



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COORDINACIÓN DEL POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**

**De Sacralización: Los objetos sacros a través del tiempo
El caso de la cruz atrial de Santiago Atzacolco**

**Tesis que para optar por el grado de Doctor en Historia del Arte
presenta:**

Oscar Molina Palestina

Directora de Tesis:

Dra. Martha Fernández García.

2012



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.

Pasión de manera coloquial suele usarse para hablar de un sentimiento o una afición muy profunda, en menor medida es interpretada con la etimología que le dio origen: padecer. El presente trabajo es el resultado de haberme entregado con pasión – y todo lo que ella conlleva– a la disciplina de la historia del arte y a la cruz atrial de Santiago Atzacolco. En todos estos años de ir con esa cruz a cuestas he recibido el apoyo de personas e instituciones que han hecho de éste un camino gozoso, a quienes deseo agradecer y dedicar los resultados de esta investigación:

En primer lugar a la Universidad Nacional Autónoma de México, en especial al Programa de Movilidad Estudiantil que me permitió la consulta de archivos en la Universidad de Santiago de Compostela, donde conté con la tutela del Dr. Juan Manuel Monterroso Montero; al Dr. Luigi Canetti, de la Universidad de Bolonia, por la asesoría y el apoyo recibido en las investigaciones en Italia y al CONACyT del cual fui becario (CVU 233430).

Un agradecimiento especial a mi comité tutorial: en primer lugar a la Dra. Martha Fernández, directora y guía de este proyecto, el Mtro. Jorge Alberto Manrique, quien ha sido una inspiración desde que tuve mis primeros contactos con la historia del arte, la Dra. Alejandra González Leyva, ejemplo de disciplina y rigor académico, el Dr. Oscar Armando García, quien me asesoró desde antes de formar parte de este comité y al Dr. Oscar Humberto Flores, cuyos consejos han complementado este estudio. Mención aparte merece el Dr. Jerome Baschet, quien accedió a leer el primer borrador del trabajo y me brindó sus observaciones.

Finalmente deseo agradecer a mi familia: mis padres y mi hermano quienes me acompañaron en mis peregrinajes para visitar algunas de las cruces aquí reseñadas, a mi prima Selene por el apoyo en las transcripciones, a Luciano López, guía de la región de Galicia, Alessandro Tedesco y la estancia en Valencia, Chiara Bergamini y su apoyo en Florencia, Tim Stähle siempre al pendiente de los avances de esta tesis, a Sergio Corona Ortega y su apoyo en la consulta de los archivos de la Basílica de Guadalupe, a aquellos que escucharon pacientemente las pláticas monotemáticas en torno a mis avances y principalmente a aquel que con su Pasión nos ha llenado de esperanza y ha sido inspiración para la vida y la creación artística.

CONTENIDO

Introducción. De cruz atrial a cruz pasionaria	i
Preámbulo	
La cruz atrial: el “aura” y la fortuna crítica (análisis historiográfico)	1
La cruz atrial en las crónicas novohispanas	3
La cruz atrial en los estudios del siglo XX	13
La creación del mito: la mirada a partir de lo prehispánico.	
Los primeros años	15
El cambio de rumbo: la cruz atrial en el contexto de la Iglesia universal	34
La desarticulación del aura	51
La cruz atrial de Santiago Atzacolco	54
Primera parte: De la cruz al crucifijo	57
Del Crismón a la cruz. La cruz litúrgica	58
La cruz antropomorfa	70
Cristo y la Cruz. El Juicio Final	73
Cristo en la cruz. El crucifijo	83
La Pasión de Cristo y las <i>Armas Christi</i>	90
El Varón de Dolores y los símbolos de la Pasión	98
La Misa de San Gregorio	101
Segunda parte. La cruz y la sacralización de espacios	109
Cruces de término en Valencia	111
Los humilladeros	115
Los cruceiros gallegos	117
Los cementerios medievales	124
Tercera parte. La Pasión de Cristo y la cruz en Nueva España	133
Cruz y Conquista. La conquista material. Los días de Hernán Cortés	133
La conquista espiritual: la llegada de Los Doce y la regulación de la fe	137
La cruz y la Pasión de Cristo en Nueva España	139
La Pasión en algunas obras novohispanas del siglo XVI	142
La devoción a la Santa Cruz y la sacralización de espacios en Nueva España	147
La cruz y la Pasión en los catecismos de fray Pedro de Gante	157
Atrio. Visión de conjunto	160
La liturgia funeraria novohispana	166
El cementerio novohispano y sus cruces	172
Osarios, capillas mortuorias y cruces atriales	184

Cuarta parte: Aspectos estilísticos de la cruz atrial novohispana	193
Cruces con símbolos pasionarios en Europa	193
Los cruceiros y las Armas de Cristo	199
Del madero al canto: la intervención de la mano de obra indígena	206
La serialidad en los modelos de las cruces atriales novohispanas	211
La serie Atzacocalco-Huichapan-Tepeyac	213
Descripción formal	215
El color y las cruces atriales	229
Quinta parte. De Sacralización: los objetos sacros a través del tiempo.	
El caso de las cruces pasionarias de Santiago Atzacocalco, la Villa de Guadalupe y San Mateo Huichapan	233
Breve historia del pueblo de Atzacocalco	234
La villa de Guadalupe y sus cruces	246
Huichapan y su cruz atrial	254
Del culto religioso al culto artístico:	
El nacionalismo y la historia del arte	260
El valor ritual y de exhibición de las cruces novohispanas	268
La reproducción de las piezas sacras: del “tocado al original” al “vaciado del original”	269
Epílogo: Conservación, reproducción y abandono	
La oficialización de los objetos litúrgicos: su muerte como objeto sacro y su renacer como objeto artístico	277
Fuentes	283

Introducción. De cruz atrial a cruz pasionaria

Las cruces pétreas producidas en nuestro territorio durante la época virreinal han resultado objetos fascinantes para los estudiosos del arte mexicano; a ellas se ha dedicado mucha tinta, intentando descifrar su origen y el significado que guardan los relieves que cubren su superficie. De su ubicación partió su denominación: cruz atrial: la cruz colocada en los atrios de capillas y conventos.

Fue bajo esta perspectiva que tuve mi primer acercamiento con dichas cruces; de ellas aprendí lo que investigadores como José Moreno Villa, Raúl Flores Guerrero y John Mc Andrew mencionaron, describiéndolas como piezas resultado del proceso de evangelización de los indígenas, a quienes se debían sus formas y significados. Teorías sugestivas en las que los frailes habrían eliminado el cuerpo de Cristo para que los nativos no lo relacionaran con sus cultos paganos, en las que los indígenas también habrían tenido una participación importante combinando algunos de sus antiguos símbolos con los importados de la nueva fe. Explicar el fenómeno bajo esa perspectiva resultaba atractivo y en más de una ocasión yo mismo repetí lo dicho por estos autores.

Una vez que decidí profesionalizar mis estudios en historia del arte, seleccioné una de estas cruces para dedicar a ella mis investigaciones: la cruz atrial de Santiago Atzacolco, con la cual tuve mi primer acercamiento en el Museo Nacional del Virreinato. Llamó mi atención la profusión de relieves y el diseño de la obra, pero más aún, el lugar donde está la original: el cementerio del antiguo pueblo de Santiago Atzacolco, el cual se encuentra muy cerca del lugar donde en aquel momento vivía, por el que en más de una ocasión había pasado y en donde jamás me había percatado de la existencia de la pieza. Después relacioné esta cruz con otra copia de la misma que se encuentra en la estación del Metro Vallejo de la línea 6 del STC Metro; lo cual me llevó a plantear mi tema original de análisis: la desacralización de las piezas de arte religioso, colocadas en contextos diferentes al que les dieron origen; de ahí el nombre inicial de esta investigación: **De Sacralización: los objetos sacros a través del tiempo**. Mi intención desde un inicio fue abordar las modificaciones de los objetos sacros, no tanto en su forma, sino en su función; usando como eje uno de los elementos constitutivos de la historia: el tiempo; bajo los lineamientos planteados por el medievalista Jerome Baschet.

La cruz atrial de Santiago Atzacolco sería el objeto en el que pondría a prueba este análisis, estudiando su origen y transformaciones a través de los años, lo cual

planteaba la necesidad de realizar un estudio monográfico de la pieza y su historiografía. Sólo que el estudio de las cruces atriales se ha dado de manera global, por lo que, si estaba interesado en conocer la historia particular de la de Atzacolco, tendría que desmenuzar primero el fenómeno genérico que ha sido estudiado por la historia del arte mexicano; fue ahí donde la investigación sufrió una transformación: intentando compilar lo mínimo indispensable para comprender el estudio de las cruces atriales, se abrieron brechas de estudio que originalmente no estaban contempladas, pero resultaron tanto o más interesantes que el punto de partida.

De lo que sobre la cruz atrial se había escrito, desde la década de 1940 hasta los años recientes, resultaban puntos de vista contradictorios, en los que lo mencionado por los tres investigadores antes señalados y que son las teorías más repetidas hasta el día de hoy de manera coloquial, había sido confrontado desde finales de 1970 por estudiosos como Constantino Reyes Valerio y Elena Isabel Estrada de Gerlero, entre otros. La cruz atrial se presentaba como un objeto de estudio cuyas interpretaciones reflejaban que el fenómeno era más complejo de lo que aparentemente parecía, no tanto por su origen, sino por la manera en la que había querido explicarse.

Intentando organizar las piezas que cada uno de los investigadores había presentado, este estudio se transformó en un análisis iconológico en el que lo primero que había que dilucidar era el papel que jugaron estos artefactos en la liturgia que les dio origen; fue así que las cruces atriales se fueron transformando en cruces pasionarias; pues, más que el atrio, lo que liga a la mayor parte de las cruces pétreas que conservamos en México es la Pasión de Cristo, magistralmente reseñada en varias de ellas, como la cruz de Santiago Atzacolco.

Este trabajo se transformó en un ejercicio de desarticulación de todo lo dicho por los investigadores del arte mexicano en torno a las cruces –sus posibles antecedentes, su llegada y uso en Nueva España, hasta su reformulación en los estudios del siglo XX, en los que, de piezas sacras se transformaron en piezas artísticas, dándoles significados diferentes a los que originalmente tenían, reconfirmando la hipótesis de su transformación en el tiempo no desde el punto de vista formal, sino sobre todo, cultural. La rearticulación de las propuestas anteriores a este estudio bajo mi perspectiva, incorporando nueva información y sobre todo, ejemplos gráficos, permite una nueva lectura que, al igual que las de los investigadores anteriores, estará sometida al juicio de las evidencias que vayan descubriéndose a través del tiempo.

Los resultados de este estudio se presentan en seis secciones. El *Preámbulo*, trata sobre la cruz atrial y su fortuna crítica, dilucidada en el análisis historiográfico, donde se exploran fuentes primarias novohispanas y fuentes secundarias del siglo XX y actual, en el que de manera más puntual, se analizan cada uno de los antecedentes planteados por los especialistas y la forma en la que serán abordados en este estudio. De aquí partimos a la primera y la segunda parte de la investigación, que trata sobre los antecedentes europeos de la cruz desde un punto de vista litúrgico artístico y espacial; comenzando por el trayecto *De la cruz al crucifijo*, donde abordaremos las diferencias entre ambos objetos litúrgicos, la Pasión de Cristo, las *Armas Christi* y su representación en la *Imago Pietatis* y la Misa de San Gregorio, para después hablar de *La cruz y la sacralización de espacios*, tratando los casos de las cruces de término de Valencia, los humilladeros, los cruceiros gallegos y los cementerios medievales.

La tercera parte se refiere a *La Pasión de Cristo y la cruz en Nueva España*, la devoción y manifestaciones de ambas en la época del virreinato, además del papel de la cruz en la sacralización de espacios, el atrio y la liturgia funeraria novohispana. La cuarta parte se centrará en los *Aspectos estilísticos* de las cruces pétreas novohispanas, la serialidad en algunos modelos, de los que extraeremos los ejemplares de Santiago Atzacalco, la Villa de Guadalupe y San Mateo Huichapan, que conforman la serie a la que dedicaremos la quinta parte del estudio, en el que, retomando la idea que dio origen a la investigación, hablaremos sobre la transformación de los significados y usos de los objetos sacros a través del tiempo, para culminar con un breve epílogo sobre **El caso de la cruz atrial de Santiago Atzacalco.**

PREÁMBULO

La cruz atrial: el “aura” y la fortuna crítica (análisis historiográfico)

Sin igual en el arte mexicano del siglo XVI, las cruces de Atzacolco, Huichapan y la Villa de Guadalupe están cubiertas de bajorrelieves tan ricos y cargados de energía como la celebrada piedra del Calendario Azteca. Aquí está la prueba de que algunas de las virtudes de la escultura azteca fueron suficientemente vigorosas para sobrevivir a un cambio total en el patronazgo, propósito y contenido

John Mc Andrew¹

La obra de arte “se presenta a nosotros no como un simple objeto óptico, sino como una integral y singular realización visual”. Es el resultado de una serie de hechos, de avvenimientos, de acciones que la han determinado, y como su constituyente está también el tiempo que ha permitido su formación y aquello que ha servido para conducirla hasta nosotros.

Bianca Albertini, Sandro Bagnoli²

Una obra de arte está constituida por dos planos de significación: el primero, que podemos denominar como formal, es el que aprehendemos a través de los sentidos y apela a la emoción; es aquel que nos hace manifestar nuestro inmediato gusto o rechazo, sorpresa o indiferencia.

El segundo plano se dirige más al intelecto –sin que ello signifique que el primero no lo haga. En él intervienen las cualidades no visibles de la obra; lo que podríamos definir como su historia: los motivos de su elaboración, sus artífices y patronazgos, su función y significación al momento de ser realizada y de manera muy importante, las relaciones que ha mantenido con los hombres de las distintas épocas; pues una de las cualidades de las obras de arte es que trascienden a las sociedades que les dieron origen.

Sólo cuando existe este binomio entre plano formal y plano intelectual podemos hablar de objetos artísticos, ya que en palabras de Jorge Alberto Manrique “No hay más definición de objeto artístico que aquel del cual se predica su *artisticidad*. Es decir, aquel sobre el que ha caído la clasificación de artístico o desde siempre o en un momento dado y

¹ John Mc Andrew, *The open-air churches of Sixteenth-century, Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies*, p. 251. La traducción de esta cita y de todas las que corresponden a idiomas distintos al español son mías.

² Bianca Albertini, Sandro Bagnoli, *Scarpa, I Musei e le esposizioni*, p. 43.

esta opinión sobre su *artisticidad* ha prevalecido.”³ En este sentido, Manrique considera que la *artisticidad* de un objeto depende más de su fortuna crítica que de sus cualidades formales.⁴ Es por ello que un objeto sólo podrá considerarse como artístico si un grupo acuerda que es tal y para que se llegue a este consenso, el objeto “por sí mismo” no bastará, sino que tendrá que evidenciarse en él su significado histórico y conceptual; su plano intelectual.

Este plano ha sido definido por Walter Benjamin como “Aura”; término que atañe al campo de la metafísica, y que el autor ha explicado diciendo que “...es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella, desde su duración material hasta su testificación histórica.”⁵

Stephen Greenblatt por su parte ha definido este plano como “Resonancia”, cualidad física que en el caso del arte se explica como

...el poder del cual está dotado el objeto [...] para cruzar sus propios límites formales y asumir una dimensión más amplia, evocando en quien lo mira las fuerzas culturales complejas y dinámicas de las cuales ha emergido...⁶

Entre los objetos litúrgicos que el catolicismo desarrolló como parte de su labor evangelizadora en tierra mexicana se encuentran una importante cantidad de cruces pétreas. La mayor parte de las que han llegado hasta nosotros se conservan en el centro o inmediaciones de los atrios conventuales y parroquiales, por lo que han sido denominadas de manera genérica como cruces atriales. Fue en el siglo XX que a la par de esta generalización, también les fue otorgada la categoría de artísticas y desde entonces han corrido con una destacada fortuna crítica que las ha llevado a ser consideradas como piezas representativas del arte producido durante el siglo XVI.

Su trascendencia no se ha debido únicamente a sus cualidades formales, sino a las historias y juicios que han sido escritos alrededor de ellas; gracias a los cuales se han revestido de un ‘aura’, de una ‘resonancia’, que las ha colocado como piezas “sin igual en

³ Jorge Alberto Manrique, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, p. 15, *apud* Boris Berenzon, “Entrevista a Jorge Alberto Manrique”, *Filosofía y Letras*. Boletín, núm. 11.

⁴ *Ibid*, Introducción Martha Fernández, Edgardo Ganado Kim, Margarito Sandoval, p. 15.

⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 151.

⁶ Stephen Greenblatt, *Risonanza e meraviglia*, p. 27.

el arte mexicano” como señala John Mc Andrew, cuya frase con la que abrimos este capítulo, refleja el aprecio que las cruces atriales y en particular los ejemplares de Santiago Atzacolco, la Villa de Guadalupe y Huichapan, Hidalgo, habían alcanzado para la segunda mitad del siglo XX entre los estudiosos del arte virreinal, que veían en ellas no sólo su belleza formal, sino un vínculo entre el arte prehispánico y el arte cristiano.

Para rastrear la fortuna crítica de las cruces atriales partiremos del análisis historiográfico. Con él iremos descubriendo y describiendo la manera en la que se les fue construyendo su “aura”. Este análisis nos permitirá a la vez determinar los puntos que abarcaremos en la investigación y las razones de ello.



La cruz atrial en las crónicas novohispanas

Siendo el término “cruz atrial” una elaboración del siglo XX, no encontraremos descrito a nuestro objeto de estudio de esta forma en los primeros textos novohispanos. De hecho son pocas las referencias directas que los cronistas dan sobre el tema, por lo que abordaremos aquellos documentos que hablen de cruces sin importar su ubicación.

En un sentido objetual, fue fray Toribio de Benavente, *Motolinía*, el primero en dejar registro sobre las formas y confección de las primeras cruces que se elaboraron en territorio mexicano, en su texto *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*. En el capítulo 9 del Tratado II de esta compilación, se ocupó sobre la honra que los nativos hacían a la señal de la cruz. Entre sus comentarios menciona el caso de las cruces de los patios, que es así como se le llama al atrio en las crónicas del siglo XVI:

Está tan ensalzada en esta tierra la señal de la cruz por todos los pueblos y caminos, que se dice que ninguna parte de la cristiandad está más ensalzada, ni adonde tantas ni tales ni tan altas cruces haya; **en especial las de los patios de las iglesias son muy solemnes**, las cuales cada domingo y cada fiesta adornan con muchas rosas y flores, y espadañas y ramos. En las iglesias y en los altares las tienen de oro y de plata, y pluma, no macizas, sino de hoja de oro y plata sobre palo. Otras muchas cruces se han hecho y se hacen en piedras de

turquesas, que en esta tierra hay muchas, aunque sacan pocas de tumbo, sino llanas; éstas después de hecha la talla de la cruz, o labrada en palo, y puesto un fuerte betún o engrudo, y labradas aquellas piedras, van con fuego sutilmente ablandando el engrudo y asentando las turquesas hasta cubrir toda la cruz, y entre estas turquesas asientan otras piedras de otros colores. Estas cruces son muy vistosas y lapidarios las tienen en mucho, y dicen que son de mucho valor. De una piedra blanca y transparente y clara hacen también cruces con sus pies muy bien labrados; de éstas sirven de portapaces en los altares, porque las hacen del grandor de un palmo o poco mayores. **Casi en todos los retablos pintan en el medio la imagen del Crucifijo.** Hasta ahora que no tenían oro batido, en los retablos, que no son pocos, ponían a las imágenes diademas de hoja de oro. **Otros Crucifijos hacen de bulto, así de palo como de otros materiales, y hacen de manera que aunque el Crucifijo sea tamaño como un hombre,** le levantara un niño del suelo con una mano. Delante de esta señal de la cruz han acontecido algunos milagros, que dejo de decir por causa de brevedad; mas digo que los indios la tienen con tanta veneración, que muchos ayunan los viernes y se abstienen aquel día de tocar a sus mujeres, por devoción y reverencia de la cruz.⁷

Si bien Motolinía cuenta a detalle la hechura de las cruces de los altares y las que pudieron ser procesionales, nada dice de las cruces de los atrios, más que eran “muy solemnes”. En esta misma narración destaco en negritas la convivencia entre cruces y crucifijos que el mismo fraile atestigua, por motivos que trataremos más adelante.

Los textos de Motolinía fueron referencia para los cronistas posteriores, por lo que muchas de sus observaciones se repiten en otros autores. Con el fin de no redundar sobre lo escrito por él y retomado por otros, presento sólo un ejemplo: la narración sobre la cruz colocada en Cholula y los hechos que en ella acontecieron, en palabras de Motolinía y de fray Bartolomé de las Casas.

Motolinía en el Capítulo 12 del Tratado I de su *Historia*, en el que habla *De la forma y manera de los teocallis, y de su muchedumbre, y de uno que había más principal*, nos dice lo siguiente:

Los chololas comenzaron un *teucalli* extremadísimo de grande, que sólo la cepa de él que ahora parece tendrá de esquina a esquina un buen tiro de ballesta, y desde el pie a lo alto ha

⁷ Fray Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, Tratado II, Capítulo 9, pp. 107-108. Las negritas son mías.

de ser buena la ballesta que echase un pasador; y aun los Indios naturales de Cholola señalan que tenía de cepa mucho más, y que era mucho más alto que ahora parece; el cual comenzaron para le hacer más alto que la más alta sierra de esta tierra, aunque están a vista las más altas sierras que hay en toda la Nueva España, que son el volcán y la sierra blanca, que siempre tiene nieve. Y como éstos porfiasen a salir con su locura, confundiólos Dios, como a los que edificaban la torre de Babel, con una gran piedra, que en figura de sapo cayó con una terrible tempestad que sobre aquel lugar vino; y desde allí cesaron de mas labrar en él. Y hoy día es tan de ver este edificio, que si no pareciese la obra ser de piedra y barro, y a partes de cal y canto, y de adobes, nadie creería sino que era alguna sierra pequeña. Andan en él muchos conejos y víboras, y en algunas partes están sementeras de maizales. En lo alto estaba un *teucalli* viejo pequeño, y desbaratáronle, y **pusieron en su lugar una cruz alta**, la cual quebró un rayo, y tornando a poner otra, y otra, también las quebró; y a la tercera yo fuí presente, que fue el año pasado de 1535; por lo cual descopetaron y cavaron mucho de lo alto, adonde hallaron muchos ídolos e idolatrías ofrecidas al demonio; y por ello yo confundía a los Indios diciendo: que por los pecados en aquel lugar cometidos no quería Dios que allí estuviese su cruz. Después pusieron allí una gran campana bendita, y no han venido más tempestades ni rayos después que la pusieron.⁸

Fray Bartolomé de las Casas en *Los indios de México y Nueva España*, trató la historia de la siguiente manera:

En lo alto deste edificio estaba un templo viejo, pequeño, en el cual desbarataron los religiosos de Sanct Francisco que en la ciudad misma de Cholula tienen casa, en cuyo lugar **pusieron una bien alta cruz**. Y cuentan una cosa no indigna de considerar, conviene a saber: que puesta la cruz, el demonio, de rabia que de destruílle aquel templo, donde debía algo ganar, tomó, como es de creer, permitiéndoselo Dios, o por voluntad de Dios que no quería que allí estuviese su cruz, por lo que se dirá, fulminó un rayo y hizo pedazos la cruz. Aquélla quebrada, pusieron otra y cayó otro rayo y asimismo la quebró. Pusieron la tercera, y lo mismo acaeció, y esto fué el año de mil y quinientos y treinta y cinco. Cosa, cierto, bien de notar. Los religiosos, desto espantados, cavaron tres buenos estados, donde hallaron algunos ídolos enterrados y otras cosas allí ofrecidas a los ídolos, o al demonio, con las cuales avergonzaban después a los indios, diciéndoles que porque se descubriesen aquéllas

⁸ *Ibid.*, pp. 51-52. Las negritas son más.

sus idolatrías permitía Dios que cayesen aquellos rayos. Finalmente, puesta otra cruz, permaneció.⁹

Destaco dos aspectos en estos textos: el primero es la destrucción de algunas cruces debido a que funcionaron como pararrayos. ¿Cuántas de las que han llegado hasta nosotros realmente pertenecen al siglo XVI? y ¿cuántas pudieron ser destruidas ya sea por éste o por otro tipo de fenómenos naturales y sustituidas en épocas posteriores?

El segundo aspecto que me interesa resaltar tiene que ver con el cuidado que los religiosos pusieron en que las cruces no se “contaminaran” con idolatrías. Aunque en su difusión, el catolicismo ha adquirido y adaptado muchos aspectos de las culturas con las que se ha ido fusionando; en el caso del mundo prehispánico el sincretismo resultó más complicado: la cosmogonía del mundo precolombino produjo una estética que fue un ‘choque’ para la visión occidental, cuyo referente más cercano con el que pudieron comparar las imágenes elaboradas en América fue con la visión que tenían del demonio y el infierno, por lo que fueron pocas las formas que pudieron sobrevivir en el mundo novohispano.

Otra cruz que fue de gran importancia en los primeros años de la colonia fue la levantada en el patio del convento de San Francisco en la ciudad de México. A ella se refirió fray Pedro de Gante en su carta dirigida al rey Felipe II el 23 de junio de 1558:

...en la noche de la Natividad de nuestro Redemptor, y **en el patio de San Francisco de México** y así **alzaron luego una cruz en él, casi de doscientos pies en alto**, en memoria de la bandera y estandarte de Cristo, la cual está hoy en día, que es más alta que ningún campanario de toda la tierra: por tanto quería suplicar a V.M., que por cuanto yo estoy ya muy viejo y cansado, y casi en la sepultura, que V.M. me conceda esta merced, por último galardón de mis servicios y para el bien universal de todos los fieles: que V.M. alcance indulgencia plenaria a todos los que se enterraren en dicho patio de México de San Francisco...¹⁰

Esta cruz, que era de madera, fue un referente urbano durante el siglo XVI, se dice que gracias a su tamaño era lo primero en verse al acercarse a la capital novohispana.

⁹ Fray Bartolomé de las Casas, *Los indios de México y Nueva España*, p. 61. Las negritas son mías.

¹⁰ Carta de fray Pedro de Gante al rey don Felipe II (Duplicado), en *Fray Pedro de Gante, Maestro y Civilizador de América*, por Ernesto de la Torre Villar, p. 64. Las negritas son mías.

Fray Jerónimo de Mendieta nos obsequia otra descripción *De la gran devoción y reverencia que los indios cobraron y tienen a la santa cruz del señor, y cosas maravillosas que cerca de ella acaecieron*, en donde si bien hace un recuento de lo escrito por Motolinía, también agrega nuevos datos sobre la ubicación de las diferentes cruces que se levantaron:

...parece que viene a pelo decir algo de la mucha devoción que los indios desde el principio de su conversión tomaron a la imagen o figura de la santa cruz, en que nuestro Señor Jesucristo quiso morir para nos redimir. **El origen de esta devoción sería la continua predicación y doctrina que aquellos sus primeros maestros les daban de la muerte y pasión del Hijo de Dios en el madero de la cruz** y el ejemplo que por obra les enseñaban con su vida, que toda era cruz y penitencia. Y en especial viéndolos poner muchas veces en la oración en cruz, en casa y por los caminos, y que en las necesidades y trabajos que se ofrecían (como era en tiempo de pestilencias o faltas de agua), **se iban disciplinando hasta algún humilladero, donde estaba levantada la cruz**, y allí alcanzaron hartas veces lo que a Nuestro Señor pedían. Y demás de esto siempre persuadieron a los indios, que para librarse de las asechanzas y molestias de los demonios (que por haberlos dejado procurarían de los inquietar y atemorizar) **levantasen cruces por las encrucijadas de las calles y de los caminos**. Y ellos lo tomaron tan de gana, que levantaron **muchas en los mogotes de los cerros y en otras muchas partes, y cada uno de ellos quería tener una cruz frontero de su casa**. A lo menos tiénelas dentro con otras imágenes, porque por maravilla hay indio que deje de tener su oratorio cual puede; y algunos tan adornados, que con decencia se podría celebrar en ellos misa. Muchos usan traer una cruz al cuello, y en la cuaresma por su devoción se cargan de una cruz bien pesada, y van con ella a alguna ermita o iglesia harto lejos del pueblo donde moran. Yo los he visto ir más de media legua, y en la Semana Santa **es cosa de ver los crucifijos y cruces que sacan**; y las que tienen por las calles y caminos, tienen mucho cuidado de enramarlas, en especial los días de fiesta, y adornarlas con sartas de rosas y flores. Finalmente, en todo lo que ellos pueden y se les ofrece, muestran la devoción que tienen a la santa cruz, porque han experimentado su virtud en muchos peligros de que por ella se han librado, siendo perseguidos de sus enemigos los demonios.¹¹

Mendieta señala que el origen de la devoción a la cruz fue la continua predicación sobre la muerte y Pasión de Cristo, razón suficiente para comprender por qué las cruces estaban

¹¹Gerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, Tomo I, capítulo XLIX, pp. 473-474. Las negritas son mías.

revestidas con los símbolos pasionarios. El fraile también nos obsequia con una descripción de las diferentes ubicaciones de las cruces; habla de “humilladeros”, término común usado en España para las cruces de caminos. Otro aspecto importante en su escrito es la diferenciación entre cruces y crucifijos. En este mismo capítulo el fraile habla sobre los primeros años de la introducción del símbolo en Tlaxcala, mencionando lo siguiente:

A esta cruz (como no le sabían el nombre) llamaron ellos *Tonaca cuauitl*, que quiere decir, “madero que da el sustento de nuestra vida”; porque por voluntad de Dios (que puso en los corazones) entendieron que aquella señal era cosa grande, y la comenzaron a tener en mucha reverencia, tanto que después todos los señores principales **la pusieron en los patios de sus casas en muy encaladas peañas** (*sic*) y **cercos**, y la adornaban, como queda dicho, con muchas buenas y olorosas yerbas, rosas y flores, y allí hacían oración a los principios, cuando aún no tenían otras imágenes ni oratorios, y allí se disciplinaban con la gente de sus casas.¹²

Nuevamente tenemos una descripción formal de las cruces, que fueron colocadas sobre peanas encaladas.

Otro documento donde encontramos referencias formales de las cruces novohispanas es la “Americana Theibada” de Fray Matías de Escobar, escrita entre 1729 y 1748. El autor se ocupó de la fundación de las provincias de Michoacán por parte de los agustinos. En relación al convento de Cuitzeo, en el que se refiere al atrio como cementerio, menciona lo siguiente:

En el medio de este cementerio, que es muy dilatado, todo almenado, y con cuatro capillas en sus esquinas, se eleva **una alta cruz de piedra, cuya peana es una bóveda** debajo de la cual hay sus asientos para los niños de la doctrina. Los cuales todos los días concurren a este lugar con su maestro doctrinero. A donde a la sombra del árbol de la cruz, sentados todos, gustan los sabrosos frutos de nuestra ley...¹³

Aquí encontramos un dato más que aporta luz sobre las grandes peanas de algunas cruces, como las de los conventos de Jilotepec y Cuautitlán, las cuales debieron ser pequeñas capillas, como la que describió Escobar en Cuitzeo.

¹² *Ibid.*, pp. 475-476. El capítulo concluye con la narración de los hechos ocurridos con la cruz de Cholula a los que hicimos referencia. Las negritas son mías.

¹³ Fray Matías de Escobar, *Americana Thebaida*, p. 355.

El aprecio y admiración que causó entre los cronistas la forma de las cruces novohispanas (atriales o no) puede constatarse desde el siglo XVI como hemos visto. Si bien es cierto que son pocas las palabras que le dedicaron al tema, esto no debiera extrañarnos, pues las cruces no poseían “una autonomía en cuanto arte”,¹⁴ sino que de ellas lo importante era destacar su valor litúrgico, como por ejemplo, su función como ‘dispositivo’ fundacional en la creación de poblados, a lo que se refirió Fray Pablo Beaumont en la *Fundación del pueblo de San Francisco de Acámbaro (Provincia de Michoacán)*:

Por mandato del rey nuestro señor, don Carlos Quinto, fúndanse pueblos, ciudades, villas de indios católicos, que se ponga en forma a los dichos naturales de esta Nueva España como católicos, el cual, asimismo, se fundó y se pobló en dicho pueblo, que así se intitula: el Pueblo de San Francisco de Acámbaro. Congregación –a diez y nueve de septiembre del año de mil quinientos veinte y seis años; en el cual **primero se puso una cruz alta de cinco brazadas de alto, de madera de sabino, en donde se ha de fundar el dicho pueblo [...]**.

Después que se trazó la fundación, onde está la santa cruz alta, se puso una ermita...¹⁵

Otro documento que constata la devoción a la cruz, ahora ligada con la imagen de la virgen de Guadalupe, es *La estrella del Norte de México* de Francisco de Florencia, escrita en 1688. Entre los temas que trata el autor, habla sobre los símbolos plasmados en la imagen guadalupana, entre los que se encuentra una cruz en el broche que ciñe la túnica al cuello, de la cual menciona lo siguiente:

Algunos discurren, no mal, que como **esta Santa Imagen se apareció para disponer y ayudar á la redención de aquellas naciones, para aficionarlas y moverlas á la devoción de la Santa Cruz, instrumento de nuestra salud, quiso adornarse y ataviarse con ella** la Madre de Dios, para que viendo los indios el aprecio que esta gran Señora hace de ella, cobrasen amor á la Cruz, y á su Hijo, que para redimirnos á todos, y á ellos en los tiempos novísimos de su conquista, escogió morir en ella. Y saben todos la piedad de los naturales de aqueste gran Reino con la Santa Cruz, la solemnidad y regocijo con que todos ellos, en las Iglesias, en las Capillas, que llaman Santocales (**y es lo primero y principal que labran en sus moradas**) y en las casas propias, y en todas partes, la festejan y solemnizan. ¿A quién no mueve á suma devoción de la Santa Cruz, ver que la Señora de los Cielos la trae

¹⁴ Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico, Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, p. 1.

¹⁵ Fray Pablo Beaumont, *Crónica de Michoacán*, Tomo 2, p. 318. Las negritas son mías.

por la más rica joya de sus divinos adornos en el pecho? Con ella nos está enseñando el aprecio que los cristianos debemos hacer de esta insignia y señal de nuestra Religión...¹⁶

En este mismo texto, Francisco de Florencia se refiere a una de las cruces pétreas que se levantaron en el Santuario de la Virgen de Guadalupe, de la cual emite un juicio estético. Hablando de la iglesia construida durante el siglo XVII en el Tepeyac señala lo siguiente:

Esta es la que permanece, plantada á poca distancia de la primera [ermita del siglo XVI], teniendo al cerro por resguardo del cierzo. Es de bastante capacidad y de hermosa arquitectura, con dos puertas, una que mira al poniente, por un costado, y **sale á un espacioso cementerio**, hermosado su muro de almenas, el cual por aqueste lado tiene una entrada capaz y desahogada que mira á la plaza, **con una bellísima Cruz de cantería** que hace labor en ella.¹⁷

Otro documento en el que ya se hacen juicios estéticos, es la relación escrita en 1648 por el bachiller Miguel de Barmaceda en torno a la historia de la cruz de Mañozca, la famosa cruz que fue trasladada de Tepeapulco, Hidalgo, al cementerio de la catedral de la ciudad de México gracias a la intervención del arzobispo Juan de Mañozca y Zamora, a quien debe su nombre.¹⁸ El relato es el siguiente:

En un cementerio antiguo que con la edad se avía ya convertido en tupido bosque de malezas, espinos y pinoles, entre cuya espesura por cierto muy crecida **estaba casi ahogada una hermosísima cruz de piedra de cantería colorada** que, con levantarse doce varas en alto, prevalecía la montuosidad del sitio sin estorvar su descuello al sagrado mármol... Así que a la partida de su Ilustrísima queriendo ya entrar en el coche volvió los ojos por sobre las paredes del cementerio dicho, descubrió el confuso vulto, yéndosele el corazón con la vista, y preguntando qué fuese aquéllo, le respondieron ser una Cruz de piedra **labrada con mucho primor del arte**, que plantaron los primeros religiosos, al tiempo de la conquista evangélica por señal de su predicación gloriosa, y tropheo de sus heroycos trabajos, que ya con la antigüedad yazía casi sepultada entre las malezas.

¹⁶ Francisco de Florencia, *La estrella del Norte de México. Historia de la milagrosa imagen de María Stma. De Guadalupe*, p. 164. Las negritas son mías.

¹⁷ *Ibid.*, p. 30. Las negritas son mías.

¹⁸ La narración de esta historia fue recogida por Manuel Toussaint en *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, pp. 39-40.

Subrayamos tres aspectos de este relato; el primero es que la cruz estaba en un cementerio, no en un atrio (situación que se repite en la narración del Tepeyac), el segundo es su hechura en piedra y el tercero es que esta cruz se encontraba labrada. El autor no da más detalles sobre los relieves que contenía, pero suponemos que pudieron ser semejantes a los de las cruces que aún existen en los templos de Tepeapulco. La cruz fue trasladada al cementerio de la Catedral, que rodeaba al edificio por tres de sus cuatro lados. Desgraciadamente sus relieves fueron desbastados en el siglo XIX y de acuerdo con Manuel Toussaint, lo que queda de ella actualmente se conserva en la parte trasera del Sagrario Metropolitano.¹⁹

El último ejemplo novohispano que presentamos corresponde a la obra de fray Isidro Félix de Espinosa: *Crónica de los Colegios de Propaganda Fide de la Nueva España*, editado en 1746, el cual, al hacer referencia de la fundación de la ciudad de Santiago de Querétaro, recoge una tradición en la que la cruz jugó un papel fundamental; tan es así que el libro se abre con la dedicatoria a la “Santissima (*sic*) cruz de piedra venerada por Cruz de los milagros en la muy Noble Ciudad de Querétaro”.²⁰

Entre los capítulos primero y octavo el autor se ocupa de dicha pieza, comenzando con el episodio que le dio origen: la visión de una cruz en el cielo al momento de la toma de la ciudad de Querétaro, a la par de la imagen de Santiago apóstol en el año de 1531,²¹ hecho que relacionará con la aparición de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac, la cual, de acuerdo a la tradición, ocurrió el mismo año.²² También de acuerdo con la tradición, en el colegio de misioneros apostólicos en Querétaro se colocó una cruz “casi perpendicularmente” de donde fue la aparición estelar.²³ Como ocurrió con las primeras cruces colocadas al inicio del contacto entre españoles e indígenas, ésta fue de madera, de árbol de pino según señala,²⁴ la cual después fue sustituida con una cruz de piedra de forma

¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

²⁰ Fray Isidro Félix de Espinosa, *Crónica de los Colegios de Propaganda Fide de la Nueva España*, p. 3.

²¹ *Ibid.*, p. 101.

²² *Ibid.*, p. 112.

²³ *Ibid.*, p. 105.

²⁴ *Ibid.*, p. 106.

ochavada²⁵ que no debió contener relieves, pues fue hecha “con sólo los primeros golpes del martillo y escoda, sin el pulimento con que se perfecciona las piedras la destreza del arte.”²⁶

Haciendo una suerte de “historiografía” de la cruz, recoge frases que sobre ella mencionaron algunos misioneros y frailes asentados en Nueva España, información sobre el culto que se ofrecía a ella en lugares como Zacatlán y Huatulco, los milagros que la cruz daba a sus fieles y las manifestaciones sobrenaturales que ocurrían en algunas de ellas, como que temblaran,²⁷ o incluso, aún siendo de piedra, comenzaran a crecer.²⁸ Destaco en este discurso su reseña sobre las fiestas de la Invención de la cruz en Querétaro, en las que personajes vestidos de chichimecos fingían tener cautiva una cruz de madera, que era rescatada por cristianos y colocada al lado de la cruz de piedra que se hallaba fija;²⁹ lo cual es sólo una muestra de la participación que pudieron tener las cruces pétreas en el aparato litúrgico novohispano.

Hasta aquí las referencias más directas que en las crónicas se hicieron en torno a las cruces. Los estudiosos del siglo XX se lamentan de lo poco que se escribió sobre ellas. Yo pienso que aunque es poca la información que tenemos, es suficiente para demostrar el aprecio que se les tuvo desde los siglos del virreinato, no sólo por su valor litúrgico, sino también por sus cualidades estéticas. Considero también que fue precisamente esa parquedad en la información la que permitió a los investigadores desarrollar hipótesis sobre las razones de sus formas y los posibles usos que tuvieron. La escasez de datos dio a cambio la libertad imaginativa que ha permitido explorar el fenómeno hasta transformarlo en uno de los ‘mitos’ del arte novohispano, como veremos a continuación.

*

²⁵ Como los ejemplos de las imágenes 94 y 95.

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Cfr. Ibid.,* Cap. V.

²⁸ *Cfr. Ibid.,* Cap. VI.

²⁹ *Ibid.,* p. 117.

La cruz atrial en los estudios del siglo XX

¿Cuándo comienza la fortuna crítica de la cruz atrial como objeto artístico? ¿Cuándo se le da “resonancia” para llamar la atención en ella y destacar su valor?

La historia del arte virreinal –al que pertenece nuestro objeto de estudio– es una disciplina con poco más de cien años de existencia. En palabras de Francisco de la Maza “se necesitó que llegara el fin del siglo XIX para que surgiese, tímidamente y pidiendo permiso.”³⁰ Sylvester Baxter, quien en 1901 publicara *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, señalaba que, a diferencia del arte precolombino que recibía atención y protección, el estudio de las bellas artes producidas en el periodo novohispano había estado, hasta ese momento, descuidado, no obstante su importancia.³¹

Las razones fueron varias, entre ellas el espíritu ‘antivirreinal’ que se vivió en la primera centuria de la historia del México Independiente. Considero que hay otra cuestión que tuvo igual importancia: el arte novohispano, sobre todo el religioso (no obstante los embates que sufrió como resultado de las Leyes de Reforma) en gran parte mantenía su relación con la población que seguía siendo mayoritariamente católica y que apreciaba los edificios, las pinturas o las esculturas de ese periodo, no necesariamente como piezas artísticas, sino como parte de su credo. En el siglo XIX aún no era evidente el ‘alejamiento’ con el objeto de estudio, necesario para que el valor artístico latente en las piezas destacara a la par del valor litúrgico. Este fenómeno, en el caso de las culturas prehispánicas, ya estaba superado.

Si bien el gobierno porfirista en sus últimos años manifestó interés por el registro del arte novohispano, para lo cual contrató al fotógrafo de origen alemán Guillermo Kahlo, tuvo que pasar el periodo revolucionario para que el estudio del arte colonial comenzara de manera formal y continua. Los seis volúmenes de la colección “Iglesias de México” (1924) resultan ser uno de los primeros ejercicios de redescubrimiento del arte de este periodo. Escribieron en ellos Gerardo Murillo y en el último fascículo, Manuel Toussaint. Ambos se

³⁰ Francisco De la Maza, “Manuel Toussaint y el arte colonial en México”, en *Anales del IIE*, Vol. VI, núm. 25, p. 21.

³¹ Sylvester Baxter, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, Published by J.B. Miller, Boston, 1901, p. xi.

apoyaron en el material producido durante la época de Porfirio Díaz. En esta colección aparecen imágenes de algunas cruces atriales, pero las referencias a ellas son meramente descriptivas; ya que sólo se menciona su presencia en los atrios. En el volumen VI se publica la fotografía del crucifijo pétreo de Maní, Yucatán, al que nos referiremos más adelante.

Manuel Toussaint, en un esfuerzo por difundir el arte virreinal, publicó en 1939 sus *Paseos Coloniales*. Entre las rutas sugeridas, el autor trata sobre “Jilotepec de las cruces”, como llamó a este pueblo en referencia a la variedad de cruces que encontró en él; como la del atrio, ubicada “...en el centro como en todos los conventos del XVI.”³² Describió una segunda cruz que está en el patio del claustro “...cubierta de valiosos relieves y que data, al parecer, del XVII.”³³ Una tercera cruz se levantaba frente a la capilla abierta “No es sino una cruz de misión pero se yergue orgullosa y con buen derecho.”³⁴

La última de las cruces que trató fue la “Cruz de Doendó que quiere decir ‘sobre piedra’.”³⁵ Esta cruz se encuentra a las afueras del pueblo, en un cruce de caminos. Toussaint indicó que “Muchas leyendas existen alrededor de esta bella cruz, una de las más famosas de México. La más certera es la que refiere que los franciscanos levantaron este humilladero, que eso viene a ser en esencia, a mediados del siglo XVI...”³⁶ Destacó en ella los remates del travesaño, “...flordelisados como los de sus hermanas, las cruces de tantos conventos del siglo XVI.”³⁷

En estas descripciones Toussaint nos obsequia con una categorización de las cruces. Aunque ve similitudes entre unas y otras, hace distinciones de acuerdo a su origen y espacio que ocupan, lo que le permite hablar de cruces misioneras, atriales, de claustro y de camino o ‘humilladeros’; diferencias que, al paso de los años, parecen haber quedado veladas, al ser clasificadas la mayor parte de ellas de manera genérica como ‘cruces atriales’.

³² Manuel Toussaint, *Paseos Coloniales*, p. 103.

³³ *Ibid.*, p. 104.

³⁴ *Ibid.*, p. 105.

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

³⁷ *Ibidem.*

La creación del mito: la mirada a partir de lo prehispánico. Los primeros años

La individualización de la cruz atrial, separada del conjunto al que pertenece (lo que también crea la generalización del término), se daría en 1942, año en el que, a mi juicio, inicia su fortuna crítica, con la aparición del libro *La escultura colonial mexicana* de José Moreno Villa. Este trabajo tuvo como antecedente el artículo “Reminiscencias idolátricas en monumentos coloniales”, de Rafael García Granados, que apareció publicado en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* en 1940.

El breve texto de García Granados fue una respuesta al “...empeño de algunos críticos españoles por negar la importancia de los aportes indígenas en su arquitectura”.³⁸ Para dar cuenta de la presencia de elementos prehispánicos en las obras novohispanas, sobre todo en aquellas pertenecientes a los siglos XVI y XVII, García Granados recurrió a las cruces del convento de Tajimaroa y del atrio de San Felipe de los Alzates, además de un escudo franciscano que se encuentra sobre la puerta de la iglesia de este último conjunto. Destacó la presencia de discos de obsidiana en la intersección de los brazos de las cruces y en el centro del escudo franciscano, los cuales a su juicio “**son una reminiscencia indígena muy clara**”,³⁹ pues dicho material en las culturas precolombinas representaba el corazón humano. Con la inclusión de la obsidiana la intención, a su parecer, fue agregar “...un elemento precioso, extraño al monumento mismo [la cruz], cuya misión era darle vida, de la misma manera que el corazón humano es el símbolo de la vida del hombre.”⁴⁰ Esta idea de ‘reminiscencias idolátricas’ sería ampliamente explorada por José Moreno Villa dos años después.

Moreno Villa fue uno de los primeros investigadores en señalar la importancia de las cruces atriales como objetos artísticos originales y también uno de los primeros en hablar de ellas de manera genérica. Los juicios emitidos por él resultan de interés sobre todo por su origen hispano y bagaje cultural que le permitieron hacer comparaciones entre el arte producido en Europa y las muestras de arte novohispano. Sus observaciones resultan

³⁸ Rafael García Granados, “Reminiscencias idolátricas en monumentos coloniales”, en *Anales del IIE*, Volumen II, núm. 5, pp. 54-56, ils. p. 54.

³⁹ *Ibid.*, p. 56. Las negritas son mías.

⁴⁰ *Ibidem.*

importantes en este estudio, pues considero que su discurso produjo algunas ideas prejuiciosas que otros investigadores se encargaron de validar, en un fenómeno parecido al de una bola de nieve que fue creciendo y que hasta la actualidad mantiene su presencia, no obstante que en los últimos años varios estudiosos se han ocupado en demostrar las falacias de las aseveraciones del escritor malagueño.

En *La escultura colonial mexicana*, publicada en 1942, Moreno Villa señalaba que la escultura religiosa producida en Nueva España resultaba de más interés que la de cualquier otra provincia española por dos motivos: “geográfico el uno y etnográfico el otro. La enorme distancia de la Península y la diferencia absoluta de las gentes que poblaban esta Nueva España tuvieron que originar productos muy peculiares o, al menos, muy especialmente matizados.”⁴¹

En su valoración de la escultura de este periodo consideró que las razas indígenas modelaron primordialmente “formas chaparras, sólidas y conceptuales.”⁴² Para nombrar ese estilo particular usó el término *tequitqui*,⁴³ el cual a su parecer, se manifestó especialmente en la cantería y los relieves de piedra.⁴⁴ El término, como él mismo explicaba, es una translación de la lengua indígena de lo que significa *mudéjar* en España: tributario. “El hombre mudéjar era el mahometano que, sin mudar de religión, quedaba por vasallo de los

⁴¹ José Moreno Villa, *La escultura colonial Mexicana*, pp. 9-10.

⁴² *Ibid.*, p. 10.

⁴³ Juana Gutiérrez Haces en su estudio sobre *Algunas consideraciones sobre el término “estilo” en la historiografía del arte virreinal mexicano*, realiza un análisis que abarca el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en el cual podemos observar no sólo la utilización de las terminologías artísticas en aquellos años, también vemos la manera en la que fueron conformándose las tendencias hispanistas e indigenistas en el periodo señalado. La autora inicia su texto destacando la tendencia de la historiografía del arte mexicano a, por un lado, usar la terminología del arte universal y por el otro, bautizar estilos y modalidades “que se consideran originales y no utilizadas fuera de nuestro país” (Juana Gutiérrez Haces, “Algunas consideraciones sobre el término “estilo” en la historiografía del arte virreinal mexicano”, en Eder Rita (coordinadora), *El arte en México: autores, temas, problemas*, p. 90); En ésta última tendencia hay un espíritu nacionalista. Gutiérrez considera que quien se ocupa del arte en esta manera, se deja guiar más por las formas que por los contenidos (*Ibid.*, p. 99). Su análisis sólo llega hasta la década de 1930; pero resulta revelador de lo que ocurriría posteriormente, donde se acuñan términos estilísticos como el *tequitqui*.

⁴⁴ José Moreno Villa, *Op. Cit.*, p. 10.

reyes cristianos durante la Reconquista. Vasallos y tributarios fueron aquí los indios.”⁴⁵ Una vez explicado el por qué del término, Moreno Villa habló sobre las *Cruces de tipo Tequitqui*, señalando que “El estilo [...] se patentiza bien en esas cruces monumentales situadas en el atrio o compás de las iglesias.”⁴⁶

El autor ejemplificó sus aseveraciones con algunas cruces, comenzando con la de Acolman que “...por el hecho de presentar la cabeza de Cristo, cabeza humana, sin tronco, pies ni brazos, convierte al conjunto en **un cuerpo idolátrico**, acogotado, rígido, **en nada parecido con las cruces europeas.**”⁴⁷

Después se refirió a la de Santiago Atzacualco, la cual le pareció “más cercana todavía de un ídolo indio [...] que por estar incompleta resulta más chaparra y emperifollada.”⁴⁸ Interpretó los remates del travesaño como flores de lis desproporcionadas cuyo modelo “indica cierta nostalgia de las plumas o tocados indios.”⁴⁹

Posteriormente trató la cruz de San Felipe de los Alzates, de la que destacó el disco de obsidiana ya descrito por García Granados. También habló de la cruz de Jilotepec, que “presenta una cara de Cristo muy pequeña y tan de poco relieve que no desconcierta, es decir, no despierta en el observador la incomodidad de ver un individuo que, con cabeza humana, tiene lo demás del cuerpo cilíndrico, regular o afacetado, sin modulación corpórea.”⁵⁰ Fue justamente éste el rasgo que más pareció inquietar a Moreno Villa de las cruces atriales de Acolman y Atzacualco: el relieve del rostro de Cristo, en el que el manto de la Verónica adquirió una impresión diversa a la del rostro plasmado en una superficie bidimensional. Finalmente el autor describió las cruces de Huanco y Tepeapulco, donde se representa a Dios padre en el primer caso y a Cristo en el momento de los azotes, en el segundo.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 17-18. Las negritas son mías.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18. Hay que mencionar que el estudio realizado por Moreno Villa estuvo apoyado en el archivo fotográfico de Monumentos Coloniales que en ese entonces dirigía Jorge Enciso. Así lo señaló el mismo autor en la página 13 de su estudio. De este archivo usó la imagen de la cruz de Atzacualco que presento en la página 213 (IMAGEN 105).

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ *Ibidem.*

El estudio de Moreno Villa es básicamente de tipo estilístico. Los elementos que no identificó dentro de la tradición europea de la que provenía los trató de explicar a partir de lo prehispánico, tema en el que no era un experto. Quizá por esta razón prefirió reencauzar sus investigaciones hacia la identificación de modelos europeos que pudiesen haber servido de antecedente para la confección de las obras mexicanas. Antes de la aparición de sus resultados, otro español se ocupó de la arquitectura novohispana y de la cruz atrial.

En 1945 Diego Angulo Iñiguez, catedrático de la Universidad de Madrid, publicó su *Historia del Arte Hispanoamericano*. En el Capítulo III “La arquitectura en Méjico”, trató los conventos novohispanos: sus patios y cruces. Entre sus observaciones mencionó que

Lo que ofrece mayor novedad en el convento mejicano, a pesar de su extraño aspecto de fortaleza, no es el templo mismo, es el enorme patio o atrio que le precede, y las capillas en él existentes, es decir, una organización arquitectónica desconocida en Europa, hija de la necesidad de evangelizar grandes masas de infieles.⁵¹

Después de hacer una descripción de las ‘Capillas de Indios’ o ‘Capillas Abiertas’,⁵² se ocupó de las Capillas Posas y de las cruces, citando el grabado de la *Retórica Cristiana* de fray Diego de Valadés, en el que se describen los usos del atrio.⁵³ Señalaba que “Las posas, por su aspecto, **tienen estrecho parentesco con los humilladeros** y, por su situación, con las capillas o simples altares de los ángulos de los claustros de los monasterios peninsulares.”⁵⁴ Esta afirmación es importante para nuestro estudio, dado que es en los humilladeros donde se han querido ver los antecedentes de las cruces atriales.

Continuando con su exposición, mencionaba que “**El hermoso conjunto del atrio, que servía también de cementerio, se completa con una gran cruz**, una veces sobre gradas con almenas como en Cuernavaca, y otras, sobre un pedestal más ricamente

⁵¹ Diego Angulo Iñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, pp. 178-179.

⁵² *Ibid.* pp. 181-192.

⁵³ El grabado incluido por Fray Diego Valadés en la *Retórica Cristiana* donde hace referencia a “lo que hacen los frailes en el Nuevo Mundo de las Indias...” ha sido el documento más citado con relación al diseño y usos del atrio novohispano y en su momento también nos ocuparemos de él. Lo que me parece importante destacar en este momento es que en dicho grabado, si bien se da una descripción detallada de muchos elementos del atrio, no aparece la cruz atrial, sino que ésta es sustituida por una emblemática imagen de los primeros franciscanos venidos a Nueva España trayendo en andas una iglesia.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 193. Las negritas son mías.

decorado.”⁵⁵ Finalmente citaba lo dicho por Motolinía sobre la solemnidad de las cruces de los patios de las iglesias. Hasta aquí lo referido por Angulo respecto a la cruz atrial. Para ejemplificarla usó una fotografía de la cruz del atrio de Jilotepec.

Retomando las investigaciones, Moreno Villa, en 1948, presentó un nuevo libro al cual tituló *Lo mexicano en las artes plásticas*, en el que señalaba que el arte novohispano, sobre todo el de las primeras décadas del siglo XVI, fue resultado de una serie de circunstancias fortuitas.⁵⁶ El objetivo de su estudio fue la búsqueda de los posibles modelos europeos que antecedieron o sirvieron de inspiración a algunas piezas producidas en América. Nuevamente serían las cruces de piedra parte de sus disertaciones, en un apartado que llamó “Iconografía de las cruces *“tequitqui”*.”⁵⁷

El autor comienza su disertación diciendo que las cruces mexicanas son desconocidas en la España peninsular.⁵⁸ Señala que **hay varias cruces públicas de Fuenterrabia hasta Santiago de Compostela, pasando por Pontevedra, conocidas como ‘Humilladeros’, pero éstas presentan a Cristo de cuerpo entero.** A pesar de ello sugiere que **“Tal vez haya que considerarlas como antecedentes, pero tienen que haber otras de menor tamaño, en forma de cruz menor y portátil.”**⁵⁹

Aunque en un inicio no encontró cruces similares, insistió en su búsqueda alentado por la idea de que “En estas cruces hay más de un detalle europeo. Uno, la flor de lis como remate y adorno de los brazos; otro, la aplicación de los símbolos de la Pasión; y tercero, la **tendencia a suprimir el cuerpo doloroso del Crucificado**”.⁶⁰ Es aquí donde parte uno de los equívocos en el estudio de las cruces atriales: la idea de la ‘supresión’ del cuerpo de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 195. Las negritas son mías.

⁵⁶ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, p. 22.

⁵⁷ El término *tequitqui*, acuñado en 1942 por él, corrió con tal fortuna crítica que hasta la fecha es el más usado para referirse a las obras resultado del sincretismo cultural entre españoles e indígenas en el siglo XVI, no obstante que otros investigadores han hecho nuevas propuestas, como Constantino Reyes Valerio y su “arte indocristiano”, del que trataremos más adelante.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 23. Las negritas son mías.

⁶⁰ *Ibidem*. Las negritas son mías.

Cristo en ellas. Una cruz sin el cuerpo de Cristo no lo está suprimiendo, simplemente es otro elemento de la liturgia católica. No es lo mismo una cruz que un crucifijo.

Moreno Villa habla de una pieza española para ejemplificar la ‘supresión’ de Cristo: la cruz de un Calvario

adosado a un muro de San Juan de los Reyes, en Toledo [obra de Juan Guas, donde] aparecen en él la Virgen y San Juan a un lado y otro de la Cruz, pero en ésta falta Cristo. En su lugar, y justo en la intersección de los brazos con el tronco de ella, hay un símbolo: el pelícano barrenándose el pecho para alimentar a sus hijos, a sus polluelos. ¿No respondían a este mismo espíritu las cruces mexicanas? Yo veo en éstas y en aquellas la misma delicadeza simbólica.”⁶¹

Hagamos una pausa en esta descripción. Considero que el error de Moreno Villa fue considerar diferentes obras religiosas como si fuesen una misma. En el ejemplo que da, no se trata de una cruz ‘individual’ y exenta como lo son las atriales, ni siquiera es un crucifijo, con el que el autor las intentó paragonar. La pieza forma parte de un Calvario y si bien aquí sí es evidente la ausencia de Cristo, ignoramos qué papel pudo jugar en los aparatos litúrgicos del Medioevo.⁶² Además, el pelícano no ocupa la intersección de los brazos, sino que remata la cruz, en una representación naturalista.

Regresando a las disertaciones de Moreno Villa y si quedase alguna duda sobre su idea de la ‘supresión’ del cuerpo de Cristo, señala que: “Lo importante para mi tesis es que [las cruces atriales] obedecen al mismo espíritu que muchas cruces góticas europeas: supresión del cuerpo castigado, martirizado; sustitución del drama por su símbolo”,⁶³ ergo, las cruces atriales suprimen a Cristo. Esta idea sería después validada por Raúl Flores Guerrero y John Mc Andrew con tesis igualmente originales, pero también plagadas de prejuicios.

Con todas las reflexiones reunidas hasta ese momento, Moreno Villa continuó su búsqueda para “hallar la concatenación de lo mexicano y lo europeo”;⁶⁴ poniendo énfasis

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² Sobre esta obra podría ahondarse más e incluso hacer elucubraciones sobre la “ausencia” del cuerpo de Cristo, pero para no confundir los objetivos de este estudio no tocaremos el asunto.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ *Ibidem.*

en las cruces de orfebrería “tan fáciles de llevar consigo a tierras lejanas”⁶⁵ y una cruz de madera encontrada por un anticuario, cuyas características se asemejaban a las cruces pétreas, con la cabeza de Cristo al centro. Con este ejemplar de madera consideró que la primera parte de su búsqueda estaba completa: una pieza de tales proporciones y de fácil transportación podía haber sido el modelo del cual surgieron las cruces novohispanas.

Para complementar su investigación requería encontrar en Europa una cruz con características similares a las mexicanas. La pieza la halló en Ravena, Italia, en el Tesoro de la Catedral de la ciudad, cuya hechura es de hierro forjado y “Estuvo antiguamente al aire, como las mexicanas, en plena Plaza, junto al *campanile*”⁶⁶ (IMAGEN 86). Con esta obra consideró concluida su búsqueda: había encontrado un ejemplar transportable en México (sin ocuparse de su fecha de elaboración) y una pieza de similares proporciones a las mexicanas en el viejo continente. El camino estaba completo, por lo menos desde el punto de vista formal. Con ello quedaba demostrado el origen europeo del modelo de la cruz atrial; sería la mano indígena la responsable de darle a la pieza una factura peculiar, que las hizo diferentes a las producidas en Europa.

Como ya he señalado, las disertaciones de Moreno Villa resultan importantes por su origen español, lo cual le permitió abordar el tema con una mirada hacia a ambos lados del Atlántico, en un momento en el que la vista estaba enfocada principalmente en lo mexicano. Su búsqueda estilística resultó esencial para plantear la raíz europea de las cruces atriales, aunque pareciera que justamente por ese momento de ‘mexicanidad’ que se vivió en la primera mitad del siglo XX, no se le dio mucha atención.

En el mismo año de 1948, Manuel Toussaint presentó *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, en el que se ocupó sobre la historia de la cruz de Mañozca que ya hemos referido. Antes de escribir sobre esta cruz, Toussaint dedicó unas líneas a las cruces atriales de manera genérica:

Fue costumbre en los monasterios primitivos levantar en el patio (que hoy llamamos atrio) una gran cruz de madera que los indios procuraban alzar tan alta como fuese posible, cortando para ello el árbol más corpulento que encontraban. Se dice que la del convento de México era tan elevada, que se veía desde varias leguas a la redonda, Tales cruces

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁶ *Ibid.* pp. 25-26.

constituían un peligro para los indios que siempre se hallaban agrupados a su vera o en otros sitios del enorme patio, porque eran pararrayos naturales y además se caían cuando la madera se venía a menos. Por eso en la carta escrita por los preladados de México, como resultado de la junta eclesiástica habida en esta ciudad en 1539, se acordó y se dice que es conveniente que las cruces se hagan más bajas, bien hechas, y de piedra si fuere posible. Resultado de dicha disposición fue el conjunto de cruces monumentales que todavía pueden admirarse, repartidas en varios sitios de la República.⁶⁷

Entre las cruces más importantes, de acuerdo a Toussaint, se encuentran las de Acolman, Cuautitlán, Huichapan (parte de nuestra serie) y la de Tepeapulco, sitio que después aborda para tratar el tema de la cruz de Mañozca.⁶⁸

Un tercer libro fue publicado en 1948, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, del investigador norteamericano George Kubler. Este documento fue un parteaguas en los estudios de la historia del arte mexicano de ese periodo y referente obligado para todos los interesados en el tema. No obstante lo profuso de su investigación, no abordó el tema de las cruces atriales más que de manera incidental; la razón la da él mismo al decir que su objetivo principal era el estudio arquitectónico, por lo que decidió que todos “...los monumentos autoestables, independientes, escultóricos o pictóricos, tales como retablos, cruces de atrio, fuentes o pinturas en tablas...” sólo serían estudiados si abonaban en la comprensión de programas arquitectónicos particulares.⁶⁹

Con esta premisa, Kubler hace un señalamiento que resulta de interés para mi estudio. Al describir el conjunto atrial y sus componentes (murallas, capilla abierta, capillas posas y cruz atrial) y proponer una serie de teorías sobre el origen y funciones de cada uno de ellos, habla sobre el atrio y la cruz, de los cuales comenta a pie de página que “...puede señalarse que la cruz en el cementerio cristiano debe estar sin crucifijo, condición que se cumple invariablemente en las cruces de los atrios de México.”⁷⁰

⁶⁷ Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, p. 39.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, p. 431.

⁷⁰ *Ibid.*, cita 106, p. 364.

Destaco dos cuestiones de esta afirmación: la primera es el uso del atrio como cementerio, del cual trataremos en un apartado de este estudio y la segunda y más importante, la distinción entre cruz y crucifijo, que como señalé, Moreno Villa no tomó en cuenta, como tampoco lo hizo Raúl Flores Guerrero, en *Las capillas posas de México*, publicado en 1951.

En este libro Flores Guerrero se ocupó de las capillas posas que forman parte de algunos conjuntos conventuales novohispanos. Para introducir al lector en el tema, primero habla sobre el atrio, señalando que sus elementos arquitectónicos en territorio americano fueron “o bien trasuntos estilísticos de Europa” modificados a las circunstancias americanas o bien “fueron típicas creaciones coloniales mexicanas, surgidas ante una necesidad práctica de adaptación al nuevo medio...”⁷¹ Los elementos que identifica como originarios de Europa con modificaciones estilísticas son las portadas de las iglesias, las bardas del atrio, las porterías y las cruces atriales, mientras que las construcciones originales serían las capillas abiertas y las capillas posas.

Flores Guerrero analizó la cruz a partir de la posible función que tuvo en el atrio. A mi juicio, el autor formuló su tesis intentando explicar la ‘supresión’ del cuerpo de Cristo mencionada por Moreno Villa, (a quien citaría en la parte final), diciendo que

Durante el primer siglo de la Colonia, los frailes trataron por todos los medios posibles, de ocultar las relaciones perjudiciales entre la religión indígena y la cristiana. **El representar al Crucificado con sus llagas abiertas y bañado en sangre, bien podría traer a la memoria de los indios sus antiguos sacrificios a Huitzilopochtli o a Xiutecuhtli**, aquellas escenas en que los prisioneros aún vivos y a medio quemar a veces, eran arrastrados a la piedra de sacrificio, con el cuerpo cubierto también de llagas y el pecho abierto por el pedernal. **El culto a la sangre fue tan poderoso entre los indígenas, que la sangre de Cristo y su martirio podía equivocar su sentido en sus mentes**; por esto, para evitar esta remembranza ritual, los evangelizadores permitieron –y es más, trataron– de que el artista indígena sólo labrase el rostro de Cristo, o bien la corona de espinas en el eje de la cruz y los tres clavos en sus lugares respectivos. Pero había que llenar los espacios del cuerpo de la cruz, por una parte para recordar los signos de la Pasión, por otra para cumplir

⁷¹ Raúl Flores Guerrero, *Las capillas posas de México*, p. 15.

con el ansia, la necesidad decorativa de la estética indígena; por esto van en ellas, casi siempre, todos los elementos pasionarios...⁷²

Esta arenga resultó por demás atractiva para el espíritu nacionalista que imperaba en la época, en la que se buscó explicar lo mexicano a partir de lo indígena: Las cruces atriales tenían esas formas, no porque procediesen de la liturgia católica europea,⁷³ sino que fueron modeladas pensando en la mirada del indígena. El cuerpo de Cristo se substituyó por los símbolos pasionarios para no recordarle sus antiguos ritos sanguinarios, pero también para cubrir su “ansia decorativa” en palabras de Flores Guerrero.

El éxito de esta tesis –que a la fecha continúa repitiéndose no obstante otros investigadores han demostrado lo falaz de sus enunciados como veremos– se debe a que está construida resituando la obra en lo que Jean-Claude Schmitt ha denominado como “imaginario social”,⁷⁴ un imaginario que en este caso está plagado de prejuicios: El prehispánico para el europeo y por extensión, para los habitantes de la América ‘occidentalizada’ de la cual formamos parte, fue un ser sanguinario y poco racional. Bajo esta perspectiva lo más conveniente fue omitir el cuerpo de Cristo. Lo cierto es que, para sostener esta afirmación, no debería haber existido ninguna representación de Cristo crucificado en los primeros años de la conquista, lo cual no fue así, como podemos comprobar a partir de las crónicas ya presentadas, en las que se atestigua la convivencia entre cruces y crucifijos desde los primeros años de la evangelización.

Un segundo punto de discusión contra esta teoría es la fecha en la que se elaboraron las cruces pétreas que substituyeron a las primigenias de madera. Si tomamos en cuenta que los registros más antiguos en cruces de piedra refieren a mediados del siglo XVI (la cruz del convento de Cuautitlán ostenta el año de 1555), ya para ese entonces existían generaciones de indígenas cristianizados, que no necesariamente conocieron los antiguos ritos prehispánicos. Un aspecto más: los cronistas, tan dados a exaltar sus logros e innovaciones en la introducción del catolicismo al Nuevo Mundo, nada señalaron en torno a

⁷² *Ibid.*, p. 18. Las negritas son mías.

⁷³ Que por lo demás Moreno Villa ya había demostrado, aunque fuese con un ejemplo, que el modelo tenía origen europeo.

⁷⁴ Jean-Claude Schmitt, *El historiador y las imágenes*, p. 38.

la ‘supresión’ u ocultamiento de las imágenes del crucificado, por lo que me atrevo a afirmar que la propuesta de Flores Guerrero es producto de una visión del siglo XX.⁷⁵

Para concluir con su tesis, el autor abordó cuestiones estilísticas, retomando lo dicho por Moreno Villa:

...una cosa no pudieron evitar los religiosos: la inercia en la técnica de la antigua escultura. Los naturales, acostumbrados a labrar en la piedra a la serpiente y al tigre, a Tlaloc y Mictlantecuhtli y todo el complicado simbolismo de sus dioses, hicieron unas cruces cristianas llenas de reminiscencias prehispánicas, tan originales y a veces extrañas que José Moreno Villa pudo escribir: ‘La cruz, por el hecho de presentar la cabeza de Cristo, cabeza humana, sin tronco, pies ni brazos, convierte al conjunto en un cuerpo idolátrico...’⁷⁶

En 1954 el historiador belga Pablo C. de Gante publicó *La arquitectura de México en el siglo XVI*. Al hablar sobre las cruces de los atrios señaló que “Algunas conmueven por su representación ingenua, a veces ruda [...] que un autor llamó muy bien el balbuceo del Cristianismo en el alma del indio.”⁷⁷ Para ejemplificarlas, usó la de Cuautitlán, que “...es una de las más bellas de su género,”⁷⁸ la de Acolman a la cual considera “una obra maestra,”⁷⁹ pero la que sin duda más lo cautivó fue la cruz de Huichapan, Hidalgo “que es lo más fantástico que hasta ahora nos fue dado contemplar entre las cruces que pertenecen al siglo XVI.”⁸⁰

A este punto me interesa llamar la atención en un hecho: siendo la Villa de Guadalupe el santuario más visitado en México, hay que preguntarse por qué los primeros investigadores no se refirieron a la cruz del Tepeyac y sólo hablaron de las cruces de Atzacolco y Huichapan, que comparten el mismo modelo. Fue hasta 1963 que esta cruz apareció en la *Historia General del Arte Mexicano, Época Colonial*, de Pedro Rojas.

⁷⁵ Jorge Alberto Manrique señala que esta propuesta tampoco es totalmente original de Flores Guerrero, sino que resulta un eco de lo dicho por Francisco de la Maza, de quien Flores Guerrero fue su “discípulo dilecto”. (http://www.acadmexhistoria.org.mx/miembrosANT/res_fco_de_la_maza.pdf). Fecha de consulta: octubre de 2011.

⁷⁶ Flores Guerrero Raúl, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁷ Pablo C. de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, p. 281.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 282.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 283.

En su estudio, Rojas introduce al tema de las cruces atriales diciendo que “...en la España medieval se acostumbró elevar cruces monumentales por los caminos, las calles y las plazas. La costumbre necesariamente tenía que reproducirse en el Nuevo Mundo y así sucedió. Sólo que se inició el trasplante bajo circunstancias muy especiales.”⁸¹ Con ello reconocía el origen europeo del modelo de las cruces, considerando que sus antecedentes podrían estar en los humilladeros del norte de España, aunque iconográficamente no tengan correspondencia.⁸²

Al igual que sus antecesores, se admiró de que **“En ellas está todo menos Cristo, como si fueran en verdad cruces del recuerdo y no del Calvario.”**⁸³ Abunda en esta distinción señalando que

La adopción generalizada de estas cruces del recuerdo de la Pasión conduce, por humanísima inquietud estética, a acentuar algunos de los rasgos y de esta manera las más notables se producen siguiendo dos tendencias: una que exalta las flores de lis hasta hacerlas parecer grandes penachos de plumas y otra que agranda la cartela de la leyenda INRI hasta convertirla en remate y cabecera de la cruz. Ejemplos de la primera tendencia son las cruces de Cuautitlán y de Acolman, y de la segunda, las de Atzacolco, Acolman, el Cardonal y el Tepeyac.⁸⁴

El autor continúa su estudio destacando los detalles de influencia indígena en las cruces, por lo que remite a la cruz atrial de Tajimaroa, con su espejo de obsidiana al centro. Ve otros elementos pretendidamente indígenas en las cruces de Tizayuca, Tepeapulco y Cuautitlán, donde piensa que, junto a los símbolos de la Pasión, se labraron “...unas cabecitas que representan al cacique indio y al encomendero en las del primer caso, y al encomendero Alonso de Ávila y al fraile guardián del convento en la del segundo. Estas figuras equivalen a las representaciones de los donantes en las pinturas piadosas europeas.”⁸⁵ Considero que estas imágenes no corresponden a ninguno de los individuos que señala el autor, sino que son personajes que intervinieron en momentos de la historia

⁸¹ Pedro Rojas, *Historia General del Arte Mexicano, Época Colonial*, p. 18.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*. Las negritas son mías.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

pasionaria, cuyas representaciones encontramos en los cuadros del Varón de Dolores y la Misa de San Gregorio.⁸⁶

Para ilustrar el tema de las cruces usa cuatro fotografías: la de la cruz del atrio de Tajimaroa, la cruz de Tepeapulco, la cruz de Cuautitlán y, por primera vez en los estudios de arte dedicados a este tema, la cruz del conjunto de la Basílica de Guadalupe, la cual describe como “Cruz del atrio de la ex-parroquia de los indios del Tepeyac”, indicando el lugar donde se encontraba para ese momento. En dicha fotografía vemos que la cruz no está al centro del atrio, sino adosada a uno de los muros (el espacio atrial delimitado en esta capilla ya no existía para ese momento).

En 1965 se publicó el estudio de John Mc Andrew *The open-air churches of Sixteenth-century, Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies*; en el que abordó de manera profusa cada uno de los elementos del atrio novohispano, entre ellos la cruz. Para introducir a los temas recurrió a los cronistas. La descripción que hace del atrio se apega a lo señalado por Diego de Valadés en su *Retórica Cristiana*, tratando los múltiples usos que este espacio tuvo; primero como iglesia al aire libre, pero también como “escuela dominical, salón de clases semanal, teatro para los actos religiosos y algunas veces cementerio (en cuyo caso parte de él fue seguramente consagrado).”⁸⁷ Mc Andrew manejó la idea de que el atrio novohispano no debió estar consagrado, por lo que consideró que nunca pudo ser una iglesia en sentido total, aunque hubiese tenido ese uso. Sobre este particular hay que señalar que el atrio en la liturgia cristiana desde siglos atrás estaba considerado como un lugar sacro y consagrado, de acuerdo a varios textos religiosos.⁸⁸

Para Mc Andrew el atrio fue la iglesia de los indios en los inicios de la evangelización y “sólo hacia el final de la centuria [el siglo XVI] fue permitido que recibieran la misma misa que los españoles,”⁸⁹ es decir, en el interior del templo, con lo que “algunas de las actividades en los atrios debieron haberse visto reducidas...”⁹⁰ Después de

⁸⁶ *Vid infra*, pp. 98, 101.

⁸⁷ John Mc Andrew *The open-air churches of Sixteenth-century, Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies*, p. 207.

⁸⁸ Como el *Rationale Divinorum Officiorum* de Durand, del siglo XIII.

⁸⁹ John Mc Andrew, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁰ *Ibidem*.

tratar otros usos del atrio y sus posibles antecedentes formales, llega al tema de la cruz atrial enunciando que “Cada atrio tuvo o tiene una cruz, porque era un símbolo exigido para los usos especiales por los cuales el atrio había sido construido.”⁹¹ Su idea de la no consagración del atrio la hizo extensiva a la cruz, con lo que consideró que estaba “desprotegida contra la mutilación o profanación.”⁹²

El autor continúa su exaltación a la cruz atrial mencionando que “La particular y amplia difusión de la cruz en el siglo XVI en México es atestiguada por el número o riqueza de cruces de piedra que sobreviven. En ninguna otra parte más puede verse la vívida continuación del poder de la escultura precortesiana, tal vez porque una cruz, como los ídolos que remplazó, pudo ser considerada como un objeto mágico;”⁹³ como la de San Felipe de los Alzates, con su disco de obsidiana al centro, “simbolizando el espíritu en los ídolos.”⁹⁴

Juzga afortunado que muchas cruces se encuentren en sus basas originales, algunas de grandes dimensiones como las de Jilotepec, Cuautitlán, Ocuituco y Tiripetío, que alojaron pequeñas capillas.⁹⁵ Señala que los símbolos de la Pasión fueron preferidos sobre las representaciones del cuerpo del crucificado, con excepción de la cruz atrial de Maní, Yucatán, que según sus palabras, corresponde al siglo XVI. Menciona que la cruz pétreo del “Humilladero” en Pátzcuaro no debía ser considerada, pues no era una cruz atrial.⁹⁶ Lo que no dice el autor es que este crucifijo pétreo, mandado construir por Vasco de Quiroga, si bien no fue atrial, sí se encontraba en el exterior y está fechado en 1553 lo cual confirma que pertenece al siglo XVI, lo que no consta con el crucifijo de Maní, Yucatán.

Hagamos un paréntesis en este análisis historiográfico para abordar una de las tesis sobre la que trabajaremos en esta investigación y que ya hemos vislumbrado. El equívoco de Moreno Villa, Flores Guerrero y John Mc Andrew, a mi juicio, partió del hecho que consideraron cruz y crucifijo como sinónimos.

⁹¹ *Ibid.*, p. 247.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ *Ibidem.*

⁹⁴ *Ibidem.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 249.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 250.

Mc Andrew clasificó a la cruz pétreo de Maní, Yucatán –una de las primeras en darse a conocer en los estudios históricos– como cruz atrial, a pesar de que su ubicación original –o por lo menos la más antigua de la que tenemos noticia– fue el centro del claustro del convento; es decir, no es una cruz atrial. Pero tampoco es una cruz. Es un crucifijo.

La fotografía más antigua que conocemos de esta obra fue registrada por Guillermo Kahlo a principios del siglo XX y publicada en el volumen VI de *Iglesias de México* en el año de 1927. En el texto que acompaña a la imagen, Manuel Toussaint se refiere a ella como crucifijo.⁹⁷

En la misma década, por encargo del gobierno federal, se realizó una catalogación de construcciones religiosas en varios estados del país, entre los que se encontraba Yucatán.⁹⁸ Con relación a la pieza de Maní se indicó lo siguiente:

En el centro del patio, rodeado por el claustro, existió durante mucho tiempo, un crucifijo de piedra, muy antiguo, que fue hecho pedazos, probablemente en 1915, durante el gobierno del general Alvarado. Unidos los pedazos con cemento, fue trasladado a la iglesia, y colocado a la izquierda de la puerta principal, donde se encuentra hasta la fecha.⁹⁹

Nuevamente se hace referencia a la obra como crucifijo. La distinción entre cruz y crucifijo se hace necesaria para hablar del fenómeno ‘cruz atrial’, no sólo por una cuestión meramente lingüística, sino porque en la liturgia católica es clara la distinción entre uno y otro. Cruz y crucifijo no son la misma cosa, y si bien uno contiene al otro, tienen diferentes usos y connotaciones. Para la época de la conquista de México, cada uno tenía un lugar muy definido en la liturgia y ambos fueron introducidos y convivieron de manera paralela desde los primeros años del contacto entre europeos e indígenas como ya hemos ejemplificado. El fusionar los conceptos de cruz y crucifijo es lo que a mi juicio produjo el equívoco de suponer que las cruces atriales ‘suprimieron’ a Cristo, cuando en realidad no fue así. Es por ello que considero indispensable abordar de manera breve la historia de ambos elementos en el mundo católico anterior a la conquista de México, la cual trataremos

⁹⁷ Manuel Toussaint, *Iglesias de México*, Vol. VI, pág. 29.

