



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL ENTRAMADO DE LA DEVOCIÓN:
PINTURA, MÚSICA, RELIGIOSIDAD FEMENINA
Y EL NIÑO JESÚS PASIONARIO
EN LA NUEVA ESPAÑA, 1720-1772**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. MARÍA DE LA LUZ ENRÍQUEZ RUBIO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES:

DRA. MARÍA ALBA PASTOR LLANEZA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

DRA. NÉLIDA ESTER SIGAUT VALENZUELA
EL COLEGIO DE MICHOACÁN

DR. JAIME CUADRIELLO AGUILAR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE, 2018.



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.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias a la generosa ayuda de muchas personas e instituciones. En primer lugar quiero agradecer a Lucero Enríquez, directora de esta tesis, por aventurarse una vez más a guiarme en un proyecto que desde el inicio planteó tantos desafíos. Tengo también una profunda deuda con Marialba Pastor y Nelly Sigaut, quienes me acompañaron en este recorrido con genuino interés y cariño. De igual manera, agradezco a Jaime Cuadriello por su atenta lectura y acertadas sugerencias. Ha sido gracias a las agudas observaciones y a los pertinentes comentarios de este magnífico comité tutor que mis ideas han podido tomar forma.

Mi investigación se ha visto asimismo sumamente beneficiada por las discusiones entabladas con amigos y colegas. Quiero, por lo tanto, expresar mi más sincera gratitud a todos los miembros del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente, en el seno de este grupo he tenido la invaluable oportunidad de descubrir, desarrollar y poner en práctica, en más de una ocasión, mi vocación interdisciplinaria. Gracias también a los miembros del Seminario de Creencias y Prácticas Religiosas (siglos XVI-XVIII) cuyos cuestionamientos me ayudaron a enfocar mejor las problemáticas que plantea mi estudio.

Me gustaría igualmente mencionar a otros investigadores que, de uno u otro modo, apoyaron mi trabajo en alguna de sus etapas; compartieron conmigo su tiempo, sus materiales o sus conocimientos, haciendo gala de una generosidad desinteresada, especialmente a Omar Morales Abril y a Aurora González Roldán en Guatemala y México, y a María del Mar Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez en España. Estos apoyos individuales tienen una contraparte institucional que merece ser recordada. Al Teresa

Lozano Long Institute of Latin America Studies (LLILAS) y al Blanton Museum of Art debo el acceso como *Visiting Scholar* a la espléndida Colección Nettie Lee Benson y a las demás bibliotecas de la University of Texas at Austin, las cuales fueron determinantes para perfilar y completar aspectos relevantes de mi trabajo. Agradezco también la valiosa ayuda del personal encargado del Fondo Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Chile y del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México.

A lo largo de estos años he tenido, además, el privilegio de contar con la asistencia económica del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), primero como beneficiaria del programa de becas nacionales y, posteriormente, como asistente del proyecto *Musicat*: “Catálogos de los libros y papeles de música del Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México”. Gracias a este apoyo pude adquirir materiales indispensables para mi trabajo de investigación, financiar—en parte—mis estancias fuera de México y hacer los arreglos finales a este escrito. De vital importancia fue también el apoyo otorgado por Thoma Art Foundation para estudiar algunas pinturas pertenecientes a la Colección de Carl & Marilynn Thoma mismas que, al ser confrontadas con las obras novohispanas que integran mi *corpus* de estudio, pusieron al descubierto vínculos sumamente interesantes.

Por último, quiero reconocer que no habría concluido esta tesis sin el amoroso e incondicional apoyo de mis padres, Celia y Federico; de mis hermanas, Montserrat y Arantxa, y de la cálida presencia de Canelita y Zo, mis pacientes compañeras. Ha sido gracias a su comprensión y a su actitud solidaria ante los enormes requerimientos de tiempo y energía implicados en este trabajo que he podido llegar hasta el fin. A todos ustedes, de corazón, muchas gracias.

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1. La devoción al Niño Jesús.....	18
1.1 — Los devocionarios novohispanos sobre la Infancia de Jesús.....	23
1.2 — La devoción en correspondencias	28
1.3 — La devoción en vínculos semánticos.....	31
1.4 — La devoción a la Infancia: entre lo material y lo espiritual.....	37
Capítulo 2. El Niño Jesús tañendo la cruz (c. 1730-1740).....	42
2.1 — Una imagen de devoción femenina	44
2.2 — Correspondencias visuales	50
2.3 — Correspondencias intelectuales en la cítara de Jesús	54
2.4 — Correspondencias teológico-afectivas en un villancico eucarístico	68
El estribillo y sus correspondencias afectivas.....	72
Coplas y teología en agudezas verbales.....	77
2.5 — El músico pasionario como índice material.....	81
Capítulo 3. Cristo niño de la espina (c. 1720-1734)	84
3.1 — Herencia e innovación.....	88
3.2 — Semejanzas y diferencias	95
Semejanzas gestuales: la Pasión perpetua.....	95
Las diferencias formales y sus implicaciones afectivas.....	100
3.3 — Compasión, lágrimas y ternura a través de devocionarios y villancicos.....	102
Los villancicos de lágrimas	107
3.4 — La coexistencia de dos sensibilidades.....	125
Capítulo 4. El Niño Jesús de la premonición (1764).....	127
4.1 — Perfeccionándose en el espejo de Jesús Niño.....	129
4.2 — La imitación de Cristo como reflexión especular.....	135
4.3 — Varias devociones en un solo lienzo	143
El Corazón de Jesús.....	144
El Varón de Dolores	148
Las arma Christi	151
Meditación aleatoria en un villancico de almoneda.....	157
4.4 — La imitación espiritual	164

Capítulo 5. El Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista (1772).....	167
5.1— Una imagen hecha para meditar en silencio.....	172
5.2— De Italia a España y luego a América.....	176
El Niño Jesús dormido	176
San Juan Bautista imponiendo silencio.....	186
5.3 — El sueño y el silencio en correspondencias gestuales.....	192
Jesús—Eros.....	194
Juan Bautista—Harpócrates.....	197
5.4 — El sueño y el silencio en los villancicos de arrullo.....	199
5.5 — La prevalencia de la interioridad	218
Conclusiones	221
Apéndice de música.....	227
1. Qué música divina, José de Cáseda y Villamayor.....	228
2. No suspires, no llores, anónimo [¿Francisco de Atienza y Pineda?]	244
3. Tierno llorar, Rafael Antonio Castellanos y Quirós	250
4. Vengan, no se detengan, Juan Gutiérrez de Padilla	263
5. Si el Amor se quedare dormido, Juan de Araujo.....	269
6. Pues el silencio—Apelemos al sueño, Joseph Gavino Leal	280
Abreviaturas y fuentes	296
Bibliografía	300

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Alonso Ramos, <i>Primera parte de los prodigios de la omnipotencia [...] en la vida de [...] Catarina de San Juan</i> (Puebla: Diego Fernández de León, 1689)	19
Figura 2. “Vida de la Madre María Marcela religiosa capuchina de Querétaro”, c. 1750 (copiado en 1844), Biblioteca Nacional de México. Foto: Carolina Sacristán.	21
Figura 3. Devocionarios, Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina. Foto: Carolina Sacristán.	24
Figura 4. Anónimo, <i>Niño Jesús de la Pasión tañendo la cruz</i> , óleo sobre tela, c. 1730-1740, 111 x 82 cm, colección particular.	42
Figura 5. Anónimo, <i>Cristo de la Victoria</i> , siglo XVIII, grabado.	48
Figura 6. Anónimo, <i>Niño Jesús tañendo la cruz</i> , madera tallada y policromada, siglo XVIII, Murcia, España.	49
Figura 7. Luis Milán, <i>Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro</i> , Valencia, 1536, frontispicio.	51
Figura 8. Andrés de Soto, <i>Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgando la guitarra de cinco órdenes o cuerdas</i> , Madrid, Imprenta de Cruzada, 1764, portada.	52
Figura 9. Anónimo, “Communio generalis”, <i>Imago Primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica</i> , Antuerpiae, Balthasar Moreti, 1640.	61
Figura 10. Augustin Chesnau, <i>Orpheus Eucharisticus</i> , Paris, Florentinum Lambert, 1657.	65
Figura 11. Benedicto van Haeften, “ <i>Communicantes Christi Passionibus gaudete</i> ”, <i>Camino real de la cruz</i> , Valladolid, Juan Godínez, 1721.	67
Figura 12. José de Cáseda y Villamayor, <i>Qué música divina</i> (parte de tiple 1, f. 1r, estribillo), Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.	69
Figura 13. José de Cáseda y Villamayor, <i>Qué música divina</i> (parte de tiple 1, f. 1v, coplas), Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.	70
Figura 14. Augustin Chesnau, <i>Orpheus Eucharisticus</i> , Paris, Florentinum Lambert, 1657, portada.	78
Figura 15. Juan Bermudo, “Vihuela de siete órdenes”, <i>Declaración de instrumentos musicales</i> , Osuna: Juan de León, 1555.	80
Figura 16. <i>Cristo niño de la espina</i> (c. 1720), Diego Domínguez Sanabria, óleo sobre tela, 68.5 x 52 cm, Museo Nacional de Arte.	84
Figura 17. <i>Cristo niño de la espina</i> (c. 1713-1734), Nicolás Rodríguez Juárez, óleo sobre tela, 95 x 74 cm, Museo Franz Mayer.	85
Figura 18. Francisco de Zurbarán, <i>La casa de Nazareth</i> , c. 1640, óleo sobre tela, 165 x 218.2 cm, Cleveland Museum of Art, Estados Unidos.	88
Figura 19. Anónimo, <i>El taller de Nazaret</i> , siglo XVII, óleo sobre tela, iglesia de San Miguelito, Cholula, México.	90
Figura 20. Anónimo, <i>Niño Jesús de la espina</i> , siglo XVII, Catedral Metropolitana, México.	90

Figura 21. Francisco de Zurbarán, <i>El Niño Jesús de la espina</i> , c. 1645-1650, óleo sobre tela, 120 x 85 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla, España.	92
Figura 22. Taller de Zurbarán, <i>Niño Jesús de la espina</i> , c. 1625-1630, óleo sobre tela, 69.50 x 42.50 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla, España.	92
Figura 23. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, <i>Niño de la espina</i> , siglo XVII, óleo sobre tela, 111 x 84 cm, Museo colonial, Colombia.	94
Figura 24. Agustín García Zorro y Useche (atrib.), <i>Madre Francisca del Niño Jesús</i> , 1708, 127 x 95 cm, Museo Nacional, Colombia.....	Error! Bookmark not defined.
Figura 25. Gaspar de Figueroa (atrib.), <i>El Niño de la espina, Santa Rosa de Lima y Santa Rosa de Viterbo</i> , siglo XVII, óleo sobre madera, 19 x 58.05 cm, Museo Santa Clara, Colombia.	Error! Bookmark not defined.
Figura 26. Tomé de Jesús, <i>Trabajos de Jesús</i> (portada), Madrid: Antonio Marín, 1764. (Primera impresión: 1602)	104
Figura 27. Nicolás de Espinola, <i>Ejercicios de desagravio y tiernas memorias</i> (portada), México, 1736.....	106
Figura 28. Anónimo, <i>No suspires, no llores</i> (parte de soprano), c. 1716, Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.....	110
Figura 29. Anónimo, <i>No suspires, no llores</i> (parte de acompañamiento), c. 1716, Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.	110
Figura 30. Rafael Antonio Castellanos y Quirós, <i>Tierno llorar</i> (parte de contralto 2, estribillo), 1768, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala. Foto Omar Morales Abril.....	116
Figura 31. Rafael Antonio Castellanos y Quirós, <i>Tierno llorar</i> (parte de contralto 2, coplas), 1768, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala. Foto Omar Morales Abril.	116
Figura 32. Miguel de Herrera, <i>Niño Jesús de la premonición</i> , 1764, óleo sobre tela, 123.5 x 87.5 cm, Museo Nacional del Virreinato, México.....	127
Figura 33. Miguel Cabrera, <i>sor María Josefa Ignacia</i> (religiosa capuchina), siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, México.	131
Figura 34. Cornelis de Galle I o II, <i>Speculum amoris</i> , grabado, siglo XVII.....	136
Figura 35. Antonio Ginther, “ <i>Ecce venio</i> ”, <i>Speculum amoris et doloris</i> , 1752.	140
Figura 36. Antonio Ginther, “ <i>Obediens usque ad mortem</i> ”, <i>Speculum amoris et doloris</i> , 1752.	141
Figura 37. Antonio Ginther, “ <i>Ignis ab imo</i> ”, <i>Speculum amoris et doloris</i> , 1752.....	142
Figura 38. José del Castillo, sor María Clara Josefa, c. 1769, óleo sobre tela, 198.2 x 113.3 cm, Museo Nacional de Arte, México.	144
Figura 39. Israhel van Meckenem, <i>Varón de Dolores de pie sobre el sepulcro con los instrumentos de la Pasión</i> , 16.3 X 11 cm, grabado, c. 1470-1500, The British Museum, Inglaterra.....	149

Figura 40. Simon Bening, <i>El Niño Jesús de la Pasión rodeado por los instrumentos de la Pasión</i> , témpera de colores, pintura dorada y hoja de oro sobre pergamino, c. 1525-1530, 16.8 x 11.4 cm, J. Paul Getty Museum, Estados Unidos.	153
Figura 41. Gregorio Gamarra, <i>Niño Jesús con los instrumentos de la Pasión</i> , siglo XVII, Museo Nacional del Arte, Bolivia.....	155
Figura 42. Hieronymus Wierix, <i>Cristo adolescente arrodillado sobre los instrumentos de la Pasión</i> , grabado, 10.3 x 6.6 cm, The British Museum, Inglaterra.....	155
Figura 43. Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Vengan, no se detengan</i> (parte de tenor) [estribillo], Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.....	159
Figura 44. Juan Gutiérrez de Padilla, <i>Vengan, no se detengan</i> (parte de tenor) [coplas], Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.....	160
Figura 45. Nicolás Enríquez, <i>Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista</i> , 1772, óleo sobre lámina de cobre, 29 x 21.1 cm, Musée de la crèche, Francia.	167
Figura 46. Morales, <i>Sor Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad</i> , 1765, grabado, John Carter Brown Library, Estados Unidos.....	171
Figura 47. Giacomo Francia, <i>Ego dormio et cor meum vigilat</i> , c. 1510-1530, grabado, 13.5 x 19.7 cm, The British Museum, Inglaterra.	177
Figura 48. Bartolomeo Coriolano (atrib.) a partir de Guido Reni, <i>Niño Jesús dormido sobre la cruz</i> , c. 1625-1635, xilografía, 8.09 x 12.04 cm, The British Museum, Inglaterra.....	179
Figura 49. Bartolomé Esteban Murillo, <i>Niño Jesús dormido sobre la cruz</i> , c. 1670-1675, Graves Gallery, Inglaterra.....	180
Figura 50. Bartolomé Esteban Murillo, <i>Niño Jesús dormido sobre la cruz</i> , c. 1660-1665, Museo del Prado, España.	180
Figura 51. Michelangelo Merisi da Caravaggio, <i>Cupido o Eros dormido</i> , 1608, Palazzo Pitti, Italia.....	181
Figura 52. Bartolomé Esteban Murillo, <i>Niño Jesús dormido sobre la cruz</i> , c. 1660-1665, colección privada, Inglaterra.....	182
Figura 53. <i>Eros dormido</i> de la villa romana de Pisões, siglo II d.c, Portugal.	182
Figura 54. Taller de Juan Martínez Montañés, <i>Niño Jesús dormido sobre la cruz</i> , c. 1601-1625, peltre policromado, 14 x 41 x 20 cm, Museo Nacional de Escultura, España.....	184
Figura 55. Juan Martínez Montañés, <i>Niño Jesús triunfante de la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla</i> , 1607.....	185
Figura 56. Barthel Beham, <i>Niño durmiendo sobre un cráneo</i> , 1525, grabado, 3.4 x 4.8 cm, The British Museum, Inglaterra.	185
Figura 57. Giulio Bonasone a partir de Miguel Ángel, <i>La Madonna del silenzio</i> , c. 1561-1570, grabado, 39.1 x 28.6 cm, the British Museum, Inglaterra.....	188
Figura 58. Hieronymus Wierix, <i>La Sagrada Familia con el Niño dormido</i> , grabado, antes de 1619, 9.4 x 6.6 cm, The British Museum, Inglaterra.....	190
Figura 59. Anónimo peruano, <i>El sueño del Niño Jesús</i> , óleo sobre lámina de cobre, siglo XVIII, Collection of Carl & Marilynn Thoma, Estados Unidos.....	191

Figura 60. Virgen de la Novena, óleo sobre tela, siglo XVIII, Iglesia de San Sebastián (Madrid), España.....	191
Figura 61. <i>Eros dormido</i> , mármol calcáreo blanco, siglo II-siglo III (primera mitad), Museo Municipal de Antequera, España.....	196
Figura 62. Harpócrates, 117-138 a.C, mármol, 158 cm de altura, Musei Capitolini, Italia.	197
Figura 63. Juan de Araujo, <i>Si el amor se quedare dormido</i> (parte de tiple 1, f. 1r), Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Música 156.....	201
Figura 64. Juan de Araujo, <i>Si el amor se quedare dormido</i> (parte de tenor, f. 1r), Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Música 156.....	201
Figura 65. Joseph Gavino Leal, <i>Pues el silencio</i> (parte de tiple 1, f. 1r), Archivo Musical Histórico del Conservatorio de Las Rosas.....	210
Figura 66. Joseph Gavino Leal, <i>Pues el silencio</i> (parte de violín 1, f. 1r), Archivo Musical Histórico del Conservatorio de Las Rosas.....	210

LISTA DE TABLAS

Capítulo 4. El Niño Jesús de la premonición

Tabla 1. Secuencia de episodios evangélicos <i>versus</i> coplas.....	164
---	-----

LISTA DE EJEMPLOS

Capítulo 2. El Niño Jesús tañendo la Cruz

Ejemplo 1. <i>Qué música divina</i> , texto completo y análisis formal.....	71
Ejemplo 2. <i>Qué música divina</i> , c. 10-13.....	74
Ejemplo 3. <i>Qué música divina</i> , c. 19-23.....	74
Ejemplo 4. <i>Qué música divina</i> , c. 50-55.....	75
Ejemplo 5. <i>Qué música divina</i> , c. 58-64.....	76

Capítulo 3. Cristo Niño de la espina

Ejemplo 1. <i>No suspires, no llores</i> , texto completo y análisis formal.....	111
Ejemplo 2. <i>No suspires, no llores</i> , c. 23-31.....	112
Ejemplo 3. <i>No suspires, no llores</i> , c. 66-73.....	113
Ejemplo 4. <i>No suspires, no llores</i> , c. 74-77.....	113
Ejemplo 5. <i>Tierno llorar</i> , texto completo y análisis formal.....	117
Ejemplo 6. <i>Tierno llorar</i> , c. 7-9.....	120
Ejemplo 7. <i>Tierno llorar</i> , c. 15-19.....	121
Ejemplo 8. <i>Tierno llorar</i> , c. 29-34.....	122
Ejemplo 9. <i>Tierno llorar</i> , c. 11-15.....	123

Capítulo 4. El Niño Jesús de la premonición

Ejemplo 1. <i>Vengan, no se detengan</i> , texto completo y análisis formal	161
Ejemplo 2. <i>Vengan, no se detengan</i> , c. 1-7.....	163

Capítulo 5. El Niño Jesús dormido velado por San Juan Bautista

Ejemplo 1. <i>Si el Amor se quedare dormido</i> , texto completo y análisis formal	202
Ejemplo 2. <i>Si el Amor se quedare dormido</i> , c. 9-15.	204
Ejemplo 3. <i>Si el Amor se quedare dormido</i> , c. 15-20.....	205
Ejemplo 4. <i>Si el Amor se quedare dormido</i> , c. 24-29.....	206
Ejemplo 5. <i>Si el Amor se quedare dormido</i> , c. 39-43.....	206
Ejemplo 6. <i>Pues el silencio</i> , texto completo y análisis formal	211
Ejemplo 7. <i>Pues el silencio</i> , c. 48-54.....	214
Ejemplo 8. <i>Pues el silencio</i> , c. 71-77.....	214
Ejemplo 9. <i>Pues el silencio</i> , c. 96-101.....	216
Ejemplo 10 <i>Pues el silencio</i> , c. 131-135.....	217
Ejemplo 11. <i>Pues el silencio</i> , c. 158-162.....	217

Introducción

Las pinturas quedan, pero las emociones se disipan. Resignarnos a perderlas parece demasiado difícil para quienes estudiamos la imagen devocional porque la devoción es ante todo sentimiento, proyección personal y colectiva. Pero, ¿qué pueden decirnos sobre las emociones un Niño Jesús que sostiene la cruz como si fuese un instrumento musical, otro que muestra su dedo herido por la corona de espinas, uno más que abraza los instrumentos pasionarios y, por último, otro que duerme sobre la cruz bajo la mirada silenciosa de Juan el Bautista? ¿Qué hay detrás de la circunspección solemne de estas figuras casi siempre solitarias tan similares entre sí y, al mismo tiempo, tan distintas? En este trabajo sostengo que los cuadros del Niño Jesús Pasionario que conservamos fueron herramientas piadosas femeninas y *locus* simbólicos de la imitación de Cristo. Como tales, fueron pensados con la intención de provocar respuestas emotivas al igual que procesos de decodificación en sus espectadoras creyentes. Pero si la riqueza de sus símbolos basados en el presagio de la Pasión se mantuvo más o menos estable a lo largo de los siglos, su manera de conmover pudo haberse modificado en función de las tensiones típicas del catolicismo dieciochesco dividido, como sabemos, entre la práctica de la religiosidad externa y la interna. Nos encontramos, pues, ante imágenes de un simbolismo asentado sobre una base teológica y doctrinal inmutable que, sin embargo, testimonian los cambios en la sensibilidad religiosa, las motivaciones y las aspiraciones de las devotas de su tiempo.

Entre las novedades que trajo consigo el siglo XVIII estuvo una transformación en el entendimiento de la naturaleza divina que repercutió en las formas de religiosidad. Esta incluyó la manera individual de relacionarse con el Dios niño durante la oración o, por lo

menos, con las imágenes que lo representaban. A grandes rasgos, podemos decir que existieron dos maneras de entrar en contacto con lo divino. Una de ellas privilegia la noción de un Dios perceptible a través de los sentidos el cual, supuestamente, se revelaba a los creyentes por medio de correspondencias entre lo material y lo inmaterial. En esta línea de pensamiento, tratar a una efigie del Niño Jesús como si fuese un infante vivo o incluso recurrir a gestos corporales que recreaban de forma simbólica los dolores de la Infancia y de la Pasión, se consideraban vínculos que unían profundamente a los devotos con Cristo. En cambio, para la otra forma de religiosidad, el cuerpo y sus sentidos no eran medios esenciales para percibir la presencia de Dios. Por tal motivo, privilegiaba el autoconocimiento y la reflexión como el camino más efectivo para entrar en contacto con lo divino. En teoría, Dios se revelaba al interior del ser humano; de ahí que la práctica de las virtudes se impusiese como un correctivo moral que hacía a los devotos más semejantes a Cristo en espíritu. Los sentimientos suaves supuestamente matizan la percepción del sufrimiento de Jesús y propiciaban una relación más familiar con él.

En la Nueva España del siglo XVIII ambas formas coexisten dando lugar a una religiosidad que comparte elementos de las dos vertientes, como parece haber ocurrido también en Europa. La Iglesia católica romana manifestó su preferencia por alguna de estas maneras de aproximarse a Dios en diversos momentos del siglo. Lo hizo sin perder de vista la relevancia de promover una religiosidad que diferenciaba las élites laicas y religiosas de la población rural o urbana.¹ El poder juega aquí un papel central. La historia de cómo expresar el sentimiento religioso consiste en una negociación entre las jerarquías

¹ Antonio Rubial sitúa los orígenes de este fenómeno en la segunda mitad del siglo XVII, véase “Un nuevo laico, ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo ‘burgueses’ en Nueva España a finales del siglo XVII y principios del XVIII”, *Estudios de Historia Novohispana* (2017): 1-25.

eclesiásticas y los fieles en las formas de relacionarse con lo divino. Esta contempla una distinción de género orientada a guardar la disciplina mediante la imposición de normas de conducta moral diferenciada. Así, se promovieron devociones típicamente femeninas o masculinas a la par que devociones de carácter universal. Tal situación respondía a los estereotipos tradicionales de la mujer y el hombre como seres con inclinaciones emotivas e intelectuales completamente diferentes. La presunta facilidad de las mujeres para experimentar de manera exagerada toda clase de pasiones, emociones y afectos las hacía también, en teoría, más propensas al fervor religioso. Era relevante entonces que contasen con imágenes útiles para educar su sensibilidad, independientemente de la forma externa o interna que cada mujer eligiese para expresar su veneración por lo divino.

La devoción por la Infancia de Jesús predominó entre las mujeres. Los cuadros novohispanos del Niño Jesús Pasionario lo confirman de varias maneras: copian los adornos con que las propietarias solían favorecer a sus imágenes infantiles de bulto, entre ellos las perlas, la cuna, las telas, los moños, los encajes o las flores. Lo mismo sugieren las pequeñas dimensiones de las obras, las cuales habrían sido idóneas para colocarse dentro de una capilla particular, celda u oratorio. Estos sitios eran, por lo general, los preferidos por las creyentes para llevar a cabo sus prácticas piadosas. También incorporan una variedad de símbolos que remiten a la supuesta similitud entre las mujeres y Jesús en su condición de niño.

El limitado número de cuadros del Niño Jesús Pasionario, así como de otras fuentes directamente relacionados con ellos que han llegado hasta nosotros, parece indicar que la devoción por esta advocación no fue popular en la Nueva España. Más bien da la impresión de haberse restringido a un grupo relativamente pequeño de monjas o mujeres laicas,

pertenecientes a las élites hispano criollas, quienes por iniciativa propia pudieron haber encomendado sus hechuras a diferentes pintores. Estas mujeres debieron contar, por un lado, con las herramientas conceptuales necesarias para penetrar en diferentes niveles la densidad simbólica y teológica que subyace en cada una de las imágenes y, por otro lado, con un entorno material propicio para establecer vínculos materiales, semánticos o afectivos con ellas. Gracias a este cruce de saberes, circunstancias y emociones las imágenes del Niño Jesús Pasionario se habrían convertido en herramientas adecuadas para promover la imitación de Cristo como ejemplo y por empatía.

La imitación como objetivo primordial de la vida cristiana es una herencia de la *devotio moderna*, corriente espiritual surgida en los Países Bajos a finales del siglo XIV que se mantuvo vigente durante toda la Edad Moderna. En sus orígenes, este movimiento promovió la creación y difusión de herramientas devocionales que ayudasen a los fieles a entrar en contacto directo con Dios y a trazar su propio camino a la salvación. Su doctrina consta en el libro intitulado *De Imitatione Christi* (1418 o 1427), atribuido a Tomás Kempis, que señala a Cristo crucificado como modelo. Su ejemplo se propuso con un carácter universal; sin embargo, la supuesta similitud entre el cuerpo de Cristo y el cuerpo de las mujeres, dada su capacidad para sangrar y para nutrir, supuso una asociación más directa con lo femenino.² Esta postura generó una vertiente dentro de una supuesta universalidad.

En el siglo XVI, cuando la devoción a la niñez de Jesús comenzó a propagarse por Europa, tuvo lugar una segunda derivación. El Niño Jesús se propuso entonces como un modelo espiritual. La piedad moderna adjudicó innumerables virtudes a los episodios de la

² Caroline Walker Bynum, "El cuerpo femenino y la práctica religiosa femenina en la baja Edad Media", Michel Feher, Ramona Nadaff y Nadia Tazi (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (Madrid: Taurus, 1990), 162-225.

Infancia difundidos a través de los evangelios apócrifos. Entre estas virtudes se encontraban algunas asociadas al buen comportamiento femenino desde épocas muy tempranas, como la obediencia, la mansedumbre o la pureza, por dar solo algunos ejemplos. La capacidad de Cristo niño para transformar su vulnerabilidad en virtud se presentó entonces como una característica cercana a la condición femenina que no necesariamente involucraba lo corporal.

Ambas vertientes de la imitación de Cristo dieron lugar a dos tendencias emotivas distintas. Aun cuando estuvieron presentes de manera simultánea durante siglos, estas confluyeron de forma singular durante los primeros tres tercios del siglo XVIII. En dicho periodo, una vertiente creó imágenes dramáticas que pretendían ser una encarnación del sufrimiento demostrado por las heridas que sangran profusamente, por las abundantes lágrimas y por los gestos apesadumbrados del pequeño Jesús, todo lo cual buscaba estimular la compasión. En contraste, la otra favoreció la producción de obras donde el Niño se representa con un semblante inocente, dulce, apacible que busca comunicar a quien lo mira el inevitable dolor de la Pasión pero apelando sobre todo a la ternura.

En este trabajo analizo cinco imágenes novohispanas del Niño Jesús Pasionario que fueron pintadas en un periodo el periodo comprendido entre 1720 y 1772. Se conserva poquísima información sobre estas obras. El silencio en torno a ellas desafía nuestra habilidad para descubrir cómo pudieron influir sobre las emociones de sus devotas, cómo se interpretaron sus símbolos y en qué medida este simbolismo devocional refleja los avatares del catolicismo del siglo XVIII. Una posible clave de aproximación está en considerar a las pinturas como indicios, siguiendo los pasos de Carlo Ginzburg.³ Las

³ Carlo Ginzburg, "Clues: Roots of a Scientific Paradigm", *Theory and Society* 7, no. 3 (1979), 273-288.

peculiaridades de cada imagen, sus semejanzas y sus diferencias, bastan entonces para percibir en ellas una densidad insospechada a simple vista. Esta complejidad puede empezar a decodificarse pensando en las imágenes como los hilos de una trama en la cual participan también otros documentos relacionados con la devoción a la Infancia. Me refiero, en primer lugar, a los manuales de oración y a los devocionarios, los cuales aportan información sobre el papel de las imágenes del Niño Jesús durante la oración, así como de la manera de dirigirse a la divinidad representada a través de ellas; en segundo lugar, a los libros de emblemas, que ayudan a interpretar los símbolos presentes tanto en las imágenes como en algunos devocionarios y, por último, a los villancicos, género poético-musical que constituye una vía de acceso única al universo emotivo (de la oración, de las imágenes y de los símbolos) en tanto que muestra la pervivencia o los cambios del sentimiento religioso, sugiriendo incluso connotaciones que de otra forma habrían permanecido confusas o ignoradas.

Considero que las imágenes, la literatura devocional y los villancicos son fuentes interrelacionadas puesto que actúan dentro de los límites de un mismo sistema simbólico, como lo plantea Clifford Geertz, o sea una red ecléctica formada por objetos, acciones, eventos o cualquier otra cosa que transmite significados. Este sistema ordena al mundo de maneras específicas y, al mismo tiempo, modela las experiencias y acciones de quienes participan de él. Al interior de esta red, Jesús (representado en este caso por las pinturas del Niño Pasionario) funciona como un eje simbólico que dicta a las creyentes un modo de vida basado en su imitación corporal o espiritual. El propósito de este ejercicio consiste en provocar estados de ánimo (dolor, compasión, ternura, dulzura, etcétera) y en generar motivaciones (por ejemplo, ser obediente, mansa, humilde, etcétera, como Jesús), que han

quedado plasmadas de manera idealizada tanto en los devocionarios como en los villancicos.⁴

Las profundas conexiones que existen entre estos elementos (imágenes, textos y música) justifican la caracterización de mi trabajo como un estudio transversal e interdisciplinario que se nutre de trabajos previos de otros autores, con objetos de estudio y enfoques distintos entre sí. Entre los más relevantes para la metodología que he desarrollado está el trabajo de Frédéric Cousinié que propone un método de interpretación de las imágenes de devoción a partir de la literatura espiritual. Así provee un esquema de lectura de las imágenes en tres niveles: referencial (denotativo o literal), semántico (connotativo o simbólico) y expresivo (o afectivo) cuya articulación nos aproxima a los modelos relacionales, hermenéuticos y perceptivos que permitían la aprehensión de las imágenes devocionales por parte de los creyentes.⁵ Ahora bien, los dos primeros niveles (referencial y semántico) se han desarrollan con relativa frecuencia en los estudios histórico artísticos que siguen el método iconográfico-iconológico de Erwin Panofsky. Como es bien sabido, este autor propone la comprensión de las obras como expresiones simbólicas de la cultura en que fueron producidas y no como objetos aislados.⁶ Si bien mi investigación aborda los significados de símbolos esenciales para la comprensión de las imágenes, se concentra de forma especial sobre la cuestión afectiva. En este sentido han sido de vital importancia los estudios de David Freedberg que se refieren a la empatía como

⁴ Las ideas de este párrafo se basan en la definición de religión que formula Clifford Geertz en "Religion as a Cultural System", en *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (London: Fontana Press, 1993), 87-125.

⁵ Frédéric Cousinié, "Images et meditation dans la litterature spirituelle espagnole", *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, ed. María Cruz de Carlos Varaona *et al.* (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 273-295.

⁶ Erwin Panofsky, *Meaning and the Visual Arts* (Chicago: Chicago University Press, 1982).

el vínculo principal entre un espectador y una imagen que por sí misma goza de una vitalidad efectiva. Esta configuración es la que estimula a los devotos a responder de una forma emotiva que los impulsa a adoptar comportamientos (por ejemplo, aquellos asociados a la imitación de Cristo) que influyen en su modo de vida. Para dar mayor densidad al estudio de las emociones recurro al análisis retórico (musical y literario) de villancicos con tópicos afines al tema de las pinturas. Al igual que Bernardo Illari, empleo elementos provenientes del discurso oratorio de tradición grecolatina como categorías de análisis aplicables tanto al texto como a la música.⁷ Los contenidos de la poesía se analizan, además, a partir de tratados españoles de época como la *Agudeza y arte de ingenio* Baltasar Gracián, *La poética* de Ignacio de Luzán y los *Principios de retórica y poética* Francisco Sánchez Barbero, según el caso.⁸

Evaluados en conjunto, los resultados obtenidos permiten vislumbrar la existencia de una “comunidad emocional” particular, o sea de un grupo de mujeres, regidas por normas determinadas de valoración y expresión emotiva, que compartieron intereses, objetivos y valores similares y que, sin embargo, parecen haber manifestado a través de sus imágenes del Niño Jesús Pasionario “estilos emocionales” tan diversos como pudieron serlo ellas mismas.⁹ Con este tipo de trabajo busco hacer una aportación complementaria a diferentes tipos de estudios históricos, artísticos y musicológicos, así como arrojar alguna luz sobre un grupo de imágenes que hasta ahora no han sido lo suficientemente estudiadas:

⁷ Bernardo Illari, “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”, 4 vols. (Tesis doctoral, University of Chicago, 2001).

⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [1642] (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996). Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general* (Zaragoza: Francisco Revilla, 1737). Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética* [1804] (Barcelona: Librería de Pons y Compañía, 1840)

⁹ Barbara Rosemwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (Ithaca: Cornell University Press, 2006).

sobre *El Niño Jesús tañendo la cruz* tenemos solo el estudio interpretativo de Luis Robledo Estaire;¹⁰ al *Cristo de Niño de la espina* de Diego Domínguez Sanabria, al *Niño Jesús de la premonición* de fray Miguel de Herrera y al *Niño Jesús dormido sobre la cruz* de Nicolás Enríquez se les conoce por las fichas catalográficas comentadas de los museos a los que pertenecen;¹¹ del *Cristo niño de la espina* de Nicolás Rodríguez Juárez no tenemos todavía nada escrito.

Como antecedentes de estas primeras aproximaciones deben considerarse los estudios sobre las obras europeas del Niño Jesús Pasionario. La mayoría de estos trabajos se concentran en identificar y clasificar las variantes del tipo iconográfico, así como en ofrecer una breve interpretación y aclarar el origen de la devoción; siguen, en cierta medida, el camino dictado por estudiosos como John Knipping y Emile Mâle que fueron los primeros en dar a conocer las imágenes flamencas y francesas.¹² En aquellos, hay también un notable interés por citar la vasta génesis literaria de la iconografía e incluso por relacionar determinadas imágenes con las prescripciones de tratados pictóricos

¹⁰ Luis Robledo Estaire, "El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la luz de San Agustín", *Studia Aurea. Revista de Literatura española y Teoría Literaria del Siglo de Oro y del Renacimiento*, 1(2007): 1-27. La obra se dio a conocer en *Artes de México. La imagen de la música en México* 18, no. 148 (1971-1972). Ahí apareció como imagen de portada. Santiago Sebastián publicó una nota sobre el cuadro en "La imagen de la cruz como instrumento musical", *Traza y Baza*, 6(1976): 120-121. Lo mismo hizo Salvador Moreno en *Detener el tiempo. Escrito musicales*, ed. Ricardo Miranda (México: Instituto Nacional de Bellas Artes-CENIDIM, 1996).

¹¹ *Cristo niño de la espina*: Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, vol. 1, (México: Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/CONACULTA, 2009), 91-94. *Niño Jesús de la Premonición*: Roberto M. Alarcón y María del Rosario García, *Pintura novohispana: Museo Nacional del Virreinato* (México: Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996), 174. *Niño Jesús dormido sobre la cruz*: Raphaël Carreau, *Devotion Baroque. Trésors du musée de Chaumont. Amérique Latine, Espagne et Italie XVIIe-XVIIIe siècle* (Chaumont: Musée de la crèche, 2009), 27.

¹² John Knipping, *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*, vol. 1 (Nieuwkoop: B. de Graaf, 1974), 109-114. Emile Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes* (Madrid: Encuentro, 1990), 287-294.

coetáneos.¹³ Los estudios sobre imágenes americanas del Niño Jesús Pasionario han transitado por derroteros similares a estos desde que Santiago Sebastián y Héctor Schenone pusieron su mirada sobre las obras que perviven en Sudamérica.¹⁴ Las publicaciones más recientes añaden a estas consideraciones cuestiones relacionadas con los antecedentes visuales de las obras, su difusión en los virreinos, o bien sobre la introducción de esta advocación en los territorios de la Nueva España.¹⁵

Los trabajos de Ángel Peña y Barbara Mauldin señalan la presencia de las imágenes infantiles pasionarias en los conventos femeninos, pero no se detienen sobre las probables relaciones entre estas imágenes y sus devotas quizá debido al silencio de las fuentes. Antonio Rubial recoge algunos testimonios que aportan pistas sobre esta cuestión en su libro sobre la religiosidad de las beatas novohispanas.¹⁶

¹³ Entre estos trabajos se encuentran: Ana García Sanz, “Los Niños de Pasión: la infancia y la muerte”, en *El Niño Jesús en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid* (España: Patrimonio Nacional, 2010), 299-387. Michele Dolz, *El Niño Jesús: Historia e imagen de una devoción del Divino Niño* (Jaén: Almuzara, 2010), 141-144, 236-239. José Luis Requena “Algunas consideraciones sobre la prefiguración de la Pasión de Cristo en su Santa Infancia en la pintura barroca andaluza”, en *Aquenda et allende: Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*, coord. Lázaro Gila Medina (España: Diputación de Granada, 2014): 63-85. Eduardo Lamas-Delgado, “Quelques considérations sur le thème du présage de la Passion en Espagne. À propos d’une image ‘très mystérieuse de la Nativité’, tableau retrouvé de Mateo Cerezo (1637-1666)”, *Journal of the International Association Research Institutes in the History of Art* 33(2012), http://www.riha-journal.org/articles/2012_/2012-jan-mar/lamas-mateo-cerezo, consultado el 10 de abril de 2014.

¹⁴ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico* (Madrid: Encuentro, 1990), 198-199. Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo* (Argentina: Fundación tarea, 1998), 110-113.

¹⁵ Me refiero a los textos de: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, “La iconografía del Niño Jesús Pasionario en la pintura de los virreinos americanos”, en *Cátedra Xavier Moyssén Echeverría. México: angustia de sus Cristos*, (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2015), 17-45. Ángel Peña Martín, “Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Montañés en Iberoamérica”, *TRIM* 3 (2011): 75-88. Barbara Barieau Mauldin, “Images of the Christ Child: Devotions and Iconography in Europe and New Spain (Tesis doctoral: University of California, 2001), 104.

¹⁶ Antonio Rubial, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006). Véase especialmente el caso de Gertrudis Rosa Ortiz, quien asegura haber visto al Niño Jesús cargando la cruz de la misma manera que lo hacía la escultura del pequeño Nazareno que la beata tenía en su casa.

Los estudios enfocados en las comunidades religiosas femeninas han avanzado notablemente desde que Asunción Lavrín y Josefina Muriel llamaron la atención sobre este campo en el contexto particular del Nueva España.¹⁷ La bibliografía es amplia y variada. Sin embargo, un número importante de trabajos se concentra en la historia de los conventos y la vida al interior de estos recintos,¹⁸ o bien en la espiritualidad de las monjas expresada a través de vidas, biografías, epistolarios y otros tipos de literatura.¹⁹ A estos estudios se suman, además, tesis enfocadas en las prácticas religiosas de las mujeres laicas.²⁰ De estos trabajos, el de Brianna Leavitt-Alcántara considera el papel de imágenes que representan

¹⁷ Asunción Lavrín, "Religious life of Mexican women in the XVIII century" (Tesis doctoral: Harvard University, 1963); *Brides of Christ: Conventual Life in Colonial Mexico* (Stanford: Stanford University Press, 2008); "Devocionario y espiritualidad en los conventos femenino novohispanos: siglos XVII y XVIII", en *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América. Siglos XV - XIX* (México: Universidad de León-Benemérita Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego", 2007), 149-162. Josefina Muriel, *Las indias caciques de Corpus Christi* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1963); *Conventos de monjas en la Nueva España* (México: Santiago, 1946); *Cultura femenina novohispana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1982); *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas*, 2 vols. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), por mencionar solo algunos.

¹⁸ Thomas Gutiérrez y Gloria Asilda, *Los conventos femeninos de la Guadalajara novohispana* (Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2010). Alma Montero Alarcón, *Monjas coronadas: profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal* (México: Museo Nacional del Virreinato-CONACULTA-Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2008). Mina Ramírez Montes, *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1784)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005). Rosalva Loreto López, *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII* (México: El Colegio de México/Centro de Estudios Históricos, 2000). María Concepción Amerlinck y Manuel Ramos Medina, *Conventos de monjas: fundaciones en el México virreinal* (México: Condumex, 1995), entre otros.

¹⁹ Asunción Lavrín y Rosalva Loreto (eds.), *Diálogos espirituales: manuscritos femeninos hispanoamericanos siglos XVI-XIX* (Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Universidad de las Américas, 2006). Kristine Ibsen, *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America* (Gainesville: University Press of Florida, 1999). Doris Bieñko de Peralta, "Voces del claustro. Dos autobiografías de monjas novohispanas del siglo XVII", *Relaciones* 139 (2014): 157-194.

²⁰ Véase, Moriah Gonzalez-Meeks, "Nuns, Witches, and Testators: Women's Agency and Spiritual Capital in New Spain" (Tesis de maestría, San Diego State University, 2014). Jessica Lorraine Delgado, "Sacred Practice, Intimate Power: Laywomen and the Church in Colonial Mexico" (Tesis doctoral, University of California, 2009).

episodios de la Infancia de Jesús (en especial del Nacimiento) como objetos que se heredaban, creando redes devocionales específicamente femeninas.²¹

Existen testimonios que señalan a los laicos como uno de los primeros grupos en rechazar, durante el siglo XVII, la religiosidad externa y ostentosa representada por los “grandes conventos” del siglo precedente. Estos se mostraron a favor de prácticas e instituciones religiosas, como los conventos de órdenes descalzas, que se adherían a una forma de piedad más íntima y sobria apoyada por las jerarquías eclesiásticas. Sobre dicho cambio en la religiosidad se ha escrito una pequeña cantidad de literatura. En ella destacan los estudios que Brian Larkin y Pamela Voekel desarrollan a partir de testamentos dictados en la Ciudad de México.²² El análisis de estos documentos permite a los autores distinguir dos formas de piedad que responden a uno de dos ideales: “barrocos” o “ilustrados”. Sus trabajos no contemplan el componente emotivo de la piedad; de hecho, las investigaciones sobre emociones, referidas a la Nueva España, son escasas todavía. Contamos apenas con tres compilaciones de trabajos a este respecto, dos de ellas a cargo de Pilar Gonzalbo, en las que sentimientos como el amor, el miedo, la culpa o la tristeza se exploran desde el enfoque de los estudios de vida cotidiana, recurriendo a testimonios escritos por autores laicos o religiosos.²³

²¹ Brianna Leavitt-Alcántara, *Alone at the Altar: Single Women and Devotion in Guatemala, 1670-1870* (Stanford: Stanford University Press, 2018); “Practicing Faith: Laywomen and Religion in Central America, 1750-1780” (Tesis de licenciatura, University of San Francisco, 1999).

²² Brian Larkin, *The Very Nature of God. Baroque Catholicism and Religious Reform in Bourbon Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010). Pamela Voekel, *Alone before God: the Religious Origins of Modernity in Mexico* (Durham: Duke University Press, 2002). Véase también Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico: México 1760-1834* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2003). David Brading, *Church and State in Bourbon Mexico: The Diocese of Michoacán 1749-1810* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994). Brian Conal Belanger, “Secularization and the laity in colonial Mexico. Querétaro, 1598-1821” (Tesis doctoral, Tulane University, 1990).

²³ Javier Villa-Flores y Sonya Lipsett-Rivera (eds.), *Emotions and daily life in colonial Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014). Pilar Gonzalbo Aizpuru (coord.), *Amor e historia. La*

Ninguno de los trabajos mencionados hasta aquí considera la relevancia de la música y de la poesía para acceder a la sensibilidad religiosa de su época. Aun cuando los villancicos ofrecen una aproximación privilegiada en este sentido, el repertorio ha sido estudiado siempre desde otras perspectivas. Los primeros trabajos se concentraron en la edición de villancicos profanos y pocas veces en su análisis.²⁴ La gran cantidad de materiales que se difundieron gracias a este enfoque dejó en claro la relevancia de este género también en la música paralitúrgica española. Asimismo marcó el punto de partida para varias tesis doctorales que de alguna manera abordan el repertorio villanciquero hispanoamericano de índole religiosa y llaman la atención sobre el género como un fenómeno histórico y cultural.²⁵ La compilación hecha por Tess Knighton y Álvaro Torrente constituye el primer intento de reunir artículos que proponen aproximaciones desde la musicología y la teoría literaria, entre otras disciplinas.²⁶ Las investigaciones más recientes se concentran en temas tan específicos como la relación de los villancicos con la devoción eucarística en los conventos concepcionistas de Puebla y la Ciudad de México, la influencia

expresión de los afectos en el mundo de ayer (México: Fondo de Cultura Económica, 2013). Pilar Gonzalbo Aizpuru y Verónica Zárate Toscano (coords.), *Gozos y sufrimientos en la historia de México* (México: El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, 2007). Otro texto a considerar dentro de este grupo es de Estela Roselló Soberón, *Así en la Tierra como en el Cielo: Manifestaciones de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII* (México: El Colegio de México, 2006).

²⁴ Higinio Anglés (ed.), *La música en la corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*, 3 vols. (Barcelona: CSIC, 1947, 1951, 1960). Jesús Bal y Gay, *Cancionero de Upsala* (México: El Colegio de México, 1944). Miguel Querol Gavaldá (ed.), *Francisco Guerrero. Canciones y villanescas espirituales*, 2 vols. (Barcelona: CSIC, 1955-1957), por mencionar solo algunos.

²⁵ Miguel Ángel Marín, "Music and musicians in provincial towns: the case of eighteenth-century Jaca (Spain)" (Tesis doctoral, University of London, 2000). Bernardo Illari, "Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730", 4 vols. (Tesis doctoral, University of Chicago, 2001). Janet Hathaway, "Cloister, court and city; music activity of the Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), ca. 1620-1700" (Tesis doctoral, New York University, 2005). Drew Edward Davies, "The Italianized Frontier: Music at Durango Cathedral, *Español* Culture, and the Aesthetics of Devotion in Eighteenth-Century New Spain", 3 vols. (Tesis doctoral, University of Chicago, 2006), entre otros.

²⁶ Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate, 2007). Para una cuidadosa revisión de la bibliografía sobre el tema del villancico, sugiero consultar la introducción de este libro.

del pensamiento teológico en los textos y en la música, o bien en el estudio literario y la edición crítica del Fondo Estrada de la Catedral Metropolitana.²⁷

Los ejes temáticos definidos hasta aquí (imágenes del Niño Jesús Pasionario, religiosidad femenina, cambio devocional y sensibilidad religiosa) se intersecan a lo largo de mi investigación formando combinaciones únicas. Esto determina la estructura del trabajo. Los cinco capítulos funcionan como los nodos de una red, es decir, como puntos de conexión cuyas características particulares están determinadas por los elementos que confluyen en ellos. Desde su singularidad, cada uno de estos nodos ayuda a explicar y a comprender mejor las particularidades de los otros; de ahí que los capítulos se referencien mutuamente.

El capítulo 1 se enfoca en el análisis de los devocionarios sobre la Infancia publicados en la Nueva España durante el siglo XVIII. En algunos de estos impresos se identifican dos formas de devoción al Niño Jesús notablemente ejemplificadas por las experiencias religiosas de Catarina de San Juan y de la monja capuchina sor María Marcela. Por un lado, muestran una religiosidad fundada en correspondencias entre el mundo material y el mundo espiritual que enfatiza los afectos dolorosos y, por otro lado, una religiosidad que plantea la relación con lo divino en términos de un vínculo estrictamente espiritual en el cual predominan los sentimientos suaves. Otros impresos parecen promover, en cambio, una práctica devocional situada en un punto intermedio entre ambas formas. El entrecruce entre lo material y lo inmaterial, lo doloroso y lo tierno, lo tradicional

²⁷ Me refiero respectivamente a las tesis de Cesar Daniel Favila, "Music and Devotion in Novohispanic Convents", 1600-1800 (Tesis doctoral, University of Chicago, 2016), Andrew Aaron Cashner, "Faith, Hearing, and Power in Hispanic Villancicos, 1600-1700" (Tesis doctoral, University of Chicago 2015) y Anastasia Krutitskaya, "Los villancicos cantados en la Catedral de México (1690-1730): edición y estudio" (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

y lo innovador que se aprecia en estos devocionarios, es la base para comprender los matices propios de las imágenes del Niño Pasionario que protagonizan los capítulos siguientes.

El capítulo 2 descubre, en el anónimo *Niño Jesús tañendo la cruz*, una rara agudeza figurativa. Construida a la manera de Baltasar Gracián, esta imagen encarna una epistemología de correspondencias. Su complejidad se funda en principios teológicos con connotaciones afectivas que oscilan entre el sufrimiento y el gozo. Estos elementos enriquecen las cualidades de una construcción intelectual: “la cítara de Jesús” perfeccionada por los jesuitas. Un villancico proveniente del convento femenino de la Santísima Trinidad de la Ciudad de Puebla traduce con música estas correspondencias. El cuadro parece haber ofrecido una alternativa de devoción tan intelectual como emotiva, que solo pudo ser recibida por una devota tan peculiar como la imagen misma.

En el capítulo 3 interpreto dos lienzos que representan a *Cristo niño de la espina* (de Diego Domínguez Sanabria y Nicolás Rodríguez Juárez) como indicios que remiten a sensibilidades religiosas diferentes. La configuración de ambas imágenes parece responder a una reformulación del tipo iconográfico zurbaranesco orientada a estrechar su relación con la devota. Sin embargo, las características distintivas de cada pintura pudieron haber fomentado vínculos emotivos diferentes marcados por la inclinación hacia los afectos dolorosos, o bien hacia los sentimientos suaves. El cambio estético reflejado en los géneros devocionales (pictórico, literario y poético-musical) que entran en juego a lo largo de este capítulo se explica en términos de un interés por canalizar y promover maneras distintas de aproximarse a lo divino.

En el capítulo 4 sostengo que el *Niño Jesús de la premonición* (de fray Miguel de Herrera) promovía entre las monjas capuchinas la imitación de Cristo niño mediante la práctica tanto de virtudes (humildad y mansedumbre) como de emociones (la aceptación alegre del sufrimiento) que fueron importantes para la orden. La imagen funcionaba como una herramienta de perfeccionamiento espiritual basada en una correspondencia de origen medieval que asocia el lienzo con un espejo místico. Este parece poseer, sin embargo, las cualidades atribuidas al espejo durante el siglo XVIII, es decir, un símbolo de objetividad selectiva que muestra solo lo más agradable de lo que en él se refleja. En este caso, contrarresta el efecto dañino de las *arma Christi* con una gestualidad que sugiere la aceptación amorosa del sacrificio. Tales características simbólicas, sumadas a una extraordinaria complejidad iconográfica, convierten al cuadro en un objeto propicio para llevar a cabo un tipo de meditación aleatoria que se ejemplifica a través de un villancico de almoneda. Esta flexibilidad confirma su utilidad al interior del convento donde podía funcionar tanto para la devoción colectiva como para la devoción individual.

En el capítulo 5 argumento que el *Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista* (de Nicolás Enríquez) reúne dos elementos indispensables para la oración, según los devocionarios. Por un lado, ofrece una imagen de Jesús niño destinada a convertirse en el eje de la meditación y, por otro lado, impone silencio, a través la figura del Bautista, como una condición necesaria para la reflexión personal. Esta dualidad enfatiza una interdependencia constante entre la esfera material y la esfera espiritual, la cual se explica en función de un cambio en la práctica devocional que favoreció la oración individual autónoma. La religiosidad intimista insinuada en el cuadro mantuvo, sin embargo, su apego al orden de las correspondencias. Los personajes bíblicos (Jesús y Juan)

se asocian con referentes paganos (Eros y Harpócrates) de los que heredan su gestualidad. Así transfieren a los gestos de los Infantes Divinos una carga tanto simbólica como emotiva con cambios de significado que se hacen evidentes través de los villancicos de arrullo.

Me sirvo de este itinerario para argumentar que los cuadros del Niño Jesús Pasionario son testimonios únicos de la tensión inherente a la religiosidad del siglo XVIII. Encarnan la confrontación entre lo material y lo espiritual, lo intelectual y lo emotivo, lo doloroso y lo tierno, como medios válidos y efectivos para encontrarse con Dios. También muestran los matices que estos conflictos adquirieron en función de las inclinaciones devocionales de un grupo de mujeres, las cuales formaron parte —probablemente sin saberlo— de una comunidad emocional tan diversa como sus imágenes. Solo los devocionarios y los villancicos nos permiten aproximarnos a la respuesta subjetiva que la piedad exigía a estas creyentes. La pintura, los devocionarios y la música guían, pues, mi exploración de la religiosidad femenina dieciochesca; son los hilos que se entretajan formando la urdimbre de la devoción.

Capítulo 1. La devoción al Niño Jesús

Los cuadros dieciochescos novohispanos del Niño Jesús Pasionario son de una simplicidad visual engañosa. Detrás de la tensión consustancial a la confrontación de la Infancia con la Pasión se esconde una complejidad polivalente que refleja las tensiones propias de la religiosidad de su época. Estas emergen en los testimonios de mujeres, que supuestamente profesaron una intensa devoción por el Dios niño, con una claridad mayor de la que ofrecen a primera vista las imágenes; de ahí su relevancia para comprenderlas.

Narra Alonso Ramos que a Catarina de San Juan (m. 1688) el Niño Jesús le demostraba su predilección animando la efigie que la joven beata veneraba en la intimidad de su oratorio. Se trataba de una imagen “algo desproporcionada y en nada hermosa”. No obstante, esta era el blanco de la afectuosísima reverencia de su devota a quien le parecía descubrir en su semblante tanto las “alegrías cariñosas” de un infante como las “majestuosas seriedades de la divinidad”. Catarina vestía y adornaba a la imagen; hablaba con ella, la tomaba entre sus brazos, le besaba los pies e incluso la recostaba a su lado. Los arrebatos místicos de la mujer supuestamente ocurrían cuando la escultura estaba cerca de su pecho, fundida con ella en un estrecho abrazo que era la prueba tangible de su cercanía con Dios, así como de los inefables gozos que este quería procurarle. Sin embargo, Catarina se rehusaba a experimentar dichos afectos. En cambio, pedía al Niño recibir malos tratos, experimentar penas, derramar lágrimas y tener oportunidades de sacrificar sus sentidos y sus potencias (fig. 1).¹

¹ Alonso Ramos, *Los prodigios de la Omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan*, Gisela von Wobeser (ed.) (México: UNAM-IIH, 2017), 225-226. La editora anota que la imagen del Niño Jesús de Catarina de San Juan estuvo algunos años en poder de Alonso Ramos, quien finalmente la colocó en el altar de Santa Rosa, en la iglesia de la Compañía de Jesús (ff. 121v-122, del

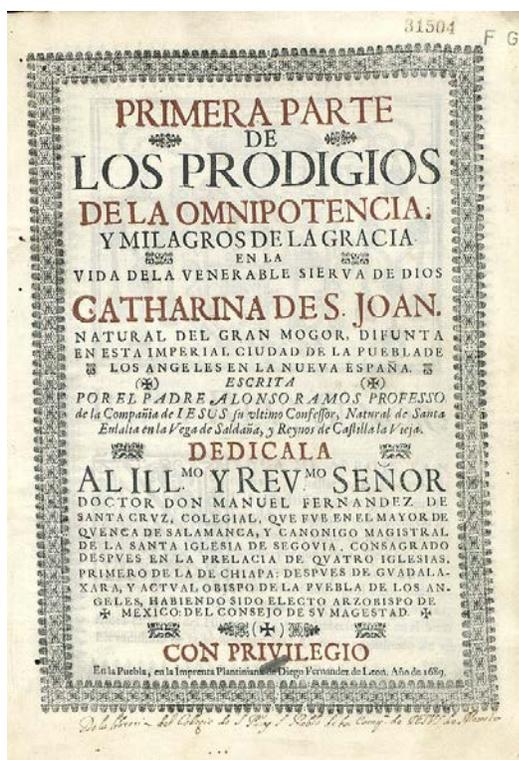


Figura 1. Alonso Ramos, *Primera parte de los prodigios de la omnipotencia [...] en la vida de [...] Catarina de San Juan* (Puebla: Diego Fernández de León, 1689)

Algo más de un siglo después (hacia 1750) sor María Marcela (m. antes de 1775), monja capuchina del convento de San José de Gracia de Querétaro, escribió su autobiografía.² Lo hizo por orden de su confesor como era habitual en la época. Ahí relató,

impreso original) (p. 56). Se desconoce dónde nació Catarina de San Juan. Llegó a la Nueva España en 1619 siendo entonces una niña. Sirvió como esclava en casa de Miguel Sosa y Margarita de Chávez, quienes formaban parte de la élite criolla poblana. Ahí fue instruida en la religión católica. Su retiro del mundo en condición de beata ocurrió tras la muerte de sus amos y del marido que le fue impuesto. A partir de ese momento se vinculó con los jesuitas. La supuesta santidad de Catarina gozó de aclamación unánime entre los poblanos de todos los estratos sociales. Se sabe muy poco sobre la vida de Alonso Ramos, religioso español llegado a la Nueva España en 1658, quien se desempeñó como rector de los colegios jesuitas de México, Puebla, Campeche y Mérida. En 1673 conoció a Catarina de San Juan y se convirtió en su confesor. Fue él quien anotó las experiencias místicas de la beata a partir de las cuales redactó su biografía, véase *Los prodigios*, 28-30, 42-52.

² La fecha de escritura de la autobiografía ha sido propuesta por Doris Bieñko en “La identidad revelada: autobiografía de sor María Marcela, capuchina de Querétaro del siglo XVIII”, ponencia leída en el XXV Encuentro de investigadores del pensamiento novohispano, Museo de Bellas Artes de la Ciudad de Toluca, 7-10 de noviembre de 2012. El manuscrito (copiado en 1844 por las monjas brígidas de la Ciudad de México) se conserva en la Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM), “Vida de la Madre María Marcela religiosa capuchina de Querétaro”, Ms 1789. Este documento es el mismo que cita Asunción Lavrín en diversos artículos, entre ellos: “Devocionarios y espiritualidad en los conventos femeninos novohispanos, siglos XVII y

entre otras cosas, lo pormenores de su vida interior poniendo especial cuidado en describir su manera personal de venerar a Dios, a la Virgen y a los santos. Su relación con el Niño Jesús fue muy distinta de la que sostuvo en otro tiempo la beata poblana. Para recibir a Jesús el día de su venida al mundo, sor María Marcela confeccionaba un ajuar espiritual. Cada una de sus virtudes, sus mortificaciones y sus reflexiones piadosas representaban un objeto necesario para el cuidado o el adorno del infante. Así lo describió ella misma:

[...] las camisitas las hacía de la limpieza de conciencia; los pañales, santos pensamientos; los fajeros, los cilicios; las mantillas, las disciplinas; el cabezal, las horas de oración; los dijes, los actos interiores; la cuna, el corazón contrito y humilde; la miel para paladearlo, la pronta obediencia; las pajas, la suma pobreza; el acerico, el propio conocimiento; el ayo para cuidar del Niño, el fervor en todo; las flores para la cuna, la caridad y la humildad; las perlas y rubíes con que bordaba toda la ropa eran comuniones espirituales y actos de adoración; la abstinencia de fruta, dulce y todo género de apetitos era el pesebre; lo barría y aseaba con el exacto examen de conciencia y con el sacramento de la penitencia.³

De esta forma se disponía para comulgar durante la misa de Navidad. Era entonces cuando su entendimiento “se iluminaba” permitiéndole comprender el misterio del Nacimiento “más claro que si lo viera con los ojos del cuerpo, con los cuales nunca había visto nada”. Estas visiones interiores se repetían en otros momentos del año, siempre después de la comunión. En aquellas ocasiones, la monja dijo haber visto “al Niño Jesús, lleno de hermosura y gracia, deleitándose en el centro de su alma, para luego dejarla colmada de amor suyo, de suavidad, de paz, de humildad y de silencio” (fig. 2).⁴

XVIII, en *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América, siglos XV- XIX*, Ma. Isabel Viforcós Marinas y Rosalva Loreto López (eds.) (México: Universidad de León-Benémérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Investigaciones Sociales “Alfonso Vélez Pliego”, 2007): 149-162. No se conocen datos biográficos exactos sobre la monja. Ella únicamente revela haber sido hija de hacendados de Maravatío y haber respondido al nombre de Ana María antes de entrar al convento. De acuerdo con Doris Bieñko, podría tratarse de Ana María de Soria y Landín cuyo nombre figura en la denuncia inquisitorial (1799-1810, véase nota a pie 5) del manuscrito intitulado *Seráfica mujer fuerte, vida y sólidas virtudes de la venerable sor María Marcela de Soria ex abadesa de capuchinas de la ciudad de Santiago de Querétaro*. El autor del texto es Joseph Ignacio de Cabrera, quien fue uno de los confesores que la monja menciona en su autobiografía.

