fuegos que la devoción de quien los hiciere pudiere obrar. Y que un notario de nuestra audiencia y juzgado arzobispal haga notorio este nuestro auto en el púlpito de dicha iglesia. Se concede licencia para que por lo contenido en él se pueda poner cuadro en dicha iglesia. Así lo proveyó y firmó el Arzobispo Mi Señor.

Alonso, Arzobispo de México

Ante mí, Luis de Perea, notario apostólico y público.

[al Margen] Petición

El Bachiller Antonio Calderón Benavides, capellán mayor del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad, dijo que por cuanto Su Señoría Ilustrísima

fue servido hacer junta sobre la declaración de la salud que Jesús Nazareno concedió milagrosamente a una india del barrio de Xacopinca, en Santiago Tlatelolco, extramuros de esta ciudad. Y para que sea notorio a los fieles de la dicha determinación, a su Majestad pido y suplico se sirva de mandar darme testimonio de todo lo determinado de manera que haga fe en que recibiré Merced con justicia Su Alteza.

Bachiller Antonio Calderón Benavides

[al margen] Petición

En la ciudad de México, a dieciocho días del mes de agosto de mil seiscientos y sesenta y cinco años, ante el doctor Don Nicolás del Puerto, canónigo de la Santa Iglesia Católica y General de esta ciudad, catedrático jubilado de prima cánones, Provisor y Vicario general de este arzobispado, Su Alteza. Se leyó esta petición que presentó el contenido en ella.

[al margen] auto

El Señor Provisor dijo que mandaba y mandó que al Bachiller Antonio Calderón, se le dé el testimonio que pide por dicha petición, autorizado en pública forma y manera que haga fe y obre lo que hubiere lugar por derecho. Así lo proveyó Doctor Puerto. Ante mí, Luis de Perea, notario público. Corregido, sacado y concertado fue este traslado de los autos originales de que va hecha mención a que me refiero que quedan en el archivo de este juzgado arzobispal y para que conste doy el presente, de pedimiento de la parte y mandato del Señor Provisor. En la ciudad de México, a veintidós días del mes de agosto de mil y seiscientos y sesenta y cinco años. Siendo testigos Don Francisco de Villenas, Don Pedro Rincón, vecinos de esta dicha ciudad. Y hago mi signo interior de verdad.

Luis de Perea, notario apostólico y público [firma y rúbrica].

[al margen] Petición

Va este traslado en veintitrés fojas, son estas y no llevé derechos. Doy fe. En la ciudad de México, a veintiún días del mes de septiembre de mil y seiscientos y sesenta y cinco años. Yo el secretario publiqué el auto definitivo incierto en este testimonio como en él se contiene, expresa y declara en el púlpito de la iglesia del Hospital de la Limpia Concepción de esta ciudad [ilegible] solemnía. Estando presentes muchas personas de todos estados. Y de ello doy fe.

[firma ilegible y rúbrica]

DOCUMENTO II

AGN, Ramo Inquisición, vol. 604 (1a parte), exp. 33, fs 183 r-191v.
Dudas de Alexandro Favián sobre la iconografía de la imagen de Jesús Nazareno y respuestas de los calificadores de la Inquisición. Puebla y ciudad de México, 1665.

[Al margen] Veintitrés de marzo de mil seiscientos y sesenta y cinco. Estando en su audiencia de la mañana, los Señores Inquisidores Medina Rico y Ortega.

Sacrosanto tribunal de la Inquisición, señores Inquisidores y ministros de ella.

El Licenciado Don Juan Alexandro Favián clérigo presbítero y domiciliario de este obispado de la Ciudad de los Ángeles, digo que habiendo sido Nuestro Señor servido de haberme elegido, (aunque sin mérito alguno) por instrumento de la restauración del antiguo instituto, y santísima devoción de la Vía Sacra y Santo Camino de la cruz y meditación de los pasos que la Divina Majestad anduvo por él, hasta llegar con la Cruz a cuestras a morir por nosotros en el santo monte Calvario. Que en todo este reino, estaba tan resfriado y principalmente en esta Ciudad de los Ángeles no sólo olvidaba la memoria de cosa tan santa, sino totalmente perdidas, y las gracias (que son inmensas) que la Santa Sede Apostólica había puesto en la distribución de los pasos y ermitas que los constituyen, totalmente ignoradas. Habiendo llegado a tanta perdición por nuestras culpas, que el Calvario y todas las demás ermitas que antiquísimamente se fabricaron en esta Ciudad, no sólo estaban caídas, arruinadas, sin puertas ni resguardo alguno, sino que por estar de esta suerte eran menospreciada, vilipendidas y oprobriadas. Pero (o dolor y sentimiento grande) que sin saber las gentes de estas tierras el tesoro inmenso que la Iglesia Apostólica tenía allí depositado, y que aquellos lugares santísimos eran dedicados en memoria de aquellas estaciones dolorosas que el Hijo de Dios anduvo, desde la casa de Pilatos hasta llegar a morir por los hombres con la cruz a cuestras en el santo monte Calvario. Los mismos hombres los oprobiasen, y menospreciasen; pues no sólo no acudían a visitarlas en alma en tantos años, pero era horror ver aquellas capillitas arruinadas, llenas de basura, hechas sentinas de suciedad e inmundicia y orinaderos de cuantos pasaban por ellas, hechas cuevas de ladrones, pues más de algún robo se repartió entre las ruinas. *Erquid Utra*, muchos pecados torpes y deshonestos que en ellas se cometieron. *Esquidam plus*, las pinturas de Jesús Nazareno que habían quedado algo enteras pintadas en la pared aparecieron diversas veces con las caras rasguñadas y untadas con suciedad humana. Y juzgando que serían muchachos los que esto harían, apareció el desengaño, en que no debían de ser, los que tan gran maldad sometían, sino judíos o herejes que viven entre nosotros, por amanecer por las mañanas escritas con letras de carbón palabras malsonantes, desvergonzadas, feas y blasfemas contra Cristo Nuestro Señor, que era necesario

borrarlos al punto con agua o arrancarlos, tal en que estaban escritos. Y últimamente llegó a tanto el oprobio por nuestros pecados, que ya sucedía en estos santísimos lugares lo que en Jerusalén hacen los turcos con los originales de ellos, metiéndose a caballos los cristianos en ellos y echándoles allí de comer a sus caballos.

Considerando yo (Santísimo Tribunal) todo esto, porque parece quería Dios que de todo me dieran noticia. Y sintiendo acerbísimamente como ministro que soy de Dios (aunque indigno) ver su honra abatida y despreciados los lugares de su Pasión santísima, y el bien grande que las ánimas del Purgatorio perdían, en no lograrse tantas gracias como la Iglesia allí tenía depositadas, por estar aquellos [f 183 v] lugares perdidos. Salí de mi casa como un hombre sin juicio a tratar de remediar tantos daños, atravesado el corazón de dolor y sentimiento por la grande devoción, inclinación y llamamiento divino que desde muy niño siempre tuve interiormente para esto (pues de muy poca edad me solía ir por aquellos campos aceifas, y no sabiendo volver a mi casa, iban a traerme de allá perdido).

Diez o doce años ha que trabajo en este intento, si se ha conseguido o no, las obras lo dicen. Pues tiene hoy esta Ciudad de los Ángeles doce iglesias acabadas con un primor y curiosidad, ilustradas, con sus cosas usuales cada unas más que lo era los vasos, lámparas, frontales, plata, diciéndose misa todos los días en ellas. Acudiendo a la frecuencia de los sacramentos infinitas almas, principalmente las Cuaresmas donde los Viernes con la estación general que a ellas se hace se ve esta Ciudad hecha de Verdaderos ángeles, y el cielo, el camino de la Cruz y sus ermitas. Toda esta maquina se ejecutó y se hizo, con disponer yo (mediante el divino auxilio) la Congregación de sacerdotes, y seglares que se fundó para este efecto en ellas con título de la Santa Compañía de Cristo Nuestro Señor, para que sus sacerdotes y demás ministros los cuiden y asistan, viviendo en ellas, para lo cual se les hicieron a cada uno su sacristía, celdas y hortalizas, donde puedan vivir los sacerdotes de ella que quisieron servir a Dios en soledad y retiro de las cortes del mundo.

Lo cual todo, gracias a Dios, hoy no sólo está aprobado por nuestro meritísimo obispo el Diego Ossorio de Escobar y Llamas, sino que el mismo consagró la capilla, que fuera de solicitar las otras. Fabriqué a mi costa, que es en lo que carga toda la fundación del instituto, en la cual se le está labrando su celda y cuarto para él, por haberlo así pedido su ilustrísima para irse allí [cortado] retiran de cuando en cuando, como lo hacía San Carlos y demás santos. No quiso ser asentado por hermano dando gruesas limosnas para ello. Fuera de esto, tengo puesto este negocio en tomos, para alcanzar de su santidad la confirmación de todo, lo cual no sólo fue recibido benignísimamente, sino con tanto gusto y aceptación, que me remiten cuatro cajones de reliquias y huesos de santos, con sus bulas, y demás cosas muy insignes, para que este instituto y sus capillas se ilustren y engrandezcan, prometiendo se hizo todo lo necesario en orden a su aumento.

Toda esta relación he querido dar a Ustedes porque es debido, y por el gusto que se han de tener de ello como los supremos Jueces que cuidan y a cuyo cargo está la honra de Dios y de su Iglesia. Y para dar parte a Ustedes (como el intento principal

de este motivo) de que con este desvelo que siempre he tenido de que todo lo tocante a este instituto sea lo mejor y lo más perfecto, traté de las hechuras que se habían de colocar en los altares de las dichas ermitas que en todas es Jesús Nazareno con la Cruz a cuestras. Principalmente en esta en que vino que como está dicho en la séptima estación del instituto en que habló la Divina Majestad a los hijos de Jerusalén, *filiae Ierusalem nolite flere super me etc.* que es lo principal de esta fundación, y en que todo estriba. Y revolviendo libros para tomar ley de únicos a como dije al principio tan poco practicado por su olvido, hallé en el 2 tomo [f 184 r] de los singulares del padre Antonio de Quintana Dueñas, en Gabanto, y otros, una bula de Urbano VIII que empieza *Sacrosanta tridentina synoda* dado a 19 de marzo del año de 1642, donde se trata de la reformación de las imágenes, así de Cristo Nuestro Señor, del Niño Jesús, de la Virgen Nuestra Señora, apóstoles etc. y de los abusos que se cometen, acerca de sus hechuras, vestidos y trajes. Y así hice fabricar el Jesús Nazareno, de la misma suerte y modo que allí explica y da a entender el dicho Quintana Dueñas. Comentando la dicha bula en el tomo 2 de sus singulares [tract 11, sing 11], a número 221 que *ad finem*, que viene a ser en sumo con la túnica de color tirante a morado, hecha de punto de aguja, no suelta, como acá se usa, sino ceñido con su cingulo de la misma color y materia, las mangas algo angostas abiertas hasta el codo con sus botones en cada uno y no anchas, como de hábito de fraile cual en estos reinos se practica.

Y para total complemento de este punto dudando yo si fue sogá o cadena de hierro la que con que le prendieron y trajeron en todo el tiempo de su Pasión hasta ir a morir, revolví muchos autores. Y en todos hallé por más cierto y probable que fue cadena muy fuerte y rígida, cual lo estaban los ánimos de aquellos ministros infernales, pues es de creer que cierta cosa más dura y cruel que cadena hallaron. Con ésta lo atacan por el temor que siempre tenían de que no se les fuese de entre las manos, como otras veces ya lo habían ya experimentado, cuando aún no había llegado la hora de que su Divina Majestad se dejase prender. Hallárase todo lo dicho en el tomo estampado del contexto y concordancia de los evangelios del Padre Jerónimo Natalis de la Compañía de Jesús, ajustado en edición última al logrado texto de las biblias de Sixto V y Clemente VIII, impreso en Amberes, en las oficinas Plantiniano y dedicado a Clemente VIII.

En la 1a imagen del prendimiento que es la estampa 109, llevan los Judíos la cadena para prenderle, en la estampa 110, le llevan ya preso con ella, y en la anotación de dicha pintura en la letra A dice *ligatum vero creditum eius collum catena, manus retro funesto fune*. En la estampa 111 lo mismo y en su anotación letra A dice, *illine precedunt qui catenam eius tenent, hinc sequuntur qui manus retro colligantem*, y más abajo, *nec existimes ligatum collum* y el *manet Iesus catena ex fune suabiliter, sed acerbe atque crudeliter, et nonca de causamfocum ledi, sed violentia trahentium et contumelia*. Saliendo ya con la cruz a cuestras le pone la estampa 125 con sogá, pero eso hace de ver al punto, fue yerro del dibujo, pues en todos los antecedentes le habían puesto con cadena. Y porque en la declaración del

mismo punto y estampa en las primeras letras A lo ajustan diciendo *trahitur tamen bonus Iesus catena*. [f 184 v] y no es de creer que entonces lo llevaban con soga, cuando ellos temían no se conjurasen sus discípulos y sequazes y se lo quitasen de entre las manos. Pues por miedo de que esto no sucediere ordenaron que fuesen en su resguardo tantos soldados y gente armada. No pongo más autores que fuera nunca acabar porque con el alegato por un tan esencial, y por el cual se sacan y han sacado cuantas pinturas hay en la Iglesia de Dios desde que se compuso. Así con esto juzgo señor que bastaba para ponerle a Jesús Nazareno cadena y no soga, pues que se vio por experiencia como hecho que se conmueven las almas de su amor y ternura viéndolo de esta suerte por nuestras culpas. Pues así más que no quedaba alma que de rodillas no llegaba con lágrimas a besarle la cadena, sin que en esta ciudad juzgaran muchos y aún de los que se premian de doctos que no sólo era mal hecho, pero que era herejía. Llegó a tanto esto que se mandó, no sabiendo nada de esto el Señor obispo, por el provisor de esta ciudad que se le quitase y pusiese su soga. Pareciendo escándalo, por juzgar y aún decir públicamente el vulgo que así a mí como a su Divina Majestad nos habían llevado a la Inquisición, yo obedecí al punto aún que pudiera no hacerlo hasta dar parte de ello a Ustedes como a quienes toca y a quienes pertenecen estas cosas.

Ahora lo he hecho para que Ustedes vean si fue bien hecho, o mal hecho, y si fue buen dictamen el mío y ajustado a la Santa Iglesia Católica Romana. Mándese que no sólo se le ponga al Jesús Nazareno de las ermitas de los pueblos sino a todos los demás de todo el reino conforme dice Urbano VIII en su decreto, se corrijan las imágenes de Cristo, el Niño Jesús, la Virgen etc. Y si fuese ajustado se me advierta de ello, para que se ponga silencio a la [roto] que a todo estaré con sumo gusto obediente, pues no busco ni pretendo más en estas cosas que la honra y gloria de este Señor, que se dignó padecer esto y mucho más por nosotros, y el celo de su Santa Iglesia en la observación de sus mandatos.

También estamos así yo, como unos sacerdotes de esta congregación con otra duda y escrúpulo que no sabemos que decimos acerca también de este ministerio de Jesús Nazareno, la hechura, su efigie y su traje, que aunque vemos y tenemos por cierto e infalible, que de la suerte que está ordenado y mandado en dicha bula de Urbano VIII es lo que se debe guardar y tener sin salir de ello un punto. Sabemos que en esta Ciudad de México se ha publicado otra hechura de Jesús Nazareno, de devoción grande, cuyo fervor se va difundiendo por todo este reino, y en esta ciudad ya hay muchas hechuras de él. El cual está todo desnudo, con un paño como mandil o calzones blancos por la cintura, con la cruz a cuestas y caído, cosa rara y que nos tiene confusísimos. Lo uno porque nos parece cosa indecentísima y que en lugar de poner devoción la quita. Y lo esencial del caso es que vemos que es contra el sagrado texto, pues claramente dicen los evangelistas San Mateo [f 185 r] primeramente, *et postquam illuserunt ei, exuerunt eum chlamydem et induerunt eum vestimentis eius*, y San Marcos después, *et postquam illuserunt ei, exuerunt illum purpuram, et induerunt eum vestimentis eius*. Y para salir a morir ya sentenciado a muerte de Cruz, le

desnudaron aquella púrpura de irrisión que le habían puesto, conque lo mostró Pilatos al pueblo, y le vistieron las vestiduras que era su túnica morada, y le cargaron su cruz para ir a ser crucificado al Calvario. Y es común sentir de toda la Iglesia que esto hicieron, por que fueron conocido por su traje de tantas gentes como habían concurrido a Jerusalén a la celebración de la pascua. Y el uso antiquísimo de la Iglesia es pintarle con su túnica morada, ceñido y con su cruz a cuestras, que es lo que mandó al pie de la letra Urbano VIII. Y cuando llegó al calvario, le quitaron la cruz para clavarle en ella y le desnudaron entonces sus vestiduras, y dieron el vino mirrado. Confírmase el que fue vestido al morir y no desnudo como los demás ajusticiados, con la revelación de Santa Brígida libro 1 revelaciones, capítulo 32, et *apud* San Anselmo diálogo de Pasión, donde la Santísima Virgen le dice de esta suerte: *cum venissent ad locum Calvariq nudaverunt Iesum unicum filium meum tosalliten vestibis suis ego tamen velamen capitis mei circumligavi lumbis eius.* Y este se lo como certifica Onuphrio libro de *Se pub ecclesia*. Está hoy en día parte en el templo de Santa Cruz de Roma, y parte en Treveris.