⁹⁸ Los resultados serían recopilados por Justino Fernández y publicados hasta el año de 1945.

⁹⁹ *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Yucatán*. Reseña histórica y notas de J. Ignacio Rubio Mañe. Investigaciones históricas de José García Preciat, p. 303.

en la primera parte de la investigación. Ahora continuemos con nuestro recorrido historiográfico con el texto de Mc Andrew.

Siguiendo la idea de la ‘supresión’ del cuerpo de Cristo, el autor menciona que **“Tal vez los frailes no quisieron mostrar el cuerpo de Cristo literalmente por miedo a la idolatría o la profanación.** Vista la reverencia de los españoles por las imágenes, esto último parece más probable.”¹⁰⁰ ¿Supuso Mc Andrew que los conquistadores temían la profanación de la imagen de Cristo, pero no la de la Cruz, siendo ambas imágenes religiosas? Para sostener su hipótesis insistió en señalar que probablemente las cruces no debieron estar consagradas,¹⁰¹ al igual que el atrio, pues de lo contrario su propuesta quedaría invalidada.

Continuando con su argumentación señala que

“Cualquiera que haya sido la razón, los símbolos fueron preferidos frente a la representación humana. Aunque los escultores prehispánicos eran capaces de realizar una estilización humana realista, en su obra favorecieron la estilización simbólica o la semi-abstracción. Algunas cruces atriales mezclan simbolismo y realidad en una manera prehispánica, y son curiosamente semiantropomorfas con relación a la representación del rostro de Cristo en el velo de la Verónica, el cual se vuelve una sólida máscara de tamaño natural en la intersección de los ejes. Un ejemplo particularmente bello se encuentra en Acolman...”¹⁰²

La idea del “ídolo indio” de Moreno Villa aquí se ve matizada, hablando únicamente de figuras semiantropomorfas. Mc Andrew también propone que los antecedentes de estas imágenes pueden encontrarse en las pinturas votivas españolas y otros objetos del arte popular. Las ‘aberraciones’ iconográficas en las obras, como la ornamentación de los extremos en forma de fuego o flor de lis podrían deberse a la copia de cruces de metal portátiles¹⁰³ o “ser resultado de la ignorancia o la imaginación.”¹⁰⁴

¹⁰⁰ Mc Andrew, op. cit., p. 250. Las negritas son mías.

¹⁰¹ “Cuando está debidamente bendecida, una cruz es sacramental (como son todas las cruces procesionales y las cruces que están en los altares) pero, no importa cuán venerada fue, esto es dudoso en las cruces de atrio, desprotegidas contra la mutilación o profanación...” *Ibid*, p. 247.

¹⁰² *Ibid*. p. 250.

¹⁰³ *Ibid*., p. 251.

¹⁰⁴ *Ibid*., p. 250.

Entre los usos que estas cruces debieron tener propone que pudieron servir de ayuda en la enseñanza a los indios en los atrios: los instrumentos de la Pasión servirían para explicar los episodios de la misma.¹⁰⁵ Supuso igualmente que era original de esta tierra la profusión de símbolos pues “No hay acumulación ornamental de elementos iconográficos en las cruces monumentales en Europa, aunque ocasionalmente ésta es encontrada en la pintura o las artes populares.”¹⁰⁶ Aquí nuevamente la cruz de Ravena mencionada por Moreno Villa, de más de dos metros de altura y con varios de los símbolos pasionarios, fue olvidada.

Mc Andrew fue el primer investigador en referirse a las cruces de nuestro estudio de manera seriada, emitiendo una afirmación por demás elocuente:

Sin igual en el arte mexicano del siglo XVI, las cruces de Atzacolco, Huichapan y la Villa de Guadalupe están incrustadas de bajorrelieves tan ricos, cercanos y cargados de energía como la celebrada piedra del Calendario Azteca. Aquí está la prueba de que algunas de las virtudes de la escultura azteca fueron suficientemente vigorosas para sobrevivir a un cambio total en el patronazgo, propósito y contenido.¹⁰⁷

La aseveración coloca a estas piezas como excepcionales dentro de todo el conjunto de cruces atriales que fueron levantadas en Nueva España.

En 1966 Manuel González Galván publicó el artículo “El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México”, en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Su reflexión en torno a la cruz trata el papel que jugó como punto de referencia en el espacio atrial:

Los atrios cristianos, tan armónicamente configurados, no podían dejar de hacer sensible el punto central de la vastedad de su espacio, punto que siendo equidistante de los principales elementos reuniera en él algo así como los radios de una rueda, las relaciones métricas ahí convergentes. Las grandes cruces marcaban el punto de unión de los dos ejes principales y, desde ellas, el ojo podía girar en torno y apreciar la solemne frontalidad de la portada de la iglesia, las capillas posas, los ingresos al atrio y al interior de la capilla abierta, El ángulo visual se inclinaba necesariamente desde la cruz hasta el altar de la capilla y, sobre todo, la vista en perspectiva de las bardas atriales huyendo hacia los ángulos extremos y siendo

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁷ *Ibidem.*

recibida y detenida por las capillas posas, que sólo vistas desde la cruz muestran idéntica distorsión en perspectiva al espectador. La cruz es, pues, en estos atrios, el punto de vista más apropiado para gozar y sentir la estática grandiosidad de los espacios abiertos, el orden en la variedad, la armonía entre los volúmenes construidos y los espacios abiertos configurados. Con el sistema logrado, de referencia de este espacio geometrizado y convergente a un centro, era lógico que el efecto plástico espacial pidiera un elemento que sintetizara la razón de ser de todo el conjunto y, así, la consecuencia simbólica es la erección de las cruces tan grandiosas como el espacio que señalan y a las que el arte esculpió amorosa y primorosamente.¹⁰⁸

Estos puntos de vista resultan refrescantes en un momento en el que el estudio de las cruces giraba en torno a sus valores formales. Este enfoque de la cruz atrial desde un punto de vista estructural en el discurso espacial ha sido poco explorado. En lo personal considero que la cruz atrial dentro del espacio al que pertenece, se coloca a medio camino entre la escultura y la arquitectura. Si bien es evidentemente una pieza escultórica y móvil, lo cierto es que también es piedra clave en la constitución del atrio, no sólo desde el punto de vista simbólico, sino también estructural, como hace notar González Galván.

En el año de 1975 Fomento Cultural Banamex publicó *El paisaje religioso de México. Los conventos del siglo XVI*, con textos de José Ignacio Echeagaray, quien en la parte dedicada a “Atrios, capilla abiertas, posas y cruces atriales” hace un resumen de las diferentes teorías que hasta ese momento se habían manejado en torno a nuestro objeto de estudio:

Estas cruces atriales –conocidas como cruces tequitqui, del náhuatl, tributo- son de piedra maciza y llevan labrados, en el cuerpo y en los brazos, los símbolos de la Pasión. No sólo eran objeto de culto, sino que también solían ser utilizadas con fines didácticos en la tarea de la catequización, ya que mostraban –con gran plasticidad- los detalles esenciales de la Pasión y Muerte del Salvador; a veces se complementan con una efigie de la Dolorosa, esculpida en el basamento, como en la del atrio de Acolman o en la de Capacho. Representan, en forma notable, la fusión del arte europeo con el indígena ya que, si la inspiración era española, la realización corría a cargo del artífice autóctono, heredero de una

¹⁰⁸ Manuel González Galván, “El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen IX, número 35, 1966, pp. 75-76.

importante tradición escultórica. Ejemplos sobresalientes –a más de las ya mencionadas- lo son las de Huejotzingo, Tepeapulco y Atzacualco que parecen, más bien, piezas de origen prehispánico. Merece especial mención –por la sutil interpretación indígena- la cruz del atrio de Tajimaroa, en la cual un espejo de obsidiana, rodeado por la corona de espinas, sustituye el rostro de Cristo, significando así que tal es el elemento más precioso de la cruz.¹⁰⁹

En 1979 se publicó *Las piedras vivas, escultura y sociedad en México*, de Mario Monteforte Toledo, quien hizo una clasificación de la escultura y sus influencias hacia el siglo XVI, las cuales divide en ‘Hispanización’, donde hay poca ornamentación, ‘Europeización’, donde las formas se hacen más libres y ‘Aculturación’, en la que se enriquece la ornamentación.¹¹⁰ A su juicio, es en la escultura donde se debe hacer la “Búsqueda de expresión propia de la sociedad emergente, con gradual recurrencia de la mezcla que Moreno Villa bautizó como *tequitqui*.”¹¹¹

Siguiendo la idea de la comparación entre el culto católico y el prehispánico, Monteforte opina que “Los indios [...] captaron inmediatamente como valor común a las dos religiones la fertilidad de la muerte y el sentido del sacrificio y de la Pasión; por eso se apegaron a las figuras de Cristo y de los mártires [...]. De ahí la abundancia de transmutaciones en la escultura del siglo XVI: muchas cruces de atrio son a la vez Cristos.”¹¹²

El autor llevó sus opiniones sobre la influencia indígena más allá, considerando que elementos como el sol, la luna o la calavera incluidos en las cruces atriales, se debían a la participación del indígena con la venia de los frailes: “También sucedió que la Iglesia incorporara a su plástica ciertos objetos “inofensivos” como la luna y el sol, sin ignorar que no formaban parte de los instrumentos de la Pasión y que en México se les daba una connotación cosmogónica.”¹¹³ El autor evidencia una falta de conocimientos en los símbolos cristianos, la luna y el sol forman parte de sus íconos, si bien no de los símbolos

¹⁰⁹ José Ignacio Echeagaray, *El paisaje religioso de México. Los conventos del siglo XVI*, s/n de página.

¹¹⁰ Mario Monteforte Toledo, *Las piedras vivas, escultura y sociedad en México*, p. 66.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹¹² *Ibid.*, p. 70.

¹¹³ *Ibidem*.

pasionarios, sí de los del Apocalipsis, donde las Armas de Cristo se hacen acompañar de los astros. Lo mismo ocurre con la calavera, de la cual dice que sigue teniendo “variadísima función decorativa”.¹¹⁴ De ningún modo es meramente decorativa; insertada en la obra cristiana tiene un significado diverso; ya no es el cráneo del tzompantli con todas sus implicaciones, sino que es el Gólgota y el cráneo de Adán. En el continuo afán por reconocer elementos prehispánicos en el arte novohispano, hay quienes siguen haciendo este tipo de aseveraciones.

Con este texto, a mi juicio, se cierra el primer ciclo en torno al estudio de las cruces atriales, en el que la mirada a partir de lo prehispánico dominó las interpretaciones.

El cambio de rumbo: la cruz atrial en el contexto de la Iglesia universal

Después de casi cuarenta años en los que el estudio de las cruces atriales se enfocó principalmente en suponer que sus formas respondían a la influencia de lo prehispánico, fue precisamente una investigación que tuvo como objetivo principal la búsqueda de “las huellas de la mano del indio en el arte del siglo XVI,”¹¹⁵ la que marcó el cambio de visión: nos referimos a *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, de Constantino Reyes Valerio, publicado en 1978.

Más que una mirada romántica en busca del pasado indígena en el arte novohispano, el estudio de Reyes Valerio es una pesquisa sistemática con el fin de ‘desmitificar’ muchas de las afirmaciones de autores anteriores que se dejaron llevar más por el entusiasmo que por un sustento metodológico confiable. Su objetivo fue identificar qué de todo el arte novohispano realmente sí presentaba rastros de la intervención indígena. El autor, siguiendo lo dicho por Diego Angulo varios años atrás, consideró que una de las guías más importantes para detectar la mano nativa consistía en descubrir la inclusión de signos prehispánicos en las obras cristianas,¹¹⁶ dejando de lado cuestiones subjetivas como hablar de una manufactura ‘tosca’.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Constantino Reyes Valerio, *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, p. 9.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

Siguiendo esta idea, Reyes Valerio hace mención de la cruz de San Felipe de los Alzates y su espejo de obsidiana. En las cruces atriales de Atzacolco, Huichapan, el Tepeyac y Jilotepec, señala que “...la sangre que sale de las llagas de las heridas de Cristo tiene una representación muy peculiar que no hemos observado en ninguna obra europea,”¹¹⁷ por lo que las enlistó en el catálogo de obras de arte indocristiano, término que acuñó en contraposición al *tequitqui* propuesto por Moreno Villa. A este autor dedicó una sección de su investigación¹¹⁸ identificando los que consideró errores en sus juicios, “revolucionarios para la época”¹¹⁹ y que dada su originalidad, “corrieron con una inmensa fortuna crítica”¹²⁰ e influyeron en investigaciones posteriores (como ya hemos visto en este recorrido historiográfico).

En 1982 Elena Isabel Estrada de Gerlero escribió sobre el “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, dentro del Tomo IV de la *Historia del Arte Mexicano* editado por la SEP, INBA y Salvat. La autora se dio a la tarea de explicar el carácter simbólico tras el cual surgieron las edificaciones conventuales novohispanas, definidas como ‘conventos-fortaleza’. Los textos de Estrada de Gerlero pueden considerarse como un parteaguas en el estudio del arte novohispano del siglo XVI. Después de hacer una descripción general de los componentes del atrio, señala que

A pesar de que, en esencia, esta traza deriva de patrones monásticos europeos desarrollados por las órdenes mendicantes, se ha aceptado generalmente que la solución novohispana presenta características totalmente autóctonas, como la enorme amplitud del atrio, la introducción de capillas posas y abierta, la cruz atrial con la síntesis pasionaria y el carácter de fortaleza. Se ha llegado a afirmar que todos estos elementos respondieron a la necesidad de introducir soluciones peculiares a la empresa de conquista espiritual del Nuevo Mundo.¹²¹

La autora no comparte esta visión y es por ello que el objetivo de su artículo fue “...establecer el origen europeo de varios de estos elementos, contemplando tanto razones

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 276.

¹¹⁸ *Ibid.*, pp. 129-142.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *Historia del Arte Mexicano*, Tomo IV, p. 20. Las negritas son mías.

históricas como litúrgicas...”¹²² Ya la visión en este periodo de estudio había cambiado; ahora se buscaba ‘enmarcar’ al arte mexicano dentro del europeo, en el cual también se encuentran parte de sus raíces.

Estrada de Gerlero menciona que dentro de las razones litúrgicas que dieron origen al conjunto atrial novohispano, se encontraba la misión de dominicos y franciscanos de difundir en América “la predicación de la pasión de Cristo y el Juicio Final”¹²³ y así extender lo que ya habían hecho en Europa personajes como san Vicente Ferrer y san Bernardino de Siena, quienes fomentaron el culto al aire libre. Sobre el primero señala que su influencia puede verse “...sobre todo en Galicia y Bretaña, donde aún se conservan calvarios, cruces con las armas de Cristo y elementos arquitectónicos claramente diseñados para el culto a cielo abierto.”¹²⁴ Bajo esta perspectiva considera que

...puede afirmarse que las cruces atriales, las panoplias pasionarias, los escudos de las cinco llagas, etc., recurrentes en la iconografía monástica del siglo XVI novohispano, corresponden a las diferentes devociones relacionadas con las armas de Cristo; éstas se encuentran claramente eslabonadas no sólo con el sentido procesional del convento novohispano, sino con sus elementos arquitectónicos que solucionan las necesidades del culto al aire libre, como son las capillas abiertas y los púlpitos.¹²⁵

Para fortalecer su hipótesis presenta diferentes fuentes litúrgicas que tratan sobre los programas simbólicos a seguir en la construcción de conjuntos religiosos, citando en primer lugar las prefiguraciones de la Jerusalén Celeste en el Viejo y Nuevo Testamento. Con estos argumentos concluye que:

...la plataforma sobre la que se construyó el convento novohispano simboliza el monte Sión. Allí, Salomón edificó su templo; el Calvario es una de sus estribaciones; sobre él, Constantino mandó erigir el Anastasis, al cual se incorporó la Iglesia del Santo Sepulcro. Ambos sitios fueron considerados como centros del mundo. Este centro estuvo marcado en el segundo edificio por el compás –tradicionalmente considerado como el lugar donde José de Arimatea lavó las heridas de Jesús-, de ahí que el término compás haya sobrevivido tanto en la arquitectura religiosa medieval europea como en la novohispana del siglo XVI. Este

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁵ *Ibidem.*

sitio también estaba asociado al punto en el Paraíso donde crecía el árbol de la vida (Génesis II, 9) y al lugar reservado al cordero de la nueva Jerusalén (Ap. XXII, 1). Así que **la cruz atrial novohispana, en el centro del compás, es el árbol de la vida a través del cual el fiel ingresa a la Jerusalén celeste.** La cruz también corresponde al tabernáculo, por lo que las cuatro capillas posas pueden simbolizar las cuatro escuadras en las que se dividieron las tribus de Israel por órdenes divinas (Números II)...¹²⁶

La visión simbólica de la cruz atrial como centro de la Jerusalén Celeste prefigurada en el atrio novohispano sería complementada años después por Martha Fernández.

En 1985 fue publicado el volumen XXVIII de *Summa Artis, Historia General del Arte*, dedicado al Arte Iberoamericano desde la colonización a la Independencia. El historiador del arte de origen español, Santiago Sebastián, redactó la sección dedicada a “El Arte Iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador”. El autor menciona que “Uno de los aspectos más polémicos del arte hispanoamericano ha sido precisamente el referente a la aportación indígena [que] incluso dio pie a un ensayista como Moreno Villa a hablar de un supuesto «estilo tequitqui», posición que afortunadamente se ha venido desterrando y que hoy está desautorizada.”¹²⁷ Cita el estudio de Reyes Valerio como el más actualizado análisis sobre la cuestión. Resulta interesante ver que lo que él consideraba “desautorizado” para 1985, sigue siendo un término vigente.

Refiriéndose a las capillas abiertas señaló que “Este tema comprende no un solo elemento sino todo un conjunto, una serie con el atrio, las capillas posas, la cruz y la capilla abierta.”¹²⁸ Reconoce en todos ellos antecedentes europeos, por lo que considera que no son tan originales como se decía:

Palm buscó sus precedentes en la arquitectura paleocristiana con sus derivaciones medievales, lo que ha sido subrayado por Bonet Correa al recoger testimonios que muestran cómo durante el siglo XVI estaba vivo el espíritu de los religiosos mendicantes en orden a la predicación y a la extensión de la misa a todo el público buscando puntos clave de las plazas para hacer tales manifestaciones de la liturgia cristiana. Y fácil es comprender que la

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 31-32. Las negritas son mías.

¹²⁷ Santiago Sebastián, “El Arte Iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador”, en *Summa Artis, Historia General del Arte*, volumen XXVIII, p. 85.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 142.

costumbre de la misa y de la predicación al aire libre pasó a América adaptándola al medio y a la nueva sociedad.¹²⁹

Santiago Sebastián también trató la iconografía de las cruces atriales, destacando su influencia europea:

No menos interesante es la iconografía de estas cruces, generalmente labradas con tosquedad y con una desproporción que acusan la mano de obra indígena que las realizó, Pese a esto, no debe pensarse que sean invención indígena, precisamente la iconografía que las decora señala una clara dependencia de ejemplares europeos, que Moreno Villa creyó que eran románicos y aun anteriores, Sin embargo, son más convincentes para explicarlas los ejemplares de cruces casi coetáneos, de fines del siglo XV o principios del XVI, pintados al óleo sobre tabla, como la Cruz de Daroca, del Museo Colegial de esta ciudad; en su variada iconografía presenta la faz de Cristo, las manos clavadas, una mano abierta (la bofetada), una mano cerrada (con el dinero de la traición), el gallo, la lanza, la llaga, varias cañas, un cubo, el cuchillo, la oreja, la columna y la esponja de hiel. Parece obra del círculo de Bartolomé Bermejo, lo mismo que otra cruz del mismo tipo del Museo Episcopal de Vich. Elisa García Barragán al apuntar esto ha dicho: «Todo el anterior programa simbólico de estas tablas españolas se repite, con algunas variantes y mayor o menor tosquedad de ejecución, en las cruces atriales mexicanas, por ejemplo, para sólo mencionar algunas de ellas, la de Atzacolco en el Distrito Federal y la Huichapan en el estado de Hidalgo, que por sus proporciones y talla denotan la mano indígena; la de Santa María Teotihuacán, más esbelta, o la de Acolman, de talla correcta. Después de lo expuesto, para mí no resulta tan aventurado el considerar las tablas mencionadas como un antecedente más inmediato de las singulares cruces mexicanas».¹³⁰

Para ilustrar usa imágenes de las cruces correspondientes a Atzacolco y Huichapan; a esta última la pone en un mismo plano que la de Daroca, “que pudo inspirar a la anterior.”¹³¹ Aquí el diálogo entre imágenes es importante, pues al igual que las palabras establece conexiones. Nuevamente la cruz del Tepeyac, que completa nuestra serie, no es mencionada.

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 143-144.

¹³⁰ *Ibid.*, pp. 147-149. Las negritas son mías.

¹³¹ *Ibid.*, p. 233.

En 1987 se publicaron las memorias del Coloquio Internacional de Historia del Arte en el que se abordó el Arte Funerario. Elena Isabel Estrada de Gerlero participó con el tema “La Escatología en el arte monástico”. En esta investigación, que continúa su propuesta presentada anteriormente, la autora refiere que “Gran parte del esfuerzo evangelizador se orientó hacia la preparación de los fieles indígenas como verdaderos soldados de la “milicia cristiana”, para que la “primera muerte” fuera preludio al seguro acceso a la “fortaleza espiritual” de la “Jerusalén celestial.”¹³² Esta ideología se materializó en el programa litúrgico y constructivo de los templos novohispanos, en el que la cruz atrial jugó un papel fundamental al representar las Armas de Cristo con las cuales “el cristiano militante se habría de revestir...”¹³³

Su análisis en torno a las cruces atriales novohispanas desde el punto de vista simbólico resulta esclarecedor. Tratando las propuestas anteriores menciona que

Por mucho tiempo se pensó que estas soluciones eran novohispanas ideadas por los evangelizadores para evitar en la mente del converso que la figura de Cristo muerto se asociara al sacrificio humano prehispánico. Sin embargo, las crónicas abundan en referencias a crucifijos procesionales hechos en pasta de caña; destaca, en primer lugar la referencia de Torquemada en relación a la procesión que se celebraba por los cofrades de la Veracruz el Jueves Santo, con “219 insignias de Christos y otras de su pasión, aunque de estas pocas, porque todos son crucifijos.”

Fue Moreno Villa el que encontró que las cruces atriales tenían claros antecedentes europeos y las relacionó con las cruces de Calvario medievales y una cruz pasionaria localizada en Ravena. Sin embargo, su interesante investigación no fue más allá de consideraciones formales. Por otro lado Guillermina Vázquez, en su reciente visita a las Rías Bajas de Pontevedra, encontró en el pueblo de Combarro una serie de cruces de piedra -llamadas *cruzerios* – con las insignias pasionarias.¹³⁴

¹³² Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La Escatología en el arte monástico”, p. 138. En el mismo volumen del coloquio sobre Arte Funerario, Manuel González Galván publicó el artículo llamado “Una Casa para el adiós. Singular capilla mortuoria” (páginas 293-306), donde toca el tema de la cruz de forma transversal, por lo que he decidido no señalarlo en este análisis historiográfico, si bien trataremos sus propuestas en otra parte de esta investigación.

¹³³ *Ibid.*, p. 139.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 140.

Con estos antecedentes, la autora nos cuenta que el tema de las Armas de Cristo tuvo gran difusión en Europa gracias a la xilografía y el grabado. En Nueva España se pueden encontrar ejemplos de las Armas de Cristo en Acolman, Huejotzingo, Actopan y Meztlán, tallados o pintados en los claustros, las portadas o los muros. Destaca la presencia de imágenes de “La Misa de San Gregorio”, en el que las Armas aparecen asociadas a la leyenda gregoriana. Este tema se encuentra por ejemplo en el claustro del convento franciscano de Cholula y fue muy popular para la obtención de indulgencias. Sobre el mismo aclara que

...hacia 1628, la Sagrada Congregación de Ritos prohibió las misas de san Gregorio, lo cual debe coincidir con la eliminación del tema en el repertorio iconográfico novohispano. Vale agregar que tanto en el siglo XVII como en el XVIII las insignias pasionarias fueron frecuentemente representadas en las pinturas de *Nuestra Señora de los Dolores* y en las llamadas *Cruces de Animas*, en donde se asocian a la figura del crucificado, a la de la Dolorosa, a la de san Miguel –en su carácter de “psicopompo” – y a las de las ánimas localizadas en la base de dicha cruz.¹³⁵

Estrada de Gerlero considera que la difusión de estos temas en Nueva España no es más que una continuación de las prácticas devocionales en torno a las Armas de Cristo y las Cinco Llagas que fueron introducidas por los cruzados y difundidas por los franciscanos y otros misioneros.¹³⁶

La misma autora publicó tres años después un artículo dentro del catálogo de la magna exposición *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* (1990), presentada en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York y otras sedes, entre ellas el Antiguo Colegio de San Ildefonso en la ciudad de México. Esta muestra representó un hito en la historia del arte mexicano, en ella se reunieron obras representativas de cada uno de los periodos históricos del país. Dentro de las obras exhibidas se incluyó la Cruz Atrial de la Villa de Guadalupe, que hasta antes de esta exposición se encontraba colocada en el altar de la capilla de indios del conjunto del Tepeyac. La cruz fue reseñada por Elena Isabel Estrada de Gerlero diciendo que:

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 140-141.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 141.

Cruces como ésta se encontraban a menudo en los atrios de las iglesias misioneras del siglo XVI. Este ejemplo está hecho de una sola pieza con excepción de la cartela. Entre las imágenes talladas en vigorosos relieves en la parte frontal se encuentran las ‘Armas de Cristo’, con las que venció al demonio y a la muerte, específicamente la cruz y los instrumentos de la Pasión.¹³⁷

Después de describir los símbolos que se encuentran en ella y sus significados, la autora trató brevemente sobre los posibles sitios que ocupó en el Tepeyac. Considera que es probable que corresponda al siglo XVI y haya formado parte de la primera ermita mandada a construir por el arzobispo Montúfar, para después ser colocada frente al templo del siglo XVIII obra de Pedro de Arrieta.¹³⁸ Destaca el parecido que este modelo guarda con las cruces de Atzacolco y Huichapan y considera que esto pudo deberse a que un mismo escultor, formado en San José de los Naturales, repitió el modelo,¹³⁹ afirmación que no comparto, como explicaré en su momento.

Estrada continúa su narración repitiendo los argumentos sobre el origen europeo de la iconografía de las cruces, dados en sus artículos anteriores. Destaca que se puede comprobar que esta iconografía ya estaba establecida en territorio americano hacia 1539, gracias a la existencia de obras con el tema de la Misa de San Gregorio¹⁴⁰ realizadas en arte plumaria, de las cuales se incluyó un ejemplar en la misma exposición.

El tema de la Misa de San Gregorio como fuente de la iconografía de las cruces atriales fue ampliamente abordado por Mariano Monterrosa Prado en el “Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México”, donde presentó “El simbolismo de las cruces del siglo XVI”, publicado en 1992.

En su artículo Monterrosa indica que “Es evidente que estas cruces no tuvieron esculpido el cuerpo de Cristo, pues por su mismo tamaño era casi imposible esculpirlo para las dimensiones de estas cruces y, por otra parte, no era esa la intención.”¹⁴¹

¹³⁷ Elena Isabel Estrada de Gerlero, et. all, *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*, p. 250.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 252.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴¹ Mariano Monterrosa, “El simbolismo de las cruces del siglo XVI”, en *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México*, p. 230.

Acto seguido da una clasificación de los tipos de cruces que se elaboraron en Nueva España, de las cuales menciona que, hasta el momento de escribir su artículo, había catalogado 419 piezas.¹⁴²

Cruces con racimos de uvas.

Cruces con decoración vegetal.

Cruces con la corona de espinas en el centro.

Cruces con la corona de espinas, manos y pies.

Cruces con la corona de espinas y los símbolos pasionarios.

Cruces con el rostro de Cristo.

Cruces con el rostro de Cristo, manos y pies.

Cruces con el rostro de Cristo y los símbolos pasionarios.

Cruces que en la intersección de brazos y astil llevan un espejo de obsidiana.¹⁴³

Esta clasificación resultaba necesaria, pues hasta ese momento y como puede verse en el presente análisis, se decía de manera general que las cruces atriales contenían los símbolos pasionarios, pero las diferencias entre unas y otras son notorias; hay algunas que incluso no tienen ningún símbolo tallado, como es el caso de la cruz atrial de la capilla del Humilladero en Pátzcuaro, Michoacán.

Posteriormente, el autor se ocupó de las teorías que explicaban la ‘ausencia’ del cuerpo de Cristo. En relación a la de John Mc Andrew, que mencionaba el temor a los sacrilegios, Monterrosa se preguntó “si estas cruces que no llevan esculpido el cuerpo del Salvador no estaban igualmente expuestas a ser víctimas de mutilaciones y sacrilegios.”¹⁴⁴

Sobre la propuesta de Flores Guerrero, quien dijo que probablemente no se esculpía a Cristo para no confundir a los indígenas, el autor consideró que “...con esta creencia generalizada, se olvida que en el siglo XVI fueron fabricados los cristos de caña de maíz...”¹⁴⁵ a los que describe como ocasionalmente “...aterradores, presentan a Jesús generalmente de tamaño natural, con huesos humanos en diferentes partes del cuerpo [...]

¹⁴² *Ibid.*, p. 233.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 231.

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 232.

en muchas ocasiones se les añaden dientes humanos, ojos de cristal y pelo humano...”¹⁴⁶ con lo cual señala –a mi juicio de forma acertada– que “Estos Cristos están más cerca de lo que Raúl Flores Guerrero dice que se trataba de evitar.”¹⁴⁷ Como antecedentes de estas cruces, apoyado en lo dicho por Pedro Rojas, vuelve a señalar que su origen pudo estar en los humilladeros que abundan en el norte de España; él mismo dice que encontró un par de ejemplos con los símbolos pasionarios en Alberca, Salamanca y Cartuja de Miraflores, Burgos, los cuales desgraciadamente no ilustra.¹⁴⁸

Después de tratar este punto, llega al núcleo de su propuesta: relacionar a la Misa de San Gregorio como fuente iconográfica de las cruces atriales; haciendo referencia a que la devoción fue introducida en Nueva España desde época temprana y que fue famosa “...por las enormes indulgencias que se le habían dado.”¹⁴⁹ Describe la composición de la obra: San Gregorio se encuentra frente a la imagen de Cristo resucitado que aparece ante él en el altar, al cual denomina Cristo de la Piedad. Alrededor de Cristo se disponen los diferentes elementos pasionarios.

El mismo Monterrosa era consciente de que las Armas de Cristo no sólo fueron plasmadas en esta devoción, por lo que señala que “Hay que tener presente que no todas las representaciones de Cristo acompañado de los símbolos de su Pasión pertenecen al simbólico Cristo de la Piedad o a la misa de San Gregorio; uno de estos temas que pueden confundirnos es el del juicio final...”¹⁵⁰

En lo particular, la propuesta de la Misa de San Gregorio como fuente para las cruces atriales me parece certera, pero sólo desde el punto de vista formal y en casos específicos, como ejemplificaremos en esta investigación. Sin embargo no creo que se sostenga la idea de que en las cruces atriales lo que se buscaba era plasmar justamente este tema. Como el mismo autor señala, no sólo en la Misa de San Gregorio se incluyen las Armas de Cristo, además de que sin la presencia del Padre de la Iglesia y el Cristo resucitado, ya la imagen corresponde a otro tópico, por lo que no se sostiene dicha tesis

¹⁴⁶ *Ibidem.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 233.

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 236.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 239.

desde el punto de vista simbólico. Al tratar de dar una explicación a su aseveración, el autor señaló:

Nosotros pensamos que estas cruces, que no presentan el cuerpo de Cristo, sino que llenan tanto los brazos como el astil de la cruz con símbolos pasionarios, servían para ganar las numerosas indulgencias que la misa de San Gregorio había logrado acumular, en el curso de los siglos, para el cristiano que rezara las oraciones acordadas.

Los frailes nunca dicen por qué ordenaron labrar las cruces de la forma como hoy las conocemos, como si esto fuera algo tan común, tan conocido que no valía la pena escribir explicando por qué se tallaron así. Por otra parte, recordemos que en el momento en que los frailes realizan la evangelización en Nueva España, en Europa, Lutero, entre otras cosas, combate las indulgencias. ¿Para qué crearle problemas a los indios? Por eso buscan que ganen las indulgencias, aunque no supieran que las estaban ganando.¹⁵¹

Aquí nuevamente está latente la idea de considerar al indígena como un ser pueril. Más que la Misa de San Gregorio, era el culto a la Pasión de Cristo la que permitía ganar indulgencias, como explicaremos en su momento. Además, si bien la Misa de San Gregorio aún era muy popular en el siglo XVI, después del cisma luterano la devoción fue prohibida a inicios del siglo XVII, época en la que se siguieron construyendo cruces atriales.

En el mismo año de la publicación del artículo de Monterrosa aparece *La Jerusalén Indiana. Los conventos-fortaleza mexicanos del siglo XVI*, de Miguel Ángel Fernández (1992), ensayo sobre algunos de los paradigmas arquitectónicos y artísticos desarrollados en México que tienen como fundamento la idea de la Jerusalén celeste. Uno de los capítulos lleva el título de “Cruces y cruzados. El atrio de los vencidos”. Sobre el tema de las cruces atriales menciona que **“Estas cruces atriales del siglo XVI son verdaderamente notables, convirtiéndose incluso en uno de los elementos más característicos de nuestro arte.”**¹⁵² El autor proporciona la información sobre los antecedentes europeos que ya habían manejado otros investigadores (entre ellos la presencia de la Misa de San Gregorio), por lo que dice que

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 240-241.

¹⁵² Miguel Ángel Fernández, *La Jerusalén Indiana. Los conventos-fortaleza mexicanos del siglo XVI*, pp. 192, 194. Las negritas son mías.

A pesar de ser tan nuestras, las cruces atriales mexicanas tampoco deben ser consideradas como invenciones locales. Se sabe que tienen antecedentes europeos pues recientemente se descubrió una cruz metálica anterior, en Ravena, Italia, y en fecha más cercana, se han encontrado en España pequeñas cruces pasionarias en madera que datan de fines del siglo XV o principios del XVI. Ejemplos de estas tablas españolas pintadas al óleo son la Cruz de Daroca y la que se custodia en el Museo Episcopal de Vich. Lo singular de las cruces atriales mexicanas radica más bien en su ornamentación, a la manera indígena, y en su imponente escala.¹⁵³

Si bien Miguel Ángel Fernández no aporta novedades para nuestro estudio, su mención es importante ya que vuelve a ejemplificar el tema con los casos de Acolman, Cuautitlán, Tepeapulco y nuevamente, Santiago Atzacolco, con lo que se constata la presencia de estas cruces como “ejemplares”.

En 1995 Mariano Monterrosa, junto a José Antonio Terán y Santiago Sebastián, presentaron el libro *Iconografía del arte del siglo XVI en México*. En dicho texto se encuentra un apartado dedicado a la cruz atrial, que en esencia complementa lo planteado por Monterrosa y Sebastián unos años antes. El texto comienza hablando sobre la importancia de la cruz en la época de la Conquista y la existencia de algunas cruces en el mundo prehispánico (lo cual no resulta extraño pues la simplicidad de la cruz como elemento gráfico le permitió ser representada en diferentes culturas y tiempos, sin que por ello exista una conexión con el símbolo cristiano).

La clasificación de las cruces que ya había realizado Monterrosa tres años atrás, es complementada en este documento con nuevas propuestas como “la cruz de Cuautitlán y su posible escuela”¹⁵⁴ y “la cruz de la Villa de Guadalupe y su escuela,”¹⁵⁵ donde se reconocen grupos seriados de cruces, a los cuales haremos referencia en este estudio. Sobre la cruz de Cuautitlán señalan que “Es quizá la más conocida de las cruces mexicanas,”¹⁵⁶ mientras que

¹⁵³ *Ibid.*, p 198.

¹⁵⁴ Mariano Monterrosa, Santiago Sebastián, José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, pp. 47-50.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 50-51.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47.

de la correspondiente a la Villa de Guadalupe dicen que “Pese a la belleza extraordinaria de la cruz muy pocos se han ocupado de ella.”¹⁵⁷

Los autores dan por hecho que es la cruz de la Villa de Guadalupe de la que parten las otras piezas que se le asemejan, señalando que “No hay en México un santuario más visitado que éste, y no en los últimos años sino desde el siglo XVI. Tuvo cruz atrial, se conserva y es de las más hermosas, tallada en piedra con los símbolos de la Pasión. En una pintura del siglo XVIII aparece frente a la puerta principal y es fácilmente identificable...”¹⁵⁸ Las cruces relacionadas con el modelo de la Villa de acuerdo a ellos son las de Huichapan, Atzacolco, Cadereyta y Tlachichilco.

Después de ocuparse de otras tipologías, su texto continúa con una explicación sobre el sentido de las cruces atriales, en el que se repite la propuesta de Monterrosa: “Las cruces más interesantes son las llamadas narrativas, levantadas en la Nueva España con el objeto de que los indígenas ganaran las indulgencias prometidas en la Misa de San Gregorio. Ello explicaría que no se representara el cuerpo de Cristo, pues si se representaba a éste no se podrían esculpir los símbolos, al menos en el número en que aparecen. Más ¿qué hacen las cruces en los cementerios? También ganar las indulgencias con respecto a los muertos allí enterrados.”¹⁵⁹ Ya he externado mis puntos de vista con respecto a esta hipótesis; Jaime Lara abunda más como veremos a continuación.

Antes de concluir con este texto, es importante señalar que a lo largo del mismo, los autores insistieron en acabar con la idea de que las cruces atriales no tenían antecedentes europeos, como ya lo había referido Santiago Sebastián en *Summa Artis* diez años antes: “No se puede admitir, como algunos han pensado, que estas cruces y sus motivos sean privativos de la escultura novohispana del siglo XVI. Está claro que hay antecedentes europeos de fines de la Edad Media, y no románicos, como pretendió Moreno Villa.”¹⁶⁰ Repiten el ejemplo de la cruz de Daroca y concluyen su texto diciendo que “Cruces semejantes en España hay en Alberca, en la cartuja de Miraflores y en el Museo de Arte y Arqueología de Barcelona, donde está la cruz de Linde, que además de los símbolos tiene el

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 50

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 50.

cuerpo de Cristo. En Francia sólo presenta el rostro de Jesús la cruz llamada “des Bateliers du Rhone”, que además de los símbolos incluye dos orantes. Finalmente, en Alemania la cruz de Neidborg, con el cuerpo de Cristo y todos los símbolos.”¹⁶¹ Nuevamente no se cuenta con ilustraciones que ejemplifiquen las piezas señaladas.

Un año después de la aparición de este libro, se publicó en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la UNAM la investigación de Jaime Lara titulada “El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas” (1996), que complementa el estudio de Estrada de Gerlero en torno a la presencia de las armas de Cristo en el Medioevo y su repercusión en las cruces atriales mexicanas.

Lara ya no se ocupa de las propuestas de mediados del siglo XX. Como única referencia a las interpretaciones que se habían hecho antes, señala que en su estudio trataría de demostrar “...en primer lugar, que la inspiración iconográfica de la cruz atrial mexicana no es la *Misa de San Gregorio*, como usualmente se supone,”¹⁶² en directa alusión a la hipótesis presentada por Monterrosa. Su segundo objetivo era “...demostrar que la iconografía confirma las esperanzas escatológicas de los evangelizadores del Nuevo Mundo,”¹⁶³ para lo cual hace una breve historia de la cruz y de las Armas de Cristo en Europa, tratando varios ejemplos que abordaremos en esta investigación, como la cuestión de la cruz “personificada”¹⁶⁴ y la cruz escatológica, que se incluye en las representaciones del Juicio Final.¹⁶⁵ Sobre la Misa de San Gregorio menciona que es una devoción tardía y que no puede ser el punto de origen de las cruces novohispanas pues

Se debe hacer notar que en ninguna cruz atrial mexicana aparecen el cuerpo de Cristo, el papa Gregorio o los testigos incrédulos –elementos que jamás se omiten de la iconografía de la Misa-. Recíprocamente, en ninguna imagen de la Misa gregoriana aparecen los símbolos escatológicos del sol, la luna o los astros, como sí figuran en las cruces de Huandacareo, Atzacolco y Huichapan o bien en la fachada de la iglesia dominica de

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 56

¹⁶² Jaime Lara, “El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas”, en *Anales del IIE*, Volumen XVIII, número 69, p. 12.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 13-15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 15-21.

Coixtlahuaca. Esta no es la iconografía de la Misa de San Gregorio; más bien es la de la cruz escatológica.¹⁶⁶

En cuanto a la cruz escatológica, el autor la relaciona con el “momento apocalíptico” que se vivió en España en el siglo XVI: Carlos V “fue percibido por algunos españoles como el Último Emperador Universal Santificado de los *Oracula sibilina*, mientras que otros estaban convencidos de que era el Anticristo. Signos y prodigios fueron vistos. En 1509, durante la cruzada al norte de África organizada por el cardenal franciscano Ximénez de Cisneros, una cruz apareció en el cielo varias veces. Era una cruz como las cruces atriales pero cuyas cinco llagas eran llamas de fuego.”¹⁶⁷ Resumiendo su hipótesis, Lara señala: “Yo propongo que aquí, en la larga historia del Último Emperador Universal y en la leyenda de la cruz escatológica, encontramos la clave iconográfica de las cruces atriales.”¹⁶⁸ Otra fuente iconográfica a la que se refiere es al Cristo del ideograma *syndesmos* como el que se encuentra en la cruz de Daroca, ya citada.

En otro nivel de significación, relaciona a la cruz atrial “con un holocausto sobre un altar,”¹⁶⁹ como en “...las cruces de Atzacolco y Villa de Guadalupe [que] llevan sobre los brazos un ornamento sacerdotal, una estola, en vez de sudario. ¿Debemos entender la cruz atrial, con su peana escalonada y cornua altaris, como una representación de Cristo, sacerdote y víctima, en el altar del Templo de Jerusalén?”¹⁷⁰

Las múltiples afirmaciones del autor sobre la cruz pueden llegar a confundir, ya que hace una acumulación de significados cuando en muchos casos se refiere a cruces diferentes: no todas las cruces tienen peana escalonada (es más, la de Atzacolco no es de este tipo, mientras que desconocemos la basa de la del Tepeyac); no todas las cruces tienen la imagen del *syndesmos* (son excepcionales) e incluso, hay cruces de forma simple sin un símbolo pasionario tallado en su estructura.

La propuesta más interesante del artículo de Jaime Lara y ésta sí, presentada como caso particular, es la interpretación que realiza sobre de los espejos de obsidiana en las

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

cruces que los contienen. Se pregunta si el uso de este material refleja la intención de los frailes de “ilustrar literalmente las palabras de San Pablo, ‘vemos ahora en un espejo oscuramente’,”¹⁷¹ además de ser eco de las tradiciones prehispánicas, en las que a los ídolos se les colocaba un corazón de este material.¹⁷² También hace referencia a textos cristianos donde el espejo y la cruz se encuentran relacionados, como en algunos pasajes escritos por Santa Clara, San Buenaventura y Sor Juana Inés de la Cruz.¹⁷³ El autor concluye su texto diciendo que “Sin menospreciar la contribución indígena a la iconografía [de las cruces atriales], he preferido tomar un punto de vista medieval. Así he sugerido una ‘conexión jerosolimitana’...”¹⁷⁴

En 2001 María de los Ángeles Rodríguez Álvarez publicó *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, resultado de su tesis de doctorado en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Siguiendo la línea de la escuela francesa, la autora estudió las costumbres funerarias durante el periodo virreinal. Al tratar sobre la importación del modelo europeo de enterramiento a territorio americano, dedicó unas líneas al atrio y su cruz.

Considera que “A pesar de que son escasas las evidencias arqueológicas sobre el uso del atrio como cementerio en el siglo XVI, existen suficientes referencias documentales para determinar que este lugar, además de las funciones de adoctrinamiento, sirvió como cementerio.”¹⁷⁵ Bajo esta hipótesis analizó la cruz atrial como ‘cruz de cementerio’. Para la autora, al definir el atrio como cementerio, la cruz novohispana adquiere sentido, pues las cruces en el cementerio no debían contener la efigie de Cristo, con lo que “entonces, la antigua explicación de que no tenían la imagen del crucificado para no propiciar la idea de sacrificio humano, deja de tener tanto sentido, ya que el hecho de no tener esta imagen se puede deber a que simplemente son cruces de cementerios.”¹⁷⁶ Como ejemplos habla de las cruces de San José de los Naturales y la cruz de Mañozca:

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷² *Ibid.*, pp. 33-34.

¹⁷³ *Ibid.* p. 35.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 36.

¹⁷⁵ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, p. 56.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 59.

La visión de estas grandes cruces a la entrada de los atrios-cementerios recuerda la gran cruz del cementerio de los Santos Inocentes de París; la cruz “hosanna” que Philippe Aries menciona siempre como señal especial de los cementerios medievales.¹⁷⁷

Con estos ejemplos la autora afirma que los atrios del siglo XVI son los cementerios de la época, “...cuyo uso se prolonga hasta el siglo XX, sobre todo en el ambiente rural, ya que en las ciudades a partir del siglo XVIII se inicia el proceso de secularización, con el alejamiento de los lugares de entierro de las zonas de habitación.”¹⁷⁸ Como punto en contra de su propuesta, ella misma acepta que la arqueología no ha comprobado este uso en los atrios del siglo XVI.

Esta propuesta del atrio como cementerio no era nueva, aunque hay que decir que no se había analizado. Además de que Kubler ya había hecho consideraciones someras al respecto, como mencionamos líneas atrás, el tema se encuentra en crónicas del siglo XVI a las que hicimos referencia. Es de mi interés explorar los alcances y limitaciones del atrio como cementerio y sus posibles repercusiones en la iconografía de las cruces novohispanas, por lo que dedicaremos una sección de esta investigación al tema.

En 2003 se publicó *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, de Martha Fernández, libro que trata sobre “...la historia de las imágenes del palacio celestial de Dios que se construyeron, a lo largo de tres siglos, en el México virreinal.”¹⁷⁹ En el capítulo IV, la investigadora se ocupa sobre el simbolismo de cada uno de los elementos arquitectónicos que formaron los conventos del siglo XVI: el atrio, la capilla abierta, las capillas posas y la cruz atrial. Sobre nuestro objeto de estudio señala que “Las cruces atriales fueron centrales en los conjuntos conventuales del siglo XVI. Primero fueron de madera y después de piedra labrada. En estas cruces talladas, la Pasión de Cristo se sugiere por medio de la representación de las formas convencionales de sus signos iconográficos como la lanza, el gallo, la escalera, las pinzas, la corona de espinas, los clavos, etcétera; así es, por ejemplo, la cruz de Jilotepec, Hidalgo.”¹⁸⁰ También menciona a la cruz de Atzacolco diciendo que “Ocasionalmente, se representaba también el rostro de Cristo,

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁷⁸ *Ibidem.*

¹⁷⁹ Martha Fernández, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, p. 9.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 73.

como en la cruz de Atzacalco, Distrito Federal; o sus brazos crucificados, como en la de Zoquizoquipan, Hidalgo.”¹⁸¹

Apoyándose en las hipótesis de Estrada de Gerlero, complementa la idea de los conventos novohispanos como fortaleza espiritual. En este tenor menciona que la cruz atrial ...podiera encontrarse relacionada con el tabernáculo levantado por Moisés, el atrio y el claustro eran imágenes del paraíso. En ambos casos, además del jardín –ya de por sí significativo en este sentido- estaban siempre divididos en cuatro partes por igual número de andadores, los cuales seguramente recordaban los cuatro ríos del paraíso: un Edén presidido por Cristo simbolizado –en el atrio- por la cruz...¹⁸²

Las observaciones de Martha Fernández se complementaron en 2011 con la publicación de *Estudios sobre el Simbolismo en la arquitectura novohispana*. En este libro la autora menciona que “La arquitectura sagrada, para serlo, tiene que reproducir en la tierra los arquetipos celestiales.”¹⁸³ Bajo esta premisa trata el tema de la cruz reafirmando la idea de que, dentro de la recreación de la Jerusalén Celeste que se proyecta en el atrio novohispano, “la cruz central representaba, por supuesto, a Cristo, al Cordero que era el Santuario de esa ciudad y, al mismo tiempo, el Árbol de la Vida.”¹⁸⁴



La desarticulación del aura

Como mencioné al inicio de esta investigación, uno de mis objetivos es esclarecer cómo es que se ha ido construyendo el ‘aura’ de las cruces atriales. El análisis historiográfico nos permite identificar las teorías con las cuales se ha ido articulando. Es mi intención hacer un ejercicio de ‘desarticulación’ de las diferentes ideas que se han planteado los investigadores

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 78-79.

¹⁸³ Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, p. 157.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 192.

para a su vez ‘rearticular’ las mismas bajo otra perspectiva, en la que se privilegiará el uso de imágenes para ilustrar cada uno de los temas a explorar.¹⁸⁵

Desde el análisis de las fuentes primarias hemos dado cuenta de que son casi nulas las referencias que sobre la cruz atrial dejaron los cronistas y no sólo porque se usara el término ‘patio’ en lugar de ‘atrio’, sino porque las cruces poblaron todo el territorio evangelizado y se encontraban también en caminos, plazas y cementerios. Esto sin tomar en cuenta que algunas cruces que se encuentran actualmente en los atrios fueron colocadas ahí en el siglo XX por decisión de restauradores que de este modo daban a los conventos la uniformidad que los historiadores del arte suponían que debió existir en estas construcciones.

Manuel Toussaint mantuvo una categorización de las cruces de acuerdo a su ubicación y función, lo que lo llevó a hablar de cruces misioneras, de claustro y de camino, a la par de las atriales. Conforme el estudio de las cruces fue cayendo en generalizaciones, se estableció de manera categórica que en ellas se sustituyó a Cristo por los símbolos pasionarios.

José Moreno Villa, Raúl Flores Guerrero y posteriormente John Mc Andrew, partieron de la idea de que la cruz atrial suprimió al cuerpo de Cristo, equívoco que surgió a mi parecer, por considerar cruz y crucifijo como sinónimos. Este pensamiento contribuyó a construir el “aura” de las cruces, que fueron estudiadas con una mirada a partir de lo prehispánico, como ya he explicado. Para demostrar el error en estas teorías considero fundamental abordar la historia de la cruz y el crucifijo en el arte católico, anterior al arribo de los españoles, y así esclarecer las diferencias litúrgicas que entre una y otro existen y que eran más evidentes en el pasado.

¿Por qué ocupar tantas líneas en las hipótesis de estos tres investigadores? Si bien en los últimos años los estudiosos han demostrado lo falaz de sus argumentos e incluso Jaime Lara ni siquiera los menciona, quizá considerando que la cuestión ya ha sido lo

¹⁸⁵ La mayor parte de las investigaciones que hablan sobre antecedentes no presentan imágenes; hablan de obras que se habrán visto *in situ*, pero que las palabras no son suficientes para describir; es por ello que a la par de las fuentes literarias, que son de gran importancia para el estudio iconográfico-iconológico (de acuerdo a la teoría planteado por Aby Warburg y Erwin Panowsky,) considero imperante la necesidad de recurrir a la imagen. Es de imágenes que hablamos y las imágenes deben dialogar entre sí.

suficientemente refutada y rebasada; pienso que no es así por varias cuestiones. Si bien los textos presentados en la última parte de este análisis han dado pruebas de lo débil que resulta la idea de la “supresión” del cuerpo de Cristo sugerida por esos tres autores, éstas siguen siendo lugar común de los no académicos cuando se habla de cruces atriales. Más aún, en los mismos círculos de la academia he escuchado cómo se repite la propuesta de Flores Guerrero en torno a que las cruces atriales no tienen el cuerpo de Cristo porque se evitaba recordar a los indígenas sus cultos sangrientos. Esto sólo refleja que la propuesta sigue estando fuertemente afianzada. La pregunta es ¿por qué?

Si bien la teoría no ha resistido el análisis documental, lo cierto es que la misma contribuyó en gran manera a crear esa “aura” en las cruces atriales. Más allá de sus cualidades formales, que en algunos casos son lo suficientemente evidentes para que destaquen como objetos artísticos de gran valía; el colocarles este “aura” que las vinculó con lo prehispánico, les ha dado un valor especial. Habrá que preguntarse hasta qué punto la tradición puede socavar las evidencias históricas que se han ido presentando contra esta propuesta a lo largo de los años y si algún día esta situación cambiará.

La sección que dedicaremos a la historia de la cruz y el crucifijo, previa al arribo en América, nos permitirá abordar otros temas que también han sido tocados por los investigadores, como lo son la presencia de las Armas de Cristo vinculadas a la Pasión, el Juicio Final, el Varón de Dolores y la Misa de San Gregorio.

Un tercer tema, dentro de esta serie de antecedentes, será el de las cruces de piedra en España (con algunas menciones en Italia) y el sentido sacralizador de las mismas; se abordará las cruces de término y de camino, los humilladeros y los cruceiros de la región de Galicia, que también han sido señalados como influencias para la confección de las cruces atriales. Si bien la sección de antecedentes puede parecer profusa, la considero necesaria para esclarecer cada uno de los puntos que han ido rastreando los estudiosos al paso de los años.

Posteriormente pasaremos a Nueva España; la introducción de la cruz por parte de Hernán Cortés y de los misioneros, quienes fueron los responsables de explicar el significado del símbolo que formaba parte de la nueva fe impuesta a los nativos. La cruz cobraría sentido a través de la enseñanza de la Pasión de Cristo, cuya devoción fue ampliamente difundida por los religiosos.

El siguiente punto a tratar será la visión del conjunto atrial, pues se hace necesario partir del “todo” al que pertenece el objeto de estudio para después abordarlo de manera individual. En este punto haremos un paréntesis para tratar el tema del cementerio medieval y su transferencia y posible lugar en el conjunto conventual novohispano, con el que buscaremos evidenciar la existencia de algunas cruces de cementerio dentro del grupo que se ha denominado “cruz atrial”.

Posteriormente trataremos de forma breve una clasificación de las cruces; las serialidades que existen de un tema aparentemente único para, de este universo, extraer las cruces de Atzacolco, Huichapan y la Villa de Guadalupe, con las que cerraremos este análisis.

La cruz atrial de Santiago Atzacolco

Aunque el fenómeno “cruz atrial” ha sido descrito de manera global y en torno a él se han hecho una serie de generalizaciones, lo cierto es que, analizando las fuentes, podemos ver que los ejemplos que se usan para hablar del mismo no pasan de una veintena a pesar de que, de acuerdo a Mariano Monterrosa, existen más de cuatrocientas cruces pétreas. Siendo más metódicos, esta muestra que encontramos en los veintisiete textos citados, podemos reducirla a ocho ejemplares, que son los que aparecen en más de un par de ocasiones. En primer lugar tenemos a las cruces de Atzacolco y Acolman, seguidas de las de Huichapan, Cuautitlán, Jilotepec, el Tepeyac, San Felipe de los Alzates y Tepeapulco.

¿Qué tienen en común estas cruces? ¿Qué las hace destacar de las demás para ser continuamente citadas?

Hay que decir que estas piezas fueron las primeras en aparecer en los textos de José Moreno Villa y Manuel Toussaint y fue a partir de estos dos autores que se construyó en gran medida el estudio de las cruces atriales. La cruz del Tepeyac se presenta como un caso excepcional, pues aunque se mencionó hasta 1963, su modelo se repite en las cruces de Atzacolco y de Huichapan. Es más, si tuviéramos que reducir la muestra, nos quedaríamos sólo con seis modelos, dado que estas tres cruces (Atzacolco, Huichapan, Tepeyac), comparten formas similares.

De estas ocho cruces “ejemplares”, cinco de ellas tienen al centro el rostro de Cristo, mientras que la de San Felipe de los Alzates llamó la atención por su disco de obsidiana, reminiscencia de material de origen prehispánico incrustado en una pieza cristiana. Por su parte, la mención de Tepeapulco parece estar ligada al recuerdo de la cruz de Mañozca, que era originaria de esta localidad. La cruz de Cuautitlán resulta de interés por su dimensión y calidad en la talla, además de ser una de las pocas que se encuentran fechadas.

Hay que señalar que sólo cuatro de estas cruces actualmente se encuentran en el centro de su atrio (Atzacolco, Huichapan, Jilotepec y San Felipe de los Alzates), dos de ellas se encuentran fuera (Acolman y Cuautitlán); la de Tepeapulco está adosada a uno de los muros del templo (en sentido estricto no es una cruz atrial), mientras que de la cruz del Tepeyac desconocemos su ubicación original.

Toda esta ‘numeralia’ viene al caso para demostrar cómo es que se ha construido la generalización del concepto “cruz atrial” con pocos ejemplos que ni siquiera entre ellos resultan uniformes, ni desde el punto de vista estilístico, ni desde el punto de vista espacial. Esta denominación, aunque pareciera simple, ha contribuido a la interpretación de un fenómeno múltiple de una forma única, cuando una de las cuestiones que distingue a las cruces es precisamente la variedad de sus modelos y de sus ubicaciones. Incluso hay casos en los que cruces que no eran atriales (como la que actualmente se encuentra en el convento de Huejotzingo, Puebla) fueron removidas con la finalidad de dar al espacio una cruz al centro para cumplir con el esquema dictado en los estudios artísticos (sin que ello no quiera decir que en algún momento existió una cruz al centro).

¿A dónde quiero llegar con todo esto? A señalar que, aunque abordaré la cruz atrial de manera general en la mayor parte de esta investigación (como se ha hecho en casi todos los estudios que tratan el tema), estoy convencido de que el fenómeno resulta demasiado complejo y que si bien sí es posible tratarlo globalmente desde un punto de vista simbólico, cada obra tiene su “aura” particular, y es a la de la cruz de Santiago Atzacolco que dedicaré la última sección de este estudio, la cual estilística y geográficamente está ligada a las de la Villa de Guadalupe, que también estudiaremos. Como caso adicional mencionaremos algunos datos de la cruz de San Mateo Huichapan.

La selección de esta pieza se dio por dos motivos: formal el primero, pues la considero uno de los ejemplares más bellos que se conservan. El segundo tiene que ver con

su historia: la cruz de Atzacolco (a la par de la de Acolman) resulta la más citada en los estudios históricos; también ha sido una de las más reproducidas y, lamentablemente, una de las que actualmente se encuentran en peor estado.

La historia de la cruz atrial en general y de la de Santiago Atzacolco de manera particular, me permitirá analizar la manera en la que “culto” y “arte” se han asumido uno al otro, siguiendo el reto planteado por Jean-Claude Schmitt quien ha señalado que

Comprender la función estética de las obras (las obras como tales son “arte”) como una dimensión esencial de su significado histórico (su papel “cultural” y a la vez político, jurídico, ideológico) es ciertamente una de las tareas más difíciles, pero de las más urgentes asignadas hoy a los historiadores y a los historiadores del arte.”¹⁸⁶

Las líneas metodológicas que se explorarán en esta investigación por un lado corren paralelas a la iconografía, siguiendo los modelos de Gombrich y Panowsky; mientras que por otro lado siguen la propuesta de Jerome Baschet en torno al estudio del tiempo como parte fundamental de la historia.

¹⁸⁶ Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”, en *Relaciones* 77, Invierno 1999. Vol. XX. p. 36.

PRIMERA PARTE

DE LA CRUZ AL CRUCIFIJO

En estas cruces hay más de un detalle europeo. Uno, la flor de lis como remate y adorno de los brazos; otro, la aplicación de los símbolos de la Pasión; y tercero, la tendencia a suprimir el cuerpo doloroso del Crucificado. Los tres detalles son góticos y muy del siglo XV.¹⁸⁷

De esta manera José Moreno Villa se refería a las cruces atriales novohispanas en su libro *Lo mexicano en las artes plásticas*, publicado en 1948. Teniendo como antecedente una mirada europea (había nacido en Málaga y conocía bien el arte español, antes de su exilio en Estados Unidos y su posterior llegada a México), Moreno Villa se había quedado prendado de varias obras de arte producidas en nuestro país durante la época virreinal; entre ellas las cruces atriales. Una de sus observaciones será el punto de partida para que otros investigadores analicen el fenómeno de la cruz atrial: la supresión del “cuerpo doloroso del crucificado”.

¿Una cruz sin Cristo es una cruz incompleta? Resulta tan común para nosotros verla “complementada con la efigie del crucificado”, que tal vez nos parece extraño pensar en cruz y crucifijo de manera distinta.¹⁸⁸ La realidad es que ambas representaciones aparecieron en el arte cristiano en tiempos diferentes. Una cruz sin el cuerpo del salvador no necesariamente lo está suprimiendo, ya que por sí misma es otro elemento en la liturgia católica. Aunque no puede pensarse en ella sin deslindarla del episodio pasionario, la cruz adquirió un estatus individual, siendo el símbolo de mayor renombre en los orígenes del cristianismo.

En la primera parte de esta investigación, propongo un breve recorrido visual a través del tiempo, en el que se presentarán algunas de las formas y usos que fue adquiriendo la cruz hasta llegar a su reencuentro con el cuerpo de Cristo en las artes figurativas, fusionándose en el crucifijo. Esta revisión es necesaria por varias razones: hacer la distinción entre un elemento y otro nos permitirá enfatizar su discurrir paralelo, que se mantuvo a la llegada de los españoles a tierra americana. Hablar de las diferencias de

¹⁸⁷ José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, p. 23.

¹⁸⁸ Cfr. Sanz Ambrosio, *Historia de la cruz y crucifijo*, p. 167.

ambos elementos desde una perspectiva histórica puede ayudarnos a entender el por qué en las cruces atriales el cuerpo de Cristo no aparece, lo cual no es resultado de una “supresión” intencional con fines sociológicos como se llegó a pensar, sino que es un fenómeno que replica lo que ocurría en Europa.

Este recorrido nos acercará a los que –considero– son los antecedentes de la cruz atrial. Una vez que tratemos sobre ellos, hablaremos de las cruces novohispanas como resultado de la continuación de los usos y costumbres medievales.

DEL CRISMÓN A LA CRUZ. LA CRUZ LITÚRGICA

-¿Y qué quieren que haga con el que ustedes llaman el Rey de los judíos?

Ellos contestaron a gritos:

-¡Crucificalo!

Pilatos frente a la muchedumbre. *San Marcos, 15, 12-13.*

¿Por qué fue una cruz simbólica, el Crismón, la que identificaría a los cristianos de los primeros tiempos y no la cruz pasionaria, que es la que conocemos y usamos actualmente? Son varias las razones que se han dado al respecto; la más difundida es que esta cruz siguió siendo un instrumento de tortura hasta el siglo IV. La crucifixión estaba reservada únicamente para los esclavos y ciudadanos no romanos. El castigado se sujetaba, enteramente desnudo, con cuerdas o cuatro clavos y no era levantado a más de medio metro. El nombre del criminal y el delito del cual se le acusaba eran escritos en una tabla que llevaba colgada al cuello hasta el lugar de su ejecución.¹⁸⁹

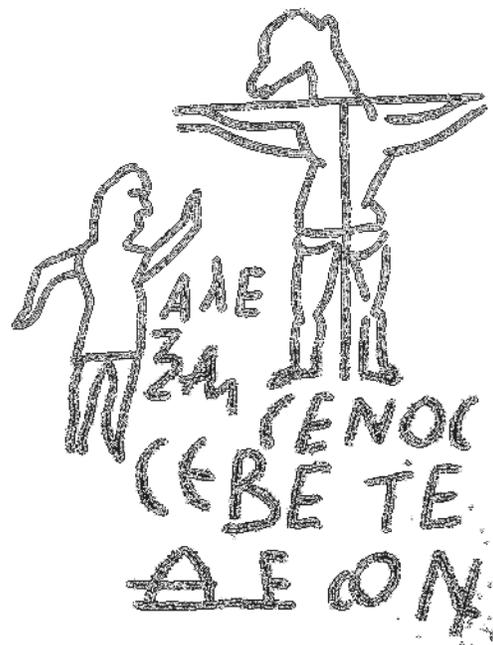
Si bien la cruz como símbolo religioso había estado presente mucho antes del cristianismo y con connotaciones diversas, relacionadas principalmente con un sentido espacial;¹⁹⁰ la cruz pasionaria, por su carácter punitivo, era objeto de rechazo para los propios cristianos y aprovechada como motivo de mofa contra ellos por parte de los paganos, tal como quedó manifestado en el grafiti encontrado en el antiguo edificio del

¹⁸⁹ Paolo Gigliani, *La croce e il crocefisso Nella tradizione e nell'arte*, pp. 9-10.

¹⁹⁰ Relacionada entre otras cosas con el centro, las cuatro direcciones (arriba-abajo, derecha-izquierda) y los cuatro puntos cardinales. Para justificar el simbolismo de la cruz, se van haciendo asociaciones de los significados que esta imagen tenía en otras culturas, es así que en la carta a los Efesios se dice que por medio de la cruz se reconcilian los opuestos, el cielo y la tierra. *Ibid.* p. 13.

Pedagogium en Roma, en la que podría considerarse como una de las primeras representaciones de la crucifixión –aunque con sentido peyorativo (IMAGEN 1).

En ella aparece un hombre con cabeza de burro sobre una tau, la forma más usada de la cruz como pena capital en el Imperio Romano.¹⁹¹ Frente a él, otro hombre levanta el brazo en señal de saludo, mientras que en los caracteres puede leerse “Alexameno reza a su Dios”. El grafiti ha sido interpretado como una burla de los compañeros de Alexameno a su fe. Cercana a esta inscripción se encontró otra, que se considera la respuesta del injuriado: “Alexameno es fiel.”¹⁹² La caricatura nos da una idea del clima en el que se desarrollaron los primeros cristianos.



1. Grafiti de Alexameno. *Pedagogium*. Siglo I-III. Roma.

¹⁹¹ Sobre la forma que pudo tener la cruz pasionaria abundaremos más adelante. Ahora detengámonos en la representación de la cabeza de burro. En el capítulo XVI del *Apologeticum* de Tertuliano, podemos encontrar las razones por las que se representó a Cristo de tal manera:

“Algunos han soñado que nuestro Dios era una cabeza de jumento. Esta sospecha ingirió Cornelio Tácito en el libro quinto de su historia, en que tratando de la guerra de los judíos comenzó por el origen de esta gente; y del nombre, del principio y de la religión sólo escribió lo que quiso. Allí cuenta, pues, que en la salida de los judíos de Egipto, que él llama destierro, en los espaciosos desiertos de la Arabia, esterilísimos de agua, fueron afligidos de la sed. Pero viendo salir del pasto unos jumentos silvestres les siguieron, y por sus huellas hallaron venas de agua. Los judíos, agradecidos al animal que los guió, consagraron en Dios la calavera de la bestia. Y como los cristianos convienen en algo con los judíos, interpretaron los malévolos que también ellos adoran la cabeza de este animal. Pero el mismo Cornelio Tácito, gran hablador de mentiras, refiere allí esta verdad: que cuando Cneo Pompeyo ganó á Jerusalén, deseoso de explorar los misterios de la religión judaica, entró en lo interior del templo y no halló ningún simulacro...”

Tertuliano, *Apologéticum*, Capítulo XVI. “Que los Cristianos no adoran la cabeza del jumento, ni palos derechos, ni al sol ni a ononichites”, en http://www.tertullian.org/articles/manero/manero2_apologeticum.htm#C16 Fecha de consulta: septiembre de 2010.

¹⁹² Ambrosio Sanz, *op. cit.*, p. 38.

Tertuliano en su *Apologeticum*, escrito a finales del siglo II, respondió a varias de las injurias contra los creyentes de la nueva fe. Algunos de sus comentarios nos ayudan a comprender por qué la cruz pasionaria no podía ser símbolo de identificación de los cristianos, aunque probablemente ya se usaba, como se infiere en el mismo texto:

¿Y por qué zahieren por absurda la adoración de la cruz de madera los que adoran palos? ¿Cómo llaman temerario el culto de un palo los que adoran vigas? ¿Qué importa que sea el traje diverso, si la materia es una, ni que sea diferente la figura, si es uno el cuerpo? Aquellas varas de los huertos en que adoráis á Palas *Ateniense*, y aquellos palos derechos que ponéis en los campos, en que adoráis á Ceres *Farrea*, no son también informes palos sin efigie, y leños rudos que apenas se diferencian del árbol mayor de nuestra cruz, y les dais profunda adoración? Ya veo que decís que aquellos palos derechos no son cruz, sino parte de ella. Es así; mas por ventura mostramos en esto mejor juicio, que ya que adoramos un leño le veneramos de manera que nos representa á Dios entero y no partido (...). Adoráis los trofeos de las victorias en que van pendientes los despojos, y los interiores intestinos del trofeo son cruces, porque son vigas cruzadas (...). Alabaré siempre el cuidado curioso; que adorando nosotros cruces desnudas, vosotros las adoráis adornadas.¹⁹³

Aunque Tertuliano reprobaba el culto a los trofeos de las victorias romanas, irónicamente será de esta forma que la cruz se introduzca como símbolo de un cristianismo ya oficialmente aceptado en el imperio romano, de la mano de Constantino.

La leyenda de cómo la cruz se convirtió en símbolo del imperio es ampliamente conocida y ha sido reproducida en múltiples obras. Lo importante a destacar para este estudio, es que su introducción tuvo un origen militar y evidentemente pagano.¹⁹⁴

Cuenta Eusebio de Cesárea, biógrafo de Constantino, que antes de la batalla del puente Milvio, en la que se enfrentaría al ejército de Majencio, el emperador "... vio con

¹⁹³ Tertuliano, *op. cit.*

¹⁹⁴ Las invocaciones de Constantino para que el Dios cristiano se manifestara (*cfr.* Eusebio de Cesárea, *Vida de Constantino*, Libro 1, 28, pp. 170-71), reflejan un espíritu supersticioso. De hecho, aunque oficializó el cristianismo, no por ello desapareció las costumbres paganas. Sería Teodosio I quien finalmente acabaría con el clima de tolerancia frente a otras doctrinas, que se había mantenido durante parte del siglo III. *Cfr.* Sanz, *op. cit.*, pp. 64-67.

sus propios ojos, en pleno cielo, superpuesto al sol, un trofeo en forma de cruz, construido a base de luz y al que estaba unido una inscripción que rezaba: *con éste vence.*”¹⁹⁵



2. *Historia de Constantino*, Andrea Camassei, s. XVII. Baptisterio de San Juan de Letrán, Roma.

La cruz vista por Constantino no era la de la pasión, como posteriormente se interpretaría en las obras que representan este acontecimiento (IMAGEN 2),¹⁹⁶ sino el Crismón, usado desde tiempo atrás por los cristianos como uno de los símbolos que los identificaba. La manera en la que el emperador daría a conocer la forma revelada, resulta de sumo interés desde el punto de vista artístico, pues involucra a creadores y materiales en un segundo momento de su visión:

En sueños vio a Cristo, hijo de Dios, con el signo que apareció en el cielo y le ordenó que, una vez se fabricara una imitación del signo observado en el cielo, se sirviera de él como de un bastión en las batallas contra los enemigos [...] tras haber convocado a artesanos en el

¹⁹⁵ Eusebio de Cesárea, *op. cit.* p. 171.

¹⁹⁶ En la pintura “Historia de Constantino” (Andrea Camassei, s. XVII), se representa al emperador en compañía de su ejército, tal como Eusebio de Cesárea describió el hecho: “El pasmo por la visión lo sobrecogió a él y a todo el ejército, que lo acompañaba en el curso de una marcha y que fue espectador del portentoso”. *Ibidem*. Seleccioné esta imagen por estar pintada en el baptisterio de San Juan de Letrán, lugar simbólico en la oficialización del cristianismo, pues sería en este sitio (aunque no en este edificio), donde Constantino fue bautizado. Como puede verse, el Crismón fue sustituido por la cruz pasionaria.

oro y las piedras preciosas, se sienta en medio de ellos y les hace comprender la figura del signo que ordena reproducir [...] Se elaboró de la siguiente forma: Una larga asta revestida de oro disponía de un largo brazo transversal colocado a modo de cruz; arriba, en la cima de todo, se apoyaba sólidamente entretejida a base de preciosas gemas y oro una corona, sobre la cual dos letras indicando el nombre de Cristo connotaban el símbolo de la salvífica fórmula por medio de los dos primeros caracteres: la *rho* formando una *ji* hacia el medio...¹⁹⁷

Oro y piedras preciosas, la fórmula indisoluble de muchas cruces producidas desde entonces. El uso de estos materiales no es casual, ambos son mencionados en el Antiguo y Nuevo Testamento.

La maniobra constantiniana le permitió ganar la simpatía de los cristianos, en un momento en el que sólo representaban el 10% de la población.¹⁹⁸ Gracias a ello, el Crismón se extendió más allá del ámbito funerario, donde mayormente se había representado hasta ese entonces.

El Crismón formaba parte de los emblemas con los que los cristianos comenzaron a diferenciar a sus muertos de los de otras religiones (paganos y judíos), dentro de las catacumbas. En las de San Sebastián en Roma se han encontrado diecisiete símbolos relacionados con el cristianismo; varios de ellos retomados de la misma tradición grecorromana como el pavorreal, el ancla, el pez o el mismo Crismón, que de acuerdo con Charbonneau-Lassay tiene su equivalente en una sigla romana usada tiempo atrás, relacionada con el prestigio y que se encuentra reproducido en monedas de la época de Tiberio y de Trajano.¹⁹⁹ El uso de símbolos de la Antigüedad le permitió al cristianismo anclarse en la memoria aprovechando la reputación que éstos tenían. En ocasiones los

¹⁹⁷ *Ibid*, Libro 1, 29-31, pp. 171-72. Lactancio, otro de los biógrafos de Constantino, relata este mismo episodio en *La muerte de los persegutores*, cap. XLIV. Cfr. Louis Charbonneau-Lassay, *Le Pietre Misteriose del Cristo*, p. 147.

¹⁹⁸ Jérôme Baschet, *La Civiltà Feudale*, p. 48.

¹⁹⁹ “Abreviando su nombre mediante la sobreposición de la X y la P, los cristianos de los primeros siglos aplicaron a Cristo una sigla en uso mucho tiempo atrás, en el antiguo mundo pagano, a la cual venía atribuido un significado elogioso que los latinos traducían como *existimare*, *existimatis*, en la acepción de optima reputación, de claro renombre”. Aparece en monedas de Tiberio y de Trajano, de Atenas, de Mitriade y de Tolomeo. Charbonneau-Lassay Louis, *op. cit.* pp. 148-49.

modificó y revistió de nuevos significados.²⁰⁰ Entre estos diecisiete iconos sólo uno es antropomorfo: el orante, un hombre con los brazos y manos extendidos hacia el cielo.

¿Por qué usar símbolos y no un retrato del nuevo dios, como era costumbre para los paganos?

Al surgir el cristianismo al amparo de los postulados de la religión judía, las representaciones figurativas de Dios estaban vedadas. En su origen, el cristianismo se ostentó como iconoclasta: uno de los postulados que enarbolaría la nueva fe sería precisamente la condena a los *simulacra*, las representaciones de los dioses paganos.²⁰¹

A pesar de ello, la adhesión al mundo figurativo propia de la cultura romana, estaba muy arraigada y pronto la costumbre comenzaría a hacerse nuevamente visible. La búsqueda de retratos de Cristo y de los santos fue una necesidad temprana, aunque no oficial, en la misma época de Constantino,²⁰² mientras que los retratos de los muertos pronto se hicieron acompañar del signo cristiano (IMAGEN 3).



3. Lápida funeraria (Detalle). Museo del Capitolio.
Siglo II. Roma.

Regresemos al Crismón. Al amparo del poder soberano, esta cruz litúrgica comenzó a invadir todos los espacios públicos marcando y resacralizando la urbe romana: no sólo se hizo presente en plazas, palacios y basílicas, sino que se reprodujo en las monedas

²⁰⁰ Vid. Jacques Le Goff, *Una Edad Media en Imágenes*, p. 62 y Charbonneau-Lassay, *op. cit.* p. 11.

²⁰¹ Vid Luigi Canetti, *Constantino e l'immagine del Salvatore. Una prospettiva mnemistorica sull'aniconismo cristiano antico*, pp. 234-36.

²⁰² Es de particular relevancia la solicitud de un retrato de Cristo por parte de Constanza, hermana del emperador. *Vid infra*, pp. 83-84.

imperiales, unida al retrato de Constantino.²⁰³ Todo ello se sumó a su antigua presencia en los espacios fúnebres y sus objetos de uso cotidiano, como lápidas y lámparas de aceite.

El Crismón tuvo variantes desde épocas tempranas. Aunque la versión constantiniana, que fusionó las letras X (ji) y P (rho), las primeras del nombre de Cristo en el alfabeto latino (XPICTOC-Christos), terminó siendo la más conocida; la versión griega, en las que se usaron las letras I y X (IHCOCYX-XPICTOC Iesus-Cristos), fue la primera en aparecer²⁰⁴ e incluso mantuvo su presencia de manera paralela a la versión del emperador. La X pronto rotó para de este modo adquirir la forma de cruz griega. Es esta representación la que al paso de los siglos más va a prosperar y se hará presente en todos los objetos litúrgicos del cristianismo, como las cruces procesionales, a las que nos referiremos más adelante.

Para hablar sobre la transformación y convivencia de estos símbolos, que por otro lado nos habla de un proceso en el que una imagen aún no predominaba sobre la otra, no obstante la oficialización del Crismón, haremos uso de tres muestras de arte funerario (IMAGEN 4).



4. Sarcófagos. Iglesia de San Apolinar en Classe, Ravena.

²⁰³ *Ibid*, p. 250.

²⁰⁴ Charbonneau-Lassay, *op. cit.*, p. 138.

En estos tres sarcófagos, conservados en la iglesia de San Apolinar en *Classe* a las afueras de la antigua ciudad bizantina de Ravena, Italia, podemos ver la transformación o si se prefiere, la convivencia del Crismón y la cruz. Los sarcófagos han sido datados entre los siglos V y VIII.

Detengámonos en el primero de ellos: En la parte superior y central de este sarcófago tenemos la presencia del Crismón con los símbolos alfa y omega pendiendo de él; todo el conjunto se encuentra circundado por una corona fitomorfa. Las letras alfa y omega le dan al Crismón una lectura apocalíptica. Estos símbolos son con los que Dios se presenta a San Juan al inicio de la revelación en Patmos:

“Yo soy el alfa y la omega” dice el Señor, el Dios todopoderoso, el que es y era y ha de venir.²⁰⁵

A los costados de esta corona encontramos dos más, pero ahora enmarcando una cruz, formada con la letra rho en el fuste vertical y con la fusión de los cuatro ejes de la letra X formando el fuste horizontal. Las letras alfa y omega siguen colgando de este nuevo eje, que ya adquiere la categoría de una primitiva cruz latina. En el frente del mismo sarcófago encontraremos al Crismón flanqueado por dos pavorreales, símbolo de la incorruptibilidad de la carne,²⁰⁶ además del árbol de la vid, cuyo fruto sirve de alimento a otros animales.

Un segundo sarcófago muestra otra variante del Crismón en su cubierta: dos cruces sobrepuestas forman una figura de ocho brazos, mientras que en la parte frontal, ya dentro del arte figurativo, se representa a un joven Cristo en el trono, acompañado por otros

²⁰⁵ *Apocalipsis*, 1, 8. La representación de Dios como Alfa y Omega tiene su origen en el Antiguo Testamento, en los libros de *Éxodo* 3, 14 e *Isaías*, 41, 4, 44. En ambos se habla de él como “el primero y el último”. Al ser el Apocalipsis un libro con mensaje simbólico, se debieron seleccionar la primera y última letra del alfabeto griego para representar el principio y el fin.

²⁰⁶ San Agustín en la *Ciudad de Dios* habla sobre la cualidad incorruptible de esta ave, la cual el mismo tiene la posibilidad de comprobar: “¿Y quién sino Dios, creador de todas las cosas, dio a la carne del pavo real muerto la prerrogativa de no pudrirse o corromperse? Lo cual, como me pareciese increíble cuando lo oí, sucedió que en la ciudad de Cartago nos pusieron a la mesa una ave de éstas cocida, y tomando una parte de la pechuga, la que me pareció, la mandé guardar; y habiéndola sacado y manifestado después de muchos días, en los cuales cualquiera otra carne cocida se hubiera corrompido, nada me ofendió el olor...” San Agustín, *Ciudad de Dios*, Libro XXI, capítulo IV, p. 536.

personajes (¿algunos de los veinticuatro ancianos que ofrecen sus coronas, descritos en Apocalipsis 4, 4?).