³ BNM, Ms 1789, “Vida de la madre María Marcela”, f. 129.

⁴ *Ibid.*, ff. 129-130.

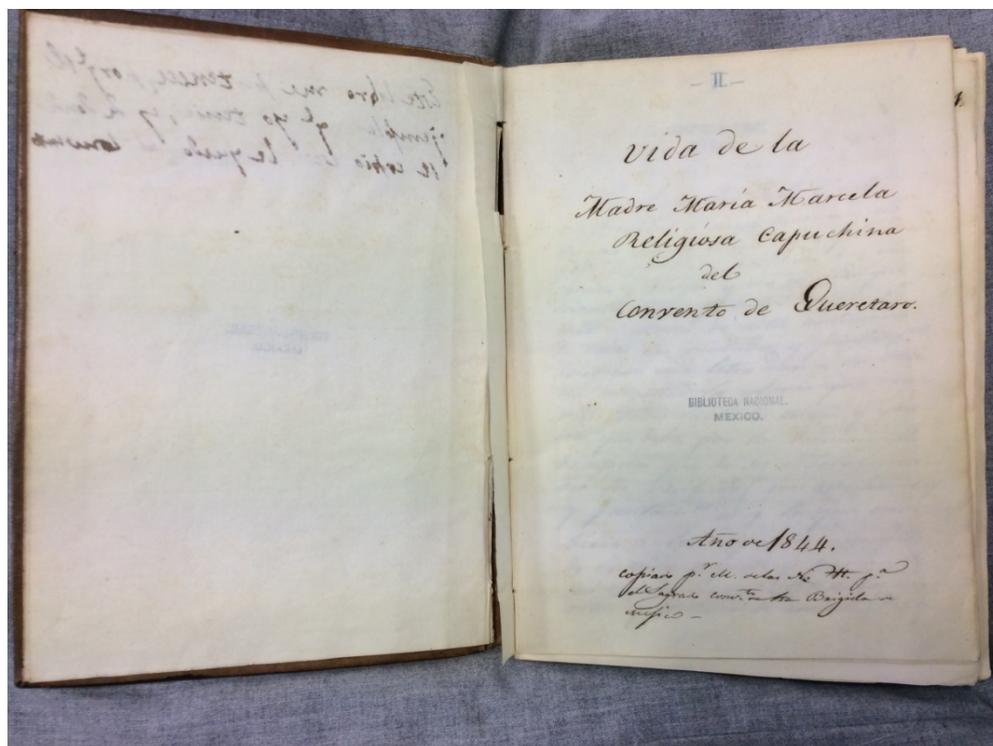


Figura 2. “Vida de la Madre María Marcela religiosa capuchina de Querétaro”, c. 1750 (copiado en 1844), Biblioteca Nacional de México. Foto: Carolina Sacristán.

Catarina de San Juan y sor María Marcela intentaron con esmero demostrar su devoción personal al Niño Jesús, pero las vías que supuestamente eligieron para hacerlo tenían a la base concepciones distintas de la naturaleza divina.⁵ Catarina procuró establecer contacto físico con un Dios niño palpable, presente en el mundo y, por lo tanto, perceptible a sus sentidos. Su biógrafo buscó sostener la ortodoxia de tal comportamiento al atribuir a Jesús la decisión de corresponder el amor de su devota encarnando en la imagen que lo representaba. De esta manera daba a entender que la beata veneraba a la

⁵ Es importante señalar aquí que *Los prodigios de la Omnipotencia* del Alonso Ramos, al igual que la “Vida de la Madre María Marcela” fueron textos prohibidos por la Inquisición debido a los excesos y faltas a la ortodoxia que en ellos se registraron. Aquí he decidido utilizarlos a manera de ejemplo puesto que ofrecen modelos estereotipados de la religiosidad vigente en sus respectivas épocas. Los testimonios de mujeres que profesaron una intensa devoción por el Niño Jesús, en la Nueva España, son relativamente numerosos. Algunos de los más significativos han sido estudiados por Antonio Rubial, *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

divinidad prodigiosamente manifestada a través de la imagen y no al bulto *per se*. La convivencia con esta escultura “viva” era el origen de las demostraciones amorosas de la mujer, pero también el motivo de sus sufrimientos.⁶

En cambio, sor María Marcela negó toda visión terrenal. Tampoco mencionó su apego por alguna imagen. Su devoción se basaba en el contacto con un Dios niño espiritual al cual demostraba su profundo afecto a través de la contemplación, del ejercicio de las virtudes y del cumplimiento de sus votos. A esto añadió, como complemento, la mortificación de su carne mediante cilicios y disciplinas. Al asociar mentalmente sus prácticas espirituales y, en menor medida, sus prácticas corporales con objetos de la vida cotidiana, la monja dejó en claro que su relación con la divinidad expresaba el vínculo entre lo material y lo inmaterial en términos de conexiones mentales y semánticas, las cuales determinaban, a su vez, una experiencia afectiva suave y grata.

Las historias de Catarina de San de Juan y sor María Marcela reflejan dos modos distintos de venerar al Niño Jesús que van más allá de los relatos de sus vidas. Otros textos, como los devocionarios impresos para consumo femenino, a un tiempo estructuran y representan estas prácticas, mientras que sus implementos o útiles— las imágenes del Niño Jesús— las extienden al ámbito de la visualidad condensándolas. Los devocionarios permiten definir por separado las distintas formas que asumió la devoción a la Infancia, con detalles y matices propios. Mi análisis parte de estas dos modalidades y se nutre con los

⁶ Esta supuesta habilidad de la divinidad para manifestarse a través de los objetos es lo que Brian Larkin denomina “inmanencia sagrada”: *The Very Nature of God. Baroque Catholicism and Religious Reform in Bourbon Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010), 29. En el capítulo 2 de su libro, el autor ofrece una amplia explicación de este concepto. Otros ejemplos de supuestos encuentros entre el Niño Jesús y algunas mujeres religiosas, que se basa en el establecimiento de un vínculo material con la naturaleza divina, aparecen en el libro de Gisela von Wobeser, *Apariciones de seres celestiales y demoniacos en la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016), 37-38.

pormenores de los devocionarios como herramientas indispensables para comprender los cinco cuadros que presento en los siguientes capítulos. Los considero imágenes resultantes de las tensiones intrínsecas al sistema simbólico del catolicismo dieciochesco, conformado por dualidades estructurales (como los componentes materiales *versus* los espirituales, lo externo y lo interno del ser humano, y lo colectivo frente a lo individual) en soluciones únicas de complejidad y tensión.

1.1 — Los devocionarios novohispanos sobre la Infancia de Jesús

Los misterios de la Infancia son un tema típico de los devocionarios impresos dirigidos a mujeres laicas o religiosas durante el siglo XVIII. Se trataba de folletos de pequeñas dimensiones que fácilmente habrían cabido en un bolsillo. Contenían una serie de rezos y meditaciones para varios días. Estos podían practicarse en conmemoración de fiestas específicas, como el Nacimiento de Jesús, o bien en cualquier momento del año, según las preferencias o las necesidades espirituales de cada devota.⁷ La mayor parte de los ejemplares que sobreviven fueron escritos por sacerdotes, sin embargo, su publicación ocurrió —casi siempre en las ciudades de México o Puebla— bajo el auspicio de religiosas pertenecientes a los conventos de Jesús María, la Inmaculada Concepción, Santa Clara y San

⁷ He recabado esta información a partir del estudio de catorce devocionarios resguardados en el Fondo Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Chile, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México y en el Centro de Estudios de Historia de México. Algunos de estos documentos aparecen citados a lo largo de este trabajo. Un listado completo de estos impresos se incluye en la sección de fuentes documentales. Para un panorama general de los devocionarios dirigidos a mujeres laicas y religiosas publicados hacia el último tercio del siglo XVIII y las dos primeras décadas del siglo XIX, véase el cuarto capítulo de la tesis de Shayna Mehas, “Religious devotion: Piety, Print and Practice in Mexico City (1750-1821)” (Tesis doctoral, University of Arizona, 2016). Un estudio específico sobre novenarios impresos en la Ciudad de México entre 1680 y 1769, para diversos públicos y festividades, ha sido hecho por Adriana Xhrouet Aguilera, “Letras de fiesta, letras de favor. Los novenarios en la Nueva España” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

Juan de la Penitencia a veces para uso expreso de otras monjas.⁸ Todos estos monasterios se adherían a la espiritualidad franciscana, lo cual hace pensar en su impresión como un intento por promover el tradicional apego a la Infancia de Jesús que acompañó a la orden de San Francisco desde sus inicios (fig. 3).⁹



Figura 3. Devocionarios, Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina. Foto: Carolina Sacristán.

En general, los devocionarios favorecen dos tipos de oración: una cuyo énfasis en el uso de los sentidos, así como en los afectos dolorosos, se aproxima a la religiosidad ejemplificada por Catarina de San Juan y otra más cercana al ideal de interiorización moral,

⁸ Solo uno de estos devocionarios se imprimió en la ciudad de Puebla, por indicación de una religiosa dominica del convento de Santa Catarina. Un par más se reimprimieron en Guatemala.

⁹ La recreación del Nacimiento que hizo San Francisco de Asís en la localidad de Greccio (1221) sentó las bases de la devoción a Niño Jesús que se propagó por los países Europeos. En el seno de la espiritualidad franciscana tuvieron su origen importantes textos sobre la Infancia a partir de entonces, entre ellos *Las cinco festividades del Niño Jesús* de San Buenaventura, y también las experiencias místicas de Santa Clara: Ana García Sanz, *El Niño Jesús en el monasterio*, 39-44.

con sentimientos suaves representado por sor María Marcela.¹⁰ Cada una de estas dinámicas se aprecia en los devocionarios que presento a continuación a manera de ejemplos significativos.

En 1723, un religioso anónimo escribió un devocionario de título peculiar. La *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios* fue impresa y publicada a instancia de María Magdalena de San José entonces definidora del convento de Santa Clara de Querétaro. La monja lo dedicó a sus compañeras religiosas.¹¹ Dispuesta para siete días, la *Cítara armoniosa* otorgaba una relevancia notable al sentido del oído. Exhortaba a escuchar con atención los sonidos con que se avivaban las composiciones de lugar. También insistía en la práctica del canto, en alternancia con la lectura en voz alta y la recitación vocal, por parte de un número indefinido de mujeres reunidas para meditar sobre los episodios del destierro y la vuelta a Egipto. La oración colectiva de la *Cítara armoniosa* se identificaba como una música mística capaz de resonar en el mundo material gracias a los cantos entonados durante el ejercicio cotidiano, incluyendo entre ellos un villancico dispuesto para concluir la oración cotidiana.¹² De esta manera se hacía perceptible al oído el doloroso

¹⁰ La diferencia entre los tipos oración promovida en los devocionarios ha sido notada también por Larkin, *The Very Nature of God*, 161. Su estudio no se concentra en estas fuentes. Sin embargo, el autor menciona (a manera de acotación) la posibilidad de que los católicos del siglo XVIII eligiesen con total libertad el rezo de unos u otros.

¹¹ *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios* (México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1723), Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM), Fondo Reservado, RSM 1736 M4ABR. Este devocionario se reimprimió, por lo menos, cuatro veces más a lo largo de siglo XVIII y una en el siglo XIX (1727, 1776, 1788, 1791, 1818). El cargo de la monja consta en la portada del devocionario. Mina Ramírez Montes anota que María Magdalena de San José se desempeñó como abadesa de su convento de 1730 a 1733: *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 76, 80.

¹² Los villancicos religiosos son obras en lengua vernácula para varias voces e instrumentos que fueron usadas como adorno libre en la liturgia de las fiestas más importantes. Hay muchos tipos diferentes de villancicos. Algunos de ellos imitan momentos específicos de la oración guiada por los devocionarios (como el coloquio), o bien desarrollan los mismos tópicos que las meditaciones. Considero que al tratarse de un género de música devocional que muestra similitudes con los devocionarios impresos, los villancicos se revelan como una vía de acceso privilegiado al universo afectivo que pudo haber envuelto a las imágenes. Incorporo

recuerdo de las vicisitudes afrontadas por el Dios niño. El canto constituía un vínculo tangible entre el mundo físico y el mundo espiritual que ayudaba a las devotas a lamentar, con profunda empatía, los padecimientos del pequeño Jesús.

El oído era sólo uno de los caminos para crear un nexo físico entre la devota y lo divino. Los *Ejercicios del Divino Infante Jesús* (reimpresos en 1774) se concentraban, en cambio, en la experiencia táctil de la ejercitante.¹³ A lo largo de treinta y tres días, la devota debía entregarse a largos momentos de meditación sobre algunos episodios previos al Nacimiento de Jesús. Las meditaciones cotidianas invariablemente concluían con la mortificación de su cuerpo. Ayunar, portar el cilicio, dormir en duro o azotarse con la disciplina se prescribían como ejercicios a realizarse de forma frecuente. Se trataba de acciones que supuestamente preparaban al cuerpo para practicar otro tipo de mortificaciones. Por ejemplo, andar con la cruz a cuestas, ponerse una soga alrededor del cuello o cruzar los brazos sobre el pecho “en reverencia de estar ligado [el Niño Jesús] en el purísimo vientre de la Virgen”.¹⁴ El propósito de estas prácticas era que la devota experimentase en carne propia los padecimientos de Jesús. La imitación del sufrimiento físico se presentaba como la manera más efectiva aproximarse a un Dios que, en teoría, también había tenido un cuerpo.

diversos villancicos como herramientas para análisis de las imágenes que presento en los capítulos 2, 3, 4 y 5 de este trabajo. La literatura que trata sobre este género desde una perspectiva musicológica es extensa. Una referencia obligada es el libro editado por Tess Knighton y Álvaro Torrente, *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800: the Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate, 2007).

¹³ *Ejercicios espirituales del Divino Infante Jesús* (México: Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1774), BNM, Fondo Reservado, RSM 1774 M4EXE. Hasta el momento no he localizado otros ejemplares de este devocionario que permitan conocer la fecha exacta de su primera impresión. Las características de su contenido me inclinan a pensar que debió publicarse durante de las primeras tres décadas del siglo XVIII. Por tal motivo, he decidido presentarlo a la par de la *Cítara armoniosa*.

¹⁴ *Ibid.*, ff. 33r, 91r.

En contraste con estos ejemplos, los devocionarios impresos por vez primera durante el último tercio del siglo XVIII promovían una meditación sobre la Infancia sustancialmente distinta. La novena titulada *Recuerdo tierno, meditativo y amoroso [...] de la niñez de Jesús* (publicada en 1786), por ejemplo, iba precedida por una advertencia donde se resaltaba el valor doctrinal de la vida de Cristo.¹⁵ En otros devocionarios similares a este cada misterio de la Infancia representaba una virtud. La devota debía concentrarse en ella al meditar sobre las adversidades de la niñez para luego “imitarla en el alma”, siguiendo el ejemplo de Jesús.¹⁶ La autoridad de la palabra evangélica justificaba este proceso de aprendizaje y práctica de las virtudes que podía suscitar, de forma paralela, “afectos amorosos de gratitud, compasión y ternura” ante los padecimientos del Niño.¹⁷ El vínculo con la divinidad se construía, pues, a través de sentimientos suaves derivados de la reflexión personal. Las notables diferencias entre estos dos tipos de devocionarios están relacionadas— al igual que las manifestaciones devotas de Catarina de San Juan y de sor María Marcela— a maneras distintas de entender la naturaleza divina y de explicar el ordenamiento del mundo.

¹⁵ *Recuerdo tierno, meditativo y amoroso que un alma devota hace de la niñez de Jesús* (México: Herederos de José de Jáuregui, 1786), Biblioteca Nacional de Chile (en adelante BNCL), Fondo Toribio Medina, E.G 5-68-1(10) c.1. La impresión se hizo a petición expresa de sor María Francisca de la Concepción, entonces portera mayor del convento de San Juan de la Penitencia de la Ciudad de México. La autoría de los ejercicios se atribuye a “un religioso descalzo hijo de la Santa Provincia de San Diego de México”. Creo que podría tratarse de fray Pedro Pablo Patiño, quien figura como autor de otros devocionarios de la misma época. Véase nota 17.

¹⁶ *Afectuosos suspiros con que un alma piadosa desahoga sus ternuras para con su amado Jesús* (México: José Antonio de Hogal, 1773), f. 5r, BNCL, Fondo Toribio Medina, III-44A-C25(10).

¹⁷ Pedro Pablo Patiño, *Día catorce de cada mes consagrado a la devota imagen del Santo Niño* (México: José de Jáuregui, 1793), f. 2v; *Recuerdo tierno*, f. 2r, BNCL, Fondo Toribio Medina, III-44-C23(45). Fray Pedro Pablo Patiño fue un franciscano descalzo, lector de filosofía, predicador y vice comisario de Tierra Santa en la provincia de San Diego de México. Varios textos suyos de índole teológico y devocional fueron hallados en los conventos franciscanos de Tacubaya y Churubusco: *Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia* (1800-1821), t. I, vol. II, Justo Sierra (comp.) (México: UNAM, 1985), 349.

1.2 — La devoción en correspondencias

El énfasis en lo material o sensorial que caracterizó a las prácticas piadosas de Catarina de San Juan y, más tarde, al devocionario de la *Cítara armoniosa* o a los *Ejercicios espirituales del Divino Infante*, estuvo inscrito en un orden de saber regido por un sistema relacional universal. El mundo se explicaba como una densa red constituida por una serie de correspondencias o vínculos ocultos que le daban sentido.¹⁸ Una amplia variedad de textos (tales como los sermones, los tratados apologéticos, los manuales de oración, etcétera) adoptaron un tipo de argumentación dirigido a explicitar estas relaciones. Así, exponían las verdades de la fe o justificaban determinadas prácticas por medio de analogías establecidas con objetos que podían experimentarse a través los sentidos, o sea que proponían un método de conocimiento de Dios basado en los principios de la síntesis aristotélica formulada por Santo Tomás de Aquino.¹⁹

Esta forma de conocimiento estructuró asimismo las prácticas meditativas de los devocionarios más tempranos, en tanto que su énfasis retórico favoreció un riguroso método de entrenamiento de los sentidos, de los afectos y de la memoria.²⁰ En ciertas ocasiones, este apeló también a la capacidad intelectual de algunos creyentes. La retórica sirvió entonces a una educación del entendimiento basada en el proceso de construcción y

¹⁸ Estas características coinciden, en cierta medida, con lo que Michel Foucault denomina “*episteme* renacentista”: *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost (México: Siglo XXI, 1995). Véase especialmente el capítulo 2, intitulado “La prosa del mundo”. Para profundizar sobre el funcionamiento de las correspondencias sugiero consultar el texto de Brian Vickers, “Analogía versus identidad: el rechazo del simbolismo oculto (1580-1680), en *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, comp. Brian Vickers (Madrid: Alianza, 1990), 63-144.

¹⁹ Este proceso se consideraba como una forma natural de conocimiento humano a través del cual era posible acceder a los cuatro significados—literal, alegórico, tropológico y anagógico—contenidos en las *Sagradas Escrituras*: Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, I. q. 1. a. 9-10.

²⁰ Ramón Kuri Camacho, “Teología de los afectos, educación estética y ejercicios espirituales en jesuitas novohispanos, siglo XVII”, *Revista digital FILHA* 16 (Julio 2017), disponible en: <http://www.filha.com.mx/publicaciones/edicion/2017-06/teologia-de-los-afectos-educacion-estetica-y-ejercicios-espirituales-en-jesuitas-novohispanos-siglo-xvii-por-ramon-kuri-camacho>, consultado el 16 de agosto de 2017.

decodificación de un lenguaje (oral, visual o escrito) pleno de emblemas, giros, y tropos retóricos dirigidos a una élite intelectual capaz de identificar en estos usos las correspondencias menos evidentes.²¹

Apegado a estos principios, el discurso devocional perfiló la figura de un Dios perceptible a través de los sentidos y, en algunos casos excepcionales, también gracias al ejercicio intelectual.²² Su presencia en el mundo se verificaba supuestamente por medio de un sistema de correspondencias que Él mismo había creado.²³ Las correspondencias se consideraban, pues, una forma de revelación basada en la conexión de realidades tangibles e intangibles (materiales e inmateriales) que, por lo tanto, exigía al individuo la aplicación de la lógica analógica; de ahí que la participación en algún tipo de intercambio físico con la divinidad se entendiese como una colaboración entre el ser humano y la gracia.²⁴

El conocimiento de Dios a través de los sentidos implicaba la posibilidad de colocarse en una posición de proximidad tanto física como espiritual con respecto a Él. A esta doble cercanía aludía el relato de Catarina de San Juan. El abrazo entre la beata y el

²¹ Ramón Kuri Camacho, *El barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible* (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008), 339.

²² Uno de estos casos sobresalientes está representado por el cuadro del *Niño Jesús tañendo la cruz* que analizo en el capítulo 2 de este trabajo.

²³ A este carácter divino de las correspondencias se refiere, por ejemplo, Emmanuele Tesaurò (1592-1675) cuando afirma que “los mismos ángeles, la naturaleza, el gran Dios en su razonar con los hombres, expresaron con agudezas verbales o simbólicas sus secretos más abstrusos e importantes” [*“Gli angeli stessi, la natura, il grande Iddio nel ragionar con gli uomini hanno espresso con argutezze o vebali o simboliche gli lor più astrusi ed importanti segreti”*]: *Il canocchiale aristotelico* (Venetia: GioFrancesco Valuasense, 1688), 1. La traducción es mía.

²⁴ El tema de la gracia fue el núcleo de la controversia *de auxiliis*. Durante el IV Concilio Provincial Mexicano, un grupo de conciliares defendió la cooperación de la voluntad humana con la gracia. A este grupo se opuso otro que consideraba la acción de la gracia como un fenómeno completamente independiente de los esfuerzos del ser humano. Elisa Luque Alcaide hace algunas aclaraciones a este respecto en “Debates doctrinales en el IV Concilio Provincial Mexicano (1771)”, *Historia Mexicana* 55, no. 1 (2005): 5-66. Los planteamientos generales de esta discusión, su relación con la teología agustiniana y sus implicancias políticas se discuten en el texto de Francisco José Martínez, “Poder y teología en la escolástica barroca: las claves del debate sobre la gracia (el pensamiento de san Agustín en la polémica *de auxiliis*)”, *Criticón* 111-112 (2011): 137-151.

Niño Jesús era un gesto simbólico que explicitaba la correspondencia entre lo material y lo inmaterial.²⁵ Algo similar ocurría en los *Ejercicios espirituales del Divino Infante*. En ellos se sugería que la intensidad de los sufrimientos del Niño podía experimentarse adoptando determinadas posturas corporales, es decir, que los vínculos ocultos entre el cuerpo de Jesús y el cuerpo de la mujer podían evidenciarse también por medio de gestualidad simbólica.²⁶ Vendarse los ojos para experimentar la ceguera de aquellos que no reconocieron a los divinos peregrinos, guardar silencio simulando la mudez de Zacarías, o bien azotarse el cuerpo pensando en él como si se tratase del jumento que transporta a la Virgen encinta,²⁷ eran gestos que recreaban místicamente los acontecimientos de la historia sagrada. Pero, sobre todo, permitían a la devota compartir en cuerpo y espíritu aquellos sufrimientos que (en teoría) habían logrado su salvación. La gestualidad enlazaba el símbolo encarnado (o material) con su significado ultraterreno (o inmaterial) y así garantizaba su eficacia. Los gestos corporales no eran meros apoyos mnemotécnicos sino formas de vincularse profundamente con lo divino.²⁸

²⁵ Así se lee en el texto de Alonso Ramos: “En el tiempo que esta imagen estaba abrazada con esta esclarecida virgen, con mayor estrechez estaba abrazado Dios con su alma”: *Los prodigios*, 226.

²⁶ Brian Larkin emplea el término “*liturgical gesture*” para definir a una serie de “acciones simbólicas ejecutadas por el creyente que recrean la vida y la muerte de Cristo o de los santos, y que por consiguiente forjan ‘uniones’ con ellos” [*Liturgical gesture refers to symbolic actions performed by the faithful that recalled the life and death of Christ or the saints and therefore forged ‘unions’ with them*]: *The very nature of God*, 52. La traducción es mía.

²⁷ *Ejercicios espirituales del Divino Infante*, ff. 33r, 49r, 91r.

²⁸ Este tipo de prácticas devocionales, que se manifiestan y cobran relevancia a través del cuerpo de los individuos aun cuando estos no sean plenamente conscientes de ello, pueden considerarse un ejemplo de los “hábitos encarnados” a los que se refiere Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trad. Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). Existen hasta ahora muy pocos estudios sobre la gestualidad corporal femenina desde el punto de vista de la religión católica en el periodo virreinal. Uno de estos trabajos es de Genevieve Galán Tamés, “Gestualidad, teatralidad y cortesía: reglas y aprendizajes al interior del convento para pensar la corporalidad religiosa femenina”, *Historia y Grafía* 43 (2014): 29-165.

El devocionario de la *Cítara armoniosa* funcionaba de manera semejante solo que sus meditaciones establecían correspondencias ancladas en el oído. Las mujeres eran animadas a cantar en grupo a lo largo de la oración. La música era una vía para intimar con el Niño Jesús que, por un lado, avivaba la tristeza de las devotas y, por otro, las ayudaba a manifestar su pesar ante los padecimientos del infante. Tal camino habría sido efectivo aun cuando las mujeres hubieran desconocido el complejo código de correspondencias intelectuales condensadas en el concepto cristológico de la “cítara espiritual”, mismo que explico detalladamente en el siguiente capítulo.²⁹

La idea del estímulo sensorial como algo que fomentaba un comportamiento introspectivo colocaba a ambos devocionarios (*Cítara armoniosa* y *Ejercicios espirituales del Divino Infante*) en línea directa con los ejercicios ignacianos los cuales enfatizaban la relevancia de conjugar, en todo momento, la “penitencia exterior” con la “penitencia interior”.³⁰ Esto equivale a decir que los gestos simbólicos o la mortificación corporal no debían separarse de los afectos negativos (como el dolor, la culpa o el arrepentimiento), ni siquiera —según sugería la historia de Catarina de San Juan— cuando los afectos positivos se insinuaban en el alma como pruebas de la estimación divina.

1.3 — La devoción en vínculos semánticos

La experiencia devocional de sor María Marcela se dio en un marco distinto del anterior, según se colige de sus propios escritos. El énfasis en lo inmaterial que caracterizó a las prácticas piadosas de la monja y, años más tarde, a los devocionarios impresos, estuvo inscrito en un orden de saber enfocado en las relaciones semánticas entre los actos

²⁹ Véase el capítulo 2 de este trabajo: *El Niño Jesús tañendo la cruz*.

³⁰ San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales* (Madrid: Imprenta de Burgos, 1833), 44.

espirituales y los objetos del mundo sin que necesariamente mediase un vínculo material entre ellos. Dicha forma de conocimiento estaba guiada por la noción teológica de Dios como una luz cuyo brillo iluminaba a la mujer desde dentro, permitiéndole entender el sentido de estas relaciones y, sobre todo, del misterio que meditaba.³¹ Esta idea de la divinidad condicionaba una manera de aproximarse al Niño Jesús, fincada en un conocimiento de sí misma, que la monja alcanzaba a través de rigurosos exámenes de conciencia.³²

En congruencia con la religiosidad representada por sor María Marcela, los devocionarios más tardíos promovían la oración como un acto esencialmente individual que favorecía el autoconocimiento, refrenaba las pasiones y ayudaba a mantener una conducta socialmente aceptable mediante el ejercicio cotidiano de las virtudes.³³ Aunada a algunas mortificaciones corporales moderadas, la oración supuestamente predisponía a la devota al advenimiento de la gracia.³⁴ Esta se caracterizaba como una potencia

³¹ BNM, Ms 1789, "Vida de la madre María Marcela", f. 130. La monja utiliza la frase "se ilustraba el entendimiento". Véase, *Diccionario de Autoridades* (1734), s.v. "Ilustrar": se usa también por inspirar o alumbrar interiormente, con luz sobrenatural y divina. A este mismo mecanismo se refiere Alonso Núñez de Haro y Peralta en sus cartas pastorales. Véase especialmente la *Carta pastoral [...] sobre la doctrina sana en general* (México: Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1777), 101, Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), 3/40383(1).

³² BNM, Ms 1789, "Vida de la madre María Marcela", f. 129. Pamela Voekel identifica esta forma de conocimiento de Dios como uno de los ideales que defendieron, en el último tercio del siglo XVIII, los partidarios de una religiosidad más íntima y sobria representados por los ideólogos "ilustrados": *Alone Before God: the Religious Origins of Modernity in Mexico* (Durham: Duke University Press, 2002), 47.

³³ En este sentido, los devocionarios pueden considerarse elementos esenciales para la aplicación de las "tecnologías del yo", definidas por Michel Foucault como "aquellas prácticas que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad": *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. Mercedes Allendesalazar (Buenos Aires: Paidós, 2008), 48; o bien como "los procedimientos que son prescritos a los individuos para fijar su identidad, mantenerla o transformarla en función de cierto número de fines, y gracias a relaciones de autodominio o de autoconocimiento": Michel Foucault, "Subjectivité et verité", *Resumé des Cours. 1970-1982* (Paris: Juillard, 1989), 134.

³⁴ *Nos el Dr. D. Alonso Nuñez de Haro y Peralta [...] Arzobispo de México [...] al Rector [...] y á todos los sacerdotes y demás clérigos que aspiran al estado sacerdotal en nuestro Arzobispado*, (México: S. I., 1776), 97.

transformadora que actuaba desde el interior de la devota, sin tener en cuenta sus esfuerzos o sus méritos personales. Así hacía al alma más semejante cada vez al Niño Jesús representado, que no encarnado, en una imagen suya, la cual podía estar presente durante los ejercicios piadosos, pero solo como un ejemplo para inspirarla. La devota podía agradecer la presencia de la imagen, como si se tratase de un beneficio sobrenatural, e implorar la intervención de la gracia para lograr su propósito imitativo, haciendo suyas las palabras del devocionario:

[...] Os doy las gracias [a Dios Padre] por este modelo de virtudes, por este dechado de perfecciones, por este hermoso taller de santidad que en tan divino Niño me habéis puesto delante. [...] poned los ojos en este hermoso Niño, único objeto de vuestras divinas complacencias, y dignaos de hacerme semejante por la gracia al que hicístele tan parecido a mí por la naturaleza.³⁵

Este tipo de prácticas implicaban que el cuerpo y sus sentidos ya no eran esenciales para invocar la presencia de lo divino en el mundo material. Por tal motivo, eran preferibles aquellas manifestaciones de devoción que minimizaban la gestualidad simbólica³⁶ y, sobre todo, la violencia física. Las virtudes adquirieron entonces la categoría de correctivo moral, en tanto que se oponían a comportamientos actuales, identificables y rechazables a través del autoconocimiento. A este se llegaba siguiendo de manera sistemática las tres fases de la oración: la preparación, que consistía en asumir una actitud humilde, en reconocer la propia incapacidad de meditar correctamente y en solicitar la ayuda de la divinidad; el cuerpo de la oración, durante el cual la devota hacía un examen de conciencia, admitía sus faltas y suplicaba el advenimiento de la gracia para poder cumplir sus propósitos de enmienda y, por último, la conclusión o coloquio. Llegada a ese punto, la ejercitante

³⁵ *Afectuosos suspiros*, ff. 6v-7r.

³⁶ Larkin, *The Very Nature of God*, 7.

entablaba un diálogo con la divinidad en el cual daba gracias por los beneficios recibidos, externaba sus reflexiones personales y daba a conocer sus objetivos espirituales.³⁷

Enunciadas, solicitadas o practicadas, las virtudes figuraban como el elemento más importante de la meditación. Su adquisición probaba el poder de la divinidad para modificar el alma de la creyente, borrando las imperfecciones que la alejaban de Cristo. En este sentido, la *Devoción muy útil [...] en honra y gloria de la Sagrada Familia* (1774) recomendaba solicitar la intercesión de la gracia para que (por acción de ella) la devota pudiese remediar “la ira con la paciencia y la tibieza con el fervor”, por dar solo un par de ejemplos.³⁸

La humildad, la obediencia, la sujeción, el silencio, el desprecio del mundo y la caridad sobresalían entre una amplia gama de virtudes señaladas como aquellas que Jesús había cultivado con naturalidad durante su niñez. Estas virtudes coincidían, además, con un modelo femenino muy conservador que se difundió en el mundo católico hispano principalmente a través de la literatura moralista. Cabe la posibilidad de que los devocionarios fuesen pensados por sus autores como una especie de herramienta coercitiva. Sin embargo, su éxito habría dependido de la voluntad de cada devota para

³⁷ Estas fases suelen ser comunes a todos los métodos de oración. Para una explicación detallada de cada una con sus respectivas subdivisiones, véase Adolph Tanquerey, *Compendio de teología ascética y mística*, trad. Daniel García Hughes (Paris: Desclée & Co., 1930), 450-452, 455. El desglose más detalle de esta estructura que he visto en un manual de la época se encuentra en Teodoro de Almeida, *Tesoro de paciencia o consuelo del alma atribulada en la meditación de las penas del Salvador*, trad. Benito Estaún y Riol (Madrid: Manuel Álvarez, 1796).

³⁸ Antonio Rafael Núñez, *Devoción muy útil y muy provechosa que comprende los actos y afectos más necesarios para el cristiano en hora y gloria de la Sacratísima Familia*. (México: s.n, 1774), f. 10r, BNCL, Fondo Toribio Medina, AAF5779. Puesto que se trata de un devocionario dedicado a la Sagrada Familia, este contiene rezos para cada uno de sus miembros incluyendo al Niño Jesús. Antonio Rafael Núñez de Oleaecha (m. 1751) nació en la Ciudad de México. Estudió derecho y filosofía. Fundó una academia privada para la formación de sacerdotes. Fue un destacado orador que propagó el culto a diversos santos mediante la divulgación de opúsculos y otros textos de carácter devocional: Juan José de Eguiara y Eguren, *Biblioteca Mexicana*, ed. Ernesto de la Torre Villar (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989), 489.

asumir y someterse a sí misma a su acción normativa. En tal caso podría hablarse de una concordancia entre el aparato de control y vigilancia socialmente establecido y el aparato de autocontrol desarrollado por el individuo, como señala Norbert Elias.³⁹

Entendida también como un ejercicio de *imitatio Christi*, la práctica de las virtudes se justificaba en un pasaje del *Evangelio* de Mateo donde Jesús insta a sus seguidores a emular su mansedumbre y su humildad.⁴⁰ La autoridad de la palabra divina era, pues, la génesis que explicaba el orden del mundo. La atención de las creyentes debía concentrarse entonces en practicar aquello que, en teoría, Dios mismo había revelado⁴¹ y no en dilucidar o en explicar el sentido de cualquier tipo de correspondencias. A lo sumo, podían establecer —como sor María Marcela de hecho lo hizo— metáforas entre la caridad y la humildad, por ejemplo, como flores o adornos inmateriales para la cuna (también inmaterial) de Jesús recién nacido.⁴²

³⁹ Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: Fondo de Cultura Económica, 2009), 540, 545. La relación entre la literatura moralista y los devocionarios impresos es una veta más de los estudios de género que queda todavía por explorar.

⁴⁰ Mateo 11:29: “Aprended de mí que soy manso y humilde de corazón”. Esta enseñanza fue incluida en diversos devocionarios en los cuales se aconsejaba a la lectora que siguiese el ejemplo de Jesús en los siguientes términos: “Procura ejercitar las virtudes de la mansedumbre y la humildad, pues esta lección te da el Santo Niño. Véase, Patiño, *Día catorce*, f. 2v. Cabe señalar aquí que la oración individual se le atribuyó también una base escriturística. Jesús recomienda este tipo de oración a sus discípulos en Mateo 6:5-13 y en Lucas 11:1-4.

⁴¹ Estas características coinciden, al parecer, con el “método crítico del texto religioso” que Michel Foucault describe dentro de la “*episteme* clásica”: *Las palabras*, 86; de hecho, recurrir a la palabra divina como máxima autoridad fue uno de los pilares del tipo de argumentación teológica que guió “la renovación del discurso ilustrado” en su búsqueda por conciliar la luz de la fe con la luz de la razón. Sobre este tema, véase Noé Héctor Esquivel Estrada y Adolfo Díaz Ávila (coords.), *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética* (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014).

⁴² BNM, Ms 1789, “Vida de la madre María Marcela”, f. 129. La metáfora se entiende como una relación fundada entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan (en este caso las virtudes y las flores). En cambio, las correspondencias funcionan como la metonimia; o sea como una transposición de denominaciones basada en una relación material entre los significados y los objetos representados por ellos. Para definiciones más detalladas de estas dos figuras retóricas, véase Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética* (México: Porrúa, 2010), 310-317, 327-331.

Los tributos espirituales que sor María Marcela hizo al Niño Jesús son indicios prospectivos de una religiosidad que se favorecería oficialmente hacia el último tercio del siglo XVIII. Este y otros actos de adoración íntima debían encontrarse animados —como señaló más tarde el arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta (1729-1800)— por un genuino deseo de conocer a Dios y, sobre todo, de amarlo.⁴³ Los episodios de la Infancia que se rememoraban en los devocionarios proporcionaban a la mujer alicientes eficaces para amar profundamente al Niño Dios, o al menos eso se afirma en el *Recuerdo tierno, meditativo y amoroso [...] de la niñez de Jesús* (1786): “En ninguno de los tercios de su santísima vida tiene más proporcionados incentivos la ternura de un amor cristiano que en el de su Sagrada Infancia”.⁴⁴

Los sentimientos dulces como la ternura —pero también la suavidad y la paz, según la experiencia de sor María Marcela— supuestamente inclinaban a las creyentes a cultivar una relación con Jesús que se basaba en la simplicidad y en la familiaridad respetuosa. Esta encontraba su vía de expresión más directa en el coloquio, o sea en la simulación de un diálogo con el Niño que se adornaba con expresiones de admiración y cariño, tales como: “¡Oh, Niño el más amable y gracioso de todos los nacidos! ¡Oh, dulzura y suavidad de mi alma!”.⁴⁵ En teoría, esta disposición emotiva matizaba la percepción del sufrimiento del infante. Bajo esta luz, el dolor de Jesús debía parecer un padecimiento gentil, afrontado como una prueba irrefutable de su inmenso amor y no un tormento continuo e

⁴³ “A este amor sumo solo podemos corresponder con actos de nuestro amor, porque el amor solo con amor se paga. [...] La oración fervorosa incluye necesariamente actos de amor porque enciende el corazón, vivifica el espíritu y [...] solo es meritoria cuando la acompaña la gracia”: Núñez de Haro y Peralta, *Carta pastoral* (1777), 86-87.

⁴⁴ *Recuerdo tierno*, f. 2r.

⁴⁵ *Ibid.*, f. 14r.

insuportable.⁴⁶ Esta entrega obligaba a la devota a corresponder orando fervorosamente como prueba de su amor.⁴⁷

En la época se creía que los afectos más indispensables para la vida espiritual se albergaban en el corazón. De ese órgano manaba el amor, el dolor, el odio (entendido como el rechazo del pecado) y el temor (como un signo de respeto a Dios).⁴⁸ El amor por el Niño Jesús debía brotar también del mismo sitio guiado por la ternura, la amabilidad y la dulzura, como una especie de enamoramiento o apego maternal. Esta experiencia afectiva suave y positiva se oponía al énfasis en los afectos dolorosos de los cuales se temía que irritasen el ánimo de la devota, orillándola incluso a abandonar aquellos propósitos de imitación y enmienda con que se estrechaba su compromiso con el Niño Jesús.⁴⁹

1.4 — La devoción a la Infancia: entre lo material y lo espiritual

En los devocionarios del siglo XVIII están presentes las formas de devoción al Niño Jesús ejemplificadas por las experiencias religiosas de Catarina de San Juan y de sor María Marcela. Por un lado, tenemos una religiosidad enfocada en destacar las correspondencias entre el mundo material y el mundo espiritual, que enfatizaba los afectos dolorosos. Por otro lado, está una religiosidad que planteaba la relación con lo divino en términos de un vínculo estrictamente espiritual donde los afectos suaves matizaban la percepción del

⁴⁶ *Ibid.*, f. 8v.

⁴⁷ Núñez de Haro y Peralta, *Carta pastoral* (1777), 95-96.

⁴⁸ A esto se refiere en incontables ocasiones Núñez de Haro y Peralta, *Carta pastoral* (1777), 77, 113, 122, 131, 138, *passim*. En el mundo católico, la distinción neta entre el intelecto y la emotividad ocurre a lo largo del siglo XVIII como consecuencia de la difusión del racionalismo de Descartes y Locke: Mario Rosa, *Settecento religioso: Politica della ragione e religione del cuore* (Venezia: Marsilio, 1999), 22-23. Recordemos que, en contraposición a esto, la literatura espiritual del siglo XVII identificó al corazón como el órgano en que residían tanto el intelecto como la voluntad. Esta noción tiene su origen en las ideas de Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, p. 1, q. 78, a. 4. *Cfr.* Larkin, "Liturgy, Devotion", 510. El autor considera que Núñez de Haro y Peralta se apega a las ideas tomistas sobre el corazón.

⁴⁹ *Nos el Dr. D. Alonso Nuñez de Haro y Peralta* (1776), 156.

sufrimiento. Sin embargo, no todos los impresos siguieron estos parámetros de manera estricta. Algunos devocionarios, en especial aquellos publicados en las primeras décadas del siglo, parecen promover una práctica devocional situada en un punto intermedio entre estos dos extremos. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, los *Ejercicios desagravio y tiernas memorias de lo que padeció [...] Jesús en el pesebre* (c. 1710-1715) del presbítero Nicolás de Espinola, quien probablemente contribuyó a fundar el beaterio de Nuestra Señora de los Dolores de Niñas Educandas en San Juan del Río (Querétaro).⁵⁰

En congruencia con el devocionario de la *Cítara armoniosa* o con los *Ejercicios Espirituales del Divino Infante*, los *Ejercicios de desagravio* de Nicolás Espinola enfatizaban los sufrimientos contenidos en los episodios de la Infancia, pero sin asociarlos con alguna virtud en particular. La empatía dolorosa de las devotas se estimulaba a través de la música, la cual debía alternarse con los intervalos de silencio típicos de la oración mental y con el rezo vocal. También servía de preparación o conclusión a los momentos de disciplinamiento corporal (individual o colectivo) que supuestamente se realizaban en medio de la oscuridad.⁵¹

Estos elementos compartían el espacio de la oración con la idea del rezo como una forma ideal de desagravio; de ahí que la relación con el Niño Jesús se plantease en términos

⁵⁰ Nicolás de Espinola, *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias de lo que padeció la noche de su Sagrado Nacimiento nuestro amantísimo Jesús en el pesebre y portal de Belén* (México: José Bernardo de Hogal, 1736), BNCL, Fondo Toribio Medina, III-88-C35(50). Este devocionario fue impreso una vez antes de 1736. La última reimpression se hizo en 1811. El ejemplar más antiguo no conserva la fecha. Estimo que los *Ejercicios de desagravio* debieron imprimirse hacia 1710 o 1715, a juzgar por las impresiones de otros devocionarios del mismo autor. Los pocos datos de Nicolás Espinola que se conservan se deben a Josefina Muriel, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, t. II (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 166-167.

⁵¹ Estos elementos aparecen en distintos momentos de los *Ejercicios de desagravio*. El siguiente pasaje los sintetiza de manera excepcional: “[...] habiendo leído, se tiene media hora de música al sagrado Niño y otra media de oración mental con particular silencio, y después se apagan las luces y se hace la disciplina cantando las tres Aves Marías y el *Miserere*”: Espinola, *Ejercicios de desagravio*, 24.

de un vínculo espiritual, mediado por la gracia, y no precisamente como una correspondencia. Los sufrimientos de Jesús se presentaban como un acto amoroso al que la devota podía responder expresando su cariño a través de expresiones que delataban un afecto familiar, tales como: “Mi adorado Jesús, amor de mi alma”, o bien “Amantísimo, dulcísimo soberano amor mío”.⁵² No son estas las expresiones de otros devocionarios del mismo periodo en los cuales impera el reconocimiento de la autoridad y la grandeza atribuida a Jesús niño como Dios, por encima de su ternura infantil: “Oh, príncipe soberano”, “Divino Jesús, hermoso y gallardo rey de las eternidades”.⁵³

Hacia el último tercio del siglo XVIII, los tres tipos de devocionarios que he discutido hasta aquí coexisten en un contexto histórico marcado por un impulso reformador de la religiosidad católica. Este tuvo entre sus prioridades regular las formas de devoción femenina al interior de los conventos.⁵⁴ Los devocionarios sobre la Infancia parecen haber circulado principalmente al interior de estos recintos, como una herramienta de perfeccionamiento espiritual autónomo que se apoyaba en la idea de la disposición natural de las mujeres para el fervor religioso. Por medio de estos impresos se difundieron también

⁵² Espinola, *Ejercicios de desagravio*, 11-13, 18.

⁵³ Nicolás de Espinola, *Triduo espiritual del Niño Jesús perdido y hallado en el templo* (México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1726), BNCL, Fondo Toribio Medina, E.G. 5-68-3(42). La portada indica que se trata de una reimpresión. Al parecer, no se conservan ejemplares de la primera impresión; la última se hizo en 1831.

⁵⁴ El intento más significativo de reformar las órdenes monásticas femeninas, especialmente las calzadas, tuvo lugar bajo el gobierno del arzobispo Lorenzana y del obispo Fabián y Fuero. En su *Carta pastoral* de 1769, el arzobispo insta a las religiosas a abrazar con verdadera resolución la vida religiosa, siguiendo las normas de la vida común y cumpliendo con el estricto voto de pobreza: Luisa Zahino Peñafort, *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio provincial Mexicano* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 33-34.

expresiones de devoción ligadas al género que no se apartaron de los modelos más conservadores de comportamiento y de sentimiento femeninos.⁵⁵

Las monjas a quienes se dedicó la mayoría de estos impresos solían ser mujeres peninsulares o criollas provenientes de familias acomodadas.⁵⁶ Desde esta perspectiva, los devocionarios aparecen como evidencia de una práctica religiosa elitista que paulatinamente tendió hacia las formas más interiorizadas de la oración. Sin embargo, esto no significó el abandono de las formas más características del culto externo, ni siquiera en los devocionarios más tardíos. Me refiero específicamente al rezo de rodillas, en señal de humildad, ante una imagen del Niño Jesús que articulaba la práctica piadosa.⁵⁷

Algunos folletos incluían, enseguida de la portada, un grabado que podía ser utilizado para estos fines. En la mayoría de los casos hay una evidente falta de concordancia entre el tema de este grabado y el contenido de las meditaciones. Los ejercicios intitolados *Pañalitos, fajas y cuna del Niño Jesús* (impresos por primera vez en 1729 y por última en 1774), por ejemplo, ofrecen un grabado del Dulce Nombre de Jesús para acompañar las reflexiones sobre el Nacimiento; los *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias* (impresos por vez última en 1818), enfocados en el mismo episodio, incluyen un grabado del Niño Jesús, a la edad de doce años bendiciendo.⁵⁸ Esta discordancia sugiere que la devota podía elegir libremente la imagen que considerase más efectiva para lograr sus propósitos

⁵⁵ De acuerdo con Asunción Lavrín, los conventos femeninos representaban “un conocimiento asumido de cualidades propias del género femenino que hacía de las mujeres depositarias de una forma especial de espiritualidad considerada deseable en la construcción de una nueva sociedad”: *Brides of Christ. Conventual life in Colonial Mexico* (Stanford: Stanford University Press, 2008), 1.

⁵⁶ *Ibid.*, 5.

⁵⁷ Las imágenes de bulto del Niño Jesús aparecen requeridas en diversos devocionarios, entre ellos el ya citado *Afectuosos suspiros* de autor anónimo. Véase también *Novena de la milagrosa imagen del Niño Jesús peregrino* (México: Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1776), 2, BNCL, Fondo Toribio Medina, III-44A-C25(29).

⁵⁸ *Pañalitos, fajas y cuna del Niño Jesús* (México: José Bernardo de Hogal, 1729). f. 2r, BNCL, Fondo Toribio Medina, III-88-C35(16). Espinola, *Ejercicios de desagravio*, f. 2r.

espirituales, independientemente del tema de las meditaciones.⁵⁹ Sobra decir que cualquier imagen pintada o de bulto podía emplearse en lugar de los grabados.

Es probable que los cuadros del Niño Jesús Pasionario estuviesen destinados a prácticas devocionales relacionadas con la oración propuesta en los devocionarios. Esto da sentido al entrecruce de tensiones entre lo material y lo inmaterial, lo doloroso y lo tierno, lo tradicional y lo innovador que se aprecia en su conjunto. Los énfasis característicos de cada tipo de devoción se manifiestan de forma singular las imágenes que analizo en los capítulos siguientes, revelando una cara más de la religiosidad femenina en la Nueva España.

⁵⁹ Quizá a esto se debe que algunos devocionarios simplemente indiquen en términos generales que deben rezarse “de rodillas ante una imagen devota”, véase por ejemplo: *Novena devota para prevenirse a celebrar en compañía de todos los coros angélicos el Santísimo Nacimiento de Jesús*, 6, Centro de Estudios de Historia de México (en adelante CEHM), 248.143.72.49 VA.

Capítulo 2. El Niño Jesús tañendo la cruz (c. 1730-1740)¹



Figura 4. Anónimo, *Niño Jesús tañendo la cruz*, óleo sobre tela, c. 1730-1740, 111 x 82 cm, colección particular.

¹ Agradezco al maestro Rogelio Ruiz Gomar su ayuda con la datación de la obra. Este cuadro salió a la subasta recientemente en las Galerías Morton de la Ciudad de México: <http://www.mortonsubastas.com/micrositios/Subasta-de-Antiguedades/index-2.php#mexicana>, consultado el 7 de marzo de 2017. La imagen que nuestro aquí está tomada de su catálogo. El lienzo se dio a conocer, por primera vez, en *La imagen de la música en México. Artes de México* 97, no. 18 (1971-1972).

El *Niño Jesús tañendo la cruz* es una incógnita (fig. 4). No sabemos quién pintó el lienzo ni a quién perteneció. Tampoco sabemos dónde estuvo colocado. Tan enigmático como su procedencia o su emplazamiento original es el tema de la obra. Lejos de tratarse de una imagen de fácil aprehensión, el músico pasionario resulta hoy extraño e incomprensible a quien lo mira. En medio de un intenso fondo azul, Jesús aparece rodeado por los instrumentos de la Pasión. Su cabeza sangra herida por la corona de espinas. Su cuerpo está apenas cubierto por un paño de pudor. Parece como si acabara de levantarse del pesebre o quizá como si hubiera resucitado bajo la forma de un niño. A su triunfo sobre el pecado y la muerte aludiría entonces su pie puesto sobre el cráneo de Adán. La cruz de su tormento se ha convertido en un instrumento musical. Así, el pequeño rasga las cinco cuerdas tensas sobre el mástil mientras dirige su mirada hacia fuera del cuadro. Su cabeza vuelta hacia el espectador revela las facciones de su rostro y permite descubrir sus labios entreabiertos.

El Niño Jesús canta. La letra de su canto está en la filacteria que pende sobre su cabeza. Ahí está escrito en latín: “Fueron mis cantos tus estatutos en el lugar de mi peregrinación”.² La frase proviene de un pasaje del salmo 118 donde se narran las excelencias de la ley divina y la importancia de cumplirla sin reservas.³ Para el místico agustino Alonso de Orozco (1500-1591), esta línea expresaba con contundencia la transmutación del sufrimiento en gozo. El dolor intrínseco al acatamiento de los preceptos

² “*Cantabiles mihi erant justificationes tue in loco peregrinationis meae*”, Salmos 118:54. En la Vulgata de San Jerónimo: “*Carmina erant mihi praecepta tua*”, “Tus preceptos eran para mí cantos”. La traducción del verso que uso aquí está tomada de la *Sagrada Biblia* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1953), 757.

³ Por su extensión, el salmo 118 se divide en varias secciones destinadas a rezarse en las Horas Menores del Oficio Divino. El verso de la filacteria corresponde a un pasaje que se reza durante la Tercia del Jueves Santo.

bíblicos podía transformarse, según el autor, en un cumplimiento tan amoroso que terminaba por hacerse con alegría, “cantando”.⁴

En este capítulo hago una interpretación del cuadro que se aproxima al sentido del verso expuesto por Orozco. Explico la manera en que *El Niño Jesús tañendo la cruz* recurre a un difícil enigma visual y propone la encarnación gustosa del dolor a través de la música. Su código tiene un doble fundamento. Por un lado, funciona conforme al modelo teológico de los dogmas católicos de la Encarnación y de la Transubstanciación con sus componentes consustanciales de tensión paradójica y misterio sutil; por otro lado, recurre a la analogía como forma de pensamiento que vincula objetos, ideas y lenguaje dentro de un universo finito a través de correspondencias que le otorgan sentido. Sostengo que el cuadro cifra la Eucaristía mediante una agudeza que expresa relaciones entre objetos no siempre obvias. Entre estas correspondencias se encuentra la atracción benéfica atribuida tanto a la hostia como al prodigioso instrumento formado por el cuerpo de Cristo y la cruz. Este vínculo es característico de la llamada cítara de Jesús, un concepto teológico decodificable, al modo de Baltasar Gracián (1601-1658), no por deducción sino por aprehensión. Así devela correspondencias ocultas orientadas a lograr la identificación simbólica del alma femenina con un instrumento musical capaz de resonar con la música de Cristo.

2.1 — Una imagen de devoción femenina

Considero que son varios los indicios que apuntan al *Niño Jesús tañendo la cruz* como una imagen relacionada con la devoción femenina, sin embargo, estos son poco

⁴ Jesús Díez, “Doce pláticas inéditas de San Alonso de Orozco”, *Recollectio: annuarium historicum agustinianum* 25-26 (2002-2003): 113-198. En el sitio web de la orden agustina está disponible un borrador de esta obra: http://www.agustinosrecoletos.org/noticia.php?id_noticia=9437&id_seccion=5&idioma=1, consultado el 15 de marzo de 2017. La interpretación del salmo que aquí tomo aparece en la página 38 de este documento.

evidentes. Para reconocerlos es preciso, en primer lugar, entender las correspondencias que asocian al alma de la mujer con un instrumento musical; en segundo lugar, destacar la relación de las imágenes devocionales que evocan la musicalidad de Cristo con los ambientes femeninos de clausura.

Por lo menos desde el siglo XIII, la figura de Jesús crucificado se describió como un instrumento de cuerdas cuya música era capaz de resonar en el alma humana. San Buenaventura (1221-1274) menciona este tópico en su tratado sobre la Pasión donde relaciona las Siete Palabras proferidas desde la cruz con la sonoridad de Cristo.⁵ Esta alegoría musical de la crucifixión se convirtió también en una forma de aludir al alma femenina. La semejanza místico-organológica entre Jesús y las mujeres en general se fundaba en otra correspondencia más que destacaba la supuesta similitud entre sus cuerpos, por su capacidad natural para nutrir y para sangrar.⁶ En teoría, esta esencia común permitía a cualquier mujer religiosa convertir su alma en un artefacto sonoro que imitaba la transfiguración simbólica de Cristo en un instrumento musical. Los testimonios más famosos al respecto de esta metamorfosis son de tradición hispana. Las terciaras dominicas María de Santo Domingo (1485-1524) y Juana de la Cruz (1481-1534) manifestaron raptos donde se descubrieron a sí mismas transformadas en un instrumento

⁵ San Buenaventura, *The Mystical Vine. A Treatise on the Passion of Our Lord* (Riverside: Akenside Press, 2016), 39 y ss. Craig Monson cita también este tratado en *Divas in the Convent: Nuns, Music, and Defiance in Seventeenth-Century Italy* (Chicago: Chicago University Press, 2012), 93-94. Las Siete Palabras (o *Septem Verba*) es la denominación convencional que reciben las últimas siete frases que Jesús pronunció una vez crucificado. Están recogidas en los *Evangelios*: la primera en Lucas 23:34; la segunda en Lucas 23:43; la tercera en Juan 19:26-27; la cuarta en Mateo 27:46 y Marcos 15:34; la quinta en Juan 19:28; la sexta en Juan 19:30; la séptima en Lucas 23:46.

⁶ Caroline Walker Bynum atribuye a esta percepción del cuerpo la inclinación de muchas mujeres religiosas por imitar el cuerpo sufriente de Jesús a través de la mortificación de la carne o de la adquisición de los estigmas: "El cuerpo femenino y la práctica religiosa femenina en la baja Edad Media", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, eds. Michel Feher, Ramona Nadaff y Nadia Tazi (Madrid: Taurus, 1990), 179.

de cuerdas que resonaba según la voluntad de Cristo. A este se dirigía la primera con las siguientes palabras:

¡Oh, dulce y buen Jesús! ¿Y quién sabrá conocer el destempe de las almas sino el mismo que creándolas las supo templar y las sabe tañer? Lo que destempló el pecado, templolo su sangre [...] ¡Oh buen, Jesús! Que oyendo tañer aquello endureciese mi corazón, y entristeciese mi alma mirando que no estaba yo templada para que tú dulcemente me tañeses. No estaba concertado el instrumento de mi alma para que pusieses tú la mano suave en él del amor tuyo, de la voluntad tuya con que la tañes, por no me haber yo llegado a ti para que las cuerdas de las virtudes de ellas fuesen con tu sacratísima sangre pulidas, quitando tú el lodo, polvo y escoria de ellas.⁷

En la Nueva España de inicios del siglo XVIII, la representación del alma femenina como un instrumento musical seguía vigente. Entre los testimonios novohispanos más relevantes para relacionar a la imagen con la piedad practicada por monjas y beatas debe considerarse el devocionario de la *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios* (1723).⁸ Ahí se compara al alma de las religiosas con una cítara que se afinaba a través de una serie de ejercicios espirituales, los cuales estaban orientados a perfeccionar las virtudes teologales y cardinales. La práctica impecable de cada virtud influía en la sonoridad del instrumento místico: la fortaleza suavizaba la tristeza de los lamentos; la templanza giraba las clavijas del alma hasta ponerla en un tono justo; la fe producía una música aguda; dulces eran los cánticos de la esperanza; poderoso resonaba el canto de la caridad. Esta alegoría sonora era el resultado de una correspondencia que colocaba en un mismo plano al espíritu de la mujer con la humanidad sufriente de Cristo.

⁷ Citado por Ronald E. Surtz, "Imágenes musicales en el libro de la oración (¿1518?) de sor María de Santo Domingo", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín* (Vervuert: Frankfurt am Main, 1989), 564. El autor hace una transcripción diplomática del párrafo. Yo normalizo la puntuación y la ortografía conforme al uso actual. Véase también de Ronald E. Surtz, *The Guitar of God. Gender, Power and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz (1481-534)* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990).

⁸ *Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios* (México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1723). Este devocionario se reimprimió, por lo menos, cuatro veces más a lo largo de siglo XVIII. Analizo su contenido con mayor profundidad en el capítulo 1 de este trabajo.

En 1730, pocos años después de la publicación de la *Cítara armoniosa*, el carmelita Manuel de Santa Teresa retomó la misma analogía en un sermón predicado en el Colegio de niñas nobles de la Caridad, en la Ciudad de México. En él se refería al vínculo entre la esposa (la lira, que es también el alma) y Dios (el plectro, que es el divino esposo encarnado en la Eucaristía) como una música armoniosa. Así, afirma: “Y como la lira se une al plectro para que de la unión resulte la consonancia [...] de ahí es que [la lira] simboliza a la esposa a quien se une el esposo, para que de la conjunción dimanen el mutuo amor”.⁹

La representación del alma bajo la forma de un instrumento musical pudo haber inspirado la fabricación de imágenes devocionales, para uso femenino, que remitían a la sonoridad del propio Cristo con el fin de estimular su imitación a través de los afectos musicales. Según los planteamientos de Fernando Rodríguez de la Flor, a estas imágenes pertenecería el *Cristo de la Victoria* (1635) de Domingo de la Rioja, imaginero y tallador en tiempos de Felipe IV. La escultura representa a Jesús resucitado con las huellas de la Pasión conforme a las visiones de la agustina recoleta Isabel de Jesús, sin elementos visuales que evoquen directamente a su sonoridad (fig. 5). En este caso, la música de Cristo se inferiría a partir de los comentarios al salmo 56 de San Agustín, quien describe a Cristo resucitado como si se tratase de una especie de cítara o salterio, es decir, como un instrumento de cuerdas.¹⁰

⁹ Manuel de Santa Teresa, *El plectro más excelente de la lira más acorde* (México: Herederos de la viuda de Miguel de Rivera, 1731), 3, BNCL, Fondo Toribio Medina, SM 197. En la portada consta que la prédica tuvo lugar en 1730, por encomienda de la archicofradía del Santísimo Sacramento.