Esto, Señores y Jueces Santísimos, es la duda de este punto. Lo cual se aumenta con saber y ver que esto sucede en México, donde con la asistencia del Santo Tribunal de Vuestras Santidades todas las cosas tienen la debida ejecución. Y así suplicamos todos a Ustedes Señores, humildemente nos enseñen lo que debemos guardar en esto, porque son tantos los que concurren de todas partes a ver estas ermitas y santuarios, podrán los que saben argüirnos de yerro o de ignorancia, donde quizás no la hay. Y así Señor Ilustrísimo, es justo que se ponga vestido con su túnica morada oscura, ceñida con su cingulo, y con su cadena a cuello, que acá nos parece (aunque ignorantes) que es cosa devotísima, decentísima, y muy grave; mándese a todos que así lo hagan y guardan. Y no se ponga desnudo, que para hacer su Divina Majestad milagros, no consiste en que esté desnudo, o vestido. Y si lo que allá en México se practica de dicho Jesús Nazareno desnudo, es más conforme al sentir de la Iglesia, y decretos [f 185 v] de sus Sagrados Pontífices, principalmente este Urbano VIII, todos lo pondremos así. Mandándolo Ustedes Señores y su Santísimo Tribunal, como a quienes incumbe y pertenece la ejecución de los mandatos de la Santa Sede Apostólica.

Ángeles 17 de marzo de 1665 años.

Siervo humildísimo y capellán obsecuentísimo que besa los pies de Vuestras Santidades.
El Licenciado Don Juan Alexandro Favián, presbítero [rúbrica]

[al margen] Ilustrísimo Señor: que este papel se remita a los padres calificadores Juan Ortiz de los Heros, y Diego de Molina.

Presentada en el Santo Oficio de México en veinticuatro de marzo de mil seiscientos sesenta y cinco años. Estando en su audiencia de la mañana los Señores Inquisidores Medina Rico y Ortega.

Siendo Su Santidad servido podrá mandar que este papel se remita a los padres calificadores, para que sobre los puntos que incluye den la censura que pida cada uno. Mediante la cual profeso pedir lo que a la recta administración de justicia convenga. México y marzo 23 de 1665.
Don Rodrigo Ruiz

[f 186 r]

[al margen] Presentada en veintiocho de marzo de mil seiscientos y sesenta y cinco. Estando en audiencia de la mañana los Señores Inquisidores Medina Rico y Ortega.

A los señores fiscales, y Ilustrísimo Señor

En ejecución del mandato de Vuestra Señoría Ilustrísima contenido en el escrito presentado y firmado por el licenciado Don Juan Alexandro Favián, presbítero, que comienza Sacro Santo Tribunal etc. y el licenciado Don Juan Alexandro Favián y acaba ejecución de los mandatos de la Santa Sede Apostólica, escrito en cinco planos y el principio de la sexta. El cual escrito [entre renglón: ilegible] contiene tres partes principales, en las cuales se incluyen seis o siete proposiciones dichos con ocasión de alguna de dichas partes y como de camino.

Y comenzando por dichas partes principales. En la primera, propone a Vuestra Señoría sus hechos y buen celo. En la segunda refiere el del provisor de la Puebla de los Ángeles. En la tercera súplica a Vuestra Señoría Ilustrísima, sea servido de mandar reconocer la imagen de Jesús Nazareno y insinuándola y como individuándola, parece habla de una que hay en el Hospital de la Concepción de esta ciudad.

Y quanto a las dos primeras partes, *sub meliori* censura, mi sentir es que el sujeto se demasía en lo que se refiere que sucedió en aquellas ermitas o humilladeros, a más de lo creíble en parte donde han procedido por muchos así : Santos, doctos, y muy vigilantes obispos de más de 50 años en esta parte y en una República tan cristiana. Por lo cual dicha narración me parece tener muchísimo de falsa exageración con manera de calumnia tácita de dichos Señores obispos y república y con insinuación de alguna sobra de complacencia propia no poco expuesta a riesgo propio. Recelo que apoyan las proposiciones apuntadas en ella, que son la 1a y la 2a y no le doy esta censura por teológica: sino como preparatoria y dispositiva para llegar a tenerla (a hoy 3 días no permita) se descuidase; y por suficientísima para ser

seriamente advertido y amonestado en este Santo tribunal a fin de prevenir y ocurrir mayor riesgo.

Cuanto a la segunda parte el provisor muy ajustadamente y como legítimo juez pidió el reconocimiento de la pintura, como parece por el decreto de *invocate et venerate et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus* que es el decreto al principio de la sesión 25 del Sagrado Concilio Tridentino en el [8] *postremo* y *ss haec ut fidelius* casi al fin de dicho decreto. A que se sigue que el sujeto obra diciendo luego a su mandato, hizo lo que debía. Y así mismo que la proposición segunda de su escrito es falsa, y contraria al respeto y veneración debida a su ordinario. Que es falsa también la quinta en que dice que desde que el Padre Jerónimo Nadal, de nuestra mínima Compañía de Jesús, imprimió su libro de estampas, que en todas las pinturas que de Cristo Señor Nuestro han seguidole del todo los pintores en esta parte. [f 186 v] Porque cada día se ve lo contrario y cayó que fuera así no conviene como pretende el autor del escrito. Como tampoco conviene para prueba de la 4a proposición lo que allí dice bien confusamente el autor, que dichas estampas son esculpidas conforme a la edición de la Sagrada Biblia, porque para verificación de esta proposición basta una pía probabilidad que sin sombra de oposición al texto sagrado y sin violentar las palabras de él pueda piadosamente deducirse del mismo texto, en el cual es castísimo que Cristo Nuestro Señor fue atado y ligado lo cual se verifica con soga: y también con cadena. En la tercera proposición, hay equivocación en las palabras como otras veces lo habían experimentado. Y si quiere decir que habrán experimentado el haberseles ido de entre ellos sin haberle preso, es certísima como cuando se les fue de entre ellos mismos en el templo: pero se dice que se les fue de entre las manos habiendo ellos asido. Y a este señor parece imposible hallar esta proposición en el santo evangelio y así esta pide declaración, y lo que el autor se declare. Como también es justo declare el crédito y autoridad que va a los Padres Quintana Dueñas y Jerónimo Nadal (varón doctísimo y religiosísimo) [ilegible] que con ella parece pretender se opone aún ordinario y en especial en Mateo en que el mismo reconoce haber sido sin intervención de elección Señor obispo de quien es certísimo le oyera, y le hará benignísimo amparo en lo justificado etc. Recurriendo a su excelencia con la debida sumisión y Reverencia y si acaso es cierto lo que dice en la 6a proposición, claro es que debe delatar al delincuente o delincuentes ante Vuestra Señoría Justa porque ni el pintar el prendimiento de Cristo Señor Nuestro con soga, ni con cadena son hechos heréticos, ni llevan incluidas en sí doctrina herética. Esto es acerca de las dos primeras partes del escrito.

La tercera ley con algún agradecimiento al autor. Porque además de la certeza de los textos sagrados que trae el autor, tengo por doctrina próxima a herejía decir o de palabra, o con el hecho, que Cristo Señor Nuestro llevó la Santa cruz desnudo. Y que pintar a este Soberano Señor en la forma propuesta, virtualmente incluye afirmación de que la llevó desnudo y cuando menos: da motivo y ocasión a que los sencillos lo ejecutan así, y los doctos se escandalicen de que se permita y en este 2o estado. Y con esta pía modificación, llevará [entre renglón: a disposición de la

pintura dicha] [tachado] con el hecho, afirmación o doctrina Pío X, *mentium simplicium seductiva*, y escandaliza en materia de fe, de los doctos etc. Y en los términos de la materia previno este daño el sagrado concilio en el lugar ya citado *ibi ita ut nully falsi dogmatis imager et eudibus perriculosi erroris occasionem pae gentes statuatur.* En la 3a parte de dicho decreto, atento lo cual mi sentir es [f 187 r] que Vuestra Señoría Ilustrísima puede y debe, conforme a dicho decreto y a las reglas del nuevo índice de 1640 renglón 16 y a las del expurgatorio de la suprema Inquisición de los eminentes cardenales etc. dar correcto libro y atajar los inconvenientes insinuados, mandando recoger dicha imagen, y los demás ejemplos, que se hubiesen sacado de ella. Remitiéndome en pleno a la elección y determinación de Vuestra Señoría Ilustrísima. México que proteja 26 de 1665 – entre renglón – ley y. re. en – et . b al margen y disposición de la pintura dicha – Joan Ortiz de los Heros [firma y rúbrica]

Muy Ilustre Señor

Que este papel en el lo referido y contenido y censurado está tal, Señor, que por no repetir, Señor, lo que está tan bien advertido, mi sentir es que me conformo en todo con la censura y sentir del Padre Señor Juan Ortiz de los Heros. Hoy 28 de marzo de 1665, Casa Profesa.

Diego de Molina [firma y rúbrica]

Ilustrísimo Señor

Para la más segura resolución en materia de tanta importancia, y que en parte ha de salir al público lo que se acordaré, convendrá que estos papeles, con las censuras en ellos puestas, se remitan a más número de Padres Calificadores, para que cada uno diga sobre ella lo que juzgaré convenir; que hecho protesto pedir más en forma lo que convenga a la Recta administración de Justicia. México y marzo 28 de 1665 años.

Rodrigo Ruiz [rúbrica]

[Al margen izquierdo]

Ilustrísimo Señor

Presentada en el Santo Oficio de México en veintiún días del mes de octubre de mil seiscientos y sesenta y cinco años ante los Señores Inquisidores Don Medina Rico y Don Juan de Ortega Montañes en audiencia de la mañana.

[rúbrica]

[Al margen derecho]

Ilustrísimo Señor

Que se lleven a los Padres Calificadores fray Alonso de la Barrera de Santo Domingo y fray Juan de Torres de San Francisco para que den su censura.

[rúbrica]

Muy Ilustre Señor

He visto el sentimiento hecho por el Doctor Rodrigo Ruiz, y me parece necesario que Usted mande se remitan dichos papeles a más número de calificadores. Porque se ocurra con brevedad al remedio necesario por sacarse ya muchos traslados de la efigie de Cristo Señor Nuestro en la forma que se refiere en este escrito. Y con su parecer protesto [f 187 v] pedir más en forma lo conveniente a la administración de justicia que pido de este decreto octubre 21 de 1665.

Licenciado Don Nicolás de las Ynfantas y Venyas [rúbrica]

Muy Ilustre Señor

He leído por mandado y remisión de su Ilustrísima este papel escrito y presentado a este Santo Tribunal por el licenciado don Juan Alejandro Fabián Presbítero: y juzgo que pretende saber el modo, traje, y vestido así para las pinturas como hechuras de Jesús Nazareno con la cruz en los hombros, que es lo principal de las ermitas que refiere, y siento y juzgo así lo primero que según texto expreso de San Mateo capítulo 27 ha de ir vestido y pintarle desnudo es inmediatamente contra este texto a uso el texto de dicho capítulo, *et induerunt eum vestimentis eius et duxerunt eum, ut crucifigerent*, y va glosa sobre estas palabras dice, *et sic fecerunt, ut ductus domortem magis cognocerehes impropria veste*, y San Agustín citado de Santo Tomás de Aquino en su catena dice, *sic autem in fine factum esse intelligitur cum iam duceretur ad crucifigendum*.

Y fundándome en este texto siento con el padre Juan Ortiz en esta su calificación y censura, que pintar a Jesús Nazareno desnudo es hecho heretical. Pues inmediatamente milita contra texto evangélico y que puede y debe Su Ilustrísima poner el remedio que convenga a las estampas, imágenes, que las más son de mano de indios y otros ignorantes a lo que pintan y no censuro su devoción sino su pintura, aún por su ignorancia, hecha excuso así lo siento cuanto al principal punto y duda del autor del papel.

Digo lo segundo, que es cierto le echaron para tenerlo, sogá, *et tenuerunt eum*, si fue cadena de hierro o de otra cosa es opinable y muy nuevo el decir que iba encadenado. Su práctica usual común es sogá, su vestidura larga morada, y pintarle el autor como refiere en su prolija narración (con fortuna percibo a la verdad de una ciudad tan católica y que en tan breve tiempo hizo doce ermitas tan grandes como refiere el mismo) fue novedad y pudiera causar escándalo y juzgo que hizo bien en obedecer al ordinario que le hizo retomar dicha imagen en la forma usual y opina tuvo más común.

Y juzgo que el decir el autor como va numerado que de muchos años acá se pinta con cadena de hierro es falso. Y que sea el advertido en no introducir nuevos usos en tierras tan nuevas.

Conque claramente digo que la imagen de Jesús Nazareno ha de ser vestida según texto evangélico; ha de ser con sogá según el uso y opinión común y que las imágenes pintadas, y hechuras de Jesús Nazareno con la cruz en los hombros que fueren desnudas deben ser recogidas. Así lo siento salvo etc. y sujetándome censura a lo ordenado por Su Ilustrísima.

México y octubre 22 de 1665, Fray Jacinto de Guevara [firma y rúbrica]

[f 188 r]Muy ilustre Señor

He visto de orden de Su Santidad el memorial del Licenciado Don Juan Alexandro Fabián. Y con mucha atención he estudiado las razones que dan para sus pareceres los muy reverendos Padres Calificadores y maestros Fray Jacinto de Guevara y Juan Ortiz de los Heros. Y siento como sus Paternidades que, Su Santidad debe mandar se recojan todas y cualquiera de las imágenes, que hoy con título de Jesús Nazareno anden desnudas y con la cruz sobre el hombro, por cuanto fuera de ser contra la Universal tradición de la Santa Iglesia Católica. Contravienen al lugar citado del evangelista San Mateo, capítulo 2, donde se hace expresa relación de quienes para llevar a Jesús Cristo Señor Nuestro a la crucifixión le vistieron antes sus ropas sobre que va muy al intento la glosa notada de que esto fue para que le conociesen más en sus propias vestiduras, etc. Mas, por cuanto esta es tierra nueva y la gente popular de ella es tan inclinada a novedades, y se ve hoy que a la imagen original de donde se han copiado tanto número de retratos de pincel y de impresión, se le ha dedicado iglesia y altar (aunque yo no lo he visto: sino que lo he oído decir): hallo que Su Santidad, usando de su altísima providencia, y altísima discreción, debe proveer que antes de promulgar sus edictos, en orden a recoger dichas imágenes de papel, pincel, o talla pintadas en la forma referida con cruz al hombro: y actual desnudez, que las personas que cuidan de la Veneración y aposento de Jesús Nazareno en el hospital del Marqués del Valle, le vistan con su túnica morada y decente, pues es capaz la imagen y su talla para que se pueda vestir y así quede libre del edicto. Y con esto la plebe lejos de recibir escándalo si reconocen que a la imagen que por milagrosa, y de tan [f

188 v] singular, y general devoción se le dedicó iglesia con tanta celebridad, publicidad, y festejo tan poco tiempo ha. Que de ahora comprendida en el edicto de Su Santidad por ser como los retratos imagen desnuda y con la Cruz al hombro. Y se considera todo con que Su Santidad proveída, santa y discretamente la haga vestir y después promulgue el edicto para que las demás se recojan.