El tercer sarcófago, que formalmente es el más simple, muestra otra variante de la cruz: en la parte frontal se representan tres formas arquitectónicas enmarcadas por arcos. Las laterales tienen una cruz latina que aún recuerda al Crismón por el remate de la rho y las letras alfa y omega pendiendo del fuste horizontal (aunque el orden se altera entre una y otra haciendo un efecto de espejo que buscaba la simetría en la composición). La estructura central, que es de mayores dimensiones, alberga una cruz latina que se muestra entre un cortinaje, de manera ritual dentro de un altar.²⁰⁷ Esta cruz ya está desprovista de cualquier referencia con el Crismón.



5. Cruz gemada. Presbiterio de la iglesia de San apolinar en *Classe*, Ravena, s. VII.

En la misma Basílica de San Apolinar en *Classe* tenemos la presencia de un mosaico con la cruz latina en grandes dimensiones ocupando el sitio principal de la ornamentación del presbiterio (IMAGEN 5). Esta cruz dorada y gemada tiene el rostro de Cristo en el centro y

²⁰⁷ Esta lectura ya había sido propuesta por Sanz (*op. cit.*, pp. 51-56). Este mismo discurso de convivencia-transformación del Crismón y la cruz puede repetirse en otros espacios religiosos, como por ejemplo en el arco del presbiterio de Santa María en Trastevere en Roma.

es una representación de su transfiguración en el monte Tabor narrada en los Evangelios.²⁰⁸ Bien puede considerarse una prefiguración de la cruz pasionaria, si seguimos lo escrito por San Lucas:

...Jesús subió a un cerro a orar, acompañado de Pedro, Santiago y Juan [simbolizados en el mosaico por tres ovejas]. Mientras oraba, el aspecto de su cara cambió, y su ropa se volvió muy blanca y brillante; y aparecieron dos hombres conversando con él. Eran Moisés y Elías, que estaban rodeados de un resplandor glorioso y hablaban de la muerte que Jesús iba a sufrir en Jerusalén.²⁰⁹

Esta imagen, que data del siglo VII, nos ofrece un momento más en la conformación de la iconografía del cristianismo. Aunque ya tenemos una cruz latina, aún mantiene elementos del Crismón: las orlas que rematan cada uno de sus lados son una reminiscencia del remate de la rho. Por otro lado, las letras alfa y omega ya no cuelgan de ella, pero se encuentran presentes a los costados, dentro del espacio estelar figurado por un cielo azul y 99 estrellas. Los símbolos alfa y omega al paso del tiempo darán su lugar al sol y la luna, complementando la idea cósmica de tono apocalíptico:

El sol se volvió negro, como ropa de luto; toda la luna se volvió roja, como la sangre, y las estrellas cayeron del cielo a la tierra.²¹⁰

Aunque el sol y la luna terminarán predominando en las escenas apocalípticas, podemos encontrar obras en las que los cuatro símbolos conviven, como en las cruces que se encuentran en el interior de la catedral de Santiago de Compostela (IMAGEN 6).



6. Cruz funeraria. Dintel en la catedral de Santiago de Compostela, España. s/f.

²⁰⁸ Cfr. *Mateo* 17, 1-13, *Marcos* 9, 2-13 y *Lucas* 9, 28-36.

²⁰⁹ *Lucas* 9, 28-31. Es en el evangelio de Lucas donde se hace referencia a la muerte de Jesús, mientras que en Mateo y Marcos únicamente se dice que Jesús, Moisés y Elías conversaban.

²¹⁰ *Apocalipsis*, 6, 12-13.

Regresemos a la cruz de Ravena. Es dorada y cubierta de piedras preciosas, pues de acuerdo al *Apocalipsis*, 4, 3 “el que estaba sentado en el trono tenía el aspecto de una piedra de jaspe o de cornalina, y alrededor del trono había un arcoíris que brillaba como una esmeralda.”²¹¹ Esta descripción remite *Ezequiel* 1, 26-28: “Encima de la bóveda vi algo como un trono que parecía de zafiro, y sobre aquella especie de trono había alguien que parecía un hombre. (...) En su derredor había un resplandor parecido al arcoíris cuando aparece entre las nubes en un día de lluvia...”. Con estas referencias las piedras preciosas adquirieron un carácter simbólico que ha sido utilizado en muchas obras artísticas. En esta en particular, las piedras de color azul (el zafiro) y verde (la esmeralda), se colocaron sobre la cruz, mientras que el color rojo, dado por el jaspe y la cornalina, en directa alusión a la sangre derramada durante la Pasión, forma el círculo que envuelve la composición cósmica. El rostro de Cristo –ya usado en las representaciones del Pantocrátor– ocupa la parte central de la cruz.

Dos leyendas complementan la escena: en el remate de la cruz tenemos el acrónimo griego IXTHUS (Jesucristo hijo de Dios Salvador) de cuyo significado literal derivó la imagen del pez que sirvió como uno más de los símbolos de los cristianos primigenios. En la parte baja hay otra leyenda, esta vez en latín: *Salus Mundi* “la salvación del mundo”. Esta frase es usada en uno de los textos de San Gregorio que enlaza a Cristo y la cruz.: *Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit*: “Este es el signo de la cruz en la cual colgó la salvación del mundo”.

Este ejemplo nos muestra un momento en el que la libertad creativa respondía a la necesidad de plasmar formalmente los postulados de una fe que aún estaba en periodo de formación. Al no haber representaciones modélicas, los artistas se permitieron muchas licencias cuyo punto culminante se daría en los siglos XV y XVI, antes del Concilio de Trento, que buscó regular la libertad de los creadores.

En este proceso creativo la cruz fue desarrollándose en dos vertientes: por un lado tenemos la cruz litúrgica derivada del Crismón: una cruz con sus cuatro brazos simétricos, a manera de cruz griega o copta. Por otro lado tendremos la cruz pasionaria, la de forma latina, con el fuste vertical más largo.

²¹¹ *Apocalipsis*, 4, 3.

La cruz litúrgica fue la que más se reprodujo en los primeros siglos, ornando prácticamente todos los objetos rituales: en el ajuar de la iglesia, en la vestimenta de los sacerdotes, en las primeras cruces procesionales. Un ejemplo de este uso variado lo podemos ver en el mosaico del ábside de la iglesia de Santa María en Trastevere, Roma (IMAGEN 7). La cruz procesional, como la sostenida por San Lorenzo en este mosaico, será un resabio de la cruz usada como insignia militar.



7. San Lorenzo, San Juliano y los siete candelabros del Apocalipsis. Detalles del mosaico del ábside de Santa María en Trastevere, Roma, s. XII.

Este tipo de cruz gemada fue muy reproducida en el cristianismo de los primeros siglos. Su presencia alcanzó a la ciudad de Oviedo, España, que la transformó en el símbolo de la ciudad (IMAGEN 8).²¹²



8. Cruz de los ángeles, Catedral de Oviedo, s. IX.

²¹² La Cruz de los Ángeles y la Cruz de la Victoria, ambas resguardadas en la catedral de Oviedo, tienen a su alrededor una leyenda de origen militar inspirada en la leyenda constantiniana. Sería Alfonso el Casto quien

LA CRUZ ANTROPOMORFA

A partir del siglo IV, la cruz fue ocupando un lugar cada vez más importante en la nueva fe. No sólo era símbolo de Cristo, sino que poco a poco comenzó a transformarse en un personaje más de la nueva doctrina; cambiando de objeto a sujeto. Será hasta la aparición de la celebración de Corpus Christi que otros objetos relacionados con la liturgia (la hostia y la custodia) penetren en el imaginario con la misma intensidad que la cruz.

El texto que da categoría de personaje a la cruz, es el evangelio apócrifo atribuido a San Pedro, el cual fue referido por Eusebio de Cesárea y otros autores.²¹³ De acuerdo a este texto, la cruz tuvo una participación muy importante entre los prodigios ocurridos al momento de la resurrección de Cristo:

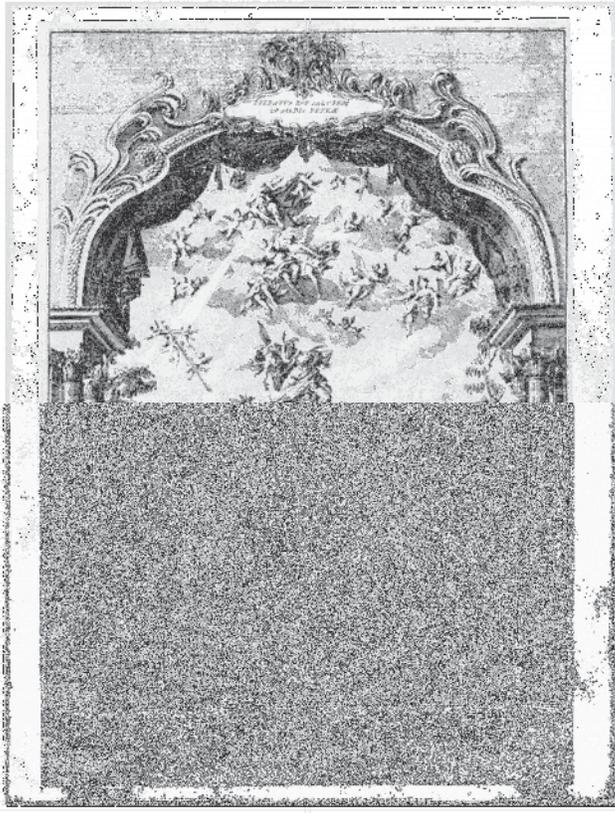
...en la noche tras la cual se abría el domingo, mientras los soldados en facción montaban dos a dos la guardia, una gran voz se hizo oír en las alturas. Y vieron los cielos abiertos, y que dos hombres resplandecientes de luz se aproximaban al sepulcro. Y la enorme piedra que se había colocado a su puerta se movió por sí misma, poniéndose a un lado, y el sepulcro se abrió. Y los dos hombres penetraron en él. [...] Y, apenas los soldados refirieron lo que habían presenciado, de nuevo vieron salir de la tumba a tres hombres, y a dos de ellos sostener a uno, y a una cruz seguirlos [...]. Y oyeron una voz, que preguntaba en las alturas: ¿Has predicado a los que están dormidos? Y se escuchó venir de la cruz esta respuesta: Sí.²¹⁴

De este modo la cruz se ligaba al culto fúnebre. “Los que están dormidos” no son otros sino los muertos, y será la cruz la que lleve la prédica de la nueva era, cuya promesa principal es la resurrección. La misma cruz resucitó junto con el salvador, y de esta forma fue presentada en obras como la diseñada para la liturgia de Semana Santa en San Lorenzo en Damasco, Roma, en 1728 (IMAGEN 9).

trajera a Oviedo esta cruz “hecha por los ángeles”. Vid Juan José Sánchez Badiola, *En torno a Camposagrado, Leyenda, eruditismo y mitología heráldica en la montaña cantábrica*, pp. 203-04. Una copia de esta cruz fue ofrendada por Alfonso III a la catedral de Santiago de Compostela, donde permaneció hasta 1906, año en que fue robada. Vid Carlos Cid Priego, José María de Azcárate, *Las artes en los caminos de Santiago*, Universidad de Oviedo, p. 73

²¹³ El Evangelio de San Pedro, en *Evangelios apócrifos*, p. 293.

²¹⁴ *Ibid.* 10, 1-8. p. 298.



9. Diseño del suntuoso aparato ordenado en la tribuna de la Basílica de San Lorenzo en Damasco para el sepulcro de nuestro señor Jesucristo en la Semana Santa, Filippo Vasconi y Alessandro Mauro, 1728. Aguafuerte. Gabinetto Comunale delle Stampe, Roma.

La cruz pasionaria (que no el Crismón) va adquiriendo las cualidades de una persona, de una santa, y como tal es tratada. A ella se dedicaron dos fiestas en el calendario litúrgico: la invención (celebrada el 3 de mayo y cuyos orígenes deben rastrearse en el siglo IV) y la exaltación (instituida el 14 de septiembre hacia el siglo VII), ambas referidas en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. La Invención de la Cruz fue la festividad más importante en la península ibérica, cuyo fervor contagió a América. El arraigo de esta fiesta se puede ver hasta la época actual. Por su parte la Exaltación está más relacionada con la Iglesia de oriente.

En el capítulo de la Invención de la Cruz de la *Leyenda Dorada*, se habla sobre sus antecedentes “históricos”, rescatados de las Sagradas Escrituras: desde su posible origen hasta el momento en que recibió el cuerpo de Cristo.²¹⁵ Al igual que al Mesías, a la cruz se le construyó una genealogía cuyas raíces se remontaron hasta el paraíso terrenal, pues el

²¹⁵ Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, cap. LXVIII, pp. 380-388.

madero del que fue hecha habría pertenecido al árbol del conocimiento, que dio el fruto prohibido del que comieron Adán y Eva.²¹⁶

Una segunda versión, también recogida por Vorágine, señala que el madero pudo no provenir de este árbol directamente, sino de una de sus ramas que Seth, hijo de Adán y Eva, habría plantado sobre la tumba de su padre. Consideraba que esta historia, de origen griego, era poco fidedigna, pues no procedía de una fuente auténtica.²¹⁷ Lo cierto es que esta narración fue aprovechada en muchas representaciones artísticas, pues se volvió de uso común incluir la imagen de un cráneo a los pies de la cruz o el crucifijo (lo cual podemos ver en algunos ejemplares novohispanos), que lo mismo era el cráneo de Adán, que la representación del Gólgota, traducido como “lugar de la calavera”.

La narración de la “Exaltación” continúa con el tratamiento de la cruz como un personaje, a la vez que muestra su relación con el imperio romano. La leyenda cuenta cómo Santa Elena, madre de Constantino, emprendió un viaje para buscar la cruz en la que había sido sacrificado Cristo. La empresa fue fructífera, pero se encontraron tres cruces, la del Mesías y los dos ladrones. Para descubrir cuál había sido la del Señor, mandaron traer el cuerpo de un muerto; la cruz tuvo el poder de resucitarlo.

Entre las imágenes que recrean este hecho tenemos la que se encuentra en el mosaico de la capilla de Santa Elena, en la Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, donde se conservan algunas de las reliquias de las armas de Cristo, entre ellas, restos de la Santa Cruz. En esta obra las cruces tienen forma de Tau, que es la que se considera que debieron tener (IMAGEN 10).



10. *Exaltación de la cruz*. Detalle del mosaico de la bóveda de la capilla de santa Elena, Basílica de la Santa Cruz de Jerusalén, Roma. Rehecho en el siglo XV.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 380.

²¹⁷ *Ibidem.*

Las discusiones sobre la forma histórica que tuvo la cruz pasionaria señalan que ésta pudo ser únicamente un mástil o haber tenido la forma de Tau. Para las ejecuciones se acostumbraba tener el fuste en el Gólgota, mientras que el travesaño era llevado por los sentenciados. No obstante la evidencia histórica, la cruz pasionaria se modificó hasta adquirir la forma que actualmente conocemos.

La cruz pasionaria, con la extensión del fuste vertical, adquirió una cualidad antropomorfa más, quizá la principal de todas: el alargamiento le confirió la forma simbólica de una cabeza, que desde tiempos romanos, era considerada el órgano que contenía el alma.²¹⁸ Serán las representaciones de las cruces de Cristo y los ladrones en el Calvario las que muestren esta cualidad (la cruz de Cristo tiene “cabeza”, mientras que las de los ladrones no), aunque será también en la crucifixión donde la cruz volverá a adquirir su calidad de objeto.

CRISTO Y LA CRUZ: EL JUICIO FINAL

Además de la crucifixión, la doctrina cristiana tiene otros episodios en los que Cristo y la cruz tienen una presencia conjunta; uno de ellos es el Juicio Final.

Uno de los textos más importantes del Nuevo Testamento, sobre el cual se fundamentará una parte relevante del discurso cristiano, será el Apocalipsis, por tradición atribuida al apóstol Juan, quien recibió el mensaje en la isla de Patmos.²¹⁹ Este libro no fue aceptado dentro de los canónicos hasta el siglo IV; pues se puso en tela de juicio su veracidad.²²⁰ Lo cierto es que el Apocalipsis no resulta totalmente original, sino que es una interpretación más elaborada de la narración incluida en el evangelio de Mateo, 24-25 referente al final de los tiempos:

“Tan pronto como pasen aquellos días de sufrimiento, el sol se oscurecerá, la luna dejará de dar luz, las estrellas caerán del cielo y las fuerzas celestiales temblarán. Entonces se verá en el cielo la señal del Hijo del hombre que viene en las nubes del cielo con gran poder y

²¹⁸ Jacques Le Goff, *Il corpo nel Medioevo*, p. 142.

²¹⁹ Apocalipsis, 1, 9.

²²⁰ Voltaire, *Diccionario Filosófico* Tomo IX, traducción al español de C. Lanuza, Nueva York, Imprenta de Tyrelli y Tompkins, 1825, p. 173.

gloria. Y él mandará a sus ángeles, para que con un fuerte toque de trompeta reúnan a sus escogidos de los cuatro puntos cardinales, desde un extremo del cielo hasta el otro.”²²¹

“Cuando el Hijo del hombre venga, rodeado de esplendor y de todos sus ángeles, se sentará en su trono glorioso. La gente de todas las naciones se reunirán delante de él, y él separará unos de otros, como el pastor separa las ovejas de las cabras. Pondrá las ovejas a su derecha y las cabras a su izquierda.”²²²

Tanto el evangelio de Mateo como el Apocalipsis fueron importantes referentes para las representaciones simbólicas del Juicio Final; aunque ha sido éste último el más citado para tratar el tema.

Se cree que el libro fue escrito durante el primer siglo de nuestra era, en uno de los momentos más intensos de la persecución de la nueva fe, por lo que su mensaje tuvo que redactarse en clave, con abundancia de símbolos.²²³ El Apocalipsis contiene la sentencia del juicio final y la promesa de una vida eterna, que son dos de los elementos que marcan la diferencia del cristianismo con las religiones que lo antecedieron y de las que se alimentó –el paganismo romano y el judaísmo–, sobre todo por su posición con respecto a los muertos y su destino. Será la promesa de la resurrección la que marque el cisma de la nueva religión: el Dios hecho hombre vino a la tierra, murió y resucitó, dando clara muestra de lo que ocurrirá con todas las almas.

Mientras estuvo muerto, Cristo bajó al infierno²²⁴ y rescató de su seno a Adán y a los antiguos patriarcas que habían muerto antes de beneficiarse de su presencia en la tierra. Este hecho, narrado en el Evangelio apócrifo de Nicodemo, es una prefiguración de lo que se espera que ocurra en el Juicio Final.²²⁵

En la antigua Catedral de Ravena, existió un mosaico en el ábside que representaba este acontecimiento. Aunque la obra fue destruida por la remodelación del templo,

²²¹ Mateo, 24, 29-31.

²²² Mateo, 25, 31-33.

²²³ *Dios habla hoy. La Biblia con Deuterocanónicos*, p. 358.

²²⁴ *Mateo*, 12, 40.

²²⁵ *Vid Jacques Le Goff, El nacimiento del purgatorio*, p. 60. Aunque este evangelio narra un hecho anterior a lo que trata el libro del Apocalipsis, probablemente se inspiró en él. De acuerdo a los estudiosos, el texto no debió escribirse antes del siglo IV. *Vid Evangelios Apócrifos*, Traducción Edmundo González Blanco, p. 256.

GianFrancesco (*sic*) Buonamici dejó registro de ella²²⁶ (IMAGEN 11). En la ilustración Cristo se hace acompañar de una cruz gemada, que como un trofeo, le abre paso. El *Rey de la Gloria* aplasta al demonio²²⁷ y a las puertas del infierno que vanamente intentaron reforzarse.²²⁸ La cruz tiene una mención importante en este episodio pues todos los santos le piden a Cristo: “...así como has colocado el título de tu gloria en el cielo, y has elevado el signo de la redención, tu cruz, sobre la tierra, de igual modo, Señor, coloca en el infierno el signo de la victoria de tu cruz, a fin de que la muerte no domine más.”²²⁹ Esta parte del relato se relaciona con el Evangelio atribuido a Pedro, en el que la cruz, al momento de la resurrección, confirma que había ido a predicar a los que estaban dormidos. La imagen se complementa con un cielo estrellado con presencia del sol y la luna, preluendo el Juicio Final.



11. *Cristo en el infierno*. Detalle del mosaico del ábside de la catedral de Ravena antes de su destrucción. Dibujo de GianFrancesco Buonamici, 1748.

²²⁶ *Metropolitana di Ravenna. Architettura. Del cavaliere GianFrancesco Buonamici. Riminese. Accademico Clementino. Co' Disegni dell'antica Basilica, del Museo Arcivescovile, e della Rotonda fuori delle Mura della Città. Parte Prima.* Bologna, 1748, p. VIII.

²²⁷ El Evangelio de Nicodemo, Cap. XXIII, 4. En *Evangelios Apócrifos*, p. 284

²²⁸ Nicodemo, Cap. XXII, 3. En *Ibid*, p. 283

²²⁹ Nicodemo, XXV, 4. En *Ibid*, p. 286.

Una de las primeras obras donde se representó el texto del Apocalipsis se encuentra en el mosaico del arco triunfal del ábside de la basílica de los santos Cosme y Damián en Roma (IMAGEN 12). En él se presenta al cordero místico en un trono gemado. A su espalda tiene el símbolo de la cruz y al frente el rollo que contiene el mensaje aún cerrado con los siete sellos, que sólo él podrá abrir.²³⁰ Esta imagen central está flanqueada por siete candelabros,²³¹ cuatro ángeles y los símbolos de los evangelistas Lucas y Juan. Más abajo pueden verse la oferta de algunas coronas de los veinticuatro ancianos, narrada también como parte del Juicio Final.²³²



12. Apocalipsis con el cordero místico entre los siete candelabros, cuatro ángeles, los símbolos de los evangelistas Lucas Juan y algunos de los 24 señores ofrendando coronas. Detalle del mosaico del arco triunfal de la iglesia de los santos Cosme y Damián, Roma, ss. VI-VII.

²³⁰ “Tú eres digno de tomar el rollo y de romper sus sellos, porque fuiste sacrificado; y derramando tu sangre compraste para Dios gentes de toda raza, lengua, pueblo y nación.” *Apocalipsis*, 4, 9.

²³¹ *Apocalipsis* 1, 13.

²³² *Apocalipsis* 4, 9-10.

Aunque el Apocalipsis menciona que sobre el trono también estará alguien con apariencia humana, los artistas de esta época prefirieron usar el símbolo del cordero conviviendo con la cruz en la que había sido sacrificado.²³³ Recordemos que estamos en el siglo IV, en el que la representación humana de Cristo aún no estaba oficializada.

Figurar a Cristo como cordero ha sido común en el arte. Para este estudio no es importante abundar al respecto; sólo destacaremos que el cordero también adquirió por momentos actitudes antropomorfas: en este caso mueve su pata delantera para sostener con ella la cruz, como también lo hace en una cruz de Ravena incluida en la imagen 37.

Las representaciones simbólicas del Juicio Final se van a reproducir en otras iglesias, aunque en periodos más tardíos, como por ejemplo en el arco triunfal de Santa María en Trastevere, del siglo XII, donde los siete candelabros flanquean una cruz griega con las letras alfa y omega (Ver IMAGEN 7).

Durante la Baja Edad Media las representaciones del Juicio Final fueron más profusas y ocuparon no sólo el interior de los templos, sino que se proyectaron hacia el exterior, en el lugar más visible: en los tímpanos de las portadas principales. El tema preferido fue la resurrección y juicio a los muertos:

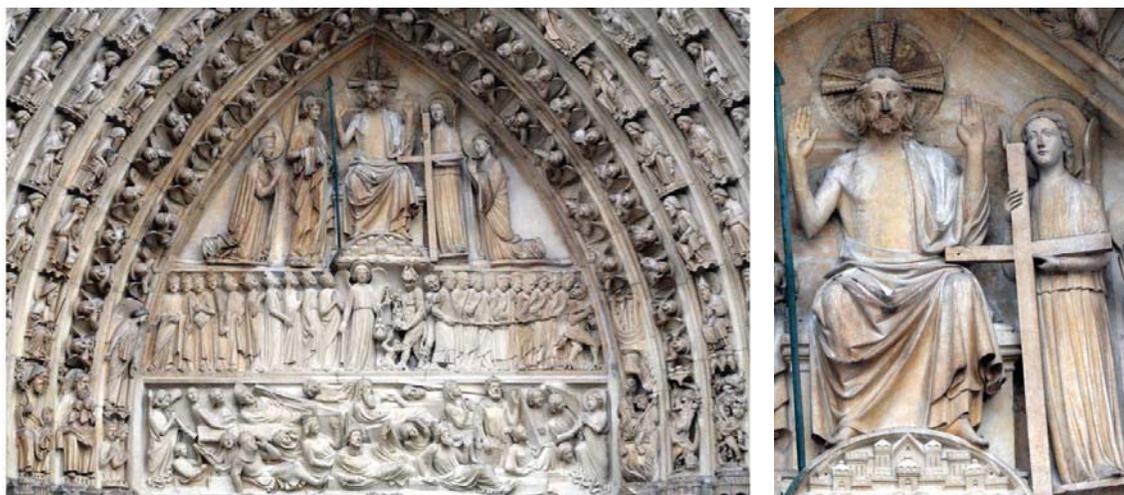
Vi un gran trono blanco, y al que estaba sentado en él. Delante de su presencia desaparecieron completamente la tierra y el cielo, y no se los volvió a ver por ninguna parte. Y vi los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; y fueron abiertos los libros, y también otro libro, que es el libro de la vida. Los muertos fueron juzgados de acuerdo con sus hechos (...). El mar entregó sus muertos, y el reino de la muerte entregó los muertos que había en él (...). Luego el reino de la muerte fue arrojado al lago de fuego. Este lago de fuego es la muerte segunda, y allí fueron arrojados los que no tenían su nombre escrito en el libro de la vida.²³⁴

Las obras que surgieron inspiradas en este fragmento resultan de interés, pues en ellas tenemos la presencia de Cristo y de la Cruz compartiendo una importancia paralela. Veamos algunos ejemplos.

²³³ *Apocalipsis* 5, 6.

²³⁴ *Apocalipsis* 20, 11-15.

Tímpano de la catedral de Notre Dame. Paris. S. XIII. (IMAGEN 13)



13. Portada del Juicio Final, s. XIII. Detalle. Catedral de Notre Dame, París.

Esta obra representa tres momentos de la narración, que podemos distinguir de manera horizontal y con una lectura de arriba hacia abajo. Antes de entrar de lleno a la imagen, hagamos un paréntesis para hablar sobre los símbolos y la orientación espacial.

Los ejes de la cruz nos ayudan a establecer dos relaciones espaciales: la vertical marca las posiciones derecha-izquierda, mientras que la horizontal señala los emplazamientos arriba-abajo. Las relaciones entre la derecha y la izquierda fueron muy utilizadas en el mundo grecolatino. La derecha se asoció a los aspectos positivos del universo y la izquierda a los negativos, manteniendo el equilibrio.²³⁵ Esta relación será aprovechada en el cristianismo, como por ejemplo en la posición del alfa y el omega en el Crismón o la ubicación del sol y la luna. Por otro lado, el cristianismo da un nuevo significado a la relación arriba-abajo: la parte superior estará dedicada al cielo, mientras que en la parte inferior se ubicarán la tierra y el infierno,²³⁶ como vemos en esta representación del Juicio Final.

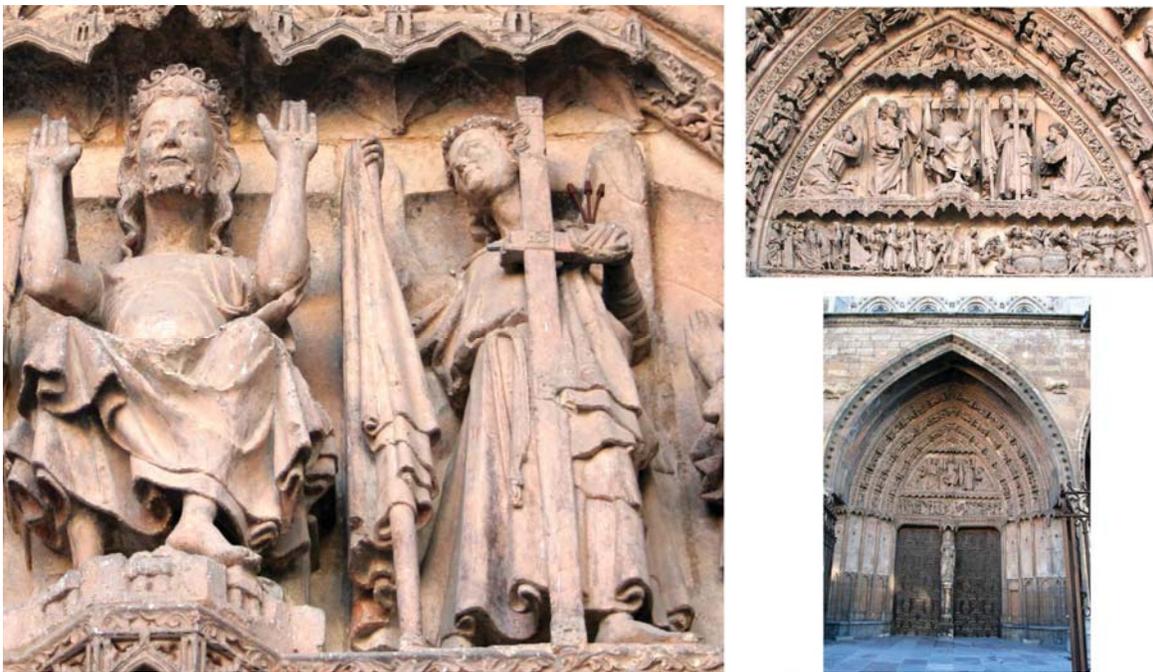
El Juicio Final de Notre Dame presenta tres momentos. El de la parte superior presenta a Cristo juez al centro y a María y Juan a los costados, además del par de ángeles sosteniendo los símbolos pasionarios. La cruz es sostenida por uno de los ángeles. Bajo los pies del Salvador tenemos la representación de la Jerusalén celeste, siguiendo la lectura del

²³⁵ Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio*, p. 11.

²³⁶ *Ibidem*.

Apocalipsis 21, 10: “...la gran ciudad santa de Jerusalén, que bajaba del cielo, de la presencia de Dios”. El segundo nivel representa el juicio de los resucitados con un ángel y un demonio haciendo la labor del pesaje en la balanza. Los elegidos para entrar al reino de los cielos se colocan del lado derecho de Cristo, mientras que en el izquierdo los condenados son trasportados por demonios. En el tercer nivel, muertos de diferentes calidades (reyes, militares, obispos, gente común), al escuchar el toque de la trompeta del ángel, salen de sus tumbas en espera de ser juzgados. Esta sección fue reconstruida en el siglo XIX.

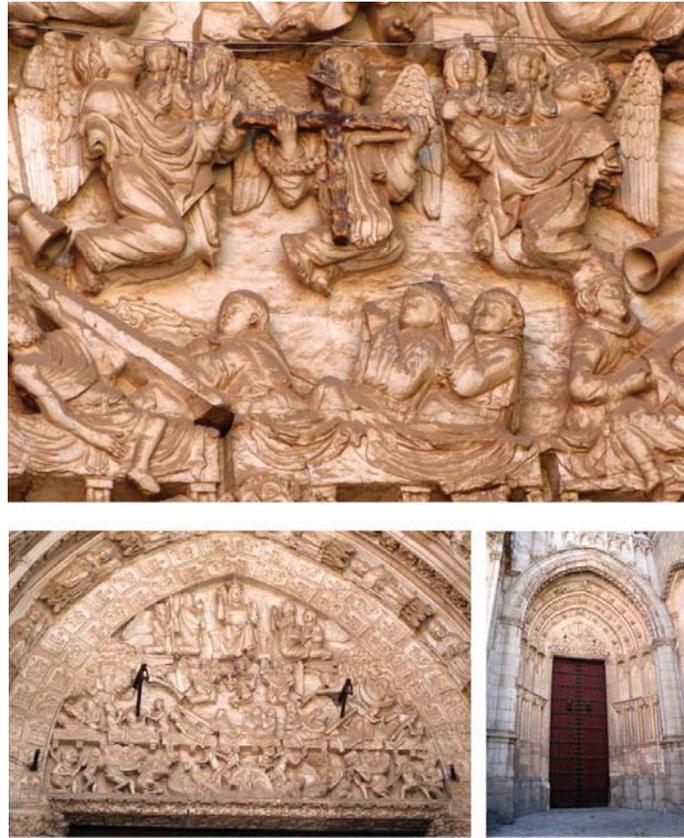
Tímpano de la Portada de la Catedral de León, s. XIII (Imagen 14)



14. Portada del Juicio Final, s. XIII. Detalle. Catedral de León, España.

Esta obra, inspirada en modelos franceses, presenta dos momentos de la narración. El de la parte superior nos muestra a Cristo sentado en el trono, mostrando las yagas de las manos. Es un Cristo coronado. A sus costados se representan nuevamente a María y Juan, además de una pareja de ángeles que sostiene los símbolos pasionarios, que se han multiplicado con respecto al ejemplo anterior: tenemos los azotes, la columna, los clavos, la corona, el manto y la cruz. El segundo nivel representa el cielo y el infierno en una lectura derecha-izquierda con relación al Salvador. En la parte central un ángel y un demonio hacen el juicio de las almas representado por una balanza.

Tímpano de la portada de la Catedral de Santa María de Toledo. Siglo XIV. (IMAGEN 15)



15. Portada del Juicio Final, s. XIV. Detalle. Catedral de Toledo, España.

Siguiendo la lectura arriba-abajo, en el primer nivel de esta obra tenemos la presencia de Cristo resucitado sentado en el trono mostrando sus llagas. A los costados tenemos a María, de su lado derecho y a Juan, de su lado izquierdo. Dos ángeles sosteniendo la lanza y los clavos con los que fue crucificado, complementan la escena.

El segundo nivel representa la resurrección de los muertos, que están abriendo sus lápidas mientras ángeles tocan las trompetas del Juicio. A la derecha de Cristo tenemos al sol, mientras que a la izquierda se encuentra la luna. Algunos ángeles transportan al cielo a los que ya han sido juzgados y son merecedores de la vida eterna. En la parte central de este nivel se encuentra otro ángel, que sostiene la corona y el flagelo (otros dos símbolos pasionarios) además de la cruz del martirio.

El tercer nivel corresponde a la última parte de la narración del Apocalipsis: el infierno; a donde son arrojados todos aquellos que no tienen su nombre escrito en el Libro de la Vida.

Díptico del Juicio Final. Catedral de Tudela de Navarra, s. XVI. (IMAGEN 16)

La última de las obras seleccionadas es el *Díptico del Juicio Final* que se encuentra pintado en el trascoro de la Catedral de Tudela de Navarra. Esta obra probablemente repite el argumento representado en la Portada del Juicio, ahora incompleto.²³⁷



16. *Díptico del Juicio Final*. Pedro Pertus y Juan de Lumbier, escuela aragonesa, último tercio del s. XVI. Óleo sobre yeso. Trascoro de la catedral de Tudela de Navarra, España.

El díptico resulta de sumo interés para nuestra argumentación. El Juicio final está dividido en dos momentos, teniendo como protagonistas del lado izquierdo a la cruz y del lado derecho a Cristo resucitado, ya no con la rigidez de las obras anteriores; sino con formas naturalistas propias del Renacimiento. Comencemos con esta imagen. El trono ha desaparecido, pero se mantiene el arcoíris que se encuentra alrededor de él, tal como lo describe el Apocalipsis 4, 3. Cristo es acompañado por María y Juan a sus lados derecho e izquierdo. En el nivel inferior los hombres son juzgados y separados, siendo llevados al cielo –cuyo acceso se encuentra del lado derecho– o al infierno –con entrada del lado izquierdo– según les corresponda. El profeta Enoc, es testigo de la escena.

²³⁷ La pintura que se encontraba en el tímpano, ahora desaparecida, debió de complementar las imágenes que se encuentran en el arco ojival, donde tenemos esculturas que tratan la resurrección de los muertos, el ascenso al Paraíso y los castigos en el infierno. En el centro de la complicada composición, tenemos al cordero sosteniendo una cruz con su pata.

Regresemos al cuadro de la izquierda, que representa el momento anterior al Juicio Final: la resurrección de los muertos. La cruz se encuentra al centro, elevada por un ángel, mientras otros dos ángeles tocan las trompetas que anuncian a los muertos el momento de despertar. La mayoría ya están cubiertos por la carne, mientras que otros se levantan en forma de calavera. Algunos aún no han adquirido toda su estructura; se ven cráneos y fémures sueltos. El profeta Elías es testigo del hecho, complementando la interpretación iconográfica de la resurrección.²³⁸

Esta obra se mueve entre el simbolismo y la realidad, ya que combina tres elementos que pueden ser calificados como verídicos: en primer lugar el paisaje del fondo (el Apocalipsis narra la desaparición del cielo y la tierra, pero aquí tenemos un paisaje medieval que pudiera corresponder al de Tudela al momento que se pintó la obra). En segundo lugar tenemos a los muertos resucitando en un espacio que pudiera ser el cementerio comunal, con su cruz al centro (que ya está siendo elevada por el ángel) y en tercer lugar, el cuadro sobrepasa el terreno bidimensional, integrando en su representación a los muertos que yacen en las tumbas que se encuentran a los pies de la obra. Sobre la presencia de la cruz en el centro de los cementerios medievales abundaremos más adelante, ahora trataremos el momento de encuentro entre la cruz y Cristo en el arte: la crucifixión.

²³⁸ Tanto la presencia de Enoc como la de Elías, se justifican con el evangelio apócrifo de Nicodemo, que cuenta que al momento de que Adán y los patriarcas son introducidos al Paraíso, después de que Cristo los rescata del infierno, se encuentran a dos ancianos, a los cuáles interrogan:

“¿Quiénes sois vosotros, que no habéis estado en los infiernos con nosotros, y que habéis sido traídos corporalmente al Paraíso?” Y uno de ellos repuso: “Yo soy Enoch que he sido transportado aquí por orden del Señor. Y el que está conmigo es Elías, el Tesbita, que fue arrebatado por un carro de fuego. Hasta hoy no hemos gustado de la muerte, pero estamos reservados para el advenimiento del Anticristo...”

El Evangelio de Nicodemo, Cap. XXVI, 3-4. En *Evangelios Apócrifos*, p. 287.

Se considera que Enoc, descendiente directo de Adán fue la primera persona en gozar del Cielo después del pecado original, según lo descrito en Génesis 5, 25: “Como Enoc vivió de acuerdo con la voluntad de Dios, un día desapareció porque Dios se lo llevó”. Por otro lado, la primera resurrección descrita en la Biblia ocurrió de la mano del profeta Elías. En el primer Libro de los Reyes se narra cómo con el poder de la oración, consiguió que Dios le devolviera la vida al hijo de una viuda. La viuda agradecida le dijo “Ahora sé que realmente eres un hombre de Dios, y que lo que dices es la verdad del Señor”. 1 Reyes 17, 17-24.

CRISTO EN LA CRUZ: EL CRUCIFIJO

Aunque la crucifixión fue uno de los momentos climáticos en la formación de la nueva fe, una ilustración de Jesús crucificado resultaba poco conveniente en los inicios del cristianismo. La crucifixión fue un castigo usado y temido hasta el siglo IV, mientras que el uso de imágenes, específicamente retratos de la divinidad, fue repudiado por los primeros teólogos del cristianismo. Pero, como también mencionaba, esta situación se anteponía a la tradición de los paganos que, aunque se convirtieron al cristianismo siguiendo al emperador, acostumbrados al uso de imágenes, añoraban una que representara a su nuevo dios.²³⁹ Grabar considera que una de las razones por las que la representación de Cristo en la cruz no aparece de manera temprana fue porque, “en el arte oficial romano no hay representaciones de crucifixiones”, mientras que, por ejemplo, las escenas de decapitación son comunes.²⁴⁰

Eusebio de Cesárea, estando en contra del uso de imágenes, dejó testimonio de la existencia de las mismas desde los primeros años del cristianismo, aunque con un claro juicio condenatorio. La discusión contra el uso de las mismas alcanzó incluso a Constanza, la hermana de Constantino, quien solicitó a Eusebio de Cesárea “una cierta imagen, que debería representar a Cristo.”²⁴¹ Eusebio le contestó en los siguientes términos:

... ¿a cuál te refieres, y de qué calidad debe ser aquel que tú denominas el ícono de Cristo? [...] ¿Qué ícono de Cristo buscas? ¿La imagen verdadera e inmutable, que por su naturaleza muestra los rasgos de Cristo, o bien aquella imagen que él ha asumido por nuestra causa, al tomar la condición de siervo (cf. Flp 2,7)? [...] No puedo imaginarme que hayas pedido un ícono de su forma divina. Pues el mismo Cristo te ha enseñado que nadie es digno de conocer al Hijo, sino sólo el Padre que lo ha engendrado (cf. Mt 11, 27). Seguramente deseas el ícono de su forma de siervo, es decir, de la pobre carne con la que se revistió por

²³⁹ André Grabar, en su *Iconoclastia bizantina*, ofrece una serie de documentos en los que se habla sobre las condenas que diversos autores de los primeros siglos del cristianismo hacen contra el uso de imágenes y la supuesta existencia de retratos de Cristo y los apóstoles. Vid. André Grabar, *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, pp. 20-23.

²⁴⁰ Silvia Casartelli Novelli, *Segno salutis e segno 'iconico': dalla <invenzione> costantiniana ai codici astratti del primo altomedioevo*, p. 120.

²⁴¹ *Textus bizantinos ad iconomachiam pertinentes*, apud. Canetti, *Op. cit.* p. 243.

causa nuestra. Pero hemos sabido que ésta ha sido mezclada con la gloria de Dios, que lo mortal ha sido devorado por la vida (cf. 1 Cor 15, 52-54; 2 Cor 5,4).²⁴²

Fue hasta el siglo VI con el Imperio Bizantino, que las primeras imágenes de Cristo se hicieran presentes de manera oficial. La efigie de Jesús acompañó al emperador Justiniano.²⁴³ El Cristo representado sería el Pantocrátor, “el que reina de un modo efectivo sobre el mundo.”²⁴⁴ Este primer momento del culto oficial de las imágenes se vio interrumpido por el conflicto suscitado entre los defensores de su uso y quienes consideraban que se estaba cayendo en las costumbres paganas que antes se habían condenado.

La situación entre ambas corrientes (iconodulia e iconoclastia) derivó incluso en persecuciones. Sería el II Concilio de Nicea, llevado a cabo en el año 787, el que pondría fin al conflicto, restituyendo el culto a las imágenes, poniéndolas a la par del culto del signo de la cruz, “digna de veneración y dispensadora de vida...”²⁴⁵

²⁴² Carta de Eusebio a Constanza, *apud*, Christoph Schönborn, *El icono de Cristo, Una introducción teológica*, traducción Antonio Bellella, p. 60.

²⁴³ André Grabar, *op. cit.* pp. 29-30.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 251.

²⁴⁵ El texto continúa de la siguiente manera: “...igual que el signo de la cruz, digna de veneración y dispensadora de vida, también los santos y venerables iconos, elaborados con colores, teselas de mosaico o con otro material correspondiente, deben ser colocados en las iglesias, sobre los ornamentos litúrgicos, sobre las paredes y tablas, en las casas y en los caminos para gloria de Dios: los iconos de nuestro Señor y Salvador Jesucristo, de la Santa Virgen y Madre de Dios María, de los ángeles y de todos los santos.” Actas del II Concilio de Nicea, *apud*. Christoph Schönborn, *op. cit.*, p. 179. En cuanto a lo referente a “ornamentos litúrgicos” el texto publicado por Francisco Antonio de Escartin es más específico, señalando que dichas santas imágenes “...deben ser expuestas, así en las Iglesias, sobre los vasos, vestiduras sagradas ó paredes, como en las casas ó caminos...” Francisco Antonio de Escartin, *Pintura de la Historia de la Iglesia, que contiene los sucesos más importantes como son, la primera edad del Christianismo, las Persecuciones, los ilustres Mártires, los antiguos Solitarios, los Padres y Doctores de la Iglesia, los Concilios generales, las famosas Heregías, la antigua Disciplina, el establecimiento de las nuevas Ordenes, los Autores Eclesiásticos; y generalmente los hechos mas curiosos de esta Historia, desde el primer Siglo hasta el presente*, copiada en Español por Don Francisco Antonio de Escartin. Tomo Quarto, p. 223.

Resuelto el conflicto, las representaciones de Cristo comenzaron a multiplicarse; principalmente en su forma de *Pantocrátor*: un hombre barbado y coronado, sentado en un trono y bendiciendo con la mano derecha.

La apertura al mundo iconográfico permitió también la representación de muchos episodios de la historia cristiana que antes se habían resuelto con metáforas: el buen pastor, el pescador... El salvador deja la piel del cordero, el *Agnus Dei* y adquiere forma humana. Los episodios del Calvario y la crucifixión comienzan a aparecer de manera constante, aunque estas escenas de Cristo crucificado, no son estrictamente un crucifijo, pues éste es un objeto de bulto e independiente, como lo es la cruz.²⁴⁶

De forma general, se considera que la aparición del crucifijo se da en el siglo XI.²⁴⁷ Aunque hay representaciones anteriores, su presencia en el arte dirigido al pueblo, ya sea en obras de gran formato y ubicadas en los templos, o de un formato menor pero usadas como imágenes procesionales, no han sido registradas antes de este siglo. Las representaciones anteriores son sobre todo de pequeño formato, en forma de *enkolpion* o algún otro elemento usado como amuleto.²⁴⁸

Aunque el crucifijo se convierte “con la señal de la cruz, en una imagen simbólica de la fe cristiana...”²⁴⁹ tendrían que pasar varios siglos para que el mesías adquiriera una actitud dolorosa, que no tendría hasta los siglos XIV y XV en la Baja Edad Media. Esta sería la forma en la que llegaría a territorio americano.

Los primeros crucifijos reflejan el conflicto que tuvieron los hombres de la fe y el arte, en mostrar a Dios no sólo a nivel humano, sino en su calidad sufriente, como se describe en los evangelios. ¿Cómo someter a Jesús nuevamente al castigo de la cruz? Los resultados son realmente dignos de interés y han sido objeto de estudios diversos, no sólo

²⁴⁶ Vid. Sánz. *op. cit.*, pp. 169-190.

²⁴⁷ Vid *Ibid.* p. 187 y Jacques Le Goff, *Una Edad Media en Imágenes*. 111.

²⁴⁸ Hay ejemplos de la representación del Calvario que datan del siglo V. En Roma los primeros que se identifican corresponden al siglo VIII; pero todos serán ejemplos extraordinarios que no se volverán de uso común sino hasta el siglo XII. Evelyn Sandberg Vavalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, pp. 32, 33, 45. *Cfr.* Capítulo II El desarrollo iconográfico. De la crucifixión en el arte cristiana hasta el siglo XIV.

²⁴⁹ Jacques Le Goff, *Una Edad Media en Imágenes*, p. 111.

artísticos, sino psicológicos y sociológicos.²⁵⁰ En un primer momento de estas representaciones se muestra a un Cristo aún en actitud de majestad, colocado en la cruz; posteriormente su actitud comienza a cambiar y se entrega al drama. Para hablar de ello recurrimos a una imagen que, aunque ha sido fechada en un periodo que podríamos considerar como tardío (siglo XIV), muestra la transformación; nos referimos a la cruz parroquial procedente del monasterio Meis de Pontevedra, ahora resguardada en el museo de esta ciudad (IMAGEN 17).



17. Cruz parroquial, s. XIV. Bronce dorado y cristal engastado, 58 x 39 cm. Museo de Pontevedra, España.

Esta cruz presenta un anverso y un reverso. La parte frontal es propiamente el crucifijo: una imagen de bulto de Jesús crucificado; mientras que el reverso muestra al Cristo Pantocrátor, grabado sobre el metal. El Cristo en majestad del reverso tiene resonancia en el crucifijo: aunque semidesnudo y clavado en la cruz, Jesús aún muestra la corona real, no la de espinas que aparecerá tiempo después y lo despojará de su actitud dignataria. La pieza fusiona también el tratamiento de las cruces litúrgicas anteriores al crucifijo, con terminaciones trilobuladas y cubiertas de piedras preciosas.

²⁵⁰ Cfr. Sáenz. *op. cit.* pp. 198-224.

Al ser del siglo XIV, el crucifijo de Pontevedra ya tenía resuelto un problema al que se enfrentaron las primeras representaciones: la cantidad de clavos que debían usarse. Aquí tenemos tres, pues el clavo de los pies los atraviesa a ambos, pero inicialmente se usaron cuatro, como podemos ver en dos crucifijos anteriores, correspondientes a los siglos XII y XIII, conservados en las catedrales de Burgos y Ávila.

El crucifijo de Burgos (IMAGEN 18) presenta a Cristo en una Tau, en una actitud contraria a la del doliente, incluso hasta pareciera sonreír. No sólo tiene la corona real, también está cubierto con un *petto*. Los colores y motivos decorativos recuerdan las cruces gemadas. Los pies, al igual que las manos, están extendidos y sujetos por cuatro clavos.



18. Crucifijo. ca. ss. XII-XIII. Cobre y esmalte. Museo de la catedral de Burgos, España.



19. Cristo románico, s. XII, Museo de la catedral de Ávila, España

Por su parte, el crucifijo resguardado en el museo de la catedral de Ávila (IMAGEN 19) nos muestra otra versión. Este es un Cristo al que el martirio no doblaba; es un rey con mirada frontal, aún vivo, con brazos extendidos y que porta la corona, atributo que lo identifica como soberano. Su cendal está decorado de manera profusa. Hay que destacar un detalle más de este Cristo, que comparte con los dos ejemplares anteriores: no presenta la herida en el costado. No obstante los clavos, el cuerpo se presenta **incólume**.

¿Cuándo es que la actitud de Cristo en la cruz cambia, haciéndolo más realista, para después llevarlo a niveles de patetismo?

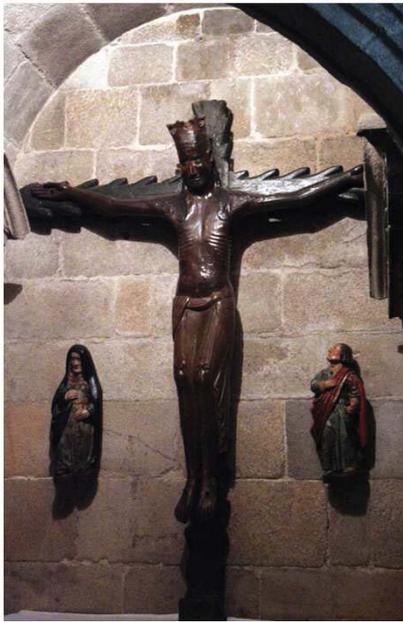
La atmósfera existente en el siglo XI influyó en todos los aspectos de la vida; entre ellos el arte. El ambiente milenarista esperaba ver cumplidos los postulados del Apocalipsis, y de esa manera fueron leídas las invasiones a Tierra Santa y el avance de los musulmanes en Europa. Las cruzadas para recuperar los espacios perdidos por la presencia del demonio no sólo se librarían en el campo militar, sino que también se vivirían al interior de las ciudades europeas, asoladas no sólo por la guerra, sino por el hambre y las epidemias. Este caldo de cultivo daría lugar al surgimiento de nuevos grupos de religiosos, organizados en órdenes monásticas y posteriormente, mendicantes, que modificarían la forma de ver y de vivir el cristianismo. Los cistercienses abrieron el camino para la llegada de las dos órdenes más influyentes en la Baja Edad Media: los franciscanos y los dominicos.

Tanto san Francisco de Asís como santo Domingo de Guzmán vivieron en las últimas décadas del siglo XII y los inicios del siglo XIII. A partir de sus experiencias decidieron, de manera paralela, reformar la iglesia y hacer más accesible el mensaje del cristianismo. Entre los elementos de los que se valieron las órdenes fundadas por ellos para transmitir el mensaje de Cristo, el arte tuvo un lugar preeminente.

La transformación de los crucifijos majestad a crucifijos dolientes, se da de manera paralela al mensaje de los misioneros: el cercano Juicio Final, que era recordado a los fieles en las portadas de las catedrales, hacía necesario reafirmar también los avatares de Cristo para conseguir la salvación del género humano.

Aunque las órdenes mendicantes no fueron responsables directas de la transformación del crucifijo, si serán ellas las encargadas de su difusión. Las enseñanzas que prediquen inspirarán a varios artistas a representar el sufrimiento y la pasión de Cristo de formas antes no vistas.

A diferencia de los ejemplos anteriores, el crucifijo románico conservado en la capilla de la Asunción de la catedral de Ourense (que data del siglo XII), es de grandes dimensiones (IMAGEN 20). Aunque sigue conservando su sentido regio, enfatizado por una gran corona, un cambio ha operado en su actitud: ya no mira al frente, flexiona la cabeza y el cuerpo; ya no es el rey poderoso.



20. Cristo románico, s. XII. Capilla de la Asunción, catedral de Ourense, España.

El Cristo conservado en la Iglesia de San Juan del Hospital de Valencia, del siglo XIII (IMAGEN 21), ya se acerca a las representaciones patéticas. Al igual que el ejemplar de Ourense, sufre su martirio sobre una cruz sarmentosa. Este Cristo ya está despojado del carácter suntuoso de la corona real, que es sustituida por la corona de espinas. Las piernas se cruzan para darle mayor dramatismo a la escena, mientras que la llaga del costado ya es evidente.



21. Crucifixión, s. XIII. Iglesia de San Juan del Hospital de Valencia, España.

Veamos un ejemplo más, correspondiente al siglo XVI, cuando la representación doliente de Cristo en la cruz estaba ya definida (IMAGEN 22). Aunque contiene el cuerpo del salvador, el carácter de cruz litúrgica predomina sobre el de crucifijo; es de hecho una cruz procesional, como las que inspirarán a algunas de las obras elaboradas en piedra para exteriores en España, como veremos más adelante.



22. Cruz procesional, ca. 1515. Plata sobredorada, fundida y cincelada. Museo de la basílica de San Martiño, Ourense, España.

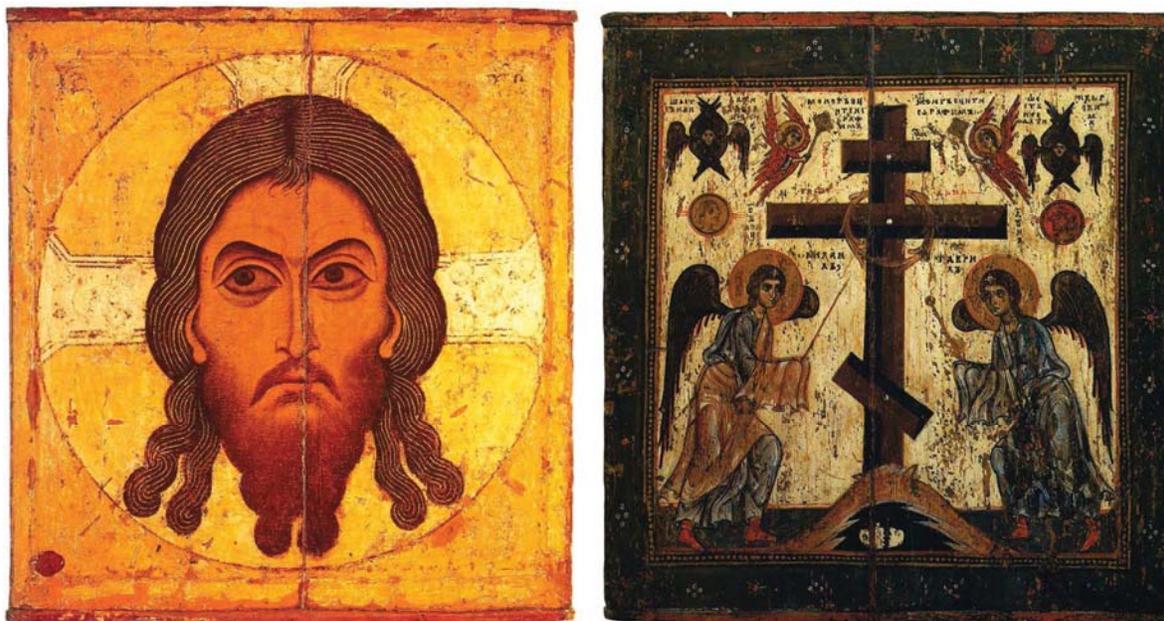
LA PASIÓN DE CRISTO Y LAS ARMAS *CHRISTI*

Aunque el momento culminante de la Pasión de Cristo es su crucifixión, lo ocurrido antes y después ha sido terreno fértil para la creación artística. Los hechos contenidos en los evangelios fueron motivo de reflexión y posteriores interpretaciones. Los ritos de la Pasión, de los cuales, de acuerdo a Hans Belting, se tiene noticia a partir del siglo XI, dieron lugar a nuevos íconos. “La cruz y la crucifixión no podían, en pocas palabras, bastar por sí solas a los nuevos contenidos de la liturgia; se sentía la necesidad o de diversos íconos, entre los

cuales la deposición y el llanto sobre la tumba, o de un ícono de tipo nuevo, tan complejo en el contenido y polivalente en la forma para poderse adaptar a más oficios.”²⁵¹ Este fenómeno produjo un nuevo grupo de objetos litúrgicos: las Armas de Cristo.

Las *Armas Christi*, entendidas como los instrumentos que intervinieron en la Pasión, tienen como representante principal a la cruz. Cuando ésta dejó de ser un objeto de castigo y fue tomada como la bandera del emperador, se transformó en un trofeo, fenómeno que se repitió con los otros objetos. Después de la cruz, aparecieron la lanza y el hisopo, auténticas armas, al igual que los clavos, la columna, el flagelo y la corona de espinas. El manto de la Verónica o, en su versión oriental, el *Mandyllion*, complementará este conjunto.

Una tabla proveniente de la iglesia de Oriente confirma la presencia del culto al *Mandyllion* y a las Armas de Cristo en el siglo XII (IMAGEN 23).



23. *Mandyllion*, segunda mitad del siglo XII, Tretyakov Gallery, Moscú.

La pieza presenta al frente una copia del rostro de Cristo, mientras que al reverso vemos la cruz acompañada por serafines y un par de ángeles que sostienen la lanza y el hisopo; ambos cubren sus manos con mantas, para no tener contacto directo con las piezas sacras. Sobre la cruz se coloca una corona vegetal de una manera semejante a como encontraremos la corona de espinas en algunas cruces atriales novohispanas. La base de la cruz se

²⁵¹ Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico, Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, p. 119.

encuentra sobre un monte donde se asoma un cráneo. El sol y la luna a los costados derecho e izquierdo de la cruz, son testigos de la escena. Belting nos dice que

El ícono del que estamos hablando reproducía contemporáneamente dos reliquias pictóricas: el «verdadero rostro» y la cruz con los símbolos de la pasión que tenía las mismas medidas que el cuerpo de Cristo. Se podría pensar que se usaron como parte de la celebración del Viernes Santo. Su tipo tuvo poco éxito, quizá a causa de la disputa nacida acerca del canon de la festividad del Mandylion, que fue abandonada después del 1,100 como reacción a tesis heréticas.²⁵²

Sobre el tema, el mismo autor comenta que su desaparición tuvo que ver con la rivalidad del culto a la “Verónica”, la *Vera Icona* del rostro de Cristo, conservada en Roma.²⁵³

Encontramos una imagen de las Armas de Cristo en el contexto occidental en la basílica de San Pablo *fuori le mura*, en Roma (IMAGEN 24). La obra forma parte del mosaico del ábside. En ella tenemos dos planos: el superior es ocupado por el Cristo Pantocrátor, mientras que la parte central del plano inferior está dominada por las *Armas Christi*, con una cruz litúrgica gemada, dispuesta en el trono. A sus costados encontramos la lanza, el hisopo, los clavos dentro de un cáliz y la corona de espinas. En este ejemplo vemos cómo los símbolos de la Pasión fueron haciéndose de un lugar protagónico en la Baja Edad Media.



24. Altar con cruz gemada y símbolos de la pasión, s. XIII.

Detalle del mosaico del ábside de la basílica de San Pablo *fuori le mura*, Roma.

²⁵² *Ibid.*, p. 136.

²⁵³ Hans Belting, *Imagen y Culto, una historia de la imagen anterior a la era del arte*, p. 292-293.

Las Armas de Cristo en Occidente aparecieron representadas en dos contextos muy específicos: en las imágenes del Juicio Final, del cual ya hemos visto algunos ejemplos, y posteriormente, en las representaciones de Cristo muerto, la *Imago Pietatis* que después se fundiría con el tema de la Misa de San Gregorio. Será en las imágenes de Cristo muerto que los símbolos pasionarios se multipliquen. En esta figura litúrgica ya no sólo se incluirán los objetos con categoría de armas, sino que se irán incorporando otros que tuvieron una participación indirecta. El clímax sería alcanzado con la inclusión de retratos de algunos de los personajes involucrados en el suceso e incluso del mismo Cristo en diferentes momentos del martirio.

Antes de presentar algunos ejemplos de ello, hagamos un paréntesis para hablar de la Pasión en los textos. Esta vez no nos referiremos a los evangelios, sino a una obra del siglo XIII que resume la manera en la que este acontecimiento fue percibido en la Baja Edad Media: la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, libro escrito hacia 1259, con la finalidad de funcionar como un anuario de las festividades litúrgicas.²⁵⁴ La celebración de la Pasión ocupa el capítulo LIII.²⁵⁵

Vorágine inicia su discurso mencionando que “La pasión de Cristo fue amarga por el dolor, horrenda por la burla, fructífera por la múltiple utilidad que trajo.”²⁵⁶ Califica de “horrendo” el castigo al que fue sometido, pues la cruz era una punición propia de ladrones.

Fue la cruz la primera beneficiaria de su muerte, pues el instrumento de la ignominia se transformaría en “signo de grande gloria.”²⁵⁷ Sería también sobre la cruz que Cristo dejaría su testamento: “la persecución a los apóstoles, la paz a sus discípulos, el cuerpo a los judíos, sus vestidos a aquellos que lo crucificaban, el espíritu al Padre, un compañero a la Virgen, el paraíso al ladrón, el infierno a los pecadores, la cruz a los cristianos penitentes.”²⁵⁸

²⁵⁴ Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, pp. XXI-XXII.

²⁵⁵ *Ibid*, Capítulo LIII La Pasión del Señor, pp. 279-292.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 279.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem*. En este fragmento Vorágine cita a San Ambrosio. Es importante destacar la mención del testamento, pues éste será instituido como parte fundamental del “arte del buen morir” cristiano.

Después habla de los dolores producidos en cada uno de sus sentidos: la vista con el llanto derramado,²⁵⁹ el oído por todas las injurias que escuchó,²⁶⁰ el olfato “ya que debió sentir un fortísimo hedor en el Calvario, donde estaban los cuerpos pútridos de los muertos,”²⁶¹ el gusto cuando tuvo sed y los soldados le dieron hiel y mirra²⁶² y finalmente el tacto, pues no hubo lugar en la piel donde no fuera herido.²⁶³

El autor continúa señalando las cuatro humillaciones a las que Jesús fue sometido: la primera en la casa de Annás, el sumo sacerdote judío, donde recibió bofetadas, escupitajos y le vendaron los ojos.²⁶⁴ La segunda en casa de Herodes, quien lo vistió de blanco por considerarlo tonto y mal de la mente, pues no obtuvo ninguna respuesta de él.²⁶⁵ La tercera fue con Pilatos, donde los soldados se burlaron de él poniéndole un manto rojo, una caña en la mano a manera de cetro y una corona de espinas.²⁶⁶ La última cuando fue colocado en la cruz.²⁶⁷

En el mismo capítulo de la Pasión, Vorágine habla sobre el manto de la Verónica, una de las *Armas Christi* más importantes, ausencia-presencia del salvador. Dando voz a Verónica, señala que

Quando mi Señor estaba predicando, yo sufría mucho por su ausencia. Quise entonces hacerme una imagen suya pintada, así cuando estuviera ausente, tendría por lo menos el consuelo de su imagen. Mientras llevaba el paño al pintor, el Señor vino a mi encuentro y me preguntó a dónde estaba yendo. Cuando le respondí me pidió darle el paño: me lo regresó inmediatamente, adornado con la imagen de su santo rostro.²⁶⁸

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 280.

²⁶⁰ *Ibid.* pp. 281-82.

²⁶¹ *Ibid.* p. 282. A este respecto, el autor, apoyándose en la *Historia Escolástica* señala que “*Calvario* significa el hueso del cráneo del hombre, privado de cuero cabelludo, y por esto ese lugar se llamaba Calvario, por la gran multitud de cráneos de condenados a muerte que ahí eran decapitados”.

²⁶² *Ibidem.*

²⁶³ *Ibidem.*

²⁶⁴ *Ibid.* p. 283.

²⁶⁵ *Ibidem.*

²⁶⁶ *Ibid.* pp. 283-84.

²⁶⁷ *Ibidem.*

²⁶⁸ *Ibid.* p. 290.

El texto de Vorágine muestra una reflexión teológica que enfatiza los rasgos patéticos de la Pasión. Su detallada descripción del sufrimiento, más puntual que la de los evangelios, facilitó el camino a los artistas plásticos.

Aunque la Pasión ha sido un tema ampliamente representado desde la Baja Edad Media con fuerte dramatismo, tenemos algunos ejemplos anteriores; uno de los más antiguos se encuentra en un sarcófago del siglo IV conservado en los Museos Vaticanos. (IMAGEN 25) En él vemos a un Cristo joven y sin barba, siguiendo los cánones helenísticos, en tres escenas que podemos identificar de derecha a izquierda como Jesús siendo llevado ante Pilatos, siendo coronado y cargando la cruz. La parte central de la composición la ocupa una cruz definida por Silvia Casartelli como

un complejo texto formado por elementos originados en la lengua judicial romana – soldados y cruz- del vocabulario iconográfico propiamente triunfal –corona de laurel y águila- y de elementos cristianos, entre ellos las palomas y el Crismón, todo estructurado como un «trofeo» en el que en lo alto se encuentra la corona *laurea triumphalis*, e izado sobre una cruz ‘vacía’ el ‘signo’ de la victoria militar de Constantino...²⁶⁹



25. Imágenes de la Pasión de Cristo, s. IV, Detalle del sarcófago conservado en los Museos del Vaticano.

Hay que señalar que esta obra resulta excepcional en las representaciones de la Pasión, pues serán aquellas donde se enfatice el *pathos* (ausente en ésta), las que predominen en el arte.

²⁶⁹ Silvia Casartelli Novelli, *Segno salutis e segno 'iconico': dalla «invenzione» costantiniana ai codici astratti del primo altomedioevo*, p. 146.

Alonso de Sedano, pintor español, plasmó los episodios de la Pasión en nueve tablas que formaron parte del *Armario de las Reliquias* de la catedral de Burgos, hacia el año de 1495. Su obra lo mismo se inspiró en los evangelios canónicos, que en los apócrifos, además de libros como la *Leyenda Dorada*. Su trabajo pudo tener influencia en algunas producciones del Nuevo Mundo, como veremos más adelante. Por el momento recurrimos a él como referente para las imágenes que presentaremos de la *Imago Pietatis* (Varón de Dolores) y la Misa de San Gregorio, no porque las haya inspirado, sino para ejemplificar a través de escenas historiadas, lo que las otras muestran en símbolos.

Detengámonos en dos de sus tablas. La primera corresponde al episodio de la detención de Jesús (IMAGEN 26). Cristo vestido de negro es apresado por los soldados, mientras otro personaje toca un cuerno anunciando el éxito de la misión. Judas escapa de la escena hacia el lado izquierdo, el bolso con las 30 monedas lo delata. Delante de él, Pedro enfunda la espada con la que acaba de cortar la oreja de Malco, sirviente de Annás. Malco está a los pies de Cristo, vestido de blanco. Junto a él se encuentra la lámpara que iluminó el camino donde apresaron al mesías. Jesús está por realizar un milagro más: sanarle la oreja,²⁷⁰ que sostiene entre sus manos ya amarradas.



26. *Prendimiento de Cristo*, Alonso de Sedano, h. 1495. Tablas del armario de las reliquias, catedral de Burgos, España.

²⁷⁰ Lucas, 22, 50-51.

La segunda tabla corresponde al episodio de la coronación de espinas (IMAGEN 27). En ella un Cristo cubierto de heridas recibe los embates con resignación. Los personajes, caracterizados a la usanza medieval, se muestran poco expresivos, con excepción de uno, que gesticula de forma ofensiva contra el inculpado. Este gesto va a repetirse en otras obras.

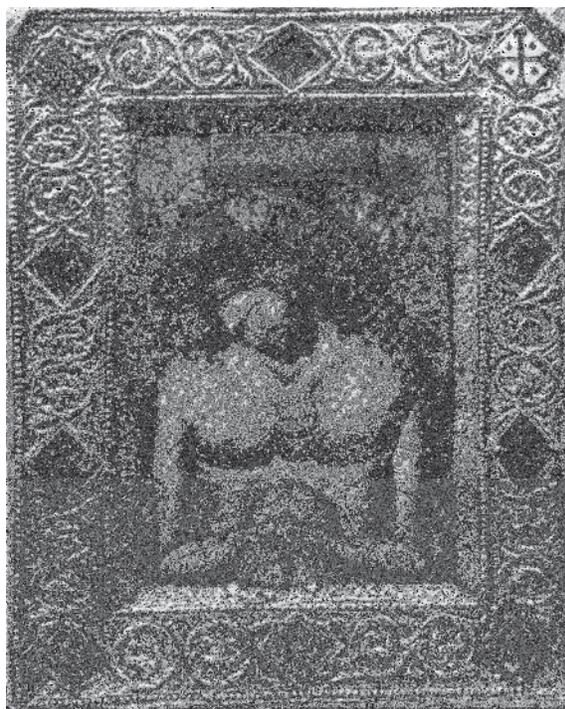


27. *Coronación de espinas*, Alonso de Sedano, h. 1495. Tablas del armario de las reliquias, catedral de Burgos, España.

EL VARÓN DE DOLORES Y LOS SÍMBOLOS DE LA PASIÓN

Una nueva representación del Salvador que celebraba la muerte como el siguiente paso en camino hacia una nueva vida surgió en la Baja Edad Media: la *Imago Pietatis* o Varón de Dolores, un Cristo muerto que emerge del sarcófago. El origen de esta imagen parece haber sido un ícono bizantino conservado en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, que data del siglo XII.²⁷¹ Una copia habría sido llevada al templo de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma y de ahí se extendió a otras partes de Europa.²⁷²

La imagen, de apariencia sencilla (IMAGEN 28) poco a poco fue tomando nuevas variantes, probablemente conectadas con los nuevos usos de la iglesia, en los que la aparición del Purgatorio y la obtención de indulgencias para aliviar la estancia en este nuevo sitio de la geografía de la fe, tuvieron una influencia importante.²⁷³ Las imágenes de Cristo muerto representando “la gran paradoja de la fe cristiana: el Dios muerto como hombre,”²⁷⁴ lo igualaba a todos los hombres, pero será también su resurrección la promesa, el puente que todos podrán atravesar para dirigirse al Paraíso.



28. *Imago Pietatis*, s. XII, Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén, Roma.

²⁷¹ Ewald M. Vetter, *Iconografía del “Varón de Dolores”*. Su significado y origen, p. 197. Hans Belting, *L’arte e il suo pubblico...*, p. 103.

²⁷² Ana Domínguez Rodríguez, *Aproximaciones a la iconografía de la misa de San Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, p. 757.

²⁷³ “Gracias al Purgatorio, la Iglesia desarrolla el sistema de las indulgencias, fuente de grandes beneficios de poder y de dinero, antes de convertirse en un arma peligrosa que habrá de volverse contra ella”. Jacques Le Goff, *El Nacimiento del Purgatorio*, p. 287.

²⁷⁴ Hans Belting, *L’arte e il suo pubblico...*, p. 4.

No será casual que en Italia, el uso de la imagen del Varón de Dolores aparezca principalmente en predelas y monumentos funerarios,²⁷⁵ donde se establecía el vínculo entre “la muerte liberadora de Cristo y aquella de la persona sepultada.”²⁷⁶ En otras regiones también ocupó los Libros de Horas²⁷⁷ y los *Ars Moriendi*.

La tabla de Roberto Oderisi fechada hacia 1354 (IMAGEN 29) muestra una composición compleja del tema. En ella María al lado derecho de Cristo y San Juan a su lado izquierdo, se muestran sufrientes ante la imagen de Cristo muerto, quien se asoma por un sarcófago rodeado por diferentes símbolos pasionarios. Las Armas de Cristo se han multiplicado y en la composición lo mismo vemos el momento en el que el Mesías ora en Getsemaní, que el beso de Judas o las manos de Pilatos lavándose las manos.



29. *Imago Pietatis con Arma Christi*, Roberto Oderisi, 1354, Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts.

La tabla de Lorenzo Mónaco de 1404 (IMAGEN 30), nos muestra un Varón de Dolores igualmente complejo, en el que las Armas de Cristo son complemento de la narración.²⁷⁸ Jesús muerto es acompañado por la virgen María y San Juan. La pintura se transforma en una historia que hay que seguir. A través de los símbolos representados somos testigos del

²⁷⁵Ewald M. Vetter, *op. cit.*, p. 201.

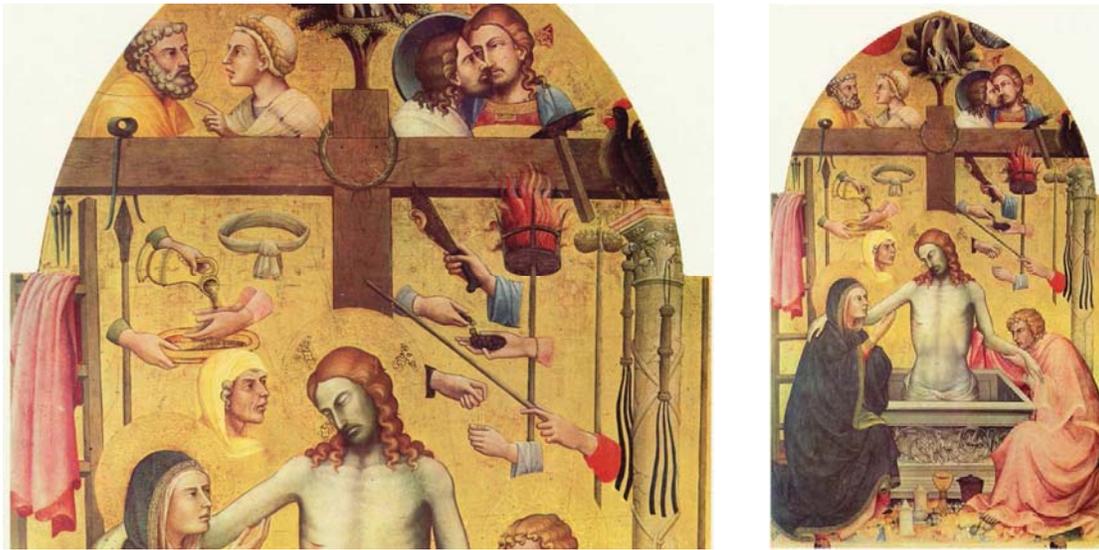
²⁷⁶Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico...*, p. 4.

²⁷⁷ Los Libros de Horas eran objetos litúrgicos cuyo uso estaba restringido a las clases dominantes. Flora Lewis, *From image to illustration: the place of devotional images in the Book of Hours*, p. 29. Al tratar en esta investigación sobre objetos litúrgicos de alcance público como lo son las cruces atriales, preferimos usar ejemplos que sean también de exhibición pública, por lo que trataremos en la medida de lo posible, no usar objetos de uso privado como los libros de horas, aunque nos referiremos a ellos en varias ocasiones.

²⁷⁸Ewald M. Vetter, *op. cit.*, p. 228.

beso de Judas, quien recibió las monedas de plata. Está también Pedro, negando a Cristo mientras el gallo canta, vemos la oreja de Malco, los instrumentos con los que Jesús fue vestido y los que lo participaron en su muerte.

El sol y la luna se suman a la historia, recordando las palabras del Apocalipsis. También tenemos al ave que se rasga el pecho para dar de comer a sus crías, que representa al mesías derramando su sangre para salvación del mundo; todo ello mientras el cuerpo del crucificado se asoma por un sarcófago de tipo romano.



30. *Pietà*, Lorenzo Monaco, 1404. Temple sobre madera.

Otra variante del mismo tema la encontramos en el fresco que el Beato Angélico pintara en el convento de San Marcos, en Florencia en 1441 (IMAGEN 31). La tabla conservada en la Iglesia de Santo Domingo en Faenza, Italia (IMAGEN 32), muestra una de las versiones más sencillas de este ícono: Cristo se encuentra de pie en un sarcófago, enseñando las laceraciones producidas por los clavos y la lanza, además de la corona de espinas. Dos ángeles son testigos de la escena, sosteniendo la lanza y el hisopo. La cruz se adivina a espaldas del salvador, herida por el tercer clavo.



31. *Jesús en el sepulcro*, Beato Angélico, h. 1441, fresco Detalle. Convento de San Marcos, Florencia.



32. *Cristo patiens entre dos ángeles y símbolos de la Pasión*, Biagio D'Antonio, segunda mitad del siglo XV, óleo sobre tabla. Detalle. Iglesia de Santo Domingo, Forlì.

Este tipo de obras servían al fiel como apoyo al momento de la oración. “Un pasaje del *Stimulus dilectionis*, de Ekberto, atribuido antes a San Bernardo, la cita como objeto de especial devoción.”²⁷⁹ El texto en latín señala a la cruz victoriosa, la corona de espinas, el rojo de la sangre, la herida de la lanza, la muerte de Cristo y finalmente su entierro.²⁸⁰

La imagen del Varón de Dolores presentará variantes en otras partes de Europa. Su iconografía se fusionará con otra historia devocional propia de la Baja Edad Media con gran difusión en la península ibérica: la Misa de San Gregorio.

LA MISA DE SAN GREGORIO

La vida y enseñanzas de Gregorio Magno –quien llevaría el papado a finales del siglo VI y cuyas reflexiones consolidarían la doctrina cristiana, al grado de ser considerado uno de los cuatro Padres de la Iglesia– recibirían especial atención en la Baja Edad Media, sobre todo para la consolidación de la teoría del Purgatorio y el valor de la oración para socorrer a los muertos en su tránsito por este lugar. En sus *Moralia in Job*, habla de que Cristo trajo consigo la división del infierno: uno en el que descansan los justos (que en el siglo XII será

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ibidem*.

interpretado como el Limbo) y otro donde se purgan las penas (el Purgatorio instituido en la Baja Edad Media). En sus *Diálogos* trata la utilidad de las ofrendas para los muertos.²⁸¹

La vida de San Gregorio serviría también para la consolidación de la idea de la transubstanciación del pan y el vino al momento de la consagración eucarística, que será fundamental para la consolidación del poder eclesiástico, ya que serán sólo los sacerdotes, representantes del Señor en la tierra, quienes tendrán el poder de llevar a cabo este prodigio.

Un pasaje de la vida de San Gregorio da cuenta de este poder, frente a la incredulidad de quienes carecen de fe. Hay varias versiones de este hecho; la ofrecida por Vorágine en la *Leyenda Dorada* nos dice que

Una matrona ofrecía todos los domingos el pan a san Gregorio. Una vez durante la misa mientras Gregorio le ofrecía el cuerpo de Cristo acompañado de las palabras ‘el cuerpo de nuestro señor Jesucristo te proteja para la vida eterna’, la mujer empezó a reír con malicia. El santo alejó inmediatamente la mano de su boca y dispuso aquella partícula del cuerpo del Señor sobre el altar, y después le preguntó frente a todos por qué motivo había osado reír.

-Porque has llamado cuerpo de Cristo al pan que he hecho con mis manos, -respondió la mujer.