¹⁰ Fernando Rodríguez de la Flor, *De Cristo: dos fantasías iconológicas* (Madrid: Abada, 2011), 22, 129. El autor basa sus interpretaciones principalmente en el auto sacramental intitolado *El Divino Orfeo* de Pedro Calderón de la Barca. Ahí aparece Cristo caracterizado como Orfeo, tocando la cruz convertida en arpa. Rodríguez de la Flor afirma que este instrumento pierde las cuerdas y se traslada al hombro del *Cristo de la Victoria*. Un artículo que relaciona al *Niño Jesús tañendo la cruz* con los comentarios de San Agustín a los salmos ha sido escrito por Luis Robledo Estaire, “El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales:



Figura 5. Anónimo, *Cristo de la Victoria*, siglo XVIII, grabado.

Esta peculiaridad, que liga la perspectiva cristológica con los aspectos visuales y sonoros, es mucho más evidente en el *Niño Jesús tañendo la cruz* del monasterio femenino de Santa Clara del Real en Murcia (España). Tallada en el siglo XVIII por un imaginero anónimo, la escultura presenta notables similitudes con el lienzo homónimo novohispano (fig. 6). El Niño Jesús (peninsular) holla un cráneo humano, al tiempo que canta acompañándose con una pequeña cruz leñosa. El único elemento que se echa de menos es la filacteria, que sí aparece en el Niño Jesús novohispano. Sin embargo, la filacteria podría no haber sido necesaria. Es posible que las devotas de esta imagen asociasen la actitud corporal de Jesús con el canto de los salmos. Después de todo, la descripción de Jesús como

“un salmista que canta amorosamente desde el árbol de la cruz” figura en manuales de oración europeos destinados a las mujeres. Entre ellos se encuentra el *Directorio de religiosas* que Francisco de Sales (1567-1622) dedica a sus hijas espirituales, el cual fue ampliamente recomendado por algunos directores de monjas también en la Nueva España.¹¹



Figura 6. Anónimo, *Niño Jesús tañendo la cruz*, madera tallada y policromada, siglo XVIII, Murcia, España.

De entre los dos testimonios peninsulares apenas señalados, el *Niño Jesús tañendo la cruz* (novohispano) emerge como una imagen orientada también a promover la imitación de Cristo entre las mujeres. Su peculiar configuración parece haber marcado la pauta de

¹¹ Francisco de Sales, *Directorio de religiosas*, trad. Francisco Cubillas (Madrid: Melchor Sánchez, 1676), 81. La promoción de la espiritualidad salesiana en la Nueva España se debe principalmente al obispo Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz (1637-1699), según menciona Antonio Rubial en “Un nuevo laico, ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo ‘burgueses’ en Nueva España a finales del siglo XVII y principios del XVIII”, *Estudios de Historia Novohispana* 56 (2017): 1-25. Entre los directores de religiosas que promovieron la lectura del libro de Sales estuvo Cayetano Antonio de Torres, quien se mantuvo en estrecho contacto con las capuchinas. Profundizó sobre este tema en el capítulo 5 del presente trabajo, el cual está dedicado al *Niño Jesús de la premonición* de fray Miguel de Herrera.

una relación con la divinidad basada en la sensualidad. Este tipo de afinidad entre el lienzo y la devota probablemente partía de la percepción del Niño Jesús como una imagen kinestésica, es decir, como una imagen formada por elementos sensibles (sonoros y visuales) que permitían su aprehensión como si se tratase de una figura en movimiento. Insertos en el contexto de la práctica devocional, eran estos elementos los que, en teoría, estimulaban el impulso imitativo de la espectadora.¹² Idealmente, la emulación ocurría de forma intencional y reflexiva, a nivel psicológico y afectivo, como una consecuencia de la compresión empática del otro representado por la imagen pictórica.

La exitosa imitación de Cristo dependía, pues, de la capacidad de la devota para identificarse con Jesús a través de los sentidos corporales para luego trascenderlos, pero también de su habilidad para decodificar la compleja trama de contenidos simbólicos imbricados en el lienzo. Estos ponían a su alcance una generosa fuente de goce intelectual asociada al sufrimiento sensible, como veremos en los siguientes apartados.

2.2 — Correspondencias visuales

Los antecedentes iconográficos del *Niño Jesús tañendo la cruz* deben entenderse como un conjunto de correspondencias visuales que se generan a partir de las correspondencias simbólicas o intelectuales. No hablamos de una sustitución simple de atributos o elementos. Uno de los grabados que probablemente sirvió de modelos a la imagen tal y como la conocemos proviene de un libro de música. Se trata del frontispicio de *El maestro* (1536) de Luis Milán, el más antiguo de la brillante serie de libros para vihuela

¹² Esta forma de relación entre el objeto artístico y el sujeto fue definida por el filósofo y psicólogo alemán Theodor Lipps (1851-1914) en *Los fundamentos de la estética*, trad. Eduardo Ovejero y Maury (Madrid: Daniel Jorro, 1923), 112.

impresos en el siglo XVI (fig. 7). Este contiene una representación de Orfeo en el acto de ejecutar el instrumento al que está dedicado el libro.



Figura 7. Luis Milán, *Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, Valencia, 1536, frontispicio.

El grabado y el lienzo comparten notables similitudes, pero muestran también diferencias que no deben desestimarse. En ambos casos, el protagonista figura al centro de la composición, con el rostro vuelto hacia fuera de la escena y sosteniendo un instrumento musical. La posición de la cabeza, el cuello y los brazos es parecida, pero la impostación de las piernas es distinta. Esto se debe a que el Niño Jesús las acomoda apegándose a la técnica de ejecución de la guitarra que ilustra la portada del libro de Andrés de Soto; de ahí que el pie del pequeño se apoye sobre el cráneo como si se tratase de un pequeño taburete que le

permite alzar la rodilla (fig. 8).¹³ El encordado del instrumento confirma esta caracterización. La cruz tiene cinco cuerdas como la guitarra y no seis como la vihuela de Orfeo.



Figura 8. Andrés de Soto, Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgando la guitarra de cinco órdenes o cuerdas, Madrid, Imprenta de Cruzada, 1764, portada.

Las modificaciones organológicas de la cruz con respecto al grabado de *El maestro* probablemente se deben a la disponibilidad de guitarras como modelo durante el periodo en que se pintó el lienzo.¹⁴ La guitarra fue un instrumento sumamente popular desde inicios del siglo XVII; su auge significó el paulatino desuso de la vihuela.¹⁵ Cabe también la

¹³ Andrés de Soto, *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgando la guitarra de cinco órdenes o cuerdas*, (Madrid: Imprenta de Cruzada, 1764).

¹⁴ Sobre la presencia del grabado en Nueva España, creo conveniente puntualizar lo siguiente: *El maestro* de Luis Milán era una colección de música para vihuela bien conocida en España incluso en los ámbitos eclesiásticos. Según Drew Edward Davies, es probable que algunos de los primeros frailes agustinos que llegaron a la Nueva España en el siglo XVI conocieran el libro y que, además, supieran tocar la vihuela. El grabado de Orfeo pudo haberse encontrado en circulación desde entonces: “La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana”, en *Harmonia Mundi: Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, ed. Lucero Enríquez (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009): 57-58.

¹⁵ De este fenómeno da cuenta Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana* (Madrid: Luis Sánchez, 1611), f. 74: “[...] después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida porque en ella se ponía todo género de música puntada y ahora la

posibilidad de que el pintor no se basase en este grabado sino en una fuente gráfica posterior donde la vihuela ya había sido sustituida por la guitarra. Desafortunadamente, esta fuente no ha sido localizada todavía.

Sin embargo, las diferencias más importantes entre el grabado y el lienzo hay que verlas los escenarios que rodean a cada personaje. Estas son producto de dos mentalidades muy distintas entre sí. El paisaje de Orfeo sugiere opulencia, amabilidad y hedonismo. En cambio, el paraje que alberga al Niño Jesús indica austeridad, aspereza y dolor. Así, el héroe tracio aparece sentado sobre un peñasco flanqueado por árboles que se integran a un exuberante paisaje. Alrededor de él, un grupo de animales escucha embelesado la música de su vihuela. Este paisaje coincide con la descripción que Filóstrato el Joven hace en el libro de las *Imágenes*:

He aquí un león y un jabalí cerca de Orfeo, escuchando su música, y un ciervo y una liebre que no salen corriendo ante la presencia del león, ni tampoco los otros que esta terrible bestia persigue en su cacería; ahora están todos atentos a la música, igual que el león. No te pierdas tampoco los pájaros [...] Pino, ciprés aliso, chopo y todos los demás árboles unen sus ramas como si fueran manos alrededor de Orfeo.¹⁶

La prodigiosa música que menciona Filóstrato se produce en el grabado a través de una vihuela y no de una lira como narra el mito griego. Esta es una adaptación visual del pensamiento humanista con la cual se exalta la tradición cortesana del canto acompañado. La supremacía atribuida a la vihuela, por encima de cualquier otro instrumento musical, consta en los prólogos que vihuelistas españoles como Luis de Milán, Luis de Narváez,

guitarra no es más que un cencerro tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra”.

¹⁶ Citado por María Paz López-Peláez Casellas, “Mitología, música y emblemática”, (Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2006), 231-232.

Alonso Mudarra y Miguel de Fuenllana —por mencionar solo algunos autores representativos— escribieron a manera de presentación de sus colecciones de música.¹⁷

A diferencia de Orfeo, el Niño Jesús tañe la cruz sentado sobre una roca que es el único elemento natural presente en el Gólgota. Una corona de espinas ciñe su cabeza como si fuese una sustitución cruel de la tiara del músico tracio. Los instrumentos de la Pasión yacen a su alrededor remplazando a la rica fauna que acompaña a Orfeo; el gallo asociado al episodio bíblico de “la negación” aparece en el sitio la garza. La escalera, la lanza, el bastón con la esponja avinagrada y la azucena se erigen en el lugar de los árboles. La música cambia así su significado: ha dejado de ser una fuente de placer para convertirse en una fuente de sufrimiento. Este cambio es el resultado de una compleja transposición de significados simbólicos que vinculan a Orfeo con Cristo, la cual solo podía ser decodificada por la devota a través de un refinado uso del entendimiento.

2.3 — Correspondencias intelectuales en la cítara de Jesús

Particularmente en el siglo XVII, el entendimiento se consideró la potencia del alma racional que permitía al ser humano percibir las profundas similitudes en lo desemejante. O dicho en otras palabras, era la facultad que descifraba y comprendía el sentido de las correspondencias actuando sobre la base de un acto de aprehensión inmediata. En teoría, era esta capacidad para trascender los límites argumentativos la que permitía (a quien pusiese sus mecanismos en marcha) obtener un placer derivado del trabajo intelectual que al final se convertía en una forma de conocimiento trascendente.¹⁸

¹⁷ Sobre este tema véase el artículo de Isabel Pope, “La vihuela y su música en el ambiente humanístico”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 15 (1961): 395-402.

¹⁸ Ernesto Grassi, *Retórica como filosofía. La tradición humanista* (Barcelona: Anthropos, 2015), 121. Expongo la relación entre estos mecanismos y los fundamentos de la teología escolástica—en función de un

Bajo estos principios, el *Niño Jesús tañendo la cruz* ofrecía a sus devotas la alternativa de una devoción tan intelectual como afectiva. La imagen aparecía a la vista como un concepto figurativo construido, a la manera de Baltasar Gracián, mediante la confrontación indirecta de dos sujetos de naturaleza distinta donde el segundo servía para representar las “propiedades, efectos, causas o contingencias” del primero.¹⁹ El Niño Jesús, músico pasionario, era ese segundo sujeto mediante el cual se “exprimía” (se infería, se sacaba, se deducía) la esencia del primero, que era la Eucaristía.²⁰ La figura de Orfeo articulaba este ejercicio de agudeza mostrándose, por un lado, como un arquetipo de Cristo y, por otro lado, como la personificación de una música cuyos prodigios eran, en teoría, comparables a los beneficios de la Comunión. En esta sección busco exponer las correspondencias que dan sentido a dicha elaboración conceptuosa mediante un recorrido que parte del mito griego de Orfeo, pasa por la exégesis cristiana de los primeros siglos, después muestra la adecuación del mito según la moral católica medieval y, finalmente, apunta a la cítara de Jesús como una construcción retórica compleja de tema eucarístico característica del ingenio jesuita del siglo XVII.

Para empezar recordemos la historia de Orfeo. Esta sobrevive en dos fuentes literarias: el libro X de las *Metamorfosis* de Ovidio y el libro IV de las *Geórgicas* de Virgilio.²¹ Para el argumento que aquí desarrollo, el relato ovidiano es el más interesante. Ahí, el canto del héroe aparece como un eslabón muy importante en la cadena de acontecimientos.

orden epistemológico semejante a la “episteme renacentista” analizada por Michel Foucault—en el capítulo 1 de este trabajo.

¹⁹ Gracián, *Agudeza*, 97.

²⁰ Diccionario de Autoridades, 1732, s.v. “exprimir”

²¹ Una comparación detallada entre el relato de Orfeo virgiliano y ovidiano se encuentra en el texto de Michael von Albrecht, “Orfeo en Virgilio y Ovidio”, *Myrtia* 10 (1995): 17-33.

Gracias a la belleza persuasiva de su canto, Orfeo realiza una serie de prodigios: conmueve a Perséfone y a Hades, dioses del mundo subterráneo; detiene los tormentos del inframundo por única vez en la historia de todos tiempos. También atrae hacia sí los manes de su esposa muerta. Sin embargo, el fin del cantor es trágico. Tras haber fallado en rescatar a Eurídice, Orfeo evitó por años el contacto con las mujeres. Esta evasión despertó la ira de las Bacantes, quienes al sentirse despreciadas por él lo asesinaron.

El cristianismo primitivo encontró similitudes importantes entre Orfeo y Cristo. Por ejemplo, la condición intermedia entre lo divino y lo humano que los caracterizaba a ambos, su descenso a los infiernos y su muerte violenta. Además, el mito de Orfeo había originado una nutrida serie de textos que predicaban la supervivencia del alma tras la muerte, la desvalorización de la vida en este mundo frente a la vida ultraterrena y también la mancha original de la que sólo los adeptos podían ser purificados. Estas nociones servían de base a una religión sustancialmente distinta de la oficial en la Grecia antigua y en la cual el cristianismo vio su rival simétrico.²²

En estas correspondencias, la tradición de la exégesis alegórica de la Iglesia encontró un camino para persuadir a los paganos de la conversión.²³ Fue San Clemente de Alejandría (c. 150-c. 215/217) quien recurrió por primera vez a la figura de Orfeo para presentar a Cristo a sus compatriotas. Poco se sabe de la vida del teólogo. Probablemente fue ateniense, hijo de padres paganos. Sus escritos revelan a un individuo profundamente cristiano, pero embebido en la cultura griega. Estas circunstancias favorecieron la escritura

²² Miguel Herrero de Jáuregui, "La tradición órfica en la literatura apologética cristiana" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005), 15, 395.

²³ Nótese que el origen de esta tradición interpretativa se remonta a las epístolas paulinas: I Corintios 10: 1-5; Gálatas 4: 22-31.

del *Protréptico*.²⁴ En ese tratado, San Clemente presenta a Cristo como semejante a Orfeo, pero superior a él. Tal condición la atribuye a su ascendencia. Cristo no desciende de Orfeo sino de David el salmista, quien había sanado el alma de Saúl a través de la música de su arpa.²⁵ Cristo había heredado esta facultad de curar al alma humana enferma con una música emanada de él mismo. Según San Clemente, el Hijo se comportaba como un instrumento musical movido por el hálito sagrado del Padre. La conjunción entre ambos debía visualizarse como la imagen de Dios que canta acompañándose con ese instrumento musical que es Cristo. Esta polifonía armonizaba el microcosmos del hombre (su cuerpo y su alma) mejor que la lira o la cítara, o cualquier otro instrumento musical inanimado.²⁶

San Clemente encuentra la manera de explicar la elocuencia transformadora de esta música divina designando a Cristo como la “Nueva Canción”, es decir, como una personificación de la música semejante a Orfeo. De esta manera pretendía dar a entender que Cristo era mucho más que el *Logos* o la Palabra encarnada. Era una canción dotada del mismo poder sobrenatural que los griegos advertían en la música, pero mejor que cualquier melodía entonada en los tonos reconocidos hasta entonces (eolio, frigio, dorio, etcétera). Actuaba como una droga dulce y duradera que, mitigando el dolor y la ira, hacía olvidar todos los males. Para el alejandrino, eran estas propiedades las que comprobaban que Cristo era la versión auténtica de Orfeo, pues con su canción celeste había venido a mundo para efectuar transformaciones prodigiosas en los seres humanos.²⁷

²⁴ Álvaro López Pego, *Anoea (Flores)* (Barcelona: PPU, 2009), 54.

²⁵ I Samuel: 16:14-23.

²⁶ *Protréptico*. Citado por López Pego, *Anoea*, 58.

²⁷ “[Cristo] es el único que amansó las peores fieras, los hombres. [...] Es esta Canción celeste la que metamorfoseó las piedras y los animales más salvajes, y los convirtió en hombres amables. [...] Mira—dice el

La visión de San Clemente de Alejandría es la que predomina en el cristianismo oriental y occidental de los primeros siglos.²⁸ Prevalece todavía en la Edad Media, aunque de forma velada, cuando la analogía entre Cristo y Orfeo ve ampliadas sus correspondencias con un carácter moralizante. En este periodo, el mito del héroe tracio se reformula incorporando las nociones bíblicas de la caída y la salvación que dan sentido al sacrificio cristiano.²⁹ En el *Ovidius moralizatus*, el benedictino francés Pierre Bersuire (c. 1290-1362) ve en Eurídice una analogía de la Iglesia y en la serpiente causante de su muerte una alegoría del demonio. De acuerdo con esta versión, Cristo-Orfeo habría descendido a los infiernos para recuperar el alma de su esposa, quien había caído en la tentación de probar el fruto prohibido y muerto en pecado como consecuencia.³⁰

teólogo—qué grande es el poder mágico de la nueva canción: de piedras y de fieras hizo hombres”: *Protréptico*, citado por López Pego, *Anoea*, 56-57.

²⁸ Entre los autores que reflexionaron sobre el mito de Orfeo apegándose a las ideas expuestas por San Clemente debe incluirse Eusebio de Cesarea (c. 263 - 339), quien aseguró que: “El mito griego nos relata que Orfeo tuvo el poder de encantar a las bestias feroces y domar su salvaje espíritu pulsando las cuerdas de su instrumento con su mano, y esta historia es celebrada por lo griegos, y creída en general [...]. Pero la Palabra de Dios, sapientísimo y experto en toda armonía [...], tomando en la mano un instrumento músico fabricado por su sabiduría, es decir, con su naturaleza humana, con las canciones y casi como con algún encantamiento, no [sólo] resonó en las bestias sino que también lo hizo a los animales dotados de razón y aplacó las costumbres de todos”: Eusebio de Cesarea, “De laudibus Constantini”, *Patrologia graeca*, vol. 20, cols. 1410-1411, ed. Paul Migne. Citado por J. Enrique Duarte: “El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición de Calderón”, en *Humanas y divinas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, eds. I. Arellano, J. M. Escudero et. al. (Pamplona: Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, 26 de febrero - 1 de marzo, 1997): 80. Los romanos Paulino de Nola (355-451) y Sedulio Escoto (m. 858) hablan también del poder de la Nueva Canción que se expresa en términos de un orden cósmico: E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina* (Madrid: 1999), 334, 346.

²⁹ Fernando Rodríguez de la Flor usa el término “expansión metafórica” para referirse a este fenómeno en *De Cristo: dos fantasías iconológicas* (Madrid: Abada, 2011), 107. Yo me abstengo de usar este concepto porque considero que las correspondencias entre Orfeo y Cristo sólo pueden ser explicadas y comprendidas como vínculos que remiten siempre a una analogía.

³⁰ “De modo alegórico se narra que Orfeo es Cristo, el Hijo único de Dios Padre. Que desde el principio condujo a Eurídice—esto es el alma humana—por la caridad y el amor, y desde el principio por una prerrogativa especial se casó con ella. Pero el diablo, la serpiente, la quiso casada de nuevo, y mientras recogía flores apetecía la manzana prohibida, siendo mordida por la tentación y muerta por el pecado y finalmente llevada al infierno. Y viéndolo Orfeo-Cristo personalmente quiso bajar al infierno y así recuperar a su esposa—esto es la naturaleza humana—. De este modo, sacada del reino de las tinieblas, Cristo la condujo así a los reinos superiores entonando aquel [pasaje del *Cantar de los cantares* 2:10] ‘Levántate, amada mía, hermosa mía, ven’: Petrus Bendorius, *Ovidius moralizatus*. Citado y traducido del latín por Duarte, “El mito

Varios autores recurrieron a estas asociaciones todavía hasta la primera mitad del siglo XVII.³¹ Sin embargo, el desarrollo más notable de las correspondencias que vinculaban a Cristo con Orfeo ocurrió bajo el auspicio de la Compañía de Jesús. Retomando la doctrina de San Clemente de Alejandría —sin abandonar por completo la versión moralizante medieval— los jesuitas construyeron un objeto icónico-verbal de profundo carácter intelectual que estimulaba los mecanismos más sofisticados del pensamiento analógico. A través de este complejo objeto buscaron exaltar y promover la Comunión frecuente como una de las prácticas devocionales distintivas de la orden que se extendía a todos sus seguidores.

En 1640 salió a la luz el libro intitulado *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis representata*. Se trata de un libro de emblemas, realizado bajo la dirección del padre Jean Bolland, el cual fue ofrecido a los miembros de la Compañía en Flandes con motivo del centenario de la orden.³² Fue pensado como un monumento literario de carácter autoencomiástico. Los seis medallones de su frontispicio hacen referencia a diversas etapas de la vida de la Compañía: su nacimiento (*Societas nascens*), su crecimiento (*Societas crescens*), sus actividades y sus logros (*Societas agens*), la persecución por parte de sus enemigos (*Societas patiens*) y también su gloria (*Societas*

de Orfeo”, 82. De acuerdo con Duarte, la interpretación de Bersuire es la misma que presenta Pedro Calderón de la Barca en las dos versiones del auto sacramental *El Divino Orfeo*.

³¹ Entre los escritos más sobresalientes producidos en esta línea cabe mencionar los siguientes: Alexander Ross, *Mystagogus Poeticus or the Muses' Interpreter explaining the Historical Mysteries and Mystical Histories of the Ancient Greek and Latine Poets* [1648] (London: Joshua Kirton, 1653), 336-337. Michel de Marolles, *Tableaux du temple de Muses* [1655] (Amsterdam: Abraham Wolfgank, 1676), 413. Los textos de Ross y Marolles son examinados con detalle en el texto de María Paz López-Peláez Casellas, “La visión emblemática del músico Orfeo como prefiguración de Cristo”, *Storia dell'arte* 119 (2008): 97-108.

³² *Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis rapraesentata*, (Antuerpiae: Balthasar Moreti, 1640).

honorata). Al final se recuerda la historia de los jesuitas en la provincia de Flandes-Bélgica (*Societas a Belgio accepta*).³³

Orfeo aparece tocando el laúd, en su intento por rescatar a Eurídice del inframundo, en uno de los emblemas que componen el capítulo *Societas agens*. Ahí, el mote “*Communio generalis*” (Comunión general) que corona la imagen está ampliado por algunos versos de la *Eneida* que se explican con un misterioso anagrama: “la cítara de Jesús es la Eucaristía” (fig. 9).³⁴

³³ Esta fuente ha sido estudiada también por Sagrario López Poza, *Libros de emblemas y obras afines en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Catálogo de la exposición conmemorativa Compostela Aurea, VIII Congreso AISO, 7-11 de julio de 2008* (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008), 38-39.

³⁴ “*Si potuit manes arcessere coniugis Opheus / Threicia fretus cithara fidibusque canoris* [Virgilio, *Eneida*, vi: 119] / *Cithara Iesu Eucharistia* [anagrama]” (Si Orfeo pudo convocar al espíritu de su esposa confiando en la cítara tracia y en sus cuerdas canoras, la cítara de Jesús es la Eucaristía): *Imago Primi Saeculi*, 463.



Figura 9. Anónimo, “Communio generalis”, *Imago Primi saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica, Antuerpiae, Balthasaris Moreti, 1640.*

Ahora bien, ¿a qué se refería este anagrama y qué tenía que ver el emblema con los triunfos de la Compañía? Desde el siglo XVI, los jesuitas fueron acérrimos defensores de la Comunion frecuente. Su postura surgió a raíz de su necesidad de legitimar una práctica típica de la orden y no como respuesta al protestantismo o al Concilio de Trento, para quienes el tema no fue relevante. Las *Constituciones* prescribían, por lo menos, la comunión semanal como la norma para sus miembros. Mientras que para los seculares, los jesuitas reconocían una “libertad para comulgar” (*libertatem communicandi*) extensiva a cualquier católico arrepentido que hubiera cumplido con la confesión. Ningún religioso podía negar el viático a quien lo solicitase bajo estas condiciones. La manera en que la orden contribuyó

a esta causa consistió en conservar el sacramento en sus iglesias, poniéndolo a disposición de todo aquel que deseara acercarse a él.³⁵

Nicolás de Bobadilla (c. 1509-1590), quien perteneció al núcleo fundador de la Compañía, recurrió a los escritos de Santo Tomás de Aquino, al *Collectorium super Magnificat* de Gerson y a la *Imitatione Christi* de Kempis para sustentar, desde un punto de vista teológico y devocional, la práctica de la Comunión frecuente. A través de estos autores construyó también una imagen de Cristo amante y misericordioso. Este se ofrecía a los creyentes, encarnado en la Eucaristía, como una medicina para sus almas enfermas por el pecado de la cual podían disponer a voluntad.³⁶

Los jesuitas no pasaron por alto la correspondencia entre esta propiedad regenerativa (o transformadora) de la Eucaristía y los efectos que San Clemente de Alejandría había atribuido a la Nueva Canción (Cristo) en el *Protréptico*. Al contrario, procuraron sugerirla en el epigrama latino del emblema *Communio generalis* donde, además, develaron la naturaleza del instrumento musical que cifrado en la Eucaristía efectuaba tales prodigios. Así, los primeros versos del epigrama retoman la cita de la *Eneida* y la ligan enseguida con el descenso de Orfeo al inframundo, preguntando:

Si Orfeo pudo revocar los infernales castigos de su esposa pulsando su cítara tracia, confiado en su melodiosa música, y si el rector del Olimpo y las Furias cedieron vencidos ante sus cantos, ¿por qué Jesús con su cítara no puede convertir la maldad humana en benignidad? Allí el diestro amor tensó los nervios y los sujetó con los clavos, y la canción de la poderosa cítara de la cruz resonó en el cielo.³⁷

³⁵ John W. O'Malley, *Los primeros jesuitas*, trad. Juan Antonio Montero Moreno (Vizcaya: Sal Terrae, 1993), 195-197.

³⁶ *Ibid.*, 196.

³⁷ "Si potuit Orpheus coniugis manes piae / revocare mersos inferis, / digito loquaci Thracias pulsans fides, gratoque fretus carmine, cum rectos Orci et dira Furiarum agmina / cessere victa cantibus; / cur cithara Iesu numen humanis malis / nequeat benignum flectere? Illi tetendit artifex nervos amor, / clavisque constricta fide / crucis potenti carmen insonuit chely": *Imago Primi Saeculi*, 463.

La cítara de Jesús (la Eucaristía) era una analogía del cuerpo de Cristo crucificado. Era un símbolo del sacrificio por el cual la humanidad supuestamente había sido salvada (o curada) del pecado. La cruz representaba el mástil de la cítara; los miembros de Jesús extendidos sobre sus maderos, las cuerdas; los clavos que los sujetaban, las clavijas. Era este sacrificio el que había hecho posible el misterio de la Transubstanciación, al cual los jesuitas buscaban acercar a todos los creyentes mediante el sacramento de la Comunión. Tal era el significado de los últimos versos del epigrama, donde se afirmaba que “la lira pende cuando Dios da de comer [su carne] al precio de su sangre”.³⁸

En *Imago Primi Saeculi*, la cítara de Jesús se presentaba también como una construcción sobresaliente del ingenio jesuita en cuyas correspondencias se exhibía su magistral manejo de la escolástica. De ahí que el escritor (también jesuita) Baltasar Gracián eligiese esta analogía como un “concepto” útil para explicar los mecanismos de la “erudición noticiosa” que incluyó en su *Agudeza y arte de ingenio* (1642).³⁹ Esta consiste en descubrir la correlación entre el sujeto o materia de la que se trata con la historia o evento al que se aplica. Gracián toma la exégesis de San Clemente y la descripción de la lira (o cítara) mística, fundando su correspondencia en un extracto sentencioso del *Evangelio* de Juan: “Y yo, si fuere levantado de la tierra, atraeré todos a mí”.⁴⁰ Así, afirma:

³⁸ “*Lytrum illa pendit, cum Deum dat in cibum / tantique pretium sanguinis*”: *Imago Primi Saeculi*, 463.

³⁹ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* [1642] (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 501. Gracián define al “concepto” como “un acto de entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”. Esta construcción trasciende al tropo poético porque se eleva desde un nivel meramente estético hasta uno intelectual donde adquiere toda su complejidad y su belleza. Otras consideraciones sobre el significado de este término pueden consultarse en AA.VV, “Concepto”, en *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, coords. Elena Cantarino y Emilio Blanco (Madrid: Cátedra, 2005), 69-80. Cabe señalar también que en el tratado de Gracián, la palabra “ingenio” tiene una connotación cercana a lo que hoy entendemos como “capacidad creativa”.

⁴⁰ Juan 12:32.

No basta la sabia y selecta erudición, requiérese lo más ingenioso y necesario que es la aplicación de ella [...] De esta suerte el sapientísimo Clemente Alejandrino [...] acomoda a Cristo Señor Nuestro en la cruz la antigua fábula de Orfeo, aquel que con la armonía de su lira atraía a los montes, arrancaba los árboles, suspendía las fieras y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel Señor [Cristo] que estirando sus sagrados miembros en la lira de la cruz con aquellas clavijas de los duros clavos hizo tan dulce y suave armonía que atrajo a sí todas las cosas: *Si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum*.⁴¹

El crucificado es, por analogía, una lira que pende sobre la tierra cuya irresistible armonía brota del sufrimiento representado por el cuerpo herido de Jesús.⁴² Esta idea que sugería apenas la dimensión afectiva de la lira mística fue defendida espléndidamente por el ermitaño Augustin Chesnau, un estudioso de las obras del jesuita Juan Eusebio Nieremberg.⁴³ En 1657, Chesnau publicó un libro de emblemas intitulado *Orpheus Eucharisticus* donde exponía aspectos de índole teológica relacionados con la Eucaristía. La *pictura* del primer emblema representa a Orfeo tocando la lira acompañado por el mote: “la atracción del amor es tan fuerte que ellas [las bestias] le siguen sin esfuerzo” (fig. 10).⁴⁴

⁴¹ Gracián, *Agudeza*, 501.

⁴² Autores como Fernando Rodríguez de la Flor y María Paz López-Peláez han analizado también las fuentes jesuíticas donde la “cítara de Jesús” adquiere su connotación eucarística. En sus trabajos plantean asociaciones unívocas entre los elementos griegos del mito y sus homólogos cristianos basadas en la lógica deductiva. Por tal motivo, aseguran que si la figura de Orfeo equivale a la de Cristo, la de la cítara (o la lira) equivale a la cruz. Sin embargo, estos vínculos crean una relación equivocada, especialmente cuando se aplican al anagrama de la *Communio generalis*. Si la cítara de Jesús es la cruz, la cruz no es la Eucaristía. Desde mi punto de vista, el tipo de razonamiento lógico empleado por estos autores no corresponde a la naturaleza del objeto icónico-verbal e intelectual que es la cítara eucarística, el cual funciona dentro de un sistema de pensamiento regido por la lógica analógica. *Cfr.* Fernando Rodríguez de la Flor, *De Cristo: dos fantasías iconológicas* (Madrid: Abada, 2011), en especial la primera parte del libro. María Paz López-Peláez Casellas, “Mitología, música y emblemática” (Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2006), véase el capítulo VI.

⁴³ Ralph Dekoninck, “Imaginar la ciencia: la cultura emblemática jesuita *ars rhetorica y scientia imaginum*”, en *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 150-151.

⁴⁴ “*Utro veniunt, quod amore trahantur*”, con su traducción al francés en la parte inferior: “*L’atraict de l’amour est si fort qu’elles le suivent sans effort*”: Augustin Chesnau, *Orpheus Eucharisticus* (Paris: Florentinum Lambert, 1657), 61. La *pictura* va seguida por un extenso epigrama latino dividido en prótasis y apódosis. En la primera parte se narran los prodigios del músico tracio. En la segunda se destacan las semejanzas entre la canción de Orfeo y la canción de Cristo, fundándolas en la intensa atracción que ambas ejercen sobre sus oyentes. La explicación se completa con dos secciones más: una dedicada a enumerar las fuentes del mito griego y otra denominada “*interpretatio*” donde Chesnau expone sus argumentos apoyándose en la doctrina teológica de San Ambrosio, San Agustín y León Magno, además de la exégesis de San Clemente ya referida.



Figura 10. Augustin Chesnau, *Orpheus Eucharisticus*, Paris, Florentinum Lambert, 1657.

El autor interpreta estas correspondencias apoyándose, al igual que los jesuitas, en San Clemente y en el *Evangelio* de Juan. De ahí concluye que la música producida por Jesús son aquellos dolorosos lamentos que profirió en un momento de extrema vulnerabilidad. Pues si las cuerdas de la lira mística (que es el cuerpo de Cristo crucificado) no hubieran sido pulsadas con los clavos y con la lanza a manera de plectro, jamás se hubiera producido la sonoridad maravillosa que sanó a la humanidad.⁴⁵

La potencia conmovedora de esta música actuaba al interior del ser humano. Se manifestaba como una moción de los afectos que inclinaba a quien la experimentaba al arrepentimiento y a la compasión. De esta transformación del alma daba cuenta el amargo

⁴⁵ Chesnau, *Orpheus Eucharisticus*, 67.

llanto de Pedro. También la conversión del centurión presente durante la crucifixión. Lo delataba incluso el cuerpo de las personas presentes en dicho evento cuyos puños se suavizaron.⁴⁶ Con estos ejemplos, Chesnau revelaba implicaciones afectivas dolorosas de la cítara de Jesús que mantenían un vínculo indisoluble con su complejidad intelectual.

La literatura espiritual del periodo apeló también a los afectos dolorosos, pero buscó matizar su crudeza enseñando las posibilidades de convertir el sufrimiento de Jesús (su música) en un motivo de gozo para los creyentes. En esto se enfocó, por ejemplo, el capítulo XIV del manual *Regia Via Crucis* (1635) publicado por el benedictino flamenco Benedicto van Haeften. El grabado que ilustra la frase “Gozaos participando en la Pasión de Cristo”⁴⁷ muestra al alma en forma de niña pulsando las cuerdas de la cruz convertida en arpa, al compás marcado por Jesús (fig. 11).⁴⁸ Ahí se instaba a los devotos, una vez más, a hacer de la propia alma un instrumento de cuerdas a imitación de Cristo.

⁴⁶ Chesnau, *Orpheus Eucharisticus*, 67-68.

⁴⁷ I Pedro 4:13. La frase al pie del grabado reza (en latín): “Delicia es la enfermedad, la muerte ganancia es, la pena deleite y cruz ninguna cruz padecer”.

⁴⁸ La primera traducción al castellano del libro de van Haeften se hizo en 1721. Hubo, por lo menos, dos reimpressiones: una en 1755 y otra en 1785. Para este trabajo he utilizado el ejemplar conservado en la BNM: Benedicto van Haeften, *Camino real de la cruz*, trad. Martín de Herze (Valladolid: Juan Godínez, 1721), RFO 234.3 HAE.c 1721.



Figura 11. Benedicto van Haeften, “*Communicantes Christi Passionibus gaudete*”, *Camino real de la cruz*, Valladolid, Juan Godínez, 1721

Cabe la posibilidad de que este libro formase parte de los libros de emblemas clave de la pedagogía espiritual jesuita en la Nueva España y que a través de él se difundiese también la analogía de la cítara mística.⁴⁹ La *Regia Via Crucis*, o bien su versión castellana intitulada *Camino real de la cruz* (1721) no parecen haber tenido influencia directa en el devocionario de la *Cítara armoniosa* (1723). Sin embargo, —y esto a pesar de la brecha temporal que los separa— ambos manuales coinciden en destacar, en algún punto de su itinerario espiritual, los afectos alegres que se desprenden de los padecimientos de Cristo tanto en su infancia como en su adultez. A la idealización de esta supuesta transmutación

⁴⁹ Un listado breve de estos materiales (impresos todos en la prensa plantiniana) se encuentra en Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel y Juan Chiva, *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)* (Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones y difusión científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012), 109.

del sufrimiento en gozo podemos aproximarnos hoy día a través de algunos villancicos basados, al igual que los libros de emblemas y los manuales de oración, en la analogía de la crucifixión como un instrumento sonoro.

2.4 — Correspondencias teológico-afectivas en un villancico eucarístico

Los villancicos compuestos sobre el tópico de la cítara de Jesús comparten el entramado simbólico de la construcción retórica jesuita. No se comportan como una extensión de los emblemas (o de la pintura) sino como un elemento que participa del mismo orden epistemológico, traduciendo con música las correspondencias. Estos villancicos parecen haber sido tan raros como la imagen del *Niño Jesús tañendo la cruz*, a juzgar por los poquísimos ejemplos que sobreviven.⁵⁰ *Qué música divina* es el título de uno de ellos.⁵¹ El manuscrito perteneció a las monjas del convento de la Santísima Trinidad de Puebla. El texto anónimo fue puesto en música por José de Cáteda y Villamayor (1660-1725), quien fuera maestro de capilla de La Seo de Zaragoza (1695 a 1705). Villancico serio, pensado para exaltar en un tono intelectual los prodigios del Santísimo Sacramento, *Qué música divina* desarrolla un “conceptismo musical” que constituye una vía de acceso privilegiada al universo teológico-afectivo de la cítara mística (fig. 12 y fig. 13).⁵²

⁵⁰ Son solo dos los manuscritos que he encontrado hasta ahora. Estos se encuentran en lugares tan distantes como México y Bolivia: a) Colección Sánchez Garza, *Qué música divina*, José de Cáteda y Villamayor, 153; b) Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, *A la cítara que acorde templó*, anónimo, Música 397. La copia de ambas obras puede fecharse hacia 1700. Agradezco a Omar Morales Abril su ayuda en la localización de la primera fuente.

⁵¹ El villancico *Qué música divina* ha sido estudiado previamente en dos tesis de musicología: 1) Andrew Aaron Cashner, “Faith, Hearing, and Power in Hispanic Villancicos, 1600-1700” (Tesis doctoral, University of Chicago 2015), 375-404. El autor analiza el contenido literario desde un punto de vista teológico que remite a algunas fuentes distintas de las que aquí presento; 2) Cesar Daniel Favila, “Music and Devotion in Novohispanic Convents, 1600-1800” (Tesis doctoral, University of Chicago, 2016), 146-193. El autor explora la relación entre música y devociones eucarísticas en los conventos femeninos novohispanos. En el capítulo 4 de su trabajo aborda brevemente la relación entre la Eucaristía, la Pasión y el anagrama jesuita *Cithara Iesu Eucharistia*. Al final del mismo capítulo introduce la imagen del *Niño Jesús tañendo la cruz*,



Figura 12. José de Cáseda y Villamayor, *Qué música divina* (parte de tiple 1, f. 1r, estribillo), Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.

explicando su relación con la humildad y la inocencia. Además, sugiere una probable conexión entre estos valores, la Eucaristía y los instrumentos de cuerda (p. 192). Agradezco al autor su disposición para compartir conmigo esta sección de su trabajo.

⁵² Tomo el término “conceptismo musical” del trabajo de Bernardo Illari, “Agudeza de villancico: Los plumajes de Torrejón”, en prensa. Los villancicos para *Corpus Christi* que juegan con las “representaciones intelectuales” han sido tipificados por el mismo autor en “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730”, vol. 2 (Tesis doctoral, University of Chicago, 2001), 336-356.

Coplas 44. q. solo

1ª Suenan las dulces quevedas de es aduina si tu va y u ma na que aun sol que es de los sielos que es de los
 Misteriosa bi que la Alhe nri le sus quevedas una lan sa unagrada armo ni a sus agrada armo
 Su primer misterio que a los sielos el ova el que lo alansa no lo come el sen tido lo come el sen

suelos forma unida la alta con la vaxa con la vaxa
 nia se bio allí de siete hor de ney forma da forma da
 tudo porque es pasto su musica de el alma del alma

2ª De la fe es un himno men to y al oído su musica oye ga la donde ay por gran misterio
 vio en cada punto en ta va consonancia en cada punto en ta va consonancia Consonancia

Figura 13. José de Cáteda y Villamayor, *Qué música divina* (parte de tiple 1, f. 1v, coplas), Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.

La estructura del poema funciona conforme a los mecanismos de la ponderación misteriosa expuesta por Gracián.⁵³ El estribillo plantea desde el exordio⁵⁴ una situación enigmática que parte del elogio de la música producida por un instrumento indefinido. Sus efectos místicos sobre los sentidos y las potencias del alma se enuncian a continuación a manera de ampliación. Tal exposición sirve de marco a las reflexiones (“reparos”, diría Gracián) introducidas por las coplas que conforman la narración. Con sus propias agudezas por semejanza (o correspondencia), las coplas resuelven el misterio de la música; la

⁵³ “Consiste el artificio de esta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto—repito—causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella coincidencia y unión dase una razón sutil, adecuada, que la satisfaga”: Gracián, *Agudeza*, 69.

⁵⁴ Adopto como categorías de análisis elementos provenientes del discurso oratorio de tradición grecolatina, siguiendo la propuesta de Bernardo Illari en “Polychoral Culture”.

explican como consecuencia del daño infligido al cuerpo crucificado de Jesús como analogía de la cítara. Estas desembocan en una peroración o conclusión donde se resume el carácter trascendente la música y, finalmente, se afirma el sentido eucarístico de la construcción simbólica (ej.1).

Ejemplo 1. *Qué música divina*, texto completo y análisis formal

[Estríbillo]

¡Qué música divina,
acorde y soberana,
afrenta de las aves
con tiernas, armoniosas consonancias!
En quiebros süaves,
sonoros y graves,
acordes acentos
ofrece a los vientos,
y en cláusulas varias
sentidos eleva, potencias desmaya.

[Exordio: elogio de la música]

[Ampliación: presentación de
cualidades sonoras y místicas]

Coplas

1. Suenen las dulces cuerdas
de esa divina cítara y humana,
que a un Sol que es de los cielos
forma unida la alta con la baja.
2. De la fe es instrumento,
y al oído su música regala
donde hay por gran misterio,
en cada punto entera consonancia.
3. De lazo a este instrumento
sirve la unión que sus extremos ata;
tres clavos son clavijas,
y puente de madera fue una tabla.
4. Misteriosa vihuela,
al herirle sus cuerdas una lanza,
su sagrada armonía
se vio así de siete órdenes formada.

[Narración: cítara como cuerpo
de Jesús crucificado]

5. No son a los sentidos
lo que suenan sus voces soberanas,
porque de este instrumento
cuantas ellos perciban serán falsas.⁵⁵

6. Su primor misterioso,
que a los cielos eleva al que lo alcanza,
no lo come el sentido
porque es pasto su música del alma.

[Peroración: connotación eucarística]

El estribillo y sus correspondencias afectivas

De entrada, la semántica musical de *Qué música divina* se ciñe a las convenciones del villancico típico de su época. El afecto alegre, festivo, pero solemne del texto tiene un correlato musical en el primer tono (sol con tercera menor, por bemol, en claves altas).⁵⁶ Cada frase del poema corresponde a una sección musical. La rítmica se ajusta diligentemente a la pronunciación natural de las palabras, creando el efecto de declamación característico del género. Así ocurre en el exordio a cuatro voces (c. 1-18) y en su ampliación (c. 19-80). También en las coplas a cuatro (c. 81-96, 123-138, 152-167) y a solo (tiple, c. 97-109; contralto, c. 110-122; tenor, c. 139-151). Además de cuidar estos elementos, el compositor trabaja sobre unidades semánticas de texto. Esto le permite introducir matices y figuras, dentro del afecto general de la composición, que corresponden con el sentido particular a cada frase.

En general, el texto se corresponde con la música a través de pintura musical (o madrigalismos). O sea de agudezas por semejanza en la cuales el significado del texto se

⁵⁵ En el manuscrito, la música y el texto de la copla 5 quedan ocultos por una tira de papel adherido en la parte de tenor. Sobre ella está copiada la música del tiple 2 con la letra de la copla 4. Debo el texto de la copla 5 a la generosidad de Omar Morales Abril, quien hizo la transcripción poniendo el papel a contraluz.

⁵⁶ Valgan aquí las afirmaciones de Pablo Nasarre: “[el primer tono] infunde alegría y gravedad. Quiero decir que destierra las tristezas del corazón sin mover a aquella gracia que llamamos comúnmente disoluta o liviana porque es una alegría grave y modesta”: *Escuela música según la práctica moderna* (Zaragoza: Herederos de Diego Larumbe, 1724), 76.

representa (o se pinta) a través de figuraciones musicales homólogas.⁵⁷ Así cobran vida las “tiernas armonías” del misterioso instrumento casi al concluir el elogio de su música (ej. 2). Estas están encarnadas en dos melodías en contrapunto consonante, distintas en el *melos* ondulante, pero iguales en el ritmo de semimínimas. Una está en la voz de tiple 2, la otra en la voz de tenor. Después, las mismas melodías pasan a las voces de tiple 1 y contralto. De esta manera forman intervalos consonantes sobre un bajo continuo tan estable que no se separa del núcleo cadencial “mi-fa” (c. 10-13) y de la final (c. 14-17). De la correspondencia participan incluso las disonancias cuyo énfasis natural se suaviza introduciéndolas en los tiempos débiles de cada compás. Un poco más adelante, los “suaves gorjeos” del instrumento brotan sin interrumpir la inmutable constancia de la armonía (ej. 3). Están representados por líneas melódicas activas que se mueven en paralelismo (a la décima y a la sexta) sin presentar el antagonismo del contrapunto, creando “suaves gorjeos”. Su ritmo responde a un cambio de metro (c. 18) que sirve para establecer una correspondencia más. Los “acordes acentos” de la música se presentan como una agradable conformidad surgida al confrontar la acentuación ternaria de las voces con la acentuación binaria del bajo continuo, la cual está dada por las abundantes síncopas (c. 19-39).

⁵⁷ Sobre las agudezas por semejanza, dice Gracián: “En este modo de conceptuar carease el sujeto, no ya con sus adyacentes propios sino con un término extraño como imagen que le exprime su ser”: *Agudeza*, 97. Los madrigalismos han sido identificados como agudezas por semejanza por Bernardo Illari en “Agudeza de villancico. Los *Plumajes* de Torrejón”, en prensa.

Ejemplo 2. *Qué música divina*, c. 10-13

10

Ti. 1 con tier-nas, ar - mo - nio - sas con - so - nan - cias,

Ti. 2 con tier-nas, ar - mo - nio - sas con - so - nan cias, con - so - nan - cias, con

Al. con tier-nas, ar - mo - nio - sas con - so - nan - cias,

Te. con tier-nas, ar - mo - nio - sas con - so - nan - cias, con - so - nan - cias, con

Ac.

Ejemplo 3. *Qué música divina*, c. 19-23.

19

Ti. 1 En quie - - bros— sua - ves, so - no -

Ti. 2 En quie - - bros— sua - ves,

Al. En quie - - bros - - sua - ves,

Te. En quie - - bros— sua - ves, so - no -

Ac.

La parte más expresiva del estribillo se construye haciendo corresponder nuevamente el texto y la música. El verso “y en cláusulas varias” se pinta en su sentido literal, es decir, como una proliferación de fórmulas melódicas de carácter conclusivo (ej. 4).⁵⁸ Su continuidad genera un efecto de movimiento en tensión. La relación cadencial de cuarta ascendente no reposa sino que procede en seguida a una nueva relación cadencial. El bajo procede por grado conjunto generando disonancias. Esta secuencia se reitera hasta alcanzar un punto crítico donde las voces de tiple 2, contralto y tenor parecen unirse con el bajo en una cadencia (c. 53). La tercera menor (si bemol) del acorde en sol genera una disonancia tan estridente como inevitable con la cláusula en re del tiple 1 (si natural). Esta singular disonancia confirma al oído, con sorprendente elocuencia, el poder de la música para exaltar los sentidos y acallar los pensamientos.

Ejemplo 4. *Qué música divina*, c. 50-55.

50

Ti. 1
 - - su - las va - rias, y en cláu - su - las va - rias

Ti. 2
 rias, y en cláu - su - las va - rias

Al.
 rias, va - rias, y en cláu - su - las va - rias

Te.
 y en cláu - su - las va - rias

Ac.

⁵⁸ Una definición más amplia sobre este término se encuentra en el diccionario “Oxford Music Online”, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consultado el 10 de agosto de 2016.

Con el verso “sentidos eleva, potencias desmaya”, el anónimo poeta expresa su consideración del alma como un ente bipartita, sensitivo e intelectual al mismo tiempo, sobre el cual la armonía del instrumento misterioso actúa de maneras opuestas.⁵⁹ Al “elevarse”, los sentidos corporales se transforman en sentidos espirituales. Las potencias se apagan y entonces ocurre la unión mística. La música expresa este estado inefable del alma a través de contrastes. Primero indica un cambio sensible de carácter con respecto a la música anterior. A continuación materializa la elevación de los sentidos en melodías con cromatismos. Este ascenso solemne se contrapone a las líneas descendentes, entrecortadas por silencios, con que se representa el abatimiento de las potencias (ej. 5).

Ejemplo 5. *Qué música divina*, c. 58-64.

58

Ti. 1 sen - ti - dos e - le - - va, po - ten -
 Ti. 2 po - ten - cias des - ma - - - ya,
 Al. sen - ti - dos e - le - - va, po - ten - cias des - ma - ya,
 Te. le - - va, sen - ti - dos e -
 Ac.

Las agudezas musicales del estribillo funcionan en su conjunto como un acto de *captatio benevolentiae*, o sea como un recurso retórico orientado a atraer la atención del

⁵⁹ Esta idea mantiene, al parecer, una conexión velada con las ideas sobre naturaleza del alma que expone Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*, vol. 2 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1989), 225.

oyente sobre la sonoridad del instrumento misterioso.⁶⁰ De esta manera lo predisponen a escuchar debidamente las coplas cuya función retórica es totalmente opuesta a la del estribillo. Esto debido a que en ellas se condensan los contenidos más profundos y dolorosos de la cítara de Jesús como alegoría eucarística.⁶¹

Coplas y teología en agudezas verbales

Siguiendo también una convención propia del género, las coplas abandonan las agudezas musicales que dotan de vitalidad al estribillo. En cambio, parecen evocar la práctica del canto acompañado, especialmente en las coplas a solo (2, 3, y 5). Su sencillez musical responde a la necesidad de exponer al oído, con la mayor claridad posible, la densa asimilación de textos bíblicos y teológicos que se reúnen en ellas traducidos en agudezas verbales.

La copla 1 (a cuatro voces) es la más compleja puesto que está construida sobre un equívoco que, a su vez, funda una alusión ingeniosa.⁶² El Sol como nota sobre la cual se afinan las cuerdas extremas de la vihuela es también un símbolo de Cristo en su forma eucarística.⁶³ Así lo manifiesta el lenguaje visual de Augustin Chesnau en la portada del

⁶⁰ Bernado Illari, "Agudeza de villancico", en prensa.

⁶¹ La idea de las coplas como núcleo del villancico al cual sirve de marco el elaborado estribillo proviene de Illari, "Polychoral Culture", vol. 1, 166.

⁶² "Equívocos": empleo de palabras con, por lo menos, dos significados distintos ("Sol"). Gracián, *Agudeza*, 320-330; "Alusión": referencia a algún término, historia o circunstancia de la que no se habla directamente con el fin de despertar la curiosidad de quien no la comprende y el gusto de quien sí la entiende. Gracián, *Agudeza*, 423-431. En este caso se alude a los comentarios tanto de San Agustín como de Cornelio a Lapide.

⁶³ Malaquías: 4:2 (o bien 3:20). De esta afirmación del libro profético parten los comentarios de San Agustín sobre el papel de Cristo como un astro salvador que libera a la humanidad de las tinieblas del pecado: *Enarraciones sobre los salmos*, vol. 2 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965), 138. El Sol puede ser también un símbolo de Cristo niño, según el *Evangelio* de San Lucas 1:78-79.

Orpheus Eucharisticus. En ella, la Eucaristía despunta entre las nubes por encima del reino animal y aun de los astros que la admiran incapaces de resistir su atracción (fig. 14).⁶⁴

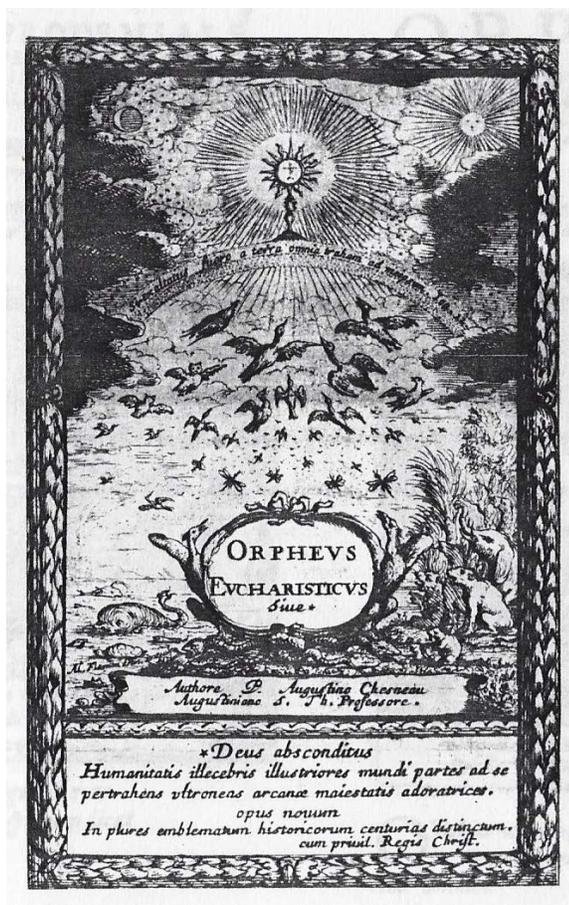


Figura 14. Augustin Chesneau, *Orpheus Eucharisticus*, Paris, Florentinum Lambert, 1657, portada.

En una alusión probable a la interpretación del jesuita y exégeta flamenco Cornelio a Lapide (1567-1637), la copla 1 también apunta al Sol como síntesis de la cualidad hipostática de Jesús,⁶⁵ es decir, a esa naturaleza divina y humana que San Agustín explica en función del misterio de la redención como si se tratase de la razón aristotélica 1:2. Para

⁶⁴La cita bíblica sobre la cual se apoya la Eucaristía en la portada del libro de Augustin Chesneau es la misma que cita Baltasar Gracián. Véanse notas al pie 40 y 41.

⁶⁵ Cornelius a Lapide, *Commentarius in Ecclesiasticum* (Venetiis: Hyeronimi Albritii, 1717), 677.

el teólogo, la encarnación de Cristo representa la afinación perfecta (al unísono) de lo divino con lo humano (lo agudo con lo grave; lo alto con lo bajo). Su sacrificio se comporta como la manifestación tangible de dicha razón en tanto que la única muerte de Cristo repara, en teoría, la doble muerte (corporal y por condenación) de todo pecador.⁶⁶

La copla 2 (a solo de tiple) se desarrolla como una agudeza por autoridad acomodada.⁶⁷ Glosa la famosa frase de las epístolas paulinas: “la fe viene del oír” en la cual se expone la naturaleza auditiva de la fe cristiana.⁶⁸ La cítara de Jesús se muestra como un instrumento musical que representa la encarnación de la Palabra —de la “Canción”, diría Clemente de Alejandría— y su sacrificio. Su misteriosa transformación sacramental se equipara con acto de prodigiosa consonancia contrapuntística.

La copla 3 (a solo de contralto) recurre a las agudezas por semejanza, que son el fundamento de la cítara eucarística.⁶⁹ Jesús crucificado se convierte en un instrumento musical al ver en su cuerpo, las cuerdas; en los clavos, las clavijas que las tensan; en la cruz, el puente.⁷⁰ Son estas semejanzas las que preparan la agudeza por erudición noticiosa de la copla 4 (a cuatro voces). Ahí, el instrumento se compara con una vihuela de siete órdenes

⁶⁶ San Agustín, *De Trinitate*, libro IV, capítulo 2: <http://www.augustinus.it/spagnolo/trinita/index2.htm>, consultado el 2 de diciembre de 2016.

⁶⁷ “Consiste el artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad con la materia presente y saberla aplicar con especial gracia y donosidad”: Gracián, *Agudeza*, 330. El autor también indica que no es necesaria la cita textual; pueden añadirse palabras o quitarse palabras o incluso modificar algunas partes a la autoridad para acomodar del todo la correspondencia (333-334).

⁶⁸ Romanos 10:17.

⁶⁹ Para Gracián este tipo de agudezas son el fundamento de cualquier concepto; de ahí su importancia. “La semejanza es el origen de una inmensidad conceptuosa [...] porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutilezas”: Gracián, *Agudeza*, 97.

⁷⁰ En los instrumentos musicales, el puente tiene la función sostener la cuerdas y de transmitir su vibración hacia algún otro componente estructural que favorezca la amplificación del sonido.

(o cuerdas) que suena al ser “herida”.⁷¹ Esta idea proviene probablemente de un comentario de San Bernardo de Claraval (1090-1153), quien se refiere a los sonidos de la cítara como las Siete Palabras de Cristo en la cruz.⁷² A través de esta agudeza, la última copla de la narración crea una conexión velada con la primera, pues la afinación en Sol de las cuerdas aguda y grave de la cítara corresponde también a la afinación de la vihuela (fig. 15).⁷³

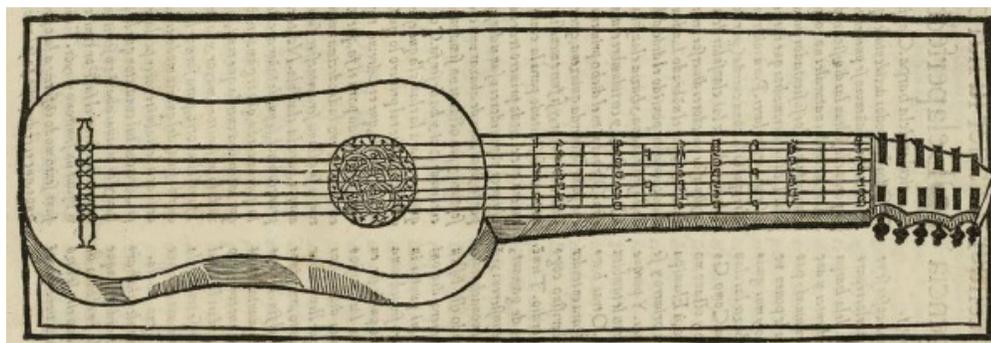


Figura 15. Juan Bermudo, “Vihuela de siete órdenes”, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de León, 1555.

La últimas dos coplas marcan la conclusión del discurso de la sección. En la copla 5 (a solo de tenor) se revela que las melodías de la cítara (o vihuela) mística sólo resultan consonantes al oído espiritual, pues al oído del cuerpo siempre sonarán disonantes (o “falsas”). Al parecer, esta idea alude a un pasaje en cual de Santo Tomás de Aquino asegura

⁷¹ El término “herir” funciona como un equívoco. Lo mismo significa “pulsar o rasguear las cuerdas del instrumento” que “dañar el cuerpo”. Véase, *Diccionario de Autoridades*, 1734, s.v. “herir”.

⁷² Siete son las palabras que [...] Nuestra Vid [Cristo] pronunció cuando fue elevada en la cruz. Fue hecho tu esposo con la cítara, esto es con la cruz que tiene forma de leño, pues su cuerpo suplió la función de las cuerdas extendidas por la largura del leño. Pues si no hubiese sido clavado y fijado el madero, de ningún modo el sonido de sus palabras saldría como un citarista con los que ampliamente te entretienes. Observa diligente. La cítara tiene siete cuerdas. Te canta, te entretiene y te invita a que escuches con las que debieras hacer que te hablase más: San Bernardo de Claraval citado y traducido por Duarte, “El mito”, 85. Véase nota al pie 5.

⁷³ Según Juan Bermudo, la vihuela de siete órdenes se afinaba por intervalos de quinta empezando y terminado en la nota sol: *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna: Juan de León, 1555), f. cxv. Esta fuente aparece citada también por Cashner, “Faith, Hearing”, 390.

que el misterio de la eucaristía escapa a la comprensión de sentidos corporales.⁷⁴ Con esta afirmación se prepara la el contenido de la copla 6 (a cuatro voces) donde se insinúa que la dolorosa belleza de la cítara eleva espiritualmente a aquel que la descifra como la eucaristía.