En todo lo demás no se me ofrece otra cosa nueva y así soy del mismo parecer de los Padres Calificadores Juan Ortiz de los Heros y Fray Jacinto de Guevara. Su Santidad proveerá lo que más convenga. Convento de mi Padre Santo Domingo de México, 28 de octubre de 1665 años.

Fray Alonso de la Barrera [firma y rúbrica]

Muy Ilustre Señor

He visto el informe y calificaciones antes escritas, y confirmándome en el punto principal con el parecer de los Reverendos Padres y Maestros, porque dan la ocasión a los indios de entender que Cristo Nuestro Redentor llevó desnudo la cruz al hombro. Pues hace para ellos la pintura lo que para los doctos lo escrito. Y es una vernal e implícita afirmación pintarlo de esta suerte contra el texto evangélico alegado, y contra el de San Lucas [sic] capítulo 15 verso 20 *induerunt eum vestimentis suis. Et educunt illum, ut crucifigerent.*³ Me ha parecido representar a Su Santidad, que por buena consecuencia de doctrina, debe militar la misma disposición en la pintura del Niño Jesús adorado de los pastores, por el texto de San Lucas capítulo 2 *invemetis infantem pannis involutum et positum in pruesepio.* Y en la pintura del Santo Ecce Homo, porque la total desnudez simulada con las circunstancias de este paso es contra el texto evangélico Mateo, capítulo 27, Marcos, capítulo 17, Juan, capítulo 19 *ibi Iesus portans coronam spineam et purpureum vestimentum et dicit eis ecce homo.* [f 189 r] Digo total desnudez, por abstracción de opiniones si fue una o dos las vestiduras, que por irrisión pusieron a Nuestro Redentor: si la vestidura de irrisión fue inmediata al cuerpo del Señor, o sobre alguna de sus propias vestiduras. También abstraigo de si el vestirle las de irrisión fue inmediato a la flagelación, o si entre ésta y aquellas 2, medió el de reasumir Nuestro Salvador las vestiduras propias, las cuales o alguna de ellas le volverían luego a quitar para hacer lugar a la de irrisión. Lo que me parece cierto conforme al evangelio es, que total desnudez con alguna permanencia y duración sólo se verifica en los pasos de la flagelación y crucifixión de Nuestro Redentor. Y que el Ecce Homo fue y debe pintarse con vestidura de aquella forma, que le pusieron a fin de hacer irrisión y no totalmente desnudo, como Jesús Nazareno con la cruz al hombro debe pintarse con las vestiduras propias. Ahora si se usan pinturas del Niño Jesús adorado de los pastores en el pesebre, y del Santo Ecce homo, con total desnudez, es cosa de hecho y fue otra constar más bien a Su Santidad debajo de cuya corrección. Doy este parecer en San Francisco de México, y Octubre 30 de

³ Esta cita proviene de San Marcos, 15,20, y no de San Lucas como lo advierte el autor.

1665. Fray Juan de Torres [firma y rúbrica]

[f 189 v] [al margen] Presentadas en el Santo oficio de México en treinta y un días del mes de octubre de mil seiscientos y sesenta y cinco años ante los Señores Inquisidores Don Medina Rico y Don Juan de Ortega Montañés. En audiencia de la mañana.

[rúbrica]

Autos

Muy Ilustre Señor

He visto la carta de Don Juan Alexandro Favián, presbítero domiciliado de la Puebla, y las dudas que consulta a Su Santidad. Que habiéndose remitido a calificación parece ser contra el texto evangélico y Doctrinas de los Padres y común tradición de la Iglesia, que la efigie de Cristo Señor Nuestro, que está en el Hospital del Marqués del Valle con la cruz a cuestras, esté desnuda. Y así mandará Su Santidad a los capellanes y personas que cuidan del adorno y aseo de dicha iglesia que dentro de cuatro días de haberseles notificado vistan dicha efigie con su túnica morada y no la descubran ni quiten el velo hasta haberlo ejecutado. Así imponiéndoles para ello las censuras y penas convenientes. Y porque así mismo se ocurra al remedio necesario, en ordene recoger todos los lienzos y estampas que se han copiado en dicha forma y con la desnudez que tenía dicha efigie.

Se sirva Su Santidad demandar que en el edicto que pido se publique para prohibir los libros que su Alteza manda se recojan en carta de 14 de febrero de [mil seiscientos] sesenta y cuatro juntamente se manden recoger todas las estampas que se han hecho en la forma dicha. Y que los que tienen los retratos, los vistan con túnica morada imponiéndoles para ello el término, si a Su Santidad le pareciere y que no habiéndolo hecho traigan a este tribunal dichos retratos gravándolos y otorgándoles a su ejecución con las penas y censura que Su Santidad fuere servido y parecer conveniente a la sinceridad de nuestra fe y observancia de las tradiciones eclesiásticas y recta administración de justicia que pido de este decreto octubre 31 de 1665.

Licenciado Don Nicolas de las Ynfantas y Venegas [firma y rúbrica]

Ilustrísimo Señor

[al margen] Auto

En el Santo Oficio de la Inquisición de la Ciudad de México, en cinco días del mes de noviembre de mil seiscientos y sesentas y cinco años. Estando en audiencia de la

mañana. Los Señores Inquisidores [f 190 r] Don Juan de Medina Rico visitador de este tribunal, y licenciado Don Juan de Ortega Montañés, habiendo visto estos Autos.

Dijeron que debían de mandar y mandaron se notifique a la persona o personas a cuyo cargo está la administración del culto de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de esta ciudad, en donde está colocada la Santa imagen de Jesús Nazareno desnuda, según en estos se refiere. Que dentro de seis días de la notificación, vistan la dicha Santa imagen de Jesús Nazareno con su túnica en conformidad de como fue y la tuvo Cristo Señor Nuestro en su Santísima Pasión con la cruz a cuestas, según los sagrados evangelistas. Y que así lo cumplan so pena de excomunión más en *latae sententia trina canonica monitione praemissa* y de quinientos pesos aplicados por gastos extraordinarios de este Santo oficio. Y en consideración de lo que estos Autos constan de las censuras en ellos contenidos y edicto por el Señor fiscal. En razón de los graves daños y prejuicios que resultan y que den recrecerse de permitirse las estampas que sean copiadas y haya de dichas imagen en papel, talla y lienzos de pinturas. Pues estando así son contra la forma y modo con que Cristo Señor Nuestro fue con la cruz a cuestas, según lo que la sagrada escritura enseña. Y de ello puede estamparse en los corazones de los fieles, mayormente en los rudos y poco capaces, creer contra lo que dicen y enseñan los sagrados evangelistas que Cristo Señor Nuestro iba y fue desnudo llevando en su pasión Santísima sobre sus sacratísimos hombros la santísima cruz, para obrar este daño y otros que en amar pueden. Siento el referido tan grave, y considerando la extensión que tendrá si luego no se acude al remedio, que debiéndose dar cuenta como se debe a su alteza para que en esto provee y mande lo que juzgase ser más conveniente al servicio de Dios Nuestro Señor. No se obvia el daño que se está reconociendo con la celeridad que se necesita ni menos los que de ello pueden resultar, por tanto para ocurrir al remedio de todo creyendo que su alteza y el Excelentísimo Señor obispo Inquisidor general labran por bien, debían de mandar, y mandaron, que por edictos públicos se manden recoger y recojan todas las estampas de papel, lienzo o tafetán u otro cualquier género los que se hubieron impreso, con la imagen santísima [f 190 v] de Jesús Nazareno desnudo con la Cruz a cuestas. Y dentro de quince días primeros siguientes a la publicación de dichos edictos, las exhiban y traigan a este tribunal y en las demás ciudades, villas y lugares de todo este distrito. Las exhiban y entreguen a los comisarios que son o fuesen de este santo oficio. Y todas las personas que en lienzo o de talla tuviesen la dicha santa imagen pintada y esculpida en la dicha forma, las vistan con su túnica dentro de dicho término so las dichas penas y otras que reservamos a este tribunal y el proceder contra todos y cualesquiera. Y en esto más de cualquier estado que sean como contra inobedientes a los mandatos de este santo oficio, y así lo acordaron mandaron y firmaron,

Don Juan de Medina Rico [firma y rúbrica], Licenciado Don Juan de Ortega Montañés [firma y rúbrica]

Pasó ante mí [firma ilegible y rúbrica]

[Al margen] Notificación del Señor Antonio Calderón

Ilustrísimo Señor

En la ciudad de México, en cinco días del mes de noviembre de mil seiscientos sesenta y cinco años, por la tarde. Yo el presente secretario notifique el auto supra escrito (desde el principio de la carta donde dice, que de quinientos pesos aplicados para gastos extraordinarios de este Santo oficio, que así siento sacarlo para ello tanto simple). Al señor Antonio Calderón, como mayordomo de dicho hospital, en su persona el cual dijo que lo cumplirá de que doy fe.

Don Luis Martínez Hidalgo [rúbrica]

[Al margen] Consultas de 4 Padres calificadores

En el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de México, en nueve días del mes de noviembre [f 191 r] de mil seiscientos y sesenta y cinco años. Estando en audiencias de la mañana los Señores Inquisidores Doctor Don Juan de Medina Rico visitador de este tribunal y Licenciado don Juan de Ortega Montañés por su mandato entraron en ella: Los Reverendos Padres Calificadores de este Santo Oficio, Fray Juan de Torres de la orden de San Francisco, guardián del convento grande de esta dicha ciudad, catedrático de Escoto de la Real Universidad de ella; el Padre Juan Ortiz de los Heros de la Compañía de Jesús; el maestro Fray Jacinto de Guevara de la orden de Señor Santo Domingo y el Padre Diego de Molina, de la dicha Compañía de Jesús.

Y habiéndose hecho relación de como en conformidad de sus censuras se había mandado al mayordomo del hospital de Nuestra Señora de la Concepción, que llaman del Marqués del Valle, el que vistiese la Sagrada imagen de Jesús Nazareno que está desnuda, representando el paso de Santa caída, por ser el estar así contra lo que afirman y enseñan los sagrados evangelios. Y había venido a este tribunal de justicia Don Juan Manuel de Sotomayor y donde esta Real audiencia y representándolos: le cumpliría con el mandato de este tribunal vistiendo la sagrada imagen con un velillo claro de manera que se pudiese ver lo lastimado de sus carnes santísimas. Y que así sus Paternidades Reverendas vean lo que de pasar así o que se debe hacer y habiéndolo oído y conferido. Dijeron, conformes, que debe vestirse la imagen de Jesús Nazareno en aquel paso con vestiduras que cubran sus santísimas carnes en la forma y manera [f 191 v] que se acostumbra y acostumbrado la Sagrada Iglesia Católica Romana. Y lo firmaron va enmendado//de//do//valga ==

Joan de Torres [firma y rúbrica], Juan Ortiz de los Heros [firma y rúbrica], Maestro Fray Jacinto de Guevara [firma], Diego de Molina [firma y rúbrica]

Pasó ante mí

Don Luis Martínez Hidalgo [firma y rúbrica]

[Al margen] Auto

En el Santo oficio de la Inquisición de la ciudad de México, en nueve días del mes de noviembre de mil seiscientos y sesenta y cinco años. Estando en audiencia de la mañana los Señores Inquisidores Doctor Don Juan de Medina Rico visitador de este tribunal y Licenciado Don Juan de Ortega Montañés. Habiendo visto estos autos ha consultado supra escrituras. Dijeron que debían demandar y mandaron se guarde, cumpla y ejecute el auto de cinco del corriente en todo y por todo. Y se notifique al Licenciado Antonio Calderón, mayordomo de dicho hospital de Nuestra Señora de la Concepción, ejecute lo que por dicho auto se le manda luego sin dilación alguna. Y así acordaron, mandaron y firmaron.

Don Juan de Medina Rico [rúbrica], Licenciado Don Juan de Ortega Montañés [rúbrica],

Pasó ante mí, Don Luis Martínez Hidalgo [rúbrica]

[Al margen] Nota

En la ciudad de México, en nueve días del mes de noviembre de mil seiscientos y sesenta y cinco años, por la tarde. Que el presidente señor notifique e hice saber el auto supra escrito al Licenciado Antonio Calderón, mayordomo del hospital de Nuestra Señora de la concepción.

DOCUMENTO III

AGN, Ramo Inquisición, vol. 628, exp. 5, f 98 (impreso, duplicado)
Edicto de la Inquisición en referencia a la representación plástica de Jesús Nazareno. México, 1665.

NOSOTROS LOS INQUISIDORES APOSTÓLICOS, CONTRA LA HERÉTICA PRAVEDAD, Y APOSTASÍA, EN ESTA CIUDAD, Y ARZOBISPADO DE MÉXICO, Y EN TODOS LOS ESTADOS, Y PROVINCIAS DE LA NUEVA-ESPAÑA, Y OBISPADOS DE TLAXCALA, MICHOACÁN, GUATEMALA, GUADALAJARA, CHIAPAS, YUCATÁN, OAXACA, VERA-PAZ, HONDURAS, NICARAGUA, NUEVA-VIZCAYA, ISLAS FILIPINAS, Y SUS DISTRICTOS, Y JURISDICCIONES, POR AUTORIDAD APOSTÓLICA, &

Hacemos saber a todos los vecinos, y moradores, estantes, y habitantes, así en esta Ciudad, y Arzobispado de México, como en las demás ciudades, Villas, y Lugares, de estos nuestros distritos, y jurisdicciones, exentos, y no exentos, Eclesiásticos, Regulares, y seculares, de cualquier estado, grado, condición, o preeminencia que sean : como ante NOSOTROS pareció, el Licenciado Don Nicolás de los Infantes, y Venegas, Caballero de la Orden de Santiago, fiscal de este Santo Oficio : y nos hizo relación, diciendo ser constante de los autos, que refería, y público, y notorio, el que en la Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción, de esta Ciudad, que llaman del Marqués del Valle, hay, y está colocada una Imagen santísima de JESÚS NAZARENO, Redentor, y bien nuestro, desnudo de la cintura arriba, y de las rodillas a los pies, con la Santa Cruz sobre sus hombros sacratísimos: y que así de talla, como de pintura en lienzo, se han hecho, y sacado muchos retratos, e impreso en papel, raso, tafetán, y en otros géneros semejantes, en la misma forma, y modo, que tiene, y está la santísima Imagen colocada: lo cual, como parecía de los recaudos, que presentaba, no podía pasar así, tolerarse, ni disimularse, por estar la dicha santísima Imagen, en la forma que va referida, contra la que dicen, y afirman los Sagrados Evangelistas, que Cristo nuestro bien tuvo, y en que fue llevando en su santísima Pasión la santa Cruz a cuestas; pues de los sagrados Evangelios, y doctrinas de los santos Padres, parecía, y constaba, haber ido Nuestro Señor Jesús Cristo, cuando llevó la santísima cruz sobre sus hombros, vestido, y no desnudo, como está la santa Imagen: y que de permitirse se sacasen efigies, impresas, o de talla, o pintura: además de ser contra la sagrada Escritura, podía asentarse, y estamparse en los corazones de los fieles, mayormente de los rudos, e incapaces, creer, y tener contra lo que enseñan los sagrados Evangelistas. Y que así se procediese al debido Remedio, para obviar los daños que se podían ofrecer; y especialmente los referidos, que inmediatamente se oponían a la Escritura Sacra. Y por NOSOTROS visto, habiéndonos constado, ser cierto lo referido; y que de permitirse las Imágenes de JESÚS NAZARENO, dibujadas, impresas, hechas de

talla, o pintura, desnudas en la manera, que va mencionado, resulta permitir un hecho opuesto inmediatamente a lo que afirman, y enseñan los Evangelistas sagrados: Y considerando, el que no se puede disimular, en materia tan grave ninguna cosa, para estorbar el que no se crea contra lo que dicen los sagrados Evangelios; y que los fieles católicos, no vivan persuadidos, que Cristo Nuestro Redentor, fue desnudo cuando llevó sobre sus santísimos hombros la santa Cruz.