Gregorio entonces se lanzó en oración por la incredulidad de aquella mujer, y cuando se levantó, el pedazo de pan se había transformado en carne, bajo la forma de un dedo: y en este modo restituyó la fe a la mujer. De nuevo oró y vio aquella carne transformarse en pan y se lo dio a la mujer.²⁸²

Una segunda versión señala que san Gregorio pidió a Cristo que transformara el vino en sangre para que se disiparan sus dudas. Fue entonces que el Salvador se presentó frente a él, llenando el cáliz del altar con la sangre que brotaba de sus heridas.²⁸³

La orden certosina-cartuja, residente en la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, señaló que era la imagen conservada en este lugar, traída de la iglesia del Santo Sepulcro (IMAGEN 28), la que se le había aparecido a San Gregorio durante la misa,

²⁸¹ Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, pp. 104-113.

²⁸² Iacopo da Varazze, *op. cit.*, capítulo XLVI, San Gregorio, pp. 247-48.

²⁸³ Ana Domínguez Rodríguez, *op. cit.*, p. 758.

“...atribuyéndole el estatus de imagen milagrosa y vehículo de numerosas indulgencias.”²⁸⁴
Belting señala que la leyenda es falsa, pues esta tabla procede de Constantinopla y se conoció en Italia hacia 1380.²⁸⁵

Con este referente visual fue que se creó la iconografía de la Misa de San Gregorio. La imagen muestra dos momentos sensoriales: por un lado la presencia del sacerdote en el altar y por otro la aparición del mesías. Este segundo momento se resolvió con la *Imago Pietatis*. Un ejemplo podemos verlo en la obra conservada en el museo de la catedral de Burgos. (IMAGEN 33).



33. Misa de San Gregorio, Simón Marmión, finales del siglo XV (detalle). Óleo sobre tabla de roble.
Museo de la catedral de Burgos, España.

Como ya mencionamos, la imagen del Varón de Dolores estaba ligada al culto funerario; las Armas de Cristo incluidas en su representación funcionaban como método mnemotécnico para auxiliar a la oración. La Misa de San Gregorio también aprovechó estas

²⁸⁴ Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico...*, p. 44.

²⁸⁵ *Ibidem*.

cualidades, aunque las revistió de un significado mayor. Al haberse usado las enseñanzas de San Gregorio como fundamento para la creación del Purgatorio, se adjudicó a él el poder de la oración para el rescate de las almas purgantes. En muchos de los Libros de Horas aparecerá la imagen junto a oraciones que supuestamente habrían sido escritas por él.²⁸⁶

En los momentos en los que la devoción por las oraciones de San Gregorio alcanzó puntos climáticos como medio para atenuar las penas del Purgatorio, se les llegaron a adjudicar de 14,000 a 45,000 años de indulgencia. Para ejemplificar a qué grados llegaría esta fiebre por el poder de las indulgencias, que fue uno de los puntos más criticados por Lutero, cito las líneas de un texto encontrado en un misal de la Biblioteca Nacional de París, referido por Ana Domínguez Rodríguez. En dicho Misal se relata que las *Quince Oraciones de San Gregorio a Cristo*

Fueron reveladas por un ángel a una pobre mujer encarcelada que se esforzaba por saber el número de las llagas de Cristo, con el fin de servir mejor a Dios y a la Virgen, y que se lo pedía con mucho afecto y sinceridad. El ángel la aconseja que para acordarse bien y con frecuencia de la Muerte y la Pasión de Cristo, debe recitar, todos los días y de rodillas, quince oraciones especiales acompañadas de un Pater y un Ave. Si lo hace durante un año seguido honrará las llagas del Señor, librárá, además, a quince almas, de sus amigos y parientes difuntos, de las penas del Purgatorio, consiguiendo también gracia y contrición para sus propios pecados. En el momento de su muerte se le aparecerá Jesucristo, acompañado de su Madre, y le prometerá el Paraíso. Cualquier pecador o pecadora empedernido, incluso aquel que haya permanecido en pecado durante treinta años, que dijera con devoción y arrepentimiento estas oraciones obtendrían remisión completa, sus cinco sentidos quedarían preservados en adelante, no morirían de muerte repentina y obtendrían de Dios todo lo bueno y justo que de Él solicitasen. Además, en los lugares en que fueran recitadas estas oraciones no llegarían la tormenta, ni el rayo, las mujeres encintadas darían a luz gozosamente y sin perecer. El papa Gregorio concedió a todos los que recitaran estas oraciones 7,070 años por cada vez, y otras tantas cuarentenas de verdadero perdón de sus pecados.²⁸⁷

²⁸⁶ Ana Domínguez revisó los textos de varios Libros de Horas de la Biblioteca Nacional de Madrid, concluyendo que los textos son idénticos, aunque se presentan en diferente orden. Ana Domínguez Rodríguez, *op. cit.*, pp. 759-60.

²⁸⁷ *Ibid*, p. 761.

Una versión de este texto la encontraremos referida por fray Juan de Zumárraga en su *Regla Cristiana Breve*, escrita para los habitantes de Nueva España.²⁸⁸

Toda esta popularidad de la Misa de San Gregorio y su poder expiatorio, alcanzó al arte funerario español. Dos ejemplos de ello los tenemos en la capilla fúnebre del Canciller Villaespesa y su esposa, ubicado en la catedral de Tudela de Navarra y en el sepulcro del obispo Alonso Carrillo de Albornoz en la catedral de Santa María de Toledo.

La capilla fúnebre de la familia Villaespesa (IMAGEN 34) ocupa uno de los espacios de la cabecera de la catedral de Tudela de Navarra, que fue la segunda capital del reino. En el interior de la capilla se levanta al centro el retablo de Nuestra Señora de la Esperanza, mientras que del lado derecho se encuentra el sepulcro del Canciller y su esposa. En las paredes del nicho encontramos un programa iconográfico en tres secciones horizontales. Es en la sección central donde encontramos la Misa de San Gregorio, dividida a su vez en tres secciones: la parte central corresponde al Varón de Dolores. Los símbolos de la Pasión son abundantes, e incluyen tres retratos de Cristo (sin contar el lienzo de la Verónica). Lo acompaña la Virgen, a su lado derecho y San Juan a su izquierda. En las paredes laterales se complementa la escena con San Gregorio frente al altar, a la derecha, mientras que a la izquierda tenemos a los esposos difuntos acompañados por otros miembros de su familia siendo testigos de la sublime aparición.²⁸⁹



34. Sepulcro del canciller Villaespesa, detalle.

²⁸⁸ *Vid infra* p. 140.

²⁸⁹ *Cfr.* Joaquín Yarza Luaces, *La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400*, p. 86.



34. Sepulcro del canciller Villaespesa, 1423. Piedra arenisca, piedra policromada. Capilla de Nuestra Señora de la Esperanza, catedral de Tudela de Navarra, España.

Otro ejemplo de la Misa de San Gregorio en el contexto funerario lo encontramos en la catedral de Toledo, en el sepulcro del obispo Alonso Carrillo de Albornoz, ubicado en la capilla de San Ildefonso (IMAGEN 35). Aquí la composición es más clásica y será el papa quien ocupe el plano principal, relacionándolo quizá con el obispo muerto, quien también había dedicado su vida a Dios. Tanto esta obra, como la anterior, al igual que las incluidas en los Libros de Horas, son ejemplos de la representación en contextos reservados a las clases dominantes del Medievo.



35 *Misa de San Gregorio*, Vasco de la Zarza, s. XVI. Detalle del sepulcro del obispo Alonso Carrillo de Albornoz, capilla de San Ildefonso, catedral de Santa María de Toledo, España.

Un ejemplo más, en donde la imagen ocupa un espacio comunitario, lo tenemos en el tímpano de la portada de la catedral de Santa María del Mar en Barcelona. (IMAGEN 36). El tímpano fusiona tres representaciones cuya relación puede encontrarse en el contexto fúnebre. Tenemos dos planos marcados por la técnica: la parte frontal, que corresponde a la

obra escultórica, presenta al Cristo apocalíptico sentado en el trono mostrando sus yagas, mientras que a sus costados la Virgen y San Juan lo acompañan en oración. Esta portada mira hacia el poniente donde simbólicamente inician las tinieblas.



36. *Misa de San Gregorio*. Pintura del tímpano de la portada de la catedral de Santa María del Mar, Barcelona.

Detrás del grupo escultórico tenemos dos pinturas: del lado izquierdo la Misa de San Gregorio, con Cristo emergiendo de su sarcófago, mientras que del lado derecho un ángel rescata a un alma penitente del Purgatorio; otras almas en oración son testigos del hecho. De esta manera se resume el espíritu del culto a los muertos en la Edad Media: Mientras se espera la inminente llegada del Juicio Final, serán los sacerdotes y sus enseñanzas los que ayuden a los fieles a menguar las penas en la segunda región que aguarda después de la muerte: el Purgatorio. Es importante la ubicación de esta obra, en el exterior del templo justo frente al atrio, sitio usado para sepultar a los muertos durante el Medievo.

Como hemos visto, el origen de la devoción a la Misa de San Gregorio se fusiona con lo que actualmente consideraríamos, una alta dosis de superstición. Tan es así que en la Sagrada Comisión de Ritos reunida en 1628 se canceló su uso.²⁹⁰ Sin embargo la cantidad de obras que han sobrevivido, nos hablan de un culto muy popular en España y Portugal, cuyos últimos momentos llegaron hasta el Nuevo Mundo.

²⁹⁰ *MEXICO splendors of thirty Centuries*, p. 260.

SEGUNDA PARTE

LA CRUZ Y LA SACRALIZACIÓN DE ESPACIOS

Una vez que la cruz alcanzó estatus oficial y fue cancelada como instrumento de tortura, dejó las catacumbas y penetró en la ciudad de Roma. Al ser usada por Constantino, inmediatamente se asoció al imperio, sustituyendo al estandarte romano, el *vexillum*.²⁹¹ La cruz fue llevada de manera procesional en las campañas militares, con lo que combinaba su mensaje devocional con el conquistador, de manera similar a como se usó en el mundo americano.

Como símbolo de fe, la cruz ya no sólo sacralizó los sarcófagos, se reprodujo también en los palacios, en las plazas y en las basílicas, lugares donde debía manifestarse la nueva teología política del imperio.²⁹² Una de las primeras órdenes de Constantino, una vez que se hizo del poder, fue mandar a erigir “en el mismo centro de la capital imperial ese mismo gran trofeo (...) ese signo salvífico, como talismán del poder romano y universal imperio.”²⁹³ No sólo se colocó en el centro de la ciudad, también en los foros, donde se hacía la vida pública.²⁹⁴

La cruz se transformó de este modo en un elemento sacralizador de las urbes: se usó lo mismo contra los desastres naturales que contra la presencia de los enemigos. Finalmente la cruz sería colocada alrededor de las ciudades para santificarlas.

Desde un punto de vista formal, estas primeras cruces “urbanizadoras” repitieron la fórmula de las cruces procesionales, sólo que petrificadas y en gran formato: se colocaron en lo alto de una gran columna. Vistas a lo lejos, recordaban a la cruz militar-procesional sujeta al mástil.

Un ejemplo de estas cruces lo encontramos en la Basílica de San Petronio, en Bolonia, donde se conservan las cuatro que según la tradición, sustituyeron a las colocadas por San Ambrosio en el año 392, siguiendo el modelo aplicado en Milán unos años atrás. Estas cruces, dispuestas sobre columnas, se pusieron en los cuatro ángulos de la ciudad, con

²⁹¹ John A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, p. 8.

²⁹² Canetti Luigi, *op. cit.*, p. 250.

²⁹³ Eusebio de Cesárea, *op. cit.* Libro 1, 40, p. 183.

²⁹⁴ *Ibidem*.

el fin de asegurar su protección divina.²⁹⁵ Alrededor de ellas se construyó una pequeña capilla, con el fin de protegerlas. Hacia 1798 las capillas fueron demolidas debido al nuevo plan regulador de la ciudad impuesto por los franceses. Se dijo que las capillas, colocadas en el centro de las calles, obstruían la circulación.²⁹⁶ Las cruces fueron trasladadas a la basílica de San Petronio, donde hasta el momento se conservan.

Aunque estas cuatro cruces son las que menciona la tradición; no fueron las únicas en la ciudad de Bolonia, tal como dejó constancia Salvatore Muzzi, quien señaló que

...de cruces y capillas entre nosotros no eran solamente las cuatro que han existido hasta fines del siglo pasado, y que comúnmente se decía señalaban los límites de la primera muralla de Bolonia (...) hay que creer que nuestro Santo Protector erigió las cruces en las principales encrucijadas de la ciudad, no porque fueran ahí las antiguas puertas, sino porque en ellas se liberaban los esclavos, y porque, como las estatuas de los dioses paganos surgían en las encrucijadas de las idólatras ciudades, así la bandera de las ciudades cristianas [la cruz] debía surgir, para tener viva la religión, no sólo en las iglesias, mas aquí y allá, en pequeños santuarios en las plazas...²⁹⁷

Si bien la atribución de la colocación de las cruces a san Ambrosio es resultado de una leyenda de origen medieval, lo cierto es que existieron cruces similares en otras partes del territorio cristianizado. Ejemplos de ellas también se conservan en el Museo de San Vitale en Ravena. Detengámonos en algunas de ellas.

Como podemos observar en la IMAGEN 37, estas cruces están decoradas con elementos simbólicos anteriores a la presencia antropomorfa de Cristo. En la primera tenemos al cordero nimbado, sosteniendo con su pata delantera una cruz de tipo griega. El otro ejemplo presenta una mano en gesto de bendición, rodeada por elementos fitomorfos.



37. Cruces pétreas. Museo de la basílica de San Vitale, Ravena, Italia, s/f.

²⁹⁵ Marcello Fini, *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, p. 57.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Salvatore Muzzi, *Annali della città di Bologna: dalla sua origine al 1796*, Tomo secondo, p. 427.



38. Cruz del circuito espiritual de defensa de la ciudad de Bolonia, s. XI-XII. Basílica de San Petronio, Bolonia, Italia.

Una de las cruces conservadas en San Petronio, ubicada originalmente en *Porta Stiera* (o de los santos mártires Fabiano e Sebastiano) presenta una iconografía similar: el cordero se encuentra al centro, mientras que una decoración fitomorfa curvilínea lo circunda. Otra de las cruces de Bolonia presenta ya al cuerpo de Cristo en actitud de crucifixión, en un momento anterior al Cristo sufriente. (IMAGEN 38).

Como hemos mencionado, fue en el Concilio de Nicea de 787 cuando se decretó que no sólo el símbolo de la cruz se usaría para sacralizar los espacios, sino también otras imágenes, cuya representación no sólo debía limitarse a los lugares de culto, debían trasladarse a las casas y calles.²⁹⁸

Esta licencia permitió nuevas versiones de la cruz sacralizadora de espacios: ya no sólo se usarían símbolos; las cruces incluirían a Cristo, María y otros santos. Aún podemos ver ejemplos de estas piezas antiguas. Para nuestro estudio resultan de interés los ejemplos conservados en España, donde surgieron tres denominaciones para identificarlas: *Cruces de Término*, *Humilladeros* y *Cruceiros*. Aunque, como veremos, estas cruces presentan una función similar, cada término manifiesta cierta particularidad; ya sea una ubicación o una actitud frente a ella. Interviene también el espíritu regionalista propio de la nación ibérica.

Cruces de Término en Valencia²⁹⁹

Las Cruces de Término (también llamadas *peirons*) fueron denominadas así por ubicarse alrededor de los espacios habitados, en el límite de los mismos, que también indicaba el

²⁹⁸ Cfr. John A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, p. 5.

²⁹⁹ Aunque en sentido iconográfico las piezas de Valencia no son cruces sino crucifijos, mantenemos la denominación que se usa de manera tradicional para no generar confusión.

inicio de los caminos. Al igual que las cruces de Bolonia, servían de protección espiritual, pero también de señales urbanas. Las Cruces de Término, al estar justamente en la intersección de los caminos y las ciudades, servían para marcar límites, no sólo geográficos, sino también simbólicos. La seguridad brindada por el espacio urbano se contraponía con la inseguridad de los caminos. La frontera entre ciudad y camino marcaba también la división entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos.³⁰⁰

Ya desde la época romana los límites de la ciudad marcaban esta frontera. Los muertos no podían ser enterrados en el interior de las urbes, por lo que los cementerios se edificaron fuera de las mismas. Los caminos estaban flanqueados por tumbas, que iban desde simples estelas hasta complejos mausoleos. Aunque con la imposición del cristianismo y su nueva liturgia fúnebre esta situación varía, en el sentido de que los muertos serán ahora los que ocupen lugares privilegiados dentro de las ciudades; finalmente los caminos mantuvieron esta división entre vivos y muertos; o específicamente, entre quienes vivían y morían cristianamente frente a los muertos alejados de la fe, como por ejemplo los suicidas y los criminales, o los muertos en otra fe como los judíos, quienes también eran enterrados fuera de las ciudades. De este modo las cruces no sólo servían como protección hacia el interior de la urbe, sino que protegían al viajero del inseguro camino que se emprendía al abandonar sus muros.

Aunque la denominación de *Término* indicaba su función, al paso del tiempo se transformó en una designación de tipo genérico, que lo mismo se aplicó a las cruces a las afueras de las ciudades, que a otras en el interior.³⁰¹

Es importante destacar que las Cruces de Término más antiguas que han llegado hasta nuestros días pertenecen al siglo XIV por lo que algunos estudiosos han cuestionado su existencia en un periodo anterior. Incluso su aparición ha sido relacionada con las órdenes misioneras.³⁰² Tampoco debemos perder de vista que estas cruces, junto con las

³⁰⁰ Ma. Elvira Mocholí Martínez, *Xàtiva en la encrucijada. La cruz del camino de Valencia*. p. 17.

³⁰¹ *Cfr.* el artículo completo citado en la referencia anterior, donde se habla de la localización de diferentes cruces en la comunidad valenciana.

³⁰² Sobre ello abundaremos cuando tratemos los cruceiros gallegos.

otras tipologías que veremos, se multiplicaron en territorio español justo en la época en que los árabes fueron expulsados del territorio.³⁰³

El programa iconográfico de las Cruces de Término corresponde a un momento en el que las imágenes de los santos y el crucifijo estaban ampliamente difundidas. Los ejemplos valencianos se encuentran entre los más profusos, los más ricos tanto en número de personajes como en el refinamiento de su talla. El trabajo de las cruces en orfebrería sería transportado a la piedra de forma notable. Veamos un par de ejemplos no sin antes invitar al lector a tener presente la cruz procesional mostrada anteriormente (IMAGEN 22). Cruz de Xativa (IMAGEN 39).



39. Cruz de Xativa, s/f, Valencia España.

³⁰³ El caso de Valencia es particularmente interesante pues fue una ciudad donde los árabes mantuvieron la supremacía sobre la población cristiana por mucho tiempo. En el Centro Arqueológico de la Almoina podemos ser testigos de los distintos momentos históricos del urbanismo valenciano, desde su origen romano, el incipiente cristianismo y la llegada de los árabes, hasta la posterior recristianización. Los árabes retomaron el modelo urbano de los romanos, pero introdujeron innovaciones importantes, no sólo en esta ciudad, sino en todos los sitios del Mediterráneo donde tuvieron una presencia importante (*cf.* Jérôme Baschet, *op. cit.* p. 68). En el libro *La Valencia Musulmana* de Vicente Coscollá se puede consultar el trazado urbano musulmán. Es destacable el capítulo relativo a las entradas de la ciudad y su posterior transformación bajo el dominio cristiano.

Este es uno de los ejemplares mejor conservados en la ciudad de Valencia. Aunque la mancha urbana terminó por incorporarla en su interior, en su momento marcó una de las salidas de la ciudad. Continúa en el centro de un camino –ahora avenida– protegida por una capilla, con un aspecto muy similar al que debieron tener las cruces de Bolonia. La estructura es de grandes dimensiones: entre la columna que la sostiene y la cruz, se alcanza una altura de 5.5 m del cual la cruz abarca 1.50 m.

El programa iconográfico es profuso e incluye diversos personajes tanto en la base como en la estructura de una cruz que se desdibuja entre la abundancia de elementos ornamentales que combinan formas vegetales y geométricas. Con relación a las dos caras de la cruz; en una de ellas, que es la que daba de frente al viajero, se encuentra la imagen del crucificado acompañado por seis ángeles en la parte superior. A los pies del crucifijo se encuentran la virgen María del lado derecho de Cristo y San Juan del lado izquierdo.

La otra cara de la cruz alberga nuevamente la imagen de Cristo, ahora en su representación del Juicio Final, rodeado por los símbolos de los cuatro evangelistas y dos ángeles con los instrumentos del martirio. A sus pies volvemos a tener a María y Juan orantes.

Cruz de Almassera (IMAGEN 40).



40. Cruz de Almassera, s. XV, Valencia, España.

A diferencia de la cruz de Xativa, la de Almassera continúa con su carácter fronterizo, pues se ubica en la región suburbana de Valencia, en un polígono industrial. Su posición sigue siendo la misma que en el pasado: cubierta por una capilla, ocupa el centro de una avenida en dirección a la ciudad. El programa iconográfico de esta cruz del siglo XV es el que presentan la mayor parte de las Cruces de Término que han llegado a nosotros: por el frente contiene la imagen de Cristo crucificado, mientras que en la cara posterior tiene la imagen de la virgen María. Al igual que la cruz de Xativa, tanto el pedestal como los fustes de la cruz contienen historias de la vida de Jesús y María finamente labrados.

Como señalamos, estas Cruces de Término cumplían la función de proteger al viajero de los peligros del camino, pero sobre todo, de una muerte repentina, que fue uno de los grandes temores de los habitantes de la Baja Edad Media. Quien sufría una muerte repentina no tenía la posibilidad de arrepentimiento, ni de llevar a cabo todo el ritual previo a este momento, consignado en los *Ars moriendi*, por lo que ponía en riesgo la salvación de su alma. La virgen María es uno de los personajes principales en la protección contra la muerte, como lo enuncia parte de la oración dedicada a ella –“...ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte”. La Virgen así, resulta la figura mediatrix más importante entre todas las que se encuentran en el santoral³⁰⁴ y la más representada en las cruces españolas, al lado de Cristo.

Los humilladeros

Otra versión de estas cruces de términos o de caminos son los “humilladeros”. Más que una ubicación espacial, el término designa la actitud frente al ícono. Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua Castellana*, publicado en 1611 definió a los humilladeros como

Cierta capillita sobre pilares y cubierta con techo; dentro de la cual está en medio, de ordinario una cruz con la imagen de nuestro Redentor puesto en ella: o otra insignia devota de nuestra Señora o de algún santo. Y dixose assi por la devoción que tienen todos los fieles de humillarse passando por delante deste devoto lugar, comúnmente está en las entradas, o salidas de los lugares al camino real o trillado. Otros humilladeros están descubiertos con cruces de piedra sobre peañas de gradas. Y ni más ni menos nos humillamos a estas, y a las ordinarias, que suelen ser de palo: a las quales los caminantes, con más fundada religion, les

³⁰⁴ Ma Elvira Mocholí Martínez, *op. cit.* p. 23.

arriman las piedras que los Gentiles hazian quando en las encrucijadas las amontonaban al pie del padrón o piedra de la efigie de Mercurio, a do estavan esculpidas letras que declaravan para dónde yva cada uno de los caminos.³⁰⁵

La relación de los humilladeros con las costumbres de la Roma pagana trae a colación otro punto importante: la analogía entre el termino Humilladero proveniente de humiliare y el término miliario, que era la piedra cilíndrica, semejante a una columna, que se colocaba en los caminos romanos para indicar cada milla y tenía como dios protector a Mercurio (IMAGEN 41). ¿Existe alguna superposición del elemento romano con el nuevo señalizador del camino cristiano? Hay algunas coincidencias –o evidencias– al respecto. Por ejemplo, en la feligresía de Vilar de Enfesta (Galicia), existe un miliario cercano a la capilla de Santiago que se mantuvo en su sitio porque la gente acostumbraba santiguarse en él. Esta pieza está grabada con cruces que los caminantes hacían de manera votiva.³⁰⁶ Otro ejemplo lo tenemos en la ciudad de Valença, Portugal, que conserva un Miliario al costado de una gran cruz, frente a la iglesia de Santo Estevao.



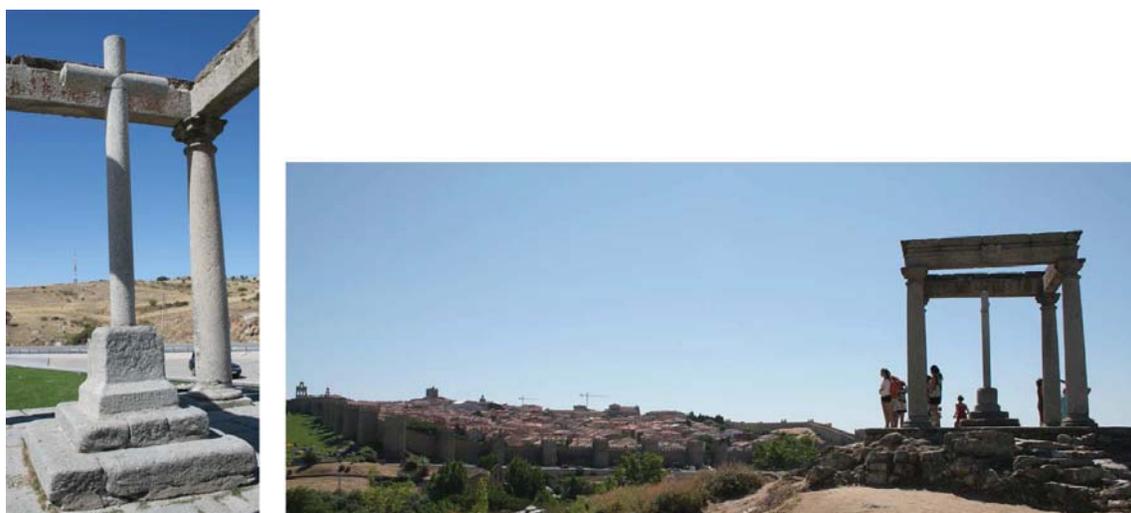
41 Fragmento del fresco del columbario 31 de Ostia. Roma. Primera mitad del siglo III d.C.

³⁰⁵ Sebastián de Covarruvias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Cobarruvias Orozco, Capellán de su Magestad, Mastrescuola y Canonigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Catolica del Rey Don Felipe III. Nuestro Señor.* Con privilegio En Madrid, por Luis Sanchez, impresor del Rey N.S. Año del Señor MDCXI. p. 482

³⁰⁶ De acuerdo a Alfonso Castelao, los miliarios están a medio camino entre los menhires y los marcos kilométricos y su cristianización se realizó colocando una cruz sobre ellos. Alfonso Castelao, *As Cruces de Pedra Na Galiza*, pp. 79-80.

Sea cual fuere el origen de los humilladeros, la definición que se daba de ellos en 1611 repite la fórmula de las cruces valencianas: cruces en los caminos, con la efigie de Cristo, María o algún otro santo. Aquí lo principal a destacar es que menciona que las cruces también podían ser de madera y sobre todo, la presencia de la peana de gradas, la peana escalonada, cuya reproducción encontramos en planos y pinturas de la época no sólo en España, sino también en nuestro país.

Un ejemplo de humilladero lo encontramos en las afueras de Ávila. Desde este punto puede admirarse toda la ciudad amurallada. Con probabilidad los únicos elementos originales de esta pieza son su ubicación y la peana escalonada. Tanto la capilla como la cruz corresponden a época contemporánea. (IMAGEN 42).



42. Humilladero. Ávila, España.

Los cruceiros gallegos

La muestra más abundante de cruces pétreas en España proviene de la región de Galicia, donde son llamadas *cruceiros*. Los *cruceiros* de Galicia sacralizaron todo: caminos, plazas, casas, templos, claustros, cementerios.³⁰⁷ Por citar un ejemplo, sólo en la provincia de A Coruña, se han catalogado 2,124 piezas, que van del siglo XVI a la actualidad.³⁰⁸

Como señala Alfonso Castelao, uno de los principales estudiosos de los cruceiros gallegos, llama la atención la ausencia de cruceiros primitivos en una zona que la tradición

³⁰⁷ Luis Martín Ruíz, *Cruceiros Na Provincia Da Coruña*, Volumen I, p. XVIII.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. XXV.

señala como evangelizada por el apóstol Santiago.³⁰⁹ El autor supone que más que del lado continental, la tradición de las cruces pétreas pudo llegar de las islas británicas,³¹⁰ evangelizadas por san Patricio.

Aunque algunos historiadores y arqueólogos han hablado de cruceiros románicos anteriores al siglo XIII;³¹¹ lo cierto es que los más antiguos encontrados hasta el momento datan de los siglos XV y XVI,³¹² una fecha muy tardía para una tradición que se considera añeja.

Al igual que en la región valenciana, en el origen de los cruceiros se habla de la posible influencia de las órdenes mendicantes. Serían franciscanos y dominicos los que en su viaje por el camino de Santiago irían dejando señales de su presencia a través de la cruz.³¹³ Estas cruces no podrían estar relacionadas con las cruces de camino en su aspecto funcional, ya que, aunque fueron similares, tuvieron un carácter misionero,³¹⁴ es decir, fueron cruces conmemorativas, como las que siguen usándose en todo el mundo católico.

Un personaje “puente” entre los cruceiros gallegos y las cruces de término valencianas pudo haber sido san Vicente Ferrer,³¹⁵ quien se sabe recorrió el camino de Santiago; sin embargo, en un sentido formal las cruces valencianas son mucho más elaboradas que las gallegas, aunque ambas tengan como antecedente las cruces procesionales.

³⁰⁹ Alfonso R. Castelao, *op. cit.*, p. 35.

³¹⁰ El autor fundamenta su observación en lo dicho por Margaret Stokes, Baldwin Brown y principalmente A. Kingsley Porter “el arqueólogo que aporta mejores pruebas que demuestran las influencias insulares sobre el arte continental europeo, fundamentándose en que muchas escenas representadas en la escultura románica tienen su antecedente en las cruces inglesas de los siglos VII y VIII y en las irlandesas de los siglos IX y X”. *Ibid.* p. 44.

³¹¹ *Ibid.*, p. 110.

³¹² *Cfr.* Luis Martín Ruíz *op. cit.* volúmenes I a IV y Alfonso Castelao, *op. cit.*

³¹³ Hans Belting señala que fueron las órdenes mendicantes las que incentivaron el uso público de las imágenes y su interacción con los fieles. Hans Belting, *L’arte e il suo pubblico...*, p. 32.

³¹⁴ *Ibid.* p. 116.

³¹⁵ Alfonso Castelao, *op. cit.*, p.110. El autor cita a otro de los historiadores del arte más importantes de Galicia, López Ferreiro, quien encontró registro de la visita de Vicente Ferrer a Santiago de Compostela en 1412, después de estar en Salamanca y Zamora. *Ibid.*, p. 116.

Los misioneros franciscanos y dominicos, más que colocar sus cruces fuera de las ciudades, lo hacían al interior. A diferencia de las órdenes monásticas, las mendicantes buscaron mantener contacto con las ciudades y sus problemas.³¹⁶ La influencia de los misioneros debe buscarse no tanto en la forma, sino en el mensaje que se dedicaron a difundir en toda Europa y que alcanzaría al territorio americano después de la conquista. Es un mensaje en el que la Pasión de Cristo y la muerte figuran como las preocupaciones principales. No la muerte *per se*, sino lo que se presentaba antes y después de ella; en el Purgatorio y en el posterior Juicio Final y, en lo que el buen cristiano tenía que hacer para estar preparado y no ser sorprendido y morir en pecado.

Las cruces de caminos de este modo no sólo eran señales urbanas, también servían para encomendarse a ellas en caso de una muerte repentina, gran preocupación del Medievo, reflejada por ejemplo, en el cuadro del *Triunfo de la Muerte*, de Brueghel, pintado hacia 1562. Aunque esta obra ha sido analizada más por su carácter simbólico y moralizante, que respondía a los temores de la época –que seguían siendo medievales, aunque el cuadro haya sido pintado en las postrimerías del siglo XVI– no debemos descartar los datos históricos que ofrece la pieza. Hay dos detalles en este cuadro que usaremos como parte de nuestra argumentación. En este momento recurrimos al primero de ellos (IMAGEN 43), que se encuentra en la parte central-horizontal, hacia el lado izquierdo, donde tenemos la representación de un paraje en el que, a un lado de un puente, encontramos una cruz de camino, cuya semejanza con los cruceiros es indiscutible.



43. Cruz de Camino. Detalle de *El triunfo de la muerte*, Peter Brueghel el viejo, h. 1562. Museo del Prado.

³¹⁶ Jacques Le Goff, *La Baja Edad Media*, p. 239.

El autor nos presenta una escena que se mueve entre lo real y lo simbólico: el camino, la cruz y el puente bien pueden encontrarse en la travesía del camino de Santiago francés. Aquí somos testigos de la preocupación de viajeros y peregrinos de ser sorprendidos por la muerte. No debíamos pensar en esta obra como una mera fantasía, sino que dentro de su simbolismo, ofrecía una “fotografía” (en su sentido de realidad), de lo que llegaba a ocurrir en las encrucijadas. Tampoco olvidemos que el mundo en el que surgió el cuadro estaba repleto de leyendas que hablaba de apariciones de seres del más allá, como la leyenda de Los Tres Vivos y Los Tres Muertos. La obra hacia 1745 se conservaba en el Palacio de la Granja.

Las leyendas en torno a la muerte relacionadas con los cruceiros gallegos fueron más allá de la Edad Media, permeando incluso al siglo XX. Será nuevamente Castelao quien nos deje una frase que puede resumir todo ese espíritu alrededor de los *cruceiros*: “Donde hay un *cruceiro* casi siempre hubo un pecado, y cada *cruceiro* es una oración de piedra que se hizo deseando tener un perdón.”³¹⁷

Sobre este carácter relacionado con el pecado y la muerte regresaremos más adelante, ahora sólo concluimos esta visión simbólica que cumplían los cruceiros, señalando que, a la vez que santificaban y protegían los lugares, terminaron también convirtiéndose en referencias geográficas. Los pueblos, caminos y ciudades quedaron marcadas con el signo de la cruz de la misma manera que los cristianos eran marcados por una cruz en cada sacramento, desde el momento del bautizo hasta la extremaunción. Entre las tradiciones de la Galicia rural, se encontraba una que redondea esta idea geográfica: los padres acostumbraban llevar a sus pequeños hijos al *cruceiro* de su parroquia y ahí sobre la piedra, le daban un *croque* –un cabezazo– para de este modo confirmarle cuáles eran sus linderos, la tierra a la cual pertenecían.³¹⁸

Las parroquias, ligadas al contexto rural en oposición a la *civitas*,³¹⁹ tenían la función de brindar al creyente un templo y una sensación de protección hacia el interior del

³¹⁷ Alfonso Castelao, *op. cit.*, 105.

³¹⁸ Luis Martín Ruiz, *op. cit.* p. XX.

³¹⁹ Michel Lauwers, “Paroisse, paroissiens et territoire. Remarques sur *parochia* dans les textes latins du Moyen Âge”, en *Médiévales* 49, p. 3.

poblado, es decir, la idea de contar con fronteras seguras.³²⁰ El “derecho de la parroquia” se basaba en la “cura” de las almas de los feligreses. Algunos de estos derechos tenían un anclaje territorial, como la obligación de cubrir un diezmo (producto de la economía de la zona), y la asignación de un lugar de entierro. Otros derechos se referían a las relaciones personales (curación de las almas, confesión). “El IV Concilio de Letrán en 1215, había preparado un diseño de la parroquia, limitado territorialmente, pero siempre sobre la base de las relaciones personales.”³²¹ Es así que la cruz de la parroquia se transformó también en un signo de identidad.

Si bien por un lado las cruces gallegas repiten la fórmula de las otras españolas descritas anteriormente (tienen una plataforma escalonada que funciona como pedestal, una columna, un pequeño capitel y en su extremo superior, propiamente la cruz); sus modelos son variables y puede ir de los más simples –una cruz sin ningún motivo, como la conservada en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en Santiago de Compostela (IMAGEN 44), hasta los más complejos.



44. Cruceiro de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, s. XVIII. Santiago de Compostela, España.

³²⁰ *Ibid.*, p. 8.

³²¹ *Ibid.*, p. 9.

El formato de la cruz que más se repite presenta anverso y reverso, con las imágenes de Cristo (un crucifijo) y de la virgen María en una gran variedad de representaciones: Inmaculada, con el niño en brazos o en el drama de la Pasión –la Piedad–, como la conservada en la Iglesia de la Trinidad en Ourense (IMAGEN 45), que es una de las más antiguas que se conservan (data del s. XV), o la Dolorosa, como la conservada en la Plaza de la Magdalena de la misma ciudad (IMAGEN 46). Aunque éste es el formato más usual, tendremos también cruces cuya forma alargada sustituye a la columna y el capitel, quedando colocada directamente sobre la peana escalonada, de forma similar a la que se encuentra en el Humilladero de Ávila.



45. Cruceiro de la iglesia de la Trinidad, Ourense, España. S. XV.



46. Cruceiro de la plaza de la Magdalena, antiguo cementerio de la iglesia del mismo nombre. Ourense, España, 1718.

En los cruceiros se vuelve a repetir la influencia de las cruces procesionales, a las cuales se dice que imitan,³²² por lo menos en sus inicios, ya que al paso del tiempo algunos cruceiros alcanzaron niveles de representación casi pictóricos, de un cuadro viviente, como el de la parroquia de Hio. Este cruceiro se encuentra en el centro del atrio de la iglesia de San Andrés. (IMAGEN 47).

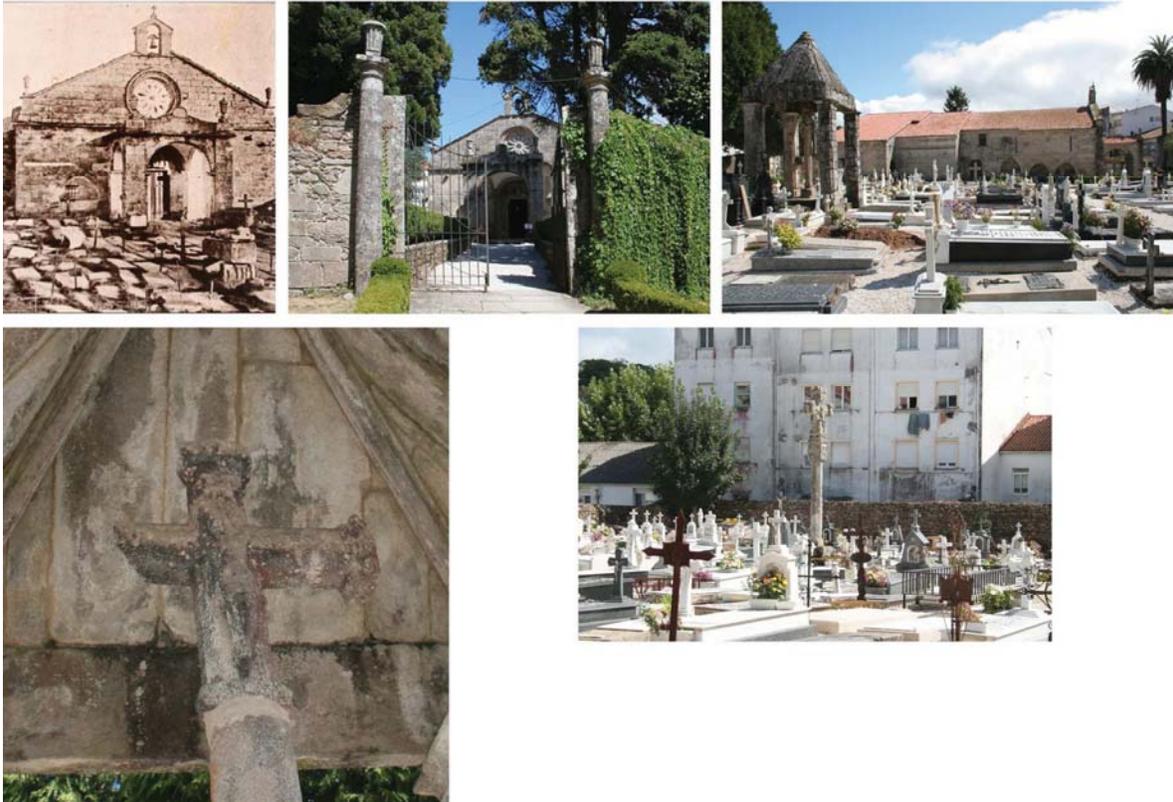


47. Cruceiro de la parroquia de San Andrés, Ignacio Cerviño, 1872. Hio, España.

Como hemos mencionado, a diferencia de las Cruces de Término y los Humilladeros, los Cruceiros gallegos se usaron para sacralizar no sólo los caminos, sino casi cualquier espacio habitado, desde las casas, hasta los patios de los templos. Desgraciadamente, con las modificaciones a la urbanización, pocos cruceiros se mantuvieron en su sitio original. Uno de los más antiguos que aún se encuentra en su lugar lo tenemos en el cementerio de la iglesia de Santa María Noia; data del siglo XVI y está protegido por una capilla (IMAGEN

³²² Castelao las describirá como “un engendro post-románico, impulsado por el afán de imitar las cruces procesionales”, Alfonso Castelao, *op. cit.* p. 99.

48). Además de esta cruz, encontramos una más en el otro extremo del conjunto. Hay que señalar que ninguna de las dos cruces se encuentra al frente de la capilla, sino que están sacralizando los cementerios que se ubican en las partes laterales del templo, donde preferentemente se recomendaba construirlos.



48. Iglesia y cementerio de Santa María *a nova*, s. XIV. Cruceiro y baldaquino del s. XVI, Noia, España.

LOS CEMENTERIOS MEDIEVALES

Parte fundamental de todo conjunto religioso en el Medioevo lo constituyeron los cementerios. El lugar que los cristianos asignaron a sus muertos representó uno de los parteaguas de esta fe con sus antecesoras (la judía y la pagana romana, al amparo de las cuales surgió). Tanto judíos como romanos consideraron a los muertos como impuros, no dignos de convivir en el mismo espacio que los vivos, por lo que los cadáveres fueron confinados fuera de las urbes, en las orillas de los caminos, como ya hemos comentado.

Conforme fue consolidándose la liturgia cristiana, esta situación cambió. En ello tuvo que ver el culto a las reliquias: los despojos de los santos se convirtieron en objetos preciados que había que conservar y hacia ellos los fieles dirigían sus plegarias. Una vez que el cristianismo se oficializó, el culto a las reliquias –al igual que ocurrió con la cruz– buscó salir de las catacumbas, ubicadas fuera de la ciudad de Roma. A diferencia de los paganos, los primeros cristianos no tenían imágenes a las cuáles venerar; ni tampoco múltiples dioses. El Panteón cristiano fue conformándose a través del tiempo con la presencia de personajes especiales, cuya vida serviría de ejemplo para los demás; hombres y mujeres que habían sufrido la persecución y el martirio por defender sus creencias. Lo único que quedaba de ellos en esta época iconoclasta, eran sus cadáveres, que se convirtieron en objeto de veneración.

Para que las reliquias pudieran entrar a la ciudad tuvieron que pasar muchos años.³²³ Dioclesiano y Maximiano hacia el año 290 en su *Código de Justicia*, señalaban que los restos de los muertos, así fueran los de un santo, estaban contaminados y debían permanecer fuera de la ciudad como indicaba la antigua ley,³²⁴ lo que hace suponer que ya para ese entonces debió haberse buscado la introducción de reliquias al interior de Roma antes de la oficialización del cristianismo. Incluso Teodosio I quien legalizó el culto cristiano e invirtió los papeles acabando con la tolerancia al paganismo –que se mantuvo aún en época de Constantino– se pronunció en contra del abuso que se hacía en torno a las reliquias.³²⁵ Sin embargo la puerta de entrada a los cadáveres de los santos dentro de la urbe

³²³ La información presentada a continuación es una reelaboración del documento con el que participé en el XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE, UNAM, 2010, cuyo artículo está en revisión.

³²⁴ *Mortuorum reliquias, ne sanctus municipiorum jus polluat, intra civitatem condi, jam pridem vetitum est.* Dioclesiano y Maximiano, *Cod. Just.* 3, 44, 12, *apud* José Guerra Campos, “El Problema de la Traslación de Santiago. Reliquias-Recuerdo. La Inviolabilidad de las tumbas en los primeros siglos. Notas sobre el método y una hipótesis del Dr. Vives”. En *Compostellanum*, Revista de la arquidiócesis de Santiago de Compostela, Volumen II, numero 2 abril junio. 1957. p. 310.

³²⁵ Antonio López Ferreiro, “De las sepulturas de los prelados de Santiago” Publicado originalmente en *El Porvenir*, diario de Santiago, año V, núms. 1245 y 1247 del viernes 328 y el lunes 31 de marzo de 1879. Reproducido en “Los dispersos de López Ferreiro”, *Compostellanum*, Revista de la arquidiócesis de Santiago de Compostela, Vol V, 1960, número extraordinario dedicado a López Ferreiro, p. 379.

ya estaba abierta y se oficializó con el III Concilio de Cartago³²⁶ en el año 397, en el que, interpretando el Apocalipsis 6, 9, se legitimó la colocación de los restos de los santos en los altares.³²⁷

Si bien el asunto de los santos ya estaba resuelto, entre los siglos IV y XI hubo una serie de desavenencias en torno al entierro de la gente común. Originalmente la iglesia se mantuvo renuente a la inhumación en los templos, pero con el paso del tiempo tuvo que ceder a la presión que imponía el mismo culto: si los santos eran seres especiales estar cerca de ellos, ya fuera en vida o en la muerte, ayudaría a alcanzar sus beneficios e intercesión frente al Salvador.

Entre los años 857 y 858 el arzobispo Hincmar de Reims giró la autorización para la edificación de oratorios en zonas alejadas de los núcleos urbanos. Estas construcciones debían de tener un atrio en el que los pobres pudieran enterrar a sus muertos.³²⁸ Este sería el inicio de la reagrupación de las poblaciones en torno a las iglesias y los cementerios, que estarían reservados exclusivamente para los cristianos.³²⁹

Sería en los siglos XI y XII, cuando se sentaron las bases teológicas que legitimarían de manera total la presencia de los muertos en las urbes, a través de la creación del Día de los Fieles Difuntos y la invención del Purgatorio. El Día de los Fieles Difuntos

³²⁶ En este Concilio el *Apocalipsis* según San Juan fue aceptado como uno de los textos canónicos de la iglesia católica. En el mismo concilio se autorizó la lectura de la Pasión de los mártires el día de su aniversario. Voltaire, *op cit.*, p. 173. Es importante destacar que los mártires no se festejan el día de su nacimiento, sino el de su muerte, que es cuando renacen a la vida eterna, tal como Vorágine describe en la leyenda de San Donato: “Se dice que los santos nacen cuando mueren, de modo que su muerte es dicho nacimiento y no muerte: en el mismo modo el niño nace, buscándose un espacio más amplio donde vivir, un alimento más rico para nutrirse, un aire más libre para respirar y la luz para ver. Los santos saliendo con la muerte del útero de la madre Iglesia, reciben en el mismo modo, esas cuatro cosas”. Iacopo da Varazze, *op. cit.*, capítulo CXV, San Donato, p. 609.

³²⁷ “Cuando el cordero rompió el quinto sello, vi debajo del altar a los que habían sido muertos por el mensaje de Dios”. Apocalipsis 6, 9.

³²⁸ Michel Lauwers, “Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, p. 1050.

³²⁹ *Ibid.*, p. 1051.

fue instituido por Odilón, abad de Cluny en el año 1030, justo un día después del festejo de *Todos los Santos* que eran los “muertos especiales.”³³⁰

A la oficialización de esta celebración, le siguió en el siglo XII la creación, invención o “descubrimiento” de una nueva región de la geografía de la fe: el Purgatorio;³³¹ a través del cual la iglesia tomó el control de la existencia de los fieles no sólo en vida, sino también en el destino que les esperaba más allá de la muerte.

Es a partir de este momento que la Iglesia, quien “se asume, en manera sistemática, la gestión de los difuntos y asegura a ellos un lugar central (material y simbólicamente) en el seno del espacio social”³³² y el espacio arquitectónico. “Al hablar de iglesia en la Baja Edad Media, esta palabra se referirá tanto al templo como al cementerio.”³³³

En el Concilio Romano de 1059 se decidió que el espacio sagrado que ocuparía el cementerio sería de treinta pasos alrededor del templo para lugares pequeños y sesenta para espacios grandes. Cualquiera que intentara sustraer con violencia a una persona o un bien dentro de estas fronteras, quedaría excomulgado.³³⁴ Aquí se retoma el derecho de asilo del que gozaban los espacios funerarios desde época antigua, ya que, “Como ni en las Escrituras ni en la doctrina de los Padres [de la Iglesia] estaba justificada la sacralización del estado eclesial en su totalidad (iglesia, atrio, cementerio), los medievales recurrieron a las categorías jurídicas antiguas, como el Derecho Romano, sólo que éste fue totalmente

³³⁰ Cfr. Xavier Basurko, *Historia de la Liturgia*, p. 279; Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, pp. 146, 147. Es importante destacar que la fecha original del día de “Todos los Santos” era el 13 de mayo, sin embargo, la necesidad de equilibrar el calendario litúrgico hizo que esta celebración fuera transferida en el siglo VIII al 1 de noviembre. Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 248.

³³¹ Le Goff señala que “La palabra *purgatorium* no existe como sustantivo hasta finales del siglo XII”. Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, p. 11.

³³² Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 278.

³³³ Michel Lauwers, “Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux”, p. 1052.

³³⁴ Laura Bertolaccini, *Città e cimiteri, dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, p. 38. El texto en latín dice: “De confiniis coemeterium sicut antiquitus a Sanctis patribus statum est, statuimus ita, ut major ecclesia per circuitum sexaginta passus habeat: cappellae vero sive minores ecclesia triginta. Qui vero confinium eorum infringere tentaverit, et personam hominis aut bona eius inde adstraxerit, nisi publico ladro fuerit quousque emendet, et quod rapuerit redadt, excommunicetur”.

transfigurado.”³³⁵ Guillermo Durand, obispo de Mende, Francia, dejó constancia de esta reinterpretación del Derecho Romano en la liturgia cristiana al hablar de lugares religiosos en su *Rationale divinatorum officiorum*:

Lugares religiosos son aquellos donde un cadáver humano intacto o por lo menos su cabeza, es enterrado [...] un cuerpo o cualquier otra parte del cuerpo enterrada sin cabeza, no constituye un lugar religioso. De acuerdo con los estatutos legales, el cadáver de un judío o pagano o un niño no bautizado hacen del lugar en el cual estén enterrados un lugar religioso; pero de acuerdo a las enseñanzas cristianas [...] sólo un cadáver cristiano puede hacer a un lugar religioso.³³⁶

Esta condición religiosa y sacra del cementerio medieval sería aprovechada por varios sectores de la sociedad, entre ellos los comerciantes, quienes preferirán vender en este lugar, aprovechando las franquicias de las que gozaba el sitio, además de la circulación de los feligreses.³³⁷ Es por ello que en los cementerios se hacía la vida comunal, con actividades que ahora calificaríamos como profanas;³³⁸ se establecían los mercados, se realizaban los juicios. Era tal su uso que surgieron decretos que prohibían los juegos y la presencia de juglares.³³⁹ Aunque serían los ‘juglares del Señor’, los franciscanos y otros misioneros, quienes también hicieran sus prédicas en los exteriores de los templos en lengua vulgar, llevando el mensaje de arrepentimiento y del cercano Juicio Final.

En el cementerio no había tumbas ni grandes mausoleos (esos estarían reservados a los grandes personajes al interior de la iglesia). La inhumación era “a ras de tierra” con mínimas o nulas señales de individualidad. Los restos después de un periodo eran colocados en un osario para que su lugar fuese ocupado por otros.

³³⁵ Michel Lauwers, “Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux”, p. 1072.

³³⁶ Guillermo Durand, *The Rationale divinatorum officiorum*, pp. 54-55.

³³⁷ Laura Bertolaccini, *op. cit.*, p. 16.

³³⁸ Michel Lauwers, “Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux”, p. 1071.

³³⁹ Domingo L. González Lopo, *Comportamientos religiosos de la Galicia del Barroco*, pp. 401-404. El autor incluye en su investigación algunos textos españoles del siglo XVI en los que se describen los “abusos” en las actividades llevadas a cabo en los cementerios.

El cementerio medieval europeo, consignado en los documentos como patio, espacio sagrado o en menor medida atrio,³⁴⁰ tuvo que crecer un tanto arbitrario. La conformación de la ciudad medieval y del edificio religioso, suma de las diferentes etapas históricas, no permitió siempre formas regulares.

Arquitectónicamente, aunque no tenemos representación de los cementerios en los planos de esta época,³⁴¹ existieron ciertas normas en su disposición como espacio sagrado; en primer lugar su establecimiento a treinta o sesenta pasos, como ya se ha dicho. Los límites preferentemente debían estar amurallados y de preferencia ocupar las partes laterales del templo; aunque tal parece que en la práctica esto no fue siempre así. Además de las murallas, hubo otros dos elementos importantes en el cementerio: el osario y la cruz. Según la tradición, San Patricio en su evangelización en los pueblos de Irlanda hacia el siglo IV había recomendado colocar una gran cruz al centro del cementerio. Ya en el siglo V, la recomendación se complementó sugiriendo que cuatro cruces de menor dimensión fueran colocadas en los costados.³⁴² Esta recomendación no resulta exclusiva para el cementerio, pues se repetirá en todos los espacios cristianizados, desde el altar, hasta la sacralización de las ciudades.

Dos de los cinco ejemplos de cruceiros presentados, sacralizan un cementerio: el de La Magdalena (IMAGEN 46) y el de Santa María, Noia (IMAGEN 48). Ambos se encuentran al costado del templo. Aunque la recomendación de San Patricio fue colocar

³⁴⁰ Bertolaccini, Laura, *op cit.*, p. 38. Por su parte Santiago Sebastián señala que la palabra atrio se ha prestado a confusión y que no siempre ha sido bien utilizada. También menciona que no es un vocablo moderno, “como ha puesto de manifiesto Bango Torviso (...). Él ha señalado que la palabra atrio ha tenido varios significados desde el siglo XI cuando se refirió a un espacio sagrado que hubo en torno al templo; este espacio en el siglo XIII fue llamado indistintamente atrio o cementerio, lo que explica su finalidad”. Santiago Sebastián, *Mensaje simbólico del Arte Medieval*, p. 299.

³⁴¹ Aunque hasta el momento no he localizado alguno, si existen planos y mapas de épocas posteriores –sobre todo relacionados con litigios o planos de reurbanización. Esto puede deberse a que durante mucho tiempo el cementerio era un espacio móvil, que fue adecuando sus dimensiones a las necesidades de las poblaciones.

³⁴² Marcel Clere le, *Ci-get L’homme les cimetieres au cours des temps* y Philippe Aries *L’homme devant la mort*, *apud* María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*. Si bien existen evidencias de las cruces de piedra en los cementerios de Irlanda, son posteriores a estas fechas; por ejemplo, el cementerio de la Abadía de Kells, que mantiene esta estructura, data del siglo X.

una cruz sin el cuerpo del Salvador,³⁴³ ya para el siglo XV el “estilo gallego” con el crucifijo al frente y la virgen al reverso, estaba establecido, por lo que fue el que se usó. El caso del cementerio de Santa María Noia (IMAGEN 48), resulta de interés pues, aunque con remodelaciones, continúa funcionando como tal desde su establecimiento en el siglo XVI.

Un ejemplo más de cementerio correspondiente al siglo XVI, esta vez en el terreno pictórico, lo encontramos en el cuadro de *El triunfo de la muerte* de Brueghel (IMAGEN 49). En la parte central superior encontramos la representación de una capilla, en la que una gran cantidad de esqueletos, confinados por la barda circular, bailan alegremente. Un cortejo fúnebre, con la cruz procesional al frente, lleva un cuerpo más. En la parte exterior otros esqueletos salen de su tumba. Podemos ver una cruz de metal de grandes dimensiones cerca de la escena.



49. Cementerio medieval. Detalle de *El triunfo de la muerte*, Peter Brueghel el viejo, h. 1562. Museo del Prado.

Las cruces de metal también se llegaron a utilizar en lugar de las cruces de piedra. En Italia encontraremos algunos ejemplos de ellas; por el momento sólo presentamos la que se encuentra al costado del templo de San Girolamo, en la *Certosa* de Bolonia (IMAGEN 50), fundada en el siglo XIV y cuyas tierras se transformaron a principio del siglo XIX en el cementerio de la ciudad, después de que, con los planes de reurbanización del gobierno napoleónico, se vetaran los entierros al interior de las murallas. Con ello se terminaría con

³⁴³ *Ibidem*.

siglos de una tradición teológica y artística que desembarcaría en territorio mexicano en el siglo XVI.



50. Cruces de cementerio. *Certosa* de Bolonia, Italia.

TERCERA PARTE LA PASIÓN DE CRISTO Y LA CRUZ EN NUEVA ESPAÑA

La tradición litúrgica y artística europea que hemos tratado en la sección anterior desembarcó a América a finales del siglo XV; sólo que ésta no hizo su arribo conjuntamente, ni de manera inmediata. Los europeos se enfrentaron a civilizaciones con modelos de vida muy diferentes al occidental, con un sistema religioso muy profundo, que regía cada uno de los momentos de su vida.

Podemos hablar de dos momentos en la historia de la introducción de la cruz cristiana al Nuevo Mundo, los cuales están relacionados con las relaciones sociales establecidas en la Edad Media, que tuvieron un doble proceso: “espacialización y espiritualización.”³⁴⁴ En la espacialización iba impregnado el germen de la conquista (la nueva señal se imponía como una marca del terreno ganado), mientras que la espiritualización tenía que ver con la asimilación de la nueva doctrina. Aunque los españoles resultaron vencedores, pronto comprendieron que la imposición de la fe católica a través de las armas no sería suficiente para cambiar las doctrinas prehispánicas; había que echar mano de la milicia espiritual, representada por las órdenes misioneras, para que fueran ellas quienes enseñaran y dieran sentido a la nueva fe, representada por Cristo, cuya pasión, muerte y resurrección contenía la promesa de la salvación de las almas, que se hizo extensiva a los pobladores de las Indias occidentales.

CRUZ Y CONQUISTA

La conquista material de México. Los días de Hernán Cortés

Y Cortés dijo: “Señores, sigamos nuestra bandera, que es la señal de la santa cruz, que con ella venceremos.”³⁴⁵

En su aventura por el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo, los españoles se hicieron acompañar de la cruz. La cruz era el símbolo de su fe, a través de ella se sabían

³⁴⁴ Michel Lauwers, *Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux*, p. 1047.

³⁴⁵ Bernal Díaz del Castillo, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Cap. LXII, p. 107.

protegidos y triunfantes. Fue el signo de la cruz el que los ayudó a expulsar a los musulmanes de su territorio y sería la cruz la que los llevaría a nuevas conquistas, emulando a Constantino, el primer emperador de la era cristiana, y a los cruzados, cuyo fin último sería la “victoria universal de Cristo.”³⁴⁶ El estandarte en esta batalla sería precisamente el mismo usado desde el siglo IV: la cruz.

Se sabe que Hernán Cortés era gran devoto de la santa Cruz y que en cada territorio conquistado acostumbraba erigir una. Es a la Vera Cruz a quien se dedica la primera villa fundada en la Nueva España y es la cruz la que apareció en el cielo preludiando la victoria de los españoles sobre los nativos en la batalla de Querétaro. Al marcar los sitios, los conquistadores no hacían más que reafirmar que, a partir de aquel momento, esas tierras y sus habitantes formaban parte del mundo católico.

De acuerdo con Bernal Díaz del Castillo, la primera erección de una cruz en territorio mexicano ocurrió en Cozumel, donde después de despedazar a los antiguos dioses, Cortés “...mandó traer mucha cal (...) e indios albañiles; y se hizo un altar muy limpio donde pusimos la imagen de Nuestra Señora; y mandó a dos de nuestros carpinteros de lo blanco, que hiciesen una cruz de unos maderos nuevos que allí estaban, la cual se puso en uno como humilladero que estaba cerca del altar...”³⁴⁷

En un segundo momento, ya en la zona de Veracruz, sería la curiosidad de dos nativos, Tendile y Pitalpitoque, que estaban apoyando la empresa de Cortés, la que abriera paso a una campaña más clara del establecimiento de la nueva doctrina:

...en aquella sazón era hora del Ave María, y en el real tañíamos una campana, y todos nos arrodillamos delante de una cruz que teníamos puesta en un médano de arena, y delante de aquella cruz decíamos la oración del Ave María. Y como Tendile y Pitalpitoque nos vieron así arrodillados, como eran muy entendidos, preguntaron que a qué fin nos humillábamos delante de aquel palo hecho de aquella manera, y como Cortés lo oyó y el fraile de la Merced estaba presente, le dijo al fraile: “Bien es ahora, padre, que hay buena materia para ello, que les demos a entender con nuestras lenguas las cosas tocantes a nuestra fe.”³⁴⁸

³⁴⁶ Jérôme Baschet, *op. cit.*, p. 22.

³⁴⁷ Díaz del Castillo, *op. cit.*, cap. XXVIII, p. 45.

³⁴⁸ *Ibid.* Cap. XLI, p. 68.

Fue entonces que el conquistador y sus acompañantes se presentaron como cristianos, hablaron de su fe, de que los ídolos a los cuales adoraban los nativos eran malos y que huían de donde estuviera aquella señal de la cruz, donde Jesucristo había sufrido su Pasión y muerte “...por salvar todo el género humano, y que resucitó al tercero día, y está en los cielos, y que habemos de ser juzgados por él.”³⁴⁹ Condenaron los sacrificios y finalmente les pidieron que pusieran en sus ciudades, “en los adoratorios donde están los ídolos [...], una cruz como aquella, y [...] una imagen de Nuestra Señora, que allí les dio, con su hijo precioso en los brazos...”³⁵⁰

En los inicios de la campaña de la Conquista, hubo momentos en los que la cruz no fue colocada por temor de que fuera deshonrada, como ocurrió en camino a la ciudad de México, probablemente en Iztacamaxtitlán, donde fray Bartolomé de Olmedo, el mercedario que acompañaba a Cortés, le recomendó no dejar una en poder de esa comunidad mientras no tuvieran más conocimiento de la nueva fe, pues consideró que sus habitantes, a los cuales calificó como “desvergonzados y sin temor” podrían cometer sacrilegio con ella.³⁵¹ Hubo otras ocasiones en las que la cruz debió convivir con los ídolos prehispánicos, por recomendación del mismo mercedario, cuya formación teológica le permitía comprender los inconvenientes de imponer una nueva fe por la fuerza. En un episodio en el que Cortés, como todo un predicador, después de amonestar a los nativos por darle culto a ídolos que “les llevarían a los infiernos”, y ante la molestia de éstos, fray Bartolomé de Olmedo le aconsejó:

“Señor, no cure vuestra merced de más les importunar sobre esto, que no es justo que por fuerza les hagamos ser cristianos, y aun lo que hicimos en Cempoal de derrocarles sus ídolos no quisiera yo que se hiciera hasta que tengan conocimiento de nuestra santa fe.

³⁴⁹ *Ibidem.*

³⁵⁰ *Ibidem.*

³⁵¹ *Ibid.*, Cap. LXII, p. 104. Es importante destacar esta opinión, pues una de las teorías que se han manejado alrededor de la cruz atrial habla sobre el uso de ésta, en lugar de un crucifijo, por el temor de que los nativos fuesen irrespetuosos con la imagen del Salvador. Lo cierto es que la cruz era tan sagrada para los españoles, como la imagen del crucifijo, como podemos ver en este pasaje.

¿Qué aprovecha quitarles ahora sus ídolos de un *cu* y adoratorio si los pasan luego a otros...”³⁵²

En esa ocasión sólo pidieron se les desocupase un *cu*, para poner en él una cruz y una imagen de la Virgen.³⁵³ La situación se repitió en otros momentos³⁵⁴ e incluso en el palacio de Moctezuma, en el que, ante la negativa del emperador mexicana a colocar una iglesia dentro del *cu* del dios Huitzilopochtli, los españoles se conformaron con hacerla en las habitaciones que les habían asignado, previo acuerdo con Moctezuma. Además de la iglesia, que debió ser un pequeño altar, los españoles colocaron una cruz “delante de los aposentos.”³⁵⁵

Aunque son destacables este tipo de episodios, no hay que olvidar que ocurrieron en un momento en el que los españoles aún no se habían hecho del poder. Las cosas debieron cambiar una vez que se fueron imponiendo militarmente.

Como he señalado, las primeras cruces fueron de madera, dispuestas a manera de “Humilladero”, de acuerdo a la narración de Díaz del Castillo. No sólo se fueron colocando en los altares, o en las habitaciones donde los españoles pernoctaban, sino también en los caminos en los que se iban asentando.³⁵⁶

El soldado de Cortés nos brinda otra descripción formal de la edificación de una cruz, esta vez en Cingapacinga, Veracruz. Nuevamente solicitó a sus carpinteros la elaboración de una, la cual fue colocada sobre un pilar encalado que habían levantado.³⁵⁷ Aunque no se mencionan dimensiones o la relación entre la cruz y el pilar, la descripción corresponde a la de las cruces de las que hemos hablado en el capítulo anterior, con lo que podemos suponer que fue este modelo conocido en Europa el que se introdujo en América hasta antes de que adquiriera características locales, lo cual tiene relación con la presencia de las primeras órdenes mendicantes, quienes vendrían a hacer el trabajo sistemático de conversión de los nativos. La milicia imperial daba así paso a la milicia espiritual.

³⁵² *Ibid.*, Cap. LXXVII, p. 133.

³⁵³ *Ibidem.*

³⁵⁴ *Ibid.*, Cap. LXXXIII, p. 149.

³⁵⁵ *Ibid.*, Cap. XCIII, p. 177.

³⁵⁶ *Ibid.*, Cap. LXXVII, p. 133.

³⁵⁷ *Ibid.*, Cap. LII, p. 89.

La conquista espiritual: la llegada de Los Doce y la regulación de la fe

“...queremos que todos los frailes de las Órdenes mendicantes, principalmente de la orden de menores de la observación regular, nombradas por sus preladados y motivadas por el espíritu de Dios puedan ir libre y lícitamente, por su propia voluntad y espontáneamente, a las Indias con la finalidad de convertir e instruir en la fe a dichos indios...”

Adriano VI³⁵⁸

Antes del arribo de la misión de los doce franciscanos a Nueva España, fray Joan Clapión y fray Francisco de los Ángeles, pertenecientes a la misma orden y con la intención de trasladarse a América, solicitaron al Papa León X las facultades y privilegios de los que gozaban otros frailes que predicaban en tierras de infieles.³⁵⁹ El Papa emitió una bula en 1521 con la que les otorgó una serie de beneficios, pero también de encomiendas, entre las que se encontraba la de “reconciliar las Iglesias y cementerios.”³⁶⁰ ¿En qué consistía esa “reconciliación”? De acuerdo al *Diccionario de Covarrubias*, reconciliar era, según el Santo Oficio de la Inquisición, “...volver a recibir al gremio de la Santa Madre Iglesia a los que se avian apartado de su fee, apostatando; y este acto se llama reconciliación: y los tales penitentes, reconciliados.”³⁶¹ Una segunda acepción del término reconciliar, lo relaciona con la resacralización de los espacios que habían sido manchados de sangre.³⁶² Finalmente ninguno de los dos franciscanos llegaría al Nuevo Mundo.³⁶³

Un año después, el Papa Adriano VI a solicitud de Carlos V, emitió la bula *Exponi Nobis*, con la que concedió a las órdenes mendicantes amplios poderes para evangelizar en tierra americana. Con estos antecedentes fray Juan Tecto, fray Juan de Aora y fray Pedro de Gante llegaron a Nueva España en 1523. Sería un año después, en 1524, con el arribo de los

³⁵⁸ *Exponi Nobis (Omnimoda)* de Adriano VI (1522-1523), Zaragoza, 9 ó 10.5. 1522 en Paulo Sues, *La conquista espiritual de la América Española, doscientos documentos del siglo XVI*, p. 128.

³⁵⁹ Jerónimo de Mendieta, *Historia Eclesiástica Indiana*, Libro 3, Cap. 5, pp. 319-20.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 321.

³⁶¹ Covarrubias, *op. cit.*, 5 izq. p. 1234.

³⁶² Maria Canella, *Paesaggi della norte*, p. 37.

³⁶³ Edmundo O’Gorman, “Noticias Biográficas”, pp. XXIII, en Fray Toribio Motolinia, *Historia de los Indios de la Nueva España*.

simbólicos doce franciscanos encabezados por fray Martín de Valencia y entre los que se encontraba Motolinia, que la evangelización comenzaría a realizarse de manera formal en territorio mexicano.³⁶⁴

En la práctica, el poder que tuvieron los misioneros inicialmente en Nueva España, tuvo mucho que ver con el trato que Hernán Cortés les brindó desde su llegada. El conquistador del pueblo mexica se arrodilló frente a estos hombres de aspecto frágil y vestimenta insignificante, carente del brillo y gallardía de los atuendos militares. Cortés y sus soldados se humillaron y besaron sus ropajes, reconociendo en ellos un poder superior, mensaje que fue recibido por los nativos.

Una vez que el conquistador supo de la llegada de los franciscanos al puerto de Veracruz, ordenó a todos los pueblos “...que por donde viniesen les barriesen los caminos...”³⁶⁵ y los recibiesen con gran solemnidad. Cuando los frailes estuvieron cerca de la ciudad de México, “...el primero que se arrodilló frente a fray Martín de Valencia y le fue a besar las manos fue Cortés, y no lo consintió, y le besó los hábitos y a todos los más religiosos...”³⁶⁶

Cuando llegaron los doce franciscanos, aún podían verse –de acuerdo a lo narrado por Motolinia– ídolos prehispánicos conviviendo con cruces, vírgenes y crucifijos

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. XXIII-XXIV.

³⁶⁵ Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.* Capítulo CLXXI “Cómo vinieron al puerto de Veracruz doce frailes franciscanos de muy santa vida, y venía por su vicario y guardián fray Martín de Valencia, y era tan buen religioso que había fama que hacía milagros; era natural de una villa de tierra de campos que se dice Valencia de Don Juan, y sobre lo que en su venida Cortés hizo”, p. 450.

³⁶⁶ *Ibidem.* Fray Diego Valadés también se refiere al trato dado a los misioneros por Cortés, aunque no como testigo de primer orden, como lo fue Bernal Díaz del Castillo, sino alimentado por las crónicas de sus antecesores: “...el bueno de Cortés los recibió muy afablemente, rodeado por una comitiva compuesta de españoles e indígenas. Salió él a su encuentro con rogativas públicas, estando presentes todo el pueblo y los caballeros. Él mismo recorrió el camino de rodillas casi por espacio de media milla, lo cual causó grande admiración entre los indios.

Siempre que se encontraba con los misioneros les hacía grandes honores y los trataba con mucha reverencia. No osaba dirigirles una palabra, sino teniendo la cabeza descubierta, puestas las rodillas en tierra, y besando sus hábitos para dar ejemplo a los indios que se habían de convertir a la religión, y movido a ello por su ingénita piedad y humildad.” Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, p. 499.

introducidos por los conquistadores. Para acabar con esta situación y sustituir totalmente la religión nativa con el cristianismo, los frailes tuvieron que enseñar a los indígenas las bases de la nueva doctrina, la cual se fundamenta en la Pasión de Cristo. Para ello se valieron de todos los medios a su alcance. Sólo después de comprender la nueva fe, los nativos serían aceptados en la grey cristiana y tendrían derecho a ser bautizados.

La cruz y la Pasión de Cristo en Nueva España

Una vez introducido el símbolo de la cruz a territorio americano, se hizo necesario darle sentido, explicar su significado y esa fue una de las misiones de los religiosos. La cruz sólo podía ser apreciada en su dimensión a través de la enseñanza de la Pasión de Cristo, piedra angular de la fe. Con la enseñanza de la Pasión se buscaba la empatía de los nuevos cristianos con el Salvador, ya que “La vista de Dios que ha sufrido como un hombre, puede comunicar más de cuanto pueda hacer la teología.”³⁶⁷

Fray Juan de Zumárraga en su *Regla Cristiana Breve* revela cómo, a poco más de veinte años del arribo de los franciscanos,³⁶⁸ el recuerdo de la Pasión de Cristo ya debía ocupar un lugar importante en la vida de los nuevos cristianos. En su texto, Zumárraga señala que de ella “...**siete veces en el día a lo menos se debe acordar el cristiano,**”³⁶⁹ ya que “Así como el clementísimo Señor siempre tiene sus cinco llagas principales frescas y vivas, y nunca de su cuerpo son quitadas; así deben ser tenidas en nuestro corazón por memoria compasible...”³⁷⁰ Recomendaba que si uno busca la salvación, debía tener siempre presente cada una de las penas y tormentos del Señor.³⁷¹

Para hablarnos de la importancia del recuerdo de la Pasión de Cristo en la vida diaria, Zumárraga trae a colación la historia de una mujer encarcelada que deseaba conocer

³⁶⁷ Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico, Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, p. 6.

³⁶⁸ La orden franciscana cultivó “una devoción muy especial por la Pasión de Cristo”, que los llevó a reconocer los sitios sagrados del Vía Crucis en Jerusalén. Martha Fernández, *La imagen del templo de Jerusalén en la Nueva España*, p. 62.

³⁶⁹ Juan de Zumárraga, *Regla Cristiana Breve*, Capítulo II, p. 305.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 306

³⁷¹ *Ibid.*, pp. 306-307.

la cantidad de llagas que el Salvador había obtenido en su martirio, que resulta ser una versión de la historia presentada en páginas anteriores:³⁷²

"Es de notar que una venerable matrona emparedada deseaba saber el cuento de todas las llagas de Jesucristo, y por este deseo había gastado muchos tiempos y lagrimas orando; y fuele enviada una voz del cielo que le dijo "Cinco mil y cuatrocientos y noventa llagas fueron las que yo tu redentor padecí en mi delicado cuerpo; las cuales si tu quisieras honrar di la oración del *Pater Noster* con el Ave María quince veces cada día por espacio de un año en memoria de mi pasión, y así pasado el año habrás honrado y adorado cada una de todas ellas."³⁷³

Aunque el primer obispo de la Nueva España no relaciona este texto con la misa de San Gregorio, como en el ejemplo citado anteriormente, sí señala que el recuerdo continuo de la Pasión de Cristo traería al cristiano grandes beneficios "...que si mil años fuese obligado a estar en [el] purgatorio, sería librado en muy breve tiempo,"³⁷⁴ pues es la Pasión el remedio para "lavar los pecados y escaparnos de las penas y hallar la gracia y merecer la gloria perdurable."³⁷⁵

Los capítulos IV y V de la *Regla Cristiana Breve* se ocupan de los tormentos sufridos por Cristo, que debieron ser enseñados a los nativos. Zumárraga no se limita en detalles y se vuelve reiterativo describiendo cada uno de los momentos:

Mira de que calidad son las penas que padeció. Salieron a prenderlo con espadas y lanzas como si fuera ladrón; fue vendido y preso; fue atado y cubierto el rostro; fue escupido, herido, lastimado con bofetadas y golpes, fue acusado y vestido por escarnio de blanca vestidura, fue azotado y vestido de púrpura por grandísimo vituperio y menosprecio; fue coronado de espinas; fue dotado de una caña en lugar de cetro; fue herido en la cabeza por escarnio, fue adorado y saludado, fue de otras muchas burlas y denuestos avergonzado. Y finalmente fue en la cruz enclavado.³⁷⁶

Con su muerte, el sol se oscureció y la luna quedó enlutada.³⁷⁷

³⁷² *Vid supra* p. 105.

³⁷³ *Ibid.*, pp. 308-309.

³⁷⁴ *Ibid.* Capítulo III, p. 319.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 321.

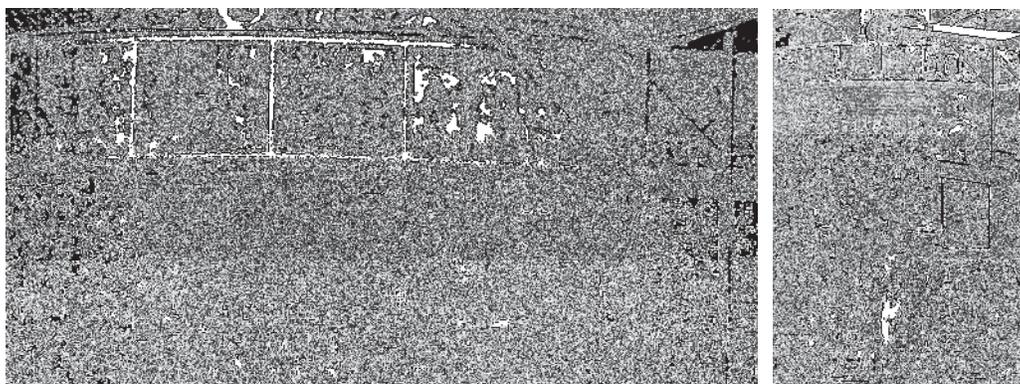
³⁷⁶ *Ibid.* p. 326.

³⁷⁷ *Ibid.* p. 330.

Al igual que en la *Leyenda Dorada*³⁷⁸ el texto novohispano relata el sufrimiento de Jesús en cada uno de los cinco sentidos: “En las orejas demasía de injurias y de blasfemias; en la cara bofetadas; en las narices hedor de torpes salivas; en la boca amargura de hiel con vinagre; en las manos ataduras de cordeles; en los pies y manos aflicción de llagas, en todo el cuerpo azotes muy crueles.”³⁷⁹ Con su sufrimiento, el Salvador venció a la muerte y despojado “...a los infiernos que se tragaban a todos, con honda de cordeles, y con piedras de llagas, y con el báculo de la cruz.”³⁸⁰

La forma más sencilla de recordar la Pasión era representarla en la mayor cantidad de sitios y variedades posibles, no sólo a través del crucifijo, que representa el clímax de la historia, sino también de manera más didáctica, echando mano de símbolos que permitieran a los nuevos fieles recrear toda la historia en su mente, como se hacía en Europa con las imágenes del Varón de Dolores y la Misa de San Gregorio.

La manera en la que los misioneros enseñaron la pasión de Cristo, quedó representada de manera simbólica en varios de los grabados de la *Retórica Cristiana* de fray Diego de Valadés, como en “El maestro adapta a los sentidos los dones celestes, y riega áridos pechos con fuente de elocuencia”, donde podemos ver que, en las tablas que el fraile va señalando y de las cuales mostramos un detalle, se reproduce a Cristo atado a la columna, siendo coronado de espinas, el camino al calvario, la crucifixión, su descenso a los infiernos y su resurrección (IMAGEN 51).



51. “El maestro adapta a los sentidos los dones celestes, y riega áridos pechos con fuente de elocuencia”, en *Retórica Cristiana*, Cuarta parte.

³⁷⁸ *Vid supra* pp. 93-94.

³⁷⁹ *Ibid.* p. 337.

³⁸⁰ *Ibid.* p. 346.

La Pasión en algunas obras novohispanas del siglo XVI

Una de las principales barreras a las que se enfrentaron los misioneros en el proceso de evangelización fue la idiomática, por ello se dieron a la tarea de aprender las lenguas nativas al mismo tiempo que ellos enseñaban el español. Además de la palabra, los misioneros echaron mano de recursos ampliamente probados en la Europa medieval: la mnemotecnia y la ideografía. El terreno fue fértil para la implantación de estas técnicas de memorización, dado que las culturas prehispánicas tenían una amplia tradición en el uso de pictogramas.³⁸¹ Más que la palabra, el *logos*, sería la imagen la que abriría el camino a la liturgia cristiana en territorio americano.

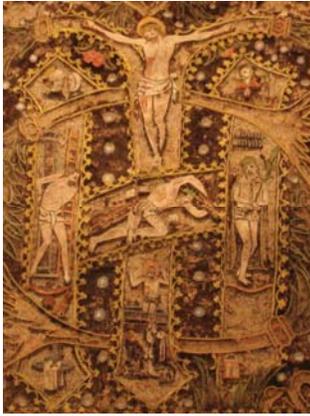
Como señala Jorge Alberto Manrique, en el proceso de evangelización los misioneros no sólo tuvieron que construir espacios apropiados para el cristianismo (dado que los existentes resultaban inadecuados), sino también reproducir imágenes. La fundación de la escuela de artes de San José de los Naturales, encabezada por fray Pedro de Gante, permitió la producción “en masa” de modelos europeos a través de la mano y sensibilidad indígenas. Técnicas como la cerámica, la escultura en piedra y la plumaria, sobrevivieron a la conquista, fusionándose con los nuevos temas,³⁸² dando como resultado algunas obras maestras del sincretismo cultural.