La vuelta al estribillo, según la forma tradicional del villancico, trae de nueva cuenta al oído las resonancias de la cítara. Aclarado el misterio, el cuerpo de Jesús en la cruz se presenta transfigurado en un instrumento sonoro que se dramatiza por medio de correspondencias musicales. Estas correspondencias añaden una dimensión afectiva a una construcción simbólica densa, sostenida sobre una serie de citas bíblicas y referencias teológicas expresadas en agudezas verbales, que reflejan una erudición poco habitual. En aquella se suma un componente visual a las soluciones poético-musicales que explica, en parte, el sentido de una imagen tan enigmática como la de Niño Jesús músico.

2.5 — El músico pasionario como índice material

El *Niño Jesús tañendo la cruz* es una agudeza figurativa en la que encarna una epistemología de correspondencias. En su complejidad confluyen principios teológicos con connotaciones afectivas —oscilantes entre el sufrimiento y el gozo— que enriquecen las cualidades de “la cítara de Jesús”, un objeto intelectual perfeccionado por los jesuitas. La figura infantil de Jesús enriquece el significado eucarístico del concepto y, al mismo tiempo, refuerza la probable relación del lienzo con mundo devocional femenino.

En este punto es necesario volver brevemente sobre las correspondencias heredadas del pensamiento medieval. En la Europa del siglo XIV, la presencia de Cristo niño en la hostia fue una visión típicamente femenina relacionada con las prácticas de elevación

⁷⁴ Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, p. 3 q. 75. a. 1.

y exposición del sacramento, así como en la idea de una comunión espiritual basada en la pureza.⁷⁵ Esta asociación tuvo su origen en las homilías de San Gregorio Magno (c. 540-604). Al interpretar de forma literal las palabras de Cristo en el *Evangelio* de Juan —“Yo soy el pan que bajó del cielo”⁷⁶— el teólogo aseguró que Cristo se manifestaba en la hostia con la misma forma (de niño) que había tenido el día de su nacimiento.⁷⁷ Al parecer, el anónimo lienzo novohispano retoma esta idea del infante puro —cualidad que refuerza la azucena inmersa en un contexto dominado por los instrumentos pasionarios— como víctima de un sacrificio cuyos efectos sobre el alma humana se expresan, según las reglas del conceptismo, “en metáfora de música”. Por eso el cáliz (colocado sobre el suelo, en el extremo inferior izquierdo del lienzo, apenas por debajo de la cruz) está vacío: el Niño Jesús que canta acompañándose con la cruz es la Eucaristía.

¿Qué más puede decirnos el músico pasionario? Al igual que otras pinturas, el *Niño Jesús tañendo la cruz* encarna intenciones y expectativas. Se comporta como una extensión de quien estuvo en relación directa con él, en la medida en que objetiva y transporta hasta nuestros días la agencia de su creador y de su propietario.⁷⁸ Esta apunta a una devota tan peculiar como la propia imagen. A mi parecer, hablamos de una religiosa erudita,

⁷⁵ Stephen Mossman, *Marquard von Lindau and the Challenges of Religious Life in Late Medieval Germany. The Passion, the Eucharist, the Virgin Mary* (New York: Oxford University Press, 2013), 211. El milagro fue tan popular en la Edad Media que aparece mencionado incluso en la discusión sobre la eucaristía incorporada por Santo Tomás de Aquino en la *Suma Teológica*, p. 3. q. 76. a. 8.

⁷⁶ Juan 6:51.

⁷⁷ De acuerdo con San Gregorio, el hecho de que Jesús hubiera nacido en Belén (topónimo que significa “casa del pan”) confirmaba esta aseveración. Incluso vio en el buey y la mula, que rodearon al Niño en el pesebre, una prefiguración de los creyentes que habrían de nutrirse con la Eucaristía: Leah Sinanoglou, “The Christ Child as Sacrifice: a Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays”, *Speculum* 48, no. 3 (1973): 494.

⁷⁸ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 14-19, 140. Matthew Rampley, “Art History and Cultural Difference: Alfred Gell’s Anthropology of Art”, *Art History* 28, no. 4 (2005): 538.

conocedora de música, que se mantenía en contacto con los jesuitas. Quizá una mujer semejante a la terciaria quiteña Mariana de Jesús Flores y Paredes (1618-1645), hija de una familia aristocrática, guiada por Hernando de la Cruz (confesor jesuita), de quien su biógrafo elogia la habilidad para tocar “con primor la vihuela y con eminencia la guitarra”.⁷⁹ O tal vez de una mujer que entendía la afinación de la cítara del alma como una analogía de la imitación de Cristo y, en consecuencia, como una cualidad inestimable de las mujeres devotas. Quizá sus conocimientos se debiesen a su plena familiaridad con la hagiografía de la azucena de Quito, o bien con los episodios musicales de la vida de Santa Rosa de Lima de quien se narra que:

[...] solía coger una cítara que estaba colgada en la pared aunque nunca había aprendido a tocarla, y ajustando al tacto de las cuerdas al tenor de la voz cantaba suavemente las quejas del amor de quien estaba herida [...]. Sucedió alguna vez faltar al instrumento las cuerdas y con todo eso tocaba Rosa la cítara solo atenta al decacordio del salterio y su suavísimo cántico que hacía consonancia en lo interior de su alma. Parece que con estos inocentísimos anhelos de música se volvía a hacer niña con el Niño [Jesús], Amor divino.⁸⁰

Ante todas estas conjeturas nos queda, por ahora, una única certeza: que tanto la devota como el pintor del *Niño Jesús tañendo la cruz* estuvieron inmersos en un orden de saber formado por abstrusas correspondencias. Estas daban sentido a una imagen que, para no pocos espectadores, sigue siendo todavía una de las obras más enigmáticas del arte novohispano.

⁷⁹ Tomás de Guijón y León, *Compendio histórico de la prodigiosa vida, virtudes y milagros de la venerable sierva de Dios Mariana de Jesús Flores y Paredes* (Madrid: Joseph de Orga, 1754), 30-31. La vihuela de Santa Mariana de Jesús se conserva en la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, donde se le venera como una reliquia. Un análisis organológico del instrumento ha sido publicado por Egberto Bermúdez, “La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito”, *Revista Musical Chilena* 47, no. 179 (1993): 69-77.

⁸⁰ Leonardo Hansen, *La bienaventurada Rosa peruana de Santa María de la tercera orden de Santo Domingo*, trad. Jacinto de la Parra (Madrid: Melchor Sánchez, 1668), 190-191.

Capítulo 3. Cristo niño de la espina (c. 1720-1734)



Figura 16. *Cristo niño de la espina* (c. 1720), Diego Domínguez Sanabria, óleo sobre tela, 68.5 x 52 cm, Museo Nacional de Arte.



Figura 17. Cristo niño de la espina (c. 1713-1734), Nicolás Rodríguez Juárez, óleo sobre tela, 95 x 74 cm, Museo Franz Mayer.

Jesús mira al espectador mientras le muestra su dedo herido. ¿Qué transmite la expresión de Cristo niño representada en dos pequeños lienzos novohispanos? Nuestro desconcierto se intensifica por las similitudes, pero también por las diferencias entre ambos cuadros. Aparentemente, no hay ninguna pista que nos ayude a resolver su misteriosa expresión; se conserva muy poca información sobre cualquiera de las dos obras. Diego Domínguez Sanabria (activo en Querétaro hacia 1720) pintó su lienzo a petición específica de Agustina de Armenta, una mujer hasta ahora desconocida (fig. 16). No sabemos absolutamente nada sobre el otro lienzo salvo que fue pintado por Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734) tras haberse consagrado a la vida religiosa (fig. 17).¹

Lo que sí sabemos es que las imágenes del Niño Jesús fueron objetos de devoción privada que casi siempre pertenecieron a mujeres, puesto que apelaban al apego natural de estas por los niños.² Dichas imágenes solían colocarse dentro de las casas y de los conventos, en lugares destinados a la oración.³ De haber seguido las prescripciones de la

¹ Los poquísimos datos que se conservan sobre Diego Domínguez Sanabria se deben a José Rogelio Ruiz Gomar, “¿Escuelas regionales en la pintura novohispana? El caso de Querétaro”, en *Regionalización del arte. Teoría y praxis* (México: IIE-UNAM, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992), 206. Nicolás Rodríguez Juárez nació en la Ciudad de México. Se formó en el taller de su padre, Antonio Rodríguez. Se ordenó sacerdote tras la muerte su esposa, en 1699 o 1713, y a partir de entonces empezó a firmar sus cuadros (entre ellos *Cristo Niño de la espina*) añadiendo la palabra “presbítero”. Su pintura se vuelve más luminosa y más suave durante esta etapa de su vida: Domínguez Casas, Rafael, “Una ‘Virgen de Guadalupe’ de Nicolás Rodríguez Juárez”, en *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología* 62 (1996): 427-446. Otros datos sobre el pintor pueden consultarse en *Arte y mística del barroco. Colegio de San Ildefonso, marzo-junio 1994* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Departamento del Distrito Federal, 1994), 374.

² A los cuidados que recibían las imágenes del Niño Jesús conservadas en los oratorios domésticos se refiere Sara T. Nalle, “Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context”, *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*, ed. María Cruz de Carlos Varaona et al. (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 264-265. Algunos testimonios visuales relacionados con las atenciones prodigadas a una imagen de bulto pueden observarse en el *Niño Jesús dormido* del pintor Nicolás Enríquez, misma que analizo en el capítulo 5 de este trabajo.

³ De la presencia de las imágenes infantiles en los conventos femeninos durante el siglo XVII dan cuenta los *Autos de las visitas del arzobispo fray Payo Enríquez a los conventos de monjas de la Ciudad de México (1672-1675)*, ed. Enrique Saldaña Solís (México: Centro de Estudios sobre la Universidad -UNAM, 2005), 27, 78, 82, 215. Un Niño de la espina inventariado como pieza de oratorio aparece entre los bienes de

literatura espiritual, las devotas habrían dicho sus rezos cotidianos arrodilladas delante de alguna de estas imágenes infantiles cuya diversidad sugiere que estas respondían al gusto específico de sus comitentes. Es probable, pues, que cada imagen estuviese cuidadosamente diseñada para estimular en su propietaria determinadas emociones durante las prácticas piadosas.

En este capítulo interpreto los lienzos que representan a *Cristo niño de la espina* como indicios que remiten a sensibilidades religiosas diferentes. Basadas al menos en un modelo común, las imágenes parecen responder a una reformulación del tipo iconográfico orientada a intensificar el apego de su devota. Sin embargo, las características distintivas de cada cuadro parecen haber fomentado vínculos afectivos diferentes marcados por la inclinación hacia los afectos dolorosos, o bien por los sentimientos suaves. En este sentido, argumento que cada lienzo coincide con un tipo específico de literatura espiritual y de villancicos. La confrontación de estas tres fuentes (pinturas, devocionarios y villancicos) delinea un panorama complejo en el cual el cambio estético reflejado en los géneros devocionales (pictórico, literario y poético-musical) puede ser explicado en términos de un interés por canalizar y promover maneras distintas de aproximarse a la divinidad.

la aristócrata española estudiada por José Luis Barrio Moya, "El inventario de bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hijas de los duques del Infantado", *Wad-al-Hayara: Revista de Estudios de Guadalajara* 15 (1998): 261. La presencia de imágenes del Niño Jesús que formaron parte de altares domésticos en la Nueva España consta en diversos inventarios. Algunos han sido estudiados por Montserrat Galí, "Arte, devoción y vida cotidiana. La presencia de los objetos artísticos religiosos en el ámbito doméstico. Puebla de los Ángeles siglos XVI y XVII", *Miradas* 1 (2014): 58-61. Hay también figuras del Niño Jesús listadas en los siguientes inventarios de bienes pertenecientes a mujeres radicadas en Oaxaca: Archivo General del Poder Ejecutivo del Estado de Oaxaca, *Alcaldías mayores*, exp. 13, leg. 13, 1709, f. 12r; exp.14, leg. 20, 1738, f. 19r; exp. 5, leg. 23, 1742, f. 14v.

3.1 — Herencia e innovación

Diego Domínguez Sanabria y Nicolás Rodríguez Juárez tomaron el tema de *Cristo niño de la espina* de su colega español Francisco de Zurbarán (1598-1664). Hacia 1630, el insigne pintor produjo *La Casa de Nazaret*. Ahí introdujo, por primera vez, el tipo iconográfico del Niño de la espina. La escena representada en esta famosa obra muestra a la Virgen María contemplando, con profundo pesar, a su hijo adolescente.⁴ Ajeno a la mirada de su madre, Jesús observa con atención la sangre que brota de su dedo herido por la corona de espinas que descansan sobre su regazo (fig. 18).⁵



Figura 18. Francisco de Zurbarán, *La casa de Nazareth*, c. 1640, óleo sobre tela, 165 x 218.2 cm, Cleveland Museum of Art, Estados Unidos.

⁴ Jean Clair ha interpretado este gesto reflexivo como como una meditación sobre la profecía de Zacarías 13:6: “Y cuando le preguntaren: ¿Qué son esas heridas en tus manos? Contestará: Me hicieron estas heridas en la casa de mis amigos”: *Mélancolie, génie et folie en Occident* (Paris: Gallimard, 2005), 250.

⁵ *La Casa de Nazaret* ha sido estudiada en, por lo menos, un par de artículos: Francisco López Estrada, “Una consideración estética en torno a la ‘Santa Casa de Nazaret’ de Zurbarán”, *Archivo de Arte Español*, vol. 39, 153(1996): 25-50; Alfonso Rodríguez de Ceballos, “Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán”, *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. 2, 4(1989): 97-105.

La Casa de Nazaret gozó de gran popularidad en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII, según prueba la ingente cantidad de copias inspiradas en ella. Como una novedad, estas pinturas incluían también a San José en la escena (fig. 19).⁶ La difusión del Niño de la espina debió darse principalmente a través de estas copias con añadiduras, o bien de otras que presentaban soluciones iconográficas similares. Por ejemplo, aquella que representa a la Virgen María y a San José asistiendo al pequeño Jesús, quien les muestra su dedo pinchado por la corona de espinas puesta sobre la mesa (fig. 20).⁷ Estos cuadros tienen algo en común. En ellos, la Virgen y San José son los protagonistas de la composición. Jesús niño, que no adolescente, es el objeto de las cavilaciones de sus padres.

⁶ La importancia y el arraigo de *La Casa de Nazaret*, en la Nueva España, fue considerada por Xavier Moyssén: “La Casa de Nazareth o los Presagios de la Virgen”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, no. 44 (1975): 49-58. Las implicaciones relacionadas con la inclusión de San José en la Santa Casa ha sido estudiada por Jorge Luis Merlo Solorio, “Labrando en casa. Reflejos de cotidianidad en el ámbito divino de *El taller de Nazareth*”, en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*, coords. Gisela von Woebeser, Carolina Aguilar García, Jorge Luis Merlo Solorio (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2018), 85-97. Este estudio incluye un nutrido muestrario de pinturas novohispanas y peninsulares sobre dicho tema.

⁷ Este cuadro forma parte del retablo de la Infancia que cubre uno de los muros laterales de la capilla de San Pedro en la Catedral Metropolitana.



Figura 19. Anónimo, *El taller de Nazaret*, siglo XVII, óleo sobre tela, iglesia de San Miguelito, Cholula, México.



Figura 20. Anónimo, *Niño Jesús de la espina*, siglo XVII, Catedral Metropolitana, México.

En la pintura española, el joven Jesús con la corona de espinas aparece representado fuera del contexto familiar de la Santa Casa a partir de 1645. En esa fecha, Zurbarán pintó el conocido cuadro del *Niño Jesús de la espina* que luego perteneció al monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas. De esta obra existen dos versiones, así como numerosas copias de cada una de ellas atribuidas al taller del artista (fig. 21 y fig. 22).⁸ Las imágenes novohispanas de *Cristo niño de la espina* probablemente fueron copiadas a partir de uno o dos grabados derivados de esta nueva composición enfocada en la imagen de Jesús. De esto da cuenta, en parte, la orientación invertida de la figura de Jesús con respecto a la obra de Zurbarán. Sin embargo, queda todavía por localizar el modelo gráfico preciso.

⁸ Las fichas catalográficas de cada una de estas pinturas están disponibles en el sitio oficial de la "Red Digital de Colecciones de Museos de España": <http://ceres.mcu.es/pages/Main>, consultado el 23 de mayo de 2015.



Figura 21. Francisco de Zurbarán, *El Niño Jesús de la espina*, c. 1645-1650, óleo sobre tela, 120 x 85 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla, España.



Figura 22. Taller de Zurbarán, *Niño Jesús de la espina*, c. 1625-1630, óleo sobre tela, 69.50 x 42.50 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla, España.

Es de suponer que los *Cristo niño de la espina* novohispanos fueran imágenes destinadas a la oración privada femenina, al igual que otros cuadros inspirados en los lienzos zurbaranescos que se difundieron en el virreinato de Nueva Granada. En ellos están representadas mujeres religiosas arrodilladas ante imágenes del Niño de la espina semejantes a las del pintor Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711) (fig. 23, fig. 24 y fig. 25).⁹ La diferencia más notable entre los cuadros neogranadinos y los novohispanos está en la postura corporal de Jesús, que con las manos y el rostro confronta al espectador. Considero que en los cuadros novohispanos esta particularidad es una reformulación del tipo iconográfico, la cual estuvo orientada a estrechar los vínculos afectivos entre la devota y la imagen durante la meditación.

⁹ La obra de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos se conserva en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. Su ficha catalográfica con un breve comentario está disponible en: <http://www.museocolonial.gov.co>, consultado el 2 de septiembre de 2016. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos es el más reconocido de los pintores neogranadinos. Los temas de sus obras son fundamentalmente religiosos. Esta se hicieron para las comunidades de Tunja, Antioquia, Barichara, Cartagena, entre otras. Al parecer, no formó discípulos: http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Gregorio_Vásquez_de_Arce_y_Ceballos, consultado el 22 de abril de 2018.



Figura 23. Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos, *Niño de la espina*, siglo XVII, óleo sobre tela, 111 x 84 cm, Museo colonial, Colombia.



Figura 24. Agustín García Zorro y Useche (atrib.), *Madre Francisca del Niño Jesús*, 1708, 127 x 95 cm, Museo Nacional, Colombia



Figura 25. . Gaspar de Figueroa (atrib.), *El Niño de la espina, Santa Rosa de Lima y Santa Rosa de Viterbo*, siglo XVII, óleo sobre madera, 19 x 58.05 cm, Museo Santa Clara, Colombia

3.2 — Semejanzas y diferencias

La reformulación del tipo iconográfico del Niño de la espina se sustenta en una dualidad: por un lado están las semejanzas gestuales, mismas que dotan a las imágenes de una unidad conceptual de índole teológica; por otro lado están las diferencias formales, las cuales conllevan, al parecer, implicaciones afectivas también distintas, como a continuación veremos.

Semejanzas gestuales: la Pasión perpetua

La posición del rostro y de las manos es la semejanza más notable entre los Niños de la espina. A través de estos, que son las partes más expresivas del cuerpo humano, la imagen de Jesús interpela a quien la mira. Los gestos corporales contrarrestan la figura estática del infante. Así, el Cristo niño novohispano se aleja del modelo de Jesús adolescente de Zurbarán cuya actitud absorta en el dedo herido impone distancia al espectador;¹⁰ le

¹⁰ Esta particularidad gestual de los Niños novohispanos resulta más interesante todavía si se considera que, en otros cuadros basados en las mismas fuentes gráficas, la posición de la cabeza del Niño Jesús parece haber sido pintada mirando hacia lo alto en un intento por evitar la confrontación directa con el espectador. El cuadro de Domínguez Sanabria muestra similitudes con un anónimo "Niño de la espina" (siglo XVIII, óleo sobre tela, 80 x 63 cm) vendido en el sitio: <http://www.todocoleccion.net>. El cuadro de Rodríguez

permite observar el incidente, pero le impide participar directamente de la premonición de la Pasión. Esta circunstancia se ve acentuada por el escenario que rodea a Jesús: un pesado cortinaje descubre al joven sentado al interior recinto arquitectónico semejante a un ábside o a una capilla. Ahí se observa un mobiliario que recuerda al de la Santa Casa. Es como si las posesiones de la Sagrada Familia hubiesen sido trasladadas al espacio solemne del templo. Además, hay otros elementos que desvían la atención sobre ellos aun cuando son secundarios. Por ejemplo, las flores en la redoma y el pájaro.¹¹

Esta aparente exclusión no ocurre en los cuadros novohispanos. Al contrario, en ellos, la gestualidad del Niño crea un efecto de reciprocidad probablemente orientado a desencadenar procesos cognitivos y afectivos ligados tanto a las similitudes como a las diferencias entre los lienzos. En ambos casos, el Niño Jesús recibía la mirada de su espectadora haciéndole saber que también la estaba mirando, o sea que el Niño Jesús es a la vez protagonista y personaje introductor de la escena que domina.¹² Sus manos están dispuestas de tal manera que conforman un gesto retórico conocido como *ostentatio vulnerum*.¹³ Este conduce la mirada hacia la herida abierta en el dedo. Su función es semejante a la que cumplen las manos en las imágenes devocionales del siglo XIV con tema

Juárez presenta características similares a un anónimo "Niño Jesús con los símbolos de la Pasión" (siglo XVIII, óleo sobre tela, 66 x 53 cm) vendido por Subastas Imperio. Arte y antigüedades: <http://www.subastasimperio.com>

¹¹ Los lirios representan a María; la redoma, a su vientre inmaculado; las rosas son un símbolo de Cristo. El pájaro remite al primer milagro de Jesús narrado en los evangelios apócrifos. Sobre el significado simbólico de estos elementos, véase: Giovanni Pozzi, "Rosas y Lirios Para María. Una Antífona Pintada", *Creneida* 1 (2013): 47-80; *Evangelios apócrifos*, trad. Daniel Rops (México: Porrúa, 2013).

¹² Sobre la función de los personajes introductores en la pintura, véase: Victor I. Stoichita, *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996), 21.

¹³ Moshe Barasch, *The Language of Art: Studies in Interpretation* (New York and London: New York University Press, 1997), 314.

pasionario (*Imago Pietatis*).¹⁴ En ellas, las heridas sangrantes de Jesús se exhiben como un signo de sufrimiento que afirma su humanidad. También como un recordatorio para los creyentes del sacrificio hecho, se supone, en favor de ellos.¹⁵ En las imágenes de *Cristo niño de la espina* la exposición es, en cambio, premonitoria. Las llagas de Cristo adulto se vislumbran en la herida mínima del infante. Su condición humana se confirma en la alusión a un sufrimiento que es actual y anticipado a la vez. El dedo pinchado, como evidencia de un dolor físico presente, encuentra su eco futuro en los atributos pasionarios o *arma Christi*. Distribuidas sin un orden preciso alrededor del Niño, estas funcionaban como elementos clave para activar la memoria de la espectadora. Cada objeto remite a un momento específico de la tortura y muerte de Jesús narrada en los *Evangelios*.¹⁶ La secuencia narrativa de la Pasión podría reconstruirse teniendo al pequeño Jesús como eje de un recorrido que repasa, uno por uno, los instrumentos circundantes.¹⁷

No parece casual que de todas las *arma Christi* sea la corona de espinas la única que tiene un efecto inmediato sobre la carne del Niño. Su proximidad está relacionada con el significado del episodio al que pertenece y con sus supuestas implicaciones. En los

¹⁴ Estas imágenes han sido estudiadas por Erwin Panofsky, "Imago Pietatis. Contribution a l'histoire des types du 'Christ de Pitié' / 'Homme de Douleurs' et de la 'Maria Mediatrix'", en *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge* (Paris: Flammarion, 1997), 13-28. Las *Imago Pietatis* se conocen también con el nombre de Varón de dolores. Me refiero con detalle a esta iconografía en el capítulo 4 de este trabajo dedicado al *Niño Jesús de la premonición* de fray Miguel de Herrera.

¹⁵ Juan Luis González García, "Empathetic Images and Painted Dialogs", en *Push Me, Pull You: Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, vol. 1, ed. Andrew Colin Gow (Leiden: Brill 2011), 505.

¹⁶ La función mnemotécnica asociada a la disposición diagramática de las *arma Christi* en las imágenes medievales es abordada por Peter Parshall, "The Art of Memory and the Passion", *The Art Bulletin* 81, no. 3 (1999): 456-472.

¹⁷ Me refiero al significado de las *arma Christi* y a su utilidad para propiciar una forma aleatoria de meditación en el capítulo 4 de este trabajo dedicado al *Niño Jesús de la premonición* de fray Miguel de Herrera.

Evangelios, Jesús es coronado de espinas después de la condenación.¹⁸ En este episodio, el drama pasionario alcanza su primer clímax: Jesús acepta con mansedumbre el destino que le es impuesto; el pueblo adquiere sobre sí la responsabilidad de su sacrificio, de su sangre. El evento constituye un momento decisivo en la historia sagrada, pues en él se configura la Pasión perpetua; o sea la creencia de que los padecimientos de Jesús no terminaron con la muerte sino que continuarán repitiéndose, hasta el día del Juicio Final, en tanto que los seres humanos seguirán haciéndose culpables de su muerte por medio del pecado.¹⁹ La Pasión se expresa de esta manera como una crisis continua de sufrimiento, renovable en cualquier momento de la historia de la humanidad.

Basados en la noción de la Pasión perpetua, las imágenes novohispanas de *Cristo niño de la espina* transgreden la noción del tiempo. El plano temporal de la escena, donde confluye el presente con el futuro en la articulación de la premonición, debía verse rebasado cuando las obras se insertaban en el tiempo actual de la creyente que las miraba. Así, los lienzos estimulaban un proceso cognitivo complejo consistente en reunir tres tiempos distintos:²⁰ el pasado, simbolizado en el conocimiento previo de la historia sagrada, el cual permitía a la devota interpretar los elementos que componen la imagen; el presente, equivalente a la experiencia actual de la meditación, donde la imaginación de la devota debía actuar haciéndola creer que el Niño la confrontaba por aquellas faltas que

¹⁸ Mateo 27:15-40; Marcos 15:6-7; Lucas 23:17-25; Juan 19:1-7.

¹⁹ La noción de la Pasión perpetua ha sido explicada por Erwin Panofsky, "L'Ecce Homo de Jean Hey. Réflexions sur son auteur, son commanditaire et son iconographie", *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge* (Paris: Flammarion, 1997). También aparece en Parshall, "The Art of Memory", 465.

²⁰ Sobre procesos cognitivos complejos, véase Alfred Gell, *Art and Agency*. La cuestión del "tiempo mítico" ha sido desarrollada por Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of the Enlightenment* (Stanford: Stanford University Press, 2002).

eran la causa de sus sufrimientos; y el futuro, teóricamente alcanzable solo por la fe, que resolvía el drama de la Pasión en la promesa de la redención.

Para algunas creyentes, este ejercicio quizá convertía a los cuadros de *Cristo niño de la espina* en imágenes con una tensión latente más fuerte que una representación de la Crucifixión. Paradójicamente, la tensión pudo verse intensificada por la expresión impasible del rostro del Niño, la cual insinuaba un dominio completo de su sufrimiento (físico y psicológico) debido a la perfección de su inocencia.²¹ Esta cualidad parece haber sido, al igual que la *ostentatio vulnerum*, una herencia de obras europeas más tempranas que representaban a Jesús coronado de espinas, circundado por sus agresores, en el acto de buscar con semblante imperturbable la mirada del espectador.²²

Así tenemos que, en los cuadros de *Cristo niño de la espina*, la inocencia de Jesús se exalta tanto como la injusticia de sus padecimientos. Tal condición daba pie a enfatizar la supuesta responsabilidad que tenía de sus sufrimientos actuales y futuros aquella que los atestiguaba. Sin embargo, es probable que la aproximación emotiva a esta “realidad” encarnada en la configuración de la imagen variase en función de las particularidades de cada lienzo.

²¹ La naturaleza de la impasibilidad divina fue discutida por San Agustín: “Tratado sobre la paciencia”, <http://www.augustinus.it/spagnolo/pazienza/index2.htm>, consultado el 26 de enero de 2015. El teólogo aborda la cuestión siguiendo la doctrina de los filósofos estoicos. Argumenta que la *apatheia* experimentada en el ánimo es una cualidad excelente; significa la ausencia de todo afecto desordenado contrario a la razón, por lo tanto, es una condición tan natural como exclusiva de hombres piadosos, justos y santos como el mismo Cristo: *La ciudad de Dios*, vol. 2 (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001), 90-91.

²² Entre estas obras se encuentran, por ejemplo, las del pintor flamenco Hieronymus Bosch (el Bosco). Sobre la expresión impasible de Cristo en estos cuadros, véase: Walter S. Gibson, “‘Imitatio Christi’: The Passion Scenes of Hieronymus Bosch”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6, no. 2 (1972-1973), 83-93.

Las diferencias formales y sus implicaciones afectivas

Aun cuando los cuadros de *Cristo niño de la espina* comparten semejanzas funcionales, retóricas y conceptuales importantes, es innegable también que existen disimilitudes formales entre ellos. Estas desemejanzas van más allá de lo figurativo; apuntan a maneras distintas de motivar la empatía de las creyentes.²³ En la pintura de Domínguez Sanabria, el rostro del Niño Jesús atrapa la mirada del espectador creando un foco singular. El rostro del infante sobresale del fondo oscuro. El gesto de sus manos conduce la atención sobre su dedo herido, que sangra en abundancia. El contraste entre las luces y las sombras, así como la austera gama de la paleta refuerza el efecto de soledad. La sobriedad de la composición evita que el espectador desvíe su atención sobre elementos secundarios distintos de las *arma Christi*.

En cambio, la pintura de Rodríguez Juárez muestra el cuerpo del Niño iluminado por una luz más natural. El claroscuro no existe. No hay contraste sino armonía entre la figura, el paisaje de fondo en verdes, azules y marrones tenues, y el marco florido como si fuese un eco lejano de las guirnaldas flamencas.²⁴ Aquí, el ojo es atraído también por el gesto del rostro y de las manos, pero hay tan poca sangre en el dedo herido por la corona de espinas que apenas es perceptible. La evidencia del daño físico parece haber perdido su relevancia.

Estas diferencias pueden atribuirse al hecho de que la pintura de Domínguez Sanabria continúa la tradición de las imágenes devocionales del siglo XVII, en la cuales la

²³ David Freedberg analiza los mecanismos de la empatía entre los devotos y las imágenes en *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991).

²⁴ Sobre las guirnaldas flamencas, véase Susan Merriman, *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still life, Vision and the Devotional Image* (England: Ashgate, 2011).

evidencia del daño físico y el efecto de soledad solían estar orientados a despertar en el espectador una compasión dolorosa.²⁵ Los tormentos de la Pasión no han empezado todavía, pero el Niño Jesús ya experimenta el intenso dolor físico que estos le causarán. La pintura de Rodríguez Juárez, en cambio, participa de la sensibilidad dieciochesca que apuesta a la suavidad como recurso óptimo para mover al espectador. El dedo pinchado del Niño Jesús no evoca un dolor actual intenso sino que trae a la mente la injusticia de su destino. Puesto que se trata de un niño inocente, esta idea parece fomentar una compasión tierna.

Como hemos visto, estas diferencias formales apuntan a dos tipos de aproximaciones emotivas a las imágenes: por un lado, tenemos el lienzo de Domínguez Sanabria posiblemente dirigido a estimular la compasión apelando a los afectos dolorosos; por otro lado, tenemos el cuadro de Rodríguez Juárez enfocado, al parecer, en estimular una compasión fundada en sentimientos suaves.²⁶ Las características específicas de cada una de estas formas de piedad pueden delinearse con mayor claridad mediante el análisis de devocionarios y villancicos afines a las imágenes. Estos sirvieron como herramientas didácticas dispuestas para entrenar la sensibilidad individual. A través de estos elementos se proveía a los devotos de una instrucción que, en teoría, les permitiría lograr una comunicación directa y emotiva con Cristo niño.

²⁵ Las características más relevantes de este tipo de imágenes están explicadas en el texto de Palma Martínez-Burgos, "Pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco", *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante*, ed. Pedro Miguel Ibáñez Martínez. (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), 21-43.

²⁶ Los fundamentos epistemológicos de cada una de estas sensibilidades aparecen explicados en el capítulo 1 de este trabajo intitulado "La devoción al Niño Jesús".

3.3 — Compasión, lágrimas y ternura a través de devocionarios y villancicos

Conforme avanzó el siglo XVIII, los devocionarios se imprimieron cada vez con mayor frecuencia en la Nueva España.²⁷ Estos documentos coexistieron con los manuales de oración de origen europeo que, al parecer, se distribuyeron entre las devotas que gozaron de una posición socio-económica privilegiada.²⁸ De acuerdo con estos manuales los ojos y las heridas de Cristo eran las partes más importantes de su cuerpo. La mirada y la sangre se consideraban pruebas de su humanidad, además de puntos de contacto ineludibles entre una representación de Cristo y su devota.²⁹

Las pinturas de *Cristo niño de la espina* enfatizan ambos elementos con la intención de crear, para quien mira, una especie de visión beatífica necesaria para alcanzar el clímax emotivo de la oración. En ese momento, la creyente debía iniciar un diálogo directo con Cristo. Los devocionarios novohispanos, al igual de que los manuales de oración europeos, aportan ejemplos prácticos sobre cómo hablar y qué decir. Al leer los coloquios impresos, la devota tomaba, en teoría, el lugar del autor convirtiéndose en interlocutora del Niño Jesús. Del mismo modo que las imágenes, las conversaciones espirituales contenidas en estos impresos se abren a dos posibles formas de meditación compasiva.

²⁷ Este fenómeno puede observarse el apéndice A de la tesis de Shayna Mehas, "Religious Devotion", 211.

²⁸ Entre estos manuales estuvo, por lo menos, uno de Teodoro de Almeida, *Tesoro de paciencia o consuelo del alma atribulada en la meditación de las penas del Salvador*, trad. Benito Estaun y Riol (Madrid: Manuel Álvarez, 1796). William B. Taylor aporta datos sobre la presencia y difusión de este impreso en Nueva España en "An 'Evolved' Devotional Book from Late-Eighteenth-Century Mexico", *The Catholic Historical Review* 101, no. 1 (2015): 65-79. Sobre la influencia de la espiritualidad de Teodoro de Almeida, véase Fernando Azevedo, "A Piety of Enlightenment: The Spirituality of the Truth of Teodoro de Almeida", *Didascalia* 5 (1975), 105-131.

²⁹ Almeida, *Tesoro de paciencia*, v. El autor toma como punto de partida para la meditación una imagen de Cristo crucificado. Sin embargo, es claro que la mirada y las heridas son también elementos clave en las imágenes que representan a *Cristo niño de la espina*.

La literatura que promovía una compasión fundada en el dolor —más acorde al lienzo de Domínguez Sanabria— es típicamente europea. En línea con las nociones teológicas predominantes en la época, la niñez se presenta como un estado natural de debilidad física y moral equiparable solo a la muerte.³⁰ El teólogo francés Blaise Chaduc (1608-1695) lo sintetiza de la siguiente manera en sus reflexiones sobre la Infancia de Cristo:

La infancia es, sin duda, el estado más humillante del hombre porque en él no es distinto de la bestia; se encuentra incluso en una condición peor que la mayor parte de los animales que apenas puestos al mundo ya no dependen de aquellos que les han dado la vida. Los niños, en cambio, son tan dependientes que no pueden subsistir sin la asistencia de sus padres o de algún otro en su lugar.³¹

Esta visión de la niñez predomina también en algunos manuales de meditación que se difundieron en Iberoamérica desde de la primera mitad del siglo XVII y hasta bien entrado el siglo XVIII. Entre ellos se encuentran los *Trabajos de Jesús*. Publicado en 1602 por el oratoriano portugués Tomé de Jesús, el libro fue muy popular tanto en la Península (donde se reimprimió varias veces hasta 1764) como en la Nueva España (fig. 26).³²

³⁰ Esta apreciación responde a una corriente piadosa iniciada en Francia por el cardenal Pierre de Bérulle (1575-1629). Sus reflexiones son examinadas por Yvan Loskoutoff, *La Sainte et la Fee. Dévotion a l'Enfant Jésus et mode des contes merveilleux à la fin du règne de Louis XVI* (Genève: Droz, 1987).

³¹ "La condition des enfants [...] c'est sans doute l'état le plus humiliant de l'homme, puisqu'il n'est pas différent de la bête, voire d'une condition pire que la plupart des animaux, qui ne sont pas si tôt mis au monde, qu'ils n'ont que faire de ceux qui leur ont donné la vie. Au lieu que les enfants sont dans une si grande dépendance, qu'ils ne pourraient subsister sans l'assistance des parents, ou d'autres en leur place": Blaise Chaduc, *Dieu enfant ou le mystère ineffable du fils de Dieu anéanti en la condition des enfants* (Lyon: Jean Certé, 1682), 105. La traducción es mía. Otros autores franceses que reflexionaron sobre la niñez de Jesús desde esta misma óptica aparecen listados en el libro de Emile Mâle, *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes* (Madrid: Encuentro, 1990), 288.

³² Tomé de Jesús, *Trabajos de Jesús*, trad. Enrique Flores, vol. 1 (Madrid: Antonio Marín, 1753). En la Biblioteca Histórica "José María Lafragua" se conservan ejemplares impresos en los años de 1631, 1642, 1726 y 1779. En el ejemplar de 1642, p. 742: "De Ma[ria] Ant[on]ia de S[a]n ..."

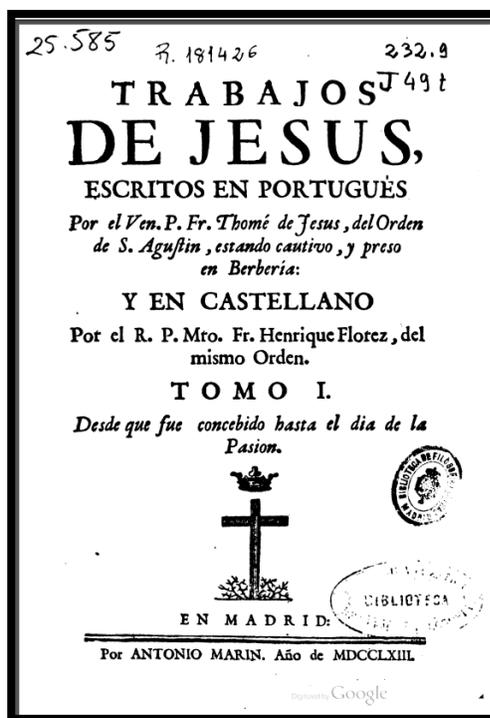


Figura 26. Tomás de Jesús, *Trabajos de Jesús* (portada), Madrid: Antonio Marín, 1764. (Primera impresión: 1602)

Tomé de Jesús alude a la figura del Niño Jesús sufriente en el coloquio con que concluye la meditación sobre la Encarnación. El texto simula una conversación dirigida al Niño, en segunda persona, como si estuviese físicamente presente. El autor describe la pequeñez del infante como una condición que intensifica los sufrimientos provocados por el hambre, el cansancio o el frío que estremece su cuerpo. La niñez de Jesús se considera una prueba de su humilde sumisión al Padre.³³ La idea de Cristo humillándose a sí mismo parece más terrible que la idea del sufrimiento de un niño. El jovencísimo Cristo supuestamente visualizaba sus futuras agonías, simbolizadas en los instrumentos de la Pasión, mientras el ejercitante verbalizaba su acción en el siguiente coloquio:

³³ Tomás de Jesús, *Trabajos de Jesús*, 3-4.

[Dirigiéndose a Jesús:] Así como no tuvisteis ese cuerpo por pequeño para [...] juntarle vuestra divinidad, así no quisisteis dispensar con él teniéndole por grande para padecer [...]. Luego le mostráis las lágrimas, los sentimientos, las aflicciones, los fríos, las hambres, las asperezas, los cansancios, los sudores, las afrentas, las injurias y desprecios que ha de pasar: las sogas con que le han de atar, los azotes y las espinas que le han de traspasar, la cruz y los clavos que le ha de descoyuntar, la hiel y el vinagre que han de beber, los gravísimos desamparos en que se ha de ver, los inmensos y terribles dolores que ha de padecer y la muerte cruelísima que ha de acabar. Todo junto quisisteis que luego, en el primer instante de ser formada vuestra santísima humanidad, lo viese, y todo junto la atormentase y afligiese, y aquellos tiernos miembros lo aceptasen.³⁴

La figura que emerge de este discurso es la de un niño solitario, cruelmente atormentado por su destino. En teoría, la percepción de la debilidad física y de la humillación de Cristo debía estimular en el ejercitante una compasión dolorosa que finalmente derivase en expresiones de pesar y arrepentimiento.³⁵

En contraste, a través de la literatura devocional para mujeres, impresa en la Nueva España durante el primer tercio del siglo XVIII, se promovió un tipo distinto de oración. Esta literatura parece más acorde a la pintura de Rodríguez Juárez. Los títulos de esto impresos suelen usar palabras que remiten el amor y a la ternura, implicando que su objetivo consistía en despertar dichos afectos. Por ejemplo, en 1736, el religioso Nicolás de Espinola publicó un devocionario intitolado *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias de lo que padeció [...] Jesús en el pesebre* (fig. 27).³⁶ Las meditaciones propuestas en este impreso están enfocadas en estimular sentimientos suaves que fortaleciesen el compromiso individual con Jesús, o al menos eso se esperaba. La fragilidad del cuerpo infantil se muestra como una cualidad positiva, asimilable a lo femenino, que invita a la devota a

³⁴ *Ibid.*, 10.

³⁵ *Ibid.*, 13 y ss.

³⁶ Nicolás de Espinola, *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias de lo que padeció la noche de su Sagrado Nacimiento nuestro amantísimo Jesús en el pesebre y portal de Belén* (México: José Bernardo de Hogal, 1736), BNCL, Fondo Toribio Medina, III-88-C35(50).

mimar al Niño, llamándolo: “Mi adorado Jesús, amor de mi alma”, “Dulcísimo Jesús, bien de mi alma”, o bien “Bellísimo Jesús”.³⁷

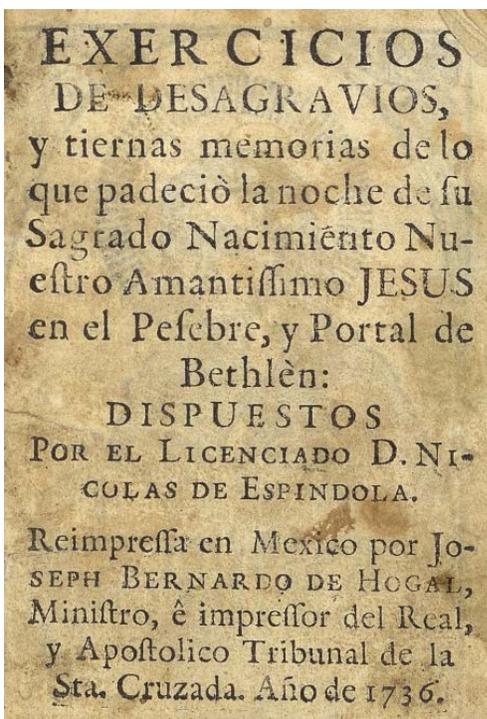


Figura 27. Nicolás de Espinola, *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias* (portada), México, 1736.

El tono de los coloquios propuestos es sencillo, directo, íntimo, sumamente familiar. Su propósito era inclinar a la devota a compadecerse tiernamente de los sufrimientos del infante y a ofrecer por ellos una reparación que no necesariamente involucraba el castigo corporal:

Dulcísimo Jesús mío, que caminando en aquel carro triunfal que labraste para tu habitación y morada del purísimo y virginal vientre de María [...] tuviste muy presente aquel calabozo oscuro de Caifás que mis culpas te habían de causar para tu morada en esta noche del jueves de tu Pasión [...], yo te ofrezco estas oraciones en desagravio de aquellos desprecios que tu Santísima Madre recibía en aquel viaje.³⁸

³⁷ Este panorama emotivo parece concordar, en cierta medida, con la actitud moderna de mimar que describe Philippe Ariès, “La infancia”, *Revista de educación* 281 (1986): 13-14.

³⁸ Espinola, *Ejercicios de desagravio*, 8-9.

En este devocionario, la compasión aparece similar a un episodio amoroso donde la ternura dulcifica la premonición de la prisión simbolizada (en este ejemplo) por el vientre de la Virgen. Teóricamente, este sentimiento le habría permitido a la creyente entender el sacrificio de Jesús como una decisión voluntaria, motivada por un profundo amor en la humanidad. También habría mitigado la aspereza de los actos penitenciales ofrecidos durante la oración. En los *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias*, la ternura es, pues, una condición anímica fundamental; permitía a la devota imaginar a un niño inocente, dulce, con una disposición amable, por el cual resultaba sencillo experimentar una especie de enamoramiento o de amor maternal.

Los villancicos de lágrimas

Las imágenes de *Cristo niño de la espina*, al igual que los manuales de oración y los devocionarios, sugieren aproximaciones emotivas distintas que se encarnan con mayor claridad todavía en algunos villancicos de lágrimas. En ellos se establece una correspondencia simbólica, que no ecrástica, entre las lágrimas y la sangre del Niño Jesús basada en la noción de la redención. Se trata de obras de carácter lírico, compuestas para pocas voces e instrumentos en cuya poesía y música se desarrolla el tópico del llanto.³⁹ Existen fundamentalmente dos tipos de villancicos de lágrimas en el repertorio para Navidad: por un lado, tenemos los villancicos donde el sujeto poético interpela al Niño Jesús sobre el motivo de su llanto; por otro lado, están los villancicos donde el sujeto

³⁹ No considero en estas categorías a los villancicos que mencionan las lágrimas del Niño Jesús como un tema secundario o accesorio. Explico el papel de los villancicos de lágrimas como elementos que introducían un contraste sonoro y temático en los maitines de Navidad en mi artículo: "En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas en Navidad", en prensa.

poético expresa llorando su profunda conmoción ante las lágrimas y los padecimientos de Jesús.

La poesía de estos villancicos presenta similitudes importantes con las recomendaciones hechas en los manuales de oración, o bien con los coloquios propuestos por los devocionarios. Para empezar, todo lo que manifiesta la poesía está escrito en presente. De esta manera se insertaban, en el tiempo actual de los creyentes que los escuchaban, tanto el llanto como la reflexión sobre las lágrimas. A esta estrategia de actualización se refirió en un primer momento San Ignacio de Loyola (1491-1556). En sus meditaciones sobre el misterio del Nacimiento, el autor aconsejaba experimentar lo que ocurría en el portal de Belén como si el devoto participase directamente de cada acontecimiento.⁴⁰ De ahí que Tomé de Jesús recomendase también “pensar en el misterio en el que va a ejercitarse, no como pasado, sino como presente”.⁴¹ Ambos autores coinciden, además, en la relevancia de hablar directamente con Jesús, como si se le tuviese frente a uno —quizá mirando fijamente— en ese preciso instante.

En los villancicos, las lágrimas —como la sangre en los cuadros de *Cristo niño de la espina*— eran el elemento que supuestamente motivaba la instauración del coloquio. Sin embargo, este podía dramatizarse ajustando la poesía y la música a los parámetros de sensibilidades tan diferentes como las que se manifiestan en los lienzos de Domínguez Sanabria y de Rodríguez Juárez, según se observa en dos ejemplos que analizo a continuación.

⁴⁰ “El primer punto es ver a las personas; [...] ver a nuestra Señora, San José [...] y al Niño Jesús después de ser nacido [...], mirándolos, contemplándolos y sirviéndolos en sus necesidades, como si presente me hallase”: Santiago Arzubialde, *Ejercicios espirituales de S. Ignacio. Historia y análisis* (Bilbao: Mensajero, 2009), 313.

⁴¹ Tomé de Jesús, *Trabajos*, s.n. Véase la sección intitulada “Modo que se ha de tener en la hora del ejercicio”.

No suspires, no llores es un villancico anónimo compuesto hacia 1716.⁴² El manuscrito proviene del convento de la Santísima Trinidad de Puebla (fig. 28 y fig. 29).⁴³ La poesía presenta una reflexión sobre las lágrimas del Niño Jesús que predominantemente remite —al igual que el *Cristo niño de la espina* de Diego Domínguez Sanabria— a una compasión dolorosa. Planteado a manera de exordio, el estribillo simula la instauración de un coloquio donde el devoto (un yo poético indefinido) se dirige directamente al Niño Jesús, como si lo mirase llorar ante sí. Su sentir se manifiesta bajo la forma de una estructura dialéctica. A la intención de contener las lágrimas y los suspiros del infante, por el intenso dolor que provocan (tesis), se contraponen el deseo de animarlas (antítesis) dadas la virtud redentora del sufrimiento (síntesis). Tal exposición enmarca la narración desarrollada en las tres primeras coplas, las cuales glosan el tema del dolor evidenciado en el llanto. Estas reflexiones preceden a una peroración donde se insta al Niño a llorar, recurriendo nuevamente a la oposición de los contrarios (ej. 1).

⁴² Colección Sánchez Garza, CSG. 77, *No suspires, no llores*, c. 1716, anónimo. Para la datación de la obra he considerado, por un lado, sus características musicales y, por otro lado, su concordancia literaria con el pliego resguardado en el Centro de Estudios de Historia de México: *Letras de los villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de la Puebla de los Ángeles en los Maitines solemnes del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, 1716, Miscelánea. Villancicos no. 1. Folleto 5, 786.3 VA. En este pliego, la música de los villancicos se atribuye al compositor Francisco de Atienza y Pineda (c. 1657-1726) entonces maestro de capilla de la catedral angelopolitana. Existe una copia incompleta de la obra en el Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala (en adelante AHAG), *No suspires, no llores*, anónimo, S.175.

⁴³ El documento presenta algunas marcas de propiedad. En la portada (acompañamiento, f. 1r) y en la parte vocal está añadido el nombre de Inés Manuela de la Santa Cruz, probable intérprete.

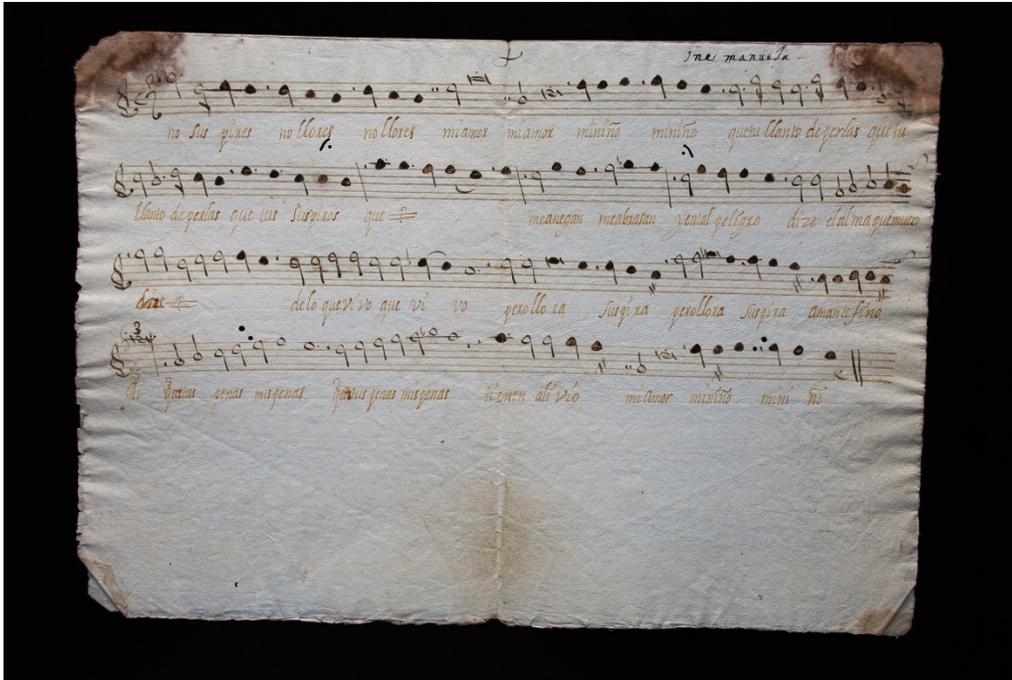


Figura 28. Anónimo, *No suspires, no llores* (parte de soprano), c. 1716, Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.

Figura 29. Anónimo, *No suspires, no llores* (parte de acompañamiento), c. 1716, Colección Sánchez Garza. Foto: Omar Morales Abril.

Ejemplo 1 . No suspires, no llores, texto completo y análisis formal

Estribillo	[Exordio:]
No suspires, no llores, mi amor, mi Niño, que tu llanto de perlas, que tus suspiros, me anegan, me abrasan, y en tal peligro dice el alma que muero de lo que vivo. Pero llora, suspira, amante fino. ¡Ay, que en tus penas, mis penas tienen alivio, mi amor, mi Niño!	[Tesis]
	[Antítesis]
	[Síntesis]
Coplas	
1. Todo vuestro llanto es golfo, llamas son vuestros suspiros, en vez de perlas dais rayos, tormenta en vez de gemidos, ¡Ay, que en tus penas, mis penas tienen alivio, mi amor, mi Niño!	[Narración: glosas sobre el llanto]
2. Aunque cueste muchas penas aquese llanto, Dios mío, no lo excusen vuestros ojos, pues en él he conocido, ¡Ay, que en tus penas, mis penas tienen alivio, mi amor, mi Niño!	
3. Porque siendo Dios padece vuestro ser tanto martirio y a una alma dulce tormento le dais en lo padecido, ¡Ay, que en tus penas, mis penas tienen alivio, mi amor, mi Niño!	
4. Sufrid el rigor humano que vos lo habéis querido, mientras por feliz mi pecho dice con vuestros cariños, ¡Ay, que en tus penas, mis penas tienen alivio, mi amor, mi Niño!	[Peroración: oposición dialéctica, transmutación del sufrimiento en alegría]

En *No suspires, no llores*, la semántica musical del estribillo evoca la intimidad individual del coloquio. La poesía se acomoda en una composición, para voz de soprano sola con acompañamiento, plagada de recursos retóricos que evocan sufrimiento. Los afectos dolorosos del texto se expresan siguiendo convenciones típicas de la época como síncopas y retardos asociados al verso no llores (c. 3-4, 5-6, no ejemplificados).⁴⁴ O bien a la interrupción de una línea melódica por medio de silencios para imitar el sonido de los “suspiros” (c. 29-31, 95-96, no ejemplificados). La aflicción intrínseca a ellos se resalta mediante un gesto de lamento, expresado en secuencia de síncopas, que generan disonancias sucesivas con la línea del acompañamiento (c. 24-26) (ej. 2). Este efecto se repite con ligeras variantes a lo largo de nueve compases con el verso “pero llora, suspira”, que corresponde a la antítesis (c. 50-59, no ejemplificados).⁴⁵

Ejemplo 2. *No suspires, no llores*, c. 23-31.

23

Ti

que — tus — sus - pi - ros, que — tus — sus - pi - - - ros

bc.

5 5 4 3

La intensidad del dolor que el yo poético experimenta ante las lágrimas y los suspiros del Niño se expresa con un oxímoron literario: “me anegan, me abrasan”. Sin

⁴⁴ Sin embargo, considero que la complejidad del dolor, como un afecto compartido entre el Niño Jesús y su contemplador expresado en la poesía, no tiene un correlato musical igualmente elaborado en este villancico.

⁴⁵ Louise Stein define el gesto como “un tetracordio descendente que posee siempre la misma frecuencia rítmico-melódica”: “Music in the Seventeenth-Century Spanish Secular Theater” (Tesis doctoral, University of Chicago, 1987), 375. Los recursos retórico-musicales para representar el dolor que aquí describo (semitonos, líneas melódicas descendentes, notas largas o ligadas que generan disonancias) aparecen listados también en su trabajo.

embargo, el agua y el fuego no se contraponen musicalmente. Al contrario, comparten una misma disposición ascendente que marca el clímax de la emoción religiosa (c. 27-35).

La síntesis del discurso poético se presenta también en una secuencia ascendente que tiene como culminación un semitono (mi-fa-mi) (c. 66-73) (ej. 3). La expresividad doliente de este pasaje se debe, sobre todo, a la proliferación de retardos y síncopas, así como a las disonancias resultantes (c. 67, 68, 69, 71, 72 y 73). Estas coinciden con un intercambio de motivos musicales entre la voz y el acompañamiento. Tal recurso completa y, al mismo tiempo, da mayor contundencia a la enunciación de la síntesis, en tanto que superpone constantemente los motivos asociados al verso “que en tus penas, mis penas” con su resolución “tienen alivio” (c. 74-77) (ej. 4).⁴⁶

Ejemplo 3. *No suspires, no llores*, c. 66-73.

66

Ti

que en tus pe - nas mis pe - nas, que en tus pe - nas mis pe - nas

bc.

3 3 9 3

Ejemplo 4. *No suspires, no llores*, c. 74-77.

74

Ti

tie - - - - nen a - li - vio,

bc.

7 6 7 6

⁴⁶ Algo semejante ocurre en los compases 60-65 (no ejemplificados) donde la prolongada exclamación “¡Ay!” de la tiple encuentra su contrapunto en las melodía del bajo instrumental asociable a la frase “amante fino”.

Los recursos musicales del estribillo aluden a una condición anímica que, en teoría, debía predisponer al oyente para afrontar el contenido de las coplas. Cantadas sobre la misma música, las coplas refuerzan la connotación dolorosa del estribillo glosando el tema de las lágrimas.⁴⁷ De esta manera, en la narración se integra un campo semántico donde sobresalen palabras relacionadas con el padecimiento, tales como llanto, suspiros, gemidos, penas, martirio, tormento y sufrimiento.

La sucesión de las coplas parece imitar las etapas de observación vívida y de reflexión individual características del coloquio. En esta estructura, la percepción del sufrimiento de Jesús sirve como punto de partida a una reflexión que incluye conceptos teológicos básicos. La copla 1 confirma la presencia del llanto. Su intensidad se describe como una vigorosa tormenta en la cual confluyen elementos de distinta naturaleza: al agua corresponden las lágrimas; a los suspiros, el aire y el fuego. En la copla 2, la interiorización del sufrimiento del Niño Jesús se traduce en una reflexión sobre las lágrimas que se apoya en la antítesis. La copla 3 se refiere al dolor (o a la compasión) que experimenta el yo poético a causa del padecimiento de Jesús. La copla 4, puesta a manera de conclusión, retoma la idea la transmutación del sufrimiento de Jesús en alegría para el creyente.⁴⁸ Así introduce la cuestión teológica de la redención anticipada por efecto del llanto.

En los villancicos de lágrimas, al igual que en la pintura, la compasión por el Niño Jesús se estimuló también por vías que no apelaban de forma exclusiva a los afectos

⁴⁷ En las coplas, los correlatos musicales de la poesía (cuando los hay) suelen funcionar únicamente para la copla 1. El resto de las coplas se canta sobre la misma música, pero las connotaciones afectivas o las representaciones pictóricas pierden entonces su sentido. Por tal motivo, no podemos hablar de una correspondencia musical que exprese el afecto alegre al que remite el texto de la copla 5 de *No suspires, no llores*.

⁴⁸ A esta trasmutación del sufrimiento en gozo me refiero también en el capítulo 2 de este trabajo dedicado al *Niño Jesús tañendo la cruz*.

dolorosos, especialmente en el repertorio en estilo galante compuesto durante la segunda mitad del siglo XVIII.⁴⁹ Así, en contraposición a *No suspires, no llores*, el villancico *Tierno llorar* ofrece una aproximación emotiva a las lágrimas de Jesús que parece más acorde a la sensibilidad religiosa reflejada en el *Cristo niño de las espina* de Nicolás Rodríguez Juárez.

La poesía de origen peninsular, elaborada hacia 1731, fue puesta en música en 1768 por Rafael Antonio Castellanos y Quirós (c. 1725-1791), maestro de capilla de la Catedral de Guatemala (fig. 30 y fig. 31).⁵⁰ En ella, el sentir del yo poético sobre las lágrimas del Niño Jesús se manifiesta en una especie de coloquio que matiza con suavidad los afectos dolorosos.⁵¹ El estribillo inicia con expresión individual de sentimientos relacionados con el padecimiento de Jesús, la cual se amplía mediante la introducción sencilla y directa del concepto teológico de la redención asociado al llanto. Las coplas glosan el concepto de la redención e introducen también el concepto de la recapitulación.⁵² Finalmente, concluyen en una exaltación de las propiedades benéficas de las lágrimas de Jesús (ej. 5).

⁴⁹ Drew Edward Davies analiza la introducción, asimilación y difusión de la música en estilo italiano o galante en el repertorio de la Catedral de Durango en "The Italianized Frontier. Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion" (Tesis doctoral, University of Chicago, 2006). El autor indica algunas características generales de los villancicos galantes: suelen ser composiciones para pocas voces, con acompañamiento de cuerdas (principalmente violines), dispuestas en un variedad de formas (estribillo y coplas, introducción-coplas, *da capo*, sucesión de recitado y aria). La poesía mantiene un tono "popularizante" que evita conceptos demasiado intelectuales y, en cambio, da voz a la devoción personal y a los sentimientos (81-90).

⁵⁰ AHAG, *Tierno llorar*, 1768, Rafael Antonio Castellanos y Quirós, 0075. La concordancia literaria se encuentra en un pliego conservado en la Biblioteca Nacional del España, *Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Catedral de Cádiz en los solemnes maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo este año de 1731*, VE/1302/49.

⁵¹ En el capítulo 1 de este trabajo analizo la inclinación por los afectos suaves en las prácticas devocionales del siglo XVIII relacionadas con el Niño Jesús.