Por tanto, para remedio de todo: Por el tenor de la presente, mandamos, requerimos, y amonestamos, en virtud de Santa Obediencia, y so pena de excomunión mayor, *latae sententiae ipso facto incurrenda*, y de quinientos ducados de Castilla, aplicados para gastos extraordinarios de este Santo Oficio, a todos los vecinos, y moradores de esta dicha Ciudad, y Arzobispado de México, y a todos los demás, estantes, y habitantes en todos nuestros distritos, y jurisdicciones, Eclesiásticos, Regulares, y Seculares, exentos, y no exentos, de cualquier grado, condición, o preeminencia, que sean, que dentro de quince días, primeros siguientes a la publicación de este nuestro Edicto, exhiban, y traigan a este Santo Oficio, o a los Comisarios, que son o fuesen de él, en las demás Ciudades, Villas, y Lugares, todas, y cualesquiera Imágenes de JESÚS NAZARENO, que están, o estuviesen impresas en papel, raso, tafetán, o en otro cualquier género, en que se haya hecho impresión: Y todas, y cualesquiera personas, que tuviesen la Imagen, en la forma que va referido, desnuda, hecha de talla, o pintada en lienzo, dentro de dicho término, las hagan vestir con su túnica morada, sin que sea necesario para ello el exhibirlas. Con apercibimiento, que de no cumplirlo, se procederá contra los que contravienen, además de la ejecución de las penas referidas, con otros, y las demás, que en derecho hayan, y puedan haber lugar, y como contra inobedientes a los mandatos del Santo Oficio. Y para todo lo susodicho venga a noticia de todos, mandamos dar, y dimos las presentes, firmadas de nuestros nombres, y refrendada, en ____ día del mes de ____ de mil y seiscientos y sesenta y cinco Años.

DOCUMENTO IV

AGNOT, Marco Pacheco de Figueroa (no 499), fs. 16v-17v.

Concertación. Pedro Maldonado haciendo un colateral de San Nicolás para el Hospital de Jesús Nazareno de esta ciudad. Ciudad de México, 11 de octubre de 1684.⁴

[f 16 v – al margen]

En México a cuatro de diciembre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años, por ante mí el escribano y testigos. Francisco de Quiñones, escribano público, y el maestro Pedro Maldonado que conozco, contenidos en esta escritura. Dijeron que atento a que el colateral contenido en ella está concluso, acabado y puesto en el lugar de la iglesia que se expresa, haber cumplido con su obligación dicho maestro y queda contento, satisfecho y pagado de todo su monto. Y que no tienen que pedirse [f 17 r – al margen] el uno al otro y el otro al otro cosa alguna. Por lo cual ambos juntos de un acuerdo y conformidad dan por nula, rota y cancelada esta concertación y de ningún valor ni efecto. Y lo firmaron, siendo testigos Francisco de Valdés y Nicolás Gutiérrez, vecinos de México.

Pedro Maldonado [rúbrica]

Francisco de Quiñones [rúbrica]

Ante mí, Marcos Pacheco de Figueroa, escribano real [rúbrica].

[f 16 v]

[al margen] concertación y obligación de un colateral

Sepan cuanto esta carta vienen como yo Francisco de Quiñones, escribano del Rey Nuestro Señor y público del número de esta ciudad de México, de la una parte y de la otra. Pedro Maldonado, vecino de esta dicha ciudad, y maestro de ensamblador y arquitectura. Digo yo el susodicho que por cuanto me he convenido y concertado con el susodicho a que se hacer un colateral para el glorioso San Nicolás Obispo, que se ha de poner en la iglesia del Hospital de Jesús Nazareno de esta dicha ciudad, entre el púlpito y el colateral que se le sigue, llenando con el todo el banco que hace de lo ancho derecho del dicho púlpito al colateral y mediante y ha de ir con las calidades y condiciones siguientes:

Primeramente, ha de llevar un marco con dos niños de escultura que revistan

⁴ Noticia encontrada en: Tovar de Teresa, Guillermo, “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”, p. 13. Sin embargo, el autor registra la localización del contrato en la foja 24 v, lo que no corresponde ni en fecha ni en contenido a lo referido. Localización y paleografía mía.

dos columnas de orden corintio. Y en el medio del dicho banco ha de llevar una repisa muy bien tallada, la cual ha de recibir del retablo de dicho santo, el cual ha de llevar su recuadro de corteza de una cuarta de ancho, poco más o menos. Y a los lados, dos columnas con su cornisa de la misma orden [f 17 r] corintio que cierra el primer cuerpo. Y asimismo dos guardapolvos que acompañan a los lados columnas, uno en cada lado. Y por remate sobre la dicha cornisa, ha de llevar su tarja ovalo, en medio en que se pinte un Dios Padre. Y asimismo ha de llevar dos frontispicios que lo acompañen.

Ítem ha de hacer asimismo dos porteñuelas de mampostería sobre que cargar el dicho colateral y una tarima que portar todo el altar en que se celebra. Y juntamente ha de haber un frontal de madera dorado con los fondos de talla verde y en el medio de dicho frontal ha de ir pintado el dicho santo San Nicolás Obispo. Todo lo cual ha de ver sobre buenas maderas, dorado con toda perfección. Y costó y puesto en su lugar que va referido por el día ocho de diciembre próximo que viene de este presente año de la fecha. Y del antedicho acabado y puesto en dicho lugar con toda perfección y lucimiento, a satisfacción de los maestros de dicho arte, que por el dicho Francisco de Quiñones fuesen nombrado para que lo vean y si visto faltare alguna cosa de lo referido, a mi costa lo haré, y dejase con el lucimiento y se deja para su duración que se requiera. Y por el trabajo y materiales y todo lo demás de la fábrica de dicho colateral, me he concertado con el dicho Francisco Quiñones en doscientos pesos de oro común en reales, el cual vino luego a ello y me entregó los cientos, luego encontrado en presencia del presente escribano y testigo de esta carta de que pido dé fe de cuyo entrego y recibo. Yo el escribano la doy de como pasó así, y llevo al poder el dicho maestro los dichos cien pesos en reales. Y los dichos cien pesos restantes cumplimiento a los doscientos del pago de esta obra, me ha de entregar el dicho Francisco de Quiñones, puesto el dicho colateral el día referido o antes si necesitase de ello. Y al cumplimiento de todo lo referido, ambos otorgantes cada uno por lo que les toca, obligaron sus personas y bienes habidos y por haber y dieron poder cumplido a los jueces y justicia de su Majestad de cualquier parte que sea y en especial a las de esta ciudad, corte y Real Audiencia de ella, cuyo fuero y jurisdicción se sometieron, renunciaron el suyo propio domicilio y vecindad y tal *et si convenerit de jurisdictione omnium* [f 17v] *indicare*, para que a ello nos compelan, ejecuten y apremien como por sentencia pasada en cosa juzgada, renunciemos leyes de nuestro favor y la general del derecho. En cuyo testimonio así otorgamos la presente carta en la dicha ciudad de México, a once días del mes de octubre de mil seiscientos y ochenta y cuatro años.

El yo el escribano doy fe conozco a los otorgantes que lo firmaron, siendo testigo Nicolás Gutiérrez, Alonso de Orduñas, y Francisco de Valdés, vecinos de esta dicha ciudad.

Pedro Maldonado [rúbrica]

Francisco de Quiñones [rúbrica]

Ante mí, Marcos Pacheco de Figueroa, escribano real, doy fe [rúbrica]

DOCUMENTO V

AGNOT, Martín del Río (no 563), f. 410 r.

Carta de pago, a Pedro Maldonado por haber concluido el colateral dedicado a Jesús Nazareno en el Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad. Ciudad de México, 20 de agosto de 1686.⁵

[f 410 r]

[al margen] Carta de pago hecho

En la Ciudad de México, a veinte de agosto de mil seiscientos y ochenta y seis años. Ante mí el escribano y testigos. Pedro Maldonado, maestro de ensamblador y escultura, vecino de esta ciudad, que doy fe conozco. Otorgó que a recaudo del benemérito Diego Calderón Benavides, capellán del Hospital de Nuestra Señora de la Concepción de esta ciudad: un mil y tres pesos de oro común en reales, por tantos en que el dicho Pedro Maldonado concertó con el dicho benemérito Diego Calderón como tal capellán la obra que hizo de madera dorada y pintura para la perfección del colateral de Jesús Nazareno que está en la solera de dicho hospital, como consta por el contrato y condiciones de dicha obra que hizo el Pedro Maldonado, firmado de su nombre, su data a dos de noviembre del año pasado de mil seiscientos y ochenta y cinco.⁶ Y cual queda roto y cancelado, para que no valga en juicio ni fuera del respeto de haber cumplido con la obligación de dicha obra el dicho Pedro Maldonado, quien se da por entregado de los dichos un mil y tres pesos. Y renuncia leyes de la pena so prueba de que otorga carta de pago, y lo firmó, testigos Francisco de Velasco y José Rodríguez y José Conchillos, vecinos de México.

Pedro Maldonado [firma y rúbrica]

Ante mí, Martín del Río, escribano real [firma y rúbrica].

⁵ Noticia en: Tovar de Teresa, Guillermo, *op. cit.*, p. 14. Localización y paleografía mía. Hay que tener cuidado ya que hay dos fojas 410, la que nos interesa es la segunda.

⁶ Desafortunadamente, me ha sido imposible localizar este valioso contrato.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

DOCUMENTO VI

AGN, Ramo Inquisición, vol. 651, exp. s.n., fs. 432r-433v.
Sobre una doncella que se llevó la figura de Cristo a las partes íntimas. México, 1683.

[f 432 r]

En 29 de octubre de 1683, se vino a denunciar una mujer llamada María de Villareal, de estado doncella, de edad de 25 años, poco más o menos. Hija de padres nunca oídos, que vive en compañía de la hermana suya en la calle de San Lorenzo, en las casas del Licenciado Portilla, difunto. Y el Tribunal la remitió al Reverendo Padre Antonio Núñez, para que la examinase y reconociese en capacidad y de lo que resultase, informase a este Santo Oficio, por haber parecido la susodicha melancolía y tener algunas pasiones que la inquietan y perturban el entendimiento.

[firma ilegible y rúbrica]

[f 433 r]

Muy ilustre Señor

Recorre esta miserable penitente sea a la piedad del Santo Tribunal por remedio y penitencia de su culpa, que arrepentida, reconoce ser enorme y la confiesa y declara con toda legalidad y sinceridad la acción capital de llegarse con aquel torpísimo afecto la imagen del Niño Jesús a partes íntimas. Es hecho sacrílego de impía, enorme torpeza, blasfema heretical, y herejía torpísima contra Dios, contra Cristo, y los Santos. Con la Virgen Santísima de que duda si alguna vez habló. Y no señale exterior sensible que la pudiese sujetar al fuero y fuero externo de la solería tienen la misma calidad. Por lo cual el Santo Tribunal le impondrá la penitencia saludable que su Soberana Providencia sabrá mejor y la remitirá a que la instruya y absuelva.

Hecho en este colegio de la Compañía, miércoles 30 de octubre de 1683.

Antonio Núñez [firma y rúbrica].

[margen superior izquierdo] Presentes en el Santo Oficio de México en cuatro de noviembre de [mil] seiscientos y ochenta y tres años, estando en su audiencia de la mañana los Señores Inquisidores y Licenciados Don Juan Gómez y Mier y José de Mañas Pardo y [ilegible] [firma y rúbrica].

[margen superior derecho] Vi la base a remitir esta penitenta al Maestro Reverendo Padre Antonio Núñez para que la confiese.

[margen izquierdo] Y a que fuese a que supe cada si y de la que es comunión en que puede haber insidido por razón de los que tocan a este Santo Oficio, y que la susodicha tiene declarado y para ello se le concede facultad ya de la penitencia se le manda de ocho a ocho días por espacio de seis meses. Se confiese con su Padre Muy Reverendo a quien se remite para que dicho señor la instruya en los misterios enseña su fe católica semanal.

En dicho día, mes y año [firma ilegible y rúbrica].

[f 433 v]

Dichos en extensión y conformidad el decreto de esta otra parte de escrito papel al dicho Reverendo Padre Antonio Núñez y se entregó al denunciado de este Santo Oficio.

[rúbrica].

DOCUMENTO VII

AGN, Ramo Inquisición. Vol. 680, exp. 2, fs 17r-29r.

Denunciación que de sí mismo hizo Juan Esteban Pérez sobre caricias a las imágenes sagradas y los sueños eróticos que le propician, así como de las memorias que ha escrito acerca de ello. Puebla, 1690.

[f 17 r]

Ángeles, año de 1690

Denuncia que hizo contra sí Juan Esteban Pérez, español, por estar pensando en la Virgen Santísima María, en actos obscenos.

Está incluido lo que se mandó en estos autos.

[f 18r]

[al margen] Rescinda en el Santo Oficio de México en catorce de junio de mil seiscientos y noventa años, estando en audiencia de la mañana los señores inquisidores Padres Mier y Bustamante.

Ilustrísimo Señor

Remito a Vuestra Señoría Ilustrísima la denunciación que de sí hizo, Juan Esteban Pérez, español, y los papeles que de su letra presentó. Soy de parecer que Vuestra Señoría Ilustrísima le llame pues ofrece ir voluntariamente. Salvo que Vuestra Señoría Ilustrísima mandare, que Dios [mande] como conviene. Ángeles, y junio 8 de 1690 años.

[tres firmas ilegibles y rúbricas]

[f 19r]

[al margen] Denunciación que de sí mismo hace Juan Esteban Pérez, español.

En la ciudad de la Puebla de los Ángeles, en veintitrés días del mes de mayo de mil seiscientos y noventa años. Serían las cuatro horas de la tarde, poco más o menos. Ante el Señor Doctor Don Francisco Flores de Valdés, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y Comisario del Santo Oficio de la Inquisición en ella.

Pareció sin ser llamado, juró por Dios y la Señal de la Cruz en forma de derecho que decía verdad. Un hombre que dijo llamarse Juan Esteban Pérez, español, soltero, vecino de esta ciudad, de dos años y medio a esta parte. Que vive en casas que fueron del Licenciado Feliciano Trujillo, difunto, que están enfrente del Colegio de San Luis. De oficio tratante en mercería. Natural de la villa de Pruna, entre Ronda y Osuna, en los Reinos de Castilla. Hijo legítimo de Diego Pérez de Texeda y Paula de Rivera, difuntos. El cual por el descargo de su conciencia, viene a denunciarse a este tribunal y refiriendo lo que ha sucedido.

Se fue a confesar sacramentalmente con dos sacerdotes y el uno de la

Compañía de Jesús le dijo que viniese al Señor Comisario. En cuyo cumplimiento se presenta ante Su Merced, manifestando que de quince días ha esta parte olvidado de Dios y creyendo las tentaciones y persuasiones del demonio, empezó a delinquir. Con ocasión de haber besado repetidas veces una hechura de un Santo Cristo de bronce que trae al cuello pendiente en una cruz del mismo metal, todas las partes de su cuerpo naturales, por delante y por detrás, pensando que era lícito. Y de estas acciones, resultó que también besaba los pies a la Virgen Santísima Nuestra Señora, debajo de la advocación del Rosario. Y luego pasó a las manos, boca, ojos y las partes naturales, estando la Virgen Santísima en un lienzo pintada, y en una medalla que trae al cuello, llevando su voluntad a lo que el diablo quería. Y aunque este declarante con voces expresas, y claras y repetidas, resistía diciéndole al demonio: a perro anda en hora mala, que esto ha de parar en trato lascivo y me engañas: porque la Virgen Santísima es mi Madre y Señora.

Sin [f 19 v] embargo, como frágil cayó, trayendo a la imaginación dos mil desatinos. Y que aquellas partes naturales de la Virgen representaban la Santísima Trinidad y las puertas de Ezequiel, sin saber este declarante lo que decía. Y llegó a tanto extremo su precipicio que se le presentó una noche, al romper del día, que la Santísima Trinidad lo casaba con la Virgen. Y habiéndose levantado de la cama, creyó que la estaba casando. Y llegándose a una cama distinta de aquella en que había dormido, tuvo una polución, creyendo que estaba casado con la Virgen. Y que oía una voz al fin de los días en que había tenido estas poluciones, que le decía que habían sido sesenta las poluciones, y los días veintidós y esto declara.