La Pasión de Cristo fue tema recurrente en la producción plástica del siglo XVI, sobre todo vinculado a otro tema de origen medieval: la Misa de San Gregorio. Los misioneros, en su búsqueda por legitimar al nativo americano en todos los terrenos del quehacer humano, fomentaron la creación de objetos litúrgicos con este tema, elaborados con técnicas prehispánicas, con el fin de darlas a conocer al mundo europeo.

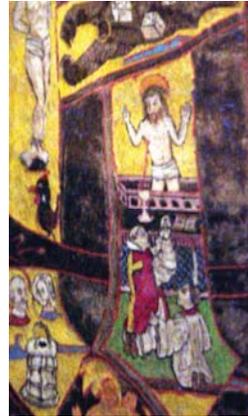
Entre estas obras, destacan dos mitras que actualmente se conservan en territorio italiano (IMÁGENES 52 y 53), confeccionadas en plumaria sobre papel de maguey, probablemente inspiradas en una xilografía del siglo XVI (IMAGEN 54).

³⁸¹ Jaime Cuadriello, “Preámbulo”, en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, p. 21.

³⁸² Jorge Alberto Manrique “The progress of art in New Spain” en *MEXICO splendors of thirty Centuries*, pp. 237-239.



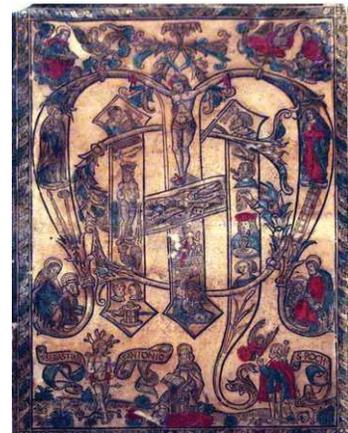
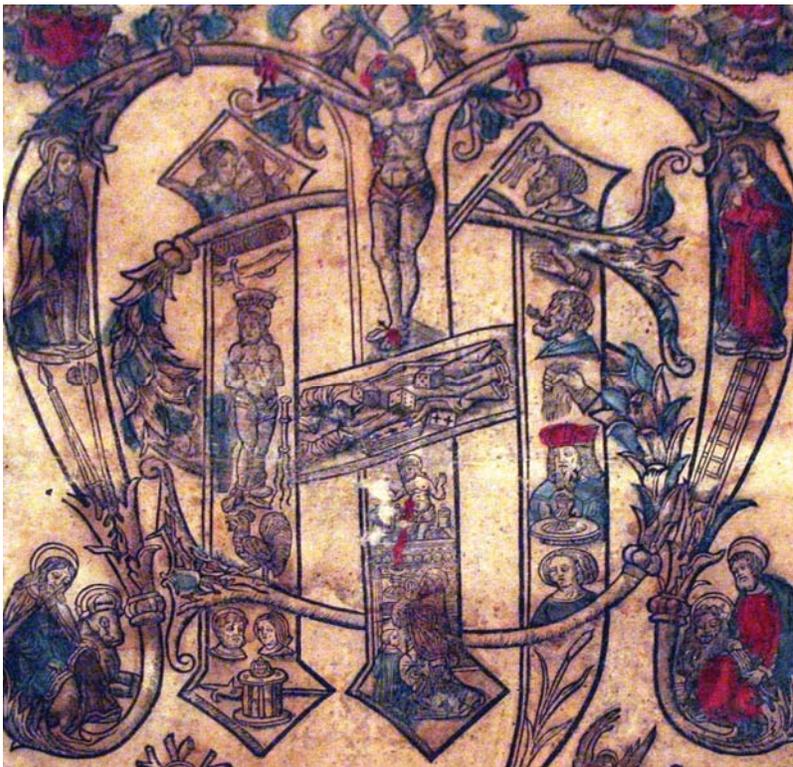
Mitra e ínfulas (Detalle)
Anónimo novohispano, ca. 1520-1547.
Mosaico de pluma de colibrí sobre papel de maguey y tela. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florencia, Italia.



Mitra e ínfulas (Detalle)
Anónimo novohispano, Siglo XVI
Mosaico de plumas sobre papel de maguey y tela.
Museo del Duomo, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano,

52. Mitra e ínfulas (detalle). Anónimo novohispano, ca. 1521-1547. Mosaico de pluma de colibrí sobre papel de maguey y tela. Museo degli Argenti, Palazzo Pitti, Florencia, Italia.

53. Mitra e ínfulas (detalle). Anónimo novohispano, s. XVI. Mosaico de pluma de colibrí sobre papel de maguey y tela. Museo del Duomo, venerada fabbrica del Duomo di Milano, Italia.

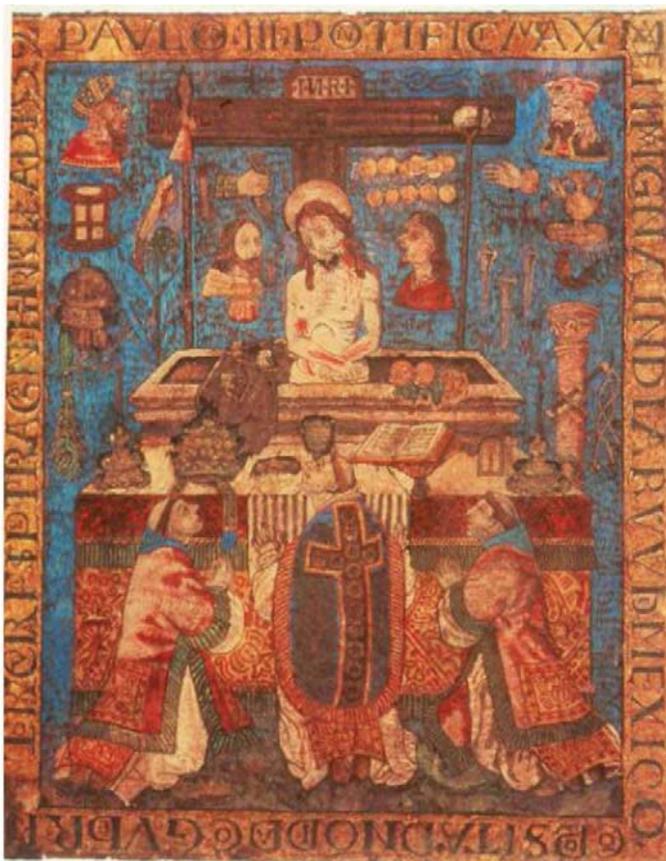


54. Monograma de Cristo y la Virgen (detalle), siglo XVI, xilografía.
Arquidiócesis de Udine, archivos históricos, Biblioteca de Udine, Italia.

Estas obras tienen como tema principal algunos momentos de la Pasión, en la que Cristo está representado en la Columna, como Rey de Burlas, cargando la cruz y finalmente crucificado. En la parte inferior aparece resucitado y presentándose en el altar frente a San

Gregorio. Para reafirmar la historia pasionaria, encontramos diferentes símbolos y personajes que en ella intervinieron, como Judas, Pedro, Caifas, Annas, entre otros. Se incluyen en la composición a los cuatro evangelistas y la apertura de la gloria en la parte superior con Dios Padre siendo testigo de los acontecimientos.

Aunque tenemos la presencia de San Gregorio en la escena, el lugar que ocupa en la misma no es el más importante, por lo que tampoco pudiera pensarse que es el tema principal, como sí lo fue en otra obra maestra del arte plumaria: una probable dalmática dedicada al Papa Paulo III (IMAGEN 55), quien en su Bula publicada en 1537 dio a los nativos americanos la calidad de hombres capaces de la fe cristiana. Elena Isabel Estrada de Gerlero supone que esta pieza fue creada por los indígenas en 1539 a manera de agradecimiento, aunque nunca llegaría a manos del pontífice.³⁸³

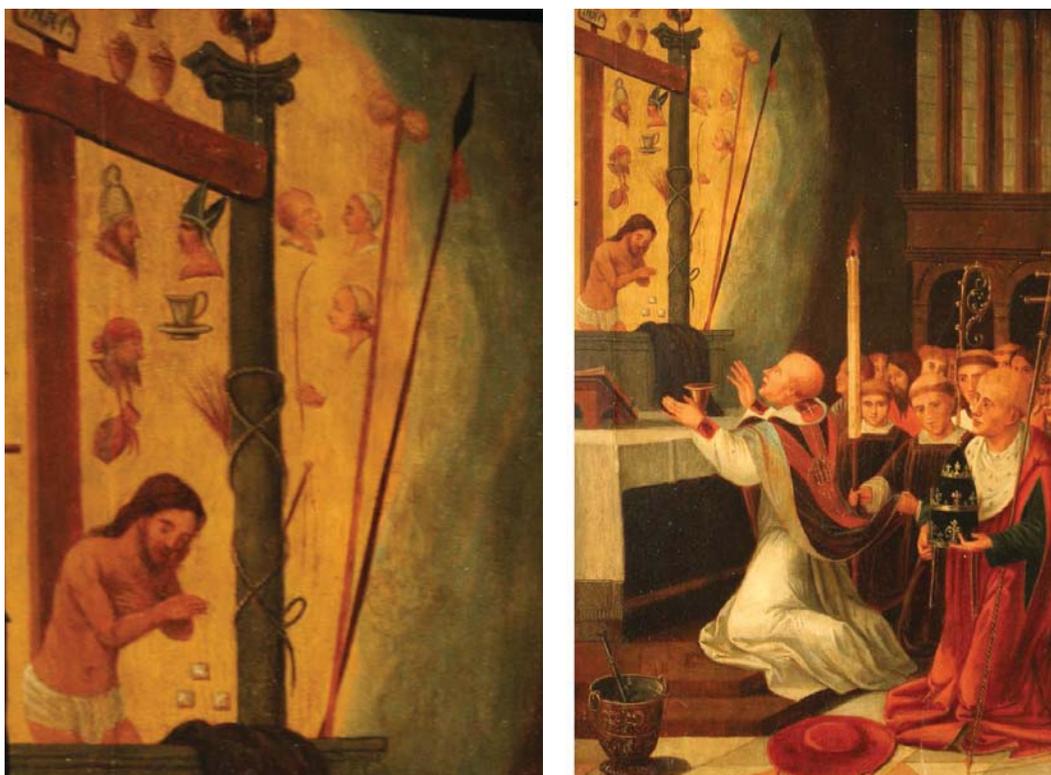


55. Misa de San Gregorio. Escuela del convento de San José de los Naturales, México, 1539. Dalmática. Mosaico de plumas y pintura. 68x56 cm. Musée des Jacobins, Auch, Francia.

³⁸³ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Mass of St. Gregory”, en *Ibid*, p. 260.

Esta *Misa de San Gregorio* resulta uno de los ejemplos más ricos producidos en tierra americana, no sólo por su elaboración y composición, sino por la iconografía que incluye: Un Cristo emergiendo del sarcófago es rodeado por varios símbolos y personajes pasionarios entre los que destacan Judas (con las monedas colgadas al cuello) y un hombre que le escupe a la cara (tengamos en mente las Imágenes 26 y 27). San Gregorio y dos diáconos son testigos de la escena. Siguiendo los símbolos representados, podemos recrear la Pasión desde el momento de la aprehensión del Mesías hasta su crucifixión (sobre una Tau) y resurrección, representada por el sarcófago del cual emerge.

El tema de la Misa de San Gregorio con los signos pasionarios fue representado ampliamente en Nueva España, hasta que fuera prohibido por la comisión de ritos en 1628.³⁸⁴ Podemos encontrarlo lo mismo en obras de gran formato como la pintura mural del convento franciscano de Cholula, que en otras de menores dimensiones, como en una tabla conservada actualmente en el Museo Nacional de Arte (IMAGEN 56).



56. Misa de San Gregorio, anónimo, segunda mitad del siglo XVI. Óleo sobre madera. Museo Nacional de Arte, México.

³⁸⁴ *Ibidem.*

Tanto las mitras, como la dalmática y esta tabla, estaban reservadas para la jerarquía católica, por lo que, aunado a sus dimensiones, sólo podían ser vistas por pocos fieles. Incluso la pintura mural del claustro del templo de San Gabriel en Cholula, estaba reservada para la mirada de los frailes que ahí habitaban. Serían las cruces colocadas en los exteriores de los templos, plazas y caminos, las que recreen la Pasión de Cristo para un público masivo, compuesto principalmente por los nativos recién convertidos. Gracias a estas cruces, la rememoración de la Pasión del Señor recomendada por Zumárraga, se encontraba al alcance de todos y resultaba más factible.

Un ejemplo de estas cruces pasionarias, llamadas de manera genérica atriales, lo encontramos en el exterior de la Catedral de San Buenaventura en Cuautitlán (IMAGEN 57). Autores como Estrada de Gerlero y Mariano Monterrosa han señalado que es la Misa de San Gregorio el antecedente de la iconografía de estas cruces.³⁸⁵ En lo personal no considero que esta afirmación aplique a todos los ejemplos novohispanos, aunque en el caso particular de ésta (fechada en 1555) la referencia formal es probable, sobre todo porque incluye a personajes de manera similar a como aparecen en la dalmática antes citada (lo cual nos revela un modelo común³⁸⁶), como Judas (con la bolsa llena de monedas colgada al cuello) y al hombre que escupió al Mesías; en cuyos rostros Pedro Rojas creyó identificar al fraile guardián del convento y al encomendero Alonso de Ávila.³⁸⁷ Esta cruz a su vez, debió servir de modelo para las producidas en los alrededores de la región.³⁸⁸ De esta manera, las cruces fueron usadas para plasmar de manera tridimensional los símbolos de la Pasión.

³⁸⁵ *Vid supra*, pp. 40-43.

³⁸⁶ Los modelos venidos de Europa en los primeros años posteriores a la conquista debieron servir de inspiración para los artistas formados en San José de los Naturales.

³⁸⁷ *Vid supra*, p. 26.

³⁸⁸ *Vid infra* p. 212, IMAGEN 104.



57. Cruz atrial de la catedral de San Buenaventura, 1550, Cuautitlán, Edomex.

La devoción a la Santa Cruz y la sacralización de espacios en Nueva España

Las cruces pasionarias se esparcieron por todo territorio evangelizado, lo cual es fiel reflejo de la conversión de los nativos, que habían adoptado como propia la señal de la santa cruz. Las razones simbólicas por las que la cruz debía colocarse en todo lugar cristiano, las podemos encontrar en el *Rationale divinatorum officiorum*, de Guillaume Durand, obispo de Mende, Francia, quien vivió en el siglo XIII y fue uno de los grandes tratadistas de la liturgia católica. Después de la Biblia, este texto, que trata sobre el simbolismo de las construcciones religiosas, fue el más reproducido durante el Medioevo y referencia para los religiosos de la época. En el Libro I de este tratado, Durand nos da algunas de las razones por las que las cruces son colocadas en los lugares dedicados a Dios:

...en primer lugar, para aterrorizar a los demonios, cuando los demonios han sido expelidos y ven el signo de la cruz, ellos aterrados no regresarán. En segundo lugar, son signos de triunfo, porque las cruces son el estandarte de la batalla de Cristo y el signo de su triunfo

[...] Tercero, ellas son el reflejo de la Pasión de Cristo, por la cual él mismo consagró su Iglesia; la fe en la Pasión será implantada en la memoria...³⁸⁹

Estas razones son ampliamente difundidas con la llegada de los religiosos, con lo que la señal de la cruz se multiplicó por todo el territorio conquistado, tal como reseñó Motolinia en su *Historia*, dedicando parte del capítulo tres de su primer tratado a la devoción que los indios tomaron por la cruz.

El fraile se refiere a Zumárraga como uno de los más importantes promotores de la cruz

“...de la cual comenzaron a pintar muchas; y como en esta tierra hay muy altas montañas, también hicieron altas y grandes cruces, a las cuales adoraban, y mirando sanaban algunos que aún estaban heridos de la idolatría. Otros muchos con esta santa señal fueron librados de diversas acechanzas y visiones que se les aparecían...”³⁹⁰

La introducción de la cruz no estuvo exenta de actos de rebeldía por parte de algunos nativos, quienes, de acuerdo al testimonio de Motolinia, escondían a sus ídolos al pie del nuevo signo.³⁹¹ Estos episodios fueron mínimos, comparados con la fe que posteriormente el pueblo manifestó a la cruz, según palabras del mismo fraile, que serían repetidas por otros cronistas:

Está tan ensalzada en esta tierra la señal de la cruz por todos los pueblos y caminos, que se dice que ninguna parte de la cristiandad está más ensalzada, ni adonde tantas ni tales ni tan altas cruces haya; en especial las de los patios de las iglesias son muy solemnes, las cuales cada domingo y cada fiesta adornan con muchas rosas y flores, y espadañas y ramos. En las iglesias y en los altares las tienen de oro y de plata, y pluma, no macizas, sino de hoja de oro y plata sobre palo. Otras muchas cruces se han hecho y se hacen en piedras de turquesas, que en esta tierra hay muchas, aunque sacan pocas de tumbo, sino llanas; éstas después de hecha la talla de la cruz, o labrada en palo, y puesto un fuerte betún o engrudo, y labradas aquellas piedras, van con fuego sutilmente ablandando el engrudo y asentando las turquesas hasta cubrir toda la cruz, y entre estas turquesas asientan otras piedras de otros colores [esta descripción recuerda las cruces bizantinas]. Estas cruces son muy vistosas y

³⁸⁹ Guillaume Durand, op. cit., p. 69.

³⁹⁰ Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, p. 21.

³⁹¹ *Ibid.* Tratado I cap. 4, p. 27.

lapidarios las tienen en mucho, y dicen que son de mucho valor. De una piedra blanca y transparente y clara hacen también cruces con sus pies muy bien labrados; de éstas sirven de portapaces en los altares, porque las hacen del grandor de un palmo o poco mayores. (...). Delante de esta señal de la cruz han acontecido algunos milagros, que dejo de decir por causa de brevedad; mas digo que los indios la tienen con tanta veneración, que muchos ayunan los viernes y se abstienen aquel día de tocar a sus mujeres, por devoción y reverencia de la cruz.³⁹²

A la cruz no sólo se dedicaron imágenes, sino también palabras. Zumárraga en el capítulo VI de su *Regla Cristiana Breve* reseñó las alabanzas y excelencias de la Santa y Gloriosa Cruz, que es “escudo de caballerías, estandarte de victoria y arco de gloria triunfante.”³⁹³ Este símbolo “fue rubricado y pintado de la sangre del cordero; fue traspasado con la lanza, con clavos y con espinas.”³⁹⁴ Con esta descripción, no sólo el cuerpo de Cristo, también la cruz, en su carácter antropomorfo, sufrió al ser traspasada con la lanza y los clavos.

Con ella se vencía a los demonios y se confundía al diablo.³⁹⁵ No sólo eso, con la cruz se destruía a los ídolos, sus templos y se reprochaba la idolatría,³⁹⁶ clara alusión al periodo de la conquista. Estas ideas están ilustradas en uno de los grabados incluidos en la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo (IMAGEN 58). Finalmente, Zumárraga señala que a través de la cruz había sido “...prometida la resurrección para la vida perdurable; por ella se espera la bienaventuranza eterna.”³⁹⁷ La cruz se transformó así en llave del paraíso, esperanza de los cristianos y resurrección de los muertos.³⁹⁸

³⁹² *Ibid.* Tratado II, Capítulo 9, pp. 107-108.

³⁹³ Zumárraga, *op. cit.* p. 349.

³⁹⁴ *Ibidem.*

³⁹⁵ *Ibid.* p. 352.

³⁹⁶ *Ibid.* p. 353.

³⁹⁷ *Ibidem.*

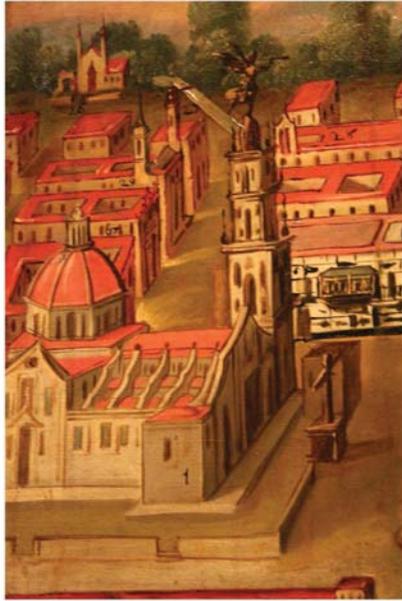
³⁹⁸ *Ibid.* p. 352.



58. La llegada de los doce religiosos frailes de la orden de Nuestro Señor San Francisco enviados a la Nueva España (...) y de la primer cruz que pusieron. Grabado. Diego Muñoz Camargo, *Historia de Tlaxcala*.

Las cruces cubrieron todo el territorio novohispano. En los planos y pinturas donde se reprodujeron diferentes vistas de la ciudad de México, podemos testificar su presencia.³⁹⁹ Ejemplo de ello es el biombo de *La Conquista de México y vista de la ciudad de México* de finales del siglo XVII, conservado actualmente en el museo Franz Mayer, donde vemos cruces frente a la Catedral (IMAGEN 59), al costado del templo de Guadalupe en el Tepeyac, la iglesia del Carmen, el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (IMAGEN 60), sobre los acueductos o en las plazas a manera de Humilladero, cubierta con un chapitel (IMAGEN 61).

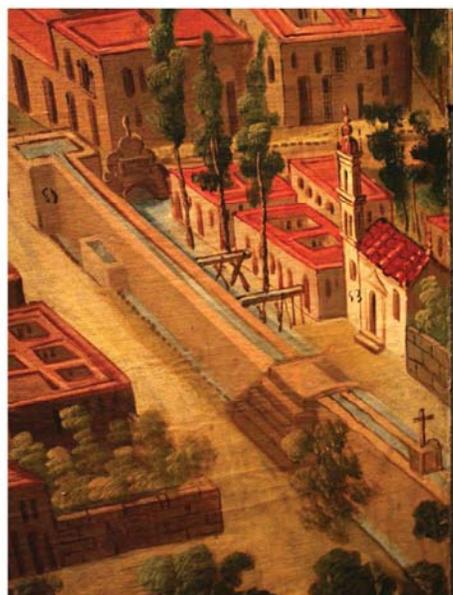
³⁹⁹ Mariano Monterrosa cuenta 61 cruces en el Plano de el valle y la ciudad de México de 1550, 28 en el plano de Pedro de Arrieta de 1737 y en el plano de los condes de Moctezuma, correspondiente al siglo XVIII (similar al que nosotros presentamos), contabiliza 21 cruces “con la novedad de que varias de ellas se encuentran cubiertas por un chapitel”. Mariano Monterrosa Prado, *El simbolismo de las cruces del siglo XVI*, p. 229.



59. Izq. Catedral de la ciudad de México. Detalle del *Biombo de la Conquista de México y vista de la ciudad de México*, final del siglo XVII, museo Franz Mayer.



60. Arriba izq. Templo del Tepeyac. Abajo: Templo del Carmen. Der. (15) Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Detalles del *Biombo de la Conquista de México y vista de la ciudad de México*, final del siglo XVII, museo Franz Mayer.



61. Detalles del *Biombo de la Conquista de México* y *vista de la ciudad de México*, final del siglo XVII, museo Franz Mayer.

¿Cómo fueron estas cruces? ¿Pudieron estar labradas como las que sobreviven en algunos atrios? Desgraciadamente no conservamos ninguna de ellas en los sitios que se encontraban en este plano, aunque la fecha de elaboración del mismo nos lleva a suponer que la cruz frente a la Catedral pudiera haber sido la de Mañozca, traída del cementerio del convento de Tepeapulco.

De acuerdo a Manuel Toussaint, esta cruz estuvo labrada hasta que, con la llegada del estilo Neoclásico, sus relieves fueron devastados. Según consigna el mismo autor, destino similar sufrió la cruz del convento de San Pedro y San Pablo.⁴⁰⁰

Otras fuentes de la época colonial también nos llevan a suponer que la cruz representada a un costado del templo del Tepeyac, pudiera ser la que conservamos actualmente en el Museo de la Basílica de Guadalupe.⁴⁰¹ Finalmente, todo queda en hipótesis.

Donde sí conservamos cruces ubicadas en emplazamientos diversos, que nos permiten ver diferentes modelos que en su mayoría contienen símbolos pasionario, sin

⁴⁰⁰ *Vid infra*, p. 181.

⁴⁰¹ *Vid infra*, pp. 246-250.

importar el lugar que sacralicen, es en el pueblo de Jilotepec. Estas cruces fueron referidas por Manuel Toussaint en sus *Paseos Coloniales*.⁴⁰²

Durante la época prehispánica Jilotepec fue uno de los emplazamientos más importantes del pueblo otomí; por ello fue también uno de los objetivos del programa de avance de la Conquista. Uno de los documentos más importantes que han permitido conocer la historia del asentamiento es el llamado Códice de Huichapan, que data del siglo XVII y narra la historia de Jilotepec y Huichapan desde finales del siglo XV hasta la fundación del convento de San Mateo en este segundo poblado. Durante mucho tiempo Jilotepec fue el centro más importante de la zona, posteriormente pasó a la jurisdicción de Huichapan.⁴⁰³

En el centro del atrio del convento de San Pedro y San Pablo en Jilotepec, se encuentra una cruz atrial de grandes dimensiones colocada sobre una peana moderna igualmente de tamaño colosal. La altura que alcanza todo el conjunto es de aproximadamente ocho metros. (IMAGEN 62).



62. Atrio y cruz atrial del convento de San Pedro y San Pablo, Jilotepec, Edomex, fines del s. XVI.

⁴⁰² *Vid supra*, p. 14.

⁴⁰³ *El Códice Huichapan*, comentado por Alfonso Caso. Telecomunicaciones de México, Introducción de Óscar Reyes Retana, 1992.

El estado de conservación de esta cruz, de formato octagonal, hace suponer dos momentos constructivos.⁴⁰⁴ Llama la atención la representación del rostro de Cristo en ambos lados, cosa no común en las cruces atriales. La parte que mira de frente al templo pareciera más antigua –también es la más erosionada.



63. Detalles de la cruz atrial de Jilotepec, Edomex.

(IMAGEN 63).

Marcela Salas Cuesta en su investigación sobre *La fundación franciscana de Jilotepec*⁴⁰⁵ señala que el gobierno de Juan De la Cruz “dice haber comprado un órgano, haber puesto la cruz que está en medio del patio de la iglesia y haber aderezado la iglesia mayor;”⁴⁰⁶ todo ello en un periodo que fecha entre 1585 (término de la segunda etapa constructiva de la iglesia según el Códice de Huichapan) y 1589 (año de la muerte del personaje). De corresponder la cruz actual a la consignada por Juan De la Cruz, estaríamos hablando de un ejemplar elaborado por canteros que ya no correspondían a las primeras generaciones del siglo de la conquista. Los símbolos pasionarios se distribuyen en el resto de la pieza, sin que se repitan, como ocurre con el manto de la Verónica. Como elemento decorativo, el escudo franciscano en pequeño formato se repite a manera de sello.

⁴⁰⁴ Además de la erosión de la piedra, otro argumento que nos hace suponer dos momentos en la talla de esta pieza es que el fuste carece del estigma correspondiente a los pies, mientras que en el travesaño (más antiguo) pueden adivinarse los estigmas de las manos, a pesar del desgaste del canto.

⁴⁰⁵ Salas Cuesta, Marcela, *La fundación franciscana de Jilotepec*, Estado de México, Dimensión Antropológica, Revista en Línea del INAH, Volumen 10, 1997. Consultada en julio de 2009 en el sitio web <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/index.php?sIdArt=330&cVol=10&nAutor=SALAS%20CUESTA,%20MARCELA&identi=50&infocad=Volumen%20No.10%20periodo%20%20a%C3%B1o%201997>

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

En el patio del claustro del convento hay una segunda cruz, de pequeñas dimensiones y formato rectangular; muy probablemente posterior a la cruz del atrio. El rostro de Cristo se ubica al centro, le sigue el gallo sobre la columna, la llaga de los pies y finalmente el cáliz.



64. Izq. Cruz en el atrio de Jilotepec. En medio. Cruz dentro del claustro. Der. Detalle de la cruz del claustro.

Dentro del atrio encontramos una cruz más, también de pequeñas dimensiones y forma simple, pues como única ornamentación tiene tallada la cartela INRI. (IMAGEN 64).



65. Cruz misionera fuera del cementerio de Jilotepec, Edomex.

Además de estas cruces ubicadas en el convento, el poblado de Jilotepec conserva un par de ejemplos más. El primero se encuentra a un costado de lo que fue el acceso principal del actual panteón del pueblo. El dato relevante de esta cruz está contenido en su peana; en ella se revela que fue colocada en recuerdo de la Misión de 1871, por los padres de San Vicente de Paul. Aunque ya no corresponde al periodo novohispano, repite el modelo ochavado que tenemos en ejemplares virreinales. En ella no encontramos los símbolos pasionarios, como casi nunca los tenemos en las cruces misioneras. (IMAGEN 65).

Quizá la más antigua de todas las cruces de la región es la llamada Cruz de Dendho, que se encuentra en el inicio del antiguo Camino Real a Zacatecas. Con gran seguridad, esta cruz debió ser construida para funcionar a la manera de las cruces de Términos o Humilladeros.⁴⁰⁷

La pieza se encuentra en grave estado de erosión; aún así se puede adivinar el rostro de Cristo en el crucero, envuelto en una corona de espinas (IMAGEN 66).



66. Cruz de Dendho. Jilotepec, Edomex., s. XVI.

Los remates del travesaño recuerdan la síntesis de la flor de lis incluidas en las cruces procesionales. Un elemento importante del conjunto es la peana, a manera de capilla. Ésta se encuentra decorada con doce escudos de la orden franciscana,⁴⁰⁸ también con diferentes niveles de erosión, aunque mejor conservados.

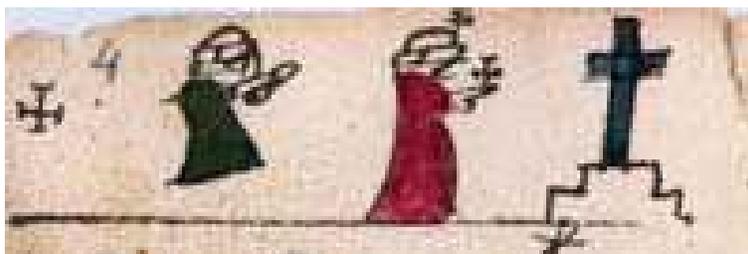
Estos ejemplos, junto con los que se encuentran en el biombo antes citado, nos permiten afirmar que las cruces pétreas debieron encontrarse por doquier. Para su confección debieron usarse diferentes modelos, de los más simples, sin ornamentación alguna, hasta más complejos, con los símbolos de la Pasión grabados en toda su superficie, con la finalidad de ayudar al fiel a recordar el sacrificio del Señor. Muchas de estas cruces se perdieron con el paso del tiempo y la transformación de las urbes. La mayor parte de las que hemos conservado se encuentran en los atrios de los conjuntos religiosos novohispanos, de los cuales ha surgido la denominación “cruz atrial”.

⁴⁰⁷ *Vid supra*, pp. 111-117. Sobre el particular puede consultarse el documento “Dendho ¿una cruz de términos?” de Hugo Arciniega. en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, (México, D.F.), 1997, núm. 19, pp. 31-39.

⁴⁰⁸ Los frailes evangelizadores de la región fueron Alonso Rancel y Antonio de Ciudad Rodrigo, quienes también fundaron el convento de San José en Tula, Hidalgo. Es importante señalar que tanto Jilotepec como Tula fueron por mucho tiempo el límite septentrional de la Nueva España. *Vid*, Marcela Salas Cuesta, *op.cit.*

La cruz y la Pasión en los catecismos de fray Pedro de Gante

Fray Pedro de Gante resulta uno de los personajes más importantes para entender el proceso de evangelización en Nueva España. El fraile franciscano de origen flamenco, en su empeño por la cristianización de los nativos, introdujo elementos mnemotécnicos en el que tanto la lengua endémica como las imágenes, jugaron un papel fundamental. El primer catecismo diseñado por él para enseñar con ideogramas los principales rezos de la doctrina cristiana a los nativos, incluye la representación de varias cruces, desde muy simples, algunas llevadas en las manos de forma procesional, hasta otras que parecen ser de grandes dimensiones y que incluyen una peana, como las que se levantaron en todo el territorio evangelizado (IMAGEN 67).

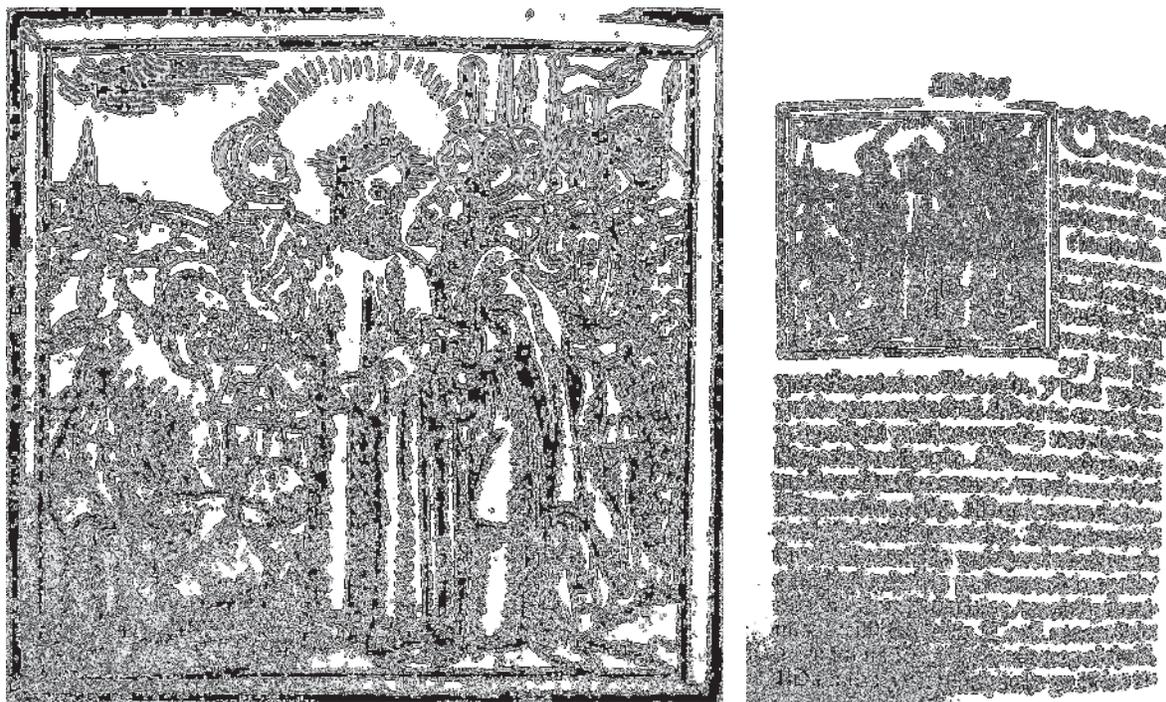


67. Página del catecismo de fray Pedro de Gante.

En su continua preocupación por brindar a los indígenas todas las enseñanzas del cristianismo, Gante diseñó otros documentos, uno de los más completos, publicado en 1553, es la *Doctrina Cristiana en Lengua Mexicana*,⁴⁰⁹ en la que los ideogramas son sustituidos por palabras en náhuatl transferidas a caracteres occidentales, dando un paso más no sólo en la evangelización de los nativos americanos, sino también en su educación e incorporación de manera paulatina al mundo occidental. El documento incluye el santoral, el *Per signum Crucis*, el Padre Nuestro, el Ave María, el Credo y otras enseñanzas, en las que la Pasión de Cristo ocupa un espacio importante. Entre las ilustraciones que contiene el libro, se encuentran algunos grabados en los que se representan los episodios del

⁴⁰⁹ Pedro de Gante, *Doctrina Cristiana en lengua mexicana*. Edición facsimilar de la de 1553, estudio crítico de Ernesto de la Torre Villar, Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino de Sahagún, México, JUS, 1981.

prendimiento de Cristo, su presentación ante Pilatos y la crucifixión. Incluimos la imagen del prendimiento, donde se muestra el momento en que se va a cortar la oreja de Malco, quien tira una linterna y el beso de Judas, quien sostiene en su mano un saco con las monedas recibidas por su traición (IMAGEN 68).



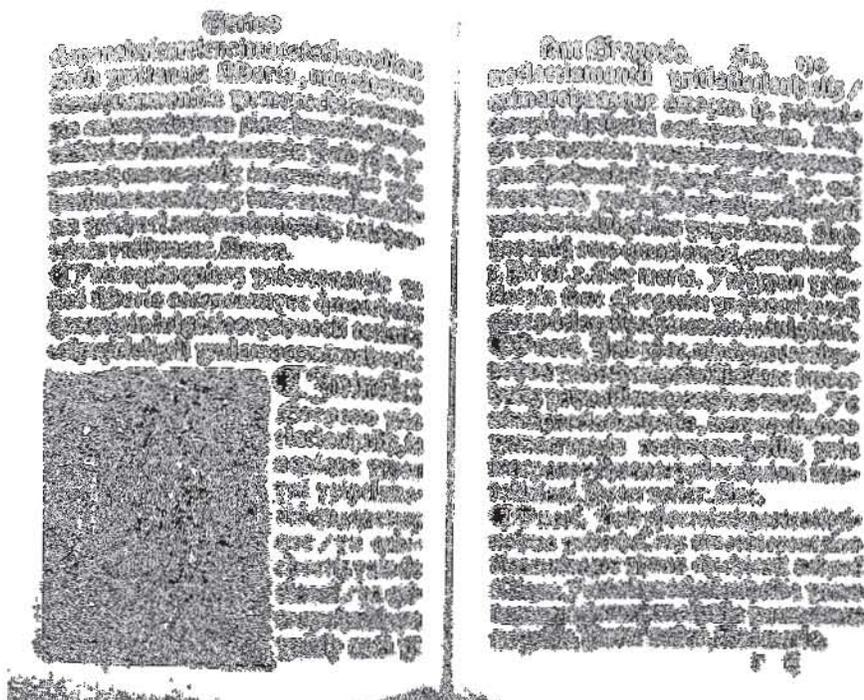
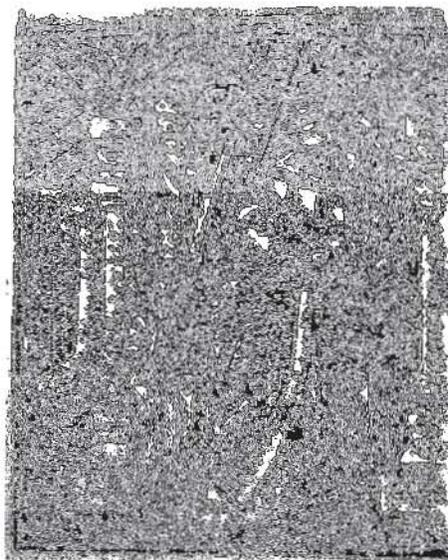
68. Prendimiento de Cristo. Grabado del catecismo de fray Pedro de Gante, 1553.

Estos elementos, de los que ya habíamos presentado una muestra en el contexto español del siglo XV (IMAGEN 26) y que se repiten en Nueva España, dan cuenta de los puntos importantes que se destacaban en la enseñanza del drama de la Pasión, los cuales eran reiterados tanto verbalmente como iconográficamente, no sólo en pinturas y cuadros historiados, también en algunas cruces atriales, donde aparecen a manera de símbolos.

Otro punto a destacar de este catecismo, es la inclusión de la Misa de San Gregorio en otra de las ilustraciones⁴¹⁰ (IMAGEN 69), lo que confirma la importancia del tema y sobre todo, su valor para ganar indulgencias. Aunque el documento está en náhuatl, lo cual dificulta conocer el contenido total, las palabras “indulgencias” y “perdones” aparecen

⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 129-132.

continuamente. Ante la imposibilidad de traducir en la lengua nativa dichos conceptos, importantes para la liturgia cristiana, se prefirió usar su versión en latín. La presencia paralela de la Misa de San Gregorio y los episodios de la Pasión muestra que cada uno ocupaba su lugar particular, si bien hay elementos iconográficos que ambos comparten.



69. Misa de San Gregorio. Grabado del catechismo de fray Pedro de Gante, 1553.

Atrio. Visión de conjunto

Ninguna imagen está nunca completamente aislada. Con frecuencia forma parte de una serie [...] La obra verdaderamente significativa no puede ser sino la serie en su totalidad: el aislamiento de una imagen será siempre arbitrario o estará falseado.

Jean Claude Schmitt⁴¹¹

Como menciona Jean Claude Schmitt, con frecuencia las imágenes producidas en el Medioevo formaron parte de una serie, de un conjunto, y es a partir de éste que inicialmente debieran ser estudiadas. Es por ello que en el análisis de las cruces atriales se hace necesario hablar, aunque sea de manera sucinta, sobre el atrio novohispano.

Durand, dentro de su *Rationale divinatorum officiorum*, nos dice que “El atrio de la iglesia significa Cristo, a través de quien el ingreso a la Jerusalén celestial está abierto...”⁴¹² En Europa, toda iglesia, sin importar sus dimensiones o pertenencia, debía tener un atrio al frente, como recomienda Carlo Borromeo en sus *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, escrito en el siglo XVI:

“...según la magnitud del área y según la estructura del edificio eclesiástico, de acuerdo con el consejo del arquitecto, el atrio hágase enfrente de la sacra casa ceñido por todos los lados con pórticos y adornado con otra obra adecuada de arquitectura.”⁴¹³

Cuando no hubiese espacio suficiente para construir un atrio, Borromeo recomienda que por lo menos se construya un pórtico,⁴¹⁴ pues se hacía necesario un momento de reflexión antes de entrar al templo.

El modelo para el atrio cristiano se retoma del *atrium* romano: un espacio cuadrangular o rectangular rodeado de pórticos. Al modelo pagano se le asoció el simbolismo bíblico: la imagen del templo descrita por Ezequiel, el recuerdo del templo de Salomón o la visión de la Jerusalén Celeste en el Apocalipsis. Este modelo de formato regular adquirió características particulares en el Nuevo Mundo. Una de sus diferencias

⁴¹¹ Jean-Claude Schmitt, “El historiador y las imágenes”, en *Relaciones*, p. 34.

⁴¹² Guillaume Durand of Mende, *op. cit.*, p. 17.

⁴¹³ Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, p. 8.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

principales fue que, en América, los atrios no estuvieron perimetrados con pórticos, sino con bardas que crean la sensación de un espacio “al aire libre”, no común en los atrios europeos.

De entre los espacios edificados en el siglo XVI para la predicación de la nueva fe, ha sido el monasterio el más estudiado, aunque podemos suponer que las parroquias de los pueblos y edificios del clero secular, de alguna manera repitieron el modelo monacal, si no en todos sus elementos, por lo menos sí en los dos más importantes: el atrio y el templo. El atrio será el área “abierta” que preceda al templo. Señalo “abierta” entrecomillado porque estos espacios, aunque al aire libre, también separan el suelo sacro del mundano.

El conjunto atrial ha sido visto como resultado del proceso de evangelización de los nativos. Si bien estudiosos como John Mc Andrew, George Kubler y Antonio Bonet Correa han reconocido antecedentes europeos en su constitución,⁴¹⁵ se considera que en territorio americano adquirió características particulares que lo hacen único, quizá influido por los ritos mesoamericanos, que se hacían al aire libre. Entre los elementos que constituyen el atrio novohispano destaca la capilla abierta, calificada por Mc Andrew como la más importante innovación americana a la arquitectura occidental, antes de la presencia de los rascacielos.⁴¹⁶

Para Luis Mac Gregor, lo novedoso del atrio novohispano lo constituía no su forma, sino la pluralidad de su uso.⁴¹⁷

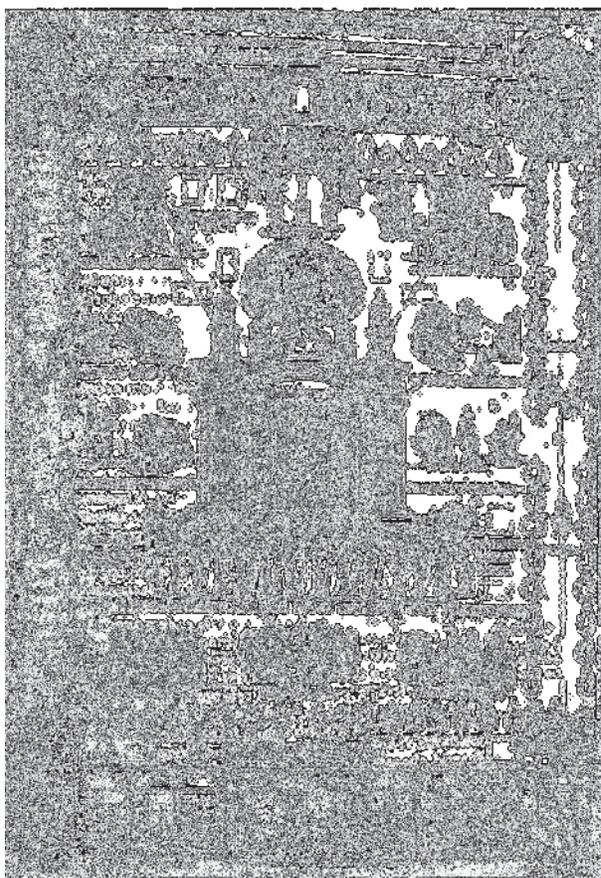
Una obra, referencia obligada para hablar sobre el atrio, es el grabado incluido en la *Retórica Cristiana* de Fray Diego Valadés; el cual trata sobre “lo que hacen los frailes en el Nuevo Mundo de las Indias” (IMAGEN 70). En este documento, (publicado en Perusa,

⁴¹⁵ John Mc Andrew, *The open-air churches of sixteenth-century*, México. Atrios, Posas, Open Chapels, and other studies, Capítulo VI The Atrio, pp.202-54. George Kubler, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, pp. 361-68, Antonio Bonet Correa, *Monasterios Iberoamericanos*, Arquitectura, pp. 35-44. Bonet Correa señala que en América “las experiencias y las tipologías arquitectónicas de las órdenes mendicantes en Europa se reprodujeron no tanto al pie de la letra, sino adaptándose a las circunstancias del nuevo mundo”. Los claustros se hicieron más pequeños, mientras que las iglesias se hicieron más grandes. (p. 39).

⁴¹⁶ John Mc Andrew *apud* Santiago Sebastián, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, p. 39. Dichos autores no concuerdan con la visión de Mc Andrew.

⁴¹⁷ Luis Mac Gregor, *Memorias del INAH IV*, “Actopan”, p. 25.

Italia y por lo tanto, dirigido en primer lugar a un público europeo), el autor dejó testimonio de varias de las actividades que llevaban a cabo los misioneros en Nueva España. El grabado no necesariamente reproduce de manera fidedigna el modelo del atrio novohispano, como bien señala Carlos Chanfón Olmos, aunque, como menciona el mismo autor, “...las cuatro capillas en los vértices del rectángulo y el muro circundante evocan de inmediato el espacio arquitectónico existente en los monasterios mendicantes del siglo inicial del Virreinato.”⁴¹⁸



70. Ilustración de lo que hacen los frailes en el Nuevo Mundo de las Indias, según se ha dicho: “Te dilatarás hacia el Oriente, el Occidente, el Septentrión y el Mediodía, y seré un custodio para ti y los tuyos”. Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, ca. 1579.

El modelo del conjunto atrial “ideal” que ha sido propuesto, a partir de los ejemplos existentes en la actualidad, incluye la barda perimetral con tres accesos, una cruz de piedra al centro (no representada en el grabado de Valadés), cuatro capillas a los costados (las llamadas *posas*) y una capilla abierta. Dicho programa arquitectónico se conserva completo en casos excepcionales (en Huejotzingo, Puebla, por ejemplo, la cruz al centro en realidad perteneció a una de las capillas *posas*).

Es importante destacar que la palabra *atrio*, usada de manera general en los estudios de arte del último siglo, es resultado de una convención, pues esta denominación en las crónicas es tardía.⁴¹⁹ La palabra más usada para

⁴¹⁸ Carlos Chanfón Olmos, *Antecedentes del atrio mexicano del siglo XVI*, p. 268.

⁴¹⁹ “Según John McAndrew, los primeros en usar la palabra fueron los cronistas dominicos de principios del siglo XVII, fray Hernando de Ojea (1555?-1615) y fray Antonio de Remesal (1570?-1619). Ambos la utilizaron en una sola ocasión, siendo patio la forma habitual que aparece en sus escritos”. Carlos Chanfón Olmos, *Antecedentes del atrio mexicano del siglo XVI*, p. 283.

describir este espacio en los textos novohispanos del siglo XVI, fue *patio* y en algunas ocasiones *cementerio*, aunque esta palabra parece no referirse a lo que hoy consideramos como atrio en su totalidad, sino sólo a una parte del mismo.

En la descripción de su grabado, Valadés señala que

Los patios nunca están vacíos por la gente que continuamente afluye (...) y como hacen falta iglesias parroquiales, nosotros tenemos que atender a oír confesiones, al arreglo de las uniones matrimoniales y a otros ejercicios de la Iglesia. En cada uno de los cuatro ángulos de este atrio, están otras tantas capillas, de las cuales sirve para enseñar a las niñas, la segunda a los niños, la tercera a las mujeres y la cuarta a los varones.⁴²⁰

El autor hace una descripción detallada de cada una de las actividades que se realizaban en los conjuntos monacales, entre las que se encontraban la predicación, la enseñanza, la impartición de justicia y de los sacramentos, desde el bautizo, la catequesis, el matrimonio, la penitencia, la comunión, la extremaunción, hasta la sepultura.⁴²¹

Con estas características, los atrios han sido comparados con templos al aire libre. Motolinía nos dice que “...en esta tierra los patios son muy grandes y muy gentiles, porque la gente es mucha, y no caben en las iglesias, y por esto tienen sus capillas fuera de los patios, porque todos hayan misa todos los domingos y fiestas, y las iglesias sirven para entre semana...”⁴²² El mismo fraile destaca la solemnidad y cuidado que los nativos tenían por las cruces colocadas en ellos. Estas cruces cumplían el programa simbólico enunciado por Guillaume Durand en el siglo XIII, al cual ya hemos hecho referencia: aterrorizar a los demonios, ser el signo del triunfo de la batalla de Cristo y el reflejo de su Pasión.

Dentro de las recomendaciones que Durand da en el Libro I de su *Rationale divinatorum officiorum*, que trata sobre la consagración del edificio de la iglesia, señala la importancia de incluir una cruz al centro y cuatro cruces en cada ángulo del altar en el momento de su dedicación.⁴²³ Este rito se repetía a gran escala dentro de la iglesia y también al exterior.

⁴²⁰ Valadés, *op. cit.* p. 475.

⁴²¹ *Ibid*, pp. 475 a 499 de la versión en español.

⁴²² Motolinía, *op. cit.* Tratado I Capítulo 13, p. 54.

⁴²³ Guillaume Durand, p. 85.

De acuerdo a Durand, las cuatro cruces (que en el conjunto atrial equivaldrían a las que rematan a las capillas posas), rememoran las palabras de Génesis, 28.14 que indica que los descendientes de Abraham debían expandirse por los cuatro puntos cardinales y de la misma forma Cristo salvaría los cuatro ángulos del mundo a través de la cruz.⁴²⁴ El mismo autor nos dice que esas mismas cruces simbolizan las cuatro maneras en las que debemos cargar la cruz del Señor: “en nuestro corazón, a través de la meditación; en nuestra boca, a través de la confesión; en nuestro cuerpo, a través de la mortificación, y en nuestra cara, a través de la frecuente señal de la cruz [trazada] en nuestra frente.”⁴²⁵ Por su parte la cruz al centro simboliza “...el sufrimiento al que Cristo se sometió en medio del mundo, a través del cual él logró nuestra salvación en el medio del mundo, Jerusalén.”⁴²⁶

Con estas descripciones podría considerar cubiertos los significados que tiene la cruz atrial en el conjunto al que pertenece, los cuales, como hemos constatado, tienen un fundamento litúrgico previo al arribo de los españoles.

Sin embargo, hay una cuestión que en el desarrollo de esta investigación que ha aparecido de manera constante en las fuentes primarias que hemos citado y algunas más que incluiremos: la referencia a cruces de cementerio; señaladas entre otros por Fray Matías de Escobar, Francisco de Florencia y Miguel de Barmaceda.⁴²⁷ Es por ello que considero indispensable, para el desarrollo de este estudio, hablar sobre el cementerio novohispano, para, de este modo, demostrar que varias de las que hoy consideramos como cruces de atrio, no necesariamente lo fueron, sino que pudieron ocupar un espacio más dentro del conjunto arquitectónico virreinal al cual se le ha dedicado poca atención: el cementerio.

Como mencionamos en la parte dedicada al análisis historiográfico del siglo XX, autores como Angulo, Toussaint, y Mc Andrew, hacen referencia a que el atrio novohispano también cumplía la función de cementerio.⁴²⁸ Sería Kubler quien sugiera que el atrio novohispano podría corresponder al cementerio medieval:

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴²⁵ *Ibidem.*

⁴²⁶ *Ibidem.*

⁴²⁷ *Vid supra*, pp. 6-10

⁴²⁸ *Vid supra*, pp. 14, 18.

...se conoce muy poco sobre el uso de los atrios en México. En el derecho canónico, el cementerio es un lugar ajeno al uso profano. Sus terrenos deben ser consagrados por un obispo o sacerdote (...) hay abundante afirmación que prueba que los cementerios medievales, vecinos al templo, servían como lugares de esparcimiento y mercado; eran el sitio natural de reunión para los feligreses que asistían al culto. En México, el documento más ilustrativo a este respecto es el grabado del esquema de un atrio, hecho por Diego Valadés hacia 1579.⁴²⁹

Con estas evidencias, y otras que fue reuniendo a lo largo de su investigación doctoral, María de los Ángeles Rodríguez Álvarez afirmó en su estudio sobre los *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, que el atrio fue el cementerio novohispano, con lo cual se permitió analizar a la cruz atrial como cruz de cementerio.⁴³⁰ Las referencias vertidas por la autora, sumadas a otras encontradas por mí,⁴³¹ hicieron adherirme inicialmente a su propuesta. Sin embargo, profundizando en la investigación y cotejando fuentes escritas y gráficas de la época, no sólo en México, sino en otras partes como España e Italia; me han llevado a replantear la cuestión y dar cabida a la discusión del lugar que ocupó el cementerio dentro del conjunto arquitectónico religioso novohispano, el cual no sólo estuvo en el atrio, sino fue un espacio independiente. Para hablar del posible sitio que ocupó el cementerio en el conjunto arquitectónico, se hace necesario conocer de manera breve los ritos funerarios introducidos por los españoles al Nuevo Mundo.

⁴²⁹ George Kubler, *op. cit.* p. 364. *Cfr.* María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *op. cit.* p. 57, quien señala que Kubler no se atrevió a expresar claramente este hecho pues en su época aún no se profundizaba sobre las costumbres funerarias del siglo XVI.

⁴³⁰ *Vid supra*, pp. 49-50.

⁴³¹ Entre ellos un plano donde al atrio del convento franciscano de Tzintzuntzan es señalado como cementerio, al cual haremos referencia posteriormente.

La liturgia funeraria novohispana

“...pregunta la ilustre Fama por los conquistadores que hemos escapado de las batallas pasadas y por los muertos dónde están sus sepulcros y qué blasones tienen en ellos [...] ...los sepulcros que me pregunta dónde los tienen, digo que son los vientres de los indios, que los comieron las piernas y muslos, y brazos y molledos, pies y manos, y los demás fueron sepultados, y sus vientres echaban a los tigres y sierpes y halcones [...] esos fueron sus sepulcros, y allí están sus blasones...”

Bernal Díaz del Castillo⁴³²

Para la sociedad medieval, la sepultura tenía un valor espiritual y social. Era el último refugio de la carne, en el que hombres y mujeres recibían loas por sus acciones en vida y auxilio para alcanzar el perdón en el Purgatorio, previo al Juicio Final.

Aunque San Agustín consideraba que todo lo que se hacía alrededor del difunto (preparar las exequias, escoger la sepultura, cuidar del entierro), era más para consuelo de los vivos, que en beneficio de los muertos;⁴³³ al paso de los siglos el lugar de la sepultura fue una preocupación cada vez más importante entre los cristianos.

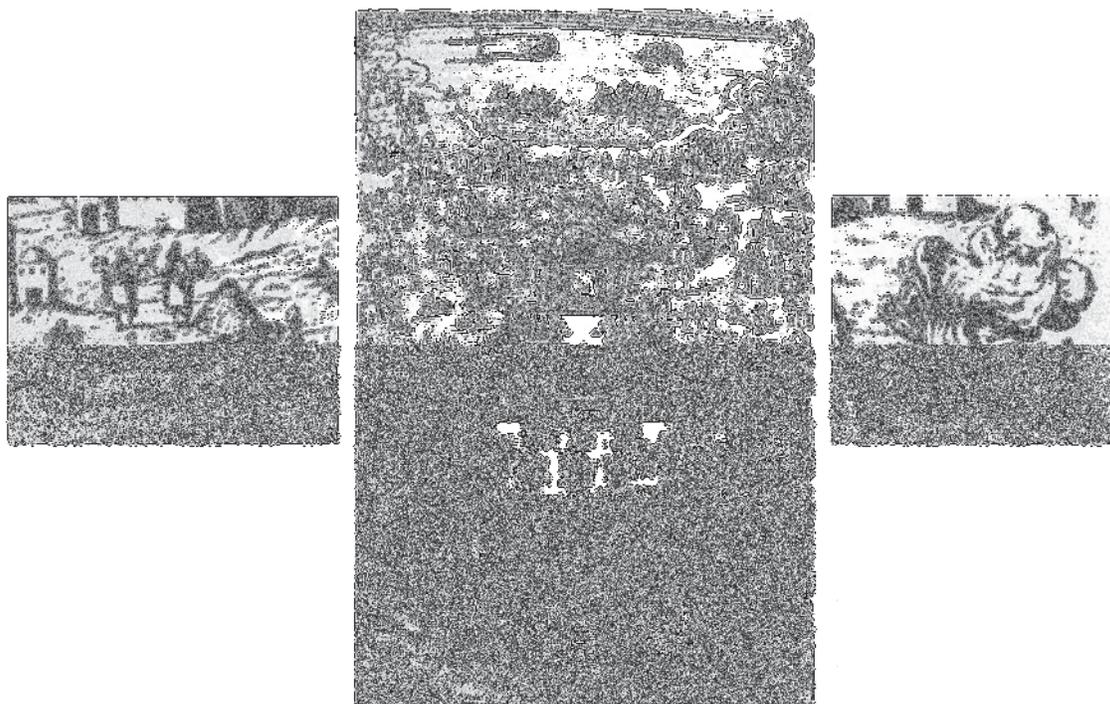
Los hombres de fe encargados de la evangelización en América tuvieron gran interés en conocer los ritos que las culturas prehispánicas guardaron en torno a sus muertos, no sólo por curiosidad, sino también con la finalidad de saber qué tanto distaban sus costumbres de las cristianas. Prácticamente todos ellos tratan el tema en sus textos. Es destacable la narración de fray Diego Valadés en su *Retórica Cristiana*, en la que, refiriéndose a los sacrificios humanos, señala que una vez que el cuerpo sin vida era arrojado por las gradas, era “...recogido por los amigos, [y] era sepultado en los atrios que se tenían destinados al efecto. Mas si era de linaje bastante noble lo incineraban con grandes ceremonias.”⁴³⁴

⁴³² Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.* Capítulo CCX, p. 584.

⁴³³ San Agustín, *op. cit.*, Libro I Capítulo XII, De la sepultura de los cuerpos humanos, la cual, aunque se les deniegue, a los cristianos, no les quita nada, p. 1.3

⁴³⁴ Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, Cuarta Parte VII, pp. 385, 387.

La “Ilustración de los sacrificios que cruelmente hacían los indios en el Nuevo Mundo de las Indias, principalmente en México” muestra gráficamente lo descrito por Valadés. Al lado derecho del templo se representa una inhumación, mientras que al lado izquierdo tenemos una cremación. (IMAGEN 71).



71. Ilustración de los sacrificios que cruelmente hacían los indios en el Nuevo Mundo de las Indias, principalmente en México.
Fray Diego Valadés, *Retórica Cristiana*, ca. 1579.

Valadés también realiza una crítica a las creencias prehispánicas del destino de los hombres después de la muerte diciendo que

...en el infierno, donde se encuentran vuestros mayores, no se come ni se bebe, como falsamente habíais creído; antes por el contrario, allí, en medio de llamas inextinguibles, se ven acosados siempre de hambre y de sed inenarrables. Así que en vano ponéis a vuestros muertos con tanto aparato, comida y bebida...⁴³⁵

Fray Bartolomé de las Casas en *Los Indios de México y Nueva España*, también habla sobre las costumbres prehispánicas, repitiendo en parte lo recopilado por Motolinia en sus *Memoriales*. No sólo su reseña de los ritos mexicanos resulta de interés, sino también el

⁴³⁵ *Ibid*, Cuarta Parte IX, p. 397.

pequeño prólogo con el que introduce la información, que refleja su visión como teólogo europeo en torno a las costumbres fúnebres. De las Casas consideraba que

...todos los hombres que tienen un buen juicio de razón estiman ser cosa fea, miserable e injuriosa carecer alguno de sepultura, en cuanto aquel tal muerto es estimado cuasi vivir y en alguna manera vive en la opinión y memoria de los hombres... Ninguna injuria más grave se puede hacer al hombre muerto que si arrastrásemos su cuerpo por tierra o lo escupiésemos o hiciésemos pedazos, o si lo dejásemos sin sepultura para que lo comiesen las aves o los perros y otras bestias...⁴³⁶

Siendo una gran preocupación para el hombre medieval el lugar de su entierro, cabría preguntarnos cuándo y dónde es que se comenzó a imponer el modelo europeo en tierra novohispana.

Esta pregunta debe hacerse en dos momentos, pues por un lado hay que responder cuándo es que los primeros hombres venidos de Europa pudieron recibir un entierro cristiano en tierra americana y después habría que señalar cuándo fue que los primeros nativos tuvieron el beneficio de ser enterrados *cristianamente*, pues no olvidemos que sólo un cristiano bautizado puede ser enterrado en un cementerio cristiano.⁴³⁷

Los primeros años del contacto entre españoles e indígenas estuvieron marcados por el conflicto y, como señala Bernal Díaz del Castillo, muchos españoles terminaron en “los vientres de los indios”, negándoseles el derecho de sepultura, por lo que las bulas concedidas a los conquistadores para exculparlos de todos sus pecados, debieron tranquilizar sus conciencias,⁴³⁸ siempre temerosas de enfrentarse a una muerte súbita.

En el caso de los indios, por la gran cantidad de muertos, debido a la propia guerra o a la aparición de las primeras epidemias de origen europeo, muchos no pudieron ser enterrados y “hedían por todas partes”, mientras que en la laguna de México podían verse los cuerpos de “los muertos hinchados, sobreaguados a manera de ranas...”⁴³⁹ Según

⁴³⁶ Fray Bartolomé de las Casas, *Los Indios de México y Nueva España*, Antología, Capítulo 227, Ritos Funerarios de los mexicanos, p. 180.

⁴³⁷ *The Rationale divinatorum officiorum* of William Durand of Mende, traducido por Timothy M. Thibodeau., p. 57.

⁴³⁸ Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.* Capítulo CXCV, p. 528.

⁴³⁹ Motolinia, *Memoriales*, pp. 22-25, *apud*, María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *op. cit.* p. 48.

Motolinia, en algunas ocasiones, al morir todos los miembros de una familia y no tener quien los enterrase, para remediar el mal olor “...echábanles las casas encima, de manera que su casa era su sepultura.”⁴⁴⁰

Una vez que el conflicto amainó, la liturgia católica edificó espacios para poder llevar a cabo sus rituales, entre ellos el funerario.

Es nuevamente Bernal Díaz del Castillo quien reseña uno de los primeros entierros de un español en tierra novohispana, ya a la usanza europea: el del licenciado Luis Ponce, quien después de caer enfermo, confesarse, recibir los sacramentos y realizar su testamento, muere el 20 de julio de 1526⁴⁴¹ y es llevado “...a enterrar con gran pompa a Señor San Francisco”, acompañado por Cortés y demás caballeros que se encontraban en la ciudad.⁴⁴²

Al contrario del licenciado Ponce, el entierro de Fray Martín de Valencia, reseñado por Motolinia, resulta más austero. Después de cuatro días de enfermedad, el franciscano muere y es llevado a enterrar al monasterio de San Luis Tlamanalco.

Sabida la muerte de este buen varón por el provincial o custodio, que estaba a ocho leguas de allí vino luego, y habiendo cuatro días que estaba enterrado mandóle desenterrar; y púsole en un ataúd, y dijo misa de San Gabriel por él, porque sabía que le era devoto; a la cual misa dijo una persona de crédito (según la manera y al tiempo que lo dijo), que vio delante [de] su misma sepultura al siervo de Dios fray Martín de Valencia levantado en pie, con su hábito y cuerda, las manos compuestas metidas en las mangas y los ojos bajos; y que de esta manera le vio desde que comenzó la Gloria hasta que hubo consumido. No es maravilla que este buen varón haya tenido necesidad de algunos sufragios, porque varones de gran santidad leemos haber tenido necesidad y ser detenidos en purgatorio, y por eso no dejan de hacer milagros.⁴⁴³

Los primeros entierros de nativos en espacios sagrados debieron coincidir con la muerte de los primeros evangelizados; ya que antes no tendrían derecho a cristiana sepultura. Aunque sería hasta 1537 que Paulo III concedería de manera oficial a los indios americanos la

⁴⁴⁰ Motolinia, *Historia de los indios de la Nueva España*, Tratado I, cap. 1, 40, p. 14.

⁴⁴¹ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *op. cit.* p. 50.

⁴⁴² Bernal Díaz Del Castillo, *op. cit.*, Capítulo CXCII “Cómo el Licenciado Luis Ponce, después que hubo presentado las reales provisiones y fue obedecido, mandó pregonar residencia contra Cortés y los que habían tenido cargos de justicia, y cómo cayó malo de modorra y de ello falleció, y lo que más avino”, p. 510.

⁴⁴³ Motolinia, *op. cit.* Tratado III capítulo 2, p. 128.

calidad de “verdaderos hombres [...] capaces de la fe cristiana,”⁴⁴⁴ probablemente varios años antes debieron gozar del privilegio de entierro en espacio sagrado.

Ya para 1547, año en el que fray Juan de Zumárraga escribe su *Regla Cristiana Breve* para los habitantes de la Nueva España, la liturgia funeraria cristiana debía estar afincada en las zonas evangelizadas. La última parte de su texto está dedicada a la *Memoria y Aparejo de la buena muerte*. Esta sección, de acuerdo a Idelfonso Adeva, “...es una compilación realizada por la superposición y entrelazado de dos ‘artes de bien morir’, en uno de los cuales estaba incluido el opusculito de Gerson *De scientia mortis*,”⁴⁴⁵ que fue escrito hacia 1403 y funcionaba como guía para “aprender y ayudar a bien morir.”⁴⁴⁶ El texto está dividido en cuatro partes; la primera habla de la aceptación de la muerte, la segunda busca el arrepentimiento del moribundo, la tercera consta de oraciones y finalmente la cuarta habla sobre los acompañamientos al moribundo, desde lecturas e imágenes sagradas, hasta la presencia de parientes.⁴⁴⁷

Zumárraga se constriñe a este orden, señalando en primer lugar que “La muerte es un don muy necesario de naturaleza ya corrompida, que no es de huir; antes es de abrazar; porque se ha hecho voluntario lo que ha de ser necesario.”⁴⁴⁸

Para alcanzar una muerte “preciosa”, el buen cristiano debía recibir con gran fe los santos sacramentos: “El primer sacramento en el tiempo de la muerte es la penitencia; y su primera parte es la contrición. Después haga su testamento; sacramento de la confesión.”⁴⁴⁹

Posterior a las recomendaciones al moribundo, el autor se ocupa sobre la sepultura. Señala la conveniencia de sepultarse en las iglesias, aunque critica los excesos a los que en ocasiones se había llegado en Europa:

⁴⁴⁴ La bula *Sublimis Deus* de Paulo III (1534-1549), declara a los indios libres y capaces para la fe cristiana. Prohíbe su reducción a la esclavitud y insiste en su conversión a través de la palabra de Dios y del buen ejemplo. Roma 2.6.1537. en Paulo Suess, *op. cit.*, p. 137

⁴⁴⁵ Idelfonso Adeva, *Edición crítica de la Regla cristiana breve de Juan de Zumárraga*, p. 429.

⁴⁴⁶ Idelfonso Adeva, *Observaciones al supuesto Erasmismo de Fray Juan de Zumárraga. Edición crítica de la Memoria y Aparejo de la buena muerte*, p.818.

⁴⁴⁷ *Ibid.* pp. 818-19.

⁴⁴⁸ Zumárraga, *op. cit.* p. 423.

⁴⁴⁹ *Ibid.* pp. 437-38.

De la pompa de la sepultura, puesto que haga mención la sagrada escritura, como de Abraham, Jacob y Joseph, y Tobías, y de nuestro redentor que fue honradamente sepultado por autorizar la fe de la resurrección; mas la verdad es que en esto es más loca y reprehensible la soberbia de los hombres que en otra cosa alguna. Bien es sepultarse en las iglesias por provocar el favor de los santos patrones de ellas; más esto sea con mucha humildad, cuanto al lugar y cuanto a la manera. ¿Si el ánima se tiene por pecadora, por qué ha de ser sepultado el cuerpo como si fuese santo? Oh profana cosa embarazar los templos de dios con sepulturas levantadas (...) Pues luego conforme a la humildad y contrición que cada uno ha de tener en la muerte, debe disponer de la sepultura y del luto, y repártase a los pobres lo que se habían de gastar locamente, en hachas y vanidades.⁴⁵⁰

Para esta época los muertos en Nueva España habrían de enterrarse en las iglesias a la manera europea, tanto en el interior como en el exterior. Aunque Zumárraga recomendaba que las pompas fueran humildes, en la práctica esto último no siempre fue respetado, tal como reseña Fray Diego Valadés en su *Retórica Cristiana*, al tratar el tema de los entierros de los nuevos cristianos:

Tan grande es el cuidado que hay entre ellos por las honras fúnebres, que allí viene a ser mucho más solemne el entierro de algunos de los más pobres, que entre otra gente el de uno de los caballeros más ilustres. Tienen ciertas horas señaladas para la sepultura de los muertos, a saber: por la mañana, después de haberse terminado el sacrificio de la misa; y por la tarde, después de concluidas las preces vespertinas. **Hay un cementerio común para todos, y en su parte media se encuentra un lugar muy vistoso, donde se guardan las calaveras.**

Cuando se da, con una campanilla, la señal de salir rumbo al cementerio, entonces acuden hombres de toda clase y condición en gran número, con guirnaldas de rosas y candelas encendidas, y orando, y los cantores acompañan el féretro, cantando con voz armoniosa, según el estilo del canto que llaman gregoriano. Esto conmueve grandemente los ánimos de todos.

Al darse cuenta el religioso que ya se aproxima el cortejo, sale a su encuentro acompañado de la imagen de la Santa Cruz, y de un estandarte color rojo púrpura hecho de seda o de un paño muy delicado y muy fino, cuando el muerto es sepultado, todos a porfía lo cubren de tierra y después, todos en orden, siguen al religioso hasta el templo; el cual va

⁴⁵⁰ *Ibid.* p. 466.

recitando, sin cesar y con grande devoción, el salmo penitencial *Misere mei*, y la oración *Fidelium Deus*. Si el muerto ha sido un religioso con el cual han tenido trato familiar, o alguna amistad, entonces todos acuden en grupo, y tienen cuidado de celebrarse exequias y ofrecen por él largas limosnas, hasta tal grado que no puede tributarse mayor honor al príncipe más encumbrado. Y le levantan un sepulcro muy alto a donde acude gran muchedumbre a rezar por él.⁴⁵¹

Valadés ilustra un cortejo fúnebre dentro del grabado que trata sobre “lo que hacen los frailes en el Nuevo Mundo de las Indias” (IMAGEN 70), que como ya señalamos, se considera el modelo del atrio novohispano. Sin embargo, como Carlos Chanfón Olmos reconoce, la narración que explica esta imagen “se refiere a las acciones de la evangelización como llevadas a cabo en distintas locaciones, no perfectamente definidas en su narración;”⁴⁵² lo mismo habla de conventos que de parroquias, e incluso se refiere a la escuela de San José de Belén de los Naturales, representada en el grabado por fray Pedro de Gante.⁴⁵³ Lo mismo ocurre con el cementerio. El autor menciona que “hay un cementerio común para todos”, pero en ningún momento aclara dónde está tal lugar.

El cementerio novohispano y sus cruces

El cementerio cristiano surgió en Europa como un lugar paralelo a la iglesia, claramente diferenciado, pero dependiente de ella. El cementerio de alguna manera podría definirse como un lugar “exclusivo” para la sepultura, pues si bien en la baja Edad Media todo el conjunto arquitectónico religioso se usó para entierros, el cementerio tenía esa única función, aunque con la reducción de espacios, también fue utilizado para hacer actividades comunales más mundanas, como la instalación del mercado.

Guillaume Durand dedica la parte quinta de su Tratado I del *Rationale divinorum officiorum* al “Cementerio y otros lugares religiosos y sagrados”. En él nos aclara que los cristianos “...pueden ser enterrados alrededor de la iglesia, en el atrio, en el pórtico, en el

⁴⁵¹ Diego Valadés, *op. cit.*, Cuarta Parte, Descripción de la república de los indios, pp. 493, 97. Las negritas son mías.

⁴⁵² Carlos Chanfón Olmos, *op. cit.*, p. 278.

⁴⁵³ Diego Valadés, *op. cit.*, pp. 469, 470 y 497.

vestíbulo o en las bóvedas unidas al exterior de la iglesia o en el cementerio.”⁴⁵⁴ Es decir, toda la iglesia era susceptible de recibir a los muertos, pero había un lugar con esa función exclusiva: el cementerio, cuya etimología, según el mismo autor, significa “dulce morada”, el lugar donde los huesos de los muertos encuentran el reposo aguardando la llegada del Salvador.⁴⁵⁵ Con la invención del purgatorio serían los huesos los únicos que tendrían reposo, porque el alma del fiel tendría que pasar por un proceso de purificación en espera del Juicio Final. Serían tres los sitios que se considerarían sagrados en todo conjunto religioso: la iglesia, el atrio y el cementerio.⁴⁵⁶

La usanza funeraria europea parece trasladarse de manera intacta a América; tenemos referencias de entierros al interior de los templos, que son el lugar preferido, pero también alrededor de los mismos, en los muros junto a la entrada (donde se han encontrado algunas lápidas que datan del siglo XVI⁴⁵⁷), en los atrios y en las capillas posas, pero también en los cementerios.

Es aquí donde cabe un cuestionamiento en el estudio de la arquitectura conventual. Como ya he señalado, “atrio” es un vocablo que en el primer siglo de la conquista no se usó; sería la palabra “patio” la que encontremos en los documentos, pero, como señala Constantino Reyes Valerio, “El empleo indiscriminado de la palabra patio se presta a confusiones, puesto que se puede pensar en la designación del atrio, aunque también puede referirse al claustro, al espacio interno que poseen todos los edificios conventuales en cuyo contorno están el refectorio, la cocina, la sacristía y las celdas...”⁴⁵⁸ otro tanto puede decirse del cementerio, palabra que también encontraremos en algunos documentos virreinales.

La palabra “patio” y su uso múltiple al inicio de la evangelización, pueden prestarse a la ambivalencia y la ambigüedad. Como señala Jean Claude Bonne: “Mientras que la ambivalencia asocia dos significados (la lógica del “y”), la ambigüedad señala la

⁴⁵⁴ Guillaume Durand, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁵⁶ Michel Lauwers, “Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux”. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, p. 1072.

⁴⁵⁷ María de los Ángeles Rodríguez Álvarez, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁴⁵⁸ Constantino Reyes Valerio, *op. cit.*, p. 82.

posibilidad de escoger entre ellos (la lógica del “o”).⁴⁵⁹ El patio lo mismo fue el sitio de ingreso al templo —en este caso cumpliendo la función de atrio o pórtico—, que lugar para las procesiones, la enseñanza, iglesia al aire libre y espacio para los enterramientos. Sobre este punto hagamos la siguiente pregunta: ¿el patio fue atrio Y cementerio, o bien pudo ser atrio O cementerio?

Tengamos presente que, de acuerdo a lo que ya hemos referido, en Europa existían uno y otro, y aunque el atrio fuese usado para los enterramientos, no dejaba de ser un atrio, diferenciado del cementerio. En México debió ocurrir en casos particulares un fenómeno similar.

Antes de ejemplificar la cuestión, no olvidemos que los atrios, según el modelo europeo, eran sitios con forma regular, ya sean cuadrangulares o rectangulares; cosa similar ocurre con los cementerios. Los sitios que hemos heredado del periodo virreinal a los que hemos llamado atrios, no son todos de forma regular: George Kubler hace una clasificación de ellos, identificando lo mismo cuadrangulares como el de Huejotzingo, Tezontepec o Epazoyucan; que rectangulares, como los de Calpan o Tula. Menciona también atrios laterales, como el de Cuernavaca⁴⁶⁰ (que en sentido estricto no sería un atrio, pues éste debe colocarse frente a la entrada del templo, según la tratadística). Kubler identifica otro tipo de atrios, en forma de “L”:

Son varios los atrios frontales que adoptan la forma de una L, aunque no se componen de una sola área continua. Construcciones accesorias o muros dividen las diferentes áreas, como en Tochimilco o Atlatlahuca. Pero la función de estos atrios secundarios no se conoce con exactitud. [...] En otros lugares, el atrio lateral ofrecía un acceso al templo por la puerta norte (Yecapixtla, Zempoala). No se estará en posibilidades de definir el uso que se dio a estos atrios secundarios hasta que se aclare la función específica que pudo haber tenido la puerta norte de los templos.

Posterior a este análisis, Kubler habla del cementerio medieval.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ Jean Claude Bonne, *Entre ambigüité et ambivalence*, *apud.*, Jérôme Baschet, “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica aislada”, en *Relaciones*, Vol. XX, núm. 77, p. 65.

⁴⁶⁰ George Kubler, *op. cit.*, pp. 362, 363.

⁴⁶¹ *Vid supra*, p. 22.

La parte lateral del templo, preferentemente al norte, fue el lugar recomendado para edificar el cementerio, como ha dejado constancia Carlo Borromeo en sus *Instruções fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, publicado en 1577. En su texto, Borromeo describió los elementos arquitectónicos pertenecientes a las iglesias, dando recomendaciones de cómo debían ser, de acuerdo a los postulados emanados en el Concilio de Trento, de cuya última sesión, llevada a cabo en 1563, había sido parte.

El interés del documento de Borromeo, no sólo resulta de su posible influencia en la arquitectura post-tridentina;⁴⁶² sino que nos revela datos sobre cómo eran las iglesias y espacios de la fe en el siglo XVI europeo.

No sería Borromeo un gran innovador en el campo arquitectónico,⁴⁶³ ni en el simbólico, más bien sería un regulador. Con sus instrucciones buscaba que los espacios eclesiásticos regresaran al orden.⁴⁶⁴

...trataba de remediar lo que Giulio Ieni ha eficazmente descrito como “la desconcertante desolación de un patrimonio eclesiástico abandonado al descuido” (...) Los casos más frecuentes eran aquellos en los que los edificios sacros eran absorbidos, sin algún respeto, por la simbiosis de las prácticas de la economía y con la naturaleza: paredes cubiertas con ramas no sólo pintorescas, dado que a menudo se trataba de plantas de las cuales se esperaba el fruto; cementerios no amurallados y por lo mismo, libremente recorridos por animales; graneros, gallineros, colmenas y porquerizas adheridos a las iglesias; las iglesias mismas infestadas de nidos de aves (...) Pero no menos a menudo se encontraban antiguos edificios de culto dejados en ruinas, con los techos y muros derrumbados.⁴⁶⁵

⁴⁶² Aunque el tratado originalmente buscó una aplicación local, como señala Elena Isabel Estrada de Gerlero, tuvo amplia difusión en Europa y fue conocido en España, en parte debido a que para ese entonces, la región lombarda, de la cual formaba parte la Milán de la época de Borromeo, formaba parte del imperio español. *Cfr.* Carlos Borromeo, *Instruções de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Nota preliminar, pp. IX-XXX.