⁵² El término "recapitular" proviene de las epístolas paulinas. Ahí se plantea la idea de Cristo como un segundo Adán venido a reparar la falta del primero, es decir, restableciendo el orden original (Romanos 5:13; Efesios 1:10). Ireneo de Lyon (c. 130-c. 202) apunta a esta "vuelta al inicio" explicando la salvación por la muerte de Cristo como un fenómeno que restituye a la humanidad lo que se había perdido con Adán, es decir, su imagen y semejanza con Dios: Irénée de Lyon, "Contre les Hérésies", libro III, en *Sources chrétiennes*, vol. 34, introd. y trad. F. Sagnard, O.P. (Paris: Éditions du Cerf, 1952), 343. La recapitulación suele interpretarse en tres sentidos: 1) Soteriológico, que designa el acto por el cual Cristo endereza la voluntad del hombre caído;



Figura 30. Rafael Antonio Castellanos y Quirós, *Tierno llorar* (parte de contralto 2, estribillo), 1768, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala. Foto Omar Morales Abril

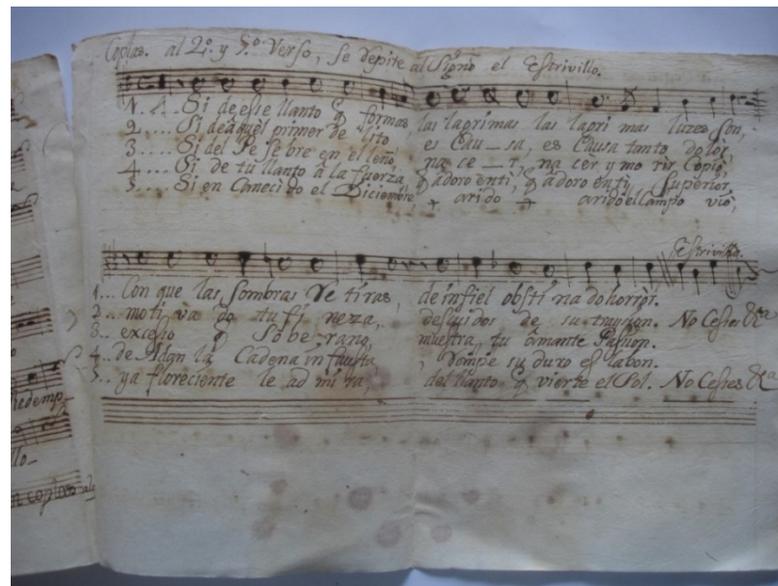


Figura 31. Rafael Antonio Castellanos y Quirós, *Tierno llorar* (parte de contralto 2, coplas), 1768, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala. Foto Omar Morales Abril.

2) Ontológico, el cual sostiene que Cristo no habría podido consumir la salvación si no hubiera adquirido la condición humana; 3) Escatológico, en el cual se reconoce a Cristo como cabeza de la Iglesia que atrae e integra a su cuerpo místico a todos los individuos. Esto con el fin de resucitarlos en la carne el día de su segunda venida: Bernard Sesboué y Joseph Wolinski, *Historia de los dogmas*, vol. 1, trad. Alfonso Ortiz García, (Salamanca: Secretariado Trinitario, 1995), 139-140.

Ejemplo 5. *Tierno llorar*, texto completo y análisis formal*Estribillo*

Tierno llorar,
suave sentir,
fiel padecer,
dulce dolor,
forman gozos amantes
a mi corazón.

¡Ay, Jesús!

¡Ay, mi Dios!

Llora, mi bien,
siente, mi amor,

no ceses, no,
si tu llanto es el precio
de mi redención.

[Exordio: expresión de sentimientos
relacionados con el llanto del Niño]

[Ampliación: introducción del concepto
de la redención]

Coplas

1. Si de ese llanto que formas
las lágrimas luces son
con que las sombras retiras
de infiel obstinado horror,
no ceses, no,
llora, siente, mi amor.

[Narración: glosas sobre la redención
ligadas a la recapitulación]

2. Si de aquel primer delito
es causa tanto dolor,
motivada tu fineza
descuidas de su traición,
no ceses, no,
llora, siente, mi amor.

3. Si del pesebre en el leño
nacer y morir copió,
exceso que soberano
muestra su amante pasión,
no ceses, no,
llora, siente, mi amor.

4. Si de tu llanto a la fuerza
que adoro en ti superior
de Adán la cadena infausta
rompe su duro eslabón,
no ceses, no,
llora, siente, mi amor.

5. Si encanecido el diciembre
árido el campo vio
ya floreciente le admira
del llanto que vierte el Sol,
no ceses, no,
llora, siente, mi amor.

[Peroración: exaltación de los
beneficios del llanto]

La poesía de *Tierno llorar* es más bien dulce aun cuando desarrolla el tema de las lágrimas como prueba tangible de sufrimiento, o así lo parece todavía hoy. Cumple con las características de la “dulzura poética” dieciochesca, que explica el escritor español Ignacio de Luzán (1702-1754), y no con los mecanismos del conceptismo hispano del siglo XVII de los que Baltasar Gracián es el mejor exponente.⁵³

Para empezar, hay que decir que la dulzura —eso que Luzán llama “lo tierno de la pasión”— es la cualidad de la poesía que le otorga naturalidad, y que supuestamente mueve los sentimientos con mayor eficacia que cualquier otro recurso. La dulzura nada tiene que ver, de acuerdo con el teórico español, con las agudezas conceptistas que “agradan al intelecto por encima del corazón”.⁵⁴ El estribillo de *Tierno llorar* apunta a la moción de los sentimientos desde esta óptica, presentando a los oyentes una poesía emotiva sin ningún tipo de pretensión intelectual. La poesía abandona, pues, los artificios retóricos elaborados en un afán por adquirir una simplicidad equivalente a una verosimilitud deleitosa para quien la lee o la escucha.⁵⁵ Esto implica dulcificar el tono triste,

⁵³ Ignacio de Luzán fue el principal teorizador del neoclasicismo español. La mayor parte de su formación la obtuvo en Italia. Su libro más sobresaliente es *La poética*. La mayor parte de esta obra está dedicada a cuestiones generales de teoría literaria o a los diferentes géneros poéticos según la tradición aristotélica. Para una edición crítica de la *Poética* acompañada por una nutrida biografía sobre el autor, véase Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Rusell P. Sebold (Madrid: Cátedra, 218.) Destaco los mecanismos del conceptismo, expuestos en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, en el análisis del villancico *Qué música divina* del compositor de José de Cáseda. Véase el capítulo 2 de este trabajo: *El Niño Jesús tañendo la cruz*.

⁵⁴ Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general* (Zaragoza: Francisco Revilla, 1737), 77, 80, 225. El autor hace estas afirmaciones a propósito de una discusión sobre las diferencias entre la belleza y dulzura. La belleza es, para Luzán, un ornamento que responde los mecanismos del conceptismo; de ahí, que señale como ejemplo de “de lo artificioso y lo intelectual, que produce solo un deleite reiterativo” a la poesía de Góngora. Mientras que la poesía de Gracilaso representa para él lo dulzura, es decir, “lo natural, lo afectuoso (o lo sentimental), que produce un deleite universal” (p. 225). José Checa Beltrán analiza detenidamente las reflexiones filosóficas de Luzán sobre la belleza y la dulzura en *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998), 119-133.

⁵⁵ En este sentido, Luzán asegura que una “queja cuanto más dulce será más creída”, pues los artificios de la belleza “pueden quitar el crédito al dolor”. También afirma que si los afectos “si verdaderos lastiman o entristecen, imitados [con dulzura] deleitan”: *La poética*, 80.

compasivo, del coloquio que simula la poesía, emparejando de entrada los afectos negativos (como el dolor y el sufrimiento) con sentimientos suaves (como la ternura, la suavidad y la dulzura): “tierno llorar”, “suave sentir”, “fiel padecer”, “dulce dolor”. Tales combinaciones derivan, finalmente, en connotaciones alegres o positivas (“forman gozos amantes”).

Los afectos de la poesía tienen correlatos musicales a la manera del siglo XVII, es decir, a través de pintura musical o madrigalismos. La mayoría de las veces estos resaltan los afectos dolorosos. En este sentido, la semántica musical de *Tierno llorar* permanece anclada —del mismo modo que el tópico de las lágrimas o el tipo iconográfico del Niño de la espina— a la tradición retórica del siglo precedente. Sin embargo, sus frases musicales más bien largas y cantables, el uso expresivo de silencios, notas punteadas y apoyaturas, así como la participación de las cuerdas (un violín y dos violas), dan a la composición una sonoridad italianizante. Estas características sitúan a *Tierno llorar* en una posición intermedia entre dos sensibilidades, equiparable al *Cristo niño de la espina* de Nicolás Rodríguez Juárez y a los *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias* de Nicolás de Espinola.⁵⁶

El tono compasivo, a la vez triste y dulce, de la poesía de *Tierno llorar* está codificado en la tonalidad. En varios tratados europeos relativamente contemporáneos al villancico, do menor se considera una tonalidad tierna y, no obstante, apropiada para expresar la aflicción y los lamentos.⁵⁷ En *Tierno llorar*, una introducción instrumental para dos violas,

⁵⁶ Analizo esta situación, tomando como punto de partida los devocionarios sobre la Infancia impresos en la primera mitad del siglo XVIII, en el capítulo 1 del presente trabajo.

⁵⁷ Las connotaciones afectivas de esta y otras tonalidades se encuentran sintetizadas en el detallado estudio de Rita Katherine Steblin, “Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries: a Historical

violín y bajo continuo establece el carácter afectivo de toda la composición. Los motivos del violín con sus silencios añaden ansiedad al pasaje (c. 3-5, no ejemplificado). Las dos voces de contralto y de tenor encarnan el dolor (dulcificado) del yo poético, cantando intervallos de sexta menor en líneas melódicas descendentes con cromatismos (c. 7-9) (ej. 6).

Ejemplo 6. *Tierno llorar*, c. 7-9.

7

A.1 Tier - no - llo - rar, dul -

A.2 Sua - ve sen - tir

T. Fiel pa - de - cer,

vl1.

vla.1

vla.2

Ac.

Estas expresiones encuentran su punto más álgido en los compases 15 a 19 (ej. 7). Escrito en fa menor, el pasaje entero expresa un pesar profundo ligado al carácter sombrío y lúgubre de la tonalidad.⁵⁸ Ahí, las voces manifiestan el intenso padecimiento del yo

Approach" (Tesis doctoral: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980), 260-263. La autora considera tratados franceses y alemanes publicados en una temporalidad que abarca de 1692 a 1843.

⁵⁸ Steblin, "Key Characteristics", 295-298. Fa menor es una tonalidad vecina de do menor, hablando en términos teórico-musicales y también retórico-afectivos. Dentro del sistema tonal, se considera tonalidades vecinas o cercanas a aquellas que comparten varios sonidos de su armadura. Fa menor tiene en su armadura cuatro bemoles, es decir, uno más que do menor. Esta tonalidad conservó un remanente del

poético mediante exclamaciones alternadas (“¡Ay, Jesús!”, “¡Ay, mi Dios”) a cuya connotación se alude de manera convencional, es decir, mediante líneas melódicas descendentes con cromatismos y notas ligadas que forman disonancias sucesivas con el bajo. La intensidad expresiva de estas exclamaciones se ve acentuada por el violín que dobla siempre la melodía de las voces.

Ejemplo 7. *Tierno llorar*, c. 15-19.

15

A.1 mi co - ra - zón, ¡ay, — Je - sús! llo - ra,

A.2 mi - co - ra - zón, ¡ay, — Je - sús!

T. mi co - ra - zón, ¡ay, — mi - Dios! ¡Ay, — mi — Dios!

vl.1

vla.1

vla.2

Ac.

Hacia el final del estribillo tiene lugar otro madrigalismo. Ahí donde el yo poético insta al Niño Jesús a no detener su llanto (“no ceses, no”). El efecto de continuidad reclamado en la poesía encuentra su correspondencia en un movimiento armónico activo, con las violas que proceden por intervalos disjuntos de terceras, cuartas, quintas y

pathos modal ligada siempre a afectos sombríos, entre otras cosas, por los intervalos que se generaban según el modelo de afinación escogida para un instrumento armónico.

séptimas (por ejemplo, c. 12-15). El pasaje se caracteriza, además, por sus modulaciones sucesivas (do menor-fa menor-si bemol mayor) dentro de las cuales tiene lugar la repetición de motivos musicales tanto en las voces como en las cuerdas (c. 29-34) (ej. 8).

Ejemplo 8. *Tierno llorar*, c. 29-34.

29

A.1 no, no ce - ses, no, no, no, no, no ce - ses, no no, no - no ce - ses, no, si tu llan - to, es el

A.2 — no ce - ses, no, no, no ce - ses, no no ce - ses, no, si tu llan - to, es el

T. no, no ce - ses, no, no, no, — no ce - ses, no, no no, no, no ce - ses, no, si tu llan - to, es el

vln.1

vla.1

vla.2

Ac.

En cambio, el carácter dulce atribuido a do menor se muestra con mayor claridad en secciones asociadas a la supuesta alegría manifestada por el yo poético (por ejemplo, “gozos amantes a mi corazón”). La música se caracteriza entonces por su estabilidad armónica, su sonoridad llena, de diatonismo prevalente, casi carente de disonancias (c. 11-15) (ej. 9). Estos matices brillantes se perciben también asociados al concepto teológico de la redención (c. 34-37, no ejemplificado) que se glosa a lo largo de las coplas.

Ejemplo 9. *Tierno llorar*, c. 11-15.

11

A.1
- ce do - lor for-man go - zos a - man - tes a mi co - ra - zón, for-man go - zos a - man - tes a mi co - ra - zón, ¡ay,

A.2
dul - ce do - lor for-man go - zos a - man - tes a mi cor - ra - zón, for-man go - zos a - man - tes a mi - co - ra - zón,

T.
dul - ce do - lor for-man go - zos a - man - tes a mi co - ra - zón, for-man go - zos a - man - tes a mi co - ra - zón,

vl1.

vla.1

vla.2

Ac.

Al inicio de las coplas se restablece la dulzura triste de do menor. Sus matices dolorosos se acentúan mediante el descenso cromático de las violas en la breve introducción instrumental (c. 48-49, no ejemplificado). En la poesía, la connotación positiva del llanto se sustenta en la noción teológica de la redención. El discurso de las coplas podría resumirse en una afirmación sencilla: las lágrimas del Niño Jesús reparan el pecado original. La copla 1 establece una correspondencia: las lágrimas se presentan como una fuente luminosa que disipa las tinieblas del pecado. En la copla 2, el pecado de Adán se identifica como la principal causa del llanto de Jesús. En la copla 3, el nacimiento de Jesús se equipara con su muerte. Ambos eventos se presentan como pruebas de un amor singular. En la copla 4 se exalta el poder de las lágrimas para redimir a la humanidad marcada por el primer pecado. De esta manera se introduce el concepto de la recapitulación, pero sin

incurrir en agudezas o giros retóricos que aludan, ni siquiera mínimamente, a su densidad teológica. En la copla 5 (a manera de conclusión) aparecen lugares comunes asociados a elementos naturales, tales como invierno-primavera, Sol-Jesús, lágrimas-lluvia. Estos se conjugan aludiendo a las propiedades regeneradoras de las lágrimas.

Como hemos visto, las diferencias entre los dos villancicos de lágrimas analizados en este capítulo adquieren un sentido más pleno a partir de su confrontación con la literatura espiritual. El villancico, caracterizado por su transgresión de los límites del género,⁵⁹ parece haberse apropiado de la práctica del coloquio meditativo teatralizándolo según la dinámica que le es propia; de ahí que en los villancicos de lágrimas figuren temas, expresiones y connotaciones emotivas similares a las que se exponen en los textos devocionales circulantes en la época. Esta apropiación incluyó la adaptación expresiva de las obras a sensibilidades religiosas distintas, cambiantes, que apuntaron a la trascendencia de la emotividad individual como medio de relación directa con la divinidad.

Con esto no quiero decir que los villancicos de lágrimas promoviesen la devoción íntima explicada en los devocionarios o manuales de oración; el contexto bullicioso y festivo que se vivía al interior de los templos durante los Maitines de Navidad habría impedido algo semejante.⁶⁰ Sin embargo, cabe la posibilidad de que, al momento de la

⁵⁹ Al villancico como un metagénero se refiere Bernardo Illari, "Polychoral Culture", vol. 1, 137-144.

⁶⁰ El testimonio más famoso sobre el ambiente festivo que caracterizaba al oficio de maitines se encuentra en el libro de Pedro Cerone, teórico musical del finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII: "No quiero decir que el uso de los villancicos sea malo, pues está recibido de todas las iglesias de España y de tal manera, que parece no se pueda hacer aquella cumplida solemnidad que conviene si no los hay. Mas tampoco quiero decir que sea siempre bueno pues no solamente no nos convida a devoción mas nos distrae de ella. Particularmente aquellos villancicos que tienen mucha diversidad de lenguajes. [...] Porque el oír ahora un portugués y ahora un vizcaíno, cuando un italiano y cuando un tudesco; primero un gitano y luego un negro, ¿qué efecto puede hacer semejante música sino forzar a los oyentes (aun no quieran) a reírse y burlarse, y hacer de la Iglesia de Dios un auditorio de comedias, y de casa de oración, sala de recreación?": *El Melopeo y maestro* (Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613), 196-197. En este pasaje, el autor crítica exclusivamente a

ejecución, algunos individuos fuesen capaces de escuchar la música y de reflexionar brevemente sobre la poesía, usándola para nutrir su devoción. Me refiero a un selecto grupo de monjas, miembros de alta jerarquía religiosa o personajes de la élite secular que se ubicaban en o alrededor del coro donde se ejecutaban los villancicos. Habrían sido ellos (y no el común de los oyentes) quienes mejor oportunidad habrían tenido de reconocer los elementos tomados de los ejercicios de oración frecuentemente difundidos entre los grupos a los que estos individuos pertenecían.

3.4 — La coexistencia de dos sensibilidades

La coexistencia de sensibilidades religiosas diferentes en el marco de la oración tiene un fundamento histórico. A lo largo del siglo XVIII, las mujeres ganaron autonomía en la regulación de sus prácticas devocionales privadas, a juzgar por la cantidad de devocionarios impresos exclusivamente para su consumo durante aquel periodo.⁶¹ Debieron ser principalmente las mujeres pertenecientes a las élites criollas (laicas o religiosas) quienes más se inclinaron por practicar la oración individual, ante la presencia de imágenes, que prescribía dicha literatura. Estas mujeres solían recibir una educación que, entre otras cosas, las capacitaba para leer.⁶² Los ejercicios espirituales diseminados a través de la literatura espiritual impresa local o importada eran, pues, más fácilmente accesibles para ellas.⁶³

los villancicos de personaje, los cuales seguían cantándose, en alternancia con los villancicos de lágrimas y otros tipos de villancico, durante el siglo XVIII.

⁶¹ A estos devocionarios dedica una sección de su estudio Sahyna Mehas, "Religious Devotion", 97-110.

⁶² Sobre la educación de las mujeres en la Nueva España es de referencia obligada el libro de Pilar Gonzalbo Aizpuru, *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana* (México: El Colegio de México, 1987). También el de Josefina Muriel, *Las mujeres en Hispanoamérica. Época colonial* (Madrid: Mapfre, 1992).

⁶³ Taylor "An 'Evolved' Devotional Book", 67-68.

Sin embargo, la circulación simultánea de estos tipos de literatura no contribuyó al cultivo de una religiosidad intimista totalmente homogénea en sus orientaciones afectivas, al menos no en relación con la devoción a la Infancia de Jesús. Al contrario, alentó una religiosidad heterogénea donde podían predominar los afectos dolorosos (actitud que algunos autores etiquetarían como “barroca”), o bien de la devoción ligada a sentimientos suaves (más acorde, según los mismos autores, a la piedad “ilustrada”).⁶⁴ De estas inclinaciones emotivas parecen hacer eco los dos lienzos que representan a *Cristo niño de la espina* y también los villancicos de lágrimas. Aproximados de manera conjunta, las pinturas, los devocionarios y los villancicos descubren ante nosotros un panorama emotivo que confirma una sospecha lógica: los cambios en las maneras de relacionarse con la divinidad, destacados, por lo general, como una característica típica del siglo XVIII tardío, era ya una realidad antes de ese periodo.

La expresión del Niño Jesús de los lienzos novohispanos aquí estudiados permanece indescifrable. La complejidad que subyace a la aparente simplicidad de ambas imágenes dificulta una interpretación unívoca y completamente sólida de ellas. Ahora podemos, no obstante, comenzar a penetrar su densidad sugiriendo que en los cuadros no hay una sola mirada sino dos, las cuales probablemente se dirigieron a devotas con inclinaciones emotivas tan diferentes entre sí como lo son el dolor y la ternura.

⁶⁴ Estas etiquetas son comunes en la literatura norteamericana. Véase, por ejemplo: Brian Larkin, *The very nature of God*; Voekel, *Alone Before God*; Mehas, “Religious Devotion”. En el caso específico de las imágenes, véase: Palma Martínez-Burgos, “Pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco”, en *La imagen devocional barroca: en torno al arte religioso en Sisante*, coords. Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Carlos Julián Martínez Soria (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010), 21-44.

Capítulo 4. El Niño Jesús de la premonición (1764)



Figura 32. Miguel de Herrera, *Niño Jesús de la premonición*, 1764, óleo sobre tela, 123.5 x 87.5 cm, Museo Nacional del Virreinato, México.

El Niño Jesús mantiene los ojos bajos como si contemplase absorto hacia dentro de sí mismo. Rodea con sus brazos la cruz, mientras sus manos aferran los mangos de la lanza y del bastón con la esponja que se cruzan en el mástil. Las llamas que envuelven su corazón expuesto arden sin consumir su túnica. Sobre su cabeza pende el velo de la Verónica con su rostro de adulto herido, doliente. El infante sonrío apenas sin mirar este presagio. Su gesto sugiere que acepta gustoso un sacrificio cuyos detalles conoce. No mira los símbolos de la Pasión esparcidos alrededor de él en la austeridad azul y nebulosa del Gólgota. Tampoco parece percatarse de la insólita presencia de la mula y el buey que lo acompañaron en Belén, ni mucho menos de la espigas de trigo que yacen bajo sus rodillas evocando las pajas del pesebre. Solo el cáliz con la Eucaristía resplandeciente parece estar en línea con su mirada. Dispuesta de esta manera, la imagen constituye una excepcional sinopsis de la vida de Cristo. Despliega ante quien la mira las tres propiedades atribuidas al signo sacramental: es conmemorativa puesto que remite al episodio del Nacimiento; es demostrativa en tanto que presenta a la Infancia como una condición actual; es prospectiva dado que anticipa la Pasión, prefigura el sacerdocio de Cristo e incluso su transformación eucarística.¹

Con sus alusiones a las incomodidades del pesebre y al sufrimiento de la Pasión todavía por venir, el lienzo de fray Miguel de Herrera (*fl.* 1729-1780)² (fig. 32) parece haber querido recordar a las capuchinas (para quienes fue hecho) que la renuncia a las comodidades del mundo equivalía a “abrazarse con la cruz del estado religioso”, en una

¹ Antonio Lobera, *El porqué de las ceremonias de la Iglesia y todos sus misterios* (Barcelona: Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1781), 381.

² Miguel de Herrera fue un fraile agustino que formó parte de la academia de 1728 (a la par de Nicolás Rodríguez Juárez, Carlos Clemente López, Nicolás Enríquez y José de Ibarra), como maestro del arte de la pintura: Museo Nacional del Virreinato, “Herrera, Miguel de”, http://www.munavi.inah.gob.mx:8080/mnsvski/pinturaInternet/Biografia.jsp?id_autor=51, consultado el 13 de abril de 2018.

orden que exigía a sus profesas un mayor número de penitencias y de rezos que otras.³ Así lo atestigua la serie de lienzos que forman el conocido biombo del ex convento de Santa Mónica.⁴ Sus escenas confirman que la vida capuchina era una de privaciones, de mortificaciones, de asperezas, de sacrificio idealmente asumido con alegría, como la de Jesús. En este capítulo sostengo que el *Niño Jesús de la premonición* promovía entre las monjas la imitación de Cristo niño mediante la práctica de las virtudes y de las emociones más relevantes para la orden capuchina. Basada en una correspondencia que asocia el lienzo con un espejo místico —concepto al que me referiré más adelante—, la imagen funcionaba como una herramienta de perfeccionamiento espiritual cuya complejidad iconográfica la convertía en un cuadro idóneo tanto para la devoción individual como para la devoción colectiva.

4.1 — Perfeccionándose en el espejo de Jesús Niño

En el lienzo de fray Miguel de Herrera, el Niño Jesús adopta un gesto significativo. Su cabeza inclinada y sus ojos bajos recuerdan los rasgos típicos de los cuadros de profesión de las capuchinas (fig. 33). El gesto se interpretaba como un signo inequívoco de humildad, que pudo relacionar simbólicamente a Jesús con las monjas, pero también de modestia y de

³ Juan José de Eguiara y Eguren, *La mujer edificativa. Panegírico fúnebre. R. M. Agustina Nicolasa María, abadesa* (México: Imprenta de Biblioteca Mexicana, 1755), citado por María del Carmen Espinosa Valdivia, “Monacato femenino en el discurso masculino. Sermones y vida religiosa de capuchinas y clarisas novohispanas”, en *Monacato femenino en Hispanoamérica y España*, coord. Mina Ramírez Montes (México: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2012), 205. Sor Agustina Nicolasa María fue tres veces abadesa del convento de San Felipe de Jesús de la Ciudad de México, el cual que estuvo bajo la guía espiritual de Juan José de Eguiara y Eguren, quien fuera catedrático de la Real y Pontifica Universidad, consiliario y rector de la misma. También fue chantre de la Catedral de México, orador y escritor, véase Ernesto de la Torre Villar, “Juan José de Eguiara y Eguren”, *Lecturas Históricas Mexicanas I* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998), 610-618.

⁴ Los lienzos que conforman este biombo pueden verse en *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática en la Nueva España* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 335-340.

recato.⁵ La humildad se consideraba la virtud más representativa de Cristo y, por lo tanto, la primera que las religiosas debían aprender a imitar.⁶ En teoría, la imitación perfecta ocurría como consecuencia de un fenómeno místico de reflexión especular semejante al que Santa Clara refiere en su instrucción para religiosas. En ella describe al Niño Jesús como un espejo de virtudes en las cuales debía enfocarse las monjas al meditar. Así insta a sus hermanas espirituales: “Mira los parámetros del espejo, o sea la pobreza de aquel que estuvo acostado en el pesebre y envuelto en pañales. Entonces mira la superficie del espejo, medita en su santa humildad, la bendita pobreza, las labores y cargas que sufrió”.⁷

⁵ Autores como Juan de Palafox y Mendoza y fray Diego Díaz advierten a las profesas sobre la importancia de “colocar velos en sus ojos conservar la mirada modesta y recatada”. Citados por Asunción Lavrín, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 117.

⁶ Francisco de Sales, *Directorio de religiosas*, trad. Francisco Cubillas (Madrid: Melchor Sánchez, 1676), 39. El autor (1567-1622) es una de las figuras más relevantes del catolicismo francés. Fue obispo de Ginebra y autor de sermones, escritos de índole teológica y de perfeccionamiento espiritual. Algunas obras, como el *Directorio de religiosas*, circularon por los ámbitos conventuales femeninos de la Nueva España recomendadas por diversos directores de conciencia a lo largo del siglo XVIII. La espiritualidad salesiana fue ampliamente promovida por el obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz (1637-1699), véase Antonio Rubial en “Un nuevo laico, ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo ‘burgueses’ en Nueva España a finales del siglo XVII y principios del XVIII”, *Estudios de Historia Novohispana* (2017): 1-25.

⁷ Asimismo las invita a contemplarse en el espejo del Crucificado: “[...] en la profundidad del mismo espejo, contempla la caridad que le inspiró a sufrir en el madero de la cruz y experimentar una muerte vergonzosa. Entonces, aquel espejo en la cruz urge a los que se acercaron a considerar: “Ved, todos que pasáis, mirad si hay sufrimiento como mi sufrimiento”. Santa Clara citada por Jaime Lara, “El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1991): 35.



Figura 33. Miguel Cabrera, sor María Josefa Ignacia (religiosa capuchina), siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, México.

Representando la perfección del modelo que la inspiraba, la imagen del *Niño Jesús de la premonición* quizá debía ayudar a las devotas a descubrir aquellas carencias o defectos que hacían a su alma distinta de la de él, como si de un espejo místico se tratase. Así como las mujeres seculares recurrían a los espejos comunes para conocer su rostro y aplicarle lo que fuese necesario para completar su belleza, la reflexión especular mística suponía la posibilidad de que las religiosas recuperasen la semejanza de su alma con lo divino a través de la meditación guiada por la imagen.⁸ Asumir con humildad y alegría los sacrificios cotidianos habría demostrado la intención de parecerse a Cristo, es decir, de

⁸ Es San Isidoro de Sevilla (560-633) quien se refiere a este fenómeno, citado por Javier Vergara Ciorda, "Enciclopedismo especular en la Baja Edad Media. La teoría pedagógica del espejo medieval", *Anuario de historia de la Iglesia* 18 (2009): 298.

trascender la similitud simbólica de la gestualidad y de alcanzar la semejanza espiritual. Ese era el objetivo primordial de la vida capuchina.

Algunas herramientas necesarias para lograr dicho objetivo debían proporcionarlas los llamados “directorios de religiosas”. Para Cayetano Antonio de Torres (1719-1787), quien fuera capellán del convento de San Felipe de Jesús, aleccionar a las novicias sobre la importancia hacerse semejante a Cristo por medio de las virtudes fue una tarea fundamental. Esta inquietud dio origen al *Directorio para las novicias* (c. 1760), que escribió en colaboración con la abadesa del monasterio. De acuerdo con este documento,⁹ el deber de la religiosa consistía en pulir sus virtudes personales, luchando por borrar las imperfecciones adquiridas fuera del claustro. Las virtudes más apreciadas, aun antes de profesar, eran la humildad y la mansedumbre, por su asociación directa con la figura de Jesús.¹⁰ A estas debía sumarse la obediencia, la pobreza, la caridad y la paciencia. Puesto que ninguna monja podía ser perfecta en todas, Torres destaca la importancia de la clausura como una manera de conformar una unidad en la que cada mujer aportaba su virtud más sobresaliente.¹¹

Según Torres, la interiorización de las virtudes estaba estrechamente ligada a la reflexión y asimilación de literatura edificante que promovía una devoción íntima, más apegada al plano espiritual que al material. Entre los libros que recomienda se encuentran dos de San Francisco de Sales (1567-1622): *Filotea o introducción a la vida devota* (1604) y

⁹ “Directorio para las novicias de este convento de San Felipe de Jesús, pobres capuchinas de México”, El documento aparece ampliamente citado por Asunción Lavrín, “La educación de una novicia capuchina”, en *Monacato femenino en Hispanoamérica y España*, coord. Mina Ramírez Montes (México: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2012), 188-190. Recupero las citas de la autora puesto que, hasta ahora, no me ha sido posible localizar el manuscrito.

¹⁰ Esta jerarquía se justifica en Mateo 11:29: “Aprended de mí que soy manso y humilde de corazón”, que son palabras atribuidas a Jesús.

¹¹ Lavrín, “La educación”, 193, 196.

el *Directorio de religiosas*.¹² El *Directorio* es un manual a través del cual se buscó instruir a las monjas sobre la manera más correcta de cumplir con sus votos, de orar y de mortificarse en su intento por parecerse a Cristo. En dicho texto, la infancia se presenta como un símbolo de espiritualidad perfecta que emula, a su vez, la perfección sencilla de Dios. Se instaba, pues, a las religiosas a ser virtuosas en un estado de infancia espiritual, el cual representaba el abandono absoluto a los supuestos designios de la divinidad.¹³ Tal estado se consideraba una cualidad varonil que, por lo tanto, enaltecía la devoción femenina¹⁴ y quizá facilitaba también la identificación de las mujeres con el modelo infantil masculino representado por Jesús niño.

Cultivar las virtudes implicaba practicar una religiosidad interior, o bien un tipo de “mortificación del corazón” que superaba en excelencia a la religiosidad externa cuyas mortificaciones corporales (tales como el uso de cilios y disciplinas, pero también como el ayuno o la desnudez) se definían como “virtudes sensibles y materiales”.¹⁵ Por tal motivo, la mortificación interna convenía más a las religiosas, especialmente si pertenecían a una

¹² Francisco de Sales, *Filotea o introducción a la vida devota*, trad. Pedro de Silva (Madrid: viuda de Ibarra, 1793); *Directorio de religiosas*, trad. Francisco Cubillas (Madrid: Melchor Sánchez, 1676). Ambos libros fueron fuentes importantes para el *Directorio de novicias* de Antonio de Torres. La inclusión de estos textos en la formación de las monjas se debe a su afinidad con los ideales piadosos que defendieron, hacia el último tercio del siglo XVIII, los partidarios de una piedad interior sobria, véase B. Larkin, *The very nature of God* y P. Voekel, *Alone Before God*. Abordo las diferencias más notables entre las formas de devoción al Niño Jesús que coexistieron durante el siglo XVIII en el capítulo 1 de este trabajo.

¹³ Francisco de Sales, *Directorio*, 79. La justificación de esta práctica se encuentra en Mateo 18:3: “De cierto os digo, que si no os volvéis y os hacéis como niños, no entraréis en el reino de los cielos”. El tema de la infancia espiritual aparece también en *Filotea, passim*.

¹⁴ Sobre la masculinización del modelo femenino en el siglo XVIII, véase Charles Arthur Witschorik II, “Preaching Sex: Gender and Official Church Discourses in Mexico City, 1720-1875” (Tesis doctoral, University of California, Berkeley, 2011). El “sacrificio varonil” era una calificación positiva de las adversidades afrontadas por las mártires. Sobre este tema, véase Iker Magro Martínez, “*Mulier virilis*. La masculinización del modelo femenino en el cristianismo primitivo: de Tecla a Melania Junior” (Tesis de maestría, Universidad del País Vasco, 2014). Esta apreciación fue también una constante en los relatos hagiográficos de mujeres como Santa Catalina de Siena, véase Santiago García, *Admirable y prodigiosa vida de la seráfica y esclarecida virgen Santa Catalina de Siena* (Salamanca: Francisco de Tovar, 1791).

¹⁵ San Francisco de Sales, *Filotea*, 159.

orden contemplativa como las capuchinas. Lo cual no significa que estas optasen siempre por evitar el castigo corporal.¹⁶

Ahora bien, la imitación de Cristo, que tenía —como dijimos— su punto de partida en la práctica de la mansedumbre y la humildad, se pulía ejercitando también otras virtudes, entre ellas la paciencia, la obediencia, la pobreza, la castidad, el sufrimiento y el fervor.¹⁷ A su vez, estas se perfeccionaban a través de la alegría, la dulzura y el fervor. De acuerdo con el *Directorio*, estos sentimientos hacían a las religiosas más humildes, pacientes, caritativas y compasivas. También más dóciles y sumisas ante sus superiores. A estos sentimientos había que añadir, además, una voluntad constante, resuelta y activa de agradar a Dios. En este dechado de virtudes, de sentimientos y de intenciones supuestamente se fundaba la “devoción interior y cordial” que era, según San Francisco de Sales, la única vía para hacer del sufrimiento una experiencia agradable.¹⁸ La gestualidad del *Niño Jesús de la premonición* parece expresar precisamente eso: la voluntad de entregarse con humildad y alegría al sacrificio. Para que la imagen sirviese como modelo de imitación espiritual podría haber sido necesario que se activase un curioso fenómeno de reflexión especular, que pudo haberse heredado a partir del antecedente gráfico del lienzo.

¹⁶ Lavrín, *Las esposas de Cristo*, 258.

¹⁷ San Francisco de Sales, *Filotea*, 168-169. El autor previene a sus lectoras sobre la existencia de “ciertas cosas que muchos tienen por virtudes sin serlo”. En esta categoría agrupa los éxtasis o raptos, las insensibilidades, impasibilidades, uniones deíficas, revelaciones y transformaciones, o sea que se muestra contrario a todas aquellas manifestaciones que pudieran considerarse una encarnación de lo divino en el mundo material. Sin embargo, admite la posibilidad de que estos episodios se presenten pero solo “como recompensas por la cuidadosa práctica de la virtud”, véase *Filotea*, 167-168.

¹⁸ Véase, San Francisco de Sales, *Directorio*: “alegría”, 12, 66, *et passim*; “dulzura”, 58, 71, *et passim*; “ternura (o terneza)”, 93, 149, *et passim*; *Filotea*, 16, 419.

4.2 — La imitación de Cristo como reflexión especular

El *Niño Jesús de la premonición* proviene de un grabado de Cornelis de Galle I (1576-1650) o II (1615-1678).¹⁹ Bajo el título *Speculum amoris*, este muestra a Jesús niño de rodillas, abrazando la cruz. Los instrumentos de la Pasión, el buey, la mula de Belén y el cáliz con la Eucaristía están distribuidos alrededor suyo (fig. 34). La diferencia más notable entre el grabado y el cuadro de fray Miguel de Herrera consiste en la representación del corazón anatómico expuesto, inflamado, en el pecho del Niño.²⁰ Con esta adición, el pintor traslada el significado del título del grabado (*Speculum amoris*) al ámbito visual. Así da a entender de manera velada que el Niño Jesús es un espejo de amor. En esta sección examino las fuentes que permiten comprender dicha asociación.

¹⁹ La fuente ha sido identificada por Gustavo Adolfo Vives Mejía en el sitio “PESSCA. *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art*”, <https://colonialart.org/archives/locations/mexico/estado-de-mexico/ciudad-de-tepotzotlan/museo-nacional-del-irreinato#c3969a-4007b>, consultado el 14 de abril de 2018. Un grabado de I. Pernet inspirado en el grabado de Cornelis de Galle se conserva en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York.

²⁰ La adición del corazón consta al comparar el lienzo de fray Miguel de Herrera con una tarja colocada en la Capilla del Rosario del templo de Santo Domingo de Guzmán (Oaxaca), la cual copia también el grabado de Cornelis de Galle.



Figura 34. Cornelis de Galle I o II, *Speculum amoris*, grabado, siglo XVII.

La cultura occidental ha atribuido al espejo diversos valores a lo largo de la historia. Desde la época clásica se habla de un significado estético relacionado con las cualidades técnicas de las superficies refractarias; de una función axiológica dada por la capacidad del espejo para actuar como indicador de juicios valorativos; de un aspecto gnoseológico que ve en el espejo un medio de aprendizaje y autoconocimiento y, por último, de un aspecto cognitivo, según el cual el espejo es un testimonio de la condición espiritual del ser

humano.²¹ La noción de la divinidad encarnada como un espejo que permite a quien se refleja en ella conocerse a sí mismo, aparece en el *Primer Alcibíades*. De ahí fue tomada por los Padres de la Iglesia quienes vieron entre Cristo y el espejo una correspondencia.²² Sus escritos se basaban también en la doctrina de San Pablo, quien se refirió a la reflexión especular como una vía de conocimiento que parte de considerar al ser humano como un reflejo de Dios.²³

La idea de la imitación de Cristo como una acción refleja se difundió ampliamente a partir de la Edad Media tardía. En ese periodo, el término latino *speculum* sirvió para designar obras, de índole moral y ética, insertas en la tradición de la “vidas de Cristo” que inauguraron las *Meditationes* (c. 1300) del Pseudo Buenaventura. A través de los “espejos” se buscaba proveer a los creyentes de una literatura edificante basada en meditaciones sobre la Pasión.²⁴ En esta línea, Ludolfo de Sajonia el Cartujano (c. 1300 - 1377 o 1378) se refirió a Cristo como un espejo que, reflejando el brillo de Dios Padre, ofrecía a la humanidad un modelo de virtud.²⁵ Esta correspondencia cobró relevancia a lo largo del

²¹ Eugenia Kuzmina, “El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades”, *Escritura e imagen* 9 (2013): 157.

²² Herbert Grabes, *The Mutable Glass. Mirror-imagery in titles and texts of the Middle Ages and English Renaissance*, trad. Gordon Collier (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 75-76. Sobre las correspondencias, véanse los capítulos 1 (La devoción al Niño Jesús) y 2 (El niño Jesús tañendo la cruz) de este trabajo.

²³ Javier Vergara Ciorda, “Enciclopedismo especular en la Baja Edad Media. La teoría pedagógica del espejo medieval”, *Anuario de historia de la Iglesia*, 18 (2009): 298. Véase también I Corintios 13:12; Romanos 1:20; II Corintios 3:18.

²⁴ *A Mirror to Devout People (Speculum Devotorum)*, ed. Paul J. Patterson (Oxford: Oxford University Press, 2015), xv.

²⁵ Así, aconseja al lector: “Ten siempre delante de ti ese espejo brillante y ejemplar de completa santidad que son la vida y las costumbres del Hijo de Dios, Nuestro Señor Jesucristo [...] que así como por naturaleza fuimos creados a imagen suya, del mismo modo podríamos semejar su carácter imitando sus virtudes, nosotros que hemos manchado su imagen (en nosotros) a través del pecado [...] en el cielo ella [el alma buena] está más cerca [de Cristo] en el resplandor de su gloria y brillará más” [“*Always keep before yourself, the life and customs of the Son of God, our Lord Jesus Christ...that just as by nature we were created in his image, so we might as much as possible be remade according to his character by imitating his virtues, we who*”

siglo xv, periodo en el que se registra una ingente cifra de impresos con el título de *speculum*.²⁶ Sin embargo, la transmisión visual de este concepto tuvo lugar hasta el siglo xvii, principalmente a través de la literatura emblemática. Como ejemplo tenemos el emblema intitulado “*Velut alter ab illo*” (como otro de aquel) que aparece en las *Empresas espirituales y morales* (1613) de Juan Francisco de Villava. La *pictura* muestra un espejo colocado en el suelo en el cual se refleja el mismo sol que relumbra en uno de los ángulos superiores. El epigrama reza: “El hombre justo y purificado es como el espejo que refleja la imagen del sol, pues tras adquirir la imagen y semejanza de Cristo con la práctica de la virtud, se convierte en reflejo de su divino resplandor”.²⁷

A inicios del xviii, el teólogo alemán Antonio Ginther (1655-1724) asoció el espejo al Corazón de Jesús en el libro intitulado *Speculum amoris et doloris* que se publicó en 1706. Se trata de un libro de emblemas, con grabados de Johann Kaspar Gutwein, que el autor dedicó a la cofradía del Sagrado Corazón entonces instaurada en la Catedral de Augsburgo.²⁸ Basta leer el título completo de la obra —“Espejo de amor y dolor en el

have sullied his image in us through sin...so in Heaven he (the good soul) will be closer (to Christ) in the brightness of his glory and more shining”]; Ludolfo de Sajonia, *Vitae Christi*, citado por: Robert Baldwin, “Marriage as Sacramental Reflection of the Passion: The Mirror in Jan van Eyck’s ‘Arnolfini Wedding’”, *Oud Holland* 98, no. 2 (1984): 65-66. La traducción es mía.

²⁶ Esta cifra no toma en cuenta las obras producidas en lengua vernácula. En España proliferaron los llamados “espejos de príncipes” durante el reinado de los Reyes Católicos. La presencia de estos tratados en las bibliotecas nobiliarias demuestra un fuerte interés por su valor como guías de comportamiento. Sobre este tema, véase David Nogales Rincón, “Los espejos de príncipes en Castilla” (siglos xiii-xv): un modelo literario de la realeza bajomedieval”, *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* 16 (2006): 9-40.

²⁷ Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales* (Baeza: Fernando Díaz de Montoya, 1613), ff. 99-101, disponible en www.bidiso.es, consultado el 6 de marzo de 2017.

²⁸ En este trabajo uso la cuarta edición en latín y la segunda en castellano: Antonius Ginther, *Speculum amoris et doloris in sacratissimo ac divinissimo corde Jesu incarnati, eucharistici et crucifixi* (Antuerpiae: Sumptibus Societatis, 1752); *Espejo de amor y dolor en su vida mortal y eucarística*, trad. Juan Ballester y Claramunt (Barcelona: La hormiga de oro, 1901). Antonio Ginther fue un teólogo alemán que desempeñó su labor pastoral en Biberach hacia finales del siglo xvii e inicios del siglo xviii. Escribió dos libros de emblemas inspirados en la devoción a los Corazones de Jesús y de María. El intitulado *Speculum amoris et*

sacratísimo y divinísimo Corazón de Jesús encarnado, eucarístico y crucificado”— para descubrir en él los misterios de la vida de Cristo que fray Miguel de Herrera hábilmente codifica en el *Niño Jesús de la premonición* (a partir del grabado de Cornelis de Galle): la encarnación representada por la infancia y por el corazón anatómico; la crucifixión, aludida a través del velo de la Verónica sobre la cruz y la Eucaristía, entendida como un símbolo de la consumación del sacrificio. Visto bajo la óptica del *Speculum amoris et doloris* el *Niño Jesús de la premonición* aparece como una imagen de devoción especular orientada a estimular el auto conocimiento y, en consecuencia, la perfección espiritual como reflejo de la perfección de Cristo.

Son tres los emblemas del *Speculum amoris et doloris* que aclaran el valor especular que la obra de fray Miguel de Herrera pudo haber heredado del grabado que lo originó. Dos de ellos definen el modelo de virtudes representado por Jesús. Otro más describe el fenómeno de refracción mística que hace posible su imitación. El primero de estos emblemas es *Ecce venio* (He aquí que vengo).²⁹ La *pictura* muestra al Niño Jesús en el pesebre, recibiendo los instrumentos pasionarios —la cruz, la lanza y el bastón con la esponja— que el Padre le extiende desde el cielo (fig. 35.).³⁰ La explicación la acompaña presenta a Jesús como el máximo ejemplo de la aceptación gustosa del sacrificio. También

doloris (1706) se publicó bajo el auspicio de la familia Fugger, en Ausburgo; tuvo un gran éxito que se reflejó en sucesivas ediciones durante las décadas siguientes, las cuales se difundieron también por el ámbito hispanoamericano: “Ginther, Antonius (1655-1724)”, *Deleitando enseña: una lección emblemática*, [http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/10/30_Ginther%2C_Antonius_\(1655-1724\).html](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/10/30_Ginther%2C_Antonius_(1655-1724).html), consultado el 28 de abril de 2018.

²⁹ Ginther, *Espejo de amor*, 87.

³⁰ Nótese que estos instrumentos pasionarios son los mismos que abraza en Niño Jesús en el lienzo de fray Miguel de Herrera.

de la experiencia del sufrimiento como deleite.³¹ En el texto, el corazón sustituye a la figura infantil. Jesús niño es el corazón que se sacrifica alegremente.³² Algo similar ocurre en el cuadro de Herrera: Jesús niño, con el corazón inflamado, abraza tiernamente los instrumentos de la Pasión, convirtiendo su sufrimiento —como enseña Ginther— en un símbolo de amor y caridad.



Figura 35. Antonio Ginther, “Ecce venio”, *Speculum amoris et doloris*, 1752.

La caridad es una virtud sumamente importante en este contexto, puesto que en su marco supuestamente se cultivan otras virtudes asociadas a la Infancia. A estas se refiere el emblema *Obediens usque ad mortem* (obediente hasta la muerte) (fig. 36).³³ Ahí, Jesús aparece ahí transfigurado en un cordero que yace al pie de la cruz, rodeado por los

³¹ Ginther, *Speculum amoris*, 44. Ginther, *Espejo de amor*, 88. Esta es la interpretación que el autor hace de un verso del salmo 39 de donde está tomado el mote: “He aquí que vengo. En el rollo del libro me está prescrito hacer tu voluntad; tal es mi deleite, Dios mío, y tu ley está en el fondo de mi corazón”, Salmos 39:8.

³² “[...] mira al inocente y divino corazón de Jesús dispuesto a cumplir cualquier disposición de su Padre. Esta es la víctima inocente que Dios quiere que se le sacrifique y que el tierno infante ofrece desde luego con ánimo generoso, según había dicho el salmo: No has pedido holocausto ni víctima por el pecado. Y entonces dije: Aquí estoy. Yo vengo conforme está escrito de mía la frente del libro de la ley, para cumplir con tu voluntad. Esto he deseado, Dios mío, y tengo tu ley en medio de mi corazón”: Ginther, *Espejo de amor*, 89, 91.

³³ Filipenses 2:8.

instrumentos pasionarios. La mansedumbre del animal alude a la obediencia con que Jesús adulto se deja conducir a la tortura y la muerte. Esta virtud se anticipa también en la sujeción que el Niño supuestamente mostró a José y María.³⁴ A la obediencia se suman, además, la pureza y la inocencia como virtudes admirables y, por lo tanto, dignas de imitación.



Figura 36. Antonio Ginther, "Obediens usque ad mortem", *Speculum amoris et doloris*, 1752.

La caridad, la obediencia, la inocencia y la pureza eran, pues, las virtudes a contemplar en el espejo de Jesús. En teoría, las más propensas a imitarlas eran las mujeres dada su proclividad a admirarse en las superficies reflejantes. A las devotas dedica Ginther el emblema *Ignis ab imo* (fuego de lo más íntimo) (fig. 37), en el cual se alude a Cristo como un espejo que refleja el resplandor de Padre, al tiempo que reúne en sí las propiedades de tres tipos diferentes de espejos. Posee, como el espejo plano, la capacidad para mostrar a quien lo contempla sus defectos y así le enseña a corregirlos; la peculiaridad del espejo

³⁴ Ginther, *Espejo de amor*, 171.

cóncavo para reflejar todo al inverso expresa la paradoja del dios humanado; del espejo convexo (o comburente) adopta la capacidad para reunir en su centro los rayos solares, incendiando los objetos cercanos. De forma semejante enciende, al menos en teoría, los corazones de los fieles con las llamas del amor divino.³⁵



Figura 37. Antonio Ginther, "Ignis ab imo", *Speculum amoris et doloris*, 1752.

De acuerdo con esta teoría mística de la reflexión especular, la conversión de las mujeres sería el resultado de su confrontación con Jesús bajo la forma de un espejo plano, o al menos esto se infiere a partir de los ejemplos de A. Ginther. En ellos destaca la capacidad del espejo común para formar en su superficie una imagen de Cristo crucificado que impide a la devota verse a sí misma. Este fenómeno es el responsable de encaminar a la mujer por la vía del sacrificio que la imagen le pone delante.³⁶ La recomendación del autor

³⁵ Ginther, *Espejo de amor*, 37-38.

³⁶ Uno de estos ejemplos corresponde a un episodio de la vida de Santa Rosalía de Palermo, quien en el intento de admirar su hermosura en el espejo vio "[...] de una manera muy clara, no a sí misma sino a Jesucristo vivo, bañado en sangre pura, coronado de horriblas espinas, hecho una llaga todo su cuerpo y colgado en la cruz con clavos de hierro, y oyendo al mismo tiempo de los labios de su redentor esta entrecortada expresión: 'Mira al hombre a quien crucificaste; mira las llagas que abriste; mira el costado que traspasaste': Ginther, *Espejo de amor*, 41-42. Existe, de hecho, un grabado que representa un pasaje de la vida

consiste en que las mujeres se admiren constantemente en el espejo místico del corazón de Cristo. Su libro pretende, de hecho, ser un espejo capaz de mostrar en su superficie la figura de Jesús niño, crucificado o eucarístico, lo mismo que el lienzo de Herrera.

En el *Niño Jesús de la premonición*, la triple representación de Cristo expresa la simultaneidad de su naturaleza humana y divina. También funciona como ampliación de las posibilidades ofrecidas a las devotas para meditar. No se trata de un exceso iconográfico. Al confrontarse con la imagen especular, las capuchinas quizá habrían podido examinarse a sí mismas, eligiendo el misterio de la vida de Jesús que proporcionase a cada una el mejor modelo para imitar tanto sus virtudes como su entrega alegre a la voluntad divina. Esta gama de posibilidades se veía, además, enriquecida por otros elementos iconográficos que explico a continuación.

4.3 — Varias devociones en un solo lienzo

En *El Niño Jesús de la premonición* confluye una llamativa variedad de antecedentes. Esto probablemente se debe al valor multidevocional de la imagen que hacían de ella un objeto adecuado para la veneración colectiva y, al mismo tiempo, para la devoción individual. Al interior del claustro, el lienzo debió servir a todas las monjas, pero sin dejar de atender a las necesidades espirituales específicas de cada religiosa. El Corazón de Jesús, que es la iconografía más reciente hablando en términos de su adición a la imagen tomada del grabado de Galle, es la que teóricamente afirma el carácter especular del lienzo.

de Santa Rosalía con un episodio semejante al que describe Ginther: la santa ora hincada ante una imagen de Cristo crucificado. Desde el cielo desciende el Amor Divino, bajo la forma de un niño, con una corona de flores en la mano: Giordano Cascini, *Santa Rosalia vergine palermitana* (Palermo: Cirilli, 1651). Agradezco a Jaime Cuadriello su ayuda en la localización de esta estampa.

El Corazón de Jesús

Al pintar el corazón de Jesús expuesto, fray Miguel de Herrera incorpora a una iconografía ya de por sí compleja el símbolo de la devoción al Sagrado Corazón que fue común entre las capuchinas. Así lo prueba, por ejemplo, el retrato de sor María Clara Josefa que pintó José del Castillo hacia 1769. Colgado en la pared, a un costado de la monja, se observa un grabado del Sagrado Corazón inflamado, rodeado por la corona espinas (fig.38).³⁷



Figura 38. José del Castillo, sor María Clara Josefa, c. 1769, óleo sobre tela, 198.2 x 113.3 cm, Museo Nacional de Arte, México.

³⁷ La devoción al corazón de Jesús fue muy popular también entre las monjas de los conventos femeninos de Santa Clara, Santa Isabel, Jesús María y San José de Gracia de la Ciudad de México: Luis Bronzon, "La devoción al Sagrado Corazón en el siglo XVIII", *Boletín de monumentos históricos* 7: 35.

La veneración del Corazón de Cristo no fue exclusiva del siglo XVIII; estuvo asociada a la religiosidad femenina desde la época medieval. Las místicas de aquel periodo demostraron un profundo apego por el corazón como derivación del culto a la llaga del costado.³⁸ Los textos de las monjas de del monasterio de Hefta, de Hildegarda von Bingen (1098-1179) y, más tarde, de Ángela de Foligno (c. 1248-1309) o Catalina de Siena (1347?-1380), influyeron en la creación de las primeras imágenes elaboradas por mujeres y para mujeres que conjugan las *arma Christi* con la llaga abierta.³⁹

A medida que avanzó la Edad Media, el corazón herido sustituyó a la llaga del costado. También se plasmó con las características de un espacio privado donde ocurría el encuentro entre la religiosa y Jesús niño.⁴⁰ En el siglo XII, el corazón se consolidó como un símbolo del amor que anima a Jesús a aceptar el sacrificio desde la infancia; se convirtió entonces en el núcleo afectivo de la Pasión. En gran medida, esto se debe al intenso fervor con el cual las mujeres veneraron el corazón de Cristo. Su emotividad significó el tránsito de la exégesis masculina al misticismo femenino. Antes de ese periodo, la asociación entre el corazón y el amor encontró al menos tres dificultades: en primer lugar, la pervivencia de una leyenda que aseguraba que Longinos traspasó el costado derecho de Cristo, por lo cual,

³⁸ Caroline Walker Bynum, "Women Mystics in the Thirteenth Century: The Case of Nuns of Hefta", en *Jesus as Mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (University of California Press: Berkeley, Los Angeles, 1982), 172. Según la autora, estas mujeres manifestaron también una fuerte devoción por la eucaristía (asociada a las heridas del cuerpo de Cristo y a su sangre) y por la humanidad de Jesús manifestada en su condición de infante.

³⁹ Flora Lewis, "The Wound in Christ's Side and the Instruments of the Passion: Gender Experience and Response", en *Women and the Book: Assessing the Visual Evidence*, eds. Leslie Smith y Jane H. M. Taylor (London and Toronto: The British Library, 1996), 204.

⁴⁰ Sobre este tema, véase Jeffrey H. Hamburger, *Nuns as artists. The Visual Culture of a Medieval Convent* (Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1997), en especial el capítulo 4 intitulado "The House of the Heart". Según Alejandra Araya Espinoza, la configuración del corazón como espacio íntimo se encuentra todavía en las autobiografías de algunas monjas americanas: "La mística del corazón: una tradición de espiritualidad femenina en América colonial", *Cuadernos de literatura* 14, no. 28 (2010): 140.

la perforación del corazón era físicamente improbable; en segundo lugar, la ausencia del término “corazón” en el *Evangelio* de Juan (19:33-34) y, por último, la falta de relación entre el corazón y las emociones en la literatura patrística. Para Orígenes, San Ambrosio y San Agustín, el corazón es el centro donde reside el alma y se originan las virtudes, pero no necesariamente los sentimientos.⁴¹

La transición de la exégesis al misticismo dejó también su impronta en analogías que relacionan el goce de los fluidos provenientes de la llaga del costado, que las místicas aseguraron haber experimentado, con la cuestión sacramental. Para San Bernardo de Claraval (1090-1153), la lanza del centurión había alcanzado el corazón de Cristo, favoreciendo así que la gracia fluyese fuera del cuerpo y se manifestase al mundo. La herida había abierto, según el cisterciense, una vía directa entre la carne y la afectividad. Gracias a ella era posible, para los creyentes, percibir la figura de un Dios manso y humilde cuya humanidad era una declaración de amor.⁴² La influencia de estas ideas se percibe todavía en las visiones de sor Sebastiana de la Vírgenes (1671-1737), religiosa del convento concepcionista de San José de Gracia de la Ciudad de México. En su autobiografía, la monja narra un encuentro con Jesús, quien le muestra la llaga del costado como prueba de su amor, asegurándole que de ella fluyeron los sacramentos, así como ocurrió teóricamente con la sangre y el agua durante la Crucifixión:

[Dice Jesús:] Hija, gran novedad y fuerza te ha hecho el haberte mostrado yo la llaga de mi costado con aquellas puertas abiertas. Lo hice para que sepas que mi amor, después de muerto, abrió aquella puerta por donde mostraré a las almas mi hermoso corazón, y por esta

⁴¹ George Hardin Brown, “From the Wound in Christ's Side to the Wound in His Heart: Progression from Male Exegesis to Female Mysticism”, en *Poetry, Place, and Gender: Studies in Medieval Culture in honor of Helen Damico*, ed. Catherine E. Karkov (Medieval Institute Publications, 2009), 253-255, 266.

⁴² Hilda Graef, *Historia de la mística* (Barcelona: Herder, 1970), 173-174.

puerta de mi costado salieron los sacramentos con que dejé enriquecida mi Iglesia. Está la puerta abierta para que por ella entren a mi divinidad.⁴³

La visión de sor Sebastiana de las Vírgenes con sus resabios medievales está vinculada con el culto al Corazón de Jesús, mismo que se popularizó en el siglo XVII — primero en Europa y posteriormente en América— tras las visiones de la monja francesa Margarita María Alacoque (1647-1690). Esta devoción se vio notablemente influenciada por la religiosidad medieval, pero también desarrolló características propias.⁴⁴ Reconocía al corazón expuesto como una prueba del amor de Cristo que, se supone, era injustamente pagado por el género humano. A través de actos penitenciales ligados a los afectos más amargos (como el pesar, la humillación o el desprecio de uno mismo) se trataba de desagraviar pero, sobre todo, de compartir activamente los afectos que experimentó Jesús durante la Pasión. La empatía tenía, además, una intención reparadora que se fundaba en la esperanza de la transmutación final de los afectos negativos en alegría o placer.⁴⁵

Las experiencias místicas de Alacoque se trasladaron al padre Bernardo Francisco de Hoyos, un personaje ficticio que protagoniza *El Corazón de Jesús descubierto a nuestra*

⁴³ “Vida de sor Sebastiana de las Vírgenes”, *En religiosos incendios*, estudio preliminar y notas de Beatriz Espejo (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995), 166.

⁴⁴ La evolución de esta devoción en Europa ha sido estudiada por David Morgan, *The Sacred Heart of Jesus. The Visual Evolution of a Devotion* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2008). De acuerdo con el autor, Margarita María Alacoque fue una monja que perteneció a la Orden de la Visitación de Santa María. Experimentó las revelaciones místicas en las que Jesús le mostraba su corazón e impulsó el culto a este órgano de manera activa (p. 5-6). La iconografía del Sagrado Corazón en la Nueva España ha sido abordada por Ana Isabel Pérez-Gavilán Ávila, *Corazón sagrado y profano. Historia e imagen* (México: Universidad Autónoma de Coahuila/Plaza y Valdéz, 2013).

⁴⁵ Francis J. Blee, “The Heart as a Symbol. A Psychological and Theological Study of its Implications and Relevance” (Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1957), 10-11. Leonardo Cappelluti explica detalladamente los conceptos de “desagravio” y “reparación” típicos de la espiritualidad de Margarita María Alacoque en “La devoción al Sagrado Corazón de Jesús. Consideraciones en torno al libro *Amó con corazón de hombre*”, *Revista de Teología* 44, no. 93 (2007): 239-252.

España (1736). El libro escrito por el jesuita Juan de Loyola (1686-1762)⁴⁶ parece haber sido de uso cotidiano en los conventos de capuchinas.⁴⁷ A la devoción al Corazón contribuyeron igualmente los escritos de Santa Teresa. También las hagiografías de Santa Catalina de Siena y de Santa Rosa de Lima en las cuales los desposorios místicos se simbolizan como un intercambio de corazones entre Jesús y las religiosas. Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, la devoción se vio fortalecida por los impresos. En 1754 se publicó la *Escuela del Sagrado Corazón para sus amantes esposas*, un devocionario cuyo propósito consiste en instruir a las monjas de cualquier orden sobre la práctica de las virtudes, empezando por la humildad y la mansedumbre. Aunadas al adecuado cumplimiento de los deberes religiosos, como la oración y la comunión, las virtudes teóricamente nutrían el amor de las devotas hacia Cristo; las predisponían para recibir su afecto y, finalmente, fundirse con él.⁴⁸

El Varón de Dolores

El antecedente más antiguo de los que conforman a *El Niño Jesús de la premonición* es el Varón de Dolores de la religiosidad medieval. Con este nombre se conoce a las

⁴⁶ Juan de Loyola fue maestro de Sagrada Teología e instructor de padres de la tercera probación de la provincia de Castilla, según consta en la portada de sus *Meditaciones del Sagrado Corazón de Jesús*, que se imprimieron en Valladolid, en 1739.