Fue preguntado si las poluciones habían sido encima del lienzo del Rosario. Dijo que no, sino que tenía el lienzo con entre ambas manos, y de la imaginativa y representación del acto natural se resultaban las poluciones. Hasta que fue desengañado por sus confesores, estuvo creyendo por lícitas las poluciones que lleva referidas.

Fue preguntado diga la enfermedad o enfermedades que a presente tiene o ha tenido. Dijo que en las milpas fue mandador del ingenio de Santa Inés y los negros le dieron un golpe en la cabeza, que lo dejaron por cinco días sin sentido y hasta hoy tiene el juicio alborotado. Y que de ayunar la Cuaresma y viernes y sábados de todo el año y vigiliass, ha estado desflaquecido. Y que también ha hecho diligencias por apagar el fuego de la sensualidad con fuego, y sebo ardiendo y un tizón le quemó sus partes naturales, de que hoy está lastimado, y ofreció hacer demostración. Y el Señor Comisario lo impidió.

Y de la variedad de cosas que refería mandó Su Merced que no escribiese más papeles que los que demostraba, que se pongan con esta causa. Y en este estado dijo este declarante que si los Señores del Santo Oficio le llamasen [f 20 r] a México, iría de buena gana, y que hagan de él lo que quisiesen.

Fue preguntado, diga si lo referido saben otras personas. Dijo que no, y que en el aire oye decir que no vuelva a cometer esas cosas, que no le ha de perdonar Dios. Y en este estado el Señor Comisario le advirtió que se arrepintiese de haberlas

cometido y sosegase su ánimo e hiciese examen de toda su vida y se confesase sacramentalmente de todas sus culpas, y le perdonará Dios. Y esperase la penitencia que en el fuero de la Inquisición se le diese. Y habiéndolo oído y entendido, dijo que espera en Dios se ha de servir perdonarle. Y aunque lo quemem en la Inquisición, está presto a obedecer.

Y esto declara ser la verdad, so cargo del juramento hecho tiene en que se afirmó y ratificó. Declaró ser de edad de cincuenta años, y lo firmó con su Merced.

Enmendado – M.a. – Y. V. E.-

Juan Esteban Pérez [firma y rúbrica]

Pasó ante mí, Padre Jerónimo Pérez de Posada, notario del Santo Oficio de la Inquisición [firma y rúbrica]

[firma ilegible y rúbrica]

[f 26 r]⁷

[al margen izquierdo] Presentada en el Santo Oficio de México en siete de julio de mil seiscientos y noventa años. Mier y Pesado.

[al margen derecho] Autos vistos. Mandaron se escriba al Comisario. Llame a este sujeto y le procure desengañar de sus ilusiones para que le consuele. Y le encomiende al Señor Eclesiástico de su satisfacción que le dirija y le advierta del sacramento de la penitencia, hallándole capaz en el juicio para ello. Y le absuelva de sentido por que tocara a este Santo Oficio. [firma ilegible y rúbrica]

Ilustrísimo Señor

El fiscal ha visto esta denunciación que de sí hizo ante el Comisario de la Puebla, Juan Esteban Pérez, vecino de aquella ciudad, por decir haber tenido diversos pensamientos obscenos y lascivos con las imágenes de Cristo Señor Nuestro y de la Virgen Santísima. Y asimismo ha reconocido los papeles que el susodicho presentó en forma de memorias de lo mismo y expresa en la denuncia que hace. Y dice que según el contexto de dichos papeles y de la respuesta que dio al dicho Juan Esteban Pérez a la pregunta que le hizo dicho comisario de las enfermedades que había padecido y padecía, parece que el susodicho está fatuo o por lo menos que tiene lucidos, o que padece mucha melancolía. Por cuyas razones y por ser espontáneo, podrá mandar Vuestra Señoría, siendo servido que dicho Comisario le advierta a dicho Juan Pérez, se abstenga de semejantes disparates. Y le imponga alguna penitencia saludable, con tal que no sea ayuno, y le encargue algún religioso docto y de su satisfacción, para que lo confiese y consuele y procure sosegar en los dichos pensamientos y escrúpulos que lo padecen. Y que de lo que reconociere extra confesiones dé cuenta a dicho comisario y a este tribunal y a que Vuestra Señoría con

⁷ Las fojas 21 r a las 25 r, son los escritos de Juan Esteban Pérez, que no transcribo aquí por estar desordenados y poco comprensibles, muchas veces raya en lo bizarro. Además están muy bien resumidos en los pareceres de los señores inquisidores.

su vista de la providencia conveniente en todo. Acordará Su Señoría lo que sea de justa [ilegible]. Y junio 27 de 1690 años.

Doctor Don Juan Francisco de [ilegible] y Ulloa [firma y rúbrica]

[f 27 r]

[al margen izquierdo] Recibida en el Santo Oficio de México, en veintiséis de septiembre de mil seiscientos y noventa años. Estando en audiencia de la mañana los Señores Inquisidores Padres Mier y Pesado.

[al margen derecho] A los autos, al fiscal.

Ilustrísimo Señor

Con esta remito a Vuestra Señoría ejecutado el despacho de 10 de julio de este presente año, cerca del consuelo y del engaño que se le debe dar a Juan Esteban Pérez, español, vecino de esta ciudad, en cuanto se ofrece de que dar cuenta a Nuestra Señoría Ilustrísima. Que mande Dios como conviene. Ángeles, agosto 12 de 1690.

[firma ilegible y rúbrica].

[f 28 r]

Habiéndose visto en este Santo Oficio los autos de la denuncia que contra sí hizo Juan Esteban Pérez, español, vecino de esta ciudad. Hemos mandado se escriba a uno como lo haremos, para que le haga llamar ante sí y le procure desengañar de las ilusiones que padece, consolándole y encomendándole a un padre eclesiástico de la satisfacción de su Merced, que le dirija y admita el sacramento de la penitencia, hallándole capaz en el juicio para ello. Que se le absuelva de todo por lo que tocase a este Santo Oficio y del oficio de esta y de su ejecución nos dará aviso. Su Merced que mande Dios &. Inquisición de México, y a julio 10 de 1690.

[tres firmas ilegibles y rúbricas].

[f 28 v]

[al margen] Comparación, auto.

En la ciudad de la Puebla de los Ángeles, en once días del mes de agosto de mil seiscientos y noventa años. Ante el Señor Doctor Don Francisco Flores de Valdés, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y Comisario del Santo Oficio de la Inquisición en ella. Pareció, siendo llamado, Juan Esteban Pérez, vecino de esta ciudad. Y se le leyó y explicó el despacho antecedente, y dijo que queda desengañado y advertido de lo que debe obrar. Y para ello acudirá al Reverendo Padre Joseph de Porras, de la Compañía de Jesús, persona a quien el Señor Comisario nombra por ser de su satisfacción. Con quien se confesará sacramentalmente, y estará a su dirección. Y que yo el presente notario muestre a dicho Reverendo Padre su tenor y del este auto. Así lo proveyó, mandó y firmó, con el susodicho.

Juan Esteban Pérez [firma y rúbrica]
Francisco Flores Valdés [firma y rúbrica]
Pasó ante mí, Jerónimo Pérez de Posada, notario del Santo Oficio [firma y rúbrica].

[al margen] Demostración.

En dicho día, mes y año *vid. Supra*. Yo el infra escrito notario del Santo Oficio, mostré el despacho y auto antecedente al Reverendo Padre Joseph de Porras de la Compañía de Jesús. El cual habiéndolo leído, dijo que obedece lo que se le ordena, y manda por el Santo Oficio con el rendimiento debido. Doy fe.
Jerónimo Pérez de Posada, notario del Santo Oficio [firma y rúbrica].

[f 29 r]

[al margen] Auto de remisión.

En la ciudad de la Puebla de los Ángeles, en doce del mes de agosto de mil seiscientos y noventa años. El Señor Doctor Don Francisco Flores Valdés, canónigo de la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y Comisario del Santo Oficio de la Inquisición en ella. En ella con vista del despacho auto de la foja antes de esta. Dijo que debía remitir, remitía y remitió al Tribunal de dicho Santo Oficio de esta Nueva España, para que con su vista mande lo que fuere servido. Así lo proveyó, mandó y firmó.
Francisco Flores Valdés [firma y rúbrica]
Pasó ante mí, Jerónimo Pérez de Posada, notario del Santo Oficio [firma y rúbrica].

DOCUMENTO VIII

Miranda, Juan José de, *Explicaciones de los pasos de la Pasión que están en el altar del Santo Ecce Homo en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesús de esta ciudad, con algunas devotas meditaciones*, México, Imprenta de Doña María de Benavides, 1697, fs. 80-90.

Capítulo XXVI – La desnudez de Cristo Señor Nuestro

El título de este párrafo no dejará de causarle novedad, y mucha, a quien oyere decir: [f 80 v] *desnudez de Cristo Señor Nuestro*, porque si lo considera como debe, Hijo del Eterno Padre en todo su igual, infinito, y omnipotente, que sólo con su querer dio el ser a todo este universo, que adornó a todas las criaturas con vestiduras admirables hasta la tierra de hierbas, y vistosas flores, que todas recibieron de su mano aquel ornato de tanta variedad de vestidos ajustados, y cortados todos al talle de cada uno; oír ahora que quien liberalísimamente repartió vestidos, y galas a las criaturas, y el vestido glorioso de su Omnipotente Hacedor fueron siempre los rayos, y resplandores hermosos de la luz, *amictus lumine sicut vestimento*, oír digo ahora que se halle sin vestido, y desnudo del todo en la casa de Pilatos, a quien (*vuelvo a decir*) no le hará novedad, y causará extraña admiración? Mucha, y grande la debíamos tener, aunque sabemos, y hemos oído el amor infinito, y las finezas divinas con que este piadosísimo Señor a todo costo, y con todo empeño quiso favorecer a los hombres, y tanto, que si el pecado de Adán le ocasionó la desnudez de la hermosa vestidura de la gracia; Cristo Señor Nuestro con su desnudez tan sensible a su Santísima pureza [f 81] quiere recaudarle la cándida vestidura de la gracia, desnudarle el San Benito ignominioso de la culpa, y librarle de la confusión eterna de la pena.

Hay tanto que ponderar en la afrentosa desnudez de Cristo Señor Nuestro en el tormento sensibilísimo de aquella pena, que no sé por donde dar principio a la ponderación de esta injuria. Lo que puedo decir es que después de haber dicho muchísimo los Santos Padres, y discurrido ilustrados del Cielo con la energía de sus razones, todo para en admiraciones, en suspensión del juicio, y recurso a los extremos de aquel amor infinito, y deseo insaciable de padecer por el hombre. Tratando de aquel misteriosísimo paso el melifluo San Bernardo de *Passione*, capítulo 5, dice aquellas amorosísimas palabras: *Nudatur Jesus. Nudatur bonus Jesus! Heu mihi, qui vestit Coelos expoliatur, nudatur, nudatur Dominus qui ante saecula induit decorem, et fortitudinem*. Taulero de *Passione* habla de aquella suerte, y con esta admiración, *Aspice*, mira vuelvo a decir, *Aspice*. Mira, advierte, atiende, y nota *Aspice, ut Rex gloriae, qui cuncta textit coelum nubibus, arbores foliis, ipse ad cutem usque totis despoliatur vestibus. Aspice*. [f 81 v] Vuelvo a decir como han desnudado, y dejado en carnes vivas *ad cutem usque totis denudatur vestibus ipse, qui cuncta textit*, el que viste a todas las criaturas, *cuncta vestit totis despoliatur vestibus*, de todas sus

vestiduras le desnudaron los Sayones por mandato de Pilatos. Y cuanto antes se quejó el Señor por su Profeta en el Salmo 37, *Dolor meus in conspectu meo semper*, siempre, siempre tuve a la vista, y muy presente este dolor que me atravesaba el alma, y que dolor fue aquel que tan medida le afligía? Qué dolor? El que le causaba la memoria de sus desnudez, como añadió otra letra: *Dolor meus in conspectu meo semper; id est ob conspectum nudatis meae.*

No se queja de tan crecido número de azotes, ni de las ataduras fortísimas con crueles sogas a la columna, ni de la corona de espinas, ni de la ferocidad con que aquellos bárbaros le habían de azotar antes, ni del diluvio de sangre que a fuerza de golpes, y violencia había de correr de sus venas, ni de otros excesivos tormentos, pero parece no puede disimular el sentimiento de su desnudez, así lo toleró en el atrio de Pilatos, como la que padeció en la Cruz. *Dolor meus [f 82] in conspectu meo, id est ob conspectum nuditatis meae.* Este fue el justísimo sentimiento de Cristo Señor Nuestro [al] verse desnudo, en el atrio de Pilatos a vista de los Sayones y de la escuadra de los Soldados, que se componía de mil hombres atrevidos, desenvueltos, juglares, descomedidos, arrojados, insolentes, burlescos, haciendo chanza, escarnio, y mofa del Hijo de Dios humanado, y muy semejante, e igual fue el sentimiento de verse desnudar en el Calvario para ser crucificado a vista de aquel innumerable concurso, e infinito gentío, que de todas partes había concurrido para la celebridad de la Pascua; compadeciéndose unos de ver aquel magnífico cordero entre carniceros lobos, que a porfía le despedazaban sus delicadísimas carnes, y mofándole otros con sus venenosas lenguas, hiriéndole con rizadas, con cuantos oprobios, y contumelias les ofrecía el demonio? Con ademanes de cabeza, y movimientos de manos. Cante pues aquí el Profeta con vivo sentimiento en Persona de nuestro Jesús desnudo: *Dolor meus in conspectu meo semper, id est ob conspectum nudatatis meae.*

Esta fue la pena, el sentimiento, y penetrante dolor que padeció Cristo Señor Nuestro [f 82 v] por su desnudez vista de aquella muchedumbre, y que tal fue la pena, el sentimiento y agudísimo dolor de la Virgen Sacratísima de los Dolores? Ya lo supimos arriba, en la revelación que tuvo San Anselmo, y palabras que la Señora le dijo para manifestar el sentimiento que tuvo, y dolor que le atravesó el alma a la Purísima Madre; a la Castísima Señora, a la Virgen recatadísima de ver quitadas las vestiduras, y desnudas las virginales carnes de su Hijo preciosísimo. Que aunque estuvo varonil, magnánima y constantísima en todos los tormentos que padeció Jesús, pero que al verle desnudar no pudo tolerar tan lamentable, y fatal demostración, y que le faltaron las fuerzas. *Nudaverunt Iesum unicum filium meum vestibis suis, et ego exanimis facta fui*, fue el sentimiento del Señor el mayor, y más grave por esta desnudez que él tuvo de las espinas, de los clavos de la Cruz, y otros que toleró el tiempo de su Pasión porque, como dicen, y muy bien algunos de los Santos Padres, todos estos le herían, y lastimaban el cuerpo, pero la confusión y vergüenza suma de su desnudez le traspasaban el alma, y la diferencia que hay del cuerpo al alma esa era [f 83] la del sentimiento de los otros tormentos, y la del dolor, y sentimiento de su desnudez penosísima.

Dése ya lugar a alguna piadosa meditación, y refleja en este punto. Claro es, y muy cierto que la desnudez en persona vil, y de pocas obligaciones no se da mucho a extrañar, pero en Persona Noble, recatada, y virtuosa es materia sensibilísima. A un plebeyo, aunque se halle desnudo, poca, o ninguna fuerza le hace; más a un hombre honrado, no digo el estar desnudo, pero traer gastado el vestido, es de mortificación, y sentimiento. Pues que si se viera desnudo del todo, y en presencia, y a vista de todos. Pues que si fuera en numeroso concurso. Pues que si no sólo lo viesen los Nobles, los cuerdos, discretos, y modestos pero también un indecible conjunto de todo género de gentes, juglares, maldicientes, burlescos, que tomaron por entretenimiento su desnudez, que confusión, y vergüenza sería para esta persona. Noble hallarse en un teatro patente espectáculo a la irrisión, y burla de los que así lo miraban.

[f 83 v] Considera esta Persona por noble, y calificada que sea, y la Persona de Cristo Señor Nuestro: cuanta diferencia hay, y la distancia infinita de un Hombre Dios, a un hombre puro, y por más puro que sea, cuan corto es el sentimiento de este por grande que lo parezca, y lo sea; cotejado con el de nuestro Redentor que es sin término, y por ser del Hijo del Eterno Padre es de infinito valor, y si aquel tan limitado le saca de fuerte los colores al rostro que se le cae la cara de vergüenza, que tal sería la confusión de Nuestro Redentor en el atrio de Pilatos, y mucho más en la Cruz.