⁴⁶³ De acuerdo a Stefano Della Torre, siguiendo a Anthony Blunt, Borromeo abrevó de las prescripciones contenidas en los tratados de Palladio, Cataneo y Serlio. Stefano Della Torre. *Le architetture monumentali: Disciplina Normativa e pluralismo delle opere*, p. 217.

⁴⁶⁴ “Su afán era el de reinstaurar, dentro del sentido medievalista de los cánones eclesiásticos vigentes en la época, la autoridad de la Iglesia sobre temas formales e iconográficos.” Elena Isabel Estrada de Gerlero, en Carlos Borromeo, *op. cit.* p. x.

⁴⁶⁵ Stefano Della Torre, *op. cit.* pp. 218-219

En su texto también hay observaciones que, más que a la liturgia, pertenecen al campo de la practicidad, como la colocación de la sacristía en el lado soleado para evitar la humedad, o su solicitud de no construir monumentos fúnebres en el interior de las iglesias, pues éstos impedirían la visión a los feligreses. Del mismo modo pedía que en las lápidas colocadas a ras de suelo dentro de los templos, “...no se esculpa o se represente de algún otro modo la cruz y otra imagen o efigie sacra para que no se manche con la inmundicia y el esputo del polvo o del lodo, y no sea hollada con los pies de los transeúntes.”⁴⁶⁶ Más que un tratado de arquitectura, se hablaría de un reglamento de construcción.⁴⁶⁷

Borromeo inicia sus *Instrucciones* hablando sobre el sitio que debía ocupar la iglesia, el cual recomendaba, debía ser elevado: “Asimismo, téngase la precaución de que el sitio se busque de tal manera donde la iglesia pueda ser edificada semejante a una isla, es decir, desunida y separada...”⁴⁶⁸ Aunque las *Instrucciones* de Borromeo fueron publicadas en 1577, por lo que de ninguna manera pudieron tener influencia en las primeras construcciones novohispanas, lo cierto es que el uso de las plataformas piramidales como base en algunas edificaciones, revela el cumplimiento de estas normas, lo que refuerza la propuesta de que lo escrito por Borromeo no es más que la expresión del tipo de edificaciones que eran “deseables” en Europa desde tiempo atrás y que los misioneros pudieron llevar a cabo en territorio americano replicando lo que ya se hacía.

El arzobispo de Milán también recomendaba que la amplitud del templo tenía que ir en relación “...a la multitud del pueblo que habita en el lugar donde quedará la edificación de la iglesia, ya parroquial, ya colegial, ya catedral...”⁴⁶⁹ Asimismo señalaba que el atrio debía hacerse “...enfrente de la sacra casa ceñido por todos los lados con pórticos.”⁴⁷⁰

Borromeo trata al cementerio de manera independiente al atrio. Como todos los religiosos que se ocuparon del tema, inicia diciendo que es costumbre antigua enterrar a los muertos. Acto seguido describe dónde se ubicaban los cementerios de la época:

⁴⁶⁶ Carlo Borromeo, *op. cit.* p. 74.

⁴⁶⁷ Stefano Della Torre, *op. cit.* p. 219.

⁴⁶⁸ Carlo Borromeo, *op. cit.* p. 5.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁷⁰ *Ibid.* p. 8.

Así pues, los cementerios están, como puede advertirse, unos en el pórtico o atrio de las iglesias, por el frente naturalmente; otros por la espalda, otros por el lado septentrional, otros por el meridional; algunos por todas partes de aquéllas; pero hasta ahora no se ha impedido que puedan también establecerse por todas o cada una de las mismas partes.”⁴⁷¹

Esta última descripción coincide con el establecimiento del cementerio dentro del espacio sagrado ubicado treinta pasos alrededor del templo.

Borromeo no está de acuerdo con que los cementerios ocupen el frente de la iglesia (es decir, el lugar del atrio o pórtico) y da las razones por las que no debiera de ser así:

A propósito, los que están erigidos por el frente o en el otro atrio de la iglesia, aunque están a la vista misma de los hombres para excitar la memoria o de la caridad hacia los muertos fieles, o de la condición humana, sin embargo, porque a causa del camino y vía trillada por donde se hacen el tránsito por y hacia la iglesia y de aquí y de allá están más fácilmente expuestos a los animales, o a las servidumbres, o a los paseos, a las reuniones y a otras acciones de los hombres indignas a ese sacro lugar; por lo cual, también a menudo por otras cosas que cotidianamente acaecen a la manera de los hombres, sucede que aquéllos son violados; por ello conviene que no se construya por el frente en los atrios o en los pórticos de la iglesia cuando pueden hacerse por otro lado.⁴⁷²

Recomienda la parte septentrional como la más conveniente para su construcción (el norte del que habla Kubler en sus atrios en “L”). Sobre la medida de los cementerios, sugiere que ...deben ser amplios, de acuerdo con el espacio de la iglesia a la que están juntos, o del sitio. Y de acuerdo igualmente con la multitud de los hombres. Pueden ser de forma oblonga o cuadrada, con el juicio del arquitecto, o de acuerdo con la medida del sitio, y no deben ser privados de paredes, sino por todos lados deben tener setos.⁴⁷³

La unión del paralelogramo del atrio y el paralelogramo del cementerio, ¿acaso no darían la forma en “L” descrita por Kubler?

La construcción de las paredes en atrios y cementerios no sólo era por razones simbólicas, sino también prácticas, pues como menciona Borromeo, se buscaba obstruir el paso de los animales.⁴⁷⁴

⁴⁷¹ *Ibid.* p. 74.

⁴⁷² *Ibid.* pp. 74-75.

⁴⁷³ *Ibid.* p. 75.

⁴⁷⁴ *Ibidem.*

Otro impreso de la época, el *Diccionario de Covarrubias* publicado en España en 1611 y ya antes referido, define al cementerio como “El lugar pegado con el mismo cuerpo de la iglesia adonde se entierran los cuerpos de los fieles, y se les da Ecclesiastica sepultura; vale tanto como dormitorio, *Graece coemeterium, a verbo sopio, dormio; nombre propissimo*, en razón del artículo de Fe de la resurrección de la carne...”⁴⁷⁵

Continuemos con la descripción del cementerio dada por Borromeo. Después de hablar sobre las medidas convenientes para la barda perimetral, recomienda que “**En medio sitio de ellos colóquese una cruz**, confeccionada con auricalco o mármol u otra piedra sólida: la misma, apoyada en un columna marmórea o lapídea o en una pilastra compuesta, cúbrase con alguna cubierta decente, o constitúyase de madera, erigida en alto.”⁴⁷⁶

Una cruz, no un crucifijo, es lo que sugiere Borromeo para sacralizar este espacio. Kubler, al hacer sus disertaciones sobre el atrio novohispano como cementerio, señala que “la cruz en el cementerio cristiano debe estar sin crucifijo, condición que se cumple invariablemente en las cruces de los atrios de México.”⁴⁷⁷ En la práctica, podemos ver que esta condición no se cumplía totalmente en Europa, por lo menos en la región de Galicia, donde las cruces de los cementerios contienen la efigie del Salvador.⁴⁷⁸

En la actualidad existen algunos conjuntos parroquiales que datan de la época virreinal, cuyo cementerio se sigue conservando en la parte lateral del templo, como por ejemplo en San Bartolo Atepehuacan y la iglesia del Cerrito, en el conjunto del Tepeyac, ambos en la ciudad de México; pero, con la finalidad de no caer en anacronismos, nos referiremos a dos cementerios novohispanos que, aunque actualmente ya no existen, están documentados tanto de manera escrita como gráfica. En ambos tenemos la presencia de cruces; es por ello la insistencia de traerlos a colación en este estudio.

El primero de ellos corresponde al templo de Santiago Tlatelolco, donde el franciscano Juan de Torquemada vivió y probablemente escribió parte de su historia de la conquista y conversión de los nativos, conocida como *Monarquía Indiana*. En una de sus

⁴⁷⁵ Covarrubias, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁷⁶ Carlo Borromeo, *op. cit.* pp. 75-76. Las negritas son mías.

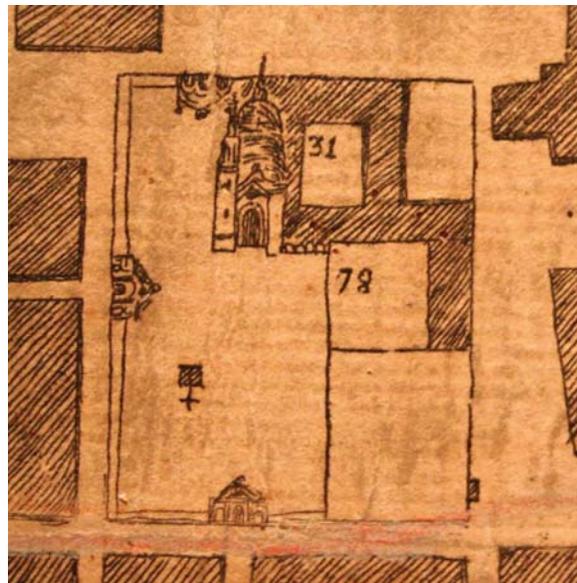
⁴⁷⁷ George Kubler, *op. cit.*, p. 364. El autor refiere a lo escrito por Buchberger.

⁴⁷⁸ *Vid supra* pp. 121-124.

secciones, referente al culto a los muertos⁴⁷⁹, el fraile, después de tratar las razones por las que los cristianos deben enterrarse, menciona que

Si la razón que daban los antiguos gentiles de enterrar sus difuntos fuera de poblado era porque hacían sacros los lugares donde se ponían los cuerpos, esa misma tenemos nosotros los cristianos para meterlos en los templos e iglesias; porque no sólo ellos los pueden hacer sagrados, pero los mismos lugares lo son, por ser lugares benditos y ser nuestras ceremonias benditas, y decir muchos de los doctores santos que **no sólo tienen privilegios sagrados los que están enterrados en nuestras iglesias, sino también los que lo están fuera, en los cementerios.**⁴⁸⁰

Era el antiguo patio de Santiago Tlatelolco un espacio el “L”, como podemos constatar en el Plano de la Nobilísima Ciudad de México, de Ildefonso Iniesta Vejarano, que data del siglo XVIII (IMAGEN 72). El templo actual conserva su puerta lateral que da hacia el norte. ¿Es este el cementerio al que hace mención Torquemada? En el conjunto tenemos una cruz que sacraliza todo el espacio. Dado el formato irregular, la cruz tampoco se encuentra al centro.



72. Santiago Tlatelolco. Detalle del Plano de la Nobilísima Ciudad de México, Ildefonso Iniesta Bejarano, s. XVIII.

Un segundo caso donde se menciona al cementerio, lo encontramos en la narración de “La estrella del Norte de México” de Francisco Florencia escrita en 1688, donde, hablando sobre el conjunto arquitectónico edificado en el Tepeyac con motivo del crecimiento del culto a la virgen de Guadalupe, y refiriéndose a la iglesia principal menciona:

⁴⁷⁹ Fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana*, Libro XIII, capítulos XXXVIII al XLVIII. El texto de Torquemada fue publicado en Sevilla en 1615.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, pp. 296-297. Las negritas son mías.

Esta es la que permanece, plantada á poca distancia de la primera [ermita del siglo XVI], teniendo al cerro por resguardo del cierzo. Es de bastante capacidad y de hermosa arquitectura, con dos puertas, una que mira al poniente, por un costado, **y sale á un espacioso cementerio, hermoseado su muro de almenas, el cual por aqueste lado tiene una entrada capaz y desahogada que mira á la plaza, con una bellísima Cruz de cantería que hace labor en ella.** Otra al mediodía, que tiene casi enfrente á México, con su portada y dos torres que acompañan vistosamente su arquitectura. El techo es de media tijera...⁴⁸¹

Sorprende la correspondencia entre su descripción y la imagen que de la misma tenemos en el *Biombo de La Conquista de México y vista de la ciudad de México*, (IMAGEN 60). Aquí constatamos a detalle la narración, con su cementerio y su cruz mirando al poniente. Hay que destacar que la parte frontal, correspondiente al acceso principal del templo, también hay un muro que protege al atrio, pero éste no tiene cruz. Sobre este asunto abundaremos más adelante, pues puede ser quizá ésta, la cruz “atrial” de la Villa de Guadalupe que conservamos actualmente.

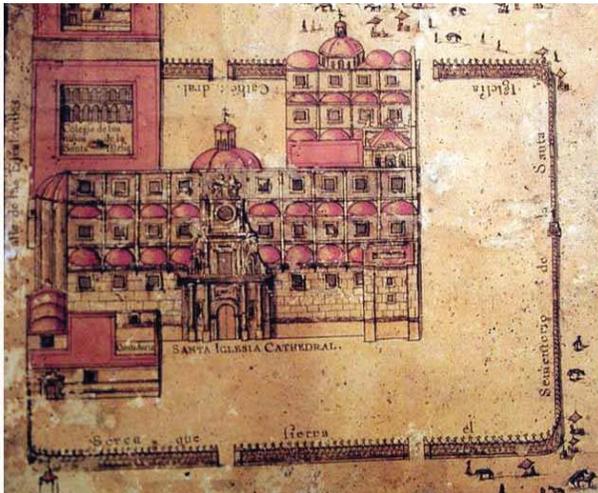
Otra narración novohispana donde nuevamente se hace referencia a una cruz de cementerio, es la del bachiller Miguel de Barmaceda, escrita en 1648, donde trata sobre la cruz de Mañozca

En un cementerio antiguo que con la edad se avía ya convertido en tupido bosque de malezas, espinos y pinos, entre cuya espesura por cierto muy crecida estaba casi ahogada una hermosísima cruz de piedra de cantería colorada que, con levantarse doce varas en alto, prevalecía la montuosidad del sitio sin estorvar su descuello al sagrado mármol... Así que a la partida de su Ilustrísima queriendo ya entrar en el coche volvió los ojos por sobre las paredes del cementerio dicho, descubrió el confuso vulto, yéndosele el corazón con la vista, y preguntando qué fuese aquéllo, le respondieron ser una Cruz de piedra labrada con mucho primor del arte, que plantaron los primeros religiosos, al tiempo de la conquista evangélica por señal de su predicación gloriosa, y tropheo de sus heroycos trabajos, que ya con la antigüedad yazía casi sepultada entre las malezas.⁴⁸²

⁴⁸¹ Francisco de Florencia, *Op. Cit.*, p. 30. Las negritas son mías.

⁴⁸² Como mencionamos en el análisis historiográfico, la narración de esta historia fue recogida por Manuel Toussaint en *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, p. 39.

La pieza agradó tanto al arzobispo que decidió trasladarla del cementerio de Tepeapulco a la ciudad de México, comisionando justamente a Balmaceda. La cruz se colocó en el cementerio de la Catedral, frente a la puerta principal del edificio, donde permaneció hasta 1792, cuando se derribó la muralla del cementerio,⁴⁸³ que aparece en un plano de 1760, circundando el templo por tres de sus lados. (IMAGEN 73).



73. “Planta y demostración de cómo estava la Plaza mayor de esta Ciudad de México antes de despejarla para la Jura de nuestro Catholico Rey, el Señor Don Carlos III (que Dios guarde) estando todo su plan, con muchos altos, y bajos, encharcándose en ella las aguas yobedisas, impidiendo las entradas a la S. Iglesia, Real Palacio y sus contornos; cuio mapa le executó de mandato el Ex.mo Sr. Dn Francisco Cagigal de la Vega, del Orden de Santiago, Mariscal de Campo de los Reales Exersitos, Virrey Governador, y Capitán General de esta Nueva España: siendo Superintendente de esta obra el Sr. Dn. Domingo de Trespacios, y Escandón de la Orden de Santiago del Consejo de su Magd., su Oydor en la Real Audiencia de esta Corte, Pribativo del Real derecho de media anata, y Rl. Servicio de Lanzas, Superintdte del Rl. Desagüe”. Anónimo, ca. 1760.

Según Manuel Toussaint, la cruz fue devastada y, ya sin relieves, colocada frente al Sagrario en 1803, año en el que también se devastó la cruz del cementerio de San Pedro y San Pablo (IMAGEN 60), para trasladarla a la catedral del lado del “Empedradillo”. Ambas se colocaron sobre pedestales diseñados por Tolsá.⁴⁸⁴ El mismo autor señala que la cruz en fecha posterior fue movida a espaldas del Sagrario “y allí puede verse, ignorada y maltrecha,”⁴⁸⁵ situación que se mantiene a la actualidad (IMAGEN 74).

⁴⁸³ *Ibidem.*

⁴⁸⁴ Sedano *apud Ibid.*, p. 40.

⁴⁸⁵ *Ibidem.*

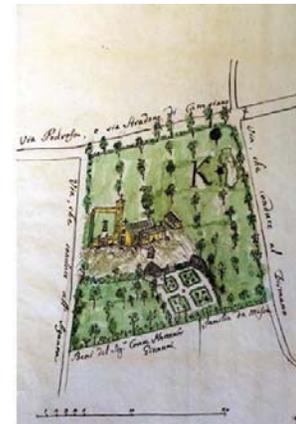
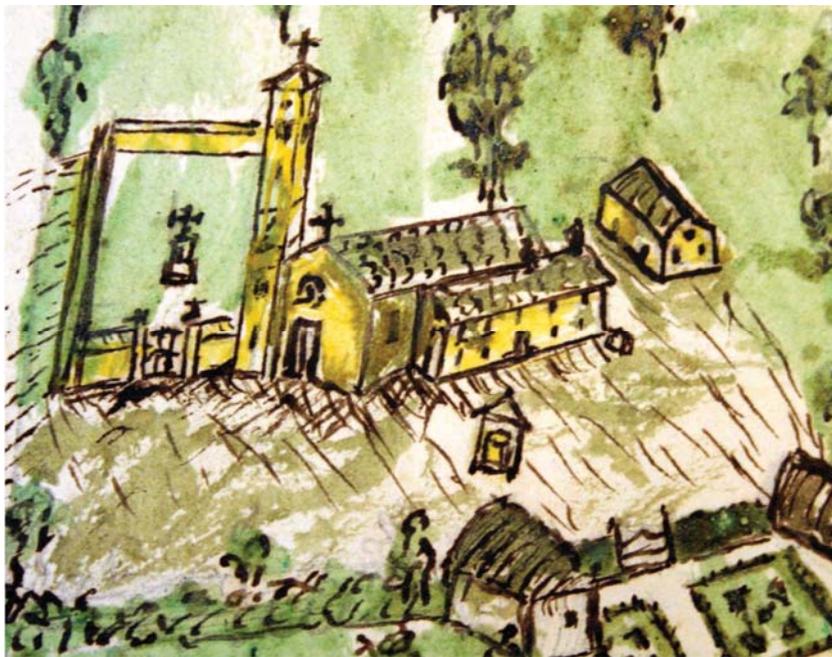


74. Cruz de Mañozca, ubicada atrás del Sagrario metropolitano y cubierta por las labores de excavación que se realizan en el lugar. Si bien lo dicho por Toussaint se ha repetido por tradición, algunas imágenes del siglo XVIII que muestran la apariencia de la Plaza Mayor y la catedral, como la pintura anónima conservada en el Museo de Historia del Castillo de Chapultepec, no reproducen en la cruz los relieves que se describen en la relación de Balmaceda; su apariencia es muy cercana a la que tiene actualmente, lo que nos lleva a suponer que la cruz de Mañozca debió perder los relieves mucho antes de la llegada del Neoclásico por razones que hasta el momento desconozco (IMAGEN 75).



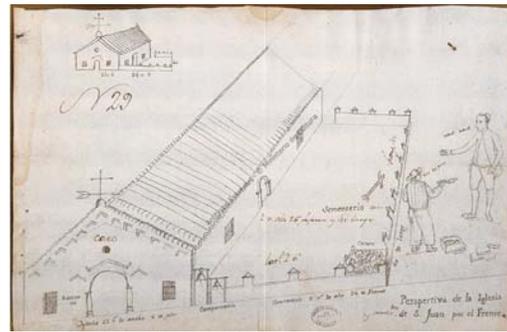
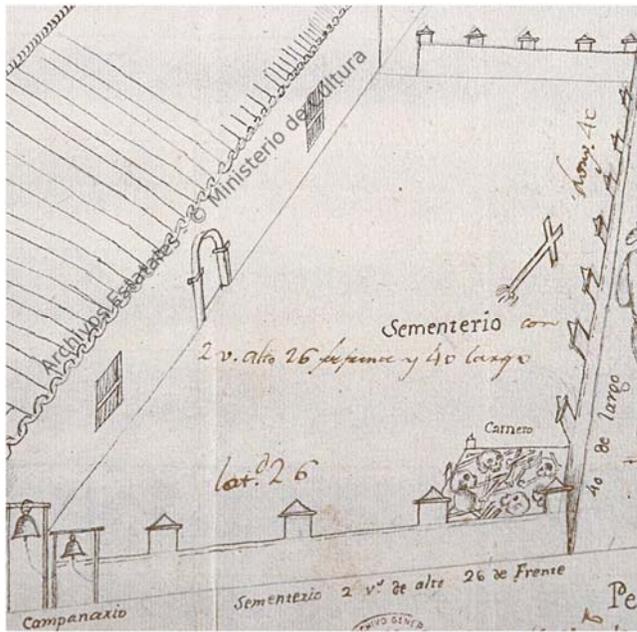
75. Cruz a la entrada de la catedral. Detalle de la pintura "Plaza Mayor de la Ciudad de México", anónimo, segunda mitad del s. XVIII.

Aunque los conjuntos conventuales novohispanos no son resultado de un único proceso constructivo y en muchos casos son más bien la suma de diferentes periodos edificatorios en los que los espacios iban cambiando de función al paso del tiempo; la colocación de cementerios en la parte lateral parece ser común en el mismo periodo en otras regiones cristianas. Algunos ejemplos los encontramos en el cementerio de la *Iglesia Archipretale della Pieve di Campiano* en Ravena, Italia (IMAGEN 76) o en la *Perspectiva de la iglesia y cementerio de San Juan de Bayamo*, fechado el 8 de febrero de 1798 (IMAGEN 77).



76. Planta de la iglesia archipretale della Pieve di Campiano, Ravenna. Anónimo. Copia de Gaetano Bruni, 1786.

Archivo Arcivescovile de Ravena, Sacra Visita, 71, c.41.



77. Perspectiva de la iglesia y cementerio de San Juan de Bayamo, 1798-02-08. Archivo General de Indias/ 1,16418.23/MP-SANTO DOMINGO, 609BIS.

En estas dos imágenes podemos ver, a la par del cementerio lateral, una cruz al centro sacralizando el sitio. Otro detalle que hay que tomar en cuenta en la imagen correspondiente al cementerio de San Juan Bayamo, es la presencia del osario-carnero en uno de los ángulos del lugar.

Osarios, capillas mortuorias y cruces atriales

Además del cementerio novohispano, hay un elemento más ligado a la liturgia funeraria, que ha sido poco estudiado y parece tener relación con algunas cruces pétreas: el osario o capilla mortuoria.

El osario es el último espacio constitutivo del cementerio descrito por Borromeo: “Además adentro haya un cierto lugar, cercado por todos lados con pared, y, donde se puede, cubierto con techo y bóveda, y el mismo esté a la mirada de todos: donde los huesos de los muertos, alguna vez desenterrados, sean colocados en orden.”⁴⁸⁶

En algunos conjuntos novohispanos contamos con la presencia de capillas posas que, se ha sugerido, pudieron tener entre otros usos, el de osario. Por lo menos en el caso de las capillas posas del convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla, existe la evidencia

⁴⁸⁶ Carlo Borromeo, *op. cit.* p. 76.

arqueológica.⁴⁸⁷ Fray Agustín de Vetancurt señala que en el convento de Tlaxcala “...al Sur está la Capilla de los Naturales, arruinada, donde se enseñaba la doctrina Christiana a los muchachos, y en ella se enterraban los Naturales, que no eran Caciques.”⁴⁸⁸

Fray Diego Valadés, también menciona que en el cementerio novohispano “...en su parte media se encuentra un lugar muy vistoso, donde se guardan las calaveras”⁴⁸⁹ es decir, un osario.

Algunas cruces atriales, colocadas sobre grandes peanas, evidencian que pudo haber una fusión de la cruz colocada al centro y el osario o capilla mortuoria, como evidenció Manuel González Galván.

Los casos de San Matías, Cuitzeo y Tiripitío

González Galván en su artículo *Una Casa para el adiós. Singular capilla mortuoria*,⁴⁹⁰ trata sobre la capilla mortuoria y la cruz atrial del templo de San Matías, Michoacán, aportando datos importantes en relación a las cruces, los osarios y los cementerios novohispanos (IMAGEN 78).



78. Capilla mortuoria de San Matías, Michoacán. Foto. Martha Fernández.

⁴⁸⁷ De acuerdo a los estudios dirigidos por Mario Córdova Tello “los indígenas de los distintos barrios eran instruidos en ‘su’ capilla posa (...). Los principales o caciques tenían el derecho de ser enterrados en la capilla correspondiente a su barrio”. *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Arqueología Histórica, op. cit.* p.134. Además de la evidencia arqueológica, el programa iconográfico de las capillas posas de este convento incluyen ángeles con los símbolos de la Pasión y un cráneo con dos tibias cruzadas, imagen inequívoca en los monumentos fúnebres.

⁴⁸⁸ Agustín de Vetancurt *apud*. Oscar Armando García Gutiérrez, ver también “Una Capilla abierta del siglo XVI: espacio y representación”, p. 20.

⁴⁸⁹ Diego Valadés, *op. cit.*, p. 493.

⁴⁹⁰ *Una Casa para el adiós. Singular capilla mortuoria*, Manuel González Galván, páginas 293-306. en *Arte Funerario*, Vol. 1.

La primera cosa que llamó la atención del autor, fue que la cruz se encontrara fechada y firmada (Juan Diego Flores, año 1781), por lo que se preguntaba “...hasta qué grado es acrónico e intemporal el arte virreinal. Sin sus fechas de fines del siglo XVIII, podríamos creer estas obras más antiguas.”⁴⁹¹

González Galván señala que la estructura arquitectónica usada como peana para la cruz, fue una capilla mortuoria colocada en el centro del atrio y cumplía la función de velatorio. Hace una comparación de ella con las existentes en la zona andina, reseñadas por Teresa Gisbert:

Los conjuntos bolivianos además de las cuatro capillas de esquina tienen una capilla más colocada al centro del atrio, es la “ capilla miserere”. Los testimonios de que esta capilla se usaba para velar a los muertos son varios (...) las cuatro (...) sirven para las procesiones y la otra de la misericordia para poner en ella los cadáveres de los que mueren.⁴⁹²

Continuando con la reseña de González Galván; éste se pregunta si debieron existir más capillas mortuorias en México, a lo que responde afirmativamente, tomando como referencia la *Americana Thebaida* de Fray Matías de Escobar, quien describiendo la fundación del convento de Cuitzeo señala:

En el medio de este cementerio, que es muy dilatado, todo almenado, y con cuatro capillas en sus esquinas, se eleva una alta cruz de piedra, cuya peana es una bóveda debajo de la cual hay sus asientos para los niños de la doctrina. Los cuales todos los días concurren a este lugar con su maestro doctrinero. A donde a la sombra del árbol de la cruz, sentados todos, gustan los sabrosos frutos de nuestra ley...⁴⁹³

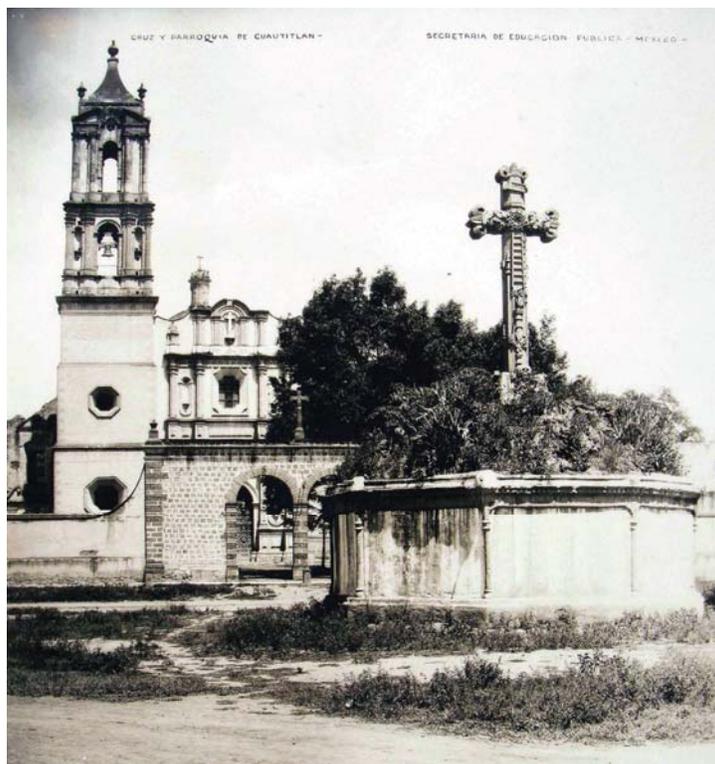
Aunque en Cuitzeo ya no existe nada de aquella estructura descrita; ni cruz, ni posas, ni barda, aún nos queda la narración y ella nos puede revelar el uso de las grandes peanas que

⁴⁹¹ *Ibid.* p. 297. Este punto se discutirá posteriormente. La estandarización nos ha llevado a fechamientos generalizados, en el que por ejemplo, se tiende a catalogar todas las cruces atriales como del s. XVI.

⁴⁹² Gisbert Teresa “Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal”. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, número 22. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1977, páginas 133-134. *Apud* González Galván, p. 298.

⁴⁹³ Matías de Escobar, *Americana Thebaida*, *apud* González Galván, p. 299.

presentan algunas cruces atriales, como la de Jilotepec (IMAGEN 62), que aunque de factura contemporánea, bien podría representar una de estas capillas osario. Lo mismo ocurre con la peana de la cruz de la catedral de San Buenaventura en Cuautitlán (IMAGEN 79).



79. Cruz atrial de la catedral de San Buenaventura, 1550, Cuautitlán, Edomex. Fotografía de inicios del siglo XX. INAH.

Donde sí tenemos la certeza que existió una muestra de esta fusión de elementos de una manera similar a como las encontramos en territorio mexicano, fue en el conjunto de la Virgen de Loreto de Forlimpopoli, Italia, que data de 1617 y que a inicios del siglo XIX, con las nuevas disposiciones sanitarias impuestas en ese país, se transformó en el cementerio de la región.⁴⁹⁴

Afortunadamente contamos con una imagen que revela la situación de este conjunto hacia 1842, anterior a que el lugar fuera modificado y adquiriera la fisonomía de cementerio más contemporáneo. Una acuarela de Romolo Liverani (IMAGEN 80) nos

⁴⁹⁴ Constante Maltoni, *Architettura ed Arte Funerarie tra '800 e primo '900 nel cimitero comunale di Forlimpopoli*, p. 137.

muestra una vista del conjunto de la iglesia de la virgen de Loreto. Además del templo, observamos algunas pequeñas cruces colocadas sobre el terreno, la barda perimetral y al centro, una gran cruz de piedra local, colocada sobre un osario casi cúbico.⁴⁹⁵ Su similitud con la disposición de algunas cruces atriales mexicanas es notable.

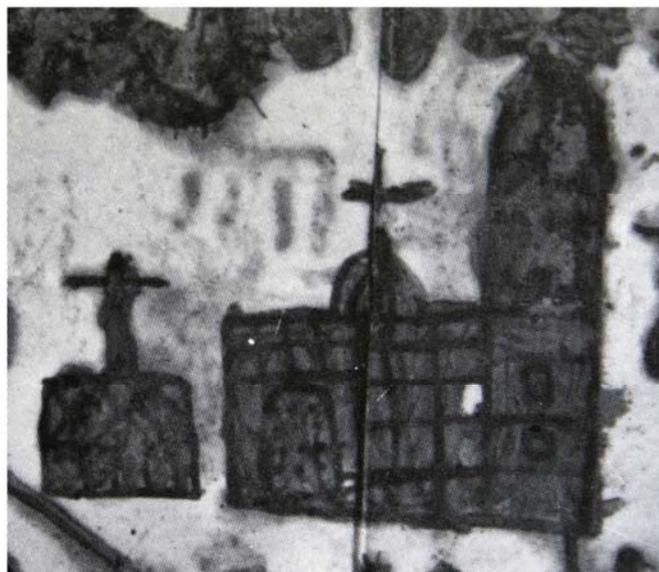
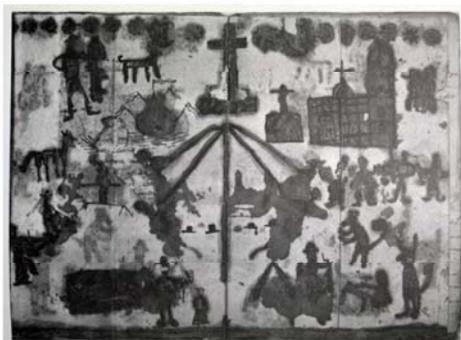


80. Interior del cementerio de Forlimpopoli sobre la vía Emilia que conduce a Forli en 1842. Biblioteca Comunal de Forli, Raccolte Piencastelli, Sez. Stampe e Disegn. Álbum Liverani, VIII-64. Fotografía: Ambra Raggi.

Un documento gráfico más, esta vez de origen novohispano, corrobora la existencia de grandes cruces sobre capillas; nos referimos a la “Pintura” recogida en 1817 en Huitzililapan, Estado de México, que presenta Serge Gruzinski en su libro “La colonización de lo imaginario”⁴⁹⁶ en ella podemos ver, además de un templo y una capilla al frente con una gran cruz en el remate, la danza de los voladores y algunos personajes ataviados con trajes típicos. (IMAGEN 81).

⁴⁹⁵ *Ibid.* p. 142.

⁴⁹⁶ Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII.*



81. Pintura recogida en 1817 en Huitzililapan, Estado de México. Tomado de Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario*.

Esta imagen trae a colación uno de los Capítulos de la Junta Eclesiástica publicado en 1539, referente a la manera que tenían los nativos de celebrar los nuevos cultos cristianos, fusionados con algunas prácticas dedicadas a sus antiguos dioses, como las danzas. En dicho documento se pide a los frailes que

...no los atrayan por otras vías profanas de areitos y bailes ni voladores, que parezca cosa de teatro o espectáculo, porque se distraen con los tales espectáculos los corazones del recogimiento, quietud y devoción que en los oficios divinos se debe tener y procurar que se tenga; y porque de los espectáculos solían ellos en su gentilidad usar e usaban, donde solían intervenir algunas supersticiones; y **que estos voladores tampoco los haya en los patios de las iglesias y monesterios ni junto con ellos, ni a par de las cruces**, porque demás de ser esto cosa de espectáculo, también parece cosa cruel y peligrosa de muerte para los que vuelan...⁴⁹⁷

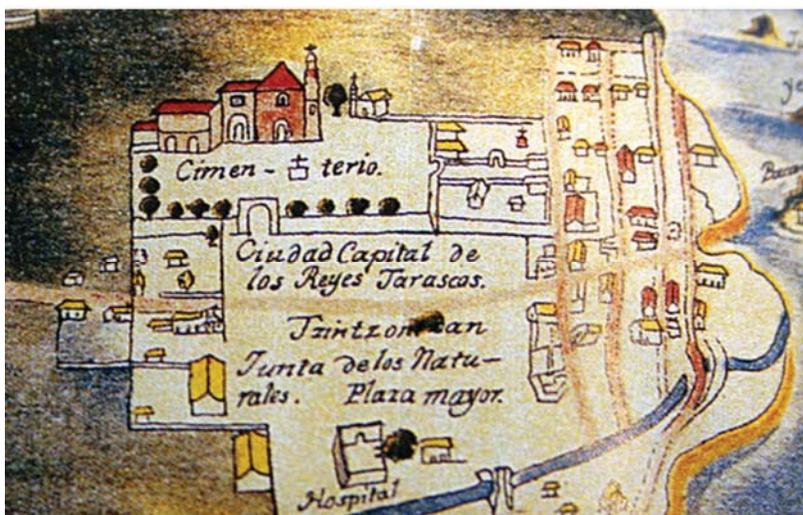
Los religiosos responden al comunicado que “los han quitado de los cimiterios e así se hará.”⁴⁹⁸ Un caso más de esa ambigüedad en el uso de los términos patio y cementerio.

Para finalizar este tema de los patios, atrios, cementerios y sus cruces, recorro a un detalle del Plano de la ciudad de Tzintzuntzan, Pátzcuaro y poblaciones de alrededor de la

⁴⁹⁷ Documento 1. 1539: Capítulos de la Junta Eclesiástica, en Maya Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y Antología de Documentos*, p. 240. Las negritas son mías.

⁴⁹⁸ *Ibid*, p. 241.

laguna, publicado por Fray Pablo de Beaumont en su *Crónica de Michoacán*. En esta imagen se representa el conjunto conventual de Santa Ana, primer sitio fundado por los franciscanos en Tzintzuntzan, Michoacán, donde en el actual atrio encontramos escrita la palabra “Cimiterio”. (IMAGEN 82). Este amplio atrio actualmente ya no cumple la función de camposanto, sin embargo aún conserva una cruz en el lugar que se representa en el mapa. De hecho conserva dos cruces, que tienen correspondencia con las dibujadas en el plano, al igual que los árboles, que serían los olivos, traídos por los misioneros, que aún se mantienen en pie.



82. Atrio-cementerio de Tzintzuntzan. Detalle del Plano de la ciudad de Tzintzuntzan, Pátzcuaro y poblaciones de alrededor de la laguna. Fray Pablo de Beaumont, *Crónica de Michoacán*, ca. 1550.

Si bien tenemos una cruz en el mismo sitio (IMAGEN 83), no se puede afirmar que sea la misma representada en el plano, sobre todo porque en el travesaño tiene grabada la fecha de su terminación: 17 de Junio de 1764, que es posterior al plano.⁴⁹⁹

⁴⁹⁹ Aún así, hay quien observa dos momentos en la elaboración de la pieza, sugiriendo que la fecha sólo indica el segundo momento.



83. Cruz atrial del conjunto conventual de Tzintzuntzan, Michoacán, 1764.

Con estos ejemplos concluyo que, dentro de las cruces que hemos denominado como atriales, tenemos algunas que son de cementerio, y lo más importante, unas y otras tienen los símbolos pasionarios tallados en su estructura; por lo que, si tuviese que proponer una denominación para las mismas en lugar de la que actualmente se usa, elegiría “cruces pasionarias”. No obstante, esta definición descartaría todos aquellos ejemplos de cruces pétreas que no contienen las armas de Cristo; por lo que, frente a la tradición, continuaremos usando el término de “cruz atrial”, ya que, como menciona Gombrich

...el historiador debe seguir siendo humilde ante la evidencia, y darse cuenta de la imposibilidad de llegar a trazar una divisoria exacta entre los elementos que significan y los que no. El arte siempre está abierto a nuevas reflexiones, y si éstas cuadran bien nunca podremos decir hasta qué punto formaban parte de la intención original.⁵⁰⁰

⁵⁰⁰ E. Gombrich, "Introducción: Objetivos y límites de la iconología", en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, p. 45.

CUARTA PARTE

ASPECTOS ESTILÍSTICOS

DE LA CRUZ ATRIAL NOVOHISPANA

Ya que hemos abordado las cruces pétreas en el espacio al que pertenecen o pertenecieron (atrio o cementerio), trataremos las cruces desde una perspectiva estilística; los posibles modelos que pudieron influir en su constitución, para finalmente referirnos a una tipología particular: la serie Atzacolco-Tepeyac-Huichapan.

Hasta este momento hemos tratado sobre los antecedentes culturales y simbólicos que pudieron preceder a las cruces pasionarias novohispanas, pero poco hemos hablado sobre el aspecto formal que más ha llamado la atención en ellas: la profusión de las Armas de Cristo talladas en su estructura. Se llegó a suponer que su forma pudiera haberse originado en territorio americano como resultado del proceso de evangelización, y si bien es cierto que en nuestro país han sobrevivido una cantidad de ejemplos que dan cuenta de una producción que no sólo es numerosa, sino que también permite suponer el establecimiento de una “manera” que bien podría ser equiparada con el fenómeno de los *cruceiros* gallegos; ello no quiere decir que no existiesen cruces similares en otras partes del mundo cristiano. A continuación presentaremos algunas obras anteriores o contemporáneas a las cruces novohispanas que se acercan a ellas formalmente.

Cruces con símbolos pasionarios en Europa

Aunque en los capítulos anteriores se han presentado antecedentes europeos de los que pudo abreviar la cruz atrial novohispana, hasta el momento no hemos mostrado una imagen que se corresponda de manera directa con las cruces mexicanas, con las armas de Cristo en su estructura. De existir una cruz de este tipo, para poder relacionarla con las mexicanas, no sólo debería cumplir con el programa iconográfico, también tendría que ser de gran formato y estar colocada en el exterior.

El crucifijo de Bernardo Daddi, pintado en el siglo XIV y conservado en el museo de la *Accademia* de Florencia, contiene una cruz que rememora las atriales (IMAGEN 84). Esta obra es una narración pasionaria: en tres de los remates de la cruz tenemos diversos

momentos de la historia: Jesús siendo vilipendiado, escupido, azotado y conducido al calvario. La parte central representa la crucifixión, con la Virgen María y San Juan siendo testigos. Finalmente, en el remate superior de la cruz se representa una escena apocalíptica: el momento del Juicio Final en el que Cristo es testigo de la resurrección de los muertos que, bajo sus pies, están siendo divididos entre justos y pecadores. El eje de esta escena resulta ser una cruz, en la que algunas de las armas de Cristo (flagelos, pinzas, martillo, lanza, esponja y clavos) se encuentran dispuestas sobre el fuste.



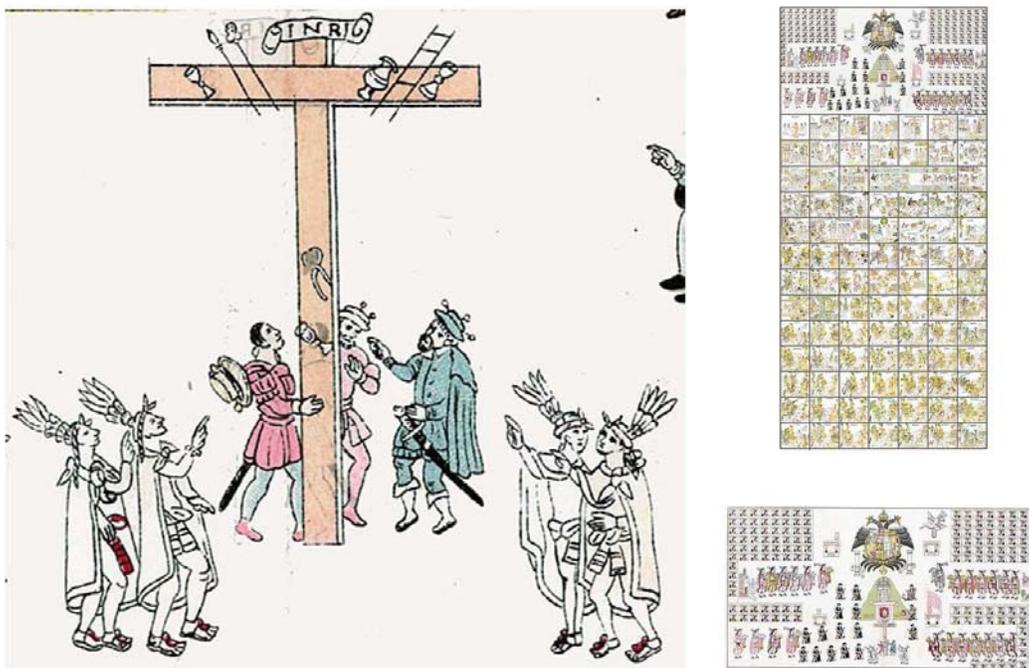
84. Crucifijo, Bernardo Daddi, 1340-45 (detalle).
Museo de la Academia, Florencia.



Émile Mâle ha sugerido que muchas de las obras pictóricas del Medioevo se inspiraron en puestas teatrales; entre las que era recurrente la representación del Juicio Final. El teatro medieval recurría a aparatos escenográficos complejos con la finalidad de “tocar” de manera más profunda a los fieles. De acuerdo al mismo Mâle, la transformación de las representaciones de la Resurrección de los Muertos en las que, de emerger de un sarcófago,

los muertos salen del nivel de la tierra, responden al cambio del aparato escenográfico.⁵⁰¹ Quizá esta obra esté inspirada en una representación de este tipo.

Sea cual haya sido la fuente de Daddi, lo cierto es que la obra evidencia la existencia de estas cruces pasionarias de gran tamaño en la Europa medieval, cuya forma es similar a la representada en el Lienzo de Tlaxcala del siglo XVI (IMAGEN 85).



85. Lienzo de Tlaxcala, h. 1552 (detalle). Litografía de 1892 que reproduce la copia hecha en 1773.

Proviene también de Italia un segundo ejemplo, identificado por Moreno Villa hacia 1948 como uno de los posibles antecedentes de las cruces atriales mexicanas. Dicho autor se dio a la tarea de buscar en Europa una cruz similar a las producidas en nuestro país, en particular alguna que tuviera el rostro de Cristo en la intersección del fuste y el travesaño.

⁵⁰¹ Emile Mâle, *El arte religioso, del siglo XII al siglo XVIII*, p. 157. Jaime Lara también se refiere al tema, señalando que las cruces efímeras eran parte del equipo teatral usado en el Medioevo para la representación del Juicio Final. Cfr. Jaime Lara, *El espejo en la cruz*, p. 8. Aunque Johan Huizinga señala que la tesis de Mâle no se ha sostenido en la forma general en la que fue enunciada, algunas manifestaciones plásticas del Medioevo sí pudieron tener su origen en el arte dramático, como la Danza Macabra. Vid Johan Huizinga, *op. cit.* p. 22. Michael Baxandall menciona otros ejemplos en los que el teatro y otras artes escénicas como la danza, tuvieron influencia en las representaciones pictóricas. Cfr. Michael Baxandall, “Maneras de agrupar las figuras”, en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, arte y experiencia en el Quattrocento*, pp. 96-102.

Fue en la catedral de Ravena, Italia donde encontró una “cruz románica que tiene, justo en ese sitio, lo que queríamos [el rostro de Cristo], solamente que no de bulto, sino pintada o esmaltada. Se halla en el tesoro de la catedral de Rávena [*sic*] y es de hierro forjado. Estuvo antiguamente al aire, como las mexicanas, en plena Plaza, junto al *campanile*. Y presenta, como las de aquí, los símbolos de la Pasión.”⁵⁰²

La cruz de Ravena (IMAGEN 86), aunque es de hierro forjado, presenta características formales que la acercan a las cruces mexicanas: es de grandes dimensiones (2 metros aproximadamente), tiene los símbolos de la Pasión y, según Moreno Villa, en algún momento estuvo expuesta a la intemperie.

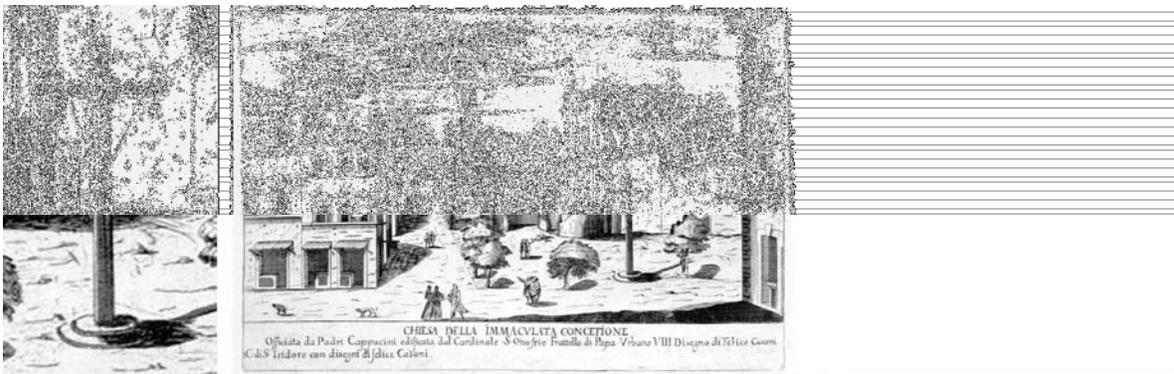


86. Cruz de hierro. Museo de la catedral de Ravena, Italia.

Con estos antecedentes nos dimos a la tarea de buscar algún documento que constatará las afirmaciones de este autor, sobre todo en el sentido de demostrar que la cruz estuvo a la intemperie en el atrio. Si bien no encontramos alguna referencia que apoyara lo dicho por

⁵⁰² Moreno Villa, *op. cit.* pp. 25-26.

Moreno Villa; en el territorio italiano existieron otras cruces contemporáneas a las mexicanas que reprodujeron el modelo de la cruz de Ravena, como lo atestiguan los grabados de las vistas de la iglesia de los Capuchinos (IMAGEN 87) y la Puerta de San Paolo (IMAGEN 88), en Roma, que datan de los siglos XVI al XVIII. En el siglo XIX aún era común encontrar cruces semejantes, como testimonian los paisajes de la Emilia Romagna pintados por Romolo Liverani (IMAGEN 89).⁵⁰³

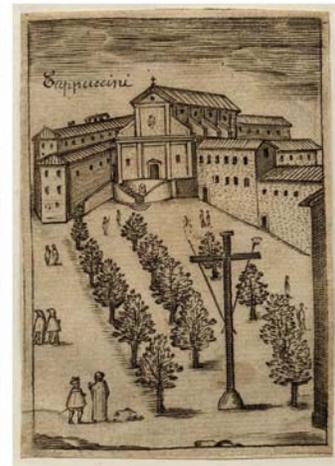


87. Vistas de la iglesia de los capuchinos.

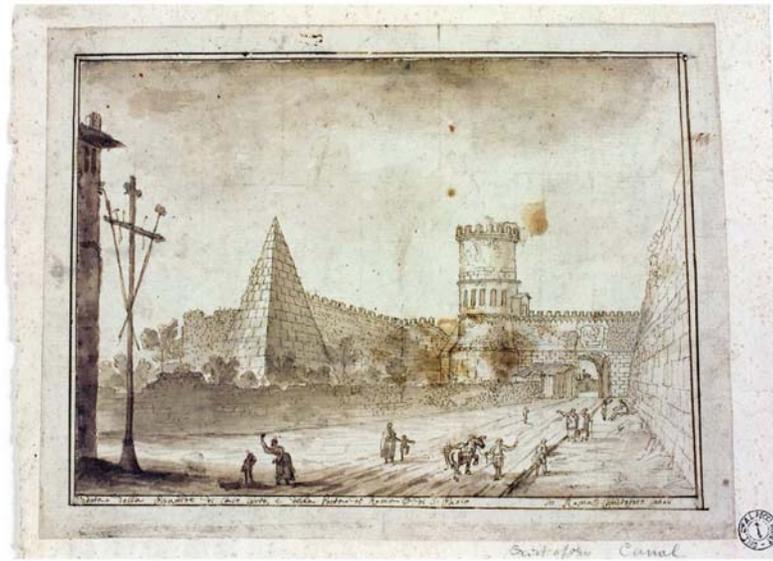
Arriba: Felice Casoni, s. XVII, aguafuerte.

Abajo: Anónimo, 1590-1599, buril. Gabinetto

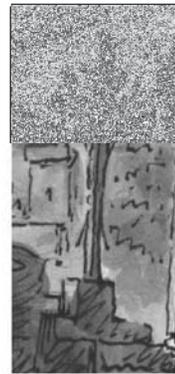
Comunale delle Stampe, Roma.



⁵⁰³ En el sur de Italia aún podemos observar cruces de hierro que repiten el modelo de la cruz de Ravena. Estas cruces son recuerdos de Misiones que fueron colocadas en el siglo XX; las cuales corresponden a un discurso diferente al de las cruces atriales, por lo que no se abundará más en ellas en esta investigación.



88. Vista de la pirámide de Caio Cestio y de la puerta de San Pablo, Roma. Cristoforo Canal, s. XVIII. Pluma y acuarela. Gabinetto Comunale delle Stampe, Roma.



89. Puente de Tredoglio, que conduce a la iglesia en 1858. Biblioteca Comunal de Forli, Raccolte Pienecastelli, Sez. Stampe e Disegn. Álbum Liverani, I-57. Fotografía: Ambra Raggi.

Ignoramos los materiales que se usaron para la confección de estas cruces; si fueron de hierro como la de Ravena o de materiales más efímeros, o incluso de piedra como las novohispanas o como lo fue la cruz de la iglesia de la Virgen de Loreto en Forlimpopoli presentada anteriormente (IMAGEN 80). Otra cruz en territorio italiano que también pudo ser de piedra se encontraba frente a la iglesia de los Padres “Caponos” en Argenta (IMAGEN 90). Desgraciadamente las acuarelas de Liverani no revelan si estas cruces de piedra pudieron tener tallados los símbolos de la Pasión. Lo que es claro es que en territorio italiano, al igual que pasó en México o en la región de Galicia, se estableció un modelo de cruces con características muy particulares, que lo mismo sacralizaron caminos o el frontero de las iglesias. Con estos ejemplos podríamos hablar de una regionalización de los modelos.



90. Calle e iglesia de los frailes “caponos” en Argenta en 1858. Biblioteca Comunal de Forli, Raccolte Piencastelli, Sez. Stampe e Disegn. Álbum Liverani, I-72. Fotografia: Ambra Raggi.



Los *cruceiros* y las Armas de Cristo

Cuando hablamos de los *cruceiros* gallegos, señalábamos que desarrollaron un estilo muy definido, en el que un fuste es rematado por una cruz en el que se representa Cristo en el anverso y a la Virgen en el reverso.⁵⁰⁴ Si bien éste es el modelo general, los artistas dieron

⁵⁰⁴ *Vid supra*, pp. 117 y ss.

un carácter individual a cada pieza. Es en la figura de la Virgen donde más se da esta variedad, al presentarla en diferentes advocaciones.

En piezas más complejas, el capitel y el fuste de la columna también fueron aprovechados para exaltar a los santos de la parroquia o enseñar diferentes programas iconográficos, entre los que se encuentra la Pasión de Cristo, representada por sus armas.

Uno de los cruceiros más ricos tanto en programa iconográfico como en talla, se encuentra en la Plaza de las Cinco Calles, en Pontevedra (IMAGEN 91). Originalmente, este cruceiro se hallaba en la parroquia de Estribela. En la parte inferior de su fuste encontramos en tres de sus lados, la representación de algunas de las Armas de Cristo (flagelo, pinzas, martillo, escalera, lanza, esponja, además de un corazón atravesado por tres clavos). En el cuarto de sus lados encontramos a Adán y Eva. Una serpiente-salamandra o basilisco se mueve alrededor.



91. Armas de Cristo, ánimas del purgatorio y el pecado original. Detalles del fuste del cruceiro de la Plaza de las Cinco Calles, Pontevedra, s. XVIII. Localizado originalmente en Estribela, municipio de Pontevedra.

Ya hemos mencionado la importancia que tenía el recuerdo de la Pasión para la salvación de las almas, tanto de los vivos, como de quienes ya se encontraban en el Purgatorio. El recuerdo de la Pasión era auxiliado por la presencia de las Armas de Cristo. Aún después de muertos, los fieles pueden beneficiarse del recuerdo de la Pasión gracias a las plegarias, ayunos y limosnas de sus seres queridos.⁵⁰⁵

Esta obra resulta un compendio de todo esto: entre los símbolos pasionarios tenemos la presencia de dos ánimas del Purgatorio rodeadas de llamas, sobre una peana sostenida por un cráneo. A un costado, para que no quede ninguna duda, una cartela reza: “Devotos amigos estamos ardiendo entre llamas vivas [*sic*] de penoso fuego. Con vuestra limosna se alivia el tormento”.

Aunque formalmente este *cruceiro* y las cruces atriales novohispanas no son muy semejantes, al incluir las Armas Christi y estar en el exterior de los templos, ambos cumplían la función mnemotécnica que acercaba al fiel al recuerdo de la Pasión y auxiliaban al rezo en beneficio de las ánimas del Purgatorio. Un segundo ejemplo de esta tipología de cruceiros, ya sin las ánimas del Purgatorio, lo encontramos en la Parroquia de San Xoán Ortoño (IMAGEN 92).



92. Armas de Cristo. Detalle del cruceiro de la Parroquia de San Xoán. Ortoño, 1762.

⁵⁰⁵ Graciano de Bolonia (hacia 1140), señala que ““las almas de los difuntos son liberadas de cuatro maneras: por los sacrificios de los sacerdotes (las misas), por las plegarias de los santos, por las limosnas de los seres queridos, y por el ayuno de los allegados””. Jacques Le Goff, *El nacimiento del Purgatorio*, p. 170.

Un par de cruces más en territorio español que sí se acercan formalmente a las novohispanas, las tenemos en la región de Asturias, en el camino de Régil y en Albístur (IMAGEN 93). Ambas son de piedra, se encuentran en el exterior y contienen los símbolos de la Pasión. Estas cruces aún cumplen la función de humilladeros.



93. Humilladero del camino de Regil, Asturias. Abajo: cruz de Albístur, Asturias. Fotos: Larra.

Una cruz más en la región de Asturias es semejante a algunas de las producidas en Nueva España: la del cementerio de los peregrinos en la Catedral de San Salvador en Oviedo (IMAGEN 94). Esta pieza es de fustes octogonales y sin ornamentación alguna. Se halla al frente de la cripta de Santa Leocadia y en algún momento debió estar expuesta al exterior, aunque ahora se ubica en uno de los patios interiores del conjunto. Esta cripta, junto con la Cámara Santa, son las secciones más antiguas de la catedral. Aunque la cruz evidencia un corte de tipo industrial, lo que hace suponer que es moderna, su forma es similar a las que se describe en narraciones como la cruz de piedra de la ciudad de Querétaro⁵⁰⁶.



94. Cruz del cementerio de los peregrinos. Catedral de San Salvador, Oviedo, Asturias.

⁵⁰⁶ *Vid supra* pp. 11-12.

Fueron varias las cruces producidas en territorio americano con este modelo; una de las que se conservan se encuentra en el atrio de la capilla del Humilladero en Pátzcuaro, que cubrió al Cristo del Humilladero elaborado en piedra por los nativos hacia 1553 a solicitud de Vasco de Quiroga y que originalmente se encontraba a la intemperie.⁵⁰⁷ Como se aprecia en la imagen (IMAGEN 95), esta cruz octagonal con fecha 1628, se encuentra al centro del atrio en el que aún existen algunas lápidas. Las armas de Cristo, ausentes en ella, se reproducen sobre el tímpano de la portada de la capilla. En este caso volvemos a tener la situación de la sustitución de piezas, pues si bien la parte inferior de la cruz, donde se encuentra la fecha, es de manufactura antigua, la parte superior, evidencia una piedra colocada en época reciente, pues el corte fue hecho con instrumentos modernos.



95. Cruz atrial de la capilla del Humilladero, Pátzcuaro, Michoacán. S. XVII.

Pero no han sido cruces de este último tipo las que han llamado la atención de los investigadores, sino las que reproducen de manera profusa los símbolos pasionarios y revelan la mano del artista nativo, que imitó modelos europeos similares a los que podemos admirar en la cruz conservada en el Museo Colegial de Daroca en Zaragoza, España⁵⁰⁸

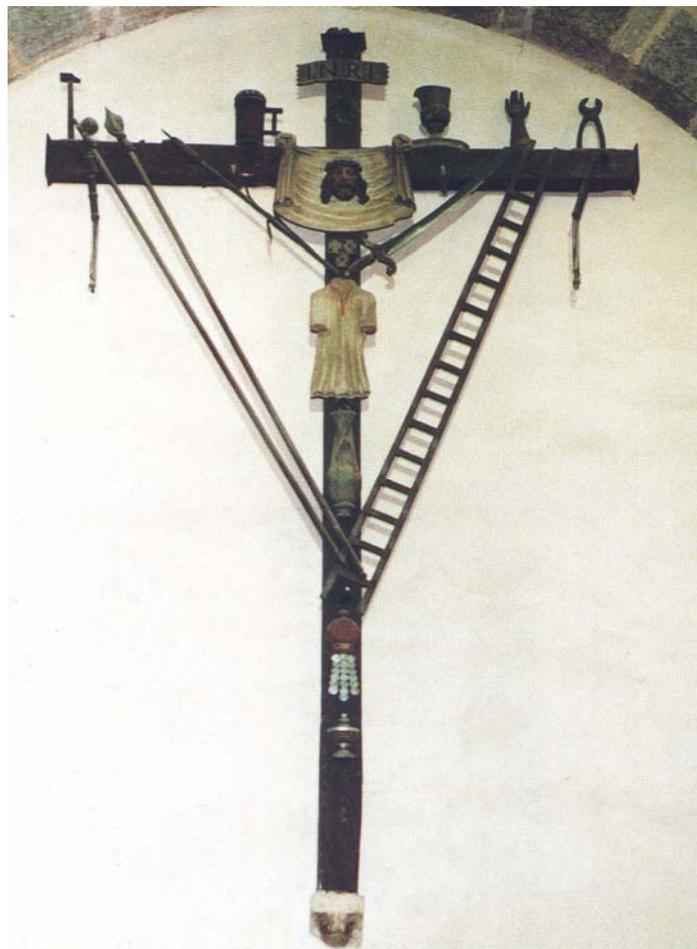
⁵⁰⁷ Esta obra demuestra que existieron crucifijos de piedra a la intemperie.

⁵⁰⁸ Identificada por Elisa García Barragán y reseñada por Santiago Sebastián. *Vid supra*, pp. 38-39.

(IMAGEN 96), o en el interior de la parroquia de Saint Jacques en Pepignan, Francia, (IMAGEN 97) ambas del siglo XV.

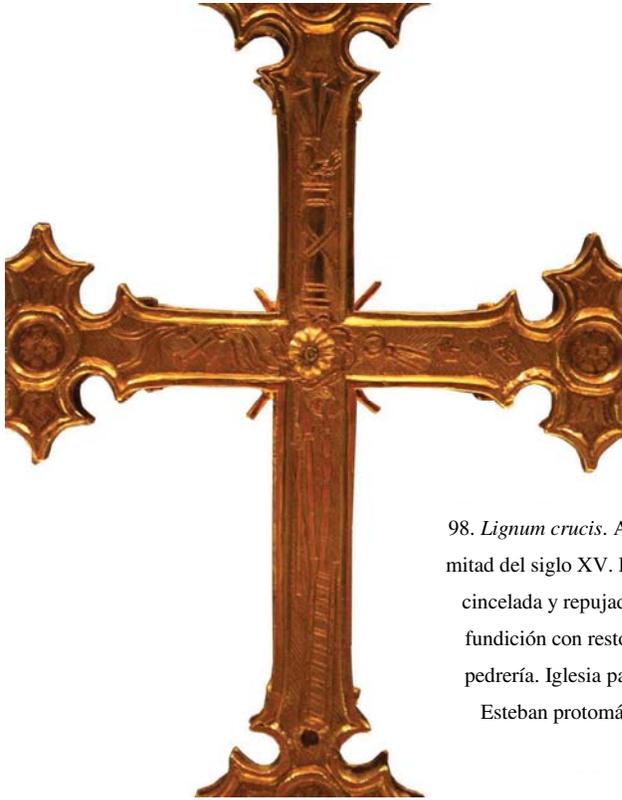


96. Cruz de Daroca, España.



97. Cruz pasionaria de la parroquia de Saint Jacques en Pepignan, Francia.
Imagen. Oscar Armando García

Estos modelos de grandes dimensiones pudieron ser reproducidos en grabados o haber llegado al Nuevo Mundo en formatos más pequeños como podemos encontrarlos en los relicarios conservados en la Iglesia de San Esteban Protomártir, Valencia (IMAGEN 98), que data del siglo XV, y en el Museo del Tesoro de la Catedral de Urbino, Italia (IMAGEN 99).



98. *Lignum crucis*. Anónimo, segunda mitad del siglo XV. Plata sobredorada, cincelada y repujada; elementos de fundición con restos de esmaltes y pedrería. Iglesia parroquial de San Esteban protomártir, Valencia.



99. Cruz relicario. Tesoro de la Catedral de Urbino, Italia, s/f.

Del madero al canto: la intervención de la mano de obra indígena

Las primeras cruces erigidas en América fueron de madera, tal como han dejado constancia diversos cronistas. Fray Gerónimo de Mendieta señala que al no saber el nombre de la cruz, los nativos la llamaron “Tonaca cuauitl, que quiere decir, ‘madero que da el sustento de nuestra vida...’”⁵⁰⁹

Una de las más famosas durante el siglo de la conquista fue la que se erigió en el patio del convento de San Francisco, construida con uno de los ahuehuetes considerados sagrados por los mexicas. De acuerdo a la descripción de Fray Pedro de Gante, esta cruz tenía 56 metros de alto.⁵¹⁰ Otra cruz construida con un madero sacro, fue la colocada frente a la iglesia de Jalapa, la cual se decía que había sido hecha con el mástil del barco de Hernán Cortés, y que no obstante el paso de los años, se mantenía intacta.⁵¹¹

Una cruz más de madera que fue importante en las narraciones del siglo XVI fue la que se levantó sobre un templo prehispánico en Cholula. De acuerdo a las narraciones, diferentes cruces que se colocaron en este sitio fueron destruidas por rayos, hasta que, los frailes, extrañados por el fenómeno, excavaron en el lugar y encontraron ídolos enterrados. Una vez que éstos fueron retirados, la cruz ya no sufrió ningún daño.⁵¹²

Dejando a un lado las leyendas, al paso de los años, estas cruces de madera expuestas a la intemperie debieron deteriorarse, por lo que se sustituyeron por piezas más duraderas, elaboradas en piedra.

Las culturas prehispánicas tenían una larga tradición en el trabajo de cantería, por lo que sus habilidades fueron aprovechadas para dar forma a las cruces pétreas.

La introducción de la mano de obra indígena en la elaboración de las formas del cristianismo ha sido estudiada por diversos autores, entre quienes destaca Constantino Reyes Valerio con su texto “Arte Indocristiano”. En esta obra, señala que, aunque los nativos debieron participar en todas las actividades artísticas para edificar la nueva fe, “Las

⁵⁰⁹ Gerónimo de Mendieta, *op. cit.* Vol. I, Cap. XLIX, p. 475.

⁵¹⁰ Carta de fray Pedro de Gante al emperador Carlos V, *vid supra* p. 6.

⁵¹¹ John Mc Andrew, *op. cit.*, pp. 247-248.

⁵¹² Bartolomé de las Casas, *op. cit.* p. 61.

reminiscencias prehispánicas de los escultores son más frecuentes y de significado más importante que las de los pintores.”⁵¹³

Anterior a él, George Kubler también se ocupó del tema, señalando que la participación de escultores prehispánicos se hacía necesaria sobre todo en la tarea de extracción y preparación de la piedra. Es evidente el trabajo de grandes cuadrillas de indígenas, dadas las obras monumentales que se construyeron. Sin embargo, para el mismo Kubler, la escultura con fines decorativos no pudo surgir sino hasta que las construcciones básicas estuvieron terminadas.⁵¹⁴

La intervención de la mano de obra indígena estuvo regulada por los misioneros; fueron ellos los que les proveyeron de los modelos que habían de usarse para elaborar las nuevas imágenes y edificios. Estas primeras guías no llegaron en tratados artísticos, sino principalmente en estampas impresas en los libros que traían consigo los religiosos.

Más que interesarle la formación de artistas, a los misioneros lo que les preocupaba era la conversión de los nativos al cristianismo,⁵¹⁵ por lo que no se preocuparon tanto por el valor artístico de las obras, sino por ver que éstas cumplieran con el programa litúrgico católico. Ello no evitaba que los indígenas recurrieran

...consciente o inconscientemente, a las formas que había realizado en su propio arte, especialmente el arte mexicana que en el momento de la Conquista estaba en pleno desarrollo y aun cuando su sistema de vida y sus instituciones quedaron destrozadas, no por ello el hombre iba a dejar de pensar y de vivir. Si no pudo realizar mayor número de ejemplos se debió a la vigilancia a que estuvo sometido.”⁵¹⁶

No obstante que en sus crónicas, fray Gerónimo de Mendieta se refiere de manera entusiasta a la capacidad de imitación que alcanzaron los artistas indígenas con relación a los modelos europeos; para Moreno Villa, lo importante es la imperfección que existió en esa imitación, ya que en ella “descubre el indígena su manera de hacer y su espíritu.”⁵¹⁷ Y es a esta forma de hacer, a este estilo, a lo que él denominó *tequitqui*, que no es otra cosa

⁵¹³ Constantino Reyes Valerio, *op. cit.*, p. 245.

⁵¹⁴ Kubler, *op. cit.* p. 434.

⁵¹⁵ Constantino Reyes Valerio, *op. cit.*, p. 162.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁵¹⁷ José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, p. 15.

que la manifestación de las formas prehispánicas, adaptadas a los modelos europeos. Este arte *tequitqui* no fue generalizado, lo cual puede observarse en las mismas cruces atriales novohispanas, que presentan diversas calidades en su manufactura.

Constantino Reyes Valerio, refiriéndose al mismo fenómeno, propuso el término de “Arte Indocristiano”, señalando “... que fueron los indios los que realizaron la escultura y pintura cristianas en los conventos del siglo XVI. [Este término] Explica la naturaleza, la esencia y la vivencia del indio y su obra sin recurrir a subterfugios lingüísticos, literarios, pretendidamente estéticos o hasta filosóficos,”⁵¹⁸ en referencia al término acuñado por Moreno Villa. Por su parte, Pablo Escalante, para evitar confusiones con el arte cristiano producido en la India, prefiere usar el término “Arte Cristiano Indígena”.

Es innegable que en algunas obras el recuerdo de formas del arte precolombino se hace presente, sin ir más lejos tenemos la presencia del espejo de obsidiana (material endémico de América) en las cruces de Tajimaroa y San Felipe de los Alzates.⁵¹⁹

Más allá de la manera en la que este fenómeno sea denominado, las discusiones principales sobre el tema se han dado sobre si estas reminiscencias fueron creadas conscientemente por los nativos para mantener vivo su Panteón incrustado en las nuevas creencias o si por el contrario, son resultado de una lectura diferente de los modelos, como señala Jorge Alberto Manrique al decir que

Se ha hablado mucho de una “influencia indígena” en el arte del siglo XVI, que acostumbramos llamar “tequitqui”: la realidad, a mi modo de ver, es que esas diferencias que encontramos entre el arte del siglo XVI y su coetáneo europeo, que individualizan tan claramente las obras novohispanas, no proceden de la dudosa y no verdaderamente documentable persistencia de lo azteca, sino más bien de una mala lectura de los modelos. Lo que, desde luego, no disminuye su excelencia artística.⁵²⁰

A estas propuestas yo agregaría que la idea de la presencia de formas indígenas puede ser resultado de la coincidencia entre modelos occidentales y precolombinos, como por

⁵¹⁸ Constantino Reyes Valerio, *op. cit.*, p. 127.

⁵¹⁹ Jaime Lara ha encontrado para este material un sentido occidental en algunos textos medievales. *Vid supra* p. 49.

⁵²⁰ Jorge Alberto Manrique, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, en *Anales del IIE*, no 50, p. 57.

ejemplo la llamada “perla isabelina” europea, que mantiene semejanza con el chalchihuite prehispánico. En algunos modelos de crucifijos medievales, como el conservado en el Museo Cívico de Florencia (s. XIV), el tratamiento del clavo en la mano de Cristo, a manera de flor de cuatro pétalos,⁵²¹ que en la reproducción parece más un círculo concéntrico, recuerda la imagen de los clavos en el modelo de las cruces de la región de Cuautitlán Izcalli (IMAGEN 100).



100. Izq. Detalle del crucifijo ubicado en el Museo Cívico de Florencia, tomado de Evelyn Sandberg Vavalà, *La Croce Dipinta Italiana*.
Der. Detalle de la cruz atrial de Coporito, Edomex.

Otro ejemplo de piezas con tratamientos similares en Europa y México, lo encontramos en el capitel del cruceiro de la parroquia de la Merced en Galicia (IMAGEN 101) y la base del fuste de la cruz de San Sebastián Chimalistac, en la ciudad de México (IMAGEN 102), donde se ha visto un modelo que recuerda a la plumaria indígena.

⁵²¹ El ejemplo corresponde a la cruz de la iglesia de los Siervos en Lucca, ahora en el Museo Cívico, incluido en Evelyn Sandberg Vavalà, *La Croce Dipinta Italiana*, p. 114.



101. Cruceiro de la parroquia de la Merced, Galicia, España.



102. Cruz atrial de San Sebastián, Chimalistac, ciudad de México.

Sea cual fuere la razón de la presencia de formas “prehispánicas”, lo cierto es que la mano de obra indígena en territorio mexicano dio a estas muestras de arte cristiano una forma original, si no en el modelo, si en el tratamiento de muchas piezas, como podemos constatarlo en las cruces atriales.

La serialidad en los modelos de las cruces atriales novohispanas

En el estudio de las cruces atriales, una de las líneas más exploradas ha sido la búsqueda del “modelo madre” traído por los españoles, del cual hayan abrevado los artistas novohispanos para la creación de las mismas: un grabado o una cruz de pequeñas dimensiones, como los relicarios de Valencia y Urbino mostrados anteriormente.

El asunto es que, en Nueva España, existen varias versiones de las cruces atriales, que van de las más simples como la de la capilla del Humilladero en Pátzcuaro (IMAGEN 95), hasta las más complejas, que incluyen el rostro de Cristo en el cruce del fuste y el travesaño, que da a la pieza un carácter antropomorfo, como la del convento de Acolman (IMAGEN 103); sin dejar de lado las cruces que incluyen elementos autóctonos, como discos de obsidiana o piedras con símbolos prehispánicos, que transmitieron a la pieza católica una nueva simbología, haya sido ésta la intención o no.⁵²²



103. Cruz atrial de Acolman.

Todo ello demuestra que el modelo de las llamadas cruces atriales no fue único, con lo cual no puedo más que estar de acuerdo con Jérôme Baschet en el sentido de que “...en oposición a las visiones tradicionales que subrayan el carácter codificado, estereotipado del arte medieval, sostendremos la hipótesis de una extrema inventiva en las obras de la época.”⁵²³ No obstante esta inventiva, que vino a regularse con el Concilio de Trento, no debe olvidarse, como menciona el mismo autor, “... que el arte medieval, y más

⁵²² Motolinia se refiere al tema de esta manera: “...para hacer las iglesias comenzaron a echar mano de sus teocallis para sacar de ellos piedra y madera, y de esta manera quedaron desollados y derribados; y los ídolos de piedra, de los cuales había infinitos, no sólo escaparon quebrados y hechos pedazos, pero vinieron a servir de cimientos para las iglesias; y como había algunos muy grandes, venían lo mejor del mundo para cimiento de tan grande y santa obra.” Motolinia, *op. cit.*, pp. 22-23.

⁵²³ Jérôme Baschet, “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica aislada”, en *Relaciones*, Vol. XX, núm. 77, pp. 54-55.

ampliamente la cultura medieval, funciona sobre el reconocimiento de un fuerte valor de tradición. El prestigio de una obra depende con frecuencia de su reverencia a un prototipo venerable, lo cual no impide al artista adaptarlo y transformarlo bajo la excusa de dicho homenaje.”⁵²⁴

En este sentido, podemos constatar que, ante la aparente variedad de modelos de las cruces atriales, existen algunas series o tipologías que repiten un mismo patrón, como es el caso de las cruces producidas en la región de Cuautitlán, estado de México, donde la cruz del convento franciscano de San Buenaventura halla eco en las cruces de los cementerios de San José Milla y Coporito (IMAGEN 104), lo cual refiere al prestigio que alcanzó este modelo en la región.



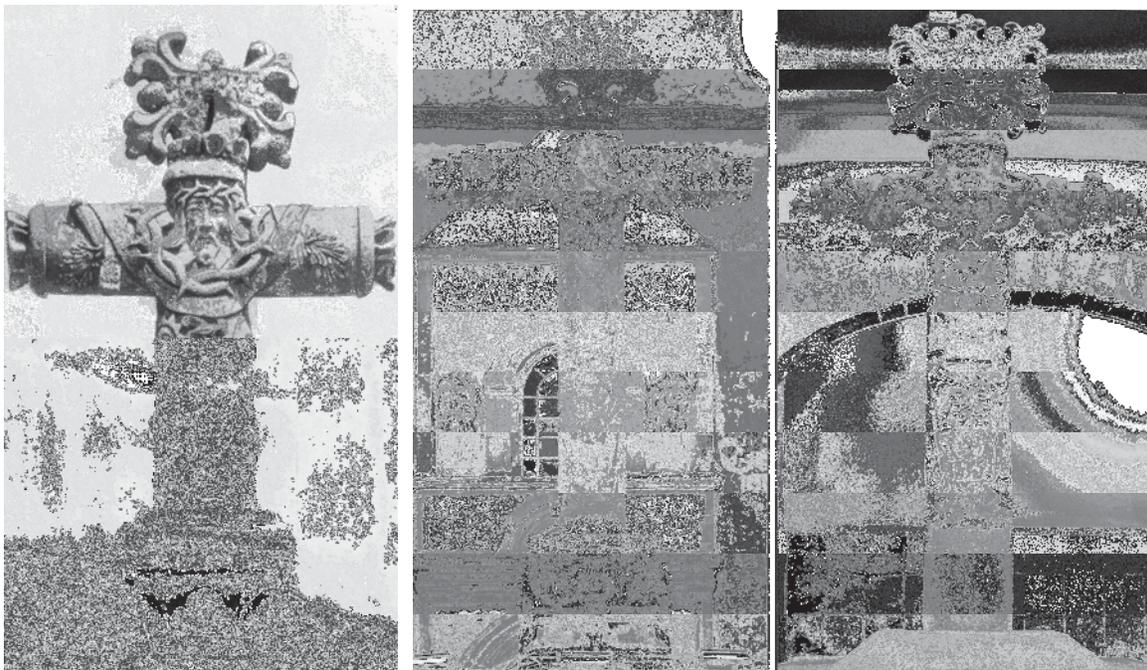
104. Cruz del cementerio de San José Milla/Cruz del atrio de San Andrés/Cruz de Coporito/Cruz del convento de Cuautitlán.

Baschet llama a este fenómeno de repetición de los modelos “gamas seriadas”, y en ellas invita a “...delimitar regularidades, variaciones, singularidades y excepciones”; identificar

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 78.

constantes para, a partir de ellas, descubrir la singularidad de cada obra.⁵²⁵ El estudio de las “series” en las cruces atriales nos puede revelar las relaciones existentes entre los distintos sitios donde los modelos se repiten; también nos podría permitir establecer cuántos de estos modelos fueron erigidos en el periodo novohispano y cuántos corresponden al siglo XX.⁵²⁶ Para los efectos de este estudio, únicamente nos referiremos a una serie en particular, para finalizar con el estudio de una pieza de la misma, buscando establecer un modelo de estudio que pueda replicarse con otros ejemplares: me refiero a la cruz de Santiago Atzacolco, la cual forma parte de la “gama seriada” que comparte un modelo similar con las erigidas en la Basílica de Guadalupe y San Mateo Huichapan, Hidalgo. Para efectos prácticos denominaremos a estas serie “Atzacolco-Tepeyac-Huichapan”, usando los nombres prehispánicos de los sitios a los que pertenecen.

La serie Atzacolco-Huichapan-Tepeyac (IMAGEN 105)



105. Cruces de Santiago Atzacolco (Izq.), Huichapan (Centro) y Villa de Guadalupe-Tepeyac (Der.).

⁵²⁵ *Ibid.*, pp. 82, 83.