⁴⁷ El ejemplar que perteneció a la abadesa del convento de Guadalajara (fundado en 1761) se conserva en BNM: Juan de Loyola, *El corazón sagrado de Jesús descubierto a nuestra España* (Madrid: Alonso Balvas, 1736), Fondo Reservado, RFO 242.5 LOY c. 1736. En la marca de propiedad manuscrita: "Del uso de sor María Josepha de S[a]n Ignacio abadesa de las capuchinas de Guadalajara q[u]e murió con gran fama de santidad, y la comunicó fr[ay] Joseph María de Jesús Estrada a cuyo uso pasó, por dicha suya, este libro". La ortografía y la puntuación se normalizaron conforme al uso actual.

⁴⁸ BNCL, Fondo Toribio Medina, E.G. 1-12-4(24), *Escuela del Sagrado Corazón de Jesús para sus amantes esposas* (Puebla: Viuda de Miguel Ortega y Bonilla, 1754). El impreso aparece citado también por Asunción Lavrín, "Devocionario y espiritualidad en los conventos femenino novohispanos: siglos XVII y XVIII", en *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América. Siglos XV-XIX*, (eds.) Ma. Isabel Viforcós Marinas y Rosalva Loreto López (México: Universidad de León-Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego", 2007), 156.

representaciones de Cristo muerto, pero no como un cadáver, sino con la apariencia de un hombre vivo malherido. Su cuerpo desfalleciente tras la crucifixión está sostenido por los ángeles o por la Virgen. A veces se le muestra también de pie sobre el sepulcro abierto, con las llagas todavía sangrantes, y con los instrumentos de la Pasión dispersos alrededor suyo (fig. 39).⁴⁹

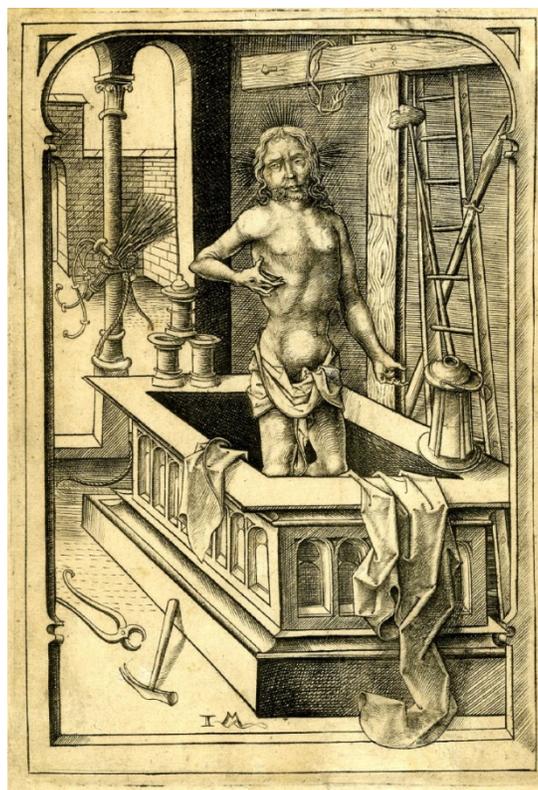


Figura 39. Israhel van Meckenem, *Varón de Dolores de pie sobre el sepulcro con los instrumentos de la Pasión*, 16.3 X 11 cm, grabado, c. 1470-1500, The British Museum, Inglaterra

La génesis textual de esta figura está en un pasaje del libro de Isaías. Ahí, el profeta llama la atención sobre las ignominias de un hombre cuyo sufrimiento ha sido una

⁴⁹ El Varón de Dolores suele confundirse con las representaciones del *Ecce homo* también conocido como Cristo de la Piedad o Varón de burlas. Este tipo iconográfico representa a Cristo al momento de ser presentado a los judíos por Poncio Pilatos. Véase, Holum Hourihane, "Defining Terms: Ecce Homo, Christ of Pity, Crist Mocked and the Man of Sorrows", en *New Perspectives on the Man of Sorrows*, ed. Catherine R. Puglisi and William L. Barcham (Kalamazoo: Medieval Institute Publications-Western Michigan University, 2013), 19-47.

condición indispensable para sanar a un pueblo entero.⁵⁰ Esta idea se consolidó hacia el siglo v cuando los Padres de la Iglesia profundizaron sobre ella en sus escritos.⁵¹

Las primeras representaciones visuales del Varón de Dolores aparecen dentro de las iglesias bizantinas en el espacio destinado a la celebración de la Eucaristía.⁵² En Europa central, la diseminación del tipo iconográfico ocurre hacia el tercer cuarto del siglo XIII. Esta se debió probablemente a los pintores de Italia septentrional por su relación con Bizancio, o bien al contacto entre Alemania y el oriente cristiano a través de las cruzadas.⁵³ Un sinnúmero de variantes del Varón de Dolores surgieron bajo esas circunstancias como imágenes destinadas a la meditación de los fieles. En todas ellas, el semblante de oprimido de Cristo con las llagas abiertas muestra un dolor tan actual que parece haber trascendido los límites de la muerte. Así se pretendía fijar, tanto en la mente como en el ánimo de los devotos, aquel intenso sufrimiento que supuestamente los había sanado.

Colocada en el centro de la escena, la figura del Varón de dolores—al igual que el Niño Jesús del lienzo de Herrera—funciona como la matriz de un diagrama que puede ser leído de forma centrifugada o aleatoria hasta completar la secuencia narrativa de la

⁵⁰ Isaías 53:1-5: “¿Quién creará lo que hemos oído? ¿A quién fue revelado el brazo de Yavé? Sube ante Él como un retoño, como retoño de raíz en tierra árida. No hay en él parecer, no hay hermosura que atraiga las miradas, no hay en él belleza que agrade. Despreciado, desecho de los hombres, varón de dolores conocedor de todos los quebrantos, ante quien se vuelve el rostro, menospreciado, estimado en nada. Pero fue él, ciertamente, quien tomó sobre sí nuestras enfermedades y cargó con nuestros dolores y nosotros le tuvimos por castigado y herido por Dios, y humillado. Fue traspasado por nuestras iniquidades y molido por nuestros pecados. El castigo salvador pesó sobre él y en sus llagas hemos sido curados”. Esta profecía se retoma en los *Evangelios* de Mateo 8:17; Lucas 22:37 y Juan 12:38. También en los Hechos de los apóstoles 8:32-33; Romanos 10:16, 15:21 y I Pedro 2:24.

⁵¹ John Sawyer, ‘A Man of sorrows and acquainted with grief’ (Isa. 53:3): The Biblical Text and its Afterlife in Christian Tradition”, *New Perspectives*, 13.

⁵² Maria Constantoudaki-Kitromilides, “The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete: Some Observations on Iconography and Function”, *New Perspectives*, 151.

⁵³ Grazyna Jurkowlanec, “The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe”, en *New Perspectives*, 55.

Pasión.⁵⁴ Cada episodio resuena en una de las *arma Christi* dispuestas alrededor del cuerpo doliente. Estas forman un sólido conjunto de imágenes mnemotécnicas, completas y autónomas en sí mismas que ofrecen la posibilidad de cambiar el orden cronológico de los acontecimientos durante la meditación. Así, la imagen parece siempre distinta y estimulante a los ojos de quien medita sobre ella.⁵⁵

Las arma Christi

La connotación de las *arma Christi* cambió a lo largo de la historia. Antes del siglo XIV se consideraron un signo de triunfo que autorizaba a Cristo para juzgar. Juntas formaban un escudo, que era un símbolo de nobleza y de poder, pero también de defensa contra el demonio y de ataque contra los enemigos de Cristo.⁵⁶ Más tarde se convirtieron en símbolos de dolor y daño. Este significado se difundió principalmente a través de la literatura espiritual franciscana. En las *Meditationes Vitae Christi* del Pseudo Buenaventura, por ejemplo, se aconseja al lector reflexionar de manera constante sobre los padecimientos de Jesús en su camino al Calvario.⁵⁷ Los instrumentos pasionarios debían, pues, alentar a los devotos a considerar la manera en que cada uno había contribuido a la redención

⁵⁴ Parshall, "The Art of Memory", 464.

⁵⁵ Caroline Walker Bynum, "Violent Imagery in Late Medieval Piety", *Bulletin of the German Historical Institute* 30 (2002): 18.

⁵⁶ *Ibid.*, 18. Según Santiago de la Vorágine (1228-1298), también se creía que las *arma Christi* prometían la redención del pecador y se volvían en contra suya si rechazaba el sacrificio de Cristo, Citado por Panofsky, "Imago pietatis". Este significado se transmitió a los escudos con las *arma Christi* que se representaron en los conventos novohispanos del siglo XVI, según señala Elena de Gerlero, "La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI", *Cuadernos de Historia del Arte* 41(1987): 137-149.

⁵⁷ Lisa H. Cooper y Andrea Denny-Brown, "Introduction. 'Arma Christi': The Material Culture of the Passion", en Lisa H. Cooper y Andrea Denny-Brown (eds.), *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture: With a Critical Edition of "O Vernicle"* (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013), 6. Cabe señalar aquí que las *Meditationes Vitae Christi* fueron originalmente escritas para una monja clarisa, véase Stephanie Leitch, "Seeing Objects in Private Devotion", en *Pious Journeys. Christian Devotional Art and Practice in the Later Middle Ages and Renaissance*, ed. Linda Seidel (Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art/University of Chicago), 52.

ejerciendo una violencia específica sobre el cuerpo de Jesús.⁵⁸ Por su relación con un sufrimiento (en teoría) sanador, los instrumentos de la Pasión se convirtieron entonces en una proclamación de la caridad de Cristo.

El Varón de Dolores circundado por las *arma Christi* mantuvo estas características hasta el siglo XVI cuando el término “dolor” asociado a estas imágenes comenzó a cambiar de significado. Dejó de remitir únicamente al daño físico infligido por los instrumentos de la Pasión para referirse, de manera cada vez más notable, al sufrimiento como una condición psicológica y emotiva. El Varón de Dolores se convirtió en una encarnación de la tristeza, de la angustia y de la pena más profunda. Así se entendió, por lo menos, hasta la primera mitad del siglo XVIII.⁵⁹

Al parecer, las imágenes infantiles de Jesús rodeado por las *arma Christi* también participaron de este fenómeno. Las imágenes europeas del siglo XVI enfatizan el daño físico que los instrumentos de la Pasión prometen al infante. Esto resalta, por ejemplo, en una iluminación (fecha c. 1525-1530) del flamenco Simon Bening (c. 1483-1561) (fig. 40).⁶⁰ Los gestos de los ángeles que rodean a Jesús no podrían ser más demostrativos. Tres de ellos amenazan el pie, la mano y el costado del bebé con los clavos y la lanza, indicando al espectador el punto exacto en que el hierro herirá la carne. Otros ángeles se acercan por detrás llevando la corona de espinas, la cruz, la columna y el látigo. La escena solo ofrece al

⁵⁸ Bynum, “Violent Imagery”, 18.

⁵⁹ Sawyer, “A Man of sorrows”, 15-16.

⁶⁰ Simon Bening fue uno de los más célebres iluminadores europeos del siglo XVI. Se especializó en libros de horas, tablas genealógicas y retablos portátiles en pergamino. Su carrera se desarrolló rápidamente. Fue nombrado decano de la cofradía de San Juan y San Lucas conformada por librerías, calígrafos e iluminadores: “Simon Bening biography”, Getty Museum, <http://www.getty.edu/art/collection/artists/351/simon-bening-flemish-about-1483-1561/>, consultado el 17 de abril de 2018.

espectador la posibilidad de compadecer al recién nacido inocente por las atroces lesiones que le aguardan.



Figura 40. Simon Bening, *El Niño Jesús de la Pasión rodeado por los instrumentos de la Pasión*, témpera de colores, pintura dorada y hoja de oro sobre pergamino, c. 1525-1530, 16.8 x 11.4 cm, J. Paul Getty Museum, Estados Unidos.

A lo largo del siglo XVII, en cambio, predominaron las imágenes de Jesús rodeado por las *arma Christi* como un infante de pocos años de edad, pero siempre consciente de su destino. El anticipo de los tormentos de la Pasión representa un padecimiento psicológico orientado a despertar la compasión del devoto que intuye su enorme peso sobre el Niño. Esta versión de la premonición se convirtió en el tema central de numerosas

representaciones tanto en Europa como en América.⁶¹ El peruano Gregorio de Gamarra (1570-1642),⁶² por ejemplo, pintó también al Niño Jesús con los instrumentos pasionarios (fig. 41.). Su obra es una cita directa de un grabado de H. Wierix que muestra la figura de Jesús adolescente enmarcada por una verso del salmo 37 (“Porque yo estoy a punto de caer, y mi dolor está continuamente delante de mí”) y una cita del *Evangelio* de Lucas (“Hay un bautismo que debo recibir, ¡y cómo me angustio esperando que se cumpla!”) (fig. 42).⁶³

⁶¹ Las imágenes más explícitas a este respecto son, a mi parecer, las esculturas—algunas de ellas elaboradas durante el siglo XVIII—que representan a un Niño Jesús de pocos años con gesto lloroso y apesadumbrado.

⁶² Hay muy poca información sobre el pintor Gregorio de Gamarra. Se estima que llegó a Cuzco proveniente de Postosí muy temprano en el siglo XVII. Se piensa que sus obras muestran la influencia del jesuita italiano Bernardo Bitti: *Pintura en el virreinato del Perú* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989).

⁶³ Salmos 38 (Vg.37): 18. Lucas 12:50.



Figura 41. Gregorio Gamarra, *Niño Jesús con los instrumentos de la Pasión*, siglo XVII, Museo Nacional del Arte, Bolivia.



Figura 42. Hieronymus Wierix, *Cristo adolescente arrodillado sobre los instrumentos de la Pasión*, grabado, 10.3 x 6.6 cm, The British Museum, Inglaterra.

En el grabado, el padecimiento psicológico y emotivo de Jesús se revela a través de la palabra. En la pintura de Gregorio Gamarra tal condición no es manifiesta. Esta representa el arrobamiento interior de Jesús púber, como si él mismo fuese un amantísimo devoto de su Pasión. El velo de la Verónica puesto bajo su mirada se comporta como un espejo que anticipa su futuro. Habría incluso una invitación “especular” a la devota a embelesarse como Jesús en la contemplación de los instrumentos pasionarios pero, sobre todo, del paño. La atención del púber se concentra de tal modo sobre el rostro doliente estampado que este termina por convertirse en el elemento premonitorio más fuerte de todos. El velo anuncia la Pasión completa; sustituye simbólicamente, como si fuese una metonimia, al cuerpo crucificado.⁶⁴ Una sustitución semejante tiene lugar en el *Niño Jesús de la premonición*; sin embargo, la idea del sufrimiento siempre presente se resuelve en la discreta alegría con la que Jesús se abraza a la cruz. La representación visual de este lugar común de la literatura espiritual adquiere, además, una connotación amorosa que se acentúa por la presencia del corazón expuesto y de la Eucaristía.⁶⁵ La inminencia del

⁶⁴ La representación del velo de la Verónica en el contexto de las *arma Christi* fue común durante el siglo XVII. Esto probablemente responde a la popularidad que alcanzaron las representaciones individuales de dicho objeto durante aquella época. A lo largo del siglo, la Iglesia católica apoyó el supuesto milagro de la estampación del divino rostro. También difundió su culto a manera de defensa legítima de las imágenes sagradas, las cuales habían sido fuertemente atacadas por los protestantes en el siglo XVI. Por tales motivos, numerosos artistas españoles e italianos pintaron el paño de forma aislada, sostenido por la Verónica o sujeto por algunos ángeles. Odile Delenda aborda este tema de manera sucinta en “El paño llamado ‘de la Verónica’ en la obra de Zurbarán”, *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Boletín* 7 (2013): 125-261. También en los virreinos americanos se hicieron representaciones del paño. Entre las obras más conocidas y apreciadas se encuentran las láminas de Alonso López de Herrera: Elisa Vargaslugo y José Guadalupe Victoria, “Alegorías cristológicas”, en *Juan Correa. Su vida y obra*, t. IV, primera parte, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994), 235-236. Algunas observaciones sobre el uso devocional de estas imágenes aparecen en el artículo de Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y el Perú”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 21, no. 75(1999): 78-98. Para una interpretación del velo de la Verónica desde el punto de vista simbólico, véase Julián Pitt-Rivers, “Taurolatrías: la Santa Verónica y el toro de la Vega”, en *Sacrificio y Tauromaquia en España y América*, ed. Pedro Romero Solís (España: Universidad de Sevilla, 1995), 181-201.

⁶⁵ La visión sobre la Eucaristía como demostración de amor predomina, sobre todo, en la espiritualidad francesa jesuita del siglo XVII. Véanse, por ejemplo, los escritos de Jean Croiset (1656-1738).

sacrificio de Jesús se dulcifica según la tendencia estética y emotiva del siglo XVIII⁶⁶ sin que esto implique la modificación de su intención especular

La variedad de alternativas devocionales que ofrece *El Niño Jesús de la premonición* de fray Miguel de Herrera probablemente lo convertía en una imagen distinta, única y estimulante a los ojos de sus de sus devotas. Aun estando en grupo, estas habrían podido elegir con libertad —y de manera intercambiable— aquella iconografía que les resultase más adecuada para meditar, según los requerimientos o las preferencias de cada una.

Meditación aleatoria en un villancico de almoneda

El villancico *Vengan, no se detengan* bien sirve de ejemplo al mecanismo de esta supuesta forma de meditación aleatoria. El texto anónimo fue puesto en música, para los maitines de Navidad de 1657, por Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664), compositor de origen peninsular que fue maestro de capilla en la Catedral de Puebla (fig. 43 y fig. 44).⁶⁷ La poesía enumera la mayor parte de los elementos que figuran también en el cuadro de Herrera (Jesús niño, las *arma Christi*, el buey y la mula de Belén), pero lo hace alterando el orden cronológico de los episodios representados por los instrumentos pasionarios, como parodiando la meditación en torno a la figura del Niño Jesús con las *arma Christi*. La concordancia entre el villancico y la imagen, no obstante la brecha temporal que los separa,

⁶⁶ Profundizo sobre la dulcificación del sacrificio en las imágenes dieciochescas del Niño Jesús en el capítulo 3 de este trabajo intitulado *Cristo niño de la espina*.

⁶⁷ Juan Gutiérrez de Padilla fue maestro de capilla en la Catedral de Cádiz. Llegó a la Nueva España hacia 1622. El Cabildo de la Catedral de Puebla lo recibió entonces como cantor y asistente. Compuso los primeros villancicos para Navidad de dicho recinto en 1624, los cuales no se conservan. Fue nombrado maestro de capilla en 1629 tras la muerte de Gaspar Fernández. Para otros datos relevantes sobre la carrera del compositor, véase Nelson Hurtado, "Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles. (Málaga c. 1590; Puebla de los Ángeles 8-IV-1664), *Heterofonía* 138-139 (2008): 29-65. Una transcripción del villancico *Vengan, no se detengan* se encuentra en Juan Gutiérrez de Padilla, *Tres cuadernos de Navidad 1653, 1655, 1657* (Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo-Consejo Nacional de la Cultura, 1998), 262-263 (texto), 326-332 (música).

habla de la larga pervivencia de una iconografía tradicional. Al mismo tiempo que permite descubrir, en la representación visual del corazón expuesto, un intento de adaptación del tipo iconográfico del Varón de Dolores al panorama devocional vigente entre las capuchinas en la época de elaboración del lienzo.

El villancico de Gutiérrez de Padilla desarrolla el tópico de la almoneda.⁶⁸ El estribillo (o exordio) imita una escena callejera en la cual una discreta multitud concurre a la venta de los bienes de Cristo, que son los instrumentos pasionarios.⁶⁹ El pregonero los ofrece uno a uno como si fuesen las posesiones de un difunto y no las de un niño apenas nacido. Nada dice sobre los atributos de la Infancia en las nueve coplas que conforman la narración. No hay nada cómico. La almoneda se presenta con un carácter serio que solo cambia en la copla conclusiva. Ahí el buey y la mula, robados por un gitano, remiten de manera fugaz al episodio del Nacimiento (ej. 1)

⁶⁸ Durante el siglo XVI, la almoneda fue un tópico jocoso o disparatado. En el *Cancionero* de Juan de la Encina (1469-1529), la almoneda sirve para inventariar el ajuar de un estudiante pobre: *Cancionero de Juan de la Encina*, (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002), ff. LVLV-LVIII. El mismo carácter satírico corresponde a la “ensalada de la almoneda” de Fernán González de Eslava (c. 1534 c. 1601): *Coloquios espirituales y sacramentales, y poesías sagradas*, introd. Joaquín García Izcabalceta (México: Antigua Librería, 1877), 264-265. Esta poesía ha sido editada por diversos especialistas, entre ellos Margit Frenk y Othón Arróniz Báez. En la *Segunda parte de los conceptos espirituales y morales* (1609), Alonso de Ledesma muda a lo divino el tono secular de la almoneda en un poema donde un pregonero vende al cuerpo y al alma los atributos de Cristo muerto, véase Margit Frenk Alatorre, “La poesía de González del Eslava. Entre la vieja España y la Nueva”, en *Esta, de nuestra América pupila. Estudios de poesía colonial*, Ed. Georgina Sabat de Rivers (Houston: Society for the Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, 1999), 81-82.

⁶⁹ Al parecer, los villancicos de almoneda se incorporaron al juego de villancicos destinados al adorno de los maitines de Navidad en la segunda mitad del siglo XVII. En general, estos villancicos presentan el mismo argumento: un pregonero ofrece los bienes de Jesús recién nacido (el pesebre, la paja, la túnica inconsútil, los instrumentos pasionarios, la sangre y las lágrimas transformadas en rubíes y diamantes) a cambio del mal de sus compradores. Véase, por ejemplo, el villancico de almoneda de José Pérez de Montoro, *Obras póstumas líricas sagradas*, vol. II (Madrid: Antonio Marín, 1736), 235-238.

Duo ya 4

vengan, no se detengan, vengan todo al alma no da

no se detengan no se detengan vengan todo al alma no da

vengan todo al alma no da, q'rrica dichosa preciosa

buena preciosa y buena donde nada se vende y todo sea

precia donde nada se vende y todo sea precia sea

precia vengan no se detengan donde nada se vende y

todo sea precia

y todo sea precia

Figura 43. Juan Gutiérrez de Padilla, *Vengan, no se detengan* (parte de tenor) [estribillo], Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.

copla duo

1. los vienes q' al niño esperan, quiero a la plaza sa car
 2. lacruz sera lo primero que tengo de rre matar,
 3. longinos la lanza quiere por puen da que se queda
 4. un instrumento de caña, en sus manos le pondran
 5. juzeo de vna colu na, a ser este mo ven dra
 6. unpe dro al o vos de vna gallo, sus rrazones ne gara
 7. el martillo agot pez jura q' la sangre a desaltar
 8. tam bien me dicen que tiene larga sog a que tirar
 9. los vienes que ha de presente, no los quiero pregonar
 10. si acaso el buzy la mula fueran suyos no tan mal

1. no lle que quien los ignora q' no sa veen lo q' estan, en lo q' estan
 2. yaunque ven q' un mundo pesa, un niño la lle vara, la lle vara.
 3. ma en vn abrir de dos, sus faltas cono ce ra, co no ce ra.
 4. y al punto q' los di suene, la mano le an de se near, le an de se near.
 5. se vn valor uyo es tremo, su pa cie ncia han de pro bar, han de pro bar
 6. y que tiene mil rra zones, des pues ha de con fe sar, ha de con fe sar
 7. si salta por todo el mundo, sangre li xe ra sera, li xe ra sera.
 8. mas la lle vara por bien, si o tros la lle van por mal, por mal
 9. que quien de si se ena gena, nie ga toda pro pie dad - toda pro pie dad
 10. que virgitan o en un instante, los pu siera en buen lugar, en buen lugar.

Vengança

Figura 44. Juan Gutiérrez de Padilla, *Vengan, no se detengan* (parte de tenor) [coplas], Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla.

Ejemplo 1. *Vengan, no se detengan*, texto completo y análisis formal*Estribillo*

¡Vengan, no se detengan!
¡Vengan todos a la almoneda!
Que es rica, dichosa, preciosa y buena,
donde nada se vende y todo se aprecia.
¡Vengan, no se detengan!

[Exordio: pregón]

Coplas

1. Los bienes que al Niño esperan,
quiero a la plaza sacar,
no llegue quien los ignora,
que no sabe en lo que están.

[Narración: ofrecimiento
de los bienes]

2. La cruz será lo primero
que tengo que rematar,
y aunque ven que un mundo pesa,
un niño la llevará.

3. Longinos la lanza quiere
por prenda, ¡qué ceguedad!
Mas en un abrir de ojos,
sus faltas conocerá.

4. Un instrumento de caña,
en sus manos le pondrán,
y al punto que les disuene,
la mano le han de sentar.

5. Sujeto de una columna,
a ser extremo vendrá,
de un valor cuyos extremos,
su paciencia han de probar.

6. Un Pedro a la voz de un gallo,
sus razones negará,
y que tiene mil razones
después ha de confesar.

7. El martillo a golpes jura
que la sangre ha de soltar,
si salta por todo el mundo,
sangre ligera será.

8. También me dicen que tiene
larga sogá que tirar,
mas la llevará por bien,
si otros la llevan por mal.

9. Los bienes que ha de presente
no los quiero pregonar,
que quien de sí se enajena,⁷⁰
niega toda propiedad.

10. Si acaso el buey y la mula
fueran suyos no tan mal,
que un gitano en un instante,
los pusiera en buen lugar.

[Peroración jocosa: robo del
buey y la mula]

El poema de *Vengan, no se detengan* se funda en una agudeza por alusión (como la llamaría Baltasar Gracián) donde el ofrecimiento de los instrumentos pasionarios remite, en realidad, al misterio de la Redención.⁷¹ El villancico mantiene el carácter dialogante del género, pero en un marco general de austeridad. La música del estribillo (para tiple, contralto, tenor y acompañamiento) es breve y sobria. Recurre notablemente al contrapunto imitativo entre las cuatro voces, pero no presenta despliegues sonoros espectaculares. Tampoco introduce madrigalismos. Cada verso de la poesía corresponde a una frase musical cuya rítmica se ajusta a la acentuación de las palabras. De esta característica típica del género se sirve el compositor para evocar el efecto declamatorio del pregón (c. 1-7) (ej. 2). El refrán interno (“Vengan, no se detengan”, c. 1-4, 9-12, 44-48, no ejemplificados) insiste en llamar la atención de la audiencia para enfocarla finalmente en las coplas a solo.

⁷⁰ *Diccionario de Autoridades*, 1732, s.v. “enajenar”: dar a otro alguna cosa, transfiriendo en él, el señorío o dominio, o por donación, o por venta, o por trueque.

⁷¹ “Alusión”: referencia a algún término, historia o circunstancia de la que no se habla directamente con el fin de despertar la curiosidad de quien no la comprende y el gusto de quien sí la entiende. Gracián, *Agudeza*, 423-431.

Ejemplo 2. *Vengan, no se detengan*, c. 1-7.

The image shows a musical score for a tenor (Te.) and an accompaniment (acomp.). The music is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tenor part starts with a first measure rest (8) and then sings the lyrics: "Ven - gan no se de - ten - gan, ven-gan to-dos al al - mo - ne - da,". The accompaniment part starts with a first measure rest (1) and then plays the same melody as the tenor part.

El tenor canta las diez coplas del villancico sobre la misma música. La copla 1 completa el sentido del pregón, anunciando la intención de vender los bienes que aguardan todavía a Jesús niño. Los instrumentos de la Pasión se mencionan a continuación seguidos de un breve comentario relacionado con el episodio bíblico del que provienen. En la copla 2 aparece la cruz caracterizada como un objeto cuyo enorme peso grava sobre el infante.⁷² La copla 3 se refiere a la lanza del centurión convertido tras perforar el costado de Cristo. La copla 4 se concentra en la caña, pero lo hace recurriendo a una agudeza por equívoco.⁷³ El “instrumento de caña” que sujeta Jesús puede ser el objeto con que los soldados lo escarnecen,⁷⁴ o bien un instrumento musical de viento cuyas desafinaciones (o gemidos) recrudescen la violencia de sus agresores. En la copla 5, la columna recuerda el episodio de la flagelación.⁷⁵ La copla 6 toma al gallo como símbolo de la negación.⁷⁶ En la copla 7, el martillo recuerda la crucifixión y la redención por la sangre.⁷⁷ Mencionada en la copla 8, la sogá rememora la comparecencia de Jesús ante Poncio Pilato.⁷⁸ En la copla 9, el pregonero justifica su negativa a ofrecer los bienes de la Infancia porque considera que, al encarnar,

⁷² Mateo 27: 24-50; Marcos 15: 15-37; Lucas: 23: 25-46; Juan: 19:17-29.

⁷³ Gracián, *Agudeza*, 320-330.

⁷⁴ Mateo 27: 27-31; Marcos 15:15-20; Juan 19: 1-3.

⁷⁵ Marcos 15: 14; Juan 19: 1.

⁷⁶ Mateo 26: 69-75; Marcos 14: 66-72; Lucas 22: 55-62; Juan 18: 15-18.

⁷⁷ Mateo 26: 32-44; Marcos 15: 21-32; Lucas 23: 26-43; Juan 19: 16-24.

⁷⁸ Mateo: 27: 1-2; Marcos: 15: 1; Lucas: 22: 66-71; Juan 18: 22.

Cristo ya se ha despojado de sí mismo.⁷⁹ La copla 10 concluye mudando, por un instante, el tono serio de la almoneda al introducir a un gitano (o ladrón) que, hurtando al buey y a la mula, permite que el Niño Jesús quede libre de todas sus posesiones terrenales.

Es evidente que en las coplas 2 a 8, la secuencia de los episodios bíblicos se abandona y, en cambio, se hace un repaso de algunos episodios sin un orden preciso (tabla 1). La Pasión se convierte en una narración aleatoria cuyo eje —al igual que en el lienzo de fray Miguel de Herrera— es Jesús. En el cuadro, su presencia quizá habría permitido a las devotas interpretar los episodios pasionarios, independientemente de su orden aparición, siempre en función de las virtudes representadas por el propio Niño.

Tabla 1. Secuencia de episodios evangélicos *versus* coplas

Evangelios	Villancico
1. La negación de Pedro	Copla 6 → gallo
2. Jesús es conducido ante Pilato	Copla 8 → sogá
3. La flagelación	Copla 5 → columna
4. Jesús escarnecido por los soldados	Copla 4 → caña
5. Jesús va camino al calvario	Copla 2 → cruz
6. La crucifixión	Copla 7 → martillo
7. La lanzada	Copla 3 → lanza

4.4 — La imitación espiritual

El *Niño Jesús de la premonición* fue, al parecer, una herramienta de perfeccionamiento que presentaba al infante como un modelo espiritual. El cuadro se mantiene, pues, en la tradición de la *imitatio Christi* entendida como un fenómeno místico

⁷⁹ Filipenses 2:7.

de reflexión especular. La imagen posee, sin embargo, las cualidades atribuidas al espejo durante el siglo XVIII, o sea un símbolo de objetividad selectiva que muestra solo lo más agradable de lo que en él se refleja.⁸⁰ Contrarresta el efecto dañino de las *arma Christi* con una gestualidad facial y corporal que indica la aceptación amorosa del sacrificio. Esta representación otorga a la figura de Jesús un halo de alegría y de dulzura, que coincide con la inclinación dieciochesca por conmover e inducir apego través de sentimientos suaves y no de experiencias extremadamente dolorosas.⁸¹ Tal predisposición emotiva era, en teoría, la más propicia para el cultivo de las virtudes, en especial aquellas que se creían más distintivas de Cristo.

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el énfasis en la práctica de las virtudes es típico de una religiosidad enfocada en una realidad humana en la cual adquieren relevancia las cualidades y los sentimientos.⁸² Esto constituyó un probable intento por apartar la atención de las devotas de cualquier vínculo representado por la supuesta manifestación de lo divino en el mundo material, como las visiones o los milagros. Se trataba de promover una piedad sencilla dirigida, entre otras cosas, a erradicar la mortificación corporal autoimpuesta que las monjas seguían practicando a pesar de las recomendaciones de sus directores de conciencia.⁸³

⁸⁰ Michael Schlig, *The Mirror Metaphor in Modern Spanish Literary Aesthetics* (Lewinston: Edwin Mellen Press, 2004), 51, 53-54.

⁸¹ A este respecto, véanse los capítulos 3 (Cristo niño de la espina) y 5 (El Niño Jesús dormido sobre la cruz) del presente trabajo.

⁸² Shayna Mehas sostiene que la promoción de la práctica de las virtudes fue esencial en el proyecto de los reformadores ilustrados, quienes pretendían imponer una religiosidad alejada de la creencia en milagros y de las supersticiones: "Religious Devotion", 151.

⁸³ Según Asunción Lavrín, la práctica constante de ejercicios penitenciales formó parte de la observancia capuchina. El conocimiento de estos hechos no escapó a Cayetano Antonio de Torres quien, en el "Directorio de religiosas" aconseja a las monjas no agobiar el cuerpo con dichos actos, o sea lo contrario de lo que ellas se inclinaban a practicar: *Las esposas de Cristo*, 258-259.

La fundación de cuatro conventos de capuchinas después de 1747 se relaciona con la promoción de esta religiosidad sobria e intimista. En aquella época, la Corona misma, así como muchos sacerdotes y laicos comenzaron a rechazar la piedad ostentosa, elaborada y externa, predominante en los siglos precedentes, que se encarnaba en el lujo y la tolerancia a los entretenimientos mundanos de los “grandes conventos”. En cambio, se pronunciaron a favor de los monasterios dedicados a la vida contemplativa. Las monjas que en ellos habitaban practicaban una vida común estricta, no tenían bienes y se sostenían de limosnas.⁸⁴ El *Niño Jesús de la premonición* fue, al parecer, una donación que refleja esta predilección por la religiosidad austera. También manifiesta la inquietud por proveer a las monjas de una imagen acorde a su régimen de vida, es decir, que participase de la devoción colectiva, pero sin impedir la devoción individual. El cuadro alentaba así a las mujeres a reflejarse en el espejo de Cristo niño. O dicho en otras palabras, a cultivar con esmero las virtudes y el amor por el sacrificio que la sociedad de su tiempo tanto elogió en las capuchinas.

⁸⁴ Las fundaciones tuvieron lugar en la Ciudad de México, Guadalajara, Querétaro, Salvatierra, la Vila de Guadalupe y Santa María de los Lagos. Antes de 1747 solo se fundaron tres conventos pertenecientes a dicha orden. Véase, Margaret Chowning, “Introducción”, en *La fundación del convento de capuchinas de Santa María de los Lagos*, (coord.) David Carbajal López (México: Centro Universitario de los Lagos, 2005), 9-11.

**Capítulo 5. El Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan
Bautista (1772)**



Figura 45. Nicolás Enríquez, *Niño Jesús dormido sobre la cruz velado por San Juan Bautista*, 1772, óleo sobre lámina de cobre, 29 x 21.1 cm, Musée de la crèche, Francia.

San Juan niño señala a Jesús e impone silencio. ¿Qué hay detrás de la gestualidad de del Bautista? Nuestra primera impresión es que sus gestos son preventivos. El pequeño Bautista nos anima a evitar —como él lo hace— cualquier ruido capaz de turbar el descanso de Jesús. Amparado por la mirada vigilante de su primo, el Niño Jesús duerme. Su cabeza ladeada reposa sobre su brazo izquierdo sostenido por el madero de la cruz. Su brazo derecho cae hacia adelante sin esfuerzo, con los dedos encogidos, aferrando levemente la tela extendida bajo su cuerpo infantil apenas vestido (fig. 45). La cadena de gestos del Bautista invita a la contemplación autónoma, íntima y sencilla de los misterios de la Infancia, como sostengo en este capítulo.

¿A quién pudo pertenecer una imagen pintada tan minuciosamente? Tenemos muy poca información sobre el cuadro. Sabemos que fue hecho en 1772 por Nicolás Enríquez, pintor activo en México y en Guadalajara hasta 1777, a quien se deben varias obras sobre lámina de cobre de carácter devocional.¹ No tenemos, en cambio, noticias sobre su propietario o comitente.² Intuimos que la obra perteneció a una mujer al menos por dos motivos. En primer lugar, sabemos que la posesión de imágenes infantiles se asocia frecuentemente a inclinaciones devocionales femeninas tanto en Europa como en América.³ En segundo lugar, vemos que el cuadro copia una escultura. Esta presenta un ajuar

¹ Algunos datos biográficos de Nicolás Enríquez han sido recopilados por Alba Lucero de la Paz Castañeda en “El pintor Nicolás Enríquez: la Flagelación, 1729” (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014).

² El *Niño Jesús dormido velado por San Juan Bautista* de Nicolás Enríquez forma parte del acervo del *Musée de la crèche* localizado en Francia. Véase el catálogo comentado de las obras del museo publicado por Raphaël Carreau, *Devotion Baroque. Trésors du musée de Chaumont. Amérique Latine, Espagne et Italie XVIIe-XVIIIe siècle* (Chaumont: Musée de la crèche, 2009), 26-27.

³ En el caso de Europa, para el Niño Jesús, véase Rafael Ramos Sosa (coord.), *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús en la Infancia en las artes plásticas, siglo xv al xvii: iv Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006* (Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral de Sevilla, 2010). Para San Juan Bautista niño, véase Stefanie Solum, *Women Patronage and Salvation in Renaissance Florence. Lucrezia Tornabuoni and the Chapel of the Medici Palace* (England: Ashgate, 2015).

semejante a los que las devotas solían confeccionar para imágenes de bulto que exhibían en sus espacios de oración privada. El pequeño lecho de madera tallada con cubrecama encarnado, las almohadas adornadas con moños y encajes, y el borde tejido del pañal, son todos detalles distintivos de una tradición ornamental asociada a pequeñas esculturas que se denomina “reposo de Jesús”.⁴

La cuidadosa disposición del Niño Jesús de la lámina remite a la práctica de una religiosidad emotiva. Podemos decir que se trata de un verdadero retrato reinventado por la devoción personal de alguna creyente en tanto que copia una imagen que no necesariamente fue reconocida por sus portentos.⁵ El propósito de esta especie de *vera effigie* probablemente consistió en mantener viva la conexión emocional que la devota tuvo con una escultura que, por motivos que hoy desconocemos, era físicamente inaccesible para ella. La profusión de detalles indica que el modelo fue un objeto de veneración cotidiana. Su esmerado arreglo habría tenido el objetivo de demostrar afecto y, al mismo tiempo, de preservar la materialidad del Niño Jesús dormido (idealmente) sin perder de vista lo que su sueño representaba. Por ejemplo, una idea de la salvación que concilia el

⁴ Con el nombre de “reposos de Jesús” solía designarse a las imágenes del Niño Jesús dormido o despierto que estaban especialmente hechas para recostarse en pequeñas camas o cunas. Fueron sobre todo las monjas clarisas quienes difundieron la tradición de los reposos en España, a partir del siglo xv, dentro y fuera de los conventos: María José Díaz y José María Gómez, *El arte belenístico de la región de Murcia* (Murcia: Biblioteca básica murciana, 1997), 34. Un precioso conjunto de cunas pertenecientes al monasterio de las Descalzas Reales de Madrid se encuentra en el libro Ana García Sanz, *El Niño Jesús*, 185-198.

⁵ El verdadero retrato (o *vera effigie*) se define como la copia fiel de una imagen milagrosa. Esta pretendía reproducir con gran precisión los tamaños y las proporciones del modelo original, al igual que todos los elementos ornamentales del retablo o nicho donde era venerada. La intención de estas copias consistía en hacer creer a quien las miraba que se encontraba frente a la efigie original y que, por lo tanto, participaba de su efluvio prodigioso. Véase, Javier Portús, “Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, coords. María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso y Cécile Vincent-Cassy (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 241-251. Natalia Ferreiro Retana, “Entre la retina y el mundo. Simulacro y trampantojo en un ‘verdadero retrato’ de la milagrosa imagen del Cristo de Chalma” (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011).

reposo (o la muerte) del cuerpo con la actividad (o la vigilia) redentora del alma, o bien el suave descanso del Dios Niño después de su Nacimiento. Los ejercicios de meditación habrían ayudado a la devota a recordar o a profundizar sobre cualquiera de estos significados. Los devocionarios prescribían que los ejercicios se practicasen en voz baja o en silencio, de rodillas ante una imagen, es decir, en una actitud semejante a la que adopta sor Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad (1709-1757), religiosa del convento de San Juan de la Penitencia, en el grabado que ilustra su hagiografía (fig. 46).⁶

⁶ Sor Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad fue una religiosa franciscana criolla, oriunda de la Ciudad de México. En 1722 ingresó al recogimiento de San Miguel de Belén. De ahí salió con la intención de profesar como monja de velo negro en el convento de *Corpus Christi* para indias cacicas, pero fue expulsada en 1744 junto con otras dos religiosas. Ese mismo año ingresó al convento de San Juan de la Penitencia donde hizo sus votos perpetuos. Fue en este recinto donde escribió, por encargo de su confesor, las cartas que analiza Carla Fernández Burns, “Sor Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad (1709-1757): One Nun, Three Texts, and the Making of a Saint” (Tesis doctoral, Catholic University of America, 2017).



Figura 46. Morales, *Sor Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad*, 1765, grabado, John Carter Brown Library, Estados Unidos.

En este capítulo nuestro que *El Niño Jesús dormido* de Nicolás Enríquez reúne dos elementos esenciales para lograr una oración perfecta, mismos que coinciden con las prescripciones de los devocionarios. Por un lado, ofrece una imagen del Niño Jesús que sirve de eje a la meditación y, por otro lado, impone silencio (a través de la figura del Bautista niño) destacando así la relevancia de este para la reflexión personal. Asimismo explico los énfasis puestos en ambos elementos (la imagen y el silencio) en función de la promoción de un cambio en la religiosidad, el cual estuvo orientado a redefinir el equilibrio entre las manifestaciones piadosas externas y la veneración interna, inclinando la balanza a favor de esta última. Esta manera de relacionarse con lo divino mantuvo, hasta un cierto punto, su apego al orden tradicional de las correspondencias. Así, los personajes bíblicos

(Jesús y Juan) se asociaron con referentes paganos (Eros y Harpócrates) de los cuales heredaron su gestualidad. De esta forma se transfirió a los gestos una carga simbólica con connotaciones emotivas cuyas sutiles transformaciones se aprecian al analizar algunos villancicos de arrullo.

5.1— Una imagen hecha para meditar en silencio

El *Niño Jesús dormido* de Nicolás Enríquez propone algo más que un tema para meditar. A través de la gestualidad presente en las figuras de Jesús y de Juan el Bautista, la imagen probablemente alentaba la autonomía de su devota para organizar y llevar a cabo, por sí misma, prácticas meditativas individuales. O esto parecen sugerir las similitudes más importantes entre los elementos del cuadro y las prescripciones de los devocionarios: la presencia de una imagen (de bulto) y el silencio como una condición necesaria para reflexionar sobre lo que esta enseña.

Las imágenes del Niño Jesús dormido se difundieron ampliamente en el mundo católico moderno. Su legitimidad se justificó en su supuesta utilidad para motivar la reflexión anticipada sobre la Pasión por lo menos desde la segunda mitad del siglo XVII. De esta manera lo dio a entender el escritor mercedario Juan Interián de Ayala (1656-1730) en *El pintor cristiano y erudito* (1730). Ahí explica la manera correcta de pintar la figura de Cristo niño, los episodios de la Infancia y aun de imágenes infantiles, como las del Niño dormido, que no tienen un fundamento bíblico. Así, señala:

Resta ahora hablar de otras imágenes de la infancia y puericia de Jesucristo, que no tanto pertenecen a la historia cuanto son objeto de piadosas meditaciones. Tales son el que le pintan durmiendo sobre la cruz, poniéndole por almohada el cráneo o calavera de un hombre [...] Cuyas imágenes ningún hombre prudente las llevará a mal pues todas ellas, aunque no tenga fundamento en un hecho determinado, lo tienen (y no ligero) en que Cristo Señor Nuestro desde el primer instante de su concepción aceptó espontáneamente la muerte y acerbísima Pasión que le impuso su Eterno Padre [...] Con razón, pues, se podrán admitir todas estas imágenes, con tal que no se falte a la reglas [...], como sería una demasiada desnudez de su tierno cuerpo u otra ligereza.⁷

Las afirmaciones del mercedario sobre el uso de dichas imágenes confirman una práctica piadosa, extendida entre religiosos y seculares, que fue típica de los ámbitos privados. Esto no impidió, sin embargo, que el ejercicio de reflexión sobre el sueño del Niño se trasladase también a los espacios públicos. De esto dan cuenta, por ejemplo, las meditaciones para el viacrucis del franciscano Diego Monteys. En la meditación que acompaña a la segunda estación (Cristo con la cruz a cuestas), el autor invita a reflexionar sobre las imágenes del Niño Jesús dormido, recordando a los devotos que “se pinta muchas veces al Jesús Niño sobre la cruz, ya dormido, ya despierto, sirviéndole una veces de cuna puesta en tierra, otras como de almohada [...] Así nos propone la piedad discreta con devotas ideas cada día para que contemplemos que le vinieron con la leche los cariños de la cruz”.⁸ La meditación propuesta por Diego Monteys se asienta una idea bien conocida en el siglo XVII: la supuesta aceptación, por parte del jovencísimo Jesús, de los padecimientos impuestos por su Padre.

⁷ Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes sagradas*, trad. Luis de Durán y Bastero, vol. 1 (Madrid: Joaquín Ibarra, 1782) 250-251. La primera impresión del tratado se hizo en latín, en 1730. El autor fue doctor en artes y teología por la Universidad de Salamanca. Forma parte de la nómina que el *Diccionario de Autoridades* recoge en sus preliminares. Otros datos biográficos sobre este autor están disponibles en: “Real Academia Española”, <http://www.rae.es/academicos/juan-interian-de-ayala> (consultado el 16 de marzo de 2018).

⁸ Diego Monteys, *Via Sacra cuyo santo ejercicio es propio del tercer orden seráfico* (Barcelona: Martín Gelabert, 1699), 123-124. Cabe destacar aquí el traslado de una práctica privada de devoción, como son las meditaciones sobre la Infancia de Jesús al ámbito público. Esta fue, al parecer, una acción típica de la devoción promovida por la orden franciscana.

Llegado el siglo XVIII, el sufrimiento del Niño se reconoció como un medio de redención anticipada que, en teoría, derivaba una actividad onírica concentrada en avivar los tormentos de la Pasión. El sueño y el silencio (característicos de las imágenes del Niño Jesús dormido) se convirtieron entonces en tópicos distintivos de las meditaciones italianas sobre la Infancia. Alfonso María de Liguori (1696-1787) expone dicha idea y desarrolla sus tópicos en sus *Meditaciones para los días de Adviento* (1758).⁹ En ellas se refiere al silencio que acompaña al sueño como una virtud. Callando, el Niño Jesús enseña —dice el religioso— una manera de amar la soledad. También abre una vía afectiva, íntima, que lo une con su contemplador. Solo así este puede descubrir que el recién nacido le habla, no al oído, sino “directo al corazón”.¹⁰

En los devocionarios novohispanos, el silencio se insinúa, en cambio, como una condición inherente a diversas etapas de la oración. No se propone como un tópico de meditación.¹¹ En el itinerario dirigido por estos impresos, la devota requiere momentos de silencio para realizar el examen de conciencia y para construir con detalle la composición de lugar. Quizá también para añadir a los coloquios sus peticiones o cavilaciones en una

⁹ Alfonso María de Liguori fue un religioso napolitano, obispo de la Iglesia católica y fundador de la Congregación del Santísimo Redentor. Fue también un escritor prolífico de textos teológicos y obras de índole devocional y ascética que siguen publicándose en la actualidad. Para una biografía más detallada, véase “The Catholic Encyclopedia, s.v. “Liguori, Alfonso Maria de”. También puede consultarse el libro de Antonio Tannoja, “The life of St. Alphonsus Maria de Liguori” (1855), <https://archive.org/details/thelifeofstalpho00tannuoft>, consultado el 24 de abril de 2018.

¹⁰ Alfonso María de Liguori, *Novena del Santo Natale colle meditazioni per tutti i giorni dell'Avvento* (Bassano: Remondini, 1766), 203-205, 210-211.

¹¹ En los catorce devocionarios que he consultado hasta ahora no hay ninguna meditación basada en el sueño del Niño Jesús. Sobre el silencio como virtud existe una sola en *Afectuosos suspiros con que un alma piadosa desahoga sus ternuras para con su amado Jesús* (México: José Antonio de Hogal, 1773), f. 10v, BNCL, Fondo Toribio Medina, III-44A-C25(10). Quizá lo que se rememoraba a través del sueño del Niño era el misterio de la Encarnación, el cual teóricamente debía acompañarse con la reflexión del Nacimiento y de la muerte, según se indica en *Pañalitos, fajas y cuna del Niño Jesús* (México: José Bernardo de Hogal, 1729), f. 11r, BNCL, Fondo Toribio Medina, III-88-C35(16).

atmósfera de total intimidad. El silencio acompaña igualmente los intervalos de oración mental que se intercalan con la recitación vocal, la música y el canto.¹²

El silencio funciona como una herramienta de perfeccionamiento espiritual. Fomentado por una pintura como la Nicolás Enríquez y un devocionario coetáneo, el silencio pudo haber contribuido a desarrollar la capacidad de reconocimiento y autoenmienda de las creyentes. La figura del Niño Jesús era fundamental en este proceso, puesto que se ofrecía a las devotas como un modelo a partir de cual podían juzgarse y modelarse a sí mismas. Esto puede entenderse como un intento por promover, a través de la imagen, el desarrollo de un mecanismo de autocontrol acorde al ideal cristiano de búsqueda permanente de imperfecciones y pecados.¹³ También como una manera de formar devotas capaces de conducir prácticas devocionales cotidianas que regulasen su conducta moral, sin la necesidad contar con un guía espiritual o de cualquier otro intermediario.

En el marco de una religiosidad que presupone la reflexión individual, la mirada del Bautista niño subraya el mismo protagonismo de la devota que perfilan los impresos devocionales. Hay, tanto en la pintura como los devocionarios, un sentido esencial de soledad que se aleja de la oración comunitaria o de la participación colectiva en los servicios litúrgicos. El *Niño Jesús dormido* simula un encuentro personal con los infantes sagrados. Su gestualidad alienta, al parecer, una intimidad que podía verse intensificada

¹² En los *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias* se indica, por ejemplo, que “habiendo leído, se tiene media hora de música al sagrado Niño y otra media de oración mental con particular silencio, y después se apagan las luces y se hace la disciplina cantando las tres Aves Marías y el *Miserere*”: Nicolás de Espinola, *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias de los que padeció la noche de su Sagrado Nacimiento Nuestro Amantísimo Jesús* (México: José Bernardo de Hogal, 1736), 24, BNCL, Fondo Toribio Medina, III-88-C35(50).

¹³ Michel Foucault denomina “tecnologías del yo” a estos mecanismos de dominio del ser que se ejercitan durante la meditación: *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. Mercedes Allendesalazar (Buenos Aires: Ediciones Paidós Ibérica, 2008).

por la escenografía sobria en la cual destacan los elementos más importantes de los tipos iconográficos.

5.2— De Italia a España y luego a América

La obra de Nicolás Enríquez tiene unos antecedentes iconográficos que distan mucho de ser simples. En la imagen se advierte una interesante fusión de modelos gráficos y escultóricos provenientes de distintas épocas. Esto plantea la necesidad de explicar por separado el origen de cada una de las dos figuras que componen la representación pictórica de la lámina.

El Niño Jesús dormido

Para empezar, digamos que el tipo iconográfico del Niño Jesús dormido es de origen boloñés. El ejemplo más temprano que se conoce es un grabado del Giacomo Francia (1484-1557)¹⁴ fechado entre 1510 y 1530. Este muestra el Niño Jesús reposando en una cruz tendida sobre la tierra (fig. 47).¹⁵ La escena tiene una vitalidad teatral. El Niño duerme tranquilo ante la mirada del espectador, descubierto por dos *putti* que levantan un pesado cortinaje. Su cuerpo está colocado bajo una inscripción ricamente ornamentada. En ella, se lee una cita en latín extraída del *Cantar de los cantares*: “Yo duermo, pero mi corazón vela” (“*Ego dormio et cor meum vigilat*”).¹⁶ Delante de la cruz se extiende una filacteria, con la inscripción “descansa en mi sueño” (“*In somno mio requie*”), en cuyo extremo se engancha

¹⁴ Giacomo Francia nació en Bolonia, fue entrenado como pintor y orfebre en el taller de su padre. En 1517 asumió, junto con su hermano Giulio Francia, la responsabilidad del taller. Juntos realizaron una gran cantidad de retablos para diversas iglesias: *Michael Bryan, Dictionary of Painters and Engravers, vol. II (London: George Bell and Sons), 341.*

¹⁵ El grabado de Giacomo Francia fue fechado por Emile Mâle, *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes* (Madrid: Encuentro, 1990), 289.

¹⁶ *Cantar de los cantares* 5:2. Uno de los primeros artículos publicados sobre la asociación de esta frase al Niño Jesús dormido debe a Santiago Sebastián, “El tema del corazón vigilante”, *Ars Longa. Cuadernos de arte* 1 (1990): 115-117.

la corona de espinas.¹⁷ La gestualidad tranquila, imperturbable del infante proviene de las esculturas yacentes romanas a través de las cuales se representaba el descanso beatífico de los fallecidos. El reposo sereno de Jesús alude a la paz eterna del difunto virtuoso, a la culminación de un camino plagado de sufrimientos terrenos que finalmente asciende a la inmortalidad bienaventurada.¹⁸



Figura 47. Giacomo Francia, *Ego dormio et cor meum vigilat*, c. 1510-1530, grabado, 13.5 x 19.7 cm, The British Museum, Inglaterra.

El grabado de Giacomo Francia pudo haber inspirado a otros pintores del ámbito de Bolonia, entre ellos a Guido Reni (1575-1642). Su versión sobre el tema del Niño Jesús dormido se conoce por un grabado, atribuido a Bartolomeo Coriolano (1590/99-1676), hecho entre 1625 y 1635 (fig. 48). La escena, totalmente privada de inscripciones, tiene lugar también debajo de un denso cortinaje. En ella están incorporados, al igual que en el

¹⁷ El grabado de Giacomo Francia aparece también en García Sanz, *El Niño Jesús*, 346-347.

¹⁸ Sobre este tema, véase el capítulo que dedica José Luis Bouza Álvarez a “El origen romano del yacente ‘*in somno pacis*’”, *Religiosidad Contrarreformista y cultura simbólica del Barroco* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990), 361-375.

grabado de Francia, elementos alusivos tanto a la Pasión (la corona de espinas, la cruz y los clavos) como a la muerte (el cráneo humano y el reloj de arena).

A lo largo del siglo XVII, el tipo iconográfico del Niño Jesús dormido se difundió también por el territorio español. Sin embargo, las evidencias muestran que sus representaciones tuvieron fuentes que no necesariamente fueron las boloñesas. El ejemplo más notable lo constituyen las pinturas del sevillano Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682) de quien se conocen, por lo menos, tres versiones del Niño Jesús dormido.¹⁹ De dichas obras solo la más tardía (pintada c. 1670-1675) presenta ligeras similitudes con el grabado de Bartolomeo Coriolano (fig. 49). Para darse cuenta de esto basta tan solo una mirada. En ambos casos, el cuerpo de Jesús se extiende paralelo al mástil de la cruz adaptada al tamaño del infante, mientras que uno de los brazos reposa a la altura de la cadera. En el lienzo de Murillo, el otro brazo sostiene la cabeza del pequeño, apoyándose para esto sobre un cráneo humano similar al del grabado.

¹⁹ Las tres pinturas de Murillo a las que me refiero son el tema central del artículo de Nerea V. Pérez López, "Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz", *Boletín de Arte* 36 (2015): 145-154. Las asociaciones iconográficas que expone la autora son más amplias de las que aquí señalo.



Figura 48. Bartolomeo Coriolano (atrib.) a partir de Guido Reni, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1625-1635, xilografía, 8.09 x 12.04 cm, The British Museum, Inglaterra.



Figura 49. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1670-1675, Graves Gallery, Inglaterra



Figura 50. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1660-1665, Museo del Prado, España.

Existen mayores semejanzas entre las dos obras restantes (elaboradas alrededor de 1660-1665) y sus posibles fuentes. Una de ellas parece estar inspirada en el Eros o Cupido dormido que Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) pintara en Nápoles, en 1608 (fig. 50 y fig. 51) quizá teniendo también como referente los yacentes funerarios romanos. La otra obra podría estar basada en una escultura semejante a la de Eros dormido (siglo II d.c.) que fue hallada en la villa romana de Pisões, en Portugal (fig. 52 y fig. 53).²⁰ Estas similitudes entre el Niño Jesús dormido y el dios Eros de la antigüedad helenística son correspondencias visuales sumamente importantes, puesto que dan cuerpo las correspondencias simbólicas y emotivas de las que me ocupó en el siguiente apartado de este capítulo.

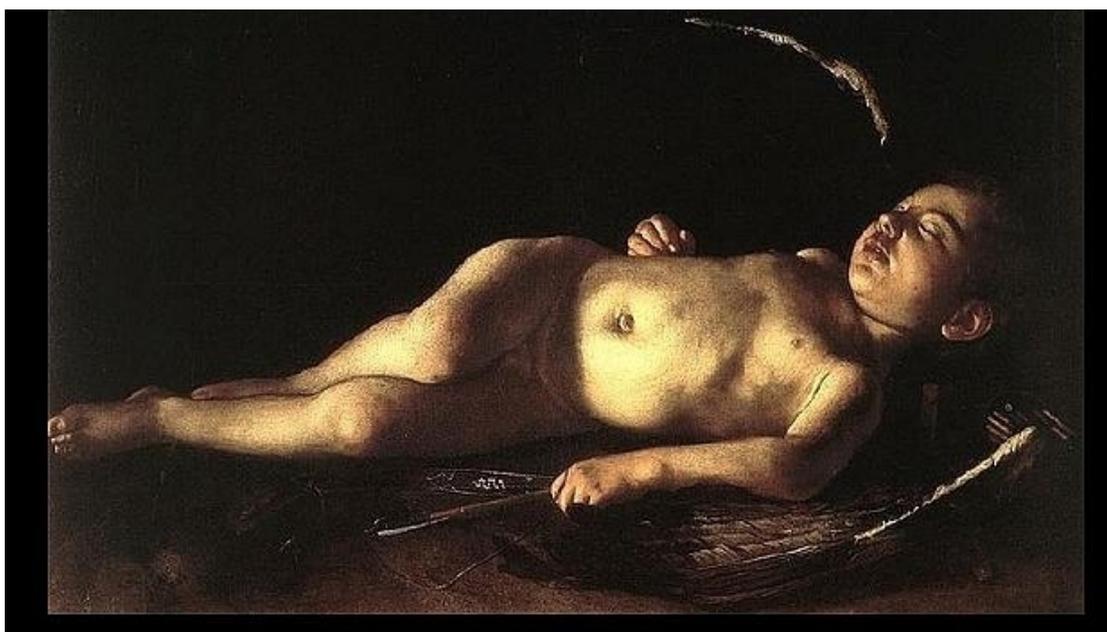


Figura 51. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Cupido o Eros dormido*, 1608, Palazzo Pitti, Italia.

²⁰ Esta versión del *Niño Jesús dormido sobre la cruz* fue, al parecer, la más difundida tanto en España como en los territorios de ultramar, según prueba su ingente cantidad de copias.



Figura 52. Bartolomé Esteban Murillo, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1660-1665, colección privada, Inglaterra.



Figura 53. *Eros dormido* de la villa romana de Pisões, siglo II d.c, Portugal.

Al pintar al Niño Jesús dormido sobre la cruz, Nicolás Enríquez retoma el tipo iconográfico originado en Italia y desarrollado en España. Sin embargo, no utiliza los mismos modelos que pudieron servir a Murillo. Tampoco parece haberse inspirado en sus obras. La figura de Jesús representada en la lámina novohispana copia una escultura atribuida al taller del imaginero Juan Martínez Montañés (1568-1649),²¹ la cual gozó de una amplia difusión en Iberoamérica (fig. 54).²² Se trata de una de las muchas esculturas que conformaron una serie de vaciados de peltre, obtenidos a partir de un modelo en madera o barro, el cual aún no ha sido localizado todavía.²³ Estas imágenes podían (o no) incluir una clavera colocada bajo la intersección de los maderos de la cruz, casi como si se tratase de una almohada que sostenía tanto la cabeza del infante como el travesaño en que esta se apoya a su vez.

²¹ Juan Martínez Montañés fue un escultor español. Probablemente recibió su formación en Granada, en el taller de Pablo de Rojas. Es uno de los representantes más destacados de la escuela sevillana. A partir de 1605, y hasta 1620, realizó una serie de obras representativas de su producción, como “El Cristo de la Clemencia”. A partir de 1620 trabajó en colaboración con su discípulo Juan de Mesa. Sus obras se distinguen de las obras castellanas “por su serenidad, mesura y la distinción clásica, con un realismo poco dramático”: “Biografía de Juan Martínez Montañés”, http://www.españaesultura.es/es/artistas_creadores/juan_martinez_montane.html, consultado el 24 de abril de 2018.