Capítulo XXVII – Prosigue la materia del párrafo pasado

Cuando Adán estaba tan avergonzado, y corrido de verse desnudo, por su culpa en el Paraíso sólo Eva era testigo de su desnudez y no había persona otra alguna que lo pudiera ver, y notar el desabrigo en que estaba. Pero Cristo (dijo el Cardenal Toledo sobre el capítulo 19 de San Juan) *Nudus coram toto mundo in cruce positus, ut impleatur illud Psalmum 68 operuit confusio facem meam* [f 84] *quando enim Adam pomum retitum arbore decerpit nudum se esse ercubuit: Christus igitur secundus Adam culpam illius solvens, ac se ipsum loco pomi ablati Cruci restituens nuditatem illam in se accepit.* Quiso Cristo Nuestro Señor con la desnudez de su cuerpo satisfacer a su Eterno Padre por la culpa, y desobediencia de Adán, que le ocasionó la vergonzosa desnudez.

Propuso el Soberano Maestro aquella parábola de un hombre que bajando de Jerusalén a Jericó cayó en manos de ladrones que quitándole los vestidos lo maltrataron, y lastimosamente lo hirieron, era este hombre figura del Hijo de Dios que bajó de la Celestial Jerusalén al Jericó de este mundo &. Donde observan los Expositores, que primero puso lo que más sentía, que era estar en carnes vivas desnudo a vista, y registro de aquellos ojos atrevidos, y de aquellos ánimos depravados.

Para ponderar con alguna viveza la contumelia, y de esa que hacían de la desnudez del Señor los Soldados libertades de aquella escuadra buscaba al propósito

para no quedar cortos en agraviarle, y ejecutar en la Persona de Cristo Nuestro Redentor [f 84 v] cuantas iniquidades les ofrecía el Infierno. Para ver cuan inhumano estuvieron, y que podían aprender de lo insensible más atención con el recato, y más veneración a la honestidad y pureza, nótese que el fuego del horno de Babilonia no tocó, ni contristó aquellos tres mancebos: *Non tetigit eos omnino ignis neque contristavit. Danielis capitulum 3.*

Pensará alguno que estaban regocijados, y sin género de tristeza porque en medio de las llamas no les abrazaba el fuego: *Non tetigit eos omnino ignis*, y no fue esa la causa, sino la que da San Pedro Crisólogo, Homilía 13, *de tribus pueris*, que por divina providencia comprimió el fuego de su actividad para no quemarles los vestidos, y dejarlos desnudos. Que se conservaron con toda modestia y recato, y si quemará el fuego los vestidos, y los dejará desnudos este sí era un motivo de profundísima tristeza, de confusión y vergüenza: *Contristasset*, dice el Santo, *si vestes combussisset.*

Eusebio Emiseno dijo unas admirables palabras a este intento, *Quanta castis visceribus reverentia debeat arbiter ignis agnoscit*, cuanta reverencia y veneración se haya de tener a los cuerpos que [f 85] aman la honestidad, y pureza el fuego arbitro que es como quien juzga, y da sentencia lo conoce, lo publica. Para que entendamos, y sirva de grande consuelo a los amadores del recato que el fuego del Purgatorio les ha de respetar de suerte que no llegará a quemarles y que por disposición divina ha de comprimir el fuego abrasador toda su actividad, y eficacia para no abrazar pero ni aún para tocar las almas que en esta vida, mortal conservaron su honestidad, y pureza.

Reconocen los tres mancebos este tan singular favor de Dios, que el fuego no les queme los vestidos, ni los deje desnudos con menoscabo de su amado recato, y luego dan las gracias al Señor por tamaño beneficio, pues en su estimación estos ilustres mancebos apreciaron más ser quemados del fuego y convertidos en ceniza que quedar intactos los cuerpos, y consumidos los vestidos con el más leve menoscabo del virginal recato, que profesaban. *Contristasset si vestes combussisset.*

No se atreve el fuego a los que piadosamente restados eligen perder la vida, y no incurrir en la nota de desahogo, o menor desliz en el recato. Y como empleará su voraz [f 85 v] actividad no sólo el fuego del Purgatorio, pero la llama eterna del Infierno en quien libre, y espontáneamente falta al encogimiento, y a la modestia, y circunspección descubriendo profanamente el escotado, pecho y espalda que la decencia está pidiendo esté muy oculta al registro de los ojos. Estos tres vergonzosos mancebos están tan amartelados de la honestidad como hemos visto. Y que lugar tendría este recato en el divino pecho, y corazón de Cristo Señor Nuestro todos armiños, y lúcidos resplandores de pureza? Piénselo cada cual en su fervorosa oración, por que haga el concepto que debe de la vergüenza de nuestro Redentor finísimo para que lo imite en si cuanto pudiere.

Capítulo XXVIII – Ponderase más, y con grave sentimiento esta desnudez de nuestro amoroso Padre por el amor de los hombres

Antes de proponer nuevas razones, y motivos de admirar, y sentir la desnudez del purísimo Señor; es bien traer a la memoria el estilo inviolable que se observa en los sentenciados a azotes, según la [f 86] Ley de Moisés, y el que hoy se guarda con los que son azotados por Justicia; es que sólo le descubran y descubren la espalda para que sean azotados, no tocando el vestido de lo restante del cuerpo. Esta costumbre, y derecho que la honestidad tenía al abrigo del cuerpo desnuda sólo la espalda, no se observó con la Persona purísima de Cristo. Le quitan con violencia la túnica teñida con la sangre copiosísima que corrió en el Huerto hasta la tierra de su santísimo cuerpo, y le atan desnudo, como dijimos, a la columna.

Almas todas redimidas con la preciosa sangre del Señor concurrid a ver aquel lamentable espectáculo, y atónitas, y espantadas mirad al verdadero José [sic] desnudo de su túnica hermosea con su preciosísima sangre, enviadla con vuestros sentidos afectos al Eterno Padre para que vea, *si tunica filij sui sit, an non?* Si es esa la inestimable presea de la túnica de su unigénito Hijo, y los que se han desnudado de la vestidura de la gracia entiendan, y lloren sin consuelo haber quitado con sus culpas a Cristo Señor Nuestro aquella túnica preciosísima, y procuren luego luego adornarse con la gracia, para vestir de esta suerte a Jesús con la túnica [f 86 v] admirable que le ha llevado.

Cuando el Rey Baltasar profanó los vasos sagrados del Templo, en aquel convite que hizo, luego lo pagó de contado, porque aquella misma noche apareció milagrosamente una mano que escribió contra él la severísima sentencia de la justicia divina. Aquí en el Pretorio de Pilatos está profanado el vivo templo de Dios, los vasos, órganos y miembros todos del sacratísimo cuerpo del Señor, donde está la mano que por lo menos aterre, atemorice, y espante el orgullo de aquellos hombres endemoniados para que miren con algún respecto, y no hagan tanto escarnio del mansísimo Jesús, vivo templo de su ser, y que el padre no consume esos perversísimos hombres, porque las piadosas entrañas de su Hijo le tienen atadas las manos para que no los castigue?

O Padre benignísimo pon los ojos en tu Hijo, y mira que está desnudo, tu tienes mandado por Isaías en el Capítulo 58, *cum videris nudum operi eum*, que en viendo alguno desnudo que luego al punto cubran su desnudez estás viendo a Jesús tu Hijo desnudo, pues como Señor no lo vistes? Apenas se puso a los ojos de su Padre aquel hijo, aunque Pródigo [f 87], y de lejos, cuando divisándolo medio desnudo mandó a sus siervos que sacando la más vistosa gala se le vistiesen, tu Hijo está desnudo en el mundo como no mandas a tus siervos a aquellos espíritus obsequios, que cubran su desnudez con alguna tela primorosísima? *Cito proferte stolam primam, et induite eum*, pero advierto cuando deseo vestidura a Nuestro Redentor y conozco que está cándido, rubicundo, y que si la profunda tristeza, o temor de la parte inferior, le recogió la sangre al corazón en el Huerto; la vergüenza ahora lo ha sacado a lo exterior: como que la sangre se ofrezca, y ella misma se esté convidando para brotar, y derramarse liberalísimamente por la salvación del hombre. Y como el que se halla

fatigado de calor, arroja de sí la ropa, para mitigar sus bochornos. Cristo nuestro bien todo, y todo ardiente fuego de caridad con el hombre, no tolera, ni permiten sus amorosos incendios ese abrigo, y para mostrar su firmeza sacude, y aparta de sí la túnica más delicada, porque se abraza en el divino fuego de su amor, que poco amor de Dios! Que frío está en el corazón! Que él que no sólo se viste curiosa, y ricamente en su persona, pero tiene [f 87 v] tan de sobra los vestidos, que las arcas están llenas para pasto de gusano, y la polilla, por que no los veían, y aún a veces, ni aún saben, ni se acuerdan, los que tienen, y metidos en las cajas se maltratan de manera que a nadie pueden servir; pues ya que no se desnudan por amor de Dios los que visten, como lo hizo nuestro amorosísimo Señor por el fuego de su amor, no emplearán los que tiene desechados en vestir a Jesús desnudo en sus pobres? Y más cuando su piedad nos clama, *cum videris nudum operi eum*, mira te vuelvo a decir, que está Jesús desnudo, y pobre abrigale, y vístete en sus pobres.

El que no tiene cosa más olvidada que la desnudez de Cristo Señor Nuestro, ni más en la memoria que las galas, sedas, clandas ricas, y vestidos para el aliño, y exquisita conveniencia, y comodidad del cuerpo sin pensar jamás de la vestidura del alma; con muchos atavíos en el cuerpo, y con desnudez total en lo interior piense delante de su Redentor desnudo, y piense con atención que salió desnudo del vientre de su Madre, y que volverá desnudo sin más adorno que una mortaja, a la tierra, que es su Madre; todos los vestidos ricos acá se quedan, todo se lo quitan, [f 88] y aunque saquen joyas, preseas, y cuanto era de su mayor estimación, y agrado de sus cajas, ni tiene ojos para mirarlo, ni boca para quejarse, ni manos para defenderlo, de todo le desnudaran. Todos estaremos en esto iguales sin que haya distinción del plebeyo al noble, del pobre al rico, ni del grande al chico. Todos ante el Tribunal de Jesús desnudo estaremos muy semejantes los unos a los otros, porque entonces estaremos desnudos. El que viste las telas, y rosa la seda, acuértese que ha de llegar aquel terrible momento cuando se presente Reo ante el Tribunal de la Divina Justicia: desnúdese ahora de todo lo que allí le ha de causar confusión y vergüenza, y vístase de lo que le ha de llenar de esperanza, y seguridad. Sacuda de sí todo velo de malicia, y procure vestir la hermosa vestidura de las virtudes, vístase como dice el Apóstol a Cristo Señor Nuestro, para cubrir su desnudez, y hermosearse con la con la preciosa gala de la inmortalidad gloriosa.

Oyó Adán la voz de Dios en el Paraíso, y se llenó de temores. Porque conoció su desnudez. *Vocem tuam audivi in Paradiso et timui eo quod nudus essem*, o Adán ve del Paraíso al Pretorio de Pilatos, y no temas por [f 88v] verte desnudo, porque ya tienes al Hijo de Dios desnudo. Acuérdate que de boca de Dios oíste en el Paraíso: *Ecce Adam quasi unus ex nobis factus est*. Ya tú le puedes decir, *Ecce Deus, quasi unus ex nobis factus est*. Adán es hombre, y el Hijo de Dios se hizo Hombre, Adán está desnudo, y el Hijo de Dios está desnudo, los hijos todos de Adán nacemos desnudos, pero no seremos admitidos en el Reino de los Cielos desnudos. Al que entró en el convite sin vestidura nupcial como refiere San Mateo, capítulo 22, se le reprehende su desnudez: *Amice, quomodo huc intrasti non habens vestem nuptialem?*

Y se siguió el terrible fallo: *ligatis manibus et pedibus projicite eum in tenebras exteriores*, porque si nacimos desnudos, es preciso, que no muramos desnudos.

Para inteligencia de lo que hemos dicho, y se dice ahora se ha de advertir, que hay desnudez de cuerpo, y desnudez en el alma. Nacimos desnudos en el cuerpo, hemos de morir desnudos en el cuerpo. Nacimos desnudos en el alma de la gracia, y con la culpa; no hemos de morir desnudos de la gracia ni con la culpa, porque todos los que por la muerte hubiesen de entrar en el Cielo allegados al [f 89] Señor, y domésticos de su Palacio magnífico han de estar vistosamente ataviados con la vestidura hermosa de la gracia, y con la rozagante gala de la gloria: *Domestici eius vestiti sunt duplicibus, vestimento gratiae et gloriae*. Los Ciudadanos todos de Jerusalén están adornados con vestiduras más blancas que los ampos de la nieve: *Amicti sunt stolis albis*, ninguna alma desnuda es admitida en el Cielo.

Pues tú, y yo que perdimos la primera estola, y la vestidura de la gracia original en el Paraíso, y después la caridad, y gracia con nuestras culpas, donde la podemos hallar? Donde? Piensa que caímos en manos de falteadores, y que nos despojaron de Suerte que de tí, o de mí se pueda decir lo del [capítulo] 3 del Apocalipsis: *Tu es miser et miserabilis, pauper, caecus, et nudus*, oye lo que te dice Jesús desnudo, y es lo que se sigue a lo que he dicho, *Suadeo tibi a me emere aurum ignitum et probatum, ut locuples fias et vestimentis albis induaris, et non appareat confusio nuditatis tuae*. Acuérdate del Hijo Pródigo que cuando se vio perdido, sin remedio, pereciendo de hambre, y desnudo, volviendo en sí y conociendo sus yerros [f 89 v] determinó volverse a la casa de su Padre, confesar sus culpas, y pedir perdón de todas ellas. Reconoce, considera despacio el yerro en que caíste de salir de la casa de tu Padre Dios, de disipar sus beneficios, su gracia, mira que estás pereciendo en el cuerpo, y en el alma, y que los malos, y penosos sucesos en tus negocios son efecto de haber dejado a Dios por tus culpas. Siente como debes, y llora muy de veras tus pecados lleno de confusión, y vergüenza, pero con grandísima confianza dile de corazón arrepentido, *Pater peccavi in Coelum et coramte*. Pequé Padre mío, y con tanto atrevimiento pequé, que pequé a tu vida a tus ojos, en tu presencia; o que osadía, y locura la mía, o que piedad, y misericordia la tuya, de todo mi corazón me pesa sólo por ser quien eres, infinitamente bueno, y digno de ser amado, o si hubiera muerto mil veces antes que ofender a un Dios tan bueno! Tan Santo, tan digno de ser amado.

Y persuádetes, que apenas habrás dicho, y sentido en tu corazón las ofensas que a Dios has hecho cuando al punto dirá su misericordia: *Cito Proferte stolam primam, et induite eum*. Luego, luego, dirá el Padre Eterno, [f 90] quítesele el sambenito afrentoso de la culpa, y sea vestido de la riquísima gala de la gracia que si al Rey de la gloria quitaron sus vestiduras sagradas en el Pretorio de Pilatos fue para vestirte, y adornarte con ellas cuando te arrepintieres de tu pecado, no sólo quedas agradable, y en gracia de tu Padre Celestial, pero todos los Cortesanos del Cielo con jubileos, y regocijos celebran tu conversión y te dan repetidísimos plácemes de tu dicha. Mira lo que consigues con un solo pequé dicho, y tenido de corazón. Bendito una, y mil veces sea tan buen Dios, tan amoroso, y benigno Padre, al cual alaben todas las

criaturas por toda una eternidad sin cesar. Amen, *Gloria, laus, et honor, tibi sit Christe Redemptor*. Quien no se muere de amor de un Señor que tanto nos ama, y nos amó.

DOCUMENTO IX

AGN, Ramo Inquisición, vol. 1196, f. 194 r.
Denuncia de unas imágenes de talla de Santa María Magdalena y Santa María Egipciaca por ir desnudas. Veracruz, 1778.⁸

[Al margen]

Presentada 3 de noviembre de 1778. Señores Inquisidores Vallejo, Galante, Mier.