⁵²⁶ Por ejemplo, en la región de Chalma, Estado de México, existen piezas que repiten un mismo modelo, pero cuya hechura muestra materiales del siglo XX.

La elección de esta serie y de la pieza de Atzacolco en particular, como se explicó al inicio de este estudio, se debe a que la cruz de Santiago Atzacolco es, a la par de la cruz de Acolman, la más mencionada en los estudios históricos concernientes a las cruces atriales, y no obstante ello, resulta uno de los objetos artísticos más degradados en la actualidad.

El reconocimiento del valor artístico de esta obra y de la serie a la cual pertenece, encuentra su primer defensor en John Mc Andrew, quien incluso llegó a compararla con el Calendario Azteca, en cuanto a su riqueza formal.⁵²⁷ Después de él, sería Elena Isabel Estrada de Gerlero quien mencione la presencia de esta serie, al realizar su estudio sobre la cruz atrial del Tepeyac.⁵²⁸ Finalmente serían Mariano Monterrosa, Santiago Sebastián y José Antonio Terán,⁵²⁹ quienes la describan como “La cruz de la Villa de Guadalupe y su escuela.”⁵³⁰

Al no estar fechado ninguno de los tres ejemplares, estos últimos autores supusieron que, dada la importancia del santuario guadalupano, debió de surgir aquí la primera de las tres piezas. Este argumento demostraría que el modelo pudiera haberse repetido gracias al prestigio del Tepeyac y de esta manera replicarse en Santiago Atzacolco, que fue uno de los pueblos sometidos a la jurisdicción eclesiástica de la villa de Guadalupe y, posteriormente, haber llegado al conjunto de San Mateo Huichapan, en Hidalgo.

Sin embargo, considero que hay varias cuestiones que ponen en duda esta premisa: aun en el caso de que los tres ejemplares correspondieran al siglo XVI –como se ha supuesto– la entonces ermita de Guadalupe no tenía la importancia que actualmente posee. No sólo ello; de las tres cruces de la serie, es la del Tepeyac la única que no se encuentra *in situ* y sólo ha podido ser identificada en la pintura de Manuel Arellano que trata sobre el “Traslado de la Imagen y la inauguración del santuario de la Virgen de Guadalupe en 1709” (IMAGEN 106). ¿Dónde se encontraba antes esta obra? ¿Fue anterior a las de Atzacolco y Huichapan? Lo cierto es que, ante la ausencia de documentos o fechamientos en las mismas cruces, no se puede establecer cuál de las tres cruces fue la primigenia. Entre las cruces de

⁵²⁷ John Mc Andrew, *op. cit.*, p. 251.

⁵²⁸ *Vid supra* pp. 40-41.

⁵²⁹ Sebastián, Santiago, Mariano Monterrosa y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, pp. 50-51.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 50.

Atzacolco y el Tepeyac se encuentra el vínculo geográfico, que permite establecer la posibilidad de la repetición del modelo, de manera semejante a como ocurrió en Cuautitlán; sin embargo, y dada la lejanía de San Mateo Huichapan, es la presencia franciscana la que establece el lazo entre los tres sitios.



106. Traslado de la imagen y la inauguración del santuario de la virgen de Guadalupe en 1709, Manuel Arellano.

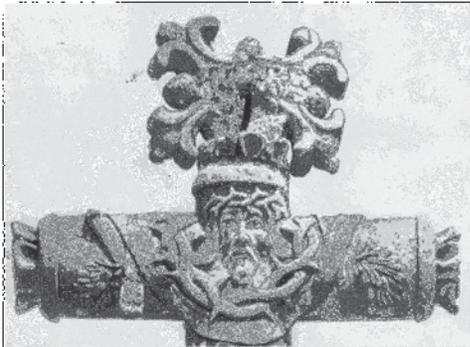
Descripción formal

Una de las razones por la que las cruces de esta serie destacan de otros ejemplares novohispanos, es la gran cantidad de símbolos que contienen. Este tipo de cruces pasionarias funcionan como “imágenes parlantes,”⁵³¹ con las que el creyente establece un diálogo, pues es él quien debe desentrañar cada momento de la Pasión de Cristo contenida en sus relieves y de esta manera cumplir con la rememoración de la misma para la salvación de su alma, de manera similar como se hacía con la *Imago Pietatis* o la Misa de San Gregorio⁵³² contenidas en los Libros de Horas. Bajo este concepto, describiremos los elementos que forman parte de nuestras cruces en una lectura de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda (en relación a la pieza misma). Lo mismo enunciaremos aspectos simbólicos, que estilísticos de cada una de las obras. En cuanto a dimensiones, las cruces de

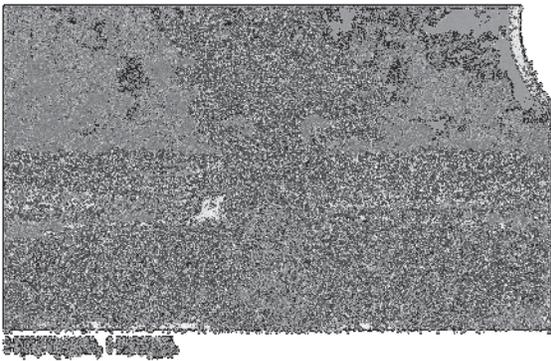
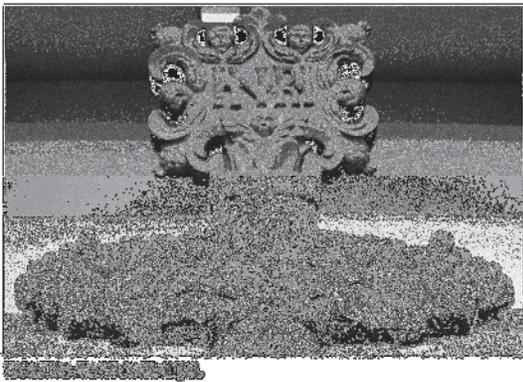
⁵³¹ Hans Belting, *L'arte e il suo pubblico, Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, p. 9.

⁵³² *Ibid.*, pp. 9-10.

Huichapan y el Tepeyac tienen una altura de más de dos metros, mientras que la de Atzacualco no sobrepasa el metro.



Santiago Atzacualco.



107. Detalles de las cruces de Santiago Atzacualco (arriba), Villa de Guadalupe (Centro) y Huichapan (abajo).

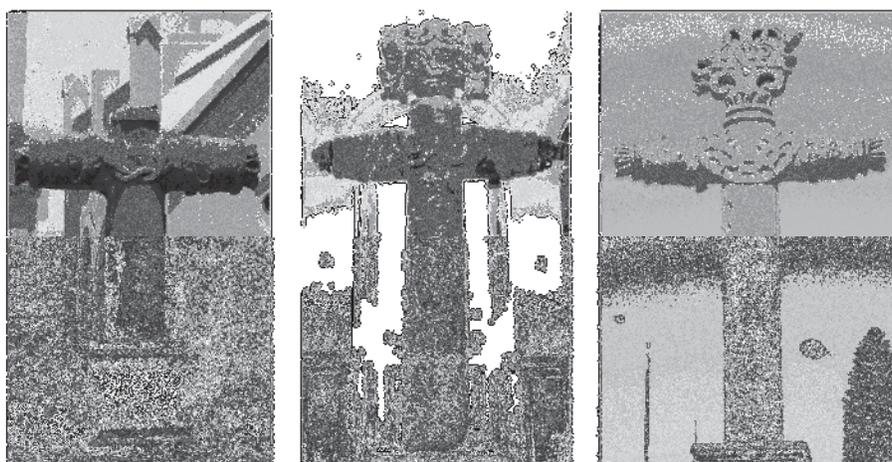
Son tres los detalles que destacan de estas cruces: su cartela, la representación de la corona de espinas en grandes dimensiones a manera de guirnalda, colocada entre el fuste y el travesaño, la cual enmarca el rostro de Cristo (IMAGEN 107). La cartela en la que se colocó el nombre de Cristo y el delito del cual se le acusaba –como era la costumbre en las crucifixiones romanas– en estas piezas adquiere cualidades ornamentales. El rectángulo que custodia el acróstico INRI (Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos) en el caso de las cruces del Tepeyac y Huichapan, está formado por cinco querubines: dos en la parte superior, uno en cada lateral y uno en la parte inferior, cuyas alas son de mayor dimensión. El trazo curvo de las alas de estos cinco querubines forman cuatro esquinas de las que emergen granadas, símbolo de la iglesia y la sangre de Cristo. El modelo se repite en ambas caras. Hay que señalar que la cartela de la cruz del Tepeyac no es la original. En fotografías antiguas se constata que el querubín de la parte inferior no existía. (VER IMAGEN 121).

La cartela de la cruz de Atzacualco actualmente está perdida, pero también gracias a fotografías antiguas sabemos que en ella no había ángeles, sino que estaba formada por

roleos y granadas. En los tres casos, la cartela se apoya sobre lo que quizá son hojas de acanto muy estilizadas.

El segundo detalle significativo de estas obras, la corona de espinas, fue interpretada magistralmente por los canteros novohispanos; la pieza no sólo cubre el frente, continúa en el reverso de la cruz. Aquí la corona con la que fue herido el Salvador en la frente adquiere grandes dimensiones y sirve de marco para el rostro de Cristo plasmado en el manto de la Verónica. Las dimensiones del rostro varían de una obra a otra; mientras que en la de Atzacualco ocupa casi todo el círculo formado por la corona, en las cruces del Tepeyac y Huichapan el tamaño es menor. Los rostros de Huichapan y Atzacualco incluyen los cabellos en relieve, mientras que en la cruz del Tepeyac carece de ellos.

A los costados de la corona de espinas y complementando la composición curvilínea, se encuentra enredado el manto con el que Cristo fue descendido una vez que falleció. Este manto ha sido interpretado por Elena Isabel Estrada de Gerlero y Jaime Lara como una estola sacerdotal,⁵³³ sobre todo por su esbeltez y el decorado de los extremos. Particularmente considero que es el manto, por el contexto en el que se encuentra; sin embargo la idea de la estola igualmente tiene cabida, sobre todo porque en la indumentaria sacerdotal, esta pieza no es otra cosa que la interpretación de dicho manto. Aunque los extremos de la pieza en los tres casos caen hacia el frente; éste se encuentra enredado en forma diferente: mientras que en la cruz de Atzacualco vemos la orla al frente, en las cruces del Tepeyac y Huichapan la vemos al reverso. (IMAGEN 108).



108. Reverso de las cruces de Santiago Atzacualco (Izq.), Villa de Guadalupe (Centro) y Huichapan (Der.).

⁵³³ *Vid supra* p. 48.

Completan la composición del travesaño dos clavos de los que brotan chorros de sangre. La manera en la que las heridas de los clavos son interpretadas en las distintas cruces novohispanas revelan dos momentos en la representación de este tema en el arte medieval: mientras que hasta antes del siglo XIII no se ilustran los clavos ni la sangre, colocando en su lugar discos de oro o de color negro, después de dicho siglo se comienzan a dibujar clavos en diagonal,⁵³⁴ como los que encontramos en nuestra serie.

En la segunda parte del fuste es donde, ante las aparentes similitudes, emanan las diferencias entre las tres cruces: después de la corona de espinas encontramos el gallo que cantó tres veces antes del amanecer posado sobre la columna en la que Cristo fue flagelado. En ella se enrolla la soga con la que fue atado (IMAGEN 109). La columna de Atzacocalco es la más simple, mientras que las del Tepeyac y Huichapan son más elaboradas. El gallo en la de Atzacocalco es de mayor tamaño, la soga da una sola vuelta, a diferencia de las otras dos piezas en las que las sogas enredadas trazan dos equis.

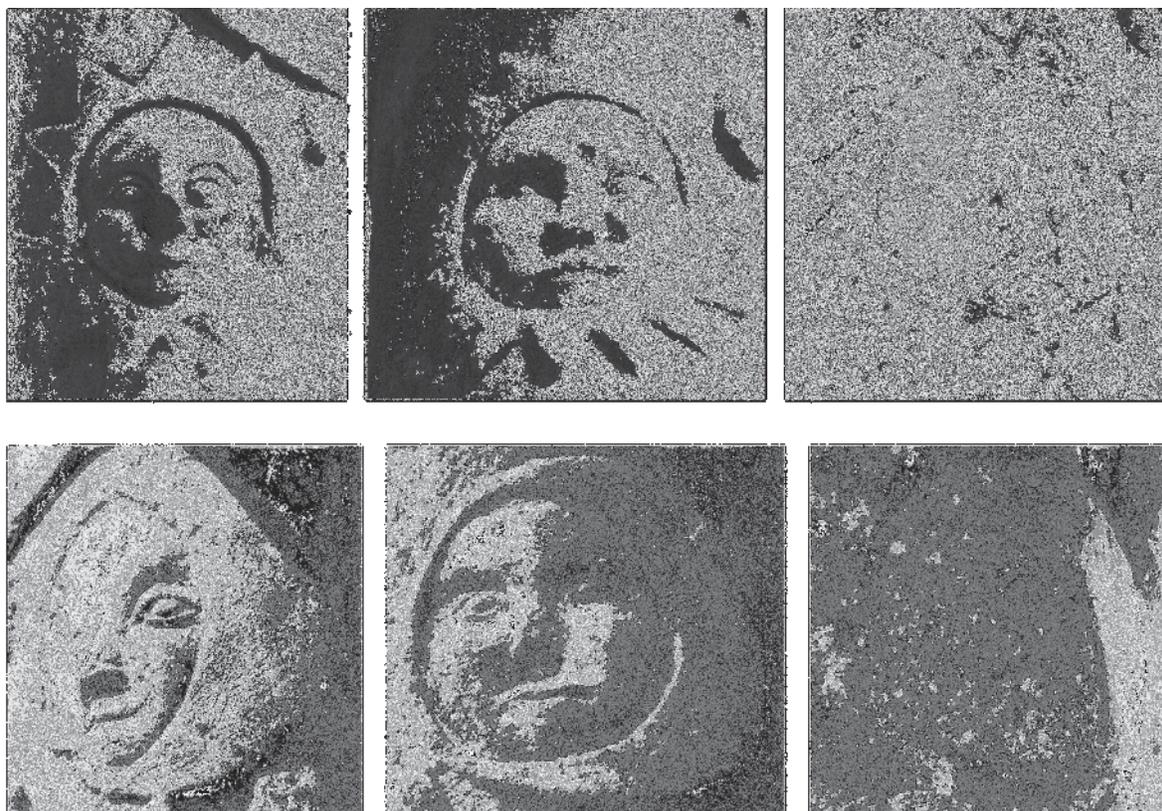


109. Detalles de las cruces de Santiago Atzacocalco (Izq.), Villa de Guadalupe (Centro) y Huichapan (Der.).

A los costados de la columna encontramos al sol y la luna a la derecha e izquierda respectivamente. Estos astros han sido relacionados tanto con las palabras del Apocalipsis,

⁵³⁴ Evelyn Sandberg Vavalà, *op. cit.*, pp. 113, 114.

como con la representación del Antiguo y el Nuevo Testamento. El sol a la derecha –lugar que también ocupa María en las escenas del Calvario–, representan a la nueva iglesia cristiana, mientras que la luna –lugar del apóstol Juan en el Calvario–, equivale a la Sinagoga⁵³⁵ (IMAGEN 110). Los rostros del sol y de la luna en la cruz del Tepeyac son más naturalistas que en las otras dos piezas; la luna es llena, mientras que en las otras dos cruces aparece menguante.



110. Detalles de las cruces de Santiago Atzacolco (Izq.), Villa de Guadalupe (centro) y Huichapan (Der.).

Bajo la columna tenemos el clavo que atravesó los pies del Mesías. En las cruces del Tepeyac y Huichapan la herida es similar a las del travesaño; mientras que en la cruz de Santiago es casi imperceptible, dado que al ser de menor dimensión, los elementos se amontonan. Finalmente tenemos la hostia y el cáliz, con lo que culmina la ornamentación del eje central de la cruz (IMAGEN 111). Estos elementos si bien no formaron parte de las

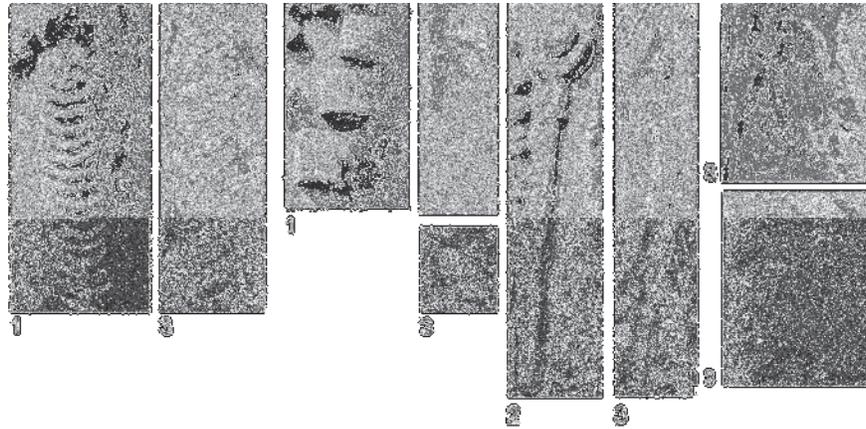
⁵³⁵ *Ibid.*, pp. 31, 33. Cfr. Óscar Molina Palestina, “Simonino y la ‘Pasqua di Sangue’, perseguidores y perseguidos en la región del Trentino”, artículo en imprenta.

Armas de Cristo, se representan sobre todo en la Misa de San Gregorio, junto con los demás símbolos. En las cruces del Tepeyac y Huichapan, la hostia contiene una leyenda alrededor, que por la erosión resulta ilegible.



111. Detalles de las cruces de Santiago Atzacualco (1), Villa de Guadalupe (2) y Huichapan (3).

A los costados de esta composición tenemos otros símbolos pasionarios que se repiten en los tres casos, representados en lugares diversos: encontramos las pinzas, el martillo, el manto, la escalera, la lanza (que en la cruz de Huichapan se duplica), la palma del martirio y la espada con la que Pedro cercenó la oreja de Malco, que podemos ver incrustada en el filo de la misma (IMAGEN 112).



113. Detalles de las cruces de Santiago Atzacolco (1) y Huichapan (3).

Tanto la vara con la esponja, como la lanza con la que fue herido Cristo en el costado, fueron de las primeras Armas que se representaron a la par de la cruz. El lugar que ocupan también tiene un significado simbólico: la esponja con la hiel se encuentra a la izquierda, mientras que la lanza, con la que Cristo derramó su sangre y el agua símbolo del bautismo y de la nueva fe, se encuentra del lado derecho.

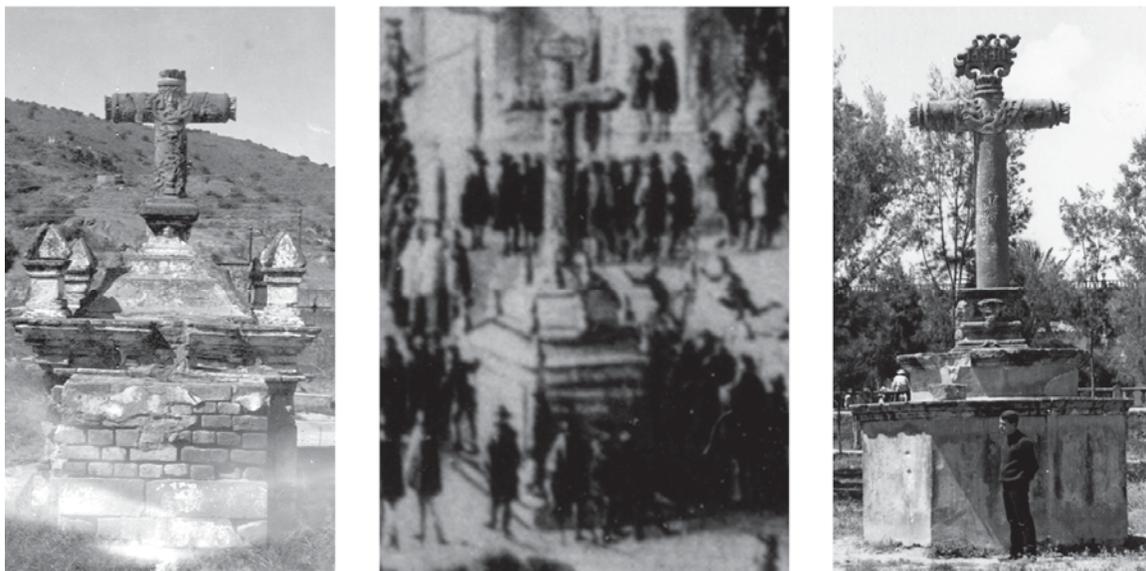
La ornamentación de la base en la que se posa la cruz también tiene diferencias importantes: mientras en la cruz de Atzacolco son querubines, en la cruz de Huichapan son ángeles completos (IMAGEN 114).



114. Izq. Santiago Atzacolco. Der. Huichapan.

En la cruz del Tepeyac carecemos de esta pieza; las fotografías más antiguas que se tienen muestran ya la ausencia de esta parte. La peana que sostiene el conjunto también es diferente, ya que, mientras que en las cruces de Huichapan y el Tepeyac es de grandes

dimensiones, con lo que podrían incluso equipararse a las que fueron osarios; la de Atzacalco es de menor tamaño. Aunque la peana del Tepeyac ya no existe, podemos suponer su dimensión gracias a la excelente pintura de Arellano (IMAGEN 115).



115. Izq. Santiago Atzacalco. Centro Villa de Guadalupe. Der. Huichapan.

A manera de síntesis: resulta ser la cruz de Huichapan la que contiene más símbolos pasionarios (21), mientras que la cruz de la Basílica el número es menor (17). En la cruz de Santiago encontramos 18 Armas *Christi*.

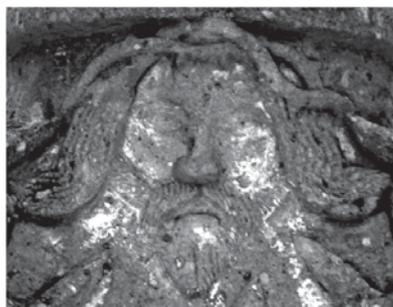
En cuanto a la talla de las piezas, es notable la diferencia entre las tres, que puede apreciarse en el rostro de Cristo (IMAGEN 116). Es la del Tepeyac la más geométrica; en la que las proporciones y el detalle están más cuidados, a diferencia de las cruces de Atzacalco y Huichapan cuyo trabajo es más naturalista.



Santiago Atzacolco



Basílica de Guadalupe



Huichapan

116. Detalles del rostro de Cristo.

Fue la cruz de Santiago Atzacolco la que usó Moreno Villa como uno de sus ejemplos cuando acuñó el término *tequitqui*, el arte sometido en el que vio plasmada el alma del indígena. Como ya hemos señalado, el concepto *tequitqui*, de acuerdo a su creador, se manifiesta en formas “chaparras, sólidas y conceptuales”, elaboradas “sobre todo en la cantería.”⁵³⁶ El *tequitqui* es resultado de la fusión de las formas europeas y la manufactura indígena. La inclusión de “algún símbolo idolátrico” al *corpus* de la imaginería católica complementa sus características.⁵³⁷

Partiendo de estas definiciones, el autor seleccionó algunos ejemplos de cruces atriales *tequitqui*. Primero habló de la cruz de Acolman (IMAGEN 103), que “...por el hecho de presentar la cabeza de Cristo, cabeza humana, sin tronco, pies ni brazos, convierte al conjunto en un cuerpo idolátrico...”⁵³⁸ Posteriormente se refirió a la cruz de Santiago

⁵³⁶ Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana*, p. 10.

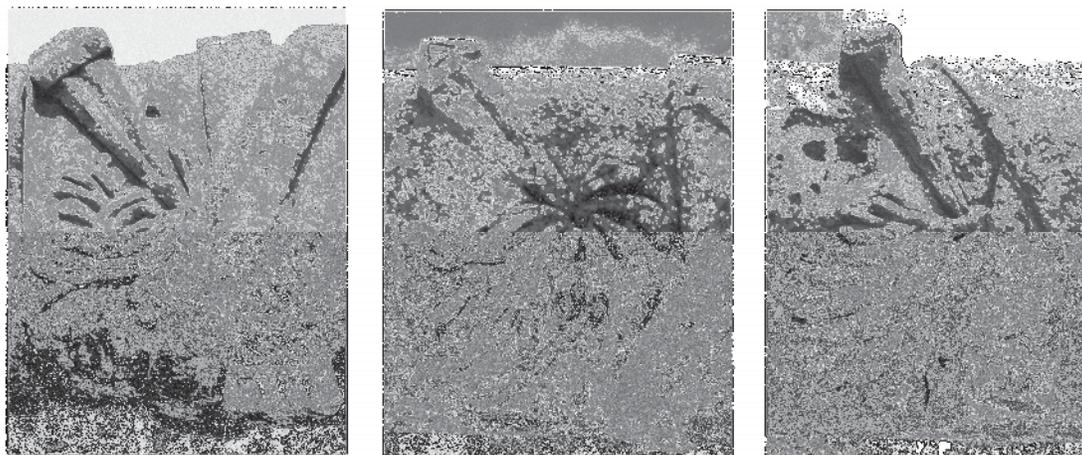
⁵³⁷ *Ibid.* p. 11.

⁵³⁸ *Ibid.* p. 17-18.

Atzacolco, diciendo que ésta es aún más cercana a las formas “de un ídolo indio (...), que por estar incompleta resulta más chaparra y emperifollada.”⁵³⁹

El motivo principal por el que Moreno Villa vio imágenes idolátricas es por el carácter animado que el rostro de Cristo imprime a la cruz, sobre todo en estos dos casos en los que el trabajo de los canteros hace emerger el rostro del resto del conjunto; pero nada hay de idolátrico en esas cruces. La colocación del rostro en la intersección de los ejes no es otra cosa que la representación del manto de la Verónica; aunque no se puede negar que, hablando de cruces “antropomorfas,”⁵⁴⁰ éstas resultan ser un buen ejemplo.

Hay otros detalles descritos como *tequitquis* en estas piezas, o dicho de otra manera, *indocristianos*, como los definió Constantino Reyes Valerio. El principal, de acuerdo a este último autor, es la representación de la sangre, que puede recordar el mismo tema en piezas prehispánicas,⁵⁴¹ aunque hay que señalar que la representación de la sangre en cada caso es diferente: los chorros se entrelazan en la cruz del Tepeyac, mientras que en la de Huichapan los chorros, a manera de flor, se sobreponen. En la cruz de Atzacolco el chorro es profuso y en forma creciente, a manera de arbusto. (IMAGEN 117).



117. Detalles del chorro de sangre y el clavo. Izq. Villa de Guadalupe. Centro Huichapan. Der. Santiago Atzacolco.

⁵³⁹ *Ibidem.*

⁵⁴⁰ *Vid supra* pp. 70-73.

⁵⁴¹ De acuerdo a las palabras de Constantino Reyes-Valerio, en estas cruces, además de la de Jilotepec, “la sangre que sale de las llagas de las heridas de Cristo tiene una representación muy peculiar” que no se observa en ninguna muestra europea. Constantino Reyes Valerio, *Arte Indocristiano*, p. 276.

Aunque mirándolas a simple vista, las tres cruces nos revelan un modelo común, lo cierto es que entre su semejanza mantienen importantes diferencias. ¿Pudo haber sido el mismo cantero el que elaborara las tres piezas? Considero que la respuesta es negativa. Es notable la diferencia en la hechura de las tres.⁵⁴² Por la forma en la que se repiten los elementos en la parte frontal, me inclino a pensar que el modelo bien pudo haber sido un grabado, en el que de manera general se copió el frente, mientras que los elementos laterales fueron colocados de manera más libre.

Como señala Jorge Alberto Manrique, "...el grabado es, por definición, una fuente incompleta: proporciona composiciones, modelos de escorzo..."⁵⁴³ y si éste tuvo que traducirse a una pieza tridimensional las cosas se complican aún más. De acuerdo al mismo autor, en la "traducción" del grabado, la pieza se va "deformando"⁵⁴⁴ y esto se hace patente en nuestra serie. Si el modelo fue bidimensional, el escultor debió enfrentarse a "continuar" los elementos que así lo requerían, en específico la corona de espinas y el manto. La solución resulta interesante, sobre todo en el caso de la corona, que se dobla en la composición.

La pregunta que surge es ¿dónde se originó el modelo? ¿Resulta una interpretación original novohispana o es copia o trasunto de alguna imagen europea?

Si bien hasta el momento no he encontrado una imagen que recree las cruces atriales de esta tipología, sí existen obras novohispanas que revelan la existencia de un modelo en el que la corona de espinas de grandes dimensiones está colocada a manera de guirnalda sobre la cruz. En la pintura mural del convento de Malinalco podemos admirar una que pareciera haber sido copiada de una pieza de madera al natural, donde también tenemos los tres clavos en perspectiva (IMAGEN 118), que igualmente remite a la representada en uno de los grabados de la *Historia de Tlaxcala* de Diego Muñoz Camargo (IMAGEN 58).

⁵⁴² No coincido con lo dicho por Elena Estrada de Gerlero, en el sentido de que este modelo pudo repetirse en los tres sitios por haber sido hecho por el mismo escultor, que habría estudiado en San José de los Naturales. *Cfr. Mexico splendors of thirty centuries*, p. 252.

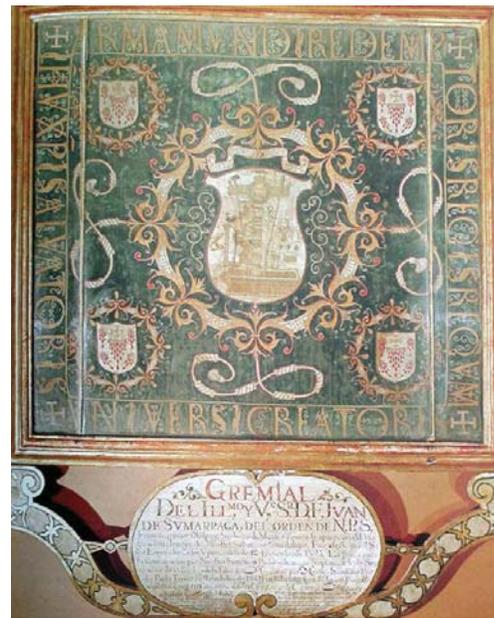
⁵⁴³ Jorge Alberto Manrique, "La estampa como fuente del arte en la Nueva España", en *Anales del IIE*, no 50, p. 59.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.



118. Detalle de la pintura mural del claustro del convento agustino de Malinalco.

Otro ejemplo con la corona de espinas de grandes dimensiones lo encontramos en el gremial del arzobispo fray Juan de Zumárraga atribuido a su sobrino Sancho García de Larraval, actualmente conservado en el Museo del Virreinato (IMAGEN 119).



119. Gremial del arzobispo fray Juan de Zumárraga, Sancho García de Larraval (atribuido), h. 1539. Terciopelo bordado con hilos de seda, oro y plata. Museo Nacional del Virreinato.

Cuando fray Juan de Zumárraga regresó a Nueva España ya nombrado obispo, hacia 1534, se hizo acompañar por su sobrino, quien era “maestro del arte del bordado,”⁵⁴⁵ con el fin de que lo enseñara a los nativos. El sobrino se volvió a España en 1539, llevándose gran parte de lo que confeccionó en México, pero dejó esta obra que muestra un modelo que se repite en pinturas murales que se conservan en Actopan e Ixmiquilpan,⁵⁴⁶ o en relieves como el que podemos admirar en el claustro mayor de Acolman (IMAGEN 120). Enmarcando el gremial del fraile autor de la *Regla Cristiana Breve*, tenemos una leyenda que a la letra dice: “Las Armas del Redentor del Mundo, Rey de Reyes, Jesucristo Salvador, Creador del Universo”.



120. Relieve de la arcada del claustro mayor de Acolman.

Hasta que no se encuentre un documento que demuestre lo contrario, pareciera que las cruces de esta serie fueron un nuevo modelo que, aun cuando no resultase original por su diseño, sí lo es por sus dimensiones y tratamiento en su talla. La repetición del mismo refleja también el prestigio que tuvo en la época novohispana, que sería nuevamente valorado en el siglo XX.

⁵⁴⁵ Elena Isabel Estrada de Gerlero, Gremial del Arzobispo Fray Juan de Zumárraga atribuido a Sancho García de Larraval, hacia 1539, en *Mexico splendors of thirty centuries*, p. 256.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 257.

El color y las cruces atriales

Hay un aspecto del cual se ha hablado muy poco con relación a las cruces atriales: el uso del color en ellas; esto se debe principalmente a que en la actualidad las piezas han sido despojadas de la policromía que en algún momento debieron tener, sino en todos los casos, sí en las cruces de Atzacualco y del Tepeyac, donde fotografías antiguas, aunque sean en blanco y negro, revelan la existencia de pigmentos sobre el canto (IMÁGENES 105 y 121). Los restos de color aún son perceptibles en ambas cruces. En el caso de la del Tepeyac, a pesar de haber sido sometida a un proceso de restauración, todavía contiene restos de pigmento blanco, mientras que en la cruz de Atzacualco aún es perceptible el tono oscuro que alguna vez tuvo la pupila.



121. Izq. Cruz en la capilla de indios. Guillermo Kahlo, *ca.* 1904. Der. Cruz atrial en 2011.

Más allá de su valor estético, el color juega un papel fundamental en el significado simbólico de las obras.⁵⁴⁷ Michael Baxandall al ocuparse de “el valor de los colores” en el *Quattrocento* italiano, destaca la importancia de los mismos en la vida medieval, desde los asuntos más mundanos como la selección del tono de las vestimentas, hasta su simbología y “nobleza” en las representaciones sacras.⁵⁴⁸

Asumo que una pieza que originalmente era policroma y actualmente ya no lo es, puede considerarse como incompleta, aunque esta idea nos lleve a concluir que gran parte de las piezas de cantera que hemos recibido de diversas culturas a lo largo de la historia están incompletas.

Desgraciadamente el color es uno de los primeros elementos en ceder al paso del tiempo; en el caso de piezas como las nuestras, cuya ubicación original son los espacios abiertos, esta situación se agrava.

¿Cuáles eran los colores de estas cruces y qué papel jugaban en su simbolismo? Una cuarta pieza puede insertarse a esta serie y ayudarnos a revelar la incógnita: la cruz del templo de San Pedro y San Pablo en Cadereyta, Querétaro (IMAGEN 122). Esta obra, actualmente resguardada en el baptisterio, se encuentra policromada y en buen estado de conservación, lo cual nos permite evidenciar la probable apariencia que debieron tener las otras cruces de la serie y con ello recuperar la carga simbólica de la que fueron despojadas como resultado del gusto por la piedra desnuda, propio del siglo XX.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Jérôme Baschet, *Inventiva y serialidad de las imágenes medievales*. Por una aproximación iconográfica aislada, *Relaciones*, Vol. XX, núm. 77, p. 60.

⁵⁴⁸ Michael Baxandall, *Op. Cit.*, pp. 108-112.

⁵⁴⁹ *Vid* David Charles Wright Carr, “Los acabados de los monumentos novohispanos y la petrofilia al final del siglo XX” en *La Abolición del Arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 143-180.



122. Cruz pasionaria. Convento de San Pedro y San Pablo, Cadereyta, Querétaro, s. XVIII.

Las dimensiones de la cruz de Cadereyta son similares a las de la cruz de Atzacolco (un metro aproximadamente) y está hecha de canto, aunque por el color que la recubre no sea muy perceptible. De manera general repite el modelo de las cruces que nos ocupan en la parte frontal, mientras que en el resto de la pieza los símbolos se alinean de diferente manera y cubren por entero el fuste y el travesaño en ambos lados. La cruz está pintada de rojo, el color de la sangre y de la Pasión, mientras que los extremos de la cruz y la cartela son dorados, de un pigmento totalmente moderno, al igual que el plateado usado en las monedas y la espada. Por su parte la hostia, la columna y la túnica son blancas, de manera similar a como se aprecia en la cruz del Tepeyac. Llama la atención el color verde de la corona de espinas y el color realista del rostro de Cristo que, al igual que en la cruz de Atzacolco, adquiere un carácter tridimensional.

Es éste el elemento que más resalta en la policromía de la pieza. El rostro está pintado de manera naturalista, el cabello y la barba son negros mientras que la piel tiene una encarnación clara; las pestañas y las cejas también están marcados al igual que la

sangre que escurre de las heridas producidas por la corona de espinas (IMAGEN 123). La nariz y la boca también muestran rastros de sangre. La herida representada en la mejilla izquierda da cuenta del lugar en el que Cristo recibió el beso de Judas.

Aunque no contemos con evidencia de la antigüedad que tenga esta policromía, lo cierto es que la apariencia de la obra, sobre todo en lo concerniente al rostro de Cristo, recuerda los acabados de las piezas de bulto de la época novohispana. No nos queda más que usar esta imagen para poder imaginar el efecto de las cruces de la serie, el cual debió acrecentarse por sus dimensiones.

El color fue otro de los elementos que se perdieron a través del tiempo y que cambiaron la visión de estas obras. El color enfatiza la división de cada una de las Armas de Cristo, con lo que la apariencia antropomorfa vista por Moreno Villa, se suaviza.



123. Detalle de la cruz pasionaria de Cadereyta, Querétaro.

QUINTA PARTE
DE SACRALIZACIÓN. LOS OBJETOS SACROS A TRAVÉS DEL TIEMPO. EL
CASO DE LAS CRUCES PASIONARIAS DE SANTIAGO ATZACOALCO, LA
VILLA DE GUADALUPE Y SAN MATEO HUICHAPAN

Las cruces pasionarias novohispanas son una visión ideográfica y acumulativa, como lo fueron la *Imago Pietatis* y la Misa de San Gregorio en el mundo europeo. Estas piezas ofrecían al fiel "...la contemplación de momentos singulares o simultáneos de la Pasión que viene traspuesta soteriológicamente como sacrificio para la salvación y afectivamente como suma de los dolores."⁵⁵⁰ Dada la complejidad de la lectura de cada uno de los símbolos para el público lego, debemos considerar que estas cruces sólo cobraron sentido cuando la evangelización ya había sido impuesta. De la misma manera, cuando el laicismo relegó al lenguaje simbólico del cristianismo,⁵⁵¹ las cruces vieron eclipsado ese sentido ideográfico y se transformaron en piezas artísticas, valoradas por sus cualidades estéticas y por su significado histórico, fuera real o supuesto. La prevalencia entre un significado u otro, a la fecha, dependerá del público que las contemple.

Esta última parte del estudio pretende ser un recuento de la historia de las cruces de Santiago Atzacolco, la Basílica de Guadalupe, Tepeyac y San Mateo Huichapan. En este ejercicio hablaremos brevemente de la historia de Santiago Atzacolco, reinsertando la cruz en el contexto en que se originó, para después hablar de ella de forma individual. En el caso de las cruces del Tepeyac y de Huichapan, sólo nos ocuparemos de la historia de las piezas, haciendo breves referencias al entorno, pues de estos sitios existe una bibliografía más amplia que puede ser consultada. Finalmente trataremos las piezas desde el enfoque artístico, cuando, con el cambio de valores operado en el siglo XX, las piezas fueron consideradas bajo puntos de vista estéticos, más que religiosos.

⁵⁵⁰ Hans Belting, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁵¹ Cfr. Martha Fernández, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, Introducción, pp. 19-24.

Breve historia del pueblo de Atzacocalco

El pueblo de Santiago Atzacocalco ha sido poco estudiado al igual que sus pueblos vecinos, cuya importancia se ha visto eclipsada por el Tepeyac, que a raíz de las apariciones marianas recibió la mayor atención en la zona. Lo poco que se conoce de los pueblos ha sido en gran medida gracias a las relaciones que la Villa de Guadalupe mantuvo con cada uno de ellos.

La historia de Atzacocalco se remonta hasta la época prehispánica, en la que formaba parte de los pueblos sujetos de Tenochtitlán. Cecilio A. Robelo en el *Diccionario de Mitología Náhuatl* señala que “se trata de un pueblo que estaba a orillas del lago de Texcoco y que los aztecas escogieron para escapar de la servidumbre de los Colhuacan.”⁵⁵² Debió tener un lugar privilegiado en el mundo precolombino, ya que fue uno de los sitios de los que partía el albaradón diseñado por el rey poeta Netzahualcóyotl hacia 1449 con el fin de contener las aguas del lago de Texcoco para evitar inundaciones y que el agua dulce se mezclara con la salada. La obra iba de norte a sur, de Atzacocalco a Iztapalapa y recorría una distancia de 16 kilómetros.⁵⁵³ De ahí quizá surgió su denominación: Atzacocalco, *donde se retiene el agua*, nombre que compartió con otros sitios que igualmente fueron parte de ese contenedor⁵⁵⁴ (IMAGEN 124).

Este pueblo mantuvo una relación estrecha con los otros fundados en las faldas de la sierra de Guadalupe, entre los que se encontraba Tepeyac, que le era el más próximo hacia el poniente y desde el cual partía el camino de tierra que comunicaba a la región con la ciudad de Tenochtitlan. Después de la conquista, el lugar fue refundado bajo la advocación de Santiago. Siguió siendo un pueblo de indios, sólo que su antiguo templo prehispánico fue sustituido por una iglesia dedicada al nuevo patrono.

En el mapa conservado en la Universidad de Upsala, Suecia, fechado entre 1556 y 1562 y atribuido por tradición a Alonso de Santa Cruz,⁵⁵⁵ Atzacocalco aparece por primera

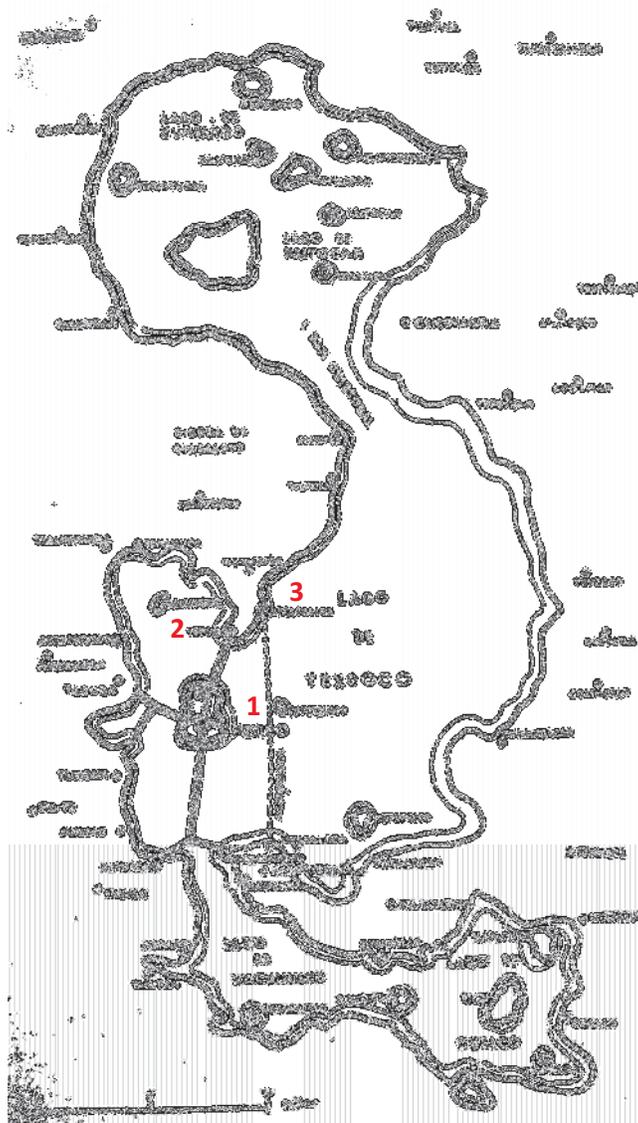
⁵⁵² Cecilio A. Robelo *apud* *Santiago Atzacocalco*.

⁵⁵³ Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español 1519-1810*, p. 241.

⁵⁵⁴ Como San Sebastián Atzacocalco.

⁵⁵⁵ Manuel Toussaint, Federico Gómez y Justino Fernández, *Planos de la Ciudad de México, Siglos XVI y XVII*, pp. 135 a 146. Manuel Toussaint señala que el mapa de Upsala debió ser pintado por una mano

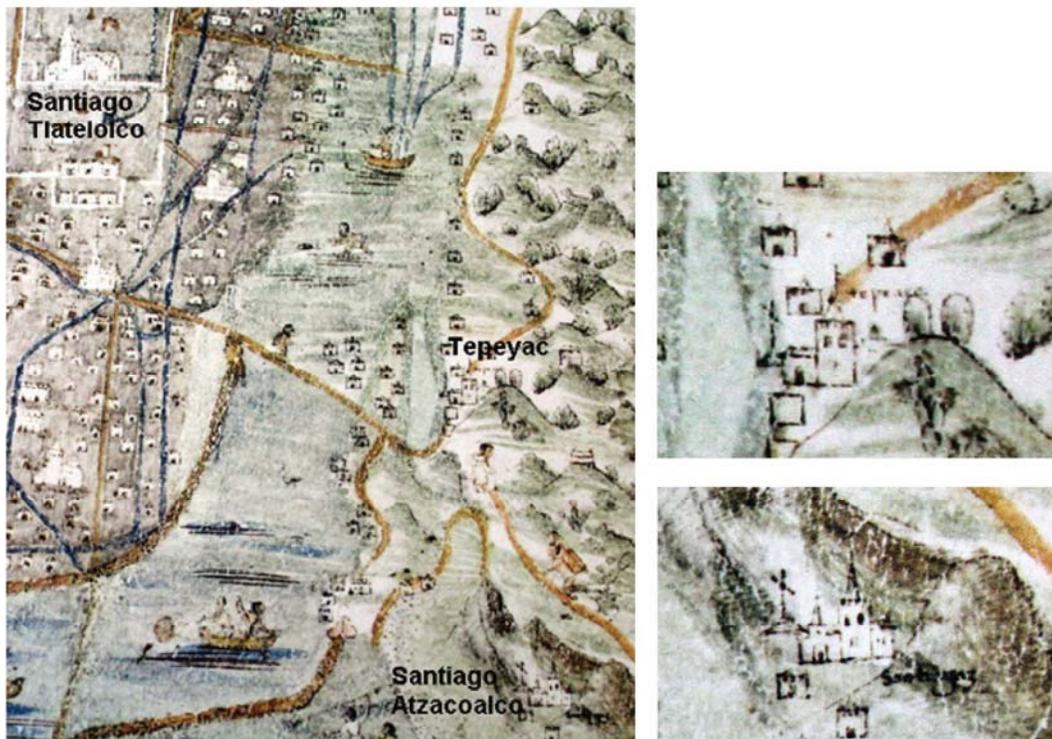
vez con su nuevo nombre occidental: Santiago (en el mapa se lee Santiagoz). Muy cerca de él puede verse la representación del Tepeyac, con edificios parecidos. (IMAGEN 125).



124. Reconstrucción del Valle de México a la época de la Conquista. El punto 1 señala la ciudad de Tenochtitlan, el 2 el cerro del Tepeyac y el 3 el pueblo de Atzacualco.⁵⁵⁶

indígena, dando una serie de argumentos a lo largo de todo el capítulo. Dentro de sus pruebas hace mención a un segundo plano, este sí, pintado por Alonso de Santa Cruz, que resulta ser una interpretación del plano indígena. Entre los errores en los que incurrió al momento de realizar la copia, señala que “...ha creído nombre indígena Santiagoz que no era sino Santiago Atzacualco, que aún existe, y ha escrito: Stragaz.” p. 141.

⁵⁵⁶ Calca tomada del plano que acompaña la versión inglesa del Bernal Díaz por A. P. Maudslay. Lugares importantes del México prehispánico. *Ibid.*, p. 155.



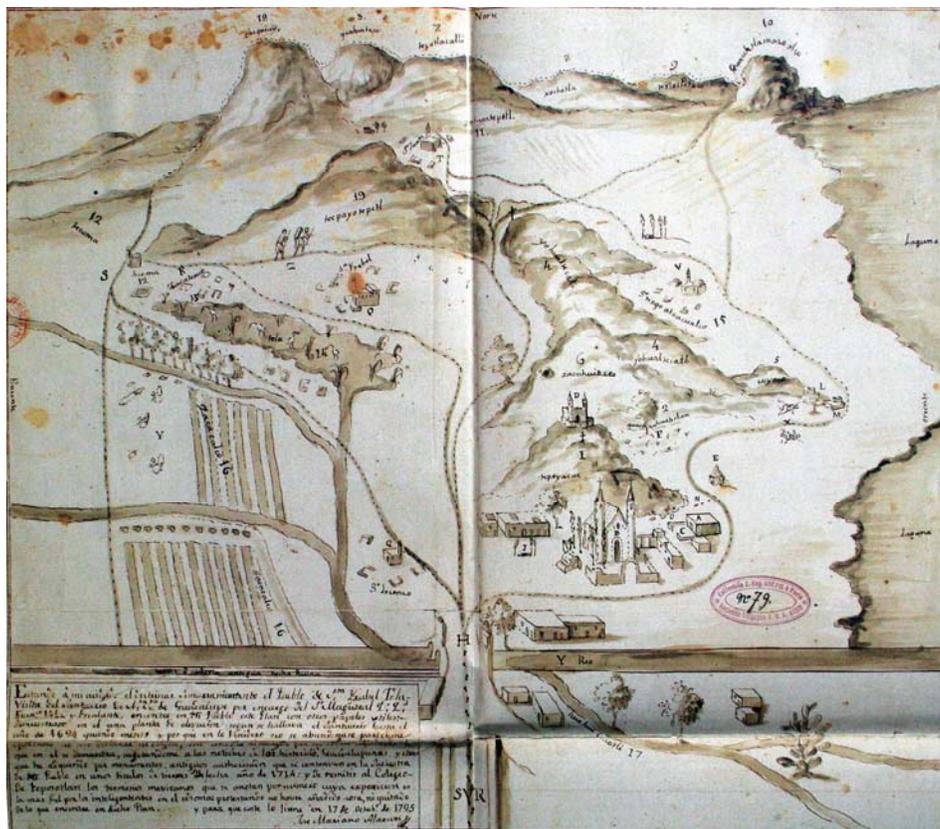
125. Detalles del Mapa atribuido a Alonso de Santa Cruz, h. 1556-1562 conservado en la Universidad de Upsala, Suecia. Izq. Zona oriente de la ciudad de México. Der. Arriba: Tepeyac. Abajo: Santiago Atzacolco.

Era Atzacolco hogar de comerciantes⁵⁵⁷ y sitio propicio para la siembra de zacate y magueyes.⁵⁵⁸ En el plano religioso originalmente fue dependiente de la parroquia de San

⁵⁵⁷ En el *Libros de asientos de la Gobernación de la Nueva España (Periodo del virrey don Luis de Velasco, 1550-1552)* se tiene noticias de la solicitud que dirige al Virrey “Juan COTAL, indio natural del pueblo de Azaqualco, [en el que hace la relación de] que él es mercader antiguo, y como tal ha tenido y tiene por costumbre de llevar desde esta ciudad a dicho pueblo y a otras partes sus mercaderías; y agora algunos españoles y otras personas, no lo pudiendo ni debiendo hacer, por fuerza y contra su voluntad, se las toman y hacen otras vejaciones, molestias y otros malos tratamientos, a los cuales si se diese lugar él recibiría notorio agravio; y pidió al virrey le mandase dar un mandamiento de amparo”. El Virrey les concede el amparo a él y a otros 3 “Juanes” (Pala, Tlave y Queopac) y un Alonso Chone “todos naturales de Caqualco.” *Libros de asientos de la Gobernación de la Nueva España (Periodo del virrey don Luis de Velasco, 1550-1552)*. Prólogo, extractos y ordenamiento, por Silvio Zavala, p. 228.

⁵⁵⁸ En diversos documentos referentes a la mayordomía del templo de Santiago Atzacolco, correspondientes al siglo XVIII se encuentra la relación de magueyes pertenecientes “al Santo Apóstol Señor Santiago, patrón del pueblo de Azacualco”, cuyas ventas se usaban para las fiestas. Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe (en adelante AHBG), Clavería, Caja 270, Expediente 3 y expediente 12.

José de los Naturales,⁵⁵⁹ hasta que el Tepeyac, a raíz de la leyenda de las apariciones de la virgen de Guadalupe, incrementara su prestigio y obtuviera su tutela, junto con la de los pueblos de Santa Isabel Tola, San Juan Ixhuatepec (San Juanico) y San Pedro Zacatenco, que de esta manera conformaron los Cuatro Pueblos de Indios sujetos a la Villa de Guadalupe, hacia el siglo XVII. El *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores*⁵⁶⁰ que data de 1691, representa el paisaje urbano de aquel entonces. En él podemos ver la apariencia de las construcciones religiosas, que en el caso de San Juanico, Santa Isabel Tola y Santiago Atzacualco ha cambiado poco hasta la fecha. (IMAGEN 126).



126. Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores, 1691.

⁵⁵⁹ Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*, p. 186.

⁵⁶⁰ Este plano “se trazó para acompañar al Códice de Santa Isabel Tola, documento de carácter jurídico, realizado con la intención de justificar ante las autoridades de la ciudad de México los derechos ‘antiguos e inmemoriales’ que los indios de los alrededores de ‘la Villa’ pretendían tener sobre ciertas tierras cercanas a dicho lugar”. Ana Rita Valero de García Lascuráin, *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691*, p. 17. El original se encuentra en la Biblioteca Nacional de París.

Lauro E. Rosell en su artículo *Atzacocalco, Refugio de un Virrey*, señala que la iglesia de Santiago fue construida por los franciscanos después de edificar la de Tlatelolco.⁵⁶¹ Aunque su fundación data del siglo XVI, la portada del templo y su interior presentan características que pertenecen más al siglo XVII; la portada es de estilo manierista (IMAGEN 127), mientras que la torre que se levanta al lado sur presenta características barrocas, aunque debió comenzar a levantarse en el siglo XVII pues ya se encuentra en el plano antes citado (IMAGEN 128).



127. Portada del templo, estado actual.



128. Santiago Atzacocalco. Detalle del *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores*, 1691.

En esta imagen lo que parece una cúpula, es en realidad una bóveda peraltada que a la fecha se mantiene. La cruz atrial debe ser el único vestigio artístico del conjunto primigenio del siglo XVI, aunque otras características deben pertenecer al mismo siglo, como la plataforma elevada en la que fue construido y la orientación, que también es la clásica de las primeras iglesias virreinales, que seguían la dirección de poniente a oriente.

⁵⁶¹ Lauro E. Rosell, *Atzacocalco, Refugio de un Virrey*. Focotopia que forma parte del legajo de documentos consignados en *Templo de Santiago Atzacocalco*, Asuntos legales I, AGJE-INAH.

La cruz atrial no está ubicada al centro del atrio actual, pero sí frente a la portada principal, mirando hacia el oriente.

Aunque actualmente tapiada, la portada del templo se encuentra en buenas condiciones, lo que nos permite observar una obra que recuerda el estilo manierista. El vano de acceso es un arco de medio punto con una ménsula invertida como clave. Se encuentra moldurado en el extradós con almohadillado, elemento recurrente en toda la decoración de la portada. El acceso se encuentra flanqueado por dos pilastras cajeadas de orden jónico. El arquitrabe se encuentra decorado con dentillones, el friso con triglifos y metopas, mientras que en la cornisa podemos observar pequeños modillones.

El segundo cuerpo se reduce, con lo que marca un sentido ascendente. La ventana del coro es un vano adintelado flanqueado por dos pilastras almohadilladas que a su vez se escoltan por un par de pináculos también almohadillados, lo que le da gran unidad a la composición. El remate no corresponde a la misma época constructiva que la portada. La torre, del siglo XVIII, está formada por una superficie de planta cuadrangular sobre la que se levanta otra con planta octagonal, la cual es rematada por una cúpula circular y un cupulín igualmente octogonal. Las aristas de cada forma geométrica están decoradas con pilastras tras pilastras, solución que le da movimiento (IMAGEN 129).



129. Imágenes de la torre, Izq. ca. 1932 (foto INAH). Der. 2011.

Desgraciadamente, la parroquia no conserva archivos que puedan hablarnos de su historia novohispana; los pocos documentos referentes a la misma se encuentran en los archivos de la Basílica de Guadalupe, donde encontramos escuetos datos correspondientes a finales del siglo XVII, el siglo XVIII y principios del XIX. Los principales tienen que ver con los libros de cuentas de los mayordomos, los libros de bautizos y los de entierros. Referente a éstos últimos, resulta de interés lo ocurrido durante la epidemia que azotó la región del centro de México en el año de 1813, en el que los cementerios y campos santos de la villa de Guadalupe y sus pueblos aledaños se vieron rebasados, por lo que se solicitó permiso al arzobispo de México para bendecir campos fuera de las poblaciones para enterrar los cuerpos.⁵⁶² Esta noticia nos permite corroborar que la Real Cédula emitida por Carlos III el 3 de abril de 1787, referente a la salida de los cementerios de los poblados, no se había cumplido para ese entonces en la zona. De hecho, a la fecha, algunos de los antiguos cementerios novohispanos de la región siguen en funcionamiento junto a los templos a los que pertenecen, como es el caso de San Pedro Zacatenco, La Asunción Ticomán, Santa Isabel Tola, San Bartolo Atepehuepec y el propio Santiago Atzacualco.

⁵⁶² Ylustrísimo Señor

[México, julio 22 de 1813 como pide procurando con zelo la mayor desencia, comodidad y resguardo posible en los sitios que fueron destinados, así lo decretó y rubricó su señoría y el arzobispo mi señor ante mí Miguel [] de Ozta Secretario]. Con el motivo de haberse observado en esta parroquia lo mandado sobre sepultar los cadáveres en los cementerios y campos santos, ha llegado el caso de que éstos se han llenado, por lo que resulta la necesidad de destinar lugares fuera de las poblaciones, así de esta villa como de sus pueblos para sepultar los muertos.

Por lo qual suplico a Vuestra Señoría Ylustrísima se digne concederme licencia para que así yo, como los padres que administran los pueblos podamos bendecir los campos que con las debidas circunstancias destine yo para dar sepultura a los cadáveres.

Dios guarde a Vuestra Señoría Ylustrísima muchos años, Guadalupe y julio 21 de 1813

Ylustrísimo señor Manuel Ignacio Andrade

Ylustrísimo señor doctor don Antonio Bergosa y Jordán

Arzobispo de México. AHBG Caja 438, Expediente 76, Parroquia. Foja 1, frente y vuelta.

Carlos Viesca-Treviño en su artículo “Epidemias y enfermedades en tiempos de la Independencia” (Rev Med Inst Mex Seguro Soc, 2010; 48 (1): 47-54) señala que durante dicha epidemia, catalogada por algunos como tifo, en la ciudad de México “...los entierros ascendieron en ésta hasta 17267, cifra que representa 10% de la población de la ciudad y que triplica la cantidad de muertes ocurridas en periodos de normalidad...” p. 50.

Con el fin de la guerra de Independencia y una vez que se establecieron los límites de la nueva ciudad de México independiente, el carácter “extramuros” de la Villa y sus pueblos se modificó al trazarse los límites del Distrito Federal. En un diseño circular,⁵⁶³ la ciudad quedó limitada en la parte norte justamente en el pueblo de Atzacolco, donde se colocó un mojón que indicaba el límite y que hasta inicios del siglo XX aún se mantenía.

En “Los bandidos de Río Frío” de Manuel Payno, escrita entre 1888 y 1891 el autor hace una descripción de la ciudad de México y sus zonas aledañas para ese entonces; dedica unas líneas a la región de la Villa de Guadalupe. Dos de sus personajes (un par de brujas) moran en el pueblo de Santiago Atzacolco y gracias a ellas nos obsequia con una descripción del lugar. El autor señala que “Con raras excepciones, ni Hernán Cortés ni sus sucesores dispusieron de esa parte de la ciudad y dejaron a los indios que lo habitaban en sus respectivas propiedades.”⁵⁶⁴ El pueblo que nos ocupa estaba “Situado en la falda de una serranía desolada, cubierta de abrojos, y en las márgenes áridas y color de ceniza del lago, nada tiene de agradable...”⁵⁶⁵

Antonio García Cubas en su *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*,⁵⁶⁶ nos dice que, hacia la segunda mitad del siglo XIX, el pueblo contaba con 288 habitantes, mientras que en la época virreinal la población se mantuvo entre 150 y 220 personas,⁵⁶⁷ lo que nos lleva a suponer que no debió extenderse mucho territorialmente.

Para inicios del siglo XX, el pueblo aún conservaba su aspecto rural. Es hasta la segunda mitad del siglo XX que el crecimiento de la ciudad lo acabó absorbiendo, quedando del sitio original sólo el templo virreinal y el nombre como referencia a una de las colonias que se construyeron en la zona.

⁵⁶³ Cuyas razones pudieron ser simbólicas ¿relacionadas con los masones o con la ciudad perfecta?

⁵⁶⁴ Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, p. 11.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵⁶⁶ Antonio García Cubas, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*.

⁵⁶⁷ AHBG, Ramo Parroquia, Caja 436 “Padrones de fieles obligados a confesar y comulgar de la cabecera y de los pueblos”, expedientes 1 a 4.

Las primeras noticias que he encontrado registradas sobre la cruz de Santiago Atzacalco corresponden al siglo XX, y tienen que ver con la declaratoria del sitio como Monumento Histórico.

El responsable de la documentación para dicha declaratoria fue Jorge Enciso. En su informe describió el estado del templo a inicio de la década de 1930, junto con sus espacios colindantes. Es en este informe donde aparece la referencia a una segunda construcción, ubicada justo atrás del templo: la capilla del Señor de la Cañita⁵⁶⁸ (IMAGEN 130).



130. Acceso a la capilla del Señor de la cañita, 1932. Foto: INAH.

Este espacio arquitectónico fue desdeñado por el propio Enciso al redactar su informe. En la declaratoria no lo consideró pues, ante sus ojos, era una obra muy menor que no merecía la pena.

El 8 de abril de 1932 el templo recibió la declaratoria de monumento histórico,⁵⁶⁹ la cual protegía la fachada, la cruz atrial y la tribuna.⁵⁷⁰ Irónicamente, es precisamente la

⁵⁶⁸ He de señalar que antes de encontrar la referencia a esta segunda capilla en los documentos escritos, me enteré de su existencia a través de la entrevista que realicé al señor Gabino Valeriano, uno de los mayordomos actuales del templo, cuya familia, originaria de Santa Isabel Tola, -otra región vecina a la Basílica de Guadalupe-, se estableció en Atzacalco a inicios del siglo XX.

⁵⁶⁹ Templo de Santiago Atzacalco, Asuntos legales I, Legajo de documentos conservados en el Archivo Geográfico “Jorge Enciso” de la Dirección de Monumentos Históricos del INAH.

declaratoria, el acontecimiento que marca el inicio del deterioro del sitio. En las fotos de la época constatamos la situación del atrio, el cual se usaba como cementerio. Manteniendo las reminiscencias del cementerio virreinal, las tumbas se encontraban adosadas al templo y aunque también se ven algunas pequeñas lápidas en el resto del atrio, éste mantenía orden de damero (IMAGEN 131).⁵⁷¹

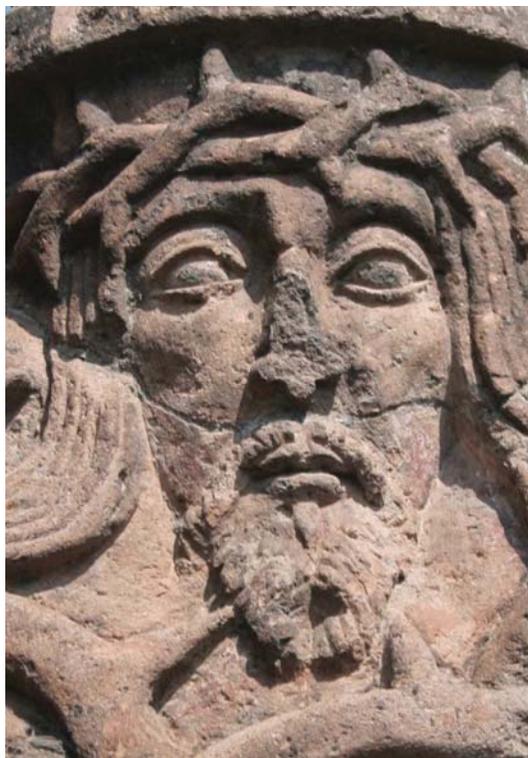


131. Imagen del templo de Santiago en 1932, año de la declaratoria. Foto: INAH.

⁵⁷⁰ La tribuna se protegió por su valor histórico pues se dice que fue en este lugar donde se ocultó Juan de Palafox y Mendoza cuando salió en persecución fugitivo de México. Incluso se habla de la existencia de un cuadro de 1795 que conmemora el acontecimiento. Lauro E. Rosell, *apud Ibid.*

⁵⁷¹ Hay que destacar que los templos que formaban parte de los pueblos sujetos a la villa de Guadalupe, continúan con el cementerio como parte integral del conjunto hasta la actualidad, sin importar que todos ellos ahora se encuentren insertos en la “cosmopolita” ciudad de México. El motivo principal de ello es que en esta zona no se construyeron panteones, las capillas hasta hace algunos años seguían siendo el centro de la vida comunal como lo fueron desde los inicios de la colonia, con un modelo importado de Europa. Mientras que los cementerios de la ciudad se construyeron al poniente a finales del siglo XIX, la parte norte continuó con la tradición virreinal. Con ello se comprueba que por un lado las reformas borbónicas no fueron aplicadas de la misma manera en todos los sitios y si bien los cementerios salieron del centro de la ciudad, no ocurrió lo mismo con los de los poblados, donde sólo se logró que los feligreses no enterraran a sus muertos dentro del templo, pero en el exterior se siguió haciendo. La tradición medieval se fundió con el espíritu decimonónico de individualización de las tumbas, lo que ocasionó el caos que durante siglos se mantuvo controlado. Esto vino en detrimento de la cruz de Santiago y su atrio, que comenzó a degradarse y verse invadido por tumbas.

La cruz parece estucada, por lo menos en el área del rostro se distingue un tono blanquecino y los ojos marcados (a la fecha en la pieza se ven rastros de pintura negra en el área correspondiente a la pupila) (IMAGEN 132).



132. Detalle de la cruz atrial de Santiago Atzacualco.

Un año después de la declaratoria, el 22 de diciembre de 1933, Luis Mac Gregor informó que la cruz había sido retirada de su sitio.⁵⁷² Al día siguiente, Lauro E. Rosell realizó una visita y descubrió que había sido ocultada en el interior del templo,⁵⁷³ por lo que solicitó al sacerdote colocarla en su posición original.⁵⁷⁴ La decisión de esconderla, ¿habría tenido que ver con el temor de los lugareños de que se las quitaran? No olvidemos que el periodo en el que ocurre esto es cercano a la guerra cristera, por lo que existía desconfianza de los actos del gobierno alrededor de los objetos de culto.

Para el año de 1955, los miembros del Comité de mejoramiento moral, cívico y material del pueblo de Atzacualco solicitaron al INAH autorización para llevar a cabo obras

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ *Ibid.*

⁵⁷⁴ *Ibid.*

de decoración interna en el templo donde, entre otras cosas, sugirieron demoler los macizos de mampostería que formaron parte del altar. La petición fue aprobada.⁵⁷⁵

En el año de 1958 el templo de Santiago Atzacualco sufrió una modificación que afectó su estructura y que también marcó la degradación de la cruz: se decidió unirlo con la capilla del Señor de la Cañita y así tener una sola iglesia, modificando el sentido del templo novohispano y tapiando su entrada.⁵⁷⁶ La portada manierista quedaría cerrada de frente al antiguo atrio, cuya función de acceso al templo quedó eliminada, siendo hasta la fecha usado exclusivamente como cementerio, lo que trajo como consecuencia el crecimiento desordenado del panteón. Ante la creciente necesidad de la población de espacios para enterrar a sus muertos, combinado con la pretensión de “perpetuidad” de los sitios asignados dentro del atrio, el cementerio se desbordó. La retícula establecida con calles en damero fue invadida y ahora es difícil circular por el panteón. (IMAGEN 133).



133. Templo de Santiago y atrio usado exclusivamente como panteón. En la actualidad la invasión de los monumentos fúnebres es mayor, haciendo casi infotografiable el lugar. Foto: INAH h. 1960.

⁵⁷⁵ A partir de esta fecha y hasta el año de 1969, no existen documentos que registren lo ocurrido en el templo de Santiago. Es en este año cuando ya se habla del deterioro del lugar, de la cruz atrial *ahogada* en el cementerio, del acceso original tapiado y de las cada día más necesarias labores de restauración del templo. *Ibid.*

⁵⁷⁶ De acuerdo con la información obtenida de los miembros de la comunidad, la unión del templo de Santiago y de la capilla del Señor de la cañita ocurrió en el año de 1958, y la realiza el sacerdote Jesús Lecumberri, sin consultarlos. Entrevista a Gabino Valeriano, mayordomo de la comunidad (julio de 2008).

A la par que el sitio se degradaba, la fortuna crítica de la cruz crecía. Sería Moreno Villa el primero en destacar sus formas en *La escultura colonial mexicana* (1942), donde la usó como ejemplo para el término *tequitqui*, que acuñó en dicho documento. Ilustró el tema con la fotografía tomada hacia 1932 por el INAH. A partir de esa fecha, los estudios de arte la citaron como uno de los ejemplares más destacados producidos en el siglo XVI, y hacia finales de la década de 1960 se decidió incluirla dentro de las piezas a exhibir en la Feria Mundial organizada en Canadá en 1967. Para dicha muestra, se realizaron vaciados de piezas prehispánicas y de algunas muestras de arte novohispano entre las que se encontraba esta cruz. De todas ellas se hicieron reproducciones en fibra de vidrio, pero del asunto nos ocuparemos más adelante; ahora regresemos a la época novohispana para establecer el posible origen de la cruz atrial de la Villa de Guadalupe.⁵⁷⁷

La villa de Guadalupe y sus cruces

Las apariciones marianas acontecidas –según la tradición– en el año de 1531, dieron al pueblo del Tepeyac un estatus mayor que el del resto de los pueblos de indios de la sierra de Guadalupe. El aumento de dicho estatus puede verse en la transformación de sus edificios de culto: la pequeña ermita construida en el siglo XVI, similar a las de los pueblos vecinos, fue insuficiente al siglo siguiente, cuando se construyó un templo de mayores dimensiones que terminaría siendo sustituido en el siglo XVIII por una iglesia más suntuosa, diseñada por Pedro de Arrieta, y entregada al culto en 1709.

Como ya he mencionado, la cruz atrial de la villa de Guadalupe es la única de nuestra serie de la cual desconocemos su ubicación original. Se ha supuesto que fue elaborada en el siglo XVI y a partir de esta idea se ha sugerido que la cruz debió levantarse frente a la primera ermita, mandada construir por el arzobispo Montúfar hacia 1556.⁵⁷⁸

Tenemos una descripción de dicha ermita correspondiente a 1562. Como parte de un proceso contra el arzobispo, al cual se culpaba de quedarse con las limosnas para la

⁵⁷⁷ No nos ocuparemos de la historia del Tepeyac como lo hemos hecho con el Pueblo de Santiago pues, además de que existen muchos documentos referentes al tema, nuestra intención es centrarnos exclusivamente en sus cruces, para no perder el hilo conductor de la investigación.

⁵⁷⁸ Elena Isabel Estrada de Gerlero, Atrial Cross, en *México splendors of thirty Centuries*, p. 150.

construcción de la misma, el maestrescuela Sánchez de Muñón señalaba que “en la dicha ermita hay tan ruin y bajo edificio, y tan poco costoso que es de muy poco valor, y lo que está hecho por ser como es casi de adobes e muy bajo”.⁵⁷⁹ Una cofradía dedicada a “Nuestra señora de Guadalupe”, fundada por vecinos de la ciudad de México terminaría poniendo orden en las finanzas para la construcción de la ermita.⁵⁸⁰ Nada se menciona de la cruz de piedra.

En el Plano atribuido a Alonso de Santa Cruz, fechado precisamente entre los años de 1556 y 1562, ya aparece el villorio del Tepeyac, de dimensiones similares al de Atzacualco (IMAGEN 125). Las cosas cambian en el Plano Topográfico de 1691 (IMAGEN 126), donde el conjunto del Tepeyac, ahora Villa de Guadalupe, ha crecido notablemente frente a los otros pueblos (IMAGEN 134).



134. Conjunto del Tepeyac. Detalle del plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores, 1691.

⁵⁷⁹ AGI, Justicia 279, respuesta a la pregunta núm. 7, del maestrescuela Sánchez de Muñón, 10 de abril de 1562, f. 15v-16, apud, Ethelia Ruiz Medrano, Los negocios de un Arzobispo: el caso de Fray Alonso de Montúfar, Apéndice, p. 83.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 80.

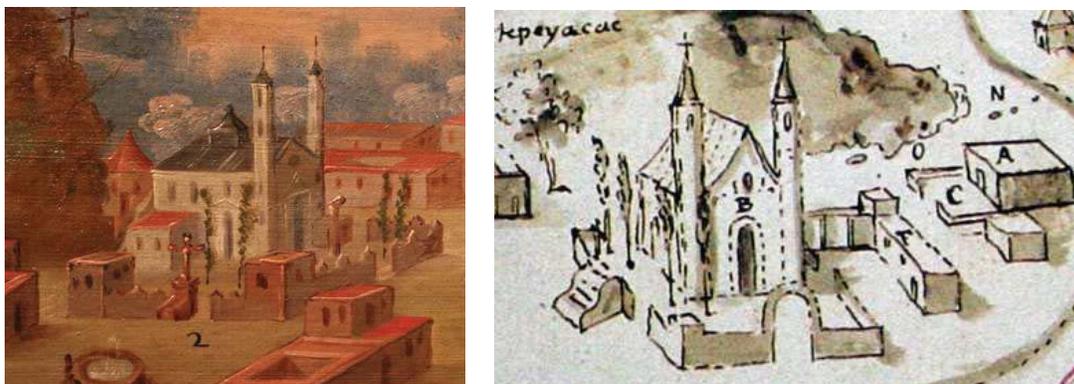
En él no sólo tenemos la antigua ermita (marcada con la letra A), también encontramos el nuevo templo de mayores dimensiones (B), la antigua capilla del Pocito (E) y la capilla del Cerrito (D). Hay en la representación gráfica un par de cruces; ninguna de ellas se encuentra frente a la antigua capilla. ¿Corresponde alguna de éstas a la que conservamos actualmente y que suponemos fue parte del antiguo conjunto de la ermita del siglo XVI?

Podría argumentarse la falta de fidelidad en la representación del plano como razón de la ausencia de una cruz en la Capilla de indios, sin embargo la narración de “La estrella del Norte de México” de Francisco Florencia escrita en 1688 corrobora lo plasmado en la imagen de 1691. Refiriéndose a la iglesia principal nos dice que

Esta es la que permanece, plantada á poca distancia de la primera [ermita del siglo XVI], teniendo al cerro por resguardo del cierzo. Es de bastante capacidad y de hermosa arquitectura, con dos puertas, una que mira al poniente, por un costado, **y sale á un espacioso cementerio, hermoseado su muro de almenas, el cual por aqueste lado tiene una entrada capaz y desahogada que mira á la plaza, con una bellísima Cruz de cantería que hace labor en ella.** Otra al mediodía, que tiene casi enfrente á México, con su portada y dos torres que acompañan vistosamente su arquitectura. El techo es de media tijera...⁵⁸¹

Llama la atención la correspondencia entre su descripción y la imagen; que resulta no ser la única del templo, pues en el *Biombo de La Conquista de México y vista de la ciudad de México*, nuevamente encontramos a detalle la construcción, con su cementerio y su cruz mirando al poniente, dirección en la que se colocaba el atrio en las construcciones tradicionales. En este templo hay un cambio simbólico y el templo mira hacia el sur, en dirección a la ciudad de México, a la cual resguarda. Hay que destacar que la parte frontal, correspondiente al acceso principal del templo, también hay un muro que protege al atrio, pero éste sin cruz en ambos documentos gráficos. (IMAGEN 135).

⁵⁸¹ Francisco de Florencia, *op. cit.*, p. 30.



135. Izq. Biombo de *La Conquista de México* y vista de la ciudad de México de finales del siglo XVII. Detalle. Der. *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691*. Detalle.

Una segunda cruz se encuentra en el conjunto del Tepeyac, cercana a la capilla del Cerrito; a ella también se refiere Francisco de Florencia:

El sitio en que oyó Juan Diego la música del Cielo, y vió en medio de un Arco Iris á la Virgen Nuestra Señora, y en que recibió por dos veces los mensajes que traía de resulta del Obispo, y en que cortó por su mandato las flores, **estuvo más de un siglo con una sola cruz de madera**, á que servía de peana un túmulo de piedras, cuyo adorno eran las ramas de algunas matas y plantas silvestres que el tiempo había criado alrededor de él. Esta cruz servía de conservar la memoria de él y de los soberanos beneficios que en él se obraron; el cual adoré yo algunas veces en aquella inculta, pero venerable forma. Reservóse la cultura y adorno de este paraje, á la piedad de Cristobal de Aguirre y Doña Teresa Pelegrina su mujer, que en tiempo del Ilmo. Y Rmo. Sr. D. Fray Marcos Ramírez de Prado, Obispo ántes de Michoacán, y después Arzobispo diguísimo de México, le labraron una hermosa Capilla con su Retablo y muy buenos pinceles de la Aparición, en dicho sitio y en los demás, y pusieron mil pesos á renta para una Misa solemne el día de la Santa Aparición.

Estos devotos casados, visitando el Santuario y sabiendo que aquella cruz y su desaliño eran toda la decencia y no más de la tierra santa que al sagrado contacto de las plantas virginales de MARIA, siendo estéril produjo las milagrosas flores de que se formó su Imagen, hicieron á expensas suyas dicha Capilla. Salió muy perfecta con el Retablo que dije y adornos de altar curiosos, y ha dado mucho ser y lustre al sitio de Guadalupe, y con la ocasión de este Oratorio, se ha facilitado la subida á la cumbre, que era muy áspera; y se **labró y puso una Cruz donde estaba la otra más antigua**, que hace labor al edificio de dicha Capilla.⁵⁸²

⁵⁸² *Ibid.*, p. 32. Las negritas son más.

Para ese momento no hablamos de una, sino de dos cruces pétreas. ¿Cuál de ellas puede corresponder a la que conservamos? Por la descripción podríamos considerar que es la primera, que se encontraba en el cementerio y de la que se dice “era bellísima”, mientras que de la otra no se hace juicio estético alguno. ¿Podría haber estado esta cruz del cementerio primero en el atrio de la antigua ermita del siglo XVI? No contamos con elementos para afirmarlo o negarlo. Para 1691 dicho atrio también fue identificado en el *Plano Topográfico* como Cementerio.⁵⁸³

Aparentemente podríamos pensar que la situación está resuelta y que es esta cruz de cementerio la que posteriormente se colocaría en el atrio del nuevo templo diseñado por Pedro de Arrieta y representado en la pintura *Traslado de la imagen y estreno del Santuario de Guadalupe* de 1709, atribuida a Manuel de Arellano (IMAGEN 106). Sin embargo esta misma pintura agrega una incógnita más al tema: al pie de la cruz el pintor dejó plasmada la siguiente inscripción: “*Esta S. Cruz sealló en un monte de la forma q sebe [sic].*”⁵⁸⁴ Marcela Zapiain se pregunta si esta inscripción podría hacer referencia a la cruz que fue colocada en el cerrito, aunque ella supone que la misma era de madera.⁵⁸⁵ Lo cierto es que en la misma pintura tenemos representada la capilla del Cerrito y su cruz al pie. Quizá la inscripción tenga un significado simbólico y no literal.

La cruz vuelve a ser representada en una litografía de Casimiro Castro del siglo XIX: *La Villa de Guadalupe el 12 de diciembre 1853*, día en el que fue depositada en la capilla de Indios (donde se encontraba la antigua ermita del siglo XVI), la imagen de la virgen de Guadalupe enarbolada por Miguel Hidalgo al inicio de la guerra de Independencia (IMAGEN 136).