²² Sobre este tema, véase el artículo de Ángel Peña Martín, “Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Montañés en Iberoamérica”, *TRIM* 3(2011): 75-88.

²³ Esta información está tomada de la ficha catalográfica del Niño Jesús dormido del Museo Nacional, disponible en: “Red digital de colecciones de museos de España”: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>, consultado el 30 de julio de 2016. La imagen tiene el número de inventario CE0740.



Figura 54. Taller de Juan Martínez Montañés, *Niño Jesús dormido sobre la cruz*, c. 1601-1625, peltre policromado, 14 x 41 x 20 cm, Museo Nacional de Escultura, España.

En la ficha catalográfica que acompaña a la escultura del Niño Jesús dormido del Museo Nacional de Escultura (España) se afirma que esta popular imagen —como muchas otras asociadas al círculo motañesino— deriva del Niño Jesús triunfante, o sea de la escultura que Martínez Montañés fabricó para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla en 1607 (fig. 55).²⁴ Yo discrepo. A mi parecer queda claro que el Niño Jesús dormido tiene una anatomía y una postura corporal (especialmente en los miembros inferiores) más semejante a la del infante con cabellos ensortijados que grabó el alemán Barthel Beham (1502-1540) en 1525 (fig. 56)²⁵ Por lo tanto, es probable que esta sea la fuente gráfica directa más antigua de la que deriva el Niño Jesús dormido de Enríquez.²⁶

²⁴ Sobre el origen del Niño Jesús triunfante, véase Emilio Gómez Piñol “El Niño Jesús de la Sacramental del Sagrario de Sevilla: introducción al estudio de la génesis de un prototipo distintivo de la escultura sevillana”, en *Actas del Coloquio Internacional. El Niño Jesús y la Infancia en las artes plásticas, siglos XV al XVII. IV Centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*, ed. Rafael Ramos Sosa (España: Archicofradía del Santísimo Sacramento, 2010), 15-104.

²⁵ Barthel Beham fue un grabador notable por la calidad de su trabajo realizado en pequeñas láminas de cobre el cual muestra la influencia del estilo tardío de Albrecht Dürer. Los 252 grabados que se conservan



Figura 55. Juan Martínez Montañés, Niño Jesús triunfante de la Hermandad Sacramental del Sagrario de Sevilla, 1607.



Figura 56. Barthel Beham, Niño durmiendo sobre un cráneo, 1525, grabado, 3.4 x 4.8 cm, The British Museum, Inglaterra.

incluyen temas bíblicos y mitológicos, alegorías y elementos decorativos: "Encyclopaedia Britannica", <https://www.britannica.com/biography/Hans-Sebald-Beham#ref260851>, consultado el 16 de marzo de 2018

²⁶ Las similitudes entre las vanitas infantiles de Barthel Beham y los Niños dormidos fabricados en España aparecen mencionadas también en García Sanz, *El Niño Jesús*, 344.

San Juan Bautista imponiendo silencio

La inclusión del Bautista acompañando a Jesús forma parte de una larga tradición iniciada en Italia que relaciona la infancia de ambos infantes. La representación de la Sagrada Familia con el Bautista niño empezó en el siglo XIII, como consecuencia de la diseminación de los evangelios apócrifos donde se narran diversos episodios de la vida de San Juan.²⁷ Para inicios del siglo XIV, la absorción de estos relatos parece haber sido completa. Una obra clave en este proceso fue la “Vita di San Giovanni Battista” (1320-1342) del dominico Domenico Cavalca (c. 1270-1342).²⁸ Lejos de ser una traducción literal de las fuentes orientales, el texto de Cavalca enriquece los relatos sobre la vida del San Juan. De ahí que este escrito se convirtiese pronto en la fuente literaria renacentista más importante para la iconografía del Bautista.²⁹ En esta obra, el culmen de la unión entre ambos niños se establece en la revelación de la Pasión que Jesús hace a Juan, pidiéndole que la mantenga siempre en secreto. De acuerdo con la narración, Jesús dijo: “No digamos nada más ahora,

²⁷ Louis Réau, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2 (Barcelona: del Serbal, 2000), 157. De acuerdo con el autor, estos episodios penetraron en Occidente a través de las *Meditationes Vitae Christi* (c. 1300) del Pseudo-Buenaventura, en especial aquel que narra la estancia de Jesús, María y José en casa de Isabel, después de la huida a Egipto.

²⁸ Domenico Calvaca fue un célebre autor de literatura espiritual en lengua vulgar. Fue también traductor y predicador. Se mantuvo en estrecho contacto con algunos conventos femeninos de la zona cercana al convento de Santa Caterina, en Pisa (Italia), donde residió. Otros datos biográficos relevantes pueden consultarse en Carlo del Corno, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 22 (1979), disponible en [http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cavalca_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cavalca_(Dizionario-Biografico)/) (consultado el 19 de marzo de 2018).

²⁹ Marilyn Aronberg Lavin, “Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism”, *The Art Bulletin* 37, no. 2 (1995): 86-87. De acuerdo con Louis Réau los episodios de la infancia del Bautista penetraron en Occidente a través de las *Meditationes Vitae Christi* (c. 1300) del Pseudo-Buenaventura, en especial aquel que narra la estancia de Jesús, María y José en casa de Isabel, después de la huida a Egipto: *Iconografía del Arte Cristiano*, 157.

pues es hora de dormir'; le impuso silencio [a Juan] para que no contase nunca a nadie lo que había oído".³⁰

La popularidad de los relatos de Domenico Cavalca repercutió en la producción pictórica. Hacia finales del siglo xv, la representación de Jesús y de Juan como niños fue particularmente notable en el ámbito florentino.³¹ Pero no fue sino hasta las primeras décadas del siglo xvi que apareció la figura del Bautista niño indicando su silencio y, al mismo tiempo, imponiéndolo. Esta representación se incluyó en *La Madonna del silenzio*, cuadro que Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) pintó en 1538.

³⁰ “[Dice Jesús a Juan] Tú has leído bien todas las profecías que se han escrito sobre mí pero no las has comprendido por completo. [...] Comienza Jesús a narrar todas las injurias y todas las villanías que tendrían lugar durante su Pasión: cómo lo apresarían, atarían y conducirían ante los príncipes y los sacerdotes, cómo lo abofetearían, cómo le escupirían en la cara, le cortarían la barba, lo azotarían en la columna, y así toda la Pasión paso por paso. Juan Bautista sentía en sí una alegría mezclada con tanto dolor y compasión por el Señor, que si Dios no lo hubiese sostenido habría caído muerto a los pies de Jesús. Cayó sobre la tierra; Jesús lo levantó y comenzó a consolarlo hablándole sobre su gloriosa resurrección y admirable ascensión, y de la venida del Espíritu Santo, y aun cuando Juan estaba feliz de escuchar estas cosas le quedó, sin embargo, un clavo de la Pasión en el corazón. No pasó jamás ni un día ni una noche en que no llorase y se doliese pensando en aquella Pasión. Jesús dijo: “No digamos nada más ahora, pues es hora de dormir”; le impuso silencio [a Juan] para que no contase nunca a nadie lo que había oído”. [*Tu hai bene letto le profezie che si dicono di me ma non le hai ancora intese in tutto. [...] Comincia Gesù a raccontare tutte le ingiurie e tutte le villanie che dovevano essere intorno alla sua Passione: come sarebbe stato preso e legato e menato dinanzi ai principi e ai sacerdoti, e come gli sarebbe dato nel volto, e come egli gli sputerebbero nella faccia, e pelerebbergli la barba, e battuto alla colonna, e tutto l'ordine de la Passione punto per punto. Or t'aspetta, Giovanni Battista, ora è mescolata la tua allegrezza di tanto dolore e di sì gran compassione al Signore che se non fosse che Iddio li teneva sarebbe caduto morto ai piedi di Gesù. E cadde in terra, e Gesù li levò su e cominciollo a confortare e a dire della sua grandiosa resurrezione e ammirabile ascensione e dell'avvenimento dello Spirito Santo. E benché Giovanni lo ascoltasse e fosse lieto di udirne ogni cosa nondimeno li rimasse un chiavello nel cuore di Passione. Gesù disse: “Non diciamo più oggimai perch'egli è tempo di dormire”, ma posegli silenzio che non lo dovesse mai dire a persona”]: Domenico Cavalca, *Volgarizzamento delle Vite de' Santi Padri* (Napoli: Raffaele de Stefano, 1836), 376-377. La traducción es mía.*

³¹ Lavin, “Giovannino Battista”, 99.



Figura 57. Giulio Bonasone a partir de Miguel Ángel, *La Madonna del silenzio*, c. 1561-1570, grabado, 39.1 x 28.6 cm, the British Museum, Inglaterra.

La Madonna del silenzio se conoce en nuestros días por un grabado (c. 1561-1570) del boloñés Giulio Bonasone (c. 1498-después de 1574) (fig. 57).³² En él se ve al Niño Jesús durmiendo en el regazo de su madre con una soltura que parece evocar una muerte reciente. Su figura hace eco de algunas imágenes de la Piedad producidas en los Países

³² Giulio Bonasone fue pintor y grabador. Probablemente fue discípulo de Lorenzo Sabbatini. Trabajó en Roma, Mantua y Venecia donde produjo varios grabados a partir de las obras de otros pintores notables. Para un estudio detallado del pintor y su obra, véase Madeline Cirillo, *Giulio Bonasone and Sixteen Century Italian Printmaking* (Tesis doctoral, The University of Wisconsin-Madison, 1978).

Bajos, hacia finales del siglo XIV y principios del XV, en las que se representaba a Cristo adulto muerto en el regazo de la Virgen, pero con las dimensiones de un niño.³³

En el grabado de Giulio Bonasone, José y María observan atentos al pequeño Jesús. El Bautista niño se inclina también hacia él, con el índice apoyado sobre los labios. Esta composición muestra a la Sagrada Familia, con San Juan incluido, en una atmósfera más íntima y cotidiana de la que se había difundido hasta entonces por el norte de Italia.³⁴ En ella destaca la cercanía entre Jesús y la Virgen. La actitud de abandono del Niño sobre su madre, así como la amorosa intención de esta por cubrirlo, contrastan notablemente con la adoración distante de María característica de algunas pinturas de Piero della Francesca (c. 1415-1492) o de Giovanni Bellini (c. 1430-1516).

Esta dimensión emotiva permeó la producción pictórica del ámbito Iberoamericano. Ahí se produjo, desde finales del siglo XVI, una cuantiosa cantidad de obras basadas en el tema de la Sagrada Familia con el Niño y el joven San Juan imponiendo silencio.³⁵ En la América meridional del siglo XVIII, fueron muy populares las versiones peruanas inspiradas en un grabado de Hieronymus Wierix (1553-1619) que representa a la Virgen María y a San José, con un ángel, contemplando al Niño Jesús dormido (fig. 58 y fig. 59).³⁶ La inmensa mayoría de estas obras destaca por la incorporación del Bautista niño como un elemento proveniente de fuente gráfica distinta de la de Wierix. Es probable que, para algunas obras,

³³ Estas imágenes han sido estudiadas por Joanna E. Ziegler, *Sculpture of Compassion: the Pietà and the Beguines in Southern Low Countries, c. 1300-c. 1600* (Bruxelles/Rome: Institut Historique Belge de Rome, 1992), 141.

³⁴ André Chastel, *El gesto en el arte*, trad. María Condor (Madrid: Siruela, 2004), 72.

³⁵ Cabe mencionar entre los ejemplos peninsulares: *La Virgen con el Niño y San Juanito* (c. 1570) de Luis de Morales, *La Sagrada Familia con Santa Ana y San Juanito* (c. 1600) de El Greco y *La Sagrada Familia* de Miguel Jacinto Meléndez (1732). Las tres obras forman parte de la colección del Museo del Prado.

³⁶ En Perú se conservan pinturas inspiradas en el mismo grabado que datan de finales del siglo XVI y del siglo XVII. Un par de ellas pueden verse en el sitio "Pessca. Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art", consultado el 31 de agosto de 2016, <http://colonialart.org/>.

dicha fuente correspondiese una imagen de la Virgen de la Novena (o Virgen del silencio) de Madrid (fig. 60), como ha sugerido Rosario I. Granados.³⁷ Mientras que para otras pudo haberse utilizado, por lo menos, una fuente más —no localizada todavía— donde el joven Bautista figuraba representado con un índice puesto sobre los labios y el otro señalando al cuerpo de Jesús.



Figura 58. Hieronymus Wierix, *La Sagrada Familia con el Niño dormido*, grabado, antes de 1619, 9.4 x 6.6 cm, The British Museum, Inglaterra.

³⁷ Rosario I. Granados "Research Update. September 2016 - January 2017. Collection of Carl & Marylenn Thoma", texto inédito. Agradezco mucho a la autora por haber compartido conmigo este trabajo.



Figura 59. Anónimo peruano, *El Niño Jesús durmiendo, la Virgen, San José y San Juan Bautista Niño*, óleo sobre lámina de cobre, siglo XVIII, Collection of Carl & Marilyn Thoma, Estados Unidos.



Figura 60. Virgen de la Novena, óleo sobre tela, siglo XVIII, Iglesia de San Sebastián (Madrid), España.

Fue quizá esta hipotética segunda fuente, la que sirvió de base al San Juan niño de Nicolás Enríquez. La lámina muestra una de las versiones más tardías que reúne al Niño Jesús dormido y a San Juan Bautista. Se trata de una obra que sobresale por su austeridad si se le compara con las obras peruanas del mismo periodo. Esto se debe, por un lado, a la reducción de personajes en la escena y, por otro lado, a la supresión de las *arma Christi* a excepción de la cruz. La sencillez de la representación aunada a la neutralidad del fondo intensifica el poder comunicativo de la gestualidad. Esta estrategia aisla y transmite de forma efectiva un núcleo emotivo vinculado, desde épocas muy antiguas, a una carga simbólica implícita en la postura corporal de ambos niños, como a continuación veremos.

5.3 — El sueño y el silencio en correspondencias gestuales

Las connotaciones simbólicas del cuadro de Nicolás Enríquez se fundan en la idea del sueño como ensayo de la muerte. Asociadas siempre a esta correspondencia, la gestualidad de sus personajes se comporta como una fórmula de *pathos*, es decir, como un gesto corporal de origen clásico que se ha transmitido a lo largo de la historia, sin perder su carga simbólica y emotiva, según explica Aby Warburg (1866-1929).³⁸ De esta manera, el Niño Jesús adquiere los atributos de Eros, dios del amor, mientras que el Bautista Niño adopta los de Harpócrates, dios del silencio. En esta sección expongo el origen de ambas fórmulas. También profundizo sobre su significado y adaptación a los principios de la nueva religiosidad dieciochesca a través de su relación con algunos villancicos.

La correspondencia entre el sueño y la muerte proviene de la antigüedad clásica. Esta fue hábilmente adaptada al cristianismo por el humanismo renacentista que defendía

³⁸ Citado por Linda Báez Rubí, *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005), 216-217.

la existencia de enseñanzas ocultas detrás de los relatos mitológicos. En la *Filosofía secreta* (1585), el matemático y escritor religioso Juan Pérez de Moya (c. 1513-c.1596)³⁹ afirma, por ejemplo, que Dios impuso el sueño como recordatorio constante de la muerte. También señala su parentesco con Lete (una personificación del olvido) en alusión a la pérdida de contacto con el mundo que experimenta todo aquel que duerme.⁴⁰

A lo largo del siglo XVI, el sueño se asoció asimismo al tránsito veloz de la infancia a la muerte. Esta asociación se expresó a través de la sentencia latina “Al nacer empezamos a morir” (“*Nascendo morimur*”)⁴¹ que, en no pocas ocasiones, acompañó a las *vanitas* infantiles.⁴² Dicha correspondencia se encontraba asimismo en el Libro de Job. Su frase “llevado del seno materno al sepulcro” (“*de utero translatus ad tumulum*”) sirvió como punto de partida a las reflexiones teológicas de San Agustín y San Jerónimo que nutrieron los sermones del siglo XVII.⁴³ En la España de dicho siglo, el tema se desarrolló ampliamente. La preocupación por la fugacidad de la vida se manifestó, por ejemplo, en obras de carácter filosófico y moralista como *La cuna y la sepultura* (1634) de Francisco de

³⁹ Juan Pérez de Moya fue un erudito humanista. Su último libro fue *Filosofía secreta*. Durante el siglo XVII, esta se convirtió en una de las obras de referencia obligada para adentrarse en la mitología grecolatina. Para un contextualización de Pérez de Moya en el ambiente intelectual del siglo XVI, véase Fernando Chica Arellano, “Juan Pérez de Moya (1513-1596) en su vertiente de orador sagrado”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 171 (1999): 147-198, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1211011>, consultado el 24 de abril de 2018.

⁴⁰ Juan Pérez de Moya, *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina de provecho a todos estudios* (Alcalá de Henares: Andrés Sánchez, 1611), 539.

⁴¹ La sentencia proviene del *Astronomicum* de Manilio, astrólogo y poeta del siglo I, cuya obra fue redescubierta en el siglo XV: “Al nacer empezamos a morir, y el fin es consecuencia del principio”: Manilio, *Astrología*, trad. Francisco Calero y Ma. José Echarte (Madrid: Gredos, 2002), 122.

⁴² Enrique Valdivieso, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002), 133. Como señala el autor, estas imágenes se caracterizan por representar a un niño pequeño desnudo, colocado cerca de un cráneo humano o de un reloj de arena. A este género pertenecen las figuras 4, 5, 6, y 12 de este capítulo.

⁴³ Job 10:18-19: “¿Por qué me sacaste del seno materno? / Estaría ahora muerto, / sin que ojo alguno me hubiera visto. / Sería como si nunca hubiese existido, / llevado del seno materno al sepulcro”. A los comentarios de los Padres de la Iglesia sobre este pasaje se refiere Pérez López, “Murillo”, 151.

Quevedo (1580-1645) y también en la obra dramática de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681).

En conexión con estos antecedentes, la unión directa entre la niñez y muerte, trazada en la figura del Niño dormido, dejaba en claro que el propósito del nacimiento de Jesús era su sacrificio. La aceptación de esta condición constituía, según las nociones teológicas difundidas en la época, una prueba de su inmenso amor por la humanidad. En teoría, los misterios de la Encarnación y la Redención, anclados en dicho afecto, solo podían aproximarse a través de la contemplación silenciosa. Esta ayudaba a descubrir, en el reposo aparente del cuerpo, la actividad continua de la esencia divina.⁴⁴

Jesús—Eros

A la capacidad amorosa de Jesús niño se aludió mediante correspondencias con el Eros mitológico gestadas en la época helenística. En aquel periodo las representaciones de Eros como un niño (y de sus acompañantes los erotes) gozaron de un particular auge. A veces se les mostraba imitando las acciones de semidioses o héroes adultos, o simplemente portando alguno de sus atributos, como la piel del león de Nemea o la maza de Hércules. Sin embargo, la representación más común fue la de un infante alado dormido, cerca de un arco con el carcaj y las flechas, que empuña un ramo de adormideras. Se piensa que, en sus orígenes, estas imágenes del Amor dormido tuvieron un sentido funerario relacionado con

⁴⁴ Cabe señalar aquí, que la figura de Cristo (adulto) dormido en la cruz se entendió, desde la época bizantina, como una fórmula conciliadora entre la apariencia exterior de la muerte y la vida interior de la divinidad: Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Madrid: Akal, 2009), 360.

las tumbas infantiles y que poco a poco fueron incorporándose a la decoración de las fuentes en casas y palacios donde, en épocas recientes, se hicieron importantes hallazgos.⁴⁵

Las esculturas romanas de procedencia hispana con estas características forman una nutrida serie.⁴⁶ Por lo general, sus elementos pueden clasificarse en cuatro grupos, según la postura de sus brazos —brazo derecho doblado por delante cuerpo con la mano sosteniendo la cabeza; ambos brazos extendidos a lo largo del cuerpo; brazo derecho por encima de la cabeza; brazo izquierdo flexionado debajo del cuerpo, con la mano sosteniendo la cabeza— o en dos grupos atendiendo a la edad de los niños representados (infantes o púberes). Al parecer, *El Niño Jesús dormido* de Nicolás Enríquez está emparentado con un fragmento de Eros dormido encontrado en Málaga. Este representa a un infante de pocos años de edad, con ambos brazos parcialmente extendidos, que sostiene en una de sus manos algunos capullos de adormidera. Es posible que con la otra mano sostuviese un arco (fig. 61).⁴⁷

⁴⁵ María Luisa Loza Azuaga y Daniel Botella Ortega, "Escultura romana de Eros dormido de Lucena (Córdoba)", *Mainake* 2, no. 32 (2010): 996.

⁴⁶ Entre estas figuras hay que incluir aquellas procedentes de Tarragona, Córdoba, Extremadura y Elche. José Miguel Noguera señala que un significativo número de esculturas fueron recuperadas a lo largo del Renacimiento. Varias de ellas se incorporaron a colecciones anticuarias. A partir de entonces se formó un *corpus* de láminas, grabados y moldes en yeso que circularon en los talleres de pintores y escultores por varios siglos. En no pocas ocasiones, estas imágenes sirvieron de modelo a obras con temática religiosa: "Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco. Iconografía del Niño adormecido", *Locus amoenus*, 3 (1997): 15-23.

⁴⁷ Loza, "Escultura romana": 997.



Figura 61. *Eros dormido*, mármol calcáreo blanco, siglo II-siglo III (primera mitad), Museo Municipal de Antequera, España.

La impostación de los miembros del Niño Jesús recostado sobre la cruz (especialmente la del brazo derecho) es muy semejante a la del Eros dormido de Málaga escultura. Gracias a esta similitud la carga simbólico-emotiva asociada a la gestualidad de la figura se conserva y se transmite. Así tenemos que Jesús, el dios niño del cristianismo que representa al amor, duerme.⁴⁸ El sentido funerario de Eros dormido se transmite también a través de los párpados cerrados del Niño, en una clara alusión a una muerte que debía parecer tan actual como futura. El significado de la imagen sería entonces que Jesús nace y al dormir muere enseguida; emprende (por amor) su labor redentora desde la cuna, casi sin detenerse en la vida. Es probable que, para desentrañar los significados ocultos en la gestualidad, hubiera sido útil la reflexión silenciosa sugerida en la figura de San Juan Bautista.

⁴⁸ La representación de Jesús con los atributos del dios Amor es frecuente en la emblemática del siglo XVII. *El libro Divinis Amoris Emblemata* de Otho Vaenius, publicado en Amberes en 1615, señala el inicio de esta tradición figurativa. La popularidad de esta literatura aumentó de forma paralela al culto al Niño Jesús en los países europeos, especialmente en Francia por intervención del Cardenal Bérulle: Mario Praz, *Imágenes del Barroco. Estudios de emblemática* (Madrid: Siruela, 1989), 154-194.

Juan Bautista—Harpócrates

La gestualidad del Bautista niño tiene también correspondencias con la mitología. Con el índice bajo los labios se representaba al Harpócrates, dios niño del silencio y guardián de los secretos místicos. Este era la versión helenística del dios egipcio Her-pad-chered cuyo nombre significa literalmente Horus el Niño (fig. 62).⁴⁹ El gesto del silencio — o *signum harpocraticum*, como lo denomina André Chastel⁵⁰— era el símbolo de un silencio sacro asociado en sus orígenes a los cultos místicos, los cuales predicaban la posibilidad de que los hombres accediesen al conocimiento de verdades superiores.



Figura 62. Harpócrates, 117-138 a.C, mármol, 158 cm de altura, Musei Capitolini, Italia

⁴⁹ Philippe Matthey, “Chut! Le signe d’Harpocrate et l’invitation au silence”, en *Dans le laboratoire de l’historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, eds. F. Prescendi y Y. Volokhine (Genève: Labor et Fides, 2011), 542.

⁵⁰ Chastel, *El gesto*, 69.

Entre estos cultos se encontraba el ritual conocido como la liturgia de Mitra. Durante su desarrollo, el hechicero entraba en trance recitando una fórmula mágica. Esta supuestamente le permitía convertirse en deidad y contemplar a los dioses en su forma de planetas. Una vez alcanzada esta visión, recurría al signo harpocrático para garantizar su silencio y prevenir así que la cólera de los dioses recayese sobre él.⁵¹ En ese contexto, el gesto del silencio indicaba la posesión de un saber sobrenatural que marcaba la transición de la condición humana a la divina.

El Bautista niño adquiere un papel semejante al del hechicero en la liturgia de Mitra al efectuar el signo harpocrático. Se muestra a sí mismo como poseedor de un conocimiento divino que, si volvemos al relato de Domenico Cavalca, resulta ser la revelación de la Pasión hecha por Jesús. A través del gesto del silencio, la imagen del niño santo se funde con la del sabio y la del religioso antiguo. A esta condición se suma el silencio como un atributo que confirma la supuesta superioridad del Bautista, con respecto al resto de la humanidad, asentada en las *Sagradas Escrituras*.⁵² En teoría, sería esta preeminencia la que obligaría a callar a cualquiera que se situase ante Juan,⁵³ o bien delante de una imagen suya.

A la imposición de silencio se añade la didáctica de su dedo índice señalador. Con este gesto, el Bautista revela a quien lo mira la misma verdad que lo obliga a callar, es decir, que Jesús es la víctima sacrificial. O eso indica la frase escrita en la filacteria que pende de la delgada cruz apoyada contra el pecho de Juan, un símbolo del *Logos* (o de la palabra divina)

⁵¹ El índice colocado sobre los labios es una variante del gesto harpocrático. Esta simbolizaba la clausura del cuerpo como protección ante una posible intrusión demoníaca, o bien ante la salida de cualquier palabra impura: Matthey, "Chut!", 548, 551.

⁵² "No se ha levantado entre los hijos de mujer, uno mayor que Juan el Bautista": Mateo 11:11.

⁵³ Este argumento se difundió, sobre todo, a través de los sermones. Véase, por ejemplo, Juan de Jesús María, "Del mayor entre los nacidos, San Juan Bautista" (1708), en *Árbol de vida con doce frutos al año en sermones varios de los misterios y de los santos más clásicos* (Zaragoza: herederos de Manuel Román, 1718).

que debe su relevancia principalmente a la intensidad gestual. La noción teológica de la redención se transmite visualmente así,⁵⁴ unida a una serie de símbolos implícitos en las correspondencias cuya intensidad afectiva (y sus cambios de énfasis durante el siglo XVIII) puede aproximarse a través de la poesía y la música de algunos villancicos.

5.4 — El sueño y el silencio en los villancicos de arrullo

Algunos villancicos compuestos a manera de arrullo para Jesús ayudan a distinguir los elementos más tradicionales del *Niño Jesús dormido* de Enríquez. También ofrecen una visión idealizada de la interioridad del creyente que contribuye a dilucidar las implicaciones emotivas ligadas a la simplificación iconográfica. Hablamos de composiciones que resaltan la oposición dialéctica entre el sueño y el silencio que acompaña al Niño dormido desde sus orígenes, al tiempo que muestran una adecuación simbólica del tópico acorde a los cambios en la sensibilidad religiosa, así como a la estética musical y literaria característica de la segunda mitad del siglo XVIII. De estos villancicos de arrullo analizo a continuación un par de ejemplos significativos.⁵⁵

Si el Amor se quedare dormido representa la encarnación poética y sonora del orden tradicional de las correspondencias que subyacen a la figura del Niño Jesús dormido. La poesía de origen peninsular fue puesta en música (para dos tiples, contralto, tenor y acompañamiento) por Juan de Araujo (1646-1712), compositor español, quien fue nombrado maestro de capilla de las catedrales de Lima, en 1674, y de Chuquisaca, en

⁵⁴ La transmisión de nociones teológicas por medio de las imágenes del Bautista se verifica ya en los iconos bizantinos. A este respecto, véase: Belting, *Imagen y culto*, 187-192.

⁵⁵ Los villancicos de arrullo (o rorros) que forman parte del repertorio de Sucre han sido tipificados y analizados por Illari, "Polychoral culture", vol. 3, 488-515.

1680.⁵⁶ La música aquí analizada se conserva en un juego de papeles, copiados hacia 1713, que probablemente proviene del convento de Santa Clara (fig. 63 y fig. 64). Ahí debió cantarse por lo menos una vez, en 1754, según consta en la información de la portada.⁵⁷

La poesía desarrolla el tópico del sueño a partir de la correspondencia entre el Niño Jesús y Eros. Esta se plantea desde el inicio del estribillo. Ahí se presenta la figura del Amor durmiendo sobre un lecho de flores (que recuerda, por cierto, a los cuadros peruanos). El exordio se amplía, primero, con la introducción de la oposición entre sueño y la vigilia, y a continuación mediante una petición del silencio (o cuando menos de bajar la voz) para mantener el equilibrio de la oposición. Esta se sintetiza identificando el reposo como una condición del cuerpo que delata la vigilia del alma. Tal exposición enmarca una narración distribuida en tres coplas, que tratan sobre las armas empleadas por el dios niño amante, y una copla más a manera de conclusión donde se acusa a la indiferencia humana de interrumpir el sueño de Jesús (ej. 1).

⁵⁶ Véase "Araujo, Juan de", *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. 1, coord. Emilio Casares Rodicio (España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 569-574.

⁵⁷ Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia (en adelante ABNB), Juan de Araujo, *Si el Amor se quedare dormido*, Música 986. El documento presenta marcas de propiedad. En la parte de tenor (f. 1r) está añadido el nombre de Gertrudis Azeytuno. El texto tiene una concordancia literaria con el pliego intitulado *Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Reyes de este año de 1697*, BNE, VE/91/38(1).

Ejemplo 1. Si el Amor se quedare dormido, texto completo y análisis formal*Estríbillo*

Si el Amor se quedare dormido
 y herido de amores
 en catre de flores
 quiere descansar,
 ¡ay, ay, ay!
 ¡Dejadle dormir!
 ¡Dejadle velar,
 que de rey los desvelos
 aun al sueño le roban el sueño!
 ¡Quedito, quedo,
 que vela dormido,
 que duerme despierto!
 ¡Nadie se mueva,
 que de Amor en la pena
 duerme el sentido
 y el alma vela!
 ¡Nadie se mueva!

[Exordio: correspondencia
 Jesús-Eros]

[Ampliación 1: oposición
 sueño-vigilia]

[Ampliación 2: petición
 de silencio. Síntesis de la
 oposición dialéctica]

Coplas

1. El Niño gigante
 dejando la guerra
 se viste de amante
 y dando en la tierra
 su valor constante
 vence con gemir
 su misma dolencia
 ¡Dejadle dormir
 y nadie se mueva!

[Narración: glosas sobre las
 armas de Jesús-Eros]

2. Con su llanto ardiente
 trae corazones
 de todo el oriente,
 sus blandos arpones
 le hacen más doliente
 de amor singular
 que el pecho penetra.
 ¡Dejadle velar
 y nadie se mueva!

3. El suspiro blando
 de su mismo aliento
 lo arrulla callando
 y el grande contento
 le está preparando
 catre en que vivir
 pueda su fineza.
 ¡Dejadle dormir
 y nadie se mueva!

4. De rey poderoso
las grandes finezas
hacen cuidados,
del hombre tibiezas
turban el reposo
sin poder formar flores
en que duerma.
*¡Dejadle velar
y nadie se mueva!*

[Peroración: indiferencia humana
que perturba el sueño de Jesús]

Para empezar, *Si el Amor se quedare dormido* se funda en una agudeza por contradicción de los afectos (diría, Baltasar Gracián) que conjuga de forma excepcional lo literario con lo sonoro.⁵⁸ Con esto me refiero a que los recursos musicales usados en la composición generan puntos de tensión contrastantes con el contenido de la poesía.⁵⁹ La tensión se origina en los elementos mismos del lenguaje musical: el ritmo “apacible”, ternario, se contrapone a síncopas y retardos. En forma discreta, estos crean disonancias que ponen en entredicho la placidez rítmica. Así, la composición de Araujo comunica el contenido del texto por medio de un lenguaje musical que expresa un reposo salpicado de intranquilidad y sufrimiento. Los abundantes cambios de centro tonal, tanto en el estribillo como en las coplas, refuerzan esta idea, al tiempo que juegan con el sentido de unidad tonal que suele caracterizar al villancico como género.

Cada verso del poema se corresponde con una frase musical en la cual la rítmica se ajusta con precisión a la acentuación natural de las palabras, creando así el efecto declamatorio típico del villancico. Estas frases funcionan como unidades semánticas en las cuales Araujo introduce elementos que, en la mayoría de los casos, enfatizan las contradicciones subyacentes a la figura del Niño Jesús dormido. El sufrimiento implícito en el sueño, que es la actividad redentora del alma en vela, se manifiesta a través de una

⁵⁸ Gracián, *Agudeza*, 384-390.

⁵⁹ De acuerdo con B. Illari esta es una de las características más sobresalientes de los villancicos de arullo de Sucre: “Polychoral Culture”, vol. 1, 488-515.

proliferación de disonancias (c. 4, 6, 8, 17, 18, 59, 61, 62, 63 y 67, no ejemplificados). El dolor de Jesús-Eros dormido se encarna en las disonancias sucesivas (c. 9-15) (ej. 2).⁶⁰

Ejemplo 2. *Si el Amor se quedare dormido, c. 9-15.*

9

do, y_he - ri - do de_a - mo - res en ca - tre de flo - res

do y_he - ri - do de_a - mo - res en ca - tre de flo - res quie -

do y_he - ri - do de_a - mo - res en ca - tre - de flor - res

do y_he - ri - do de_a - mo - res en ca - tre de flo - res quie - re

do

La música pinta el sueño con figuraciones largas y ligaduras, en melodías lentas y fluidas, con disonancias ocasionales (15-20, ej. 3).⁶¹ El carácter lánguido y suave de este pasaje concuerda con el afecto del verso “quiere descansar” orientados a provocar el sueño, pero también a infundir tristeza en incluso arrancar lágrimas. Como se infiere a partir de la interjección “¡ay!” (21-23, no ejemplificado). Esta tiene una connotación negativa que refuerza el afecto doloroso de la poesía.

⁶⁰ Véase específicamente: c. 10-11, contralto y acompañamiento; 13-14, tiple 1 y acompañamiento.

⁶¹ El tópico del sueño aparece descrito en el texto de Bernardo Illari, “Agudeza de villancico: los *Plumajes* de Torrejón”, en prensa.

Ejemplo 4. Si el Amor se quedare dormido, c. 24-29.

24

Ti. 1
¡De - jad - le dor - mir!

Ti. 2
¡De jad - le ve - lar!

Al.
¡De - jad - le ve - lar!

Te.
¡De - jad - le dor - mir! Que del

Ac.

Ejemplo 5. Si el Amor se quedare dormido, c. 39-43.

39

Ti. 1
ño, ¡que - di - to! ¡Que - do!

Ti. 2
ño, ¡que - di - to! ¡Que - do! Que

Al.
ño, ¡que - di - to! ¡Que - do!

Te.
ño, ¡que - di - to! ¡Que - do! Que

Ac.
5b

El elaborado estribillo sirve de marco a cuatro coplas cantadas sobre la misma música, según la convención. Su variedad sonora depende exclusivamente de la diversidad de las tesituras vocales que intervienen en ellas. En las tres primeras coplas los gemidos (copla 1), las lágrimas (copla 2) y los suspiros (copla 3) se asocian con las armas de Jesús-Eros por su capacidad para conmover. En la copla 1 (a solo de tenor) el Niño Jesús cambia los atributos de guerrero por los de amante y aparece en la tierra. Su descenso se pinta con un madrigalismo formado por un movimiento melódico descendente que alcanza la nota más grave de la melodía (75-76, no ejemplificado). A sus gemidos les corresponde, en cambio, un gesto de lamento (81-83, no ejemplificado).⁶² En la copla 2 (a solo de tiple), las lágrimas del Niño se igualan a las flechas con que enamora el Eros mitológico. En la copla 3 (a solo de alto), los suspiros del Niño se asocian con un arrullo doliente que ayuda a preparar el lecho de su descanso. La copla 4 (a solo de tiple) concluye atribuyendo a la tibieza humana el poder de impedir que se formen las flores (o las virtudes) sobre las cuales descansa Jesús, perturbando así su sueño.⁶³

El sueño de Jesús, así como el silencio que lo propicia, continuaron siendo tópicos de la poesía villanciquera hasta bien entrado el siglo XVIII. Sin embargo, al igual que en las

⁶² Recordemos que, en las coplas, los correlatos musicales de la poesía (cuando los hay) suelen funcionar únicamente para la copla 1.

⁶³ Al menos desde el siglo XVI, las flores aparecen en la literatura espiritual como un símbolo de las virtudes que debían cultivarse durante la oración. De esta manera el alma se convertía en un *locus amoenus* propicio para el encuentro con Cristo, especialmente el día de su nacimiento. Un ejemplo de esto referido a la espiritualidad femenina se encuentra en el libro de sor Margarita de la Cruz, *Ejercicios de devoción y oración para todos los discursos del año* (Anvers: s. i., 1622), 31. Ahí se identifica al jazmín con la pureza, a la rosa y al clavel con la caridad y a la murta con la paciencia. La lectura de este libro está aconsejada por Antonio Núñez de Miranda, *Ejercicios espirituales de San Ignacio acomodados al estado y profesión de religiosa de las señoras vírgenes esposas de Cristo* (México: Herederos de la viuda de Calderón, 1695). Las flores evocan también una fragancia agradable que, en los relatos hagiográficos de algunas monjas, se señaló como una recompensa de Dios a la verdadera devoción Véase, por ejemplo, José Gómez de la Parra, *Fundación y primero siglo. Crónica del primer convento de Carmelitas descalzas en Puebla. 1604-1704* (México: Universidad Iberoamericana, 1992), 399.

pinturas del *Niño Jesús dormido*, las correspondencias ocultas entre sus elementos parecen haberse diluido paulatinamente. El sueño y el silencio se ligan entonces a su connotación más inmediata y familiar. Jesús es un pequeño que duerme —no necesariamente una encarnación del dios Amor— y que como tal requiere ser arrullado con ternura, en la intimidad. O así lo expresa al menos *Pues el silencio*, un villancico de texto anónimo cuya música fue compuesta por Joseph Gavino Leal (m. 1750), quien fuera maestro de capilla de la Catedral de Valladolid, en Michoacán, hasta el año de su muerte.⁶⁴ La obra (copiada en 1761) perteneció al Colegio de Santa Rosa de Santa María de la misma ciudad (fig. 65 y fig. 66).⁶⁵

La poesía de *Pues el silencio* está distribuida en una sucesión de recitado y aria, es decir, adaptada a la forma más típica del estilo italiano de la época. Su tono es dulce, semejante al de los coloquios que figuran en los devocionarios coetáneos.⁶⁶ Las agudezas verbales se evitan y, en cambio, adquieren relevancia los sentimientos individuales que se manifiestan a través de expresiones que delatan un tierno apego por el infante divino.

El recitado funciona como un exordio con el cual el yo poético se dirige a Jesús como si estuviese presente. El silencio nocturno se menciona como una condición que favorece el

⁶⁴ Archivo Musical Histórico del Conservatorio de Las Rosas (en adelante AMHCR), Joseph Gavino Leal, *Pues el silencio*, Carpeta 11. Esta obra aparece transcrita en el estudio de Violeta Paulina Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal” (Tesis de licenciatura, Conservatorio de Las Rosas, 2007), 144-157. La autora proporciona también el análisis de algunos pasajes. Se conserva muy poca información sobre la vida de Gavino Leal. Se sabe que fue un músico y clérigo sevillano. No se sabe dónde se formó. Tras su llegada México se trasladó al obispado de Michoacán para estudiar en el Colegio de San Nicolás. Obtuvo el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Oaxaca en 1719, pero renunció un año más tarde. La mayor parte de su carrera la hizo en la Catedral de Valladolid, véase Carvajal Ávila, “Un maestro de capilla”, 88-117.

⁶⁵ Dicha institución estuvo dedicada a la instrucción de las doncellas criollas a cuyas actividades incorporó el aprendizaje de la música. Véase, Gloria Carreño, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid 1743-1810* (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1979), 132-133. Véase también, Josefina Muriel y Luis Lledías, *La música en las instituciones femeninas novohispanas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad del Claustro de sor Juana, 2009), 303-315.

⁶⁶ Trato sobre las particularidades expresivas de los devocionarios novohispanos, impresos durante el siglo XVIII, en el capítulo 1 de este trabajo.

reposo del recién nacido tras el llanto. El aria consta de dos secciones. La primera es una narración corta de carácter lírico donde el yo poético insta al Niño Jesús a dormir, en vez de llorar; la segunda apunta al sueño como un hecho consumado. Ahí se añaden elementos secundarios, como la presencia y los arrullos de María y José (ej. 6). La peroración o conclusión del discurso está ligada a la forma musical y, por lo tanto, a la repetición del texto y la música de la primera sección, según las convenciones típicas del aria. La brevedad y sencillez de la poesía concuerdan plenamente con un ideal estético que defiende la naturalidad, oponiéndose a las elaboraciones poéticas conceptuosas que, según apuntó años más tarde el teórico literario Francisco Sánchez Barbero (1764-1819), “dificultan innecesariamente” la expresividad de la música.⁶⁷

⁶⁷ “Esta misma sencillez y rapidez son también indispensables al estilo del poeta. Nada se opone más al lenguaje que las largas tiradas de versos. El sentimiento y la pasión desdeñan la profusión de palabras, y siempre emplean las más fuertes. Así que el poema lírico será enérgico, fácil, armonioso, gracioso y que sin dejar de ser natural se preste a las inversiones que exigen la expresión, el calor y el desorden de las pasiones. Los epigramas, los ingeniosos madrigales, los conceptos sutiles y los giros afectados son la cruz del músico. ¿Qué canto o qué expresión le podrán dar?”: Francisco Sánchez Barbero, *Principios de retórica y poética* [1804] (Barcelona: Librería de Pons y Compañía, 1840), 270-271. El autor presenta esta reflexión a propósito de una discusión relacionada con la sucesión de recitado y aria tan frecuente en la música del siglo XVIII. Sánchez Barbero fue un exponente del humanismo renovado defendido por los intelectuales españoles, quienes consideraban que tanto el rigorismo neoclásico como la concepción tradicional de la poética y de la obra literaria debían ser profundamente revisados según los parámetros de la época. Otras consideraciones relevantes sobre el contexto estético e intelectual en que se produjo el tratado de Francisco Sánchez, aparecen el artículo de María José Rodríguez Sánchez de León, “Los principios de ‘Retórica y Poética’ de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la perceptiva de su época”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989* (Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992), 1439-1450.

Tiple 1º Arguido. 25

Pues el silencio de la noche ha sido. el q. tu dulce dueño has lle-
 fi do para venir a morir de fado de base a su Cui dase. q. mi ti gando el
 tiempo sus e no fos. el llanto a plagues de tus be llos ojos.
 Recap. A pe te mos al Sueño mi dueño po co a po co mien canto mia mox mien canto mia mox
 duramete. duramete Se nox no sus pi as sus pi i no el llan
 fo de m. dura met. dura me n
 duramete mi bien. A pe te mos al Sueño mi dueño po co a po co mien canto mia mo
 duramete. Strux no sus pi as no sus pi as sus pi as el llan to it. u. b. 2

Figura 65. Joseph Gavino Leal, *Pues el silencio* (parte de tiple 1, f. 1r), Archivo Musical Histórico del Conservatorio de Las Rosas.

Violín 1º Arguido. 25

Pues el silencio

Recap. A pe te mos al Sueño mi dueño po co a po co mien canto mia mox mien canto mia mox
 duramete. duramete Se nox no sus pi as sus pi i no el llan
 fo de m. dura met. dura me n
 duramete mi bien. A pe te mos al Sueño mi dueño po co a po co mien canto mia mo
 duramete. Strux no sus pi as no sus pi as sus pi as el llan to it. u. b. 2

Figura 66. Joseph Gavino Leal, *Pues el silencio* (parte de violín 1, f. 1r), Archivo Musical Histórico del Conservatorio de Las Rosas.

Ejemplo 6. *Pues el silencio*, texto completo y análisis formal*Recitado*

Pues el silencio de la noche ha sido
 el que tú, dulce dueño, has elegido
 para venir, amante disfrazado,
 débase a su cuidado
 que mitigando el tiempo tus enojos,
 el llanto aplaques de tus bellos ojos.

[Exordio]

Aria

Apelemos al sueño,
 mi dueño, poco a poco,
 mi encanto, mi amor.
 Duérmete, duérmete, Señor,
 no suspires, el llanto detén.
 Duérmete, mi bien.

[1ª Narración] [2ª Peroración]

Quedito, que ya dormidito
 el Niño quedó,
 con tierna porfía
 le mecen, le arrullan, José y María,
 silencio, pasito, que ya se durmió.

El recitado es una declamación a dos tiples acompañada por dos violines, una viola y el bajo continuo, lo cual implica que el movimiento de las voces no puede ser demasiado flexible.⁶⁸ No hay una afectividad explícita en las melodías de las voces, sin embargo, el mensaje que transmiten es claro: Jesús nació. Los violines pintan su venida al mundo (o su descenso del cielo a la tierra) con líneas melódicas que bajan del registro agudo al grave (c. 1-4, no ejemplificado). La alegría del yo poético por el Nacimiento se manifiesta a través una sonoridad en do mayor (c. 5-9, no ejemplificado) que contrasta con el sol menor del contexto. La sonoridad menor se restablece al tiempo que las voces cantan la palabra

⁶⁸ No así cuando se trata de un recitado seco. En tal caso la melodía se precipita o se dilata según el afecto de los versos aun cuando el pulso se mantiene estable. Sobre esto habla Joseph de Torres (c. 1670-1738): "Que se ha de acompañar sin compás, observando por dónde camina la voz, para dar la consonancia al tiempo preciso", *Reglas generales en órgano, clavicordio y arpa* (Madrid: Imprenta de música, 1736), 98. A la concordancia entre musicalidad y afectos se refiere Sánchez, *Principios de retórica*, 201. Sobre las convenciones del recitativo italiano, véase Edward O. Downes, "Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720-80)", *Journal of the America Musicological Society*, xiv, 1 (1961): 50-69.

“enjos” (c. 9-10, no ejemplificados).⁶⁹ El llanto del pequeño resuena en el silencio de la noche y es necesario calmarlo. La poesía introduce a través de esta descripción —con un ritmo pausado de corcheas— el tópico de las lágrimas.⁷⁰ Pero lo hace sin aludir a ellas como una prefiguración de la sangre que anticipa la redención.⁷¹ Se trata simplemente de remediar, a través del sueño, el llanto del recién nacido.

La primera sección del aria (o *ritornello*) imita un coloquio espiritual en el cual la devota dialoga con el Niño Jesús, arrullándolo con su canto. El contenido semántico de las melodías vocales no se contraponen entre sí. Tampoco comunica un sentimiento contrario al que manifiestan los versos (algo que sí ocurre, como hemos visto, en *Si el Amor se quedare dormido* de Araujo). La expresividad de esta sección está ligada al uso de elementos estilísticos italianizantes, pero solo hasta un cierto punto. En ella se distinguen las figuraciones cortas, las síncopas, el ritmo lombardo, los contrastes dinámicos o el *Trommelbass*.⁷² Sin embargo, el *ritornello* no representa el tema central de la poesía por medio de un motivo bien definido, o sea que no sigue una de las convenciones más significativas del *aria da capo*. Esto se debe a que la semántica musical de *Pues el silencio* se mantiene cerca todavía de la semántica musical del siglo XVII, con sus correspondencias poesía-música expresadas a través de pintura verbal.

⁶⁹ Diccionario de Autoridades, 1732, s.v. “enojo”: agravio, injuria, ofensa, daño.

⁷⁰ De acuerdo con algunos de los tratados que examina Rita Steblin, sol menor es una tonalidad dulce, tierna, flexible, útil para expresar los afectos que se mueven entre la alegría y la queja: *Key Characteristics*, 307-309.

⁷¹ Análisis de villancicos de lágrimas, que abordan el concepto teológico de la redención por el llanto, en el capítulo 3 de este trabajo dedicado a las imágenes de *Cristo niño de la espina*.

⁷² Con el término “*Trommelbass*” se denomina a una línea estereotipada de bajo instrumental, la cual está formada por notas repetidas varias veces en un ritmo constante.

Los tópicos del sueño y de las lágrimas mantienen sus características más convencionales, pero adaptadas hábilmente al lenguaje italianizante.⁷³ Así, el sueño del Niño Jesús se evoca (pero también se invoca) mediante líneas melódicas en valores más largos que los circundantes, es decir, semínimas en un contexto dominado por corcheas y semicorcheas. La inquietud y el dolor que lo acompañan se representan mediante una disonancia prolongada sobre el acorde de dominante (c. 49-50). Este cambia de inversión introduciendo una séptima sin preparación (tiple 2, c. 51) antes de resolver a la tónica (sol menor) (c. 52) (ej. 7).

Esta manera de trabajar las disonancias se pierde en las variantes del tópico del sueño que Gavino Leal intercala en la misma sección. En el compás 71, la música se ralentiza manteniendo estable el ritmo armónico en vez de recurrir al uso de figuraciones largas en la melodía. Así, las sílabas de la palabra “duérmete” se distribuyen en melismas sostenidos por el pedal de los violines y del acompañamiento (c. 71-77) (ej. 8). Una sola disonancia en la parte media del melisma (c. 73 y 76) parece recordar, por un instante, la inquietud intrínseca al sueño del infante.

⁷³ Sánchez Barbero identifica al aria como la sección donde se introducen las figuras retórico-musicales en un “estilo natural y fácil de descomponer porque el desorden de las pasiones a eso lleva”: *Principios de retórica*, 271.

Ejemplo 7. Pues el silencio, c. 48-54.

48
Ti. 1
duér - me - te, duér - me - te, Se - - - ñor,
48
Ti. 2
duér - me - te, duér - me - te, Se - - - ñor,
48
vl. 1
48
vl. 2
48
vla.
48
Ac.
4#
2
3#
7
5
3#

Ejemplo 8. Pues el silencio, c. 71-77.

71
Ti. 1
tén, du - - - ér - - - me - te, du - - - ér - - - me - te,
71
Ti. 2
tén, du - - - ér - - - me - te, du - - - ér - - - me - te,
71
vl. 1
tr tr tr
71
vl. 2
tr
71
vla.
71
Ac.
5
3
6
4
6
4
5
3
7
5
6
4
6
4
3#
3#
6
4
5
3
7
5
6
4
6
4
3#

Los suspiros toman la típica forma de una línea melódica interrumpida por silencios que cortan la continuidad de la palabra. Esta melodía se comparte de forma alternativa entre las voces y los instrumentos. Los instrumentos suenan ahí donde las voces callan y viceversa (c. 96-101), mientras que el acompañamiento avanza en una progresión de cadencias de dominante a tónica (re mayor-do mayor-fa mayor, c. 96-99) que aumenta la tensión del pasaje generando una sensación de inestabilidad (ej. 9).

Las lágrimas se representan también, como de costumbre, con líneas cromáticas descendentes. Su expresividad se ve potenciada gracias a un efecto vocal: el trémolo⁷⁴ indicado en un extenso melisma que corresponde a la palabra “llanto” (60-70, no ejemplificado), y no a través de disonancias. No se trata, al parecer, de un llanto excesivamente doliente o apesadumbrado —como aquel que procura la redención— sino de un lamento suave y dulce.

⁷⁴ El trémolo (del italiano *tremolo*, que significa “trémulo o tembloroso”) es un término musical que describe la fluctuación de un sonido en términos de su intensidad, mientras que su altura se mantiene constante. Cuando se efectúa en la voz, este se percibe como una vibración amplia, lenta, con una sonoridad distinta de la que se escucha en ornamentos como el trino, por ejemplo.

Ejemplo 9. Pues el silencio, c. 96-101.

The image shows a musical score for a vocal and instrumental piece. It consists of six staves. The first two staves are for vocal parts (Ti. 1 and Ti. 2), and the last four are for instruments (vi. 1, vi. 2, vln., and Ac.). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: 'ñor, no sus - - - pi - res, no sus - - - pi - res, sus - pi - res, el ñor, no sus - - - pi - res, no sus - pi - - - res,'. The score includes a change in meter from 3/4 to 3/8 at measure 96, indicated by a '3#' and '6' below the bass line. The piece ends at measure 101.

Un cambio de metro marca la transición a la segunda sección del aria. El Niño Jesús duerme, no llora más. Así lo indica la música convertida en una auténtica canción de cuna con su metro ternario, su ritmo acentuando en el segundo tiempo y su sonoridad llena, predominantemente mayor. La poesía trae a colación las órdenes convencionales “quedito, pasito, silencio”. Así incita callar a la audiencia para mantener al Niño dormido. La tranquilidad de su reposo se evoca en pasajes armónicamente estables. Ahí destaca el *portato* de las cuerdas como un recurso expresivo que enfatiza el carácter sereno de la sección (c.131-143) (ej. 10).⁷⁵ Los insistentes arrullos de María y José (149-158, no ejemplificado) parecen lograr finalmente su cometido: el Niño Jesús se ha quedado dormido, o así parece confirmarlo el silencio de las cuerdas (139, 144-145, no ejemplificados) (ej. 11).

⁷⁵ El *portato* es un signo de articulación. En el caso de las cuerdas, este indica que debe hacerse un ligero énfasis en cada una de las notas marcadas.

Ejemplo 10. *Pues el silencio*, c. 131-135.

131 *despacio*

Ti. 1 Que - di - to, que di - to, que ya dor - mi - di - to el

Ti. 2 Que - di - to, que - di - to, que ya dor - mi - di - to, que

vl. 1 *tr*

vl. 2

vla.

Ac.

$\frac{7}{5}$ $\frac{7}{5}$ $3\sharp$ $3\sharp$

Ejemplo 11. *Pues el silencio*, c. 158-162.

158 *adagio*

Ti. 1 rí - a, si - len - cio, pa - si - to, que ya se dur - mió.

Ti. 2 rí - a, si - len - cio, pa - si - to, que ya se dur - mió.

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.

3 3 3 3 3 3 3 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

Los villancicos de arrullo que he analizado en esta sección ejemplifican dos aproximaciones emotivas a la figura del Niño Jesús dormido: una se relaciona con la meditación dolorosa sobre el sufrimiento anticipado; la otra con el apego sencillo, afectuoso, por el infante recién nacido. Es probable que estas formas de relacionarse con la divinidad fuesen libremente elegidas por las devotas, en el marco de una oración privada, donde el silencio podía adquirir también connotaciones distintas. Quizá la única condición era que dichos acercamientos se ajustasen a los principios de la piedad promovida y consolidada, especialmente entre las élites religiosas novohispanas, en época del IV Concilio Provincial Mexicano (1771).

5.5 — La prevalencia de la interioridad

Como es bien sabido, la piedad ratificada por IV Concilio se pronunció abiertamente en contra de las características más significativas de la religiosidad del siglo XVII, que autores como B. Larkin y P. Voekel identificarían como “barroca”: su apego a lo sensorial y lo material, su impulso a las prácticas colectivas y su necesidad de imponer intermediarios entre los fieles y la divinidad. En su lugar, los ideólogos del siglo XVIII tardío proponían una religiosidad interna, individual y directa que exaltaba la moderación, la razón y la disciplina por encima de todas las virtudes cristianas. Su objetivo consistía en apartar a los fieles de aquellas manifestaciones externas de devoción que, en teoría, los distraían de las reflexiones serias sobre los preceptos bíblicos. Se trataba de interiorizar y simplificar la

piEDAD, lo cual significaba redefinir la tensión entre la práctica (lo material) y la meditación piadosa (lo espiritual) inclinando la balanza a favor de esta última.⁷⁶

El *Niño Jesús dormido velado por San Juan Bautista* es una imagen que muestra la interdependencia constante entre la esfera material y la esfera espiritual, al tiempo que manifiesta una clara inclinación por la segunda. Lo material está representado en la confección del ajuar que arropa la escultura de Jesús; lo espiritual, por la inclusión del Bautista niño como un personaje vivo, presente en el reposo particular de una devota, que anima la contemplación silenciosa.⁷⁷ Hablamos de una obra que copia modelos tradicionales hasta el punto de conservar sus fórmulas de *pathos* y, sin embargo, se muestra deliberadamente flexible, apropiada para favorecer una religiosidad interior capaz de dotar a dichas fórmulas de un sentido distinto. Así ofrece, para su veneración, una imagen con características semejantes a las de una escultura, pero al tratarse de una representación bidimensional impide todo tipo de aproximación física a ella (como tocarla, besarla, abrazarla o vestirla). A cambio, proporciona una versión imaginaria sobre el supuesto encuentro entre los dos infantes sagrados. Esto en un aparente intento por colmar los vacíos de la narración apócrifa, infundiéndole detalles cotidianos que ayudasen a la devota a conectarse profundamente con ambos niños.

Las cualidades de la imagen pudieron haber impulsado a quien la miraba a crear historias nuevas en el espacio visual de su imaginación, fortaleciendo así su vínculo con lo divino. De haberse practicado con frecuencia, esta actividad podría haber derivado en una

⁷⁶ Voekel, *Alone Before God*, 43-44, 48; Larkin, *The Very Nature of God*, 7-8; véase también del mismo autor: "Liturgy, Devotion and Religious Reform in Eighteenth-Century Mexico City", *The Americas*, 60 (2004): 493-518.

⁷⁷ Gaston Bachelard habla de una dialéctica de lo interno y lo externo del individuo que confluye en el espacio íntimo donde adquiere toda su fuerza: *La poética del espacio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 177-178, 198.

contemplación aún más autónoma de la que pretendían los devocionarios. Prescindir del texto impreso, al igual que prescindir de la imagen de bulto, significaba abandonar lo externo casi por completo y optar por una vía de contacto mucho menos reglamentada pero, en teoría, más directa con la divinidad. Entonces se habría cumplido (aunque de forma un tanto paradójica) el fin más distintivo de la nueva religiosidad: la conexión personal e íntima con Dios través de una contemplación sencilla, gobernada por sentimientos suaves cultivados en profundo silencio.

Conclusiones

En estricto sentido, la interdisciplina nace cuando dos o más disciplinas se cruzan en el camino de la investigación y los conceptos o los métodos de una resultan útiles para la otra. Este entrecruce no es aleatorio o casual; ocurre como la consecuencia natural de reconocer en un determinado objeto de estudio una complejidad tal que impide aproximarse a él desde un único enfoque. Eso es lo que ha sucedido en este trabajo. He aplicado la interdisciplina en cada capítulo como una alternativa metodológica que considera la devoción al Niño Jesús Pasionario como un sistema complejo. O sea como un sistema integrado por elementos heterogéneos —entre ellos las pinturas, los devocionarios, los emblemas o los villancicos, pero también las mujeres detrás de estos objetos— cuyo estudio se asigna tradicionalmente a distintas disciplinas, sin considerar que la estrecha interacción entre todos estos elementos hace posible e incluso necesario que se definan y expliquen unos a otros.¹

La elección de trabajar desde esta perspectiva multidimensional desafía la idea de la interdisciplina individual como una práctica que es poco viable si no imposible. Entiendo que esta creencia parte de un supuesto bien conocido, es decir, que la visión unidimensional de un objeto solo puede evitarse a través del diálogo entre investigadores con formaciones distintas. Sin embargo, considero que esta es una aseveración parcial ya que una reunión de especialistas por sí sola no garantiza la interdisciplinariedad. La interdisciplina implica la construcción de un diálogo que no se limita a compartir con otros

¹ Tomo las definiciones de “interdisciplina” y “sistema complejo” propuestas por el científico argentino Rolando García, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria* (Barcelona: Gedisa, 2008), 93.

los conocimientos propios de un área, ni tampoco se restringe a recopilar datos obtenidos a partir de diferentes enfoques. La interdisciplina consiste en el traslado efectivo de los alcances de cada tipo de estudio hacia procesos de pensamiento crítico en otras áreas del conocimiento.² Este ha sido el objetivo principal de mi trabajo, el cual he presentado a manera de un monólogo que, dicho sea de paso, ha sido sumamente difícil de entablar. Su construcción ha requerido, por un lado, una competencia fina en el manejo de conceptos, métodos de análisis y técnicas de investigación inspiradas en diversos autores y campos del saber humanístico —principalmente la historia del arte, la literatura, la musicología, la historia cultural y la teología, mismos que desgloso en la introducción— y, por otro lado, el desarrollo de una metodología que integra los análisis de documentos y monumentos de naturalezas distintas (pinturas, manuales de oración o devocionarios, libros de emblemas y villancicos, entre otros).

Por si fuera poco, dicha forma de pensar, analizar y sintetizar ha exigido también una apertura intelectual constata ante una amplia variedad información (a veces congruente, a veces contradictoria) que, en no pocas ocasiones, me generó profundos conflictos. Unos de estos estuvieron relacionados con la pertinencia de organizar la investigación en capítulos interconectados que, no obstante, funcionasen de manera independiente. Otros, con la manera más adecuada de hacer notar las conexiones directas o indirectas entre las evidencias elegidas para sustentar el argumento de cada capítulo. Algunos más consistieron en sortear las dificultades asociadas a las sutiles diferencias

² En este párrafo recupero algunas reflexiones expresadas magistralmente por Rolando García en “Interdisciplinariedad y sistemas complejos”, vídeo de Youtube, 20:12; publicado por Víctor Manuel Méndez Villanueva, 28 de febrero de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=bPWDI3STms0> consultado el 15 de octubre de 2018.

entre los repertorios devocionales (pictóricos, literarios y poético-musicales) en cuestión, o bien a justificar las brechas espacio-temporales que los separan en ciertos casos.