Dese oír al nuncio vea estas imágenes e informe.

Muy Ilustre Señor

Señor. Me dicen que han salido de aquí, para entregarla en esta ciudad al Licenciado Don José García dos imágenes de talla, una de Santa María Magdalena, otra de Santa María Egipciaca, las cuales por reclamo, que me hicieron personas [ilegible], previne a su dueño las reservará de la vista, en tanto que se les hiciere algún ropaje de penitencia, que encubriera la desnudez, en que se mostraban, sin otra defensa contra el examen visual, o curiosos de los ojos, que el velo de la honestidad. Ignoro si se corrigieron, y tampoco puedo informarme de ello, porque está fuera de lugar el sujeto que las tenía. Ellas están en un cajoncito cada una con sus cristales, y marcos de ébano, como de cuanta, y terciá, lo que participo a Su Santidad para que providencie como pone de su agrado.

Dios [cuide] a Su Santidad Mi Señor a sus pies. Veracruz, 28 de octubre 1778.

Muy ilustre Señor, a los pies de Su Santidad, José María Laso de la Vega

Muy Ilustre Señor y Santo Tribunal de la Inquisición de México.

⁸ Agradezco la noticia de este documento a Désiré Moreno. Versión paleográfica mía.

2. Lista de ilustraciones

Introducción

1. Nicolás Enríquez, *La Flagelación*, 1729, Museo Nacional de Arte, México, D.F. (*Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Nueva España, tomo I, p. 103)
2. Juan Patricio Morlete Ruiz, *Jesús consolado por los ángeles*, Museo Nacional de Arte, México, D.F. Pedro Ángeles Jiménez y Ernesto Peñaloza Méndez, Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.
3. Gabriel José de Ovalle, *La Crucifixión*, 1749, Museo de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas. Pedro Ángeles Jiménez, Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.

Capítulo 1

4. Localización de las capillas del vía crucis, Puebla.
5. Estación 5, vía crucis, Puebla. Foto Gabriela Sánchez Reyes.
6. Estación 8, vía crucis, Puebla. Foto Gabriela Sánchez Reyes.
7. Vista general del conjunto del Calvario, Puebla. Foto Gabriela Sánchez Reyes.
8. Anónimo, *Nazareno*, parroquia de San José, Puebla. Foto Gabriela Sánchez Reyes.
9. Capilla del Nazareno, parroquia de San José, Puebla. Foto Gabriela Sánchez Reyes.
10. Anónimo, *Nazareno*, Hospital de Jesús, México, D.F. Foto Alena Lucia Robin.
11. Nazareno, fachada lateral, Hospital de Jesús, México, D.F. Foto Alena Lucia Robin.
12. Anónimo, *Traslado de la imagen de Jesús Nazareno al Hospital de la Purísima Concepción*, 1781, Hospital de Jesús. Maribel Morales Rosales, Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.
13. Anónimo, *Traslado de la imagen de Jesús Nazareno al Hospital de la Purísima Concepción*, 1781, detalle, Hospital de Jesús, México, D.F. Maribel Morales Rosales, Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.
14. Anónimo, *Nazareno*, Tlalmanalco, Estado de México. Foto Alena Lucia Robin.
15. Anónimo, *Nazareno*, detalle, Tlalmanalco, Estado de México. Cecilia Gutiérrez Arreola Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.

Capítulo 2

16. J. Wierix, *Prendimiento*, ca. 1593. (Jerónimo Nadal, *Imágenes de la historia evangélica*, lámina 109)
17. J. Wierix, *Cristo capturado*, ca. 1593. (*Ibid.*, lámina 110)
18. J. Wierix, *Cristo es llevado ante Anás*, ca. 1593. (*Ibid.*, lámina 111)
19. J. Wierix, *Cristo preso en la cárcel de Caifás*, ca. 1593. (*Ibid.*, lámina 115)
20. J. Wierix, *Flagelación*, ca. 1593. (*Ibid.*, lámina 121)
21. J. Wierix, *Cristo camino al Calvario*, ca. 1593. (*Ibid.*, lámina 125)

Capítulo 3

22. Hans Baldung Grien, *Sagrada Familia*, ca.1510. (Molanus, *Traité des saintes images*, tomo II, fig. 16)
23. Hans Burgkmair, *Crucifixión*, 1515. (Molanus, *Traité des saintes images*, tomo II, fig. 75)
24. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, detalle, 1629, convento de Santa Clara, Medina de Pomar, Burgos. (Juan José Martín González, *El escultor Gregorio Fernández*, fig. 163)
25. E. Bocourt y A. Delange, *Juicio Final de Francisco Pacheco*, publicado en 1869. (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 308)

Capítulo 4

26. Cristóbal de Villalpando, *Ecce Homo*, antiguamente en la colección José Servín Palencia, se desconoce el paradero actual. (Juana Gutiérrez Haces, *et al., op. cit.*, p. 363)
27. Cristóbal de Villalpando, *Ecce Homo*, Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F. (*Ibid.*, p. 153)
28. Gabriel de Ovalle, *Cristo a la columna*, 1749, Museo de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas. Pedro Ángeles Jiménez, Archivo Fotográfico, IIE-UNAM.
29. Cristóbal de Villalpando, *Cristo atado a la columna*, detalle, ex-sacristía, Museo de El Carmen, San Ángel, México, D.F. (*Ibid.*, p. 31)

Capítulo 5

30. Según Fray Bartolomeo, *San Sebastián con un ángel*, copia contemporánea sacada del original de 1514, San Francisco, Fiésolo. (David Freedberg, *El poder de las imágenes*, p. 391)
31. Martín de Vos, *Juicio Final*, Museo de Bellas Artes, Sevilla. (Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 315)
32. Anónimo, *Cristo de Santa Teresa*, siglo XVI, Convento de Carmelitas Descalzas de San José, México, D.F. (Elisa Vargaslugo, *et al., Parábola novohispana*, p. 107).
33. J. P. Steuder, *Hoja devocional con llagas y un clavo*, finales del siglo XVII, Augsburg, Alemania. (Finaldi, Gabriele, *et al. The Image of Christ*, p. 167)
34. Publio Ovidio Nasón, *Metamorphoseon: Heroidum: Hermione, Oressti*, 1592. (Gustavo Curiel, "Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (Historia de un proceso inquisitorial, 1692)", en *La abolición del arte*, p.306. fig. 30)
35. Publio Ovidio Nasón, *Metamorphoseon: Hominis Creatio*, 1574. (*Ibid.* ,p. 289, fig. 2)
36. Publio Ovidio Nasón, *Metamorphoseon: Hercules, Delanira, Hercules, Achelous, Hercules, Hidra*, 1574. (*Ibid.*, p. 296, fig. 14)
37. Publio Ovidio Nasón, *Metamorphoseon: Lam, Gig, Fet, Baito, Merc, Gio, Bet, Euro*, 1592. (*Ibid.*, p. 302, fig. 24)
38. José del Castillo, *Virgen de Belén*, siglo XVII, Museo Nacional de Arte, México, D.F. (Elisa Vargaslugo, *et al., op. cit.*, p. 27).

39. Cristóbal de Villalpando, *La Virgen de la escalera*, detalle, Templo de San Felipe Neri, La Profesa, México, D.F. (Juana Gutiérrez Haces, *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, p. 166)
40. Juan Rodríguez Juárez, *La Circuncisión*, detalle, siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, Edo. Mex. (Elisa Vargaslugo, *et al.*, *op. cit.*, p. 26).
41. Simón Pereyts, *La Circuncisión*, detalle, 1588, retablo mayor, iglesia de San Miguel, Huejotzingo, Puebla. (Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, p. 78)

Fuentes documentales

Archivo General de la Nación (AGN),

Ramo Hospital de Jesús:

Legajo 265, exp. 20, s.f.

Legajo 265, exp. 30, fs. 1r-21v.

Ramo Inquisición:

Vol. 604 (1a parte), exp. 33, fs. 183r-191v;

Vol. 628, exp. 5, f.98;

Vol. 651, exp. s.n., fs. 432r- 433v;

Vol. 680, exp. 2, fs. 17r-29r;

Vol. 694, exp. 2, fs. 143v-150v;

Vol. 1126, f. 194r;

Caja 208, carpeta 1, exp. 1, fs. 78v-81r.

Archivo General de Notarías, Ciudad de México (AGNot):

Joseph de Anaya y Bonillo (no 13), 7 de julio de 1694, fs. 91r-93v;

Miguel Jerónimo de Ballesteros , 12 de noviembre de 1676, f. 462v;

Marco Pacheco de Figueroa (no 499), 11 de octubre de 1684, fs. 16v-17v;

Martín del Río (no 563), 20 de agosto de 1686, f. 410 r.

Bibliografía

Ágreda, María Jesús de. *La mística ciudad de Dios*. México, Los Mínimos Franciscanos, 1984.

Águeda Méndez, María, coord. *Catálogo de textos marginados novohispanos: Inquisición, siglo XVII, Archivo General de la Nación, México*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/ Archivo general de la Nación/ Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

Alamán, Lucas. *Disertaciones*, 3 vols. México, Jus, 1942.

Alberti, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*, ed. Rocío de la Villa. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

Alcalá, Luisa Elena. "Las *Imágenes* de Jerónimo Nadal y un retablo novohispano", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1993, vol. XVI, núm. 64, pp. 47-55.

----- . *The Jesuits and the Visual Arts in New Spain, 1670-1767*. Nueva York, New York University, Institute of Fine Arts, Tesis presentada para optar el grado de doctora en Filosofía, 1998.

Álcala y Mendiola, Miguel de. *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea, muy noble y muy leal ciudad de Puebla de los Ángeles*, ed. Ramón Sánchez Flores. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1992.

Álfaro, Alfonso y María del Consuelo Maquívar. *Corpus Aureum, escultura religiosa*. México, Museo Franz Mayer/ Artes de México, 1995.

Armella de Aspe, Virginia y Mercedes Meade de Angulo. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*. México, Mercantil de México, 1989.

Arte y mística del barroco. México, UNAM/CONACULTA/DDF, 1994.

Báez Macías, Eduardo. *El edificio del hospital de Jesús*. México, UNAM/IIIE, 1982.

Ballesteros, Víctor. "Historia y leyenda del Cristo de Tezoquipan", *Tiempo nuestro*, núm. 2, 1990, pp.19-50.

Bargellini, Clara. *El retablo de la Virgen de los Dolores*. México, Centro Cultural/Arte Contemporáneo/Fundación Cultural Televisa, 1993.

----- "‘Amoroso horror’: arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas”, en *Arte y violencia, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM/IIIE, 1995, pp. 499-524.

----- "‘Monte de oro’ y ‘nuevo cielo’: composición y significado de los retablos novohispanos”, en *Estudios sobre arte: 60 años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM/IIIE, 1998, pp. 127-135.

----- "The Polychrome Sculpture of New Spain”, 1998 (en prensa).

----- "Athanasius Kircher e la Nuova Spagna”, en *Athanasius Kircher, Il Museo del Mondo*, ed. Eugenio lo Sardo. Roma, Edizioni de Luca, 2001, pp. 86-91.

Barocchi, Paola. *Trattati D’Arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, vol. 2. Bari, Editori Librai, 1962.

Beristáin de Souza, José Mariano. *Bibliotheca hispanoamericana septentrional* (1816), 3 vols. México, UNAM/Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1980.

Blunt, Anthony. *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*. Madrid, Cátedra, 1992.

Boespflug, François, et al. *Le christ dans l’art, des catacombes au XXe siècle*. París, Bayard Éditions, 2000.

Burke, Marcus. *Pintura y escultura en Nueva España: El Barroco*. México, Grupo Azabache, 1992.

----- *Treasures of Mexican Colonial Painting: The Davenport Museum of Art Collection*. Davenport Museum of Art, Museum of New Mexico Press, 1998.

Cabrera y Quintero, Cayetano Javier de. *Escudo de armas de México*, ed. Víctor M. Ruiz Naufal. México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1981.

Calvo Serraller, Francisco. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991.

Carducho, Vicente. *Diálogo de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modo y diferencias*, ed. Francisco Calvo Serraller. Madrid, Turne, 1979.

Carrillo Gariel, Abelardo. *Imaginería popular novoespañola*. México, Ed. Mexicanas, 1950.

Castro Morales, Efraín. “Una escultura de Cristóbal de Villalpando”, *Boletín de monumentos históricos*, 1979, núm. 3, pp. 9-14.

Christian, William A.. *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid, Nerea, 1991.

Ciocchini, Hector. “El cuerpo y la interrelación de las artes”, en *La idea del cuerpo en las letras españolas (siglos XIII a XVII)*. Bahía Blanca (Argentina), Universidad Nacional del Sur/ Instituto de Humanidades, 1973, pp. 202-211.

Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid, Alianza Forma, 1996.

Clifton, James. *The Body of Christ, in the Art of Europe and New Spain, 1150-1800*. Munich, Prestel-Verlag/ Museum of Fine Arts, Houston, 1997.

Colin, Mario. *Retablos del Señor del Huerto que se venera en Atacomulco*. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981.

Concilio III Provincial Mexicano, celebrado en México el año de 1585, confirmado en Roma por el Papa Sixto V, y mandado observar por el gobierno español en diversas reales ordenes. Publicado con las licencias necesarias por Mariano Galvan Rivera. México, Eugenio Maillefert y Compañía, 1859.

Concilios Provinciales. Primero y segundo, celebrados en la muy noble y leal Ciudad de México, presidiendo el Ilustrísimo y Reverendo, Señor don fray Alonso de Montúfar, en los años de 1555 y 1565, dalos a luz el Ilustrísimo Señor Reverendo don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de esta Santa Metropolitana Iglesia, con las licencias necesarias. México, Imprenta Superior del Gobierno, de Joseph Antonio de Hogal, 1769.

Couto, José Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, ed. Juana Gutiérrez Haces y Rogelio Ruiz Gomar. México, CONACULTA, 1995.

Cruz, Joan Carrol. *Relics. The Shroud of Turin, the True Cross, the Blood of Januarius. History, Mysticism, and the Catholic Church*. Huntinton, Indiana, 1984.

Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, Tomo I*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1999.

El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones. México, siglos XVI-XX. México, Patronato del Museo Nacional de Arte/Conaculta/INBA, 1999.

Curiel, Gustavo. “Ovidio censurado: los lienzos de pintura lasciva del marqués de Celada (historia de un proceso inquisitorial, 1692)”, en *La abolición del arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM/IIIE, 1998, pp. 273-315.

Dávila Padilla, Fray Agustín. *Historia de la Fundación y discurso de la Provincia de Santiago de la Orden de Predicadores*. México, Editorial Academia Literaria, 1955. (copia facsimilar de la edición de 1625, Bruselas, Ivan de Meerleque)

Derbes, Anne. *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

El desnudo en el Museo del Prado, ed. Noemí Sobregués. Barcelona, Galaxia Gutenberg /Círculo de lectores/Fundación Amigos del Museo del Prado, 1998.

Denziger, Enrique. *El magisterio de la Iglesia*. Barcelona, Herder, 1997.

The Dictionary of Art, ed. Jane Turner. 34 vols. Nueva York, Grove, 1996.

Durand de Mende, Guillaume. *Manuel pour comprendre la signification symbolique des cathédrales et des église*. Fuveau, La Maison de Vie, 1996.

Durero, Alberto. *Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano*, ed. Jesús Yhmoff Cabrera. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1987.

Eguiara y Eguren, Juan José. *Bibliotheca Mexicana*, 4 vols. México, UNAM/Coordinación de Humanidades, 1986.

Espinola, Nicolás de. *Desagravios de Jesús, Nuestro Bien, y tiernas memorias para meditar, y contemplar lo que padeció en la noche del Jueves en el asqueroso, e indecente aposentillo*. México, Joseph Bernardo de Hogal, 1726.

Estaciones de la Pasión del Señor, que anduvo la V.M. María de la Antigua, religiosa profesa de nuestra Madre Santa Clara. Y le mandó Nuestro Señor las publicase para gloria de su Santísima Pasión, y mayor aprovechamiento de las Almas. México, Bibliotheca Mexicana, 1754.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Nuestra Señora de los Remedios. Criterios novohispanos sobre la restauración de las imágenes", en *Historia del arte y restauración*, 7º Coloquio del Seminario de Estudio del patrimonio Artístico. México, UNAM/ IIE, 2000, pp. 75-90.