⁵⁸³ Con la letra C, se describe como el “Cementerio de la primera hermita: se erigió en la capilla que al presente yaman la Antigua... [sic]”, Ana Rita Valero de García Lascuráin, *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691*, p. 50. Francisco de Florencia señala que en dicha ermita se hizo enterrar el Bachiller Miguel Sánchez “...cerca de la sepultura de Juan Diego y Juan Bernardino; esperando oír, entre dos tan amados y favorecidos de la Señora, seguro, la voz del Angel que ha de llamar á juicio á los muertos.” *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁸⁴ Marcela Zapiain González, “La importancia de la antigua cruz atrial del Santuario de Guadalupe y su relación con la cruz atrial de Huichapan, Hgo.

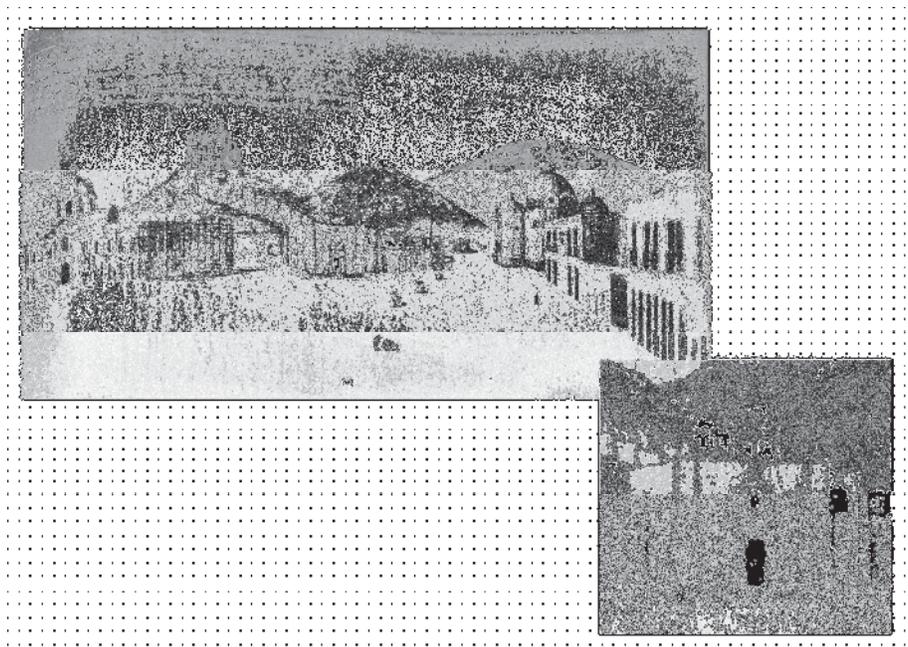
⁵⁸⁵ *Ibidem.*



136. *La Villa de Guadalupe el 12 de diciembre 1853*, Casimiro Castro.

No tendremos más registros de esta cruz hasta inicios del siglo XX, cuando Guillermo Kahlo la fotografió como parte del registro que llevaba a cabo de los monumentos religiosos de México (IMAGEN 121). La ubicación de la cruz había cambiado, ahora se encontraba adosada a una de las paredes de la Capilla de Indios, con lo que la parte posterior quedaba oculta. A pesar de que el registro fue realizado en blanco y negro, es evidente que la pieza estaba estucada. Una segunda imagen sin fecha vuelve a registrar la cruz en el mismo sitio, pero esta vez ya sin rastros de pintura.

Una litografía de finales del siglo XIX representa a la capilla de indios con una cruz adosada en el lado izquierdo; ésta probablemente corresponda a la registrada por Kahlo. (IMAGEN 137).



137. *La Villa de Guadalupe*. Detalle de la capilla de indios. Grabado publicado en la edición *México en el Tiempo, el marco de la Capital*, 1946.

Al inicio de esta investigación, en la parte correspondiente al análisis historiográfico, llamaba la atención sobre la ausencia de esta cruz en las referencias de los primeros investigadores que se ocuparon del tema. Siendo el santuario más visitado en México resultaba extraño que no se mencionara y que antes de ella se hablara de las cruces de Atzacolco y de Huichapan, que comparten el mismo modelo. Quizá la razón se encuentra en el sitio donde estaba confinada. Fue hasta 1963 que apareció descrita en la “Historia General del Arte Mexicano, Época Colonial” de Pedro de Rojas.⁵⁸⁶ La fotografía que acompaña al texto la muestra aún adosada al muro de la Parroquia de Indios. Dos años después (1965) John Mc Andrew la menciona nuevamente⁵⁸⁷ y será hasta 1978 que vuelva a aparecer en el estudio del Arte Indocristiano de Constantino Reyes Valerio.⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ *Vid supra* pp. 25-26.

⁵⁸⁷ *Vid supra* p. 31.

⁵⁸⁸ *Vid supra* pp. 34-35.

Hay una imagen de esta cruz registrada entre 1963 y 1969, en la que se muestra que, mientras su similar de Santiago Atzacolco era reproducida para viajar a Montreal, la de la Villa de Guadalupe estaba en estado lastimoso y a punto de perderse. La cruz fue retirada del muro en el que se encontraba, dañando la parte inferior de la misma. La fotografía es muy explícita; en ella vemos la pieza apuntalada y sujeta con cuerdas. (IMAGEN 138).



138. Cruz atrial de la capilla de indios de la Villa de Guadalupe. Foto: INAH h. 1965-1969.

El Archivo Fotográfico “Constantino Reyes Valerio” de la Dirección de Monumentos Históricos del INAH, conserva una imagen más de la cruz, esta vez fechada en 1969, donde ocupa el interior de la Parroquia de Indios (IMAGEN 139). Tanto la cruz como la capilla recibieron un proceso de restauración, en el que el remate fue sustituido, agregándosele un querubín en la parte inferior, que originalmente no tenía. Para darle solidez, se le hizo un injerto en la parte inferior que incrementó su altura.



139. Cruz atrial en la capilla de indios de la Villa de Guadalupe. Vista general y detalle. Foto: INAH 1969.

Reintegrada al culto religioso por algunos años, la cruz fue seleccionada para formar parte de la magna exposición *México, Esplendores de Treinta Siglos*. Una vez que salió de la Capilla de Indios, perdió su poder taumatúrgico, pero adquirió un nuevo significado como pieza artística: se transformó en una pieza de museo. Una vez terminada la exposición, la cruz fue colocada en el Museo de Arte Sacro de la Basílica de Guadalupe, donde a la fecha se mantiene.

Siendo la que se considera como la primigenia de nuestra serie, la cruz del Tepeyac resulta la más enigmática y la única que no se conserva en el atrio. Si bien se encuentra en un museo de arte sacro, ha perdido de algún modo esta cualidad, que las cruces de Atzacualco y Huichapan sí conservan.

Huichapan y su cruz atrial

La población de Huichapan (voz náhuatl que ha sido traducida como “río de los sauces”), ubicada en la frontera norponiente entre los actuales estados de Hidalgo y Querétaro, es de origen otomí y fue sometida por los españoles en 1531. La evangelización de los nativos

fue conducida por los frailes franciscanos, quienes fundaron en la región un templo dedicado a San Mateo. Actualmente, el complejo arquitectónico de San Mateo Huichapan está conformado por tres templos: la capilla de la Tercera Orden (1563), la capilla de la Virgen de Guadalupe (1692) y el actual templo de San Mateo, éste último del siglo XVIII (1753-1763). Además de las tres edificaciones destaca, en el centro del atrio, la cruz pétreo (IMAGEN 140).



140. Conjunto arquitectónico de San Mateo Huichapan, Hidalgo, 2012.

El actual conjunto conventual, resultado de la suma de edificaciones a través de los siglos, presenta un atrio que permite adivinar la antigua estructura rectangular. Si bien la cruz no ocupa el centro del actual espacio, sí tiene un lugar importante en el mismo: se ubica frente a la actual capilla de la Virgen de Guadalupe.

Si bien no fue posible consultar los archivos parroquiales que resguarda el lugar, el Fondo Franciscano, conservado en el Museo Nacional de Antropología, contiene

información concerniente al templo de Huichapan que permite establecer relaciones en torno a las cruces pétreas de este sitio y la Basílica de Guadalupe, comenzando por la presencia franciscana, que se comparte con Santiago Atzacolco y la advocación a la virgen de Guadalupe, que la une directamente con el Tepeyac.

La cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe en Huichapan era la responsable de dos de las fiestas del calendario litúrgico: la del 12 de diciembre y la del 3 de mayo, día de la Invenición de la Cruz.⁵⁸⁹ El sitio de alguna manera reproduce el santuario de Guadalupe del Tepeyac en un sentido simbólico: el templo está dedicado a la virgen y frente a él, como ocurrió en la capital, se encuentra la cruz atrial, que repite el mismo modelo.

Hay varios datos que se necesitan conocer para ver los límites de esta afirmación: ¿Cuándo es que se dedica este templo a la Virgen de Guadalupe y por qué? Esta iglesia es la que originalmente estaba bajo la protección de San Mateo; como puede constatarse por el relieve del santo en el remate de la portada (IMAGEN 141).



141. Relieve de San Mateo.

El actual templo de San Mateo fue construido entre los años de 1753 y 1763, y fue financiado con la donación que realizó el capitán Manuel González Ponce de León, quien

⁵⁸⁹ *Directorio nuevo Huychiapan que por Auto de 22 de marzo de 1706 años mandó formar NMRP Juan Antonio de Noriega, lector de Teología, Padre de la Provincia de Guadalajara y Vicario Procesal de esta del Santo Evangelio de México a mí Fray Antonio de Escoto, jubilado qualificador en propiedad del Sto. Oficio ministro de esta provincia y guardian del convento de Sn. Mateo Hueichiapan.* Fondo Franciscano, Volumen 47, docto. 1283, foja 21 reverso.

se encuentra sepultado ahí mismo. Sin embargo, la disposición original del testamento del Capitán González fue la de ampliar el templo original, actualmente dedicado a la virgen⁵⁹⁰.

Para el año de 1664, en el Inventario del Convento de Huichapan⁵⁹¹, no se consignan bienes ofrecidos a la virgen de Guadalupe, mientras que si aparecen objetos asignados a San Felipe de Jesús (a quien también se dedicó el templo), la Concepción, la Virgen del Rosario, San Francisco, San Diego y Cristo. Ya para el año de 1706, en el Directorio del Convento⁵⁹² se hace mención de la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe, junto a las cofradías de los santos mencionados en el documento de 1664. En el mismo directorio se mencionan los pagos que la cofradía hacía durante la fiesta de la Invenición de la Cruz.

Considero que la relación entre las cruces de la Basílica de Guadalupe y el conjunto conventual de San Mateo Huichapan debe buscarse tanto en la advocación de la virgen de Guadalupe, como en los franciscanos que debieron trasladar el modelo, que debió ser realizado por un cantero del lugar. Aunque por tradición se ha señalado que esta cruz, al igual que las de Atzacolco y el Tepeyac, corresponde al siglo XVI; no hay nada que hasta el momento lo pruebe. Esta cruz y su peana guardan una relación formal muy estrecha con la del Tepeyac, tanto en dimensión como en estructura, por lo que no dudaría que haya sido colocada de esta manera copiando el modelo de la Villa de Guadalupe que no existió antes de 1709, cuando se dedicó el templo proyectado por Pedro de Arrieta y que aparece en la ilustración de Manuel Arellano ya presentada (IMÁGENES 106 y 142). Siendo la cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe la responsable de la fiesta de la Invenición de la Cruz, no resultaría extraño que hubiese decidido repetir el modelo del Tepeyac, sitio que seguramente visitaban sus miembros. Mientras no exista un documento que pueda corroborar esta propuesta, no deja de ser una teoría que, sin embargo, tiene un punto más a

⁵⁹⁰ Mendoza Muñoz, Jesús y Eduardo Espíndola Alvarado. *Testamento del Capitán Manuel González, Benefactor de Huichapan. Antología documental*. Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, Cadereyta 2005.

⁵⁹¹ *Memoria de todo lo que ay en el Sto. Convento de Huichapan*, 1664, Fondo Franciscano, Volumen 37, docto 1216.

⁵⁹² *Directorio nuevo Huychiapan que por Auto de 22 de marzo de 1706 años mandó formar NMRP Juan Antonio de Noriega, Op. Cit.* La información sobre la Cofradía de Ntra. Señora de Guadalupe se repite en los Directorios de los años 1720 (Fondo Franciscano, Vol. 47, Docto. 1284) y 1747 (Fondo Franciscano, Volumen 57, Docto. 1308).

su favor, pues el cuarto ejemplar de nuestra serie, el correspondiente a Cadereyta, Querétaro, está relacionado igualmente con los franciscanos. Huichapan fue punto de partida para la evangelización de Cadereyta, Querétaro y Cadereyta, Nuevo León.⁵⁹³ El templo de San Pedro y San Pablo, sitio donde se encuentra la cruz policroma que hemos presentado (IMAGEN 122), era ayuda de parroquia de San Mateo Huichapan.⁵⁹⁴ La relación entre ambos sitios ha sido documentada en la *Historia eclesiástica de Cadereyta* de Jesús Mendoza Muñoz. La cruz de San Mateo Huichapan es la que, insertada en el culto sacro que le dio origen, muestra mejor aspecto; su estado de conservación es bueno, continúa siendo una pieza devocional apreciada por los fieles e igualmente es punto de referencia para las visitas turísticas en la entidad. Podríamos decir que es el ejemplar que mejor ha sabido insertarse en la nueva cultura histórico-artística-religiosa.



142. Cruz atrial de San Mateo Huichapan.

⁵⁹³ Sánchez Orozco, Blanca Estela, *Historia de la iglesia de Huichapan*, Hidalgo, , p. 1.

⁵⁹⁴ *Historia eclesiástica de Cadereyta de Jesús Mendoza Muñoz*, Gobierno del Estado de Querétaro, p. 53.

Con todos los elementos formales e históricos que hemos descrito hasta el momento, podemos aventurarnos a realizar una tesis en torno a esta serie de cruces pasionarias: las cuatro están relacionadas con la presencia franciscana, por lo que serían los franciscanos los responsables del modelo y su difusión, utilizadolas para la rememoración de la Pasión de Cristo en el exterior de los templos, ya fuera en el atrio o en el cementerio. Sobre su antigüedad, no afirmarí que todos los casos corresponden al siglo XVI. Como ya he señalado, sobre la cruz del Tepeyac –que ha sido considerada como la primigenia– no existen referencias hasta el siglo XVII; de la cruz de Huichapan no he encontrado evidencias al respecto, pero su peana corresponde a la que la cruz de la Villa de Guadalupe tuvo en el siglo XVIII, por lo que no dudarí que, en el caso de que fuera más antigua, haya sido recolocada en dicho siglo en la manera que actualmente la vemos. La cruz de Atzacolco por su manufactura, me sigue pareciendo más antigua, pero sólo es una apreciación, de ella tampoco hay evidencias que constaten su antigüedad.

Por otro lado, descarto la presencia de un solo autor en su confección, considero que fueron diferentes artífices que copiaron un modelo impreso, fuese un grabado o un dibujo, por las razones ya expuestas anteriormente.⁵⁹⁵ Lo cierto es que este modelo, apreciado como imagen sacra en la época virreinal, sería revalorado como pieza artística en el siglo XX.

⁵⁹⁵ *Vid supra* p. 226.

Del culto religioso al culto artístico. El nacionalismo y la historia del arte

Las relaciones que los hombres de las distintas épocas establecen con la obra religiosa le van confiriendo diversas cualidades: el objeto no sólo porta consigo una carga soteriológica, sino también intelectual e histórica, definida como “resonancia” por Stephen Greenblatt o como “aura” por Walter Benjamin. Un objeto siendo el mismo se transforma a través del tiempo, se vuelve un fenómeno: un fenómeno histórico-artístico.

Una religión, mientras permanece viva, va transformando sus objetos de culto. Un objeto religioso, en el más sublime de los casos, es el representante material de la fe y espiritualidad del pueblo al que pertenece. Este mismo objeto apreciado como obra de arte adquiere valores alternos.

Conforme el sistema racionalista producto de la ilustración se fue imponiendo en el mundo occidental, el cristianismo fue perdiendo terreno. A pesar de que México a la fecha sigue siendo una nación mayoritariamente católica, el estado laico ha ido imponiendo su estilo de vida, con lo que también toda la simbología del arte cristiano se ha ido olvidando para el común de la población. El mensaje religioso que las cruces pasionarias contienen en su estructura se ha transformado en un código complejo para los hombres modernos.

No todo este laicismo ha resultado negativo. Las obras producidas por el cristianismo han sido valoradas bajo otros puntos de vista por el mundo occidental que las heredó, sobre todo bajo el concepto de piezas artísticas. Asumidos como arte, los objetos han adquirido diferentes usos, ya no sólo sirven para acercarse a la divinidad, sino también como ejemplos de estilos artísticos, como emblemas de un periodo y una sociedad y en algunos casos, como símbolos nacionalistas, como ha ocurrido con las cruces atriales.

Así como en tiempos de la conquista la cruz fue la insignia de la nueva fe, de la misma manera estas cruces, además de seguir siendo objetos inscritos dentro del culto religioso, se convirtieron en uno de los estandartes de los estudios histórico-artísticos con tintes nacionalistas en el siglo XX.

De acuerdo a Benedict Anderson, el nacionalismo, que hizo su arribo en el siglo XVIII, se encuentra estrechamente ligado con la época de la Ilustración, en la que el racionalismo buscó sustituir a los sistemas religiosos. No obstante esta intención, la

ideología nacionalista se construyó siguiendo los modelos que buscaba reemplazar;⁵⁹⁶ de esta manera se crearon héroes patrios, símbolos y la idea de un pasado glorioso, inmemorial.⁵⁹⁷

Cada época selecciona, crea y recrea sus propios íconos, enarbola símbolos del pasado y los lleva al presente revistiéndolos de nuevos aires. En ocasiones ese “revestimiento” resulta en invenciones que van más allá del verismo histórico que corresponde a la obra, pero que se vuelven “reales” al paso del tiempo. ¿Qué tanto de lo que se ha dicho en torno a la *cruz atrial* corresponde a los hechos que le dieron origen y qué tanto se ha “construido” en épocas posteriores?

Más allá de su interés estético, considero que la cruz atrial ha sido valorada como objeto de arte por cuestiones nacionalistas: el símbolo religioso se transformó en símbolo del “mexicanismo”. Bajo esta óptica, la pieza artística fue abordada buscando las huellas del “glorioso pasado prehispánico” latente en ella.

Como menciona Goethe, *¡Ay del hombre que por las circunstancias y por su ceguera es inducido a asir lo futuro y lo pasado!*⁵⁹⁸ y sin embargo, es error común en el oficio de historiar proceder de esta manera: realizar juegos temporales, enlazar conocimientos y modelar al pasado desde el efímero presente.

Cierto es que el historiador no puede abstraerse de su tiempo al momento de abordar algún tema, por lo que no hay que olvidar que los estudiosos de la historia no pueden proporcionar *La Verdad*, sino acaso sólo aproximaciones a ésta que, como tales, están también sujetas al juicio histórico. La historia por momentos puede revelarse tan cambiante como la ficción. Cuando es usada para la construcción de nacionalismos el asunto se vuelve más complicado. El saber histórico puesto al servicio del nacionalismo puede ser fácilmente traicionado. Algunas veces conscientemente, otras de forma inconsciente, cuando son los mismos investigadores los que, imbuidos por ese espíritu, caen en la trampa.

El nacionalismo ha usado primordialmente a la historia con un sentido mitológico, fundacional. El pasado que describe la historia nacionalista puede ser visto desde dos

⁵⁹⁶ Benedict Anderson, *Comunidades imaginarias*, p. 30.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁹⁸ Goethe, *Las afinidades electivas*, p. 46.

puntos de vista: glorioso o “muy frecuentemente también, victimista.”⁵⁹⁹ Cuando la narración va en este sentido, la historia se construye de tal modo que actúe como medicina contra la melancolía. Ese pasado melancólico se da frecuentemente en países como el nuestro, que son resultado de choques interculturales en los que se reconocen “vencedores y vencidos”. Las huellas del glorioso pasado de lo que fuimos nos permite sobrevivir a la desdicha.

La historia del arte está llena de mitos, de historias en torno al objeto, al artista, al fenómeno que produjo la obra. ¿Es posible hablar de mitos en la “construcción” de la historia del arte mexicano? Considero que sí; uno de ellos es la historia de la cruz atrial. La palabra construcción implica creación y cabe preguntarnos si la creación forma parte del quehacer histórico o si por el contrario, al ser uno de los objetivos de la historia la tendencia hacia la “veracidad” (no hablemos ya de verdad), la creación quedaría fuera del proceso; siendo permitido a los historiadores sólo la “reconstrucción” de los hechos, el ensamblaje de las piezas que expliquen ciertos fenómenos históricos y artísticos. Recoger las piezas que las sociedades han ido dejando al paso del tiempo y “armarlas” de tal modo que se ofrezca un relato “veraz” de un fenómeno artístico, pareciera ser la labor más sensata del historiador. Pero la construcción de la historia también implica un esfuerzo creativo y quizá en ello radique también su riesgo.

G.S. Kirk en *La naturaleza de los mitos griegos* define al mito como “una historia, una narración con una estructura dramática y un clímax [...] La creación mítica es una forma de contar historias.”⁶⁰⁰ Y se pueden contar historias de diferentes maneras, aún incluyendo los mismos elementos en el relato; la manera de transmitirla hace que una historia sea más o menos atractiva. El mito también implica tradición. No todas las historias logran trascender, sólo aquellas que son suficientemente atractivas o importantes tienen la fortuna de transmitirse a través del tiempo.⁶⁰¹

De acuerdo al mismo Kirk, para que una historia se transforme en mito, además de su poder narrativo, debe cubrir un interés adicional: “por ejemplo, ofrece una explicación

⁵⁹⁹ Carlos Reyero, *La construcción iconográfica del nacionalismo español en el siglo XIX*, p. 110.

⁶⁰⁰ G.S. Kirk en *La naturaleza de los mitos griegos*, p. 30.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

de algún fenómeno o costumbre importantes, mitiga de alguna manera algún dilema social constante, registra y establece una institución útil...”⁶⁰²

El siglo XVI ha resultado particularmente fascinante para los historiadores del arte mexicano.⁶⁰³ Muchos de ellos se han dado a la tarea de encontrar ecos del pasado prehispánico en las obras de ese siglo. Ha sido en función de la lectura de las permanencias del pasado indígena en la obra novohispana (reales o supuestas), que algunas cruces atriales, como las que nos ocupan, han sido valoradas inicialmente.

Pero, como señala Walter Benjamín, “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante...”⁶⁰⁴

Analizando las fuentes del siglo XVI podemos constatar que los misioneros al escribir sus crónicas (para sus iguales europeos), enfatizaron todo aquello que resultaba extraño para la realidad del Viejo Mundo. Hablando de cuestiones artísticas y arquitectónicas, se ufanaron de sus aportaciones: destacaron la presencia de la capilla abierta, las dimensiones de los “patios” (atrios), la velocidad con la que se edificaban los monasterios. Destacaron sus progresos y uso de la nemotecnia en la enseñanza de la Biblia (como la creación del catecismo ideográfico por parte de fray Pedro de Gante). Pero así como los cronistas hicieron alarde en estos campos; en otros, que para los investigadores del siglo XX resultaban enigmáticos, nada mencionaron. Nada dijeron sobre los conventos-fortaleza diseñados así para protegerse de los ataques de los indios. Nada de los grandes atrios hechos de esta manera porque así recordaban las antiguas ceremonias a los indígenas. Nada sobre las cruces atriales, a no ser que destacaran sus dimensiones, el cuidado que los nativos tenían de ellas o en algunos casos, su belleza,⁶⁰⁵ y nada sobre la “supresión” del cuerpo del crucificado en las mismas cruces para no recordar los antiguos ritos paganos. Si nada dijeron, podemos intuir que no resultaban novedades como en el siglo XX se supuso o

⁶⁰² *Ibid.*, p. 31. *Cfr.* pp. 61-64.

⁶⁰³ Juana Gutiérrez Haces menciona que esta tendencia de rescatar la “estima nacional” en el arte mexicano del siglo XVI, coincidía con lo que ocurría en Europa, donde se exploraba el mismo siglo esperando buscar elementos de identidad nacional. Gutiérrez Haces, Juana, *Op. Cit.*, p. 182.

⁶⁰⁴ Walter Benjamin, *Sobre el concepto de la historia*, p.67.

⁶⁰⁵ *Vid supra* pp. 3-12.

peor aún; que no correspondieron al pasado “real” y que estas hipótesis son resultado de un pasado “ficticio” recreado en el siglo XX mexicano.

La revaloración del arte novohispano coincide con el periodo nacionalista mexicano del siglo XX, que también tuvo como componente importante el desprecio por la época de la Colonia. Frente al rescate prehispánico, tenemos la destrucción de espacios virreinales. Mientras los estudiosos del arte católico novohispano abrían brecha desde inicios de ese siglo (lo cual tiene correspondencia con el surgimiento de la arquitectura neocolonial), por el otro lado, continuaba la descalificación hacia el clero y todo lo que se relacionaba con él.

El texto *Forjando Patria* del antropólogo Manuel Gamio, publicado en 1916, resulta revelador para entender el movimiento nacionalista que se estaba gestando en esos años. Como menciona Justino Fernández en el prólogo, “el título de la obra es revelador: *Forjando Patria*, que es tanto como decir que hay que hacerla...”⁶⁰⁶ Es justamente en el periodo posrevolucionario que se construyó de manera oficial la “identidad” mexicana que hasta el día de hoy tiene vigencia; una construcción nacional que vino a establecer los estereotipos que continúan a la fecha y cuyo germen podemos ver en este libro. Por ejemplo, en el capítulo IV habla de “La redención de la clase indígena”, diciendo: “¿por qué no te yergues altiva, orgullosa de tu leyenda y muestras al mundo ese tu indiano abolengo?”⁶⁰⁷; idea que continúa en el siguiente capítulo, mencionando que “...la historia prehispánica debiera constituir la base de la colonial y la contemporánea.”⁶⁰⁸ Esta premisa de “base prehispánica” encontró su nicho ideal en los estudios sobre el siglo XVI.

Gamio también plantea una idea que se repetirá en el siglo XX: en su capítulo sobre “La obra de arte en México”, habla del sincretismo cultural, en el que el arte europeo y el precolombino “se invadieron uno a otro, se mezclaron y en muchos casos se fundieron armónicamente.”⁶⁰⁹ Algunos estudios de arte virreinal, siguiendo esta idea, trataron de identificar las piezas que parecían cumplir con la premisa, como las cruces atriales, que resultaron beneficiadas.

⁶⁰⁶ Justino Fernández, “Prólogo”, en Manuel Gamio, *Forjando Patria*, p. X.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 38.

Una de las primeras publicaciones sobre arte que aparecieron después de la gesta revolucionaria fueron los seis volúmenes de la colección *Iglesias de México*, editada por la Secretaría de Hacienda en 1924, que así oficializaba al pasado colonial.⁶¹⁰ Esta obra incluyó textos y dibujos del Dr. Atl y fotografías de Guillermo Kahlo. En el último volumen participó también Manuel Toussaint.

La obra dio difusión al trabajo de Kahlo, desarrollado durante el gobierno de Porfirio Díaz. Si bien en el volumen I el Dr. Atl consideraba que “desde su llegada, los conquistadores impusieron un tipo europeo, eliminando sistemáticamente cualquier mezcla con el arte autóctono”⁶¹¹ e invitaba a señalar y juzgar las obras de este periodo “por lo que son y no por lo que pretendemos que sean,”⁶¹² ya en el volumen VI Manuel Toussaint sugería que era conveniente “al estudiar el arte del virreinato, olvidar un poco la historia del arte europeo.”⁶¹³ De esta manera se definían las dos corrientes de pensamiento con las que se estudió el arte virreinal: indigenismo e hispanismo.⁶¹⁴

Investigadores como Justino Fernández, Francisco de la Maza y especialmente, Manuel Toussaint, por mencionar sólo algunos, abrieron brecha en el conocimiento del arte novohispano, sin olvidar a extranjeros como George Kubler que se ocupó de la *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fue en ese siglo donde el nacionalismo vio el terreno

⁶¹⁰ Gutiérrez Haces considera que es con el texto *Iglesias de México*, de 1924, que se establece el estereotipo nacional (Gutiérrez Haces, Juana, *Op. Cit.*, p. 163). Menciona que, anterior a él, ya desde inicios del siglo XX, las ideas de Sylvester Baxter habían sido retomadas por los autores mexicanos como también hemos señalado nosotros en la página 13 de este documento. De acuerdo a Gutiérrez Haces, la colección *Iglesias de México* coincide “...con un momento particular en el discurso político que es el de la reivindicación de lo propio, reivindicación que llevaba mucho tiempo gestándose, incluso dentro del periodo virreinal y después en el independentista y que durante el porfiriato adquirió tintes muy precisos, pero que ahora, en el proceso de reconstrucción posrevolucionaria, se convirtió en parte medular del discurso político” (*Ibid.*, p. 177).

⁶¹¹ Gerardo Murillo, *Iglesias de México*, vol I, p. 2.

⁶¹² *Ibid.*, p. 3. Esta misma idea era señalada por Manuel Gamio en *Forjando Patria*, donde, hablando sobre el arte prehispánico, menciona que “se juzga el arte arqueológico unilateralmente, como cada uno cree que debe ser y no como es; se prejuzga, no se juzga”. Manuel Gamio, *Forjando Patria*, p. 41.

⁶¹³ Manuel Toussaint, *Iglesias de México*, vol. VI, p. 10.

⁶¹⁴ Vid Martín Olmedo Muñoz, “Acolman, Actopan y otros conventos de México”, en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*.

más fértil para la crítica, para descubrir “lo mexicano en las artes plásticas”, como otro extranjero, José Moreno Villa titularía a uno de sus textos más famosos. Ya antes Rafael García Granados había puesto la atención en las cruces atriales de Tajimaroa y San Felipe de los Alzates, que incluyen un espejo de obsidiana en su estructura.⁶¹⁵ Después, Moreno Villa en su libro “La escultura colonial mexicana” acuñaría el término *tequitqui* el cual aplicaría a algunas de las cruces atriales, entre las que se encuentra la de Santiago Atzacolco, de lo cual ya hemos tratado.⁶¹⁶ De este modo la pieza religiosa entraba a la historia del arte mexicano como resultado del sincretismo cultural, como obra ejemplar del “mexicanismo”.

Las cruces atriales se comenzaron a analizar bajo esta perspectiva, Teniendo como base otra interpretación realizada por Moreno Villa en su libro “Lo mexicano en las artes plásticas:”⁶¹⁷ la “tendencia a suprimir el cuerpo doloroso del Crucificado” en las cruces atriales, Raúl Flores Guerrero explicó esta “ausencia” del cuerpo de Cristo superponiendo prejuicios del presente a hechos pasados:

El culto a la sangre fue tan poderoso entre los indígenas, que la sangre del Cristo y su martirio podía equivocar su sentido en sus mentes; por esto, para evitar esta remembranza ritual, los evangelizadores permitieron –y es más, trataron- de que el artista indígena sólo labrase el rostro de Cristo, o bien la corona de espinas en el eje de la cruz y los tres clavos en sus lugares respectivos.⁶¹⁸

Esta teoría tiene tintes nacionalistas, pues explica una supuesta ausencia en función del pensamiento prehispánico. La idea tuvo inmediata aceptación y réplicas. Otros investigadores realizaron teorías igualmente enraizadas en el fenómeno sociológico de la “ausencia” como resultado del choque entre ambas culturas: temor de los frailes porque los salvajes realizaran actos sacrílegos frente a las cruces y otras propuestas que ya han sido expuestas en el capítulo inicial de esta investigación.

⁶¹⁵ *Vid supra*, p. 15.

⁶¹⁶ *Vid supra*, p. 16.

⁶¹⁷ *Vid supra*, p. 19.

⁶¹⁸ *Vid supra*, pp. 23-25.

Las cruces atriales que mejor cumplían con estas hipótesis se reprodujeron de manera impresa en libros a través de fotografías⁶¹⁹ y de manera física con la realización de vaciados del original. Serían las cruces de San Felipe de los Alzates y Tajimaroa las usadas como ejemplos de la presencia de materiales prehispánicos en imágenes cristianas; mientras que las cruces de Acolman y de Santiago Atzacolco se utilizaron para ejemplificar el “horror vacui” de las culturas prehispánicas, además de que ésta última fue comparada con un ídolo indio, según palabras de Moreno Villa.⁶²⁰

Es importante señalar que, aunque las visiones nacionalistas buscaron legitimar y exacerbar el pasado prehispánico incrustado en la nueva realidad novohispana; habrá que reconocer que algunas propuestas están cargadas con un halo de desprecio hacia el indígena. Esto sólo demuestra que nuestro pensamiento es más occidental de lo que estamos dispuestos a aceptar (hablando en términos nacionalistas). Somos como los misioneros que, por más amorosos y comprensivos que pretendieron ser, no dejaron de describir al indio como un pobre hombre, necesitado de un tutor; tal como podemos ver en la aseveración del jesuita José de Acosta, quien pronunciara: "Es necesario enseñarlos primero a ser hombres y después cristianos."⁶²¹

En cuanto a los estudios históricos, el velo nacionalista ha ido retirándose al paso de los años y nuevas propuestas han ido surgiendo. A pesar de ello, pocas han logrado desplazar al canto de las sirenas que se impuso a mediados del siglo XX. Los textos que alimentaron la “mitología” de las cruces atriales se han arraigado y han demostrado ser más fuertes que las evidencias históricas.

⁶¹⁹ La influencia de las políticas oficiales será decisiva para el encumbramiento del arte como elemento de carácter nacionalista. Jorge Enciso, inspector de monumentos artísticos resulta piedra angular de dicho proceso (*Cfr.* Juana Gutiérrez Haces, *Op. Cit.*, p. 189). La realización de reportes de la situación de diferentes monumentos virreinales y su registro fotográfico, hizo accesibles a los estudiosos lugares que antes eran casi desconocidos; muchos investigadores tuvieron un primer acercamiento a los mismos a través de las imágenes registradas por Enciso y su equipo, como fue el caso de Moreno Villa, quien hizo el análisis de varias de las cruces atriales a través de fotografías, como él mismo señaló.

⁶²⁰ *Vid supra*, p. 17.

⁶²¹ *Apud* en María Teresa Jarquín Ortega, Educación Franciscana, publicado en http://biblioweb.dgsca.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_17.htm

El valor ritual y de exhibición de las cruces novohispanas

Aunque las cruces atriales se constituyeron en elementos representativos del nacionalismo artístico mexicano, no por ello dejaron de ser obras litúrgicas inscritas en el culto católico.⁶²² Usando la terminología definida por Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, podemos decir que en ellas se concentra un doble valor: ritual y de exhibición.⁶²³ El ritual ligado a la función con la que originalmente fueron creadas y que aún les es inherente, mientras que el de exhibición les fue conferido una vez que fueron consideradas como obras de arte.

Sobre su valor ritual ya nos hemos ocupado, y si bien su uso ya no es el mismo que tenían en la época virreinal, pues ya son pocos quienes saben leer sus símbolos y acuden a ellas para recordar la Pasión de Cristo; siguen siendo piezas que sacralizan el espacio atrial, símbolos de la Jerusalén celeste y del centro de ese sacro lugar.

Ha sido su valor como objeto de exhibición el que más se ha explotado durante los últimos cincuenta años. Una vez que algunas cruces fueron seleccionadas como muestras ejemplares del arte mexicano, se hizo necesaria su difusión. Los historiadores del arte serían de los primeros en encargarse de “engrandecer” las piezas y mostrarlas a través de libros, artículos en periódicos, revistas, guías,⁶²⁴ conferencias. A la vez que ponían imágenes de ellas al alcance del público nacional y extranjero, alimentaban el mito de su origen. Un ejemplo de ello se encuentra en el folleto editado con motivo de las Olimpiadas de México 68, en el que, a pie de la fotografía de la cruz atrial de Acolman se lee

Cruz localizada en el monasterio de Acolman, Estado de México. Esta clase de cruz es llamada “Tequitqui”, que en lenguaje moro quiere decir ‘una mezcla de

⁶²² Con algunas excepciones de piezas que fueron retiradas de su espacio original y confinadas a un museo, como el caso de la cruz del Tepeyac.

⁶²³ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*.

⁶²⁴ Martín Olmedo Muñoz, *op. cit.*, p. 209.

elementos artísticos'. Fue llamada así porque la cruz cristiana está decorada con elementos indígenas.⁶²⁵

Conforme fue aumentando el prestigio de las cruces atriales, se hizo necesaria la exhibición de las obras ya no sólo en fotografías o en los lugares a los que pertenecen, sino en los recintos en donde se da culto al arte: los museos.⁶²⁶ Sin embargo, al formar parte de un culto sacro vigente, no resultó sencillo retirar las piezas originales de sus lugares de origen: además de la reticencia de las poblaciones a las que les pertenecían, sus características formales (peso, dimensiones, estado de conservación) dificultaban su traslado; es por ello que se decidió realizar copias de algunos de estos ejemplares, entre los que destacó nuevamente la cruz de Santiago Atzacolco.

La reproducción de piezas sacras: del “tocado al original” al “vaciado del original”

La copia de las piezas sacras ha sido una actividad frecuente a lo largo de la historia. Su función primordial ha sido acercar al fiel a la divinidad. No cualquier imagen ha sido digna de reproducción, son aquellas con un poder taumatúrgico las que resultan más copiadas, ya sea porque se considere que tuvieron contacto directo con Cristo (como por ejemplo la Santa Faz, que fue una de las piezas más reproducidas durante la Alta Edad Media) o porque se crea que son resultado de algún prodigio en el que la mano del hombre no tuvo intervención, como el caso de la imagen de la Virgen de Guadalupe.

Aunque la copia de este tipo de imágenes se realizaba –y continúa haciéndose– de forma masiva, existían algunas piezas que resultaban privilegiadas: aquellas que se tocaban a la original, siendo imbuidas del poder taumatúrgico de ésta.

⁶²⁵ Este documento, editado en inglés, lleva como título “Mexico 68. History”. La referencia se encuentra en la página 44.

⁶²⁶ Aunque Hegel en el siglo XIX consideraba que los objetos vistos como arte, no podrían alcanzar el mismo culto que los objetos de liturgias sagradas, lo cierto es que a lo largo de los años se ha consolidado un culto en torno al objeto artístico, en el que el museo se ha transformado en el nuevo templo. *Vid* Walter Benjamin, *op. cit.*, nota al pie 10, p. 157.

Si bien como señala Walter Benjamin: “Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres,”⁶²⁷ lo que se considera por tradición resultado de una manifestación divina, no podía ser imitado por cualquiera;⁶²⁸ se acostumbraba seleccionar a artistas reconocidos para realizar dichas reproducciones, como por ejemplo el caso de Miguel Cabrera, quien tuvo el privilegio de copiar directamente del ayate de Juan Diego la imagen guadalupana.

Para el mundo religioso, aunque la pieza original contiene un poder soteriológico especial, las copias siguen siendo manifestaciones de la divinidad y por lo tanto, igualmente valiosas. Es por ello que, por ejemplo, en la época novohispana, podía concederse indulgencia plenaria no sólo a los que frecuentaban el santuario del Tepeyac, sino también a los que acudían a otros templos en los que se veneraban copias de la tilma guadalupana.⁶²⁹ A diferencia de la época moderna en la que la obra, de acuerdo a Benjamin, se valora en función de su originalidad (es decir, por ser la pieza primigenia), con lo que considera que “Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra,”⁶³⁰ lo cierto es que en la esfera religiosa esto no importa de la misma manera que en el pensamiento laico; la copia suplente al original y le permite llevar su poder taumatúrgico hacia otras fronteras. En ocasiones la reproducción adquiere celebridad y se va impregnando de su propia historia. El valor ritual de la pieza es el que predominará.

En el caso de la escultura, algunas técnicas han permitido la reproducción de modelos desde épocas muy tempranas; el “puntómetro” facilita la reproducción de esculturas de manera fiel a los originales. Otra técnica que permite gran fidelidad es el vaciado, donde a partir de un “negativo”, con material fundido podemos conseguir un

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁶²⁸ Dicho sea de paso, las imágenes divinas prefieren manifestarse en formatos bidimensionales más que en tres dimensiones.

⁶²⁹ “...los summos pontífices se han dignado de conceder jubileos plenísimos e indulgencias plenarias con summa benignidad no sólo a los que frecuentan el templo principal, extramuros de México, donde está la imagen original, sino a los que concurren a los otros donde se veneran sus copias...” AHBG Santuario de Guadalupe, Caja 334, expediente 79, foja 108.

⁶³⁰ Benjamin, *op. cit.*, p. 150.

positivo. Las máscaras mortuorias son un ejemplo de la técnica del vaciado, en la que se obtiene la impresión directa del rostro del fallecido. El vaciado produce copias con mayor fidelidad de la que podría obtenerse en la mejor de las pinturas, pues se hace directamente sobre el modelo, de alguna manera podríamos definirlo como el mejor ejemplo de un “tocado al original”. Sin embargo, dicho “tocado” sólo es la primera parte del proceso, que se concluirá con la elaboración del “vaciado”.

Es aquí donde, en el caso de piezas sacras que se copian para formar parte de un museo, la taumaturgia se desvanece. La acción física se transforma en un concepto filosófico; el “aura” de la pieza original abandona la copia. Por más exacta que pueda llegar a ser; la pieza queda “vacía” de su valor ritual y sólo tendrá valor como objeto de exhibición.

Los vaciados, siendo más exactos que otro tipo de copias, son menos valorados, pues recordemos que una pieza en la época contemporánea es más apreciada por ser la “original”. Resulta simbólico que las copias se hagan en fibra de vidrio, que es un material ligero (lo cual responde a razones de practicidad). Esa ligereza puede ser interpretada como el desprendimiento del peso no sólo material, sino simbólico.

Así como se hicieron copias de piezas prehispánicas para ser llevadas a las primeras Exposiciones Mundiales realizadas en Europa en el siglo XIX y a principios del XX, en 1967 se decidió realizar copias de algunas cruces atriales para ser mostradas en la exposición mundial celebrada en Montreal en ese año; con ello las cruces se inscribieron dentro del discurso nacionalista que ha estado siempre presente en este tipo de exposiciones. Entre las cruces seleccionadas se encontraban las de Acolman, San Felipe de los Alzates y Santiago Atzacualco (IMAGEN 143). La selección de estas cruces frente a otras como las del Tepeyac, Huichapan, Jilotepec o Cuautitlán, que también son continuamente mencionadas por los historiadores del arte, se debió a efectos prácticos, pues éstas son más pequeñas que las otras.



143. Detalles del Pabellón de México en la Exposición Mundial de Montreal 1967.

Las copias se realizaron con un fin específico: permitirles viajar, y es aquí donde nuevamente resuenan las reflexiones de Benjamin:

...la reproducción técnica desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones instala su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.⁶³¹

En el caso de la cruz de Santiago Atzacolco, el vaciado también creó incertidumbre entre los fieles de la parroquia; algunos piensan que la cruz que actualmente se encuentra en el cementerio es una copia y que se llevaron la original. Habría que reflexionar hasta qué punto esta idea ha contribuido en el poco cuidado que le prestan a la pieza.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 152.



144. Reproducción de la cruz atrial exhibida en el Museo Nacional del Virreinato.

La copia que viajó a Canadá no fue la única que se realizó; también se hicieron otras para ser colocadas en el Museo Nacional del Virreinato y en la Línea 6 del Metro de la ciudad de México. A diferencia de la que se llevó a Montreal; en éstas últimas se complementó la imagen agregándole la cartela que había perdido años atrás.

La reproducción que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato (IMAGEN 144) encontró su nicho ideal en este lugar; es aquí donde su valor de exhibición se cumple de manera total, permitiendo al visitante apreciar un ejemplar de cruz “tequitqui” producida en los primeros años de la Conquista.

En el caso de la reproducción que se encuentra en el interior de la estación Vallejo de la Línea 6 del Metro, la situación se torna diferente (IMAGEN 145). El montaje realizado a lo largo de todas las estaciones de dicha Línea busca ser una galería en la que, a través del viaje en dirección de la estación Rosario a Martín Carrera, podemos ver el desarrollo de la escultura mexicana a través del tiempo, desde la época prehispánica, hasta piezas contemporáneas. Sin embargo, he de confesar que esta intención la vislumbré hasta que me interesé por el estudio del arte. Durante años circulé por esa zona y si bien me llamaban la atención las obras, no dejaron de parecerme “decoración”. Y mi ojo lego no creo que sea muy distinto del de los demás transeúntes.



CRUZ TEQUITQUI
CULTURA: COLONIAL
HORIZONTE: SIGLO XVI
DESCRIPCION: CRUZ ATRIAL UBICADA
EN EL PANTEON DE ATZACOALCO EN
EL D.F.

145. Reproducción de la cruz atrial exhibida en la estación Vallejo de la Línea 6 del STC Metro, ciudad de México.

¿Por qué los usuarios del metro miran indiferentes a la cruz que se levanta frente a ellos?
¿Por qué es una copia o porque simplemente es ajena al sitio, a la función del lugar?
¿Cambiaría el hecho de colocar el original en lugar de la copia? Supongo que no, la mirada seguiría siendo ajena, como la de aquellos que circulan por el trasbordo del metro Pino Suarez y poco les importa encontrarse con una plataforma prehispánica original, que se ha convertido en mera referencia visual, como le ocurre a muchos monumentos que, a fuerza de costumbre, se hacen invisibles.

Con la realización de la muestra “México, Esplendores de Treinta Siglos”, se consolidó el prestigio de algunas piezas artísticas producidas en las diferentes etapas de la historia de México, una de ellas fue la cruz atrial. En esta ocasión la cruz seleccionada para su exhibición fue la perteneciente a la Villa de Guadalupe. Dada la importancia de dicha exposición, que formó parte de las actividades conmemorativas del Quinto Centenario del descubrimiento de América (1992), no se incluyó una copia, sino la pieza original. Al concluir la muestra, la obra fue colocada en el Museo de Arte Sacro de la Basílica de Guadalupe, donde a la fecha se conserva. A diferencia de lo que ocurre en el Museo del Virreinato, esta cruz atrial es la última pieza que ve el visitante; aquí no forma parte de un discurso histórico, sino que es una pieza más de las muchas que se produjeron para la liturgia cristiana.

Hace algunos años Juan Benito Artigas, dentro de la *Guía de Arquitectura Religiosa de la ciudad de México*, hizo una propuesta arriesgada: lamentándose de la situación actual de varias de las cruces pétreas al aire libre, “desprotegidas, llenas de hongos, musgo y humedades”, sugería ubicarlas en un museo “que resultaría magnífico, único”, antes de que acaben perdiéndose.⁶³² En lo particular, considero que dentro de un museo, el objeto sacro da la sensación de pertenecer a una religión muerta, aunque sea parte de una vigente. Extraerlo de su ubicación original, es quitarle vitalidad, pues aunque haya quien diga que el museo inyecta nueva vida a los objetos; en el caso de las obras de arte sacro cuyo culto se halla vigente en el presente, pareciera ocurrir el fenómeno contrario (IMAGEN 146). Quien va al museo no va en busca de milagros. Lo más adecuado, a mi juicio, es involucrar a las comunidades herederas de las cruces atriales y hacerlas partícipes de su importancia, para que de este modo sean ellas las que protejan las piezas, que forman parte de su patrimonio.



146. Interior del Museo de Arte Sacro del convento franciscano de Tlaxcala.

⁶³² Juan B. Artigas, “Arquitectura Religiosa del siglo XVI en la Ciudad de México”, (pp. 99-108), en *Arquitectura Religiosa de la Ciudad de México Siglos XVI al XX, Una Guía*, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., México, 2004.

EPÍLOGO

Conservación, reproducción y abandono. La oficialización de los objetos litúrgicos: su muerte como objeto sacro y su renacer como objeto artístico

Después de haber recibido la autorización del INAH para realizar trabajos de restauración del templo en el año de 1955,⁶³³ a partir de esta fecha y hasta 1969, no existen documentos que registren lo ocurrido en Santiago Atzacualco. Es hasta ese año cuando ya se habla del deterioro del lugar, de la cruz atrial ahogada en el cementerio, del acceso original tapiado y las cada día más necesarias labores de restauración del templo.⁶³⁴ La situación a la fecha continúa. Poco o nada se ha hecho para la conservación del sitio, y si bien el interior del templo en fecha reciente ha sido sujeto a una renivelación, pues la unión de los dos edificios (la capilla del señor de la Cañita y la parroquia de Santiago Atzacualco) había ocasionado problemas estructurales, el atrio-cementerio y la cruz atrial continúan en un estado de deterioro que día a día se acentúa.

Es importante que el historiador del arte no sólo deje vestigio del asunto, sino que actúe conjuntamente con la comunidad para recuperar el esplendor artístico de los sitios que lo requieran, no con la salida fácil de la expropiación, de la desacralización de los bienes materiales para ser depositados en un museo. Es más importante mantener la vida espiritual de estos objetos, pues es en su sitio original donde más nos dirán lo que son y lo que fueron.

Es un fenómeno curioso que la oficialización de la pieza como monumento histórico pareciera marcar el inicio de su decadencia. La labor de las instituciones al tratar de preservar los sitios debiera ser acercar a las comunidades a ellos por medio de la educación, y no a través de nombramientos, placas o bardas que limiten las relaciones entre personas y espacios.

Mientras que por un lado se le ha dado un carácter oficial y nacionalista a muchas piezas de arte sacro, como la cruz atrial de Santiago Atzacualco; afortunadamente el catolicismo sigue produciendo cruces pasionarias para servir al culto; algunas de ellas

⁶³³ *Templo de Santiago Atzacualco*, Asuntos legales I, AGJE-INAH.

⁶³⁴ *Ibidem*.

relacionadas con hechos sobrenaturales, que nuestra visión laica calificaría de supersticiones, pero que funcionan como elementos de cohesión de los pueblos, como la cruz parlante del pueblo de Chan Santa Cruz, Yucatán, encontrada en 1850 por José María Barrera, grabada en un cedro, la cual se comunicaba con él.⁶³⁵ En torno a esta leyenda se creó una parafernalia que incluye manifestaciones de arte local, como la colocación de rebozos alrededor de cruces de madera.

El modelo de la cruz pasionaria continúa repitiéndose al margen de teorías artísticas; gracias a ello podemos ver piezas en madera en el convento dominico de Chiapa de Corzo (IMAGEN 147) y en el atrio del templo de Guadalupe en San Cristobal de las Casas (IMAGEN 148), ambos en Chiapas.



147. Cruz del Santo Entierro. Convento dominico de Chiapa de Corzo, Chiapas, 2009.



148. Cruz pasionaria. Atrio del templo de Guadalupe, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 2009.

También se siguen produciendo cruces con materiales efímeros para las celebraciones de Semana Santa en los barrios de Xochimilco, donde el tradicional uso de flores y palmas nos puede dar una idea de dónde pudieron obtener la inspiración los antiguos nativos para los remates de algunas cruces pétreas (IMAGEN 149).

⁶³⁵ Miguel A. Bretos, *Iglesias de Yucatán*, pp.147-152.



149. Cruz floral. Xochimilco. Fotografía: Mariza Mendoza Zaragoza, 2009.

Esta costumbre de colocar las cruces al centro de los atrios llevó a André Bretón a diseñar una y entregarla en agradecimiento al convento franciscano de Erongarícuaro; de esta manera el objeto diseñado por el padre del surrealismo más que una pieza artística es un objeto votivo (IMAGEN 150), mostrando que las divisiones tajantes entre el valor ritual y el valor artístico de las piezas emanadas de cultos religiosos vivos no resultan simples.



150. Cruz atrial del convento franciscano de Erongarícuaro. André Bretón, s. XX.

Así como las cruces pasionarias se siguen reproduciendo en la liturgia, en su carácter nacionalista y artístico, los modelos “ejemplares” de las cruces atriales también se continúan reproduciendo, no sólo para formar parte de discursos museísticos, sino también para servir como decoración de glorietas, entradas de hoteles, entre otros. Incluso la cruz pasionaria de Santiago Atzacolco ha sido retomada por el pintor Francisco Pego Moscoso para la realización del mural “Desarrollo histórico de la tecnología en México”, en el que la usa como ejemplo de la fusión entre la mano de obra indígena y las técnicas importadas del viejo mundo. (IMAGEN 151).



151. *Desarrollo histórico de la tecnología en México*, Francisco Pego Moscoso, 1988 (detalle).

Decanato del Casco de Santo Tomás, IPN.

Toda esta continua reinterpretación de las cruces atriales han permitido mantenerlas presentes, recordando la Pasión de Cristo que a lo menos siete veces al día debería recordar el buen cristiano, pero también evocando la época de la conquista en la que los nativos cambiaron sus dioses por otro que ellos mismos tallaron y en el que dejaron la huella del sincretismo. La de Santiago Atzacolco, además nos recuerda que aunque la fortuna crítica es fundamental para la sobrevivencia de una obra artística, si no se hace partícipe de su valor a las comunidades que las heredaron, poco se podrá hacer para que la pieza no caiga en el descuido. Si pierde su valor como objeto sacro y no se le permite renacer como objeto artístico inserto en la comunidad a la que pertenece, no importará cuánto se escriba sobre ella, poco se podrá hacer para evitar su destrucción.



Cruz atrial de Santiago Atzacolco. 2012.

FUENTES

Adeva Martín, Idelfonso, *Edición crítica de la “Regla cristiana breve” de Juan de Zumárraga*, Anuario Historia de la Iglesia, 3, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1994, pp. 426-430.

_____, *Observaciones al supuesto erasmismo de Fray Juan de Zumárraga. Edición crítica de la Memoria y Aparejo de la buena muerte. Evangelización y teología en América (siglo XVI)*, en “X Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra” / edición dirigida por Josep-Ignasi Saranyana, Primitivo Tineo, Antón M. Pazos, Miguel Lluch-Baixaulli y María Pilar Ferrer, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, Vol. 2, pp. 811-845.

Albertini, Bianca, Bagnoli, Sandro, *Scarpa, I Musei e le esposizioni*, Milán, Jaca Book, 1992, 271 p., ill.

Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, 315 pp.

Angulo Iñiguez, Diego, Enrique Marco Dorta y Mario J. Buschiazzo, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat Editores, 2V., 1945-1956.

Arciniega, Hugo, “Dendho ¿una cruz de términos?” en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, México, D.F., 1997, núm. 19, pp. 31 – 39.

Artigas, Juan B., “Arquitectura Religiosa del siglo XVI en la Ciudad de México”, en *Arquitectura Religiosa de la Ciudad de México Siglos XVI al XX, Una Guía*, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, A.C., México, 2004. pp. 99-108.

Baschet, Jérôme, *La civiltà feudale. Sei secoli di storia, dall'anno Mille alla colonizzazione dell'America*, Introducción de Ludovico Gatto, traducción F.Cascella. Roma, Newton & Compton Ed. 2005, 480 pp.

_____, “Inventiva y serialidad de las imágenes medievales. Por una aproximación iconográfica aislada”, en *Relaciones*, Vol. XX, núm. 77, pp. 49-103.

Basurko, Xabier, *Historia de la Liturgia*, Ed. Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2006.

Baxandall Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, arte y experiencia en el Quattrocento*, Col. Comunicación visual, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

Baxter, Sylvester, *Spanish-Colonial Architecture in Mexico*, Published by J.B. Miller, Boston, 1901.

Beaumont, Pablo, *Crónica de Michoacán*, Tomo 2, México, Basal editores, 1985.

Belting, Hans, *L'arte e il suo pubblico, Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna : Nuova Alfa, 1986.

_____, *Imagen y Culto, una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Akal, Madrid, 2009.

Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar, 2007, pp.147-182.

_____, *Sobre el concepto de la historia*, en *Conceptos de filosofía de la historia*, La Plata: Terramar, 2007, pp.65-76.

Bertolaccini, Laura, *Città e cimiteri, dall'eredità medievale alla codificazione ottocentesca*, Roma : Kappa, 2004.

Bretos, Miguel A., *Iglesias de Yucatán*, Mérida, Yucatán, México, 1992, 162 pp.

Bonet Correa, Antonio, *Monasterios Iberoamericanos*, El Viso, Ediciones, Madrid, España, 2000.

Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. introducción, traducción y notas de Bulmarío Reyes Coria, presentación de Elena Isabel Estrada de Gerlero, Estudios y Fuentes del Arte en México XLIX, México UNAM/IIIE, 1985.

Buonamici. GianFrancesco, *Metropolitana di Ravenna. Architettura. Del cavaliere GianFrancesco Buonamici. Riminese. Accademico Clementino. Co' Disegni dell'antica Basilica, del Museo Arcivescovile, e della Rotonda fuori delle Mura della Città*. Parte Prima. Bologna, 1748.

Canella, Maria, *Paesaggi della morte, Riti, sepolture e luoghi funerari tra Settecento e Novecento*, Carocci, Roma 2010.

Canetti, Luigi, *Costantino e l'immagine del Salvatore. Una prospettiva mnemostorica sull'aniconismo cristiano antico*, en *Zeitschrift für Antikes Christentum*. Volume 13, Issue 2, Octubre 2009, pp. 233–262.

Casartelli Novelli, Silvia, *Segno salutis e segno 'iconico': dalla <invenzione> costantiniana ai codici astratti del primo altomedioevo*, en: *Segni e riti nella chiesa altomedievale occidentale*. - Spoleto : Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1987. - 2 v. - (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo ; XXXIII). Tomo I, p. 105-172.

Casas, Bartolomé de las *Los Indios de México y Nueva España*, Antología, 4ª ed. México, D. F., Porrúa 1979, Sepan Cuántos, 57, 225 pp.

- Cesárea, Eusebio de, *Vida de Constantino*, Gredos, 1994, 423 pp.
- Chanfón Olmos, Carlos, *Antecedentes del atrio mexicano del siglo XVI*, en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, núm. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1985.
- Charbonneau-Lassay, Louis, *Le Pietre Misteriose del Cristo*, Roma, Edizioni Arkeios, 1997.
- Cid Priego, Carlos, Azcárate, José María de, *Las artes en los caminos de Santiago*, Universidad de Oviedo, 1993 - 250 pp.
- Córdova Tello, Mario, *El convento de San Miguel de Huejotzingo, Puebla. Arqueología Histórica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1992 - 124 pp.
- Coscollá, Vicente, *La Valencia Musulmana*, Carena Editors, S.l., 2003 - 194 pp.
- Cotsonis, John A., *Byzantine Figural Processional Crosses*, Dumbarton Oaks, 1994 - 124 páginas.
- Covarruvias Orozco, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española. Compuesto por el Licenciado Don Sebastian de Cobarruvias Orozco, Capellán de su Magestad, Mastrescuola y Canonigo de la Santa Iglesia de Cuenca, y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la Magestad Catolica del Rey Don Felipe III. Nuestro Señor. Con privilegio En Madrid, por Luis Sanchez, impresor del Rey N.S. Año del Señor MDCXI.*
- Cuadriello, Jaime, "Preámbulo", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte (México), Banamex-Accival, 1994, pp. 19-23.
- Della Torre, Stefano, *Le architetture monumentali: Disciplina Normativa e pluralismo delle opere*, en *Carlo Borromeo e l'opera della "grande riforma"*, Milán, ed. Silvana, 1997, 383 pp.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Porrúa, 1986.
- Dios habla hoy. La Biblia con Deuterocanónicos*, Versión Popular. Traducción directa de los textos originales: hebreo, arameo y griego, México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.
- Domínguez Rodríguez, Ana, *Aproximaciones a la iconografía de la misa de San Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 79, año 1976, No. 4, pp. 757-767.

Durand of Mende, William, *The Rationale divinorum officiorum*, (a New Translation of the Prologue and Book One) traducido por Timothy M. Thibodeau, Columbia University Press, 2007 - 132 pp.

Echegaray, José Ignacio, *El paisaje religioso de México. Los conventos del siglo XVI*, México: Fomento Cultural Banamex, 1975.

El Códice Huichapan, comentado por Alfonso Caso. Telecomunicaciones de México, Introducción de Óscar Reyes Retana, 1992.

Escartin, Francisco Antonio de, *Pintura de la Historia de la Iglesia, que contiene los sucesos más importantes como son, la primera edad del Christianismo, las Persecuciones, los ilustres Mártires, los antiguos Solitarios, los Padres y Doctores de la Iglesia, los Concilios generales, las famosas Heregías, la antigua Disciplina, el establecimiento de las nuevas Ordenes, los Autores Eclesiásticos; y generalmente los hechos mas curiosos de esta Historia, desde el primer Siglo hasta el presente*, copiada en Español por Don Francisco Antonio de Escartin. Tomo Quarto, Madrid : en la Imprenta Real, 1796.

Escobar, fray Matías de, *Americana Thebaida*, primera edición completa, Basal editores S.A, Morelia, Michoacán, 1970. 355 pp.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel, “Sentido político, social y religioso en la arquitectura conventual novohispana”, en *Historia del Arte Mexicano*, Salvat, Tomo IV, pp. 16-35.

_____, “La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI” en *Arte funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, 1987, vol. 1, pp. 137-150.

_____, “Mass of St. Gregory”, en *MEXICO splendors of thirty Centuries*, [exhibition] San Antonio Museum of Art, April 6-August 4, 1991, Bulfinch Pr, 1990, pp. 258-260.

Evangelios apócrifos, traducción de Edmundo González Blanco, presentación, revisión y notas de Carlos Zesati Estrada, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, 1991, 2a. reimpresión, 2005, 720 pp.

Felix de Espinosa, fray Isidro, *Crónica de los Colegios de Propaganda Fide de la Nueva España*, New edition with notes and introduction by Lino G. Canedo, Academy of American Franciscan History, Washington, D.C., 1964. De la edición mexicana de 1746. 972 pp.

Fernández, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 2003 (Colección de Arte: 52).

_____, *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

Fernández, Miguel Ángel, *La Jerusalén Indiana. Los conventos-fortaleza mexicanos del siglo XVI*, Smurfit Cartón y Papel de México, 1992, 228 pp.

Fini, Marcello, *Bologna sacra. Tutte le chiese in due millenni di storia*, Edizioni Pendragon, Bologna 2007, 223 pp.

Florencia, Francisco de, *La estrella del Norte de México. Historia de la milagrosa imagen de María Santísima de Guadalupe*, escrita en el siglo XVIII por el P. Francisco de Florencia, de la Compañía de Jesús. Guadalajara Jalisco, México, 1895. Imprenta de J. Cabrera, 194 pp.

Flores Guerrero, Raúl, *Las capillas Posas de México*, México, Ediciones Mexicanas 1951.

Gamio, Manuel, *Forjando Patria*, prólogo de Justino Fernández, México: Porrúa, 1982. XVI, 210 pp.

Gante, Pablo C. de, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, Cooperativa Talleres Gráficos de la Nación, 1947, 248 pp.

Gante, fray Pedro de, *Doctrina Cristiana en lengua mexicana*. Edición facsimilar de la de 1553, estudio crítico de Ernesto de la Torre Villar, Centro de Estudios Históricos Fray Bernardino de Sahagún, JUS, México, 1981.

García Cubas, Antonio, *Diccionario geográfico, histórico y biográfico de los Estados Unidos Mexicanos*. Versión digital en *Biblioteca Digital Daniel Cosío Villegas. Colegio de México*. Edición electrónica a cargo de: Macario Ortiz. Ernesto Morales. http://biblio2.colmex.mx/bibdig/dicc_cubas/base3.htm

García Granados, Rafael, “Reminiscencias idolátricas en monumentos coloniales”, en *Anales del IIE*, Volumen II, núm. 5, pp. 54-56, ils.

García Gutiérrez, Oscar Armando, “Una Capilla abierta del siglo XVI: espacio y representación (*Capilla baja del Convento de la Asunción de Nuestra Señora, Tlaxcala*)”, Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Facultad de Filosofía y Letras, 2002, 252 + 62 págs. Asesor: Dr. Jorge Alberto Manrique Castañeda.

- García Preciat, José, *Catálogo de construcciones religiosas del Estado de Yucatán*. Formado por la Comisión de inventarios de la cuarta zona, 1929-1933. Ingeniero en jefe, Luis Vega Bolaños. Reseña histórica y notas de J. Ignacio Rubio Mañé. Investigaciones históricas de José García Preciat. Estudio etimológico de Alfredo Barrera Vázquez. Recopilación de Justino Fernández Secretaria de Hacienda y Crédito Público. Dirección General de Bienes Nacionales.
- Gerhard, Peter, *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519-1821*, Segunda edición, traducción de Stella Mastrangelo, mapas de Reginald Piggot, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000, XI+496 p., gráfica, tablas, cuadros y mapas (Serie Espacio y Tiempo 1) [primera edición: 1986].
- Gigliani, Paolo, *La croce e il crocefisso Nella tradizione e nell'arte*, Libreria Editrice Vaticana, 2000, 93 pp.
- Gisbert Teresa "Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal". Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, número 22. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1977.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Las afinidades electivas*, Alianza Editorial, 336 pp.
- Gombrich, Ernst, "Introducción: Objetivos y límites de la iconología", en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, PAGINAS DEL ARTICULO.
- González Galván, Manuel, "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Volumen IX, número 35, 1966,
- _____, "Una Casa para el adiós. Singular capilla mortuoria", en *Arte Funerario. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, 1987, Vol. 1, pp. 293-306.
- González Lopo, Domingo L., *Comportamientos religiosos de la Galicia del Barroco*, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, 2002, 903 pp.
- Grabar, André, *La iconoclastia bizantina: dossier arqueológico*, Madrid, AKAL, 1998, 400 pp.
- Greenblatt, Stephen, "Risonanza e meraviglia", en *Culture in mostra. Poetiche e politiche dell'allestimento museale*, coordinado por Ivan Karp e Steven D. Lavine, CLEB, Italia, 1991, 170 pp.
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, 311 pp.

- Guerra Campos, José, “El Problema de la Traslación de Santiago. Reliquias-Recuerdo. La Inviolabilidad de las tumbas en los primeros siglos. Notas sobre el método y una hipótesis del Dr. Vives”. En *Compostelanum*, Revista de la arquidiócesis de Santiago de Compostela, Volumen II, numero 2 abril junio. 1957.
- Gutiérrez Haces, Juana, “Algunas consideraciones sobre el término “estilo” en la historiografía del arte virreinal mexicano”, en Eder Rita (coordinadora), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 90-193.
- Huizinga, Johan , *Morte e religione nel medioevo*, Bureau Biblioteca Univ. Rizzoli, 2009.
- Jarquín Ortega, María Teresa, *Educación Franciscana*, publicado en http://biblioweb.dgsca.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_17.htm
- Kirk, G.S., *La naturaleza de los mitos griegos*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, 304 pp.
- Kubler, George, *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, 1992, 413 pp.
- Lara, Jaime, “El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas”, en *Anales del IIE*, Volumen XVIII, número 69, pp. 5-40.
- Lauwers, Michel, “Paroisse, paroissiens et territoire. Remarques sur *parochia* dans les textes latins du Moyen Âge”, en *Médiévales* 49, otoño 2005.
- _____, “Le cimetière dans le Moyen Âge latin. Lieu sacré, saint et religieux”, en *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, año 1999, vol. 54, número 5, pp. 1047-1071.
- Le Goff, Jacques, *Una Edad Media en Imágenes*, Editorial Paidós Ibérica, Barcelona, 2009, 304 pp.
- _____, *El nacimiento del purgatorio*, Taurus, 1989, 449 pp.
- _____, *Il corpo nel Medioevo*, Laterza, 2005, XIV-188 pp.
- _____, *La Baja Edad Media*, traducción de Lourdes Ortiz, México, Siglo XXI, 1971, 336 pp.
- Lewis, Flora, “From image to illustration: the place of devotional images in the Book of Hours.” En *Iconographie Médiévale: Image, Texte, Contexte*, edited by Gaston Duchet-Suchaux, Paris, 1990, pp. 29-58.
- Libros de asientos de la Gobernación de la Nueva España (Periodo del virrey don Luis de Velasco, 1550-1552)*. Prólogo, extractos y ordenamiento, por Silvio Zavala, México,

- Archivo general de la Nación, 1982 (Colección: Documentos para la historia, 3), 511 pp.
- López Ferreiro, Antonio, “De las sepulturas de los preladados de Santiago” Publicado originalmente en *El Porvenir*, diario de Santiago, año V, núms. 1245 y 1247 del viernes 328 y el lunes 31 de marzo de 1879. Reproducido en “Los dispersos de López Ferreiro”, *Compostellanum*, Revista de la arquidiócesis de Santiago de Compostela, Vol V, 1960, número extraordinario dedicado a López Ferreiro, p. 379.
- Mac Gregor, Luis *Actopan*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1955, Memorias del INAH IV, 211 pp.
- Mâle, Emile, *El arte religioso, del siglo XII al siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 231 pp.
- Maltoni, Costante, “Architettura ed Arte Funerarie tra ‘800 e primo ‘900 nel cimitero comunale di Forlimpopoli”, en *Forlimpopoli. Documenti e Studi*, Vol. 18, pp. 129-210.
- Manrique, Jorge Alberto, “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”, en *Anales del IIE*, volumen XIII, no 50, 1982, pp. 55-60.
- _____, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, UNAM, México, 2001, 427 pp.
- _____, *Francisco de la Maza*, (http://www.acadmexhistoria.org.mx/miembrosANT/res_fco_de_la_maza.pdf)
- _____, “The progress of art in New Spain” en *MEXICO splendors of thirty Centuries*, [exhibition] San Antonio Museum of Art, April 6-August 4, 1991, Bulfinch Pr, 1990, 480 pp.
- Maza, Francisco de la, “Manuel Toussaint y el arte colonial en México”, en *Anales del IIE*, Vol. VI, núm. 25, 1957.
- Mc Andrew, John, *The open-air churches of Sixteenth-century, Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies*, Harvard University Press, 1965, 755 pp.
- Mendieta, Gerónimo de, fray, *Historia eclesiástica indiana, noticias del autor y de la obra de Joaquín García Icazbalceta*, estudio preliminar de Antonio Rubial García, México, Dirección General de Publicaciones del Conaculta, volumen I, 1997, 1a. reimpresión, 2002, 536 pp.
- Mendoza Muñoz, Jesús, *Historia eclesiástica de Cadereyta*, Gobierno del Estado de Querétaro, Oficilía Mayor, Archivo Histórico de Querétaro, 2002, 334 pp.

- _____, Eduardo Espíndola Alvarado. *Testamento del Capitán Manuel González, Benefactor de Huichapan. Antología documental*. Fomento Histórico y Cultural de Cadereyta, Cadereyta 2005.
- México 68. History. Catálogo conmemorativo de la Olimpiada de México 1968.
- Mocholí Martínez, Ma. Elvira, “Xàtiva en la encrucijada. La cruz del camino de Valencia”, en *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, No 17, 2008, pp. 13-23.
- Molina Palestina, Óscar, “Santiago Atzacolco, Santa Isabel Tola y el culto funerario medieval en el México del siglo XXI” ponencia presentada en el XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE, UNAM, 2010.
- _____, “Simonino y la ‘Pasqua di Sangue’, perseguidores y perseguidos en la región del Trentino”, ponencia presentada en el XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIE, UNAM, 2009.
- Monteforte Toledo, Mario, *Las piedras vivas, escultura y sociedad en México*, Instituto de Investigaciones Sociales. Universidad Nacional Autónoma de México, 1965, 231 pp.
- Monterrosa, Mariano, “El simbolismo de las cruces del siglo XVI”, en *Primer Simposio Internacional de Arte Sacro en México*, Azabache-Sedesol, México, 1992 pp.229-241.
- _____, Sebastián, Santiago, y José Antonio Terán, *Iconografía del arte del siglo XVI en México*, Zacatecas, Gobierno del Estado de Zacatecas, 1995.
- Moreno Villa, José, *La escultura colonial Mexicana*, Fondo do Cultura Económica, México, 1986, 138 pp.
- Moreno Villa, José *Lo mexicano en las artes plásticas*, Fondo de Cultura Económica, 1948, 174 pp.
- Motolinía, Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado*, Porrúa, México 1979, 256 pp.
- Murillo, Gerardo, *Iglesias de México*, vol I, fotografías de Guillermo Kahlo, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, impreso en los talleres de la Editorial Cultura, México, 1925.
- Muzzi, Salvatore, *Annali della città di Bologna: dalla sua origine al 1796*, Tomo secondo, Bologna, Pe’Tipi di S. Tommaso D’ Aquino, 1840.

- O’Gorman, Edmundo, “Noticias Biográficas”, pp. XXIII, en Fray Toribio Motolinia, *Historia de los Indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1979, 256 pp.
- Olmedo Muñoz, Martín, “Acolman, Actopan y otros conventos de México”, en *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural*, México, Conaculta, 2011, 394 pp.
- Payno, Manuel, *Los bandidos de Río Frío*, México, Porrúa, 2008.
- Ramos Smith, Maya, *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y Antología de Documentos*, México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación e Información Teatral Rodolfo Usigli : Escenología, A.C., 1998, 763 pp.
- Reyero, Carlos,” La construcción iconográfica del nacionalismo español en el siglo XIX”, en *La nación española: historia y presente*, coordinador: Fernando García de Cortázar, España, 2001.
- Reyes Valerio, Constantino, *Arte Indocristiano. Escultura del siglo XVI en México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2000, 486 pp.
- Rodríguez Álvarez, María de los Ángeles, *Usos y costumbres funerarias en la Nueva España*, El Colegio de Michoacán A.C., Morelia 2001, 317 pp.
- Rodríguez Castelao, Alfonso, *As Cruces de Pedra Na Galiza*, Editorial Akal, Colección Arealonga - Letras galegas, España, 1990, 280 pp.
- Rojas, Pedro, *Historia General del Arte Mexicano, Época Colonial*, Editorial Hermes, México, 1962.
- Rosell, Lauro E., *Atzacolco, Refugio de un Virrey*. Fotocopia que forma parte del legajo de documentos consignados en *Templo de Santiago Atzacolco*, Asuntos legales I, AGJE-INAH.
- Ruíz, Luis Martín, *Cruceiros Na Provincia Da Coruña*, Volumen I, Diputación Provincial de A Coruña. Imprenta Provincial, 1999.
- Ruiz Medrano, Ethelia, “Los negocios de un Arzobispo: el caso de Fray Alonso de Montúfar”, en *Estudios de Historia Novohispana*, Vol. 12, 1992, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Salas Cuesta, Marcela, “La fundación franciscana de Jilotepec, Estado de México”, en *Dimensión Antropológica*, Revista en Línea del INAH, Volumen 10, 1997. <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/index.php?sIdArt=330&cVol=10&nAutor=SALAS%20CUESTA,%20MARCELA&identi=50&infocad=Volumen%20No.10%20periodo%20%20a%C3%B1o%201997>

- San Agustín, *La Ciudad de Dios*, México, Porrúa, 1994.
- Sánchez Badiola, Juan José, *En torno a Camposagrado, Leyenda, eruditismo y mitología heráldica en la montaña cantábrica*, Madrid, Editorial Visión Libros, 2008, 358 pp.
- Sánchez Orozco, Blanca Estela, *Historia de la iglesia de Huichapan, Hidalgo*, investigación realizada por la cronista de Huichapan para el OSJ Párroco de Huichapan, Hgo., Epifanio Moreno Lemus, 24 pp.
- Sandberg Vavalà, Evelyn, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona, Casa editrice Apollo, 1929.
- Sanz, Ambrosio, *Historia de la cruz y crucifijo: su morfología*, Palencia, Industrias Gráficas Diario-Día, 1951, 231 pp.
- Schmitt, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, en *Relaciones 77*, El Colegio de Michoacán. Invierno 1999. Vol. XX.
- Schönborn, Christoph, *El icono de Cristo, Una introducción teológica*, traducción Antonio Bellella, Madrid, Editorial Encuentro, 1999, 245 pp.
- Sebastián, Santiago, “El Arte Iberoamericano del siglo XVI. Santo Domingo, Méjico, Colombia, Venezuela y Ecuador”, en *Summa Artis*, Historia General del Arte, volumen XXVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 1985
- _____, *Mensaje simbólico del Arte Medieval, Arquitectura, iconografía, Liturgia*, Prol. James Lara. Madrid, Ed. Encuentro, 1994, Col. Ensayos Núm. 84.
- Suess, Paulo, *La conquista espiritual de la América Española, doscientos documentos del siglo XVI*, Quito, Abya Yala, 2002, 512 pp.
- Tertuliano, *Apologéticum*, Capítulo XVI. “Que los Cristianos no adoran la cabeza del jumento, ni palos derechos, ni al sol ni a ononichites”, en http://www.tertullian.org/articles/manero/manero2_apologeticum.htm#C16 Fecha de consulta: septiembre de 2010.
- Torquemada, Juan de, *Monarquía Indiana*, Libro XIII, capítulos XXXVIII al XLVIII. tercera edición, preparada por el Seminario para el Estudio de Fuentes de Tradición Indígena, coordinado por Miguel León-Portilla, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Torre Villar, Ernesto De la, *Fray Pedro de Gante, Maestro y Civilizador de América*, en *Estudios de Historia Novohispana*, No. 005, enero 1974
- Toussaint, Manuel, *La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Su historia, su tesoro, su arte*, México, Porrúa, 1973, 377 pp.

- _____, *Paseos Coloniales*, México, Imprenta Universitaria, 1939, 215 pp.
- _____, *Iglesias de México*, Vol. VI, fotografías de Guillermo Kahlo, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, impreso en los talleres de la Editorial Cultura, México, 1925.
- _____, Gómez, Federico y Justino Fernández, *Planos de la Ciudad de México, Siglos XVI y XVII*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional, 1938, 200 pp.
- Valadés, Diego, *Retórica Cristiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, 834 pp.
- Valero de García Lascuráin, Ana Rita, *Plano topográfico de la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe y sus alrededores en 1691*, México, Basílica de Guadalupe, 2004, 53 pp.
- Varazze, Iacopo da, *Legenda Aurea*, a cura di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone, Torino, Einaudi, 1995.
- Vetter, Ewald M., *Iconografía del "Varón de Dolores". Su significado y origen*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1963.
- Viesca-Treviño, Carlos, "Epidemias y enfermedades en tiempos de la Independencia" (Rev Med Inst Mex Seguro Soc, 2010; 48 (1): 47-54)
- Voltaire, *Diccionario Filosófico* Tomo IX, traducción al español de C. Lanuza, Nueva York, Imprenta de Tyrelli y Tompkins, 1825.
- Wright Carr, David Charles, "Los acabados de los monumentos novohispanos y la petrofilia al final del siglo XX" en *La Abolición del Arte, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 143-180.
- Yarza Luaces, Joaquín, "La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media: Ciclo de conferencias celebrado del 1 al 5 de diciembre de 1986 / coord. por Manuel Núñez Rodríguez*, 1988.
- Zapiain González, Marcela, "La importancia de la antigua cruz atrial del Santuario de Guadalupe y su relación con la cruz atrial de Huichapan, Hgo", en *Boletín Guadalupano*, Año VI, núm. 78. Junio de 2007.
- Zumárraga, Juan de, *Regla Cristiana Breve*, Editorial Jus, México 1951, 523 pp.

Fuentes documentales

Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe

Ramo Clavería, Caja 270, Expediente 3 y expediente 12.

Fondo Arzobispo de México Caja 438, Expediente 76.

Ramo Parroquia. Caja 436 “Padrones de fieles obligados a confesar y comulgar de la cabecera y de los pueblos”, expedientes 1 a 4.

Santuario de Guadalupe, Caja 334, expediente 79, foja 108.

Archivo Geográfico “Jorge Enciso” de la Dirección de Monumentos Históricos del INAH.

Templo de Santiago Atzacolco, Asuntos legales I, Legajo.

Fondo Franciscano del Museo Nacional de Antropología, INAH.

Directorio nuevo Huychiapan que por Auto de 22 de marzo de 1706 años mandó formar NMRP Juan Antonio de Noriega, lector de Teología, Padre de la Provincia de Guadalajara y Vicario Procesal de esta del Santo Evangelio de México a mí Fray Antonio de Escoto, jubilado qualificador en propiedad del Sto. Oficio ministro de esta provincia y guardian del convento de Sn. Mateo Hueichiapan. Volumen 47, docto 1283.

Fondo Franciscano, Vol. 47, Docto. 1284

Fondo Franciscano, Volumen 57, Docto. 1308.

Memoria de todo lo que ay en el Sto. Convento de Huichapan, 1664, Volumen 37, docto 1216.