Evangelios apócrifos, ed. Carlos Zrsati Estrada. México, CONACULTA, 1995.

Ferguson, George. *Sign and Symbol in Christian Art*. New York, Oxford University Press, 1954.

Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano. Coatlicue, El Retablo de los Reyes, El Hombre*. México, UNAM/IIE, 1972.

Fernández, Martha. *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*. México, UNAM/IIIE, 1986.

Fernández Arenas, José, ed. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento y barroco en España*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

-----, y Bonaventura Bassegoda I Hugas, eds. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Barroco en Europa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.

Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de Puebla de los Ángeles en la Nueva España*, 2 vols. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla/CONACULTA/INBA, 1990.

Fernández del Castillo, Francisco, compilador. *Libros y libreros en el siglo XVI*. México, FCE/ AGN, 1982.

Finaldi, Gabriele, et. al. *The Image of Christ*. London, The National Gallery, 2000.

Florencia, Francisco de y Juan Antonio de Oviedo. *Zodiaco mariano*, introducción de Antonio Rubial García. México, CNCA, 1995.

Flores Guerrero, Raúl. "Escultura criolla", *México en la Cultura*, núm. 312 (13 de marzo 1955), p. 5.

Freedberg, David. "Johannes Molanus on Provocative Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, 1971, pp. 229-245.

-----, *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid, Aguilar, 1972.

García Sáiz, Concepción. "Las Imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal y la pintura de Ayacucho, Perú", en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 4, 1988, pp. 43-66.

Garriga, Joaquim, ed. *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1983.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona, Editorial Oceano, 1997.

Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher, itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*. Madrid, Ediciones Siruela, 1985, 2 vols.

Gómez-Moreno, María Elena. *Artes y artistas: Gregorio Fernández*. Madrid, Instituto Diego Velázquez/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.

González González, Enrique, y Alicia Mayer. "Bibliografía de Carlos de Sigüenza y Góngora", en *Carlos de Sigüenza y Góngora, homenaje 1700-2000*, vol. 2, coord. Alicia Mayer. México, UNAM/ IIH, 2002, pp. 225-294.

Gutiérrez Dávila, Julián. *Memorias históricas de la Congregación del Oratorio de la Ciudad de México, bosquejada antes con el nombre de Unión y fundada con autoridad ordinaria, después con la apostólica, erigida y confirmada en Congregación del Oratorio*. México, María de Ribera, 1736.

Gutiérrez Haces, Juana. "Escultura novohispana", en *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid, Cátedra, 1995, pp. 205-227.

-----, et al. *Cristóbal de Villalpando*. México, Fomento Cultural BANAMEX/IIIE/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

Hernández García, Ignacio. *El Cristo de Santa Teresa de la ciudad de México en los avatares del tiempo*. México, UNAM/ FFYL, Tesis para optar el grado de licenciado en Historia, 1999.

El Hijo pródigo, textos facsimilares, 7 vols. México, FCE, 1982.

Imaginería virreinal: memorias de un seminario, ed. Gustavo Curriel. México, UNAM/ IIE/INAH/SEP, 1990.

Interián de Ayala, Juan. *El pintor christiano, y erúditto, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid, Don Joaquín Ibarra, Impresor de su Majestad, 1782.

Kramer, Roswitha. "'...ex ultimo angulo orbis': Atanasio Kircher y el Nuevo Mundo", en *Pensamiento europeo y cultura colonial*. Frankfurt-Madrid, Vervuet-Iberoamericana, 1997, pp. 320-377.

Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1982.

Leicht, Hugo. *Las calles de Puebla*. Puebla, Comisión de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Puebla, 1967.

López de Aguado, Juan Crisóstomo, fray. *Sermones morales*. México, Viuda de Don Joseph Bernardo de Hogal, 1743.

Mâle, Émile. *El barroco: arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, Encuentro, 1985.

Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra, las esculturas de Tepotzotlán*. México, INAH, 1995.

Manrique, Jorge Alberto. "Problemas y enfoques en el estudio de la escultura novohispana", en *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, ed. Gustavo Curriel. México, UNAM/ IIE/INAH/SEP, 1990, pp. 11-17.

Marrow, James H. *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*. Kortrijk, Van Ghemmert Publishing Company, 1979.

Martín, Melquíades Andrés. *Historia de la mística de la Edad de Oro en España y América*. Madrid, BAC, 1994.

Martín González, Juan José. "Introducción", en María del Pilar Dávila Fernández, *Los sermones y el arte*. Valladolid, Universidad de Valladolid/ Departamento de Historia del Arte, 1980, pp. 5-8.

-----, *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid, Consejo de Cultura/Dirección General del Patrimonio Cultural/Patronato Nacional de Museos, 1980.

-----, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1993.

-----, *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra, 1998.

Maza, Francisco de la. *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México, INAH, 1964.

-----, "Los Cristos de México y la Monja de Agreda", *Boletín del INAH*, núm. 30, diciembre 1967, pp. 1-3.

McKim-Smith, Grindley. "Spanish Polychrome Sculpture and its Misfortunes", en *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections*, ed. Suzanne L. Stratton. New York, The Spanish Institute, 1994, pp. 13- 31.

Menozzi, Daniele. *Les images. L'Église et les arts visuels*. París, Les Éditions du Cerf, 1991.

Mesa Gutiérrez, Luis. *El desnudo en el arte*. México, Tip. Económica, 1912.

Miranda, Juan José de. *Explicaciones de los Pasos de la Pasión que están en el altar del Santo Ecce Homo en el Colegio de San Pedro y San Pablo de la Compañía de Jesus de esta ciudad; con algunas devotas meditaciones*. México, Imprenta de Doña María de Benavides, 1697.

Molanus. *Traité des saintes images*, 2 vols, ed. François Boespflug, Olivier Christin, Benoît Tassel. París, Les Éditions du Cerf, 1996.

Monterrosa Prado, Mariano y Leticia Solorzano. *Catálogo de bienes muebles da la parroquia de San José de la ciudad de Puebla*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.

Monterroso Montero, Juan M. “¿La imagen sagrada censurada? El *Pictor Christianus* de Fray Juan de Interián de Ayala”, en *La abolición del arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM/IIIE, 1998, pp. 241-272.

Morello, Giovanni y Gerhard Wolf, ed. *Il volto di Cristo*. Milano, Electa, 2000.

Moreno Villa, José. *La escultura Colonial Mexicana*. México, El Colegio de México, 1942.

----- . *Lo Mexicano en las artes plásticas*. México, El Colegio de México, 1948.

Moyssén, Xavier. “Una crucifixión colonial”, *Boletín del INAH*, núm. 13, septiembre 1963, pp. 6-8.

----- . *México, Angustia de sus Cristos*, fotografías de Sonia de la Rozière, México, INAH, 1967.

Muriel, Josefina. *Hospitales de la Nueva España*, 2 vols. México, Jus, 1956.

Museo Regional de Querétaro, 50 años. Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1986.

Nadal, Jerónimo. *Imágenes de la historia evangélica*, intro. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Barcelona, Ed. El Albir, 1975.

Novak, Kinga Judith. *A Social History of the Imagery of Christ's Suffering in Colonial Mexico*. Tesis para obtener el título de maestra en Estudios Latinoamericanos, New York University, 1997.

O’Gorman, Edmundo. *Seis estudios de tema mexicano*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1960.

Osorio Romero, Ignacio. *La luz imaginaria, epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993.

Oviedo, Juan Antonio. *Vida admirable, apostólicos ministerios, y heroicas virtudes del venerable Padre Joseph Vidal, profeso de la Compañía de Jesús en la Provincia de la*

Nueva España. México, Imprenta del Real, y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1752.

Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura*, ed. Bonaventura Bassegoda I Hugas. Madrid, Cátedra, 1990.

Palomino Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, ed. Juan A. Ceán de Bermúdez. Madrid, Ed. Aguilar, 1947.

Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, 3 tomos. Tepotzotlán, Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1992-1994.

Puebla en el Virreinato: documento anónimo inédito del siglo XVIII. Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1965.

Ramírez Leyva, Edelmira. “La censura inquisitorial novohispana sobre imágenes y objetos”, en *Arte y coerción, I Coloquio del Comité Mexicano de Historia del Arte*. México, UNAM/IIIE, 1992, pp. 149-162.

----- “La censura inquisitorial novohispana en algunos procesos sobre imágenes y objetos de arte”, en *La abolición del arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México, UNAM/IIIE, 1998, pp. 219-239.

----- “La conculcación en algunos procesos inquisitoriales”, en *Inquisición novohispana*, vol. II. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Antropológicas/UAM, 2000, pp. 177-194.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia: Nuevo testamento*, tomo 1, vol. 2. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

Rivera, Diego. *Textos de arte*, ed. Xavier Moyssén. México, UNAM/IIIE, 1986.

Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, ed. Antonio Castro de Leal, 3 tomos. México, Editorial Porrúa, 1972.

Rodríguez Demorizi, Emilio. *España y los comienzos de la pintura y la escultura en América*. Madrid, Gráficas Unidas, 1966.

Rodríguez G. De Ceballos, Alfonso. “Las “Imágenes de la historia evangélica” del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma”, en Jerónimo Nadal, *Imágenes de la historia evangélica*, Barcelona, Ed. El Albir, 1975, pp. 7-15.

Rojas, Pedro. *Historia general del arte mexicano. Época colonial*. México, Ed. Hermes, 1981.

- Romero de Terreros, Manuel. *El arte en México en el Virreinato*. México, Porrúa, 1951.
- . *Miscelánea de arte colonial*, ed. Carlota Romero de Terreros de Prévoisin. México, Alianza, 1990.
- Rubial García, Antonio. *La santidad controvertida*. México, Fondo de Cultura Económica/UNAM, 1999.
- Ruiz Gomar, Rogelio. “El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España”, en *Juan Correa, su vida y obra*, cuerpo de documentos, Tomo III. México, UNAM/IIIE, 1991, pp. 203-222.
- . “El gremio de escultores y entalladores en la Nueva España”, en *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, ed. Gustavo Curriel. México, UNAM/IIIE/INAH/SEP, 1990, pp. 27-44.
- La Ruta de los Santuarios en México*. México, Secretaría de Turismo, 1994.
- Salazar Muñatones, Lorenzo de. *Sermón a la peregrina, y milagrosa imagen de Iesus nazareno, del Hospital de Nuestra Señora de la Concepcion de Mexico, del Señor Marques del Valle. Que predicó en 7 de Septiembre de 1664*. México, Viuda de Bernardo Calderón, 1664.
- San Miguel, fray Juan de. *Panegíricas reliquias halladas a diligentes esmeros, que no han bastado para descubrir el gran tesoro que se oculta, por más que a su solicitud haya dedicado cuidadosos desvelos. Sermones varios*. México, Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1762.
- Schenone, Héctor H. *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.
- Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art. Volume 2: The Pasion of Jesus Christ*. London, Lund Humphries, 1972.
- Schlosser, Julius. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid, Cátedra, 1976.
- Schneider, Luis Mario. *Cristos, Santos y Vírgenes: santuarios y devociones en México*. México, Planeta, 1995.
- Sebastián, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México, Grupo Azabache, 1992.
- Sigaut, Nelly. “La crucifixión en la pintura colonial”, *Relaciones, estudios de historia y sociedad*, 1992, núm. 51, pp. 101-140.

-----, *José Juárez en la pintura mexicana del siglo XVII*. México, UNAM, FFYL, Tesis para optar el grado de Doctora en Historia del Arte, 1995.

Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Piedad Heroyca de Don Fernando Cortes*, ed. Jaime Delgado. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1960.

Sodi de Pallares, María Elena. *Historia de una obra pía: el Hospital de Jesús en la historia de México*. México, Ediciones Botas, 1956.

Steinberg, Leo. *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*. Madrid, Hermann Blume, 1989.

Toussaint, Manuel. *La catedral y las iglesias de Puebla*. México, Porrúa, 1954.

Tovar de Teresa, Guillermo. "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", *Historia Mexicana*, vol. XXXIV, 1984, núm. 133, pp. 5-40.

-----, *Los escultores mestizos del barroco novohispano: Tomás Xuárez y Salvador Ocampo (1673-1724)*. México, Banca Serfín, 1990.

-----, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México, Grupo Azabache, 1992.

-----, *Repertorio de artistas en México*. Tomo II. México, Grupo Financiero Bancomer, 1996.

Trasbusle, Elías. "Itinerarium Scientificum: de Alejandro Fabián a Carlos de Sigüenza y Góngora", en *Carlos de Sigüenza y Góngora, homenaje 1700-2000*, vol. 2, coord. Alicia Mayer. México, UNAM/ IIH, 2002, pp. 27-36.

Trexler, Richard C. "Gendering Jesus Crucified", en *Iconography at the Crossroads*, ed. Brendan Cassidy. Index of Christian Art, Department of Art and Archeology, Princeton University, 1993, pp. 107-119.

Varela, Fernando. "Sur les origines iconographiques du Christ de l'Humilité et de la Patience, une dévotion propagée par les Jésuites en Amérique espagnoles", *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 1283, diciembre 1975, p. 207.

Vargaslugo, Elisa. "Mayordomos y sacerdotes en la conservación del arte novohispano", en *Temas y problemas*, 1er Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. México, UNAM/ IIE, 1997, pp. 137-142.

-----, ed. *Parábola novohispana, Cristo en el arte virreinal*. México, Comisión de Arte Sacro/Fomento Cultural Banamex/Grupo Infra, 2000.

-----, Gustavo Curiel *et al.* *Juan Correa, su vida y obra. Cuerpo de documentos.* Tomo III. México, UNAM/IIE, 1991.

Vasari, Giorgi. *Vidas de grandes artistas.* México, Porrúa, 1996.

Velasco, Alfonso Alberto de. *Exaltación de la divina misericordia, en la milagrosa renovación de la Soberana imagen de Christo Señor Nuestro crucificado, que se venera en la Iglesia del convento de Señor San José de Religiosas Carmelitas Descalzas de la Antigua Fundación de esta Ciudad de México.* México, Imprenta del Licenciado Don Joseph de Juaregui, calle de San Bernardo, 1776.

Velasco Toro, José, coord. *Santuario y región: Imágenes del Cristo negro de Otitlán.* Xalapa, Universidad Veracruzana/Instituto de Investigaciones Histórico-sociales, 1997.

Verdi Webster, Susan. "Art, Ritual, and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain. Penitential Imagery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 70, 1997, pp. 5-43.

Vetancurt, Fray Agustín de. *Chronica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Cuarta parte del Teatro Mexicano de los sucesos religiosos.* México, Doña María de Benavides, viuda de Iuan de Ribera, 1697.

Victoria, José Guadalupe. *Pintura y sociedad en Nueva España, siglo XVI.* México, UNAM/IIE, 1986.

Villa Sánchez, fray Juan. *Puebla Sagrada y Profana: informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746.* Puebla, Centro de Estudios Históricos de Puebla, 1967.

Vinci, Leonardo da. *Tratado de pintura.* México, Ramón Llaca, 1996.

Voragine, Jacques. *La légende dorée*, ed. Hervé Savon, 2 tomos. París, Garnier-Flammarion, 1967.

Walker Bynum, Caroline. "El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, 1era parte, ed. Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi. Madrid, Taurus, 1990, pp. 162-225.

Wittkower, Rudolf. *Sculpture, Processes and Principles.* London, Penguin Books, 1991.

Wolf, Gerhard. "Christ in His Beauty and Pain: Concepts of Body and Image in an Age of Transition (Late Middle Ages and Renaissance)", en *The Art of Interpreting*, ed. Susan C. Scott. Papers in Art History, Pennsylvania State University, 1995, pp. 164-197.

Wroth, William. *Christian Images in Hispanic New Mexico.* The Taylor Museum Collection of Santos. Colorado Springs, Fine Arts Center/Taylor Museum, 1982.

------. *Images of Penance, Images of Mercy*. Norman, Oklahoma, University of Oklahoma Press, 1991.

Zahino Peñafort, Luisa. *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Jurídicas/Miguel Ángel Porrúa, 1999.

Zerón Zapata, Miguel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII. Crónica de Puebla*. México, Editorial Pátria, 1945.