La superación de cada obstáculo puso al descubierto, poco a poco, los hilos de una densa y rica trama de convenciones, de palabras, de imágenes y de música que otorga sentido al exiguo *corpus* de cuadros del Niño Jesús Pasionario en los que concentro mi estudio. Se trata de una urdimbre que es, al mismo tiempo, un producto y un reflejo de la interdisciplina. Es una red que he aprendido a hilar y a decodificar sobre la marcha, procurando no perder de vista lo que para mí significa tejlarla: comprometerme seriamente con la intención de crear una forma coherente y novedosa de solucionar problemas relacionados, por un lado, con la escasez de testimonios en conexión directa con la pinturas, por otro lado, con la heterogeneidad de las fuentes que nos ayudan a comprenderlas aún de forma indirecta y, por último, con la dispersión de las fuentes mismas. Todo esto sabiendo de antemano que mi método, lejos de ser infalible, será siempre susceptible de ser criticado, afinado o trascendido por otros investigadores.

Esta manera de tramar los hilos de la devoción ha traído consigo varias ventajas: me ha acercado a códigos de valoración e interpretación de las imágenes del Niño Jesús Pasionario que han confirmado su pertenencia a un sistema simbólico cambiante hasta cierto punto y, sin embargo, asentado en una base teológica y doctrinal inmutable. También me han llevado a asumir posturas distintas a las de otros autores, a deslindarme, por ejemplo, de la “expansión metafórica” con la que Fernando Rodríguez de la Flor explica a Cristo-Orfeo para proponer, en cambio, una aproximación que tiene como punto fundamental de partida el pensamiento analógico del siglo XVII. O bien, a discrepar de la idea típica de las imágenes del Niño Jesús Pasionario como copias simples de modelos

Europeos que no experimentan cambios importantes durante el siglo XVIII. Pero, quizá lo más fascinante del análisis interdisciplinario ha sido descubrir que este constituye una ventana abierta a la exploración de temas poco abordados, en parte, por su aparente subjetividad. Me refiero específicamente al componente emotivo de la devoción, a las continuidades y a los cambios en la sensibilidad religiosa durante el siglo XVIII y, por último, a la existencia de una comunidad emocional femenina cuyos rasgos se insinúan a través las imágenes del Niño Jesús que probablemente les pertenecieron.

Ninguno de estos resultados estaba previsto en el protocolo de investigación original. Conforme fui refinando la metodología —o sea llevando a cabo una cuidadosa selección de las fuentes y determinando las aportaciones precisas de las imágenes, los textos y la música al análisis en general— la investigación tomó un rumbo inesperado. Se apartó de la primera hipótesis y comenzó a moverse en una dirección totalmente nueva. Al inicio, mi objetivo consistía en probar que las imágenes del Niño Jesús Pasionario se difundieron con el fin de imponer un modelo de comportamiento basado en la noción católica del sacrificio. Este modelo se habría mantenido dentro de las convenciones emotivas del siglo XVII todavía un siglo más tarde, favoreciendo en los devotos (femeninos o masculinos, de cualquier condición social) la experiencia de afectos dolorosos y el establecimiento de vínculos físicos o materiales con lo divino. Las diferencias entre los cinco cuadros no parecían tener entonces implicaciones relevantes.

En cambio, y como resultado final de este trabajo interdisciplinario, acabé por sostener algo distinto. Esto es, que los cuadros del Niño Jesús Pasionario confirman la existencia de dos formas religiosas en tensión constante durante el siglo XVIII: una de ellas anclada —como preveía la primera hipótesis— en la tradición del siglo precedente y otra

de tendencia filojansenista que, por lo tanto, prefería estimular los sentimientos suaves así como la construcción de vínculos espirituales o inmateriales entre los creyentes y Jesús. Esta confrontación se manifestó en formas de culto a la Infancia que pueden asociarse al sector femenino de un ámbito hispano criollo elitista. Las preferencias devocionales de algunos miembros de este grupo quedaron plasmadas en imágenes únicas, pintadas por diversos artífices a lo largo de un periodo de aproximadamente cincuenta años, con filiaciones iconográficas claramente diferenciables: flamencas, italianas, españolas; con distintos significados simbólicos: el alma como un instrumento sonoro o la imagen de Jesús como espejo; implicaciones emotivas diferentes: el dolor, la compasión o la ternura, e intenciones doctrinales disímiles: la imitación corporal, o bien la imitación espiritual de Cristo. Estas singularidades probablemente alentaban al menos dos formas de relacionarse con el Dios niño, a las cuales podemos aproximarnos a través de devocionarios y villancicos. Ambos idealizan la vida interior de las creyentes, remitiéndonos a maneras distintas de entender la naturaleza divina que, en consecuencia, dictan formas también distintas de relacionarse con ella.

Para terminar quisiera añadir que el alcance de mi método no se limita a las pinturas dieciochescas del Niño Jesús Pasionario. Es posible extenderlo, por lo menos, a una imagen más y a su apropiación diacrónica: la del Santo Niño Cautivo de la Catedral Metropolitana. La escultura de origen peninsular llegó a México hacia 1629. Sin embargo, los testimonios más tempranos de su inclusión en contextos tanto litúrgicos como devocionales datan de la segunda mitad del siglo XVIII. El apego por la imagen consta en triduos y novenas que fueron escritas y publicadas por mujeres en las primeras décadas del siglo XIX. No así en la documentación producida por los devotos masculinos (músicos y

miembros del cabildo) quienes gestionaron su colocación en una capilla del templo. A ellos se debe, en cambio, el repertorio de himnos (compuestos para voces e instrumentos, también a inicios del siglo XIX) que la celebración de la imagen probablemente compartía con la festividad del Dulce Nombre de Jesús. Estos tres elementos (la escultura, los devocionarios y los himnos) son algunos indicios que servirán de sustento a un análisis el cual estudiará la negociación entre las devotas y su contraparte masculina. También resaltará la importancia de la influencia femenina en una sensibilidad religiosa que afronta el proceso independentista aunque, al parecer, esta alcanza su mayor momento de consolidación en la segunda mitad del siglo XIX. Así espero demostrarlo en un futuro mientras continuo descubriendo el entramado de la devoción.

Apéndice de música

1. Qué música divina, José de Cáteda y Villamayor

c. 1700

Colección Sánchez Garza, 153

[Sin portada]

Incipit: Se incluye el *incipit* musical para cada una de las voces.

Notación: Las notas ennegrecidas del manuscrito se indican con corchetes interrumpidos.

Las notas entre corchetes indican una modificación con respecto al manuscrito que responde a cuestiones de concordancia armónica. Las aclaraciones de cada caso aparecen en notas al pie.

Alteraciones: Las alteraciones sugeridas están colocadas en la parte superior de las notas correspondientes. En el caso de notas repetidas dentro de un mismo compás, la alteración aparece sólo en la primera nota.

Claves: Las voces están transportadas una cuarta abajo como exigen las claves agudas.

Secciones, aires y ligaduras: Están anotadas las que aparecen en el manuscrito salvo la indicación del estribillo, por eso aparece entre corchetes.

Texto: Se normalizó su puntuación y ortografía conforme al uso actual. El texto completo (sin música) del estribillo y la coplas figura en el capítulo 2 de este trabajo (*El Niño Jesús tañendo al cruz*). Los fragmentos de texto indicados en el manuscrito solo con signos de repetición se marcan con cursivas. En los compases 45 a 47 del tiple1, las cursivas indican un cambio de texto que responde a la búsqueda de coherencia retórica entre el texto y la música.

Qué música divina

José de Cáseda y Villamayor (1660-1725)

Colección Sánchez Garza, 153

Transcripción y edición:
Carolina Sacristán, 2018

[Estrillo]

Tiple 1 *que música*
Qué mú-si-ca di - vi - na, a - cor - de y so-be-

Tiple 2 *que mu sica*
Qué mú - si-ca di - vi - na, a - cor-de y so - be -

Alto *que mu sica*
Qué mú - si-ca di - vi-na, a cor - de y so-be-

Tenor *que mu sica*
Qué mús - si-ca di - vi - na, a - cor-de y so - be -

Acomp. *que música Divina*

5

Ti. 1
ra - na, so-be-ra - na, a - fren - ta de las a - ves

Ti. 2
ra - na, so-be-ra - na, a - fren - ta de las a - ves

Al.
ra - na, so-be-ra - - - na, a - fren - ta de las a - ves

Te.
ra - na, so-be-ra - na, a - fren - ta de las a - ves

Ac.

10

Ti. 1
con tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan-cias, con

Ti. 2
con tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan cías, con - so - nan - cías, con tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so-

Al.
con tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan - cías, con

Te.
con tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan - cías, con - so - nan - cías, con tier-nas, a-mo-ro-sas con-so-

Ac.

15

Ti. 1
tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan-cias, ar-mo-nio-sas con-so - nan-cias, con-so-nan - cías. En quie -

Ti. 2
nan - cías con tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan-cias, con-so-nan cías.

Al.
tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan-cias, ar-mo-nio-sas con-son - nan-cias, con-so-nan - cías.

Te.
nan - cías, con tier-nas, ar-mo-nio-sas con-so - nan-cias, con-so-nan - cías. En quie -

Ac.

20

Ti.1
- - bros_ sua - ves, so - no - - ros_ y_

Ti. 2
En quie - bros_ sua - ves,

Al.
En quie - bros - - sua - ves,

Te.
- - bros_ sua - ves, so - no - - ros_ y_

Ac.
6

25

Ti.1
gra - ves, a - cor - - des_ a - cen - tos

Ti. 2
so - no - - ros_ y_ gra - ves, a - cor -

Al.
so - no - - ros_ y_ gra - ves, a - cor -

Te.
gra - ves, a - cor - - des_ a - cen - tos

Ac.

20

Ti.1
- - bro - sua - ves, so - no - ros - y -

Ti.2
En quie - bro - sua - ves,

Al.
En quie - bro - sua - ves,

Te.
- - bro - sua - ves, so - no - ros - y -

Ac.
6

25

Ti.1
gra - ves, a - cor - des - a - cen - tos

Ti.2
so - no - ros - y - gra - ves, a - cor -

Al.
so - no - ros - y - gra - ves, a - cor -

Te.
gra - ves, a - cor - des - a - cen - tos

Ac.

30

Ti. 1

o - fre - - - ce a los - vien - tos,

Ti. 2

- - des - a - cen - tos o - fre - - - ce a los -

Al.

- - des - a - cen - tos o - fre - - - ce a los -

Te.

o - - - fre - ce a los - vien - tos,

Ac.

35

Ti. 1

o - fre - - - ce, o - fre - ce - a - los vien - - - tos

Ti. 2

vien - tos, o - fre - ce - a los - vien - - - tos,

Al.

vien - tos, o - fre - - - ce o - fre - ce a los vien - tos,

Te.

o - fre - - - ce a los vien - tos, a - los - vien - tos,

Ac.

40

Ti.1
y.en cláu - su - las va - - - rias, va - rias, y.en cláu -

Ti.2
y.en cláu - su - las va - - - rias,

Al.
y.en cláu - su - las va - - - rias,

Te.
y.en cláu - su - las va - - - rias, y.en

Ac.

46

Ti.1
- - su - las va - - - rias, y.en cláu - su - las va - rias,

Ti.2
y.en cláu - su - las va - - - rias, y.en cláu -

Al.
y.en cláu - su - las va - - - rias, va - - -

Te.
cláu - su - las va - - - rias, y.en cláu - su -

Ac.

1) En el manuscrito: "sentidos elevan"

52 *despacio*

Ti. 1 y en clá - su - las va - - - rias

Ti. 2 - - su - las va - - - rias

Al. rias, y en clá - su - las va - rias

Te. las va - - - rias sen - ti - dos e -

Ac.

58

Ti. 1 sen - ti - dos e - le - - -

Ti. 2 po - ten - cias des - ma - - - ya,

Al. sen - ti - dos e - le - - - va, po - ten - cias des - ma -

Te. le - - - va, sen -

Ac. sen -

64

Ti.1
va, po - ten - cias des - ma - - - ya,

Ti.2
po - ten - cias des - ma - - - ya, po - ten - cias des -

Al.
- ya, sen - ti - dos e - le - - - va, po - ten -

Te.
ti - dos e - le - - - va, po - ten - cias des - ma - 2)

Ac.

70

Ti.1
sen - ti - dos e - le - - - va, po - ten -

Ti.2
ma - - - ya, po - ten - cias des - ma -

Al.
- cias des - ma - - - ya, sen - ti - dos e - le - va,

Te.
- ya, po - ten - cias des - ma - - - ya, po - ten -

Ac.
3)

2) Con sostenido en el manuscrito.

3) Rotura en el manuscrito que impide ver la nota.

76

Ti.1 - - cias des - ma - - ya, des - - ma - - ya.
 Ti.2 - - ya, po - ten - cias des - - ma - - ya.
 Al. po - ten - cias des - - ma - - ya.
 Te. - - cias des - ma - - ya, de - - ma - - ya.
 Ac.

81 *Coplas a 4 y a solo* \flat

Ti.1 1. Sue - nen las dul - ces cuer - das de e - sa di - vi - na cí - ta - ra y hu - ma -
 Ti.2 1. Sue - nen las dul - ces cuer - das de esa di - vi - na cí - ta - ra y hu - ma -
 Al. 1. Sue - nen las dul - ces cuer - das de es - a di - vi - na cí - ta - ra y hu - ma -
 Te. 1. Sue - nen las dul - ces cuer - das de es - a di - vi - na cí - ta - ra y hu - ma -
 Ac.

85

Ti.1
na que a-un sol que esde los cie - los, cie - los, que esde los cie los

Ti. 2
na que aun sol que esde los cie - - - - los,

Al.
na que aun sol que esde los cie - - - - los, forma uni-da la

Te.
na que aun sol que esde los cie - los, forma uni-da la

Ac.

91

Ti.1
for-ma u ni - da la al - ta con la ba - ja, con — la ba - ja.

Ti. 2
for - ma u - ni - da la al - ta con la ba - ja, con — la ba - ja.

Al.
al - ta con la ba - ja, con la ba - - - ja, con — la ba - ja.

Te.
al - ta con la ba - ja, con la ba - - - ja, con — la ba - ja.

Ac.

3b

97

Ti.1

2. De la fe es ins-tru-men-to y al o-í-do su mú-si-ca re-

Ac.

3_b

101

Ti.1

ga-la don-de hay por gran mis-te-rio en ca-da pun-to, en-

Ac.

105

Ti.1

te-ra con-so-nan-cia, en-ca-da pun-to, en-te-ra con-so-nan-cia, con-so-nan-cia.

Ac.

110

Al.

3. De la-zo_a e-ste ins-tru-men-to sir-ve la u-nión que sus ex-tre-mos a-ta,

Ac.

3_b

115

Al.

tres cla-vos son cla-vi-jas y puen-te de ma-de-ra fue lu-na ta-bla, y

Ac.

120

Al. 

puen - te de ma - de - ra fuelu - na ta - bla, ta - bla.

Ac. 

123

Ti.1 

4.Mis-te - rio-sa vi - hue-la, al he - rir sus cuer-das un-na lan - za su sa - gra-da-ar-mo-

Ti.2 

4.Mis-te - rio-sa vi - hue-la, al he - rir sus cuer-das u - na lan - za su sa -

Al. 

4.Mis-te - rio-sa vi - hue-la al he - rir sus cuer-das u - na lan - za

Te. 

4.Mis-te - rio-sa - vi - hue-la al he - rir sus cuer-das u - na lan - za

Ac. 

129

Ti.1 

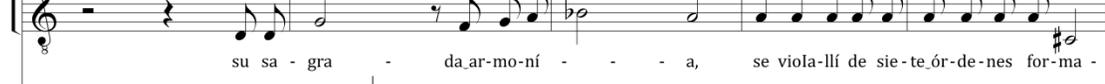
ní - a, su sa-gra - - - - - da-lar-mo-ní - a

Ti.2 

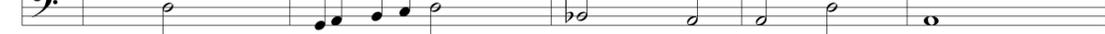
gra - da-ar mo-ní - - - - - a,

Al. 

su sa-gra - - - - - da-lar-mo-ní - - - - - a, se vio a-llí de sie-telór-de-nes for - ma -

Te. 

su sa - gra - da-ar-mo-ní - - - - - a, se vio a-llí de sie-teór-de-nes for - ma -

Ac. 

134

Ti.1
se vio_a - llí de sie - te_ór-de - des for - ma - da, for - - - ma - da.

Ti. 2
se vio_a - llí de sie - te_ór-de - nes for - ma - da, for - - - ma - da,

Al.
- da, for - ma - da, for - ma - - - da.

Te.
da, for - ma - da, for - ma - - - da.

Ac.

139

Te.
5. No_ son a los sen - ti - dos lo que sue - nan sus vo - ces so - be - ra - nas, por - que

Ac.
3_b

145

Te.
de_es-te_ ins - tru - men - to cuan - tas e - llos per - ci - bí - an se - rán fal - sas, cuan - tas

Ac.

149

Te.
e - llos per - ci - bí - an se - rán fal - sas, fal - - - sas.

Ac.
4)

4) Corchea con punto en el manuscrito.

152

Ti.1
6.Su pri - mor mis-te - rio - so que a los - cie - los e - le - va al que lo al - can - za, no lo co - me el sen -

Ti.2
6.Su pri - mor mis-te - rio - so que a los - cie - los e - le - va al que lo al - can - za, no lo

Al.
6.Su pri - mor mis-te - rio - so que a los - cie - los e - le - va al que lo al - can - za,

Te.
6.Su pri - mor mis-te - rio - so que a los - cie - los e - le - va al que lo al - can - za,

Ac.

158

Ti.1
ti - do, no lo co - - - me el sen - ti - do,

Ti.2
co - me el sen - ti - do, el sen - - ti - do,

Al.
no lo co - - - me el sen - ti - - - do, por - que es pas - to su mú - si - ca del al -

Te.
no lo com - me el sen - ti - do, por - que es pas - to su mú - si - ca del al -

Ac.

163

Score for five voices and acoustic guitar (Ac.). The lyrics are: "por - que es pas - to su mú - si - ca del al - ma, del al - ma. ma, del al - ma, del al - ma. ma, del al ma, del al - ma." The score includes vocal lines for Tenor 1 (Ti. 1), Tenor 2 (Ti. 2), Alto (Al.), Tenor (Te.), and Acoustic Guitar (Ac.).

2. No suspires, no llores, anónimo [¿Francisco de Atienza y Pineda?]

c. 1716

Colección Sánchez Garza, 77

Portada: Solo / Tono al nazimiento / No suspires No llores

Incipit: Se incluye el *incipit* musical para cada una de las voces.

Notación: Las notas ennegrecidas del manuscrito se indican con corchetes interrumpidos.

Alteraciones: Las alteraciones sugeridas están colocadas en la parte superior de las notas correspondientes. En el caso de notas repetidas dentro de un mismo compás, la alteración aparece sólo en la primera nota.

Claves: Las voces están transportadas una cuarta abajo como exigen las claves agudas.

Secciones: La indicación de las coplas no consta en el manuscrito, por eso aparece entre corchetes.

Cifrado: Están anotadas solo las cifras que aparecen en el manuscrito.

Texto: Se normalizó su puntuación y ortografía conforme al uso actual. El texto completo (sin música) del estribillo y las coplas aparece en el capítulo 3 de este trabajo (“Cristo niño de la espina”). Los fragmentos de texto indicados en el manuscrito solo con signos de repetición en el manuscrito se marcan con cursivas.

No suspires, no llores

Anónimo

Colección Sánchez Garza, 77

Transcripción y edición:
Carolina Sacristán, 2018

[Estrillo]

Tiple  

Bajo continuo.  

5
Ti 
no llo - res, mi_a - mor, mi_a - mor,

bc. 
6 6

12
Ti 
mi Ni - ño, mi Ni - ño, que tu

bc. 
6 5

18
Ti 
llan - to de per - las, que tu llan - to de per - las, que

bc. 

24

Ti *tus sus - pi - ros, que tus sus - pi -*

bc. 5 5 4 3

30

Ti *ros me a ne - gan, me a - bra - san*

bc. 6 6

36

Ti *y en tal pe - li - gro di - ce el al - ma que mue - ro,*

bc. 6 5 4 3

42

Ti *di - ce el al - ma que mue - ro de lo que vi - vo, que*

bc. 4 3

48

Ti *vi - - - vo. Pe - ro llo - - - ra, sus - pi -*

bc. 5

54

Ti

bc.

- - ra, pe - ro llo - - - - ra, sus - pi - ra,

4 3

60

Ti

bc.

a - man - te fi - no, ¡ay!

3 4 3

66

Ti

bc.

que en tus pe - nas mis pe - - - nas, que en tus pe - nas mis

3 3 9 3

72

Ti

bc.

pe - - - nas tie - - - nen a - li - vio,

7 6 7 6

78

Ti

bc.

mi_a - mor, mi Ni - ño, mi - Ni - ño.

4 6 6 5 3

85 [Coplas]

Ti

bc.

1. To - do vues - tro llan - - - to es gol -
 2. Aun - que cues - te mu - - - chas pe - - -
 3. Por - que sien - do Dios pa - de -
 4. Su - frid el ri - - - gor hu - ma -

91

Ti

bc.

- - fo, lla - mas son - - - vues - - tros sus - pi - ros,
 - nas aque - se llan - - - to, Dios mí - o,
 - ce vues - tro ser tan - - - to mar - ti - rio,
 - no pues vos lo ha - - - béis que ri - do

3 6

97

Ti

bc.

en vez de per - las dais ra - - -
 no lo es - - - cu - sen vues - - - tros o - - -
 y a un al - - - ma dul - ce tor - men - - -
 mie - tras por fe - liz mi pe - - -

6 7 6

103

Ti

bc.

yos, tor - men - ta en vez de ge - mi - - - dos,
 jos, pues en él he co - no - ci - - - do,
 to, le dais en lo pa - de - ci - - - do,
 cho di - ce con vue - tros ca - ri - - - ños,

109

Ti

bc.

tor - men - ta, en vez de ge - mi - - - dos,
 pues en él he co - no - ci - - - do,
 le daís en lo pa - de - ci - - - do,
 di - ce con vues - tros ca - ri - - - ños,

6 5 6

115

Ti

bc.

¡ay! que en tus pe - nas mis pe - - -

3 3 9 3

121

Ti

bc.

nas, que en tus pe - nas mis pe - - - nas

127

Ti

bc.

tie - - - nen a - li - vio, mi_a - mor,

7 6 7 6

132

Ti

bc.

mi Ni - - - ño, mi - Ni - - - ño.

4 6 6 5 3

3. *Tierno llorar*, Rafael Antonio Castellanos y Quirós

1768

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala, 75

Portada: [añadido: Maytines de Navidad de 1768] / Villancico de Navidad / a 3 Vozes con Violas y Violin. / Tierno llorar &a. / en Guath.a año de 1768 por / Raphael Antt.o Castellanos

Incipit: Se incluye el *incipit* musical en dibujo facsimilar para cada una de las voces.

Alteraciones: Las alteraciones sugeridas están colocadas en la parte superior de las notas correspondientes. En el caso de notas repetidas dentro de un mismo compás, la alteración aparece sólo en la primera nota.

Claves: Se respeta la altura establecida por las claves naturales.

Las notas entre corchetes indican una modificación con respecto al manuscrito que responde a cuestiones de concordancia armónica. Las aclaraciones de cada caso aparecen en notas al pie.

Adornos: Se copian los que están en el manuscrito.

Texto: Se normalizó su puntuación y ortografía conforme al uso actual. El texto completo (sin música) del estribillo y las coplas aparece en el capítulo 3 de este trabajo (“Cristo niño de la espina”).

Observaciones

En todas las partes vocales hay un encabezado que indica el canto de la responsión solo después de las coplas 2 y 5.

Tierno llorar

Rafael Antonio Castellanos y Quirós (c. 1725-1791)
Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala, 75

Transcripción y edición:
Carolina Sacristán, 2018

Estrillo

Alto 1

Alto 2

Tenor

violín 1

viola 1

viola 2

Acomp.

4

violín 1

via. 1

via. 2

Ac.

7

A.1 Tier - no - llo - rar, dul - - - ce, dul -

A.2 Sua - ve sen - tir dul - ce dol - lor,

T. Fiel pa - de - cer, dul - ce do - lor,

vl1

vla.1

vla.2

Ac.

11

A.1 - - ce do - lor for - man go - zos a - man - tes a mi co - ra - zón, for - man go - zos a - man - tes a

A.2 dul - ce do - lor for - man go - zos a - man - tes a mi cor - ra - zón, for - man go - zos a - man - tes a

T. dul - ce do - lor for - man go - zos a - man - tes a mi co - ra - zón, for - man go - zos a - man - tes a

vl1

vla.1

vla.2

Ac.

1) Mi en el manuscrito.

2) La bemol en el manuscrito.

15

A.1 mi co-ra-zón, ¡ay, Je-sús!

A.2 mi - co-ra-zón, ¡ay, Je-sús!

T. mi co-ra-zón, ¡ay, mi - Dios! ¡Ay,

vl.1

vla.1

vla.2

Ac.

19

A.1 llo-ra, llo-ra, mi bien, sien-te, sien-te, mila-mor, sien-te, sien-te, sien-te, mi_a-

A.2 llo - - ra, sien - - te, sien-te, sien-te, mila-

T. mi Dios! llo - - ra, sien-te, sien-te, sien-te, mi_a-

vl.1

vla.1

vla.2

Ac.

23

A.1
mor, llo - - - ra, sien - - - te, mi bien, sien - te,

A.2
mor, llo - - - ra, sien - - - te, mi bien, sien - te,

T.
mor, llo - ra, llo - ra, mi_a - mor, sien - te, sien - te, mi_a - mor, mi bien, sien - te,

v1.
vln.

vla.1
vln.

vla.2
vln.

Ac.
vcl.

27

A.1
sien - te, mi_a - mor, no, no, no, no ce - ses, no, no, no,

A.2
sien - te, mi_a - mor, no, no, no ce - ses, no, no,

T.
sien - te, mi_a - mor, no, no, no, no ce - ses, no, no, no,

v1.
vln.

vla.1
vln.

vla.2
vln.

Ac.
vcl.

31

A.1
no, no ce - ses, no no, no - - no ce - ses, no, si tu llan - to, es el

A.2
no ce - ses, no no ce - ses, no, si tu llan - to, es el

T.
no ce - ses, no, no no, no, no ce - ses, no, si tu llan - to, es el

vl.1

vla.1

vla.2
3)

Ac.

35

A.1
pre - cio de mi re - den - ción, de mi re - den - ción, no ce - ses, - no, no,

A.2
pre - cio de mi re - den - ción, de mi re - den - ción, no ce - ses, - no, no,

T.
pre - cio de mi re - den - ción, de mi re - den - ción, no ce - ses, no no,

vl.1

vla.1

vla.2

Ac.

3) Sol en el manuscrito.

39

A.1
no, no, no, no ce - ses - no, llo - - - ra,

A.2
no, no, no, no, ce - ses no, llo - - - ra, sien - - -

T.
no, no, no, no, ce - ses no, llo - - - ra, sien - - -

vl.1.

vla.1

vla.2

Ac.

43

A.1
sien - te, sien - te, mi_a - mor sien - te - mi_a - mor

A.2
te, sien - te, mi_a - mor, sien - te, mi_a - mor

T.
te, sien - te, mi_a - mor, sien - te, mi_a - mor

vl.1.

vla.1

vla.2

Ac.

48 *Coplas*

51

1. Si de e - se llan - to que for - mas, las lá - gri - mas lu - ces
 2. Si de a - quel pri - mer de - li - to es cau - sa tan - to do -
 3. Si del pe - se - bre, en el le - ño, na - cer, na - cer y mo - rir co -

1. Si de e - se llan - to que for - mas, las lá - gri - mas, las lá - gri - mas lu - ces
 2. Si de a - quel pri - mer de - li - to es cau - sa, es cau - sa tan - to do -
 3. Si del pe - se - bre, en el le - ño, na - cer, na - cer y mo - rir co -

1. Si de e - se llan - to que for - mas, las lá - gri - mas lu - ces
 2. Si de a - quel pri - mer de - li - to es cau - sa tan - to do -
 3. Si del pe - se - bre, en el le - ño, na - cer y mo - rir co -

4) Fa en el manuscrito.

55

A.1
son con que las som - bras re - ti - ras de in - fiel obs - ti - na - do ho -
lor, mo - ti - va - da tu fi - ne - za, des - cui - das de su trai -
pió, ex - ce - so que so - be - ra - no mu - es - tra su a - man - te pa -

A.2
son con que las som - bras re - ti - ras de in - fiel, obs - ti - na - do ho -
lor, mo - ti - va - da tu fi - ne - za des - cui - das de su trai -
pió, ex - ce - so que so - be - ra - no mues - tra su a - man - te pa -

T.
son con que las som - bras re - ti - ras, lu - ces re - ti - ras, de in - fiel, obs - ti - na - dol ho -
lor, mo - ti - va - da tu fi - ne - za, tu fi - ne - za, des - cui - das de su trai -
pió, ex - ce - so que so - be - ra - no, que - so - be - ra - no mues - tra su a - man - te pa -

vi1.

vla.1

vla.2

Ac.

59

A.1
rror: no ce - ses— no, no, no, no, no, no ce - ses,
ción, sión.

A.2
rror: no ce - ses, no, no, no, no, no, no, ce - ses,
ción, sión.

T.
rror: no ce - ses, no, no, no, no, no, no, ce - ses,
ción, sión.

vi1.

vla.1

vla.2

Ac.

63

A.1
no, llo - - - ra sien - - te, sien - te, mi_a -

A.2
no, llor - - - ra, sien - - - te, sien - te, mi_a -

T.
no, llo - - - ra, setn - - - te, sien - te, mila -

vl1.

vla.1

vla.2

Ac.

67

A.1
mor, sien - te mi_a - mor.

A.2
mor, sien - te mi_a - mor.

T.
mor, sien - te mi_a - mor.

vl1.
mor, sien - te, mi_a - mor.

vla.1

vla.2

Ac.

71

A.1

A.2

T.

vl1.

vla.1

vla.2

Ac.

4. Si de tu llan - to a la
5. Si en - ca - ne - ci - do el di -

4. Si de tu llan - to a la
5. Si en - ca - ne - ci - do el di -

4. Si de tu llan - to a la
5. Si en - ca - ne - ci - do el di -

75

A.1

A.2

T.

vl1.

vla.1

vla.2

Ac.

fuer - za que a - do - ro en ti su - pe - rior de A - dán la ca - de - na in -
ciem - bre á - ri - do el cam - po - vio, ya flo - re - cien - te le ad -

fuer - za que a - do - ro en ti, que a - do - ro en ti su - pe - rior de A - dán la ca - de - na in -
ciem - bre á - ri - do, á - ri - do el cam - po - vio ya flo - re - cien - te le ad -

fuer - za que a - do - ro en ti su - pe - rior de A - dán la ca - de - na in - faus - ta, In - faus - ta n -
ciem - bre á - ri - do el cam - po - vio ya flo - re - cien - te le ad mi - ra, le ad mi - ra ad -

79

A.1
 faus - ta rom - pe su - du - ro es, la - - bón. no ce - ses, no, no,
 mi - ra - de - lan - to - que vier - te el Sol, no ce - ses, no, no,

A.2
 faus - ta rom - pe su du - ro es - la - bón. no ce - ses, no, no,
 mi - ra del llan - to que vier - te el Sol, no ce - ses, no, no,

T.
 faus - ta rom - pe su du - ro es - la - bón. no ce - ses, no, no,
 mi - ra del llan - to que vier - te el Sol, no ce - ses, no, no,

vl.1

vla.1

vla.2

Ac.

83

A.1
 no, no, no, no ce - ses, no, llo - - - ra,

A.2
 no, no, no, no ce - ses, no, llo - - - ra, llo - - -

T.
 no, no, no, no ce - ses, no, llo - - - ra, llo - - -

vl.1

vla.1

vla.2

Ac.

87

A.1
sien - te, sien - te, mi_a - mor, sien - te, mi_a - mor.

A.2
ra, sien - te, mi_a - mor, sien - te, mi_a - mor.

T.
ra, sien - te, mi_a - mor, sien - te, mi_a - mor.

vl1.

vla.1

vla.2

Ac.

4. *Vengan, no se detengan*, Juan Gutiérrez de Padilla

1657

Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla,
[Sin portada]

Incipit: Se incluye el *incipit* musical para cada una de las voces.

Notación: Las notas ennegrecidas del manuscrito se indican con corchetes interrumpidos.

Las notas entre corchetes indican una modificación con respecto al manuscrito que responde a cuestiones de concordancia armónica. Las aclaraciones de cada caso aparecen en notas al pie.

Alteraciones: Las alteraciones sugeridas están colocadas en la parte superior de las notas correspondientes. En el caso de notas repetidas dentro de un mismo compás, la alteración aparece sólo en la primera nota.

Claves: Las voces están transportadas una cuarta abajo como exigen las claves agudas.

Secciones: Aparecen indicadas entre corchetes las que no figuran en el manuscrito.

Texto: Se normalizó su puntuación y ortografía conforme al uso actual. El texto completo (sin música) del estribillo y las coplas aparece en el capítulo 4 de este trabajo (“El Niño Jesús de la premonición”). Los fragmentos de texto indicados en el manuscrito solo con signos de repetición se marcan con cursivas.

Observaciones

Las partes la obra están incluidas en cuadernillos que contienen la serie completa de villancicos compuesta para los maitines de Navidad de 1657.

Vengan, no se detengan

Juan Gutiérrez de Padilla (ca. 1590-1664)

Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla

Transcripción y edición:
Carolina Sacristán, 2018

[Estrillo]

This system shows the beginning of the piece. On the left, there are four staves with handwritten manuscript images: Tiple 1, Alto, Tenor, and acomp. The main score on the right is in 3/4 time. The Tenor part begins with the lyrics: Ven - gan no se de - ten - - gan, ven - gan to - dos al

6

This system continues the piece. The vocal parts are labeled Ti. 1, Al., Te., and acomp. The lyrics for the Tenor part are: Ven - gan no se de - ten - gan, al - mo - ne - da, no se de - ten - gan, no se de - ten - gan, No se de - ten -

13

Ti.1

Al.

acom.

ven - gan to - dos al al - mo - ne - - -

gan, ven - gan dos al al - mo - ne - - - - da, al al - mo -

ven - gan to - dos al al - mo - ne - da, ven - gan to - dos al al - mo -

20

Ti.1

Al.

acom.

da que es

ne - - - da que es

ne - - - da que es ri - ca di - cho - sa pre - cio - sa y bue - - - na

27

Ti.1

Al.

acom.

ri - ca di - cho - sa pre - cio - sa y bue - - - - - na,

ri - ca di - cho - sa pre - cio - sa y bue - - - - - na,

pre - cio - sa y bue - - - - na don - de na - da se

34

Ti.1

Al.

acomp.

ven - de y to - do se_a - pre - cia, don - de na - da se ven - de y to - do, y

41

Ti.1

Al.

acomp.

ven - gan, ven - gan no - se de - ten - - -

to - do se_a pre - - - cia, se_a - pre - cia, ven - gan no se de - ten - - -

48

Ti.1

Al.

acomp.

gan, don - de na - da se ven - de y to - do se_a - pre - cia, to - do, don - de

gan, don - de na - da se ven - de y to - do se_a - pre - cia, y to - do se_a - pre - - -

gan, don - de na - da se ven - de y to - do se_a - pre - cia,

55

Ti.1

Al.

acom.

na - da se ven - de y to - do se a pre - - - cia, to - do se a pre - - - cia.

cia, don - de na - da se ven - de y to - do se a pre - - - cia.

don - de na - da se ven - de y to - do se a pre - - - cia y to - do, to - do se a pre - - - cia.

1)

64 *Coplas*

acom.

1. Los bie - nes que al Ni - ño es - - pe - ran que - ro, a la

2. La cruz se - rá lo pri - - me - ro que ten - go

3. Lon - - gi - nos la lan - za que re - por pren - da

4. Un ins - tru - men - to de ca - ña en su ma -

5. Su - - je - to de u - na co - - lum - na a ser ex -

69

acom.

pla - za sa - car, no lle - gue quien los ig - no - ra que no

que re - ma - tar, y aun que ven que un mun - do pe - sa un Ni -

qué ce - gue - dad, mas - en un a - brir de o - jos sus fal -

nos le pon - drán, y al pun - to que les di - sue - ne, la ma -

tre - mo ven - drá, de un va - lor cu - yos ex - tre - mos, su pa -

76

acom.

sa be en lo que es - tán, en lo que es - tán

ño la lle - va - - rá, la lle - - va - - rá.

tas co - - no - ce - - rá, co - no - ce - - rá.

no le han de sen - - tar, le han de sen - - tar.

cien - cia, ha de pro - - bar, ha de pro - - bar.

1) Mi (la) en el manuscrito.

81

6. Un Pe - dro, a la voz de un ga - - llo su ra - zo -
 7. El mar - ti - llo, a gol - pes ju - - ra que la san -
 8. Tam - - bién me di - cen que tic - - ne lar - ga so -
 9. Los bie - nes que ha de pre - - sen te no los quie -
 10. Si a ca - so, el buey y la mu - - la fue - ran su -

acompaniment

86

nes ne - ga - rá, y que tie - ne mil ra - zo - nes des - pués
 gre ha de sol - tar, si sal - ta por to - do, el mun - do san - gre
 ga que ti - rar, mas la lle - va rá por bien si o - tros
 ro pre - go - nar, que quien de sí se e - na - je - na nie - ga
 yos no tan mal, que un gi - ta - no, en un ins - tan te los pu -

acompaniment

93

ha de con - fe - - sar, de con - - fe - - sar.
 li - ge - - ra se - - ra, li - ge - - ra se - rá.
 la fle - - van por mal, por mal, mal.
 to - da pro - pie - - dad, to - da pro - pie - dad.
 sie - ra, en buen lu - - gar, en buen lu - - gar.

acompaniment

5. Si el Amor se quedare dormido, Juan de Araujo

Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia, música 986

Portada: Villancico / Si el amor se quedare dormido. A la Navidad / del S.or A 4 de D.n de Ju.n de Araujo [añadido: 1754]

Incipit: Se incluye el *incipit* musical para cada una de las voces.

Notación: Las notas ennegrecidas del manuscrito se indican con corchetes interrumpidos.

Alteraciones: Las alteraciones sugeridas están colocadas en la parte superior de las notas correspondientes. En el caso de notas repetidas dentro de un mismo compás, la alteración aparece sólo en la primera nota.

Claves: La voces están transportadas una cuarta abajo como exigen las claves agudas.

Secciones: La indicación del estribillo está entre corchetes porque no consta en el manuscrito.

Ligaduras y cifrado: Se indican solo las que aparecen en el manuscrito.

Texto: Se normalizó su puntuación y ortografía conforme al uso actual. El texto completo (sin música) del estribillo y las coplas aparece en el capítulo 5 de este trabajo (“El Niño Jesús dormido velado por San Juan Bautista”).

Observaciones

El documento contiene dos partes de acompañamiento, ambas están cifradas.

Si el Amor se quedare dormido

Juan de Araujo (1646-1712)

Archivo y Biliotecas Nacionales de Bolivia, música 986

Transcripción y edición:
Carolina Sacristán, 2018

[Estrillo]

Tiple 1 Si el A - mor se que - da - re dor -

Tiple 2 Si el - A -

Alto Si el A - mor se que - da - re dor - mi - - -

Tenor Si el A - mor se que - da - re dor -

Acomp.

5

Ti.1 mi - - - do, dor - mi - - - - do, y he - ri - do de a -

Ti.2 mor se que - da - re dor - mi - do, dor - mi - - - do y he - ri - do de a -

Al. - - - do, se que - da - re dor - mi - - - do y he - ri - do de a -

Te. mi - - - do, dor - mi - - - - do y he - ri - do de a -

Ac.

11

Ti. 1
mo - - - res en ca - tre de flo - - - res quie - - -

Ti. 2
mo - - - res en ca - tre de flo - - - res quie - re

Al.
mo - - - res en ca - tre - de flor - - - res quie -

Te.
mo - - - res en ca - tre de flo - - - res quie - re des - - -

Ac.

17

Ti. 1
re des - - - can - - - sar, ¡ay! ¡Ay!

Ti. 2
des - - - can - sar, des - can - sar, ¡ay! ¡Ay!

Al.
- - re - - - des - - - can - sar, ¡ay! ¡Ay!

Te.
- - - can - - - sar, des - can - sar, ¡ay! ¡Ay!

Ac.

23

Ti. 1
¡Ay! ¡De - jad - le dor - mir!

Ti. 2
¡Ay! ¡De jad - le ve -

Al.
¡Ay! ¡De - jad - le ve -

Te.
¡Ay! ¡De - jad - le dor - - mir!

Ac.

29

Ti. 1
Que de rey... los des - ve - - -

Ti. 2
lar! Que de rey los des - ve - - - - -

Al.
lar! Que de rey... los des - ve - - - - -

Te.
Que del rey los des - ve - - - los, los des - ves - - -

Ac.

35

Ti. 1
los aun al sue - ño le ro - ban el sue - - - ño, ¡que - di - to!

Ti. 2
los aun al sue - ño le ro - ban el sue - - - ño, ¡que - di - to!

Al.
los aun al sue - ño le ro - ban el sue - - - ño, ¡que - di - to!

Te.
los aun la sue - ño le ro - ban el sue - - - ño, ¡que - di - to!

Ac.
5 \flat 5 \flat 5 \flat

41

Ti. 1
¡Que - do! Que

Ti. 2
¡Que - do! Que ve - la dor - mi - do,

Al.
¡Que - do! Que

Te.
¡Que - do! Que ve - la dor - mi - do,

Ac.
6 \sharp

47

Ti. 1 duer - me des - pier - - - to, ¡na - die se mue - - - va!
 Ti. 2 ¡na - die se mue - - - va!
 Al. duer - me des - pier - - - to, ¡na - die se mue - - - va!
 Te. ¡na - die se mue - - - va!
 Ac. 6 5b

53

Ti. 1 Que de A - mor en la pe - na duer-me, el sen -
 Ti. 2 Que de A - mor en la pe - na, la pe - na duer-me, el sen -
 Al. Que - de A - mor en la pe - na, de A - mor en la pe - na duer-me, el sen -
 Te. Que de A - mor en la pe - na, de A - mor en la pe - na duer-me, el sen -
 Ac.

59

Ti. 1
ti - do y el al - ma ve - la, ¡na - die se mue - va!

Ti. 2
ti - do y el al - ma ve - - - la, ¡na - die se mue - va!

Al.
ti - do y el al - ma ve - la, ¡na - die se mue - va!

Te.
ti - do y el al - ma ve - la, ¡na - die se mue - va!

Ac.

67 *Coplas*

Te.
1. El Ni - ño gi - gan - te de - jan - do la gue - - - rra se

Ac.

73

Te.
vis - te de a - man - te y dan - do en la tie - - - rra su va - lor

Ac.

79

Te.
con - stan - te ven - ce con - ge - mir su mis - ma do - len -

Ac.

86

Ti. 1 ¡De - jad - le dor - mir y na - die se mue - - - va!
 Ti. 2 ¡De - jad - le dor - mir y na - die se mue - - - va!
 Al. ¡De - jad - le dor - mir y na - die se mue - - - va!
 Te. cia. ¡De - jad - le dor - mir y na - die se mue - - - va!
 Ac.

92

Ti. 1 2. Con su lla - to ar - dien - te tra - e co - ra - zo - nes, de to - do el o - rien - te sus blan - cos ar -
 Ac.

101

Ti. 1 po - - - nes le ha - cen más do - lien - te de a - mor -
 Ac.

107

Ti. 1
— sin - gu - lar que el pe - cho pe - ne - - - tra. ¡De - jad - le ve -

Ti. 2
¡De - jad - le ve -

Al.
¡De - jad - le ve -

Te.
¡De - jad - le ve -

Ac.

113

Ti. 1
lar y na - die se mue - - - - va!

Ti. 2
lar y na - die se mue - - - - va!

Al.
lar y na - die se mue - - - - va!

Te.
lar y na - die se mue - - - - va!

Ac.

117

Al.

Ac.

124

Al.

Ac.

131

Al.

Ac.

136

Ti. 1

Ti. 2

Al.

Te.

Ac.

142

Ti. 2

4. De rey po - de - ro - so las gran - des fi - ne - zas ha - cen cui - da -

Ac.

149

Ti. 2

do - so del hom - bre ti - bie - - - zas, tur - ban el re - po -

Ac.

155

Ti. 2

so sin po - der - - - for - mar flo - res en que duer - - - -

Ac.

161

Ti. 1

¡De - jad - le ve - lar y na - die se mue - - - va!

Ti. 2

ma. ¡De - jad - le ve - lar y na - die se mue - - - va!

Al.

¡De - jad - le ve - lar y na - die se mue - - - va!

Te.

¡De - jad - le ve - lar y na - die se mue - - - va!

Ac.

6. Pues el silencio—Apelemos al sueño, Joseph Gavino Leal

Archivo Musical del Conservatorio de las Rosas, 21

Portada: Cantada a Duo con / Violines, y Viola. / Al Nacimiento de Nro Redem / ptor Jesuchristo por el Br. /y Mro Dn Joseph Gavino Leal / Pues el silencio / Pertenece al Colegio de Sta. Roza / de Valladolid año de 1761.

Incipit: Se incluye el incipit musical para cada una de las voces.

Alteraciones: Las alteraciones sugeridas están colocadas en la parte superior de las notas correspondientes.

Ligaduras, articulaciones y adornos: Se indican las que aparecen en el manuscrito. Los adornos sugeridos están entre corchetes.

Indicaciones de repetición, secciones, aires y cifrado: Están anotados como figuran en el manuscrito, salvo cuando aparecen entre corchetes. En el compás 158 se omitió la cifra 3 becuadro que aparece, en el manuscrito, sobre la nota sol del acompañamiento. Esto con el fin de mantener la concordancia armónica con las demás voces.

Las notas entre paréntesis indican una modificación con respecto al manuscrito que responde a cuestiones de concordancia armónica. Las aclaraciones de cada caso aparecen en notas al pie.

Indicaciones de repetición: Se copian las que aparecen en el manuscrito. En las partes instrumentales, el *Fine* aparece indicado con una barra de compás doble con calderón.

Texto: Se normalizó su puntuación y ortografía según el uso actual. El texto completo (sin música) del recitado y el aria figura en el capítulo 5 de este trabajo (“El Niño Jesús dormido velado por San Juan Bautista”).

Observaciones

En el manuscrito, la parte de viola tiene indicado el compás de 2/4 para el aria (al igual que el resto de las partes vocales e instrumentales), pero la música está copiada como si se tratase de un compás de 4/4. En el acompañamiento, la cifra 3 becuadro se usa frecuentemente para indicar 3#.

Pues el silencio—Apelemos al sueño

Joseph Gavino Leal (m. 1750)

Archivo Musical del Conservatorio de las Rosas, 21

Transcripción y edición:
Carolina Sacristán, 2018.

Recitado

Tiple 1
Pues el Si
Pues el silencio de la noche ha

Tiple 2
Pues el Si
Pues el silencio de la noche ha

Violin 1
Pues el silencio

Violin 2
Pues el silencio

Viola
Pues el silencio

Acomp.
Pues el silencio

3

Ti. 1
si - do el que tú, dul - ce due - ño, has e - le - gi - do pa - ra ve - nir, a -

Ti. 2
si - do el que tú, dul - ce due - ño, has e - le - gi - do pa - ra ve - nir a -

vi. 1

vi. 2

vla.

Ac.
3# 3# 3#

6

Ti. 1
 man - te dis - fra - za - do, dé - ba - se a su cui - da - do que

Ti. 2
 man - te dis - fra - za - do, dé - ba - se a su cui - da - do que

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.

7 6 5 4⁴/₂

9

Ti. 1
 mi - ti - gan - do el tiem - po sus e - no - jos, el llan - to a - pla - ques de tus be - llos o - jos

Ti. 2
 mi - ti - gan - do el tiem - po sus e - no - jos, el llan - to a - pla - ques de tus be - llos o - jos

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.

6 6 3³ 7 4⁴/₂ 3 3³ 7 3³

13 *Aria*

6
5

4 3

3 \flat

3 \sharp

6
5

3 \sharp

19

3 \flat

6

6
3

3 \flat

3 \flat

3 \sharp

7
5
3

26

Ti. 1

A - pe - le - mos al

Ti. 2

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.

3 \flat 6 6 5 6 6 7 6 5 7 6 5 3 \sharp
4 4 3 4 4 3 3 \sharp 5

33

Ti. 1

sue - ño, mi due - ño, po-co_a po-co, mi_en-can - to, mi_a - mor, mi_en can-to, mi_a-mor,

Ti. 2

A - pe-

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.

6 7 3 \flat 6 3 \sharp 6
3 3 \sharp

40

le - mos al sue - ño, mi due - ño, po - co a - po - co, mi en - can to, mi a - mor, mi en - can - to mi a -

47

duér - me - te, duér - me - te, Se - - ñor,
mor, duér - me - te, duér - me - te, Se - - ñor,

1) Re en el manuscrito.

55

Ti. 1
no sus - - pi - res, sus - pi - - - res, el llan - - - - -

Ti. 2
no sus - pi - - - - res, el

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.
3# 3b 6 6 3b

63

Ti. 1
to de -

Ti. 2
llan - - - - - to de -

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.
3# 3b 3# 7 6 5 3# 7 6 5 6

71

Ti. 1
tén, du - ér - - - me - te, du - ér - - - me - te,

Ti. 2
tén, du - ér - - - me - te, du - ér - - - me - te,

vl. 1
tr *tr* *tr*

vl. 2
tr *tr* *tr*

vla.
Ac.

5 6 6 5 7 6 6 3# 3# 6 5 7 6 6 3#
3 4 4 3 5 4 4 3 4 3 5 4 4 3 7

78

Ti. 1
duér me-te, mi bien.

Ti. 2
duér - me-te, mi - bien.

vl. 1

vl. 2

vla.
(2)

Ac.
7 6 6 3 3# 3# 7

2) Fa sostenido en el manuscrito.

85

Ti. 1
A - pe - le - mos al sue - ño, mi due - ño, po - co, a po - co mi en - can - to, mi a - mor,

Ti. 2
A - pe - le - mos al sue - ño, mi due - ño, po - co, a po - co mi en - can - to, mi a - mor

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.
6 7 3# 3b 7 3b 6 4 3

92

Ti. 1
duér - me - te, Se - ñor, no sus - pi - res, no sus - pi - res,

Ti. 2
duér - me - te, Se - ñor, no sus - pi - res, no sus -

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.
6 5 3# 6 5 7 6 3# 6 6

100

Ti. 1 sus - pi - res, el llan - to de - tén, de - tén, duér - - - - -

Ti. 2 - pi - res, el llan - to de - tén, duér - - - - -

vi. 1

vi. 2

vla.

Ac. 6 7 3# 7 3b 7 3# 7/3 7/3

107

Ti. 1 [tr] [tr] tr [Fine] me-te, mi bien, duér-me te, mi bien.

Ti. 2 tr tr tr me te, mi bien, duér-me - te, mi bien.

vi. 1 tr

vi. 2

vla.

Ac. 7 6 3# 6 4 5 3# 6 7b 6 3

115

TI. 1

TI. 2

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.

3^b 3[#] 3^b

122

TI. 1

TI. 2

vl. 1

vl. 2

vla.

Ac.

3^b 3[#] 6/5/3 3^b 6/4 6/4 6/3 6/4 6/4 5/3[#]

tr

129 *despacio*

TI. 1
Que - di - to, que - di - to, que ya dor - mi -

TI. 2
Que - di - to, que - di - to, que ya dor - mi -

vi. 1 *tr*

vi. 2

vla.

Ac.
5 7 7 3#
4 3 5 3

135

TI. 1
di - to el Ni - - - - ño, que ya dor - mi - di - to, que ya dor - mi -

TI. 2
di - to, que ya dor - mi - di - to el Ni - - - - ño, que ya dor - mi -

vi. 1

vi. 2

vla.

Ac.
3# 7 6 3#

141

di - to el Ni - - - ño que - dó, que - dó, que - dó,

di - to el Ni - - - ño que - dó, que - dó,

7^b 3^b 7 3[#] 3[#] 6 3[#]

147

con tier - na por - fi - a, por fi - a le

con tier - na por - fi - a le

3[#] 3[#]

151

me - - - cen, le_a - rru - - - llan Jo - sé y Mar - rí - a, le

me - - - cen, le_a - rru - - - llan Jo - sé y Ma - rí - a, le

vi. 1 *tr*

vi. 2

vla.

Ac. 3# 3#

155

me - - - cen, le_a - rru - - - llan Jo - sé y Ma - rí - a, si -

me - - - cen le_a - rru - - - llan Jo - sé y Ma - rí - a, si -

vi. 1 *tr*

vi. 2

vla.

Ac. 3# 3# 3

159 *adagio* *Da capo [al fine]*

vi. 1

vi. 2

vla.

Ac.

len - cio, pa - si - to, que ya se dur - mió.

len - cio, pa - si - to, que ya se dur - mió.

3 3 3 3 3 3 6 6 5 4 3

Abreviaturas y fuentes

ABNB	Archivo y Bibliotecas Nacionales de Bolivia
AHAG	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guatemala
AMHCR	Archivo Musical Histórico del Conservatorio de Las Rosas
AVCCP	Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla
CEHM	Centro de Estudios de Historia de México
BNCL	Biblioteca Nacional de Chile
BNE	Biblioteca Nacional de España
BNM	Biblioteca Nacional de México

Fuentes manuscritas

BNM:

“Vida de la Madre María Marcela religiosa capuchina de Querétaro”, Ms 1789.

Fuentes impresas

CEHM:

Novena devota para prevenirse a celebrar en compañía de todos los coros angélicos el Santísimo Nacimiento de Jesús, 248.143.72.49 VA.

Letras de los villancicos que se han de cantar en la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad de la Puebla de los Ángeles en los Maitines solemnes del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, 1716, Miscelánea. Villancicos no. 1. Folleto 5, 786.3 VA

BNCL, Fondo Toribio Medina:

Afectuosos suspiros con que un alma piadosa desahoga sus ternuras para con su amado Jesús. México: José Antonio de Hoyal, 1773, III-44A-C25(10).

Escuela del Sagrado Corazón de Jesús para sus amantes esposas (Puebla: Viuda de Miguel Ortega y Bonilla, 1754, E.G. 1-12-4(24).

Espinola, Nicolás de, *Ejercicios de desagravio y tiernas memorias*. México: José Bernardo de Hoyal, 1736, III-88-C35(50).

_____, *Triduo espiritual del Niño Perdido y hallado en el templo*. México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1726, E.G. 5-68-3(42).

Novena de la milagrosa imagen del Niño Jesús Peregrino. México: Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1776, III-44A-C25(29).

Novena del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, México: Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1773, (III-69-C46(33)).

Novena en culto y veneración del santísimo Niño Jesús. Guatemala: 1779, (E.G. 5-64-4(30)).

Pañalitos, fajas y cuna del Niño Jesús. México: José Bernardo de Hogal, 1729, III-88-C35(16).

Patiño, Pedro Pablo, *Día catorce de cada mes consagrado a las devota imagen del Santo Niño*, México: José de Jaúregui: 1793, III-44-C23(45).

Recuerdo tierno, meditativo y amoroso que un alma devota hace de la Niñez de Jesús. México: 1786, E.G 5-68-1(10) c.1.

Triduana espiritual para buscar al Niño perdido. Puebla: Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla: 1732, III-19-C3(9).

BNE:

Letras de los villancicos que se cantaron en la Iglesia Catedral de Cádiz en los solemnes maitines del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo este año de 1731, VE/1302/49.

Villancicos que se han de cantar en la Real Capilla de su Majestad la noche de Reyes de este año de 1697, VE/91/38(1).

BNM:

Cítara armoniosa para dar música espiritual al Niño Dios (México: Herederos de la viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1723, RSM 1736 M4ABR.

Ejercicios espirituales del Divino Infante Jesús, México: Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1774, RSM 1774 M4EXE.

Loyola, Juan de, *El corazón sagrado de Jesús descubierto a nuestra España* (Madrid: Alonso Balvas, 1736), Fondo Reservado, RFO 242.5 LOY c. 1736

Otros repositorios:

Almeida, Teodoro de. *Tesoro de paciencia del alma atribulada en la meditación de las penas del salvador*. Traducido por Benito Estaun y Riol. Madrid: Manuel Álvarez, 1796.

Bermudo, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: Juan de León, 1555.

- Cavalca, Domenico. *Volgarizzamento delle Vite de' Santi Padri*. Napoli: Raffaele de Stefano, 1836.
- Cerone, Pedro. *El Melopeo y maestro*. Nápoles: J. B. Gargano y L. Nucci, 1613.
- Cascini, Giordano. *Santa Rosalia vergine palermitana*. Palermo: Cirilli, 1651.
- Chaduc, Blaise. *Dieu enfant ou le mystère ineffable du fils de Dieu anéanti en la condition des enfants*. Lyon: Jean Certe, 1682.
- Chesnau, Agustin. *Orpheus Eucharisticus*. Paris: Florentinum Lambert, 1657.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- Hansen, Leonardo. *La bienaventurada Rosa peruana de Santa María de la tercera orden de Santo Domingo*. Traducido por Jacinto de la Parra. Madrid: Melchor Sánchez, 1668.
- Imago Primi Saeculi Societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis rapraesentata*. Antuerpiae: Balthasar Moreti, 1640.
- Interián de Ayala, Juan. *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes sagradas*. Vol. 1. Madrid: Joaquín Ibarra, 1782.
- Jesús María, Juan de. *Árbol de vida con doce frutos al año en sermones varios de los misterios y de los santo más clásicos*. Zaragoza: herederos de Manuel Román, 1718.
- Quevedo, Francisco de. «La cuna y la Sepultura.» *Obras*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1772, 1-39.
- Lapide, Cornelius a. *Commentarius in Ecclesiaticum*. Venetiis: Hyeronimi Albritii, 1717.
- Liguori, Alfonso Maria de. *Novena del Santo Natale colle meditazioni per tutti i giorni dell'Avvento fino all'ottava della Epifania*. Bassano: Stamperia di Bassano, 1764.
- Lorente, Andrés. *El porqué de la música en que se contienen las cuatro artes de ella: canto llano, canto de órgano contrapunto y composición*. Alcalá de Henares: Nicolás de Xamares, 1672.
- Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737.
- Marolles, Michel de. *Tableaux du temple de muses*. Amsterdam: Abraham Wolfgank, 1676.
- Núñez de Miranda, Antonio. *Ejercicios espirituales de San Ignacio acomodados al estado y profesión de religiosa de las señoras vírgenes esposas de Cristo*. México: Herederos de la viuda de Calderón, 1695.

Sánchez Barbero, Francisco. *Principios de retórica y poética*. Barcelona: Librería de Pons y Compañía, 1840.

Santa Teresa, Manuel de. *El plectro más excelente de la lira más acorde*. México: Herederos de la viuda de Miguel de Rivera, 1731.

Sor Margarita de la Cruz. *Ejercicios de devoción y oración para todos los discursos del año del Real Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. Anvers: S. I., 1622.

Soto, Andrés de. *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgando la guitarra de cinco órdenes o cuerdas*. Madrid: Imprenta de Cruzada, 1764.

Tesauro, Emanuele. *Il cannochiale aristotelico*. Venetia: GioFrancesco Valuasense, 1688.

Villava, Juan Francisco de. *Empresas espirituales y morales*. Baeza: Fernando Díaz de Montoya, 1613.

Fuentes electrónicas

Biblioteca Digital Hispánica: <http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

Biblioteca Digital Siglo Oro: <https://www.bidiso.es/>

Dizionario Biografico degli Italiani: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>

Galerías Morton: <http://www.mortonsubastas.com>

Google Books: <https://books.google.com/>

Mediateca INAH: http://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/

Museo Colonial y Museo Santa Clara: <http://www.museocolonial.gov.co/Paginas/default.aspx>

Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/>

Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com>

Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art: <https://colonialart.org/>

Red Digital de Colecciones de Museos de España: <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>

Rolando García en "Interdisciplinarietà y sistemas complejos", vídeo de Youtube, 20:12; publicado por Víctor Manuel Méndez Villanueva, 28 de febrero de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=bPWDI3STms0>, consultado el 15 de octubre de 2018.

Sant'Agostino. Agustinus Hipponensis: <http://www.augustinus.it/>

The British Museum: <https://www.britishmuseum.org/>

The Catholic Encyclopedia: <http://www.newadvent.org/cathen/>

The Internet Archive: <https://archive.org/>

The J. Paul Getty Museum: <http://www.getty.edu/museum/>

Universidad de Navarra: [http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/10/30_Ginther%2C_Antonius_\(1655-1724\).html](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaexp20/Deleitando_ensena/4_Autores/Entradas/2009/10/30_Ginther%2C_Antonius_(1655-1724).html)

Bibliografía

Alarcón, Roberto M. y María del Rosario García. *Pintura novohispana: Museo del Virreinato*. México: Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1996.

Albrecht, Michael von. «"Orfeo en Virgilio y Ovidio".» *Myrtia* 10 (1995): 17-33.

Amerlinck, María Concepción y Manuel Ramos Medina. *Conventos de monjas: fundaciones en el México virreinal*. México: Condumex, 1995.

Anglés, Higinio, ed. *La música en la corte de los Reyes Católicos. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. 3 vols. Barcelona: CSIC, 1947, 1951, 1960.

Antología del Centenario. Estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia (1800-1821). Justo Sierra (comp.). Vol. II. México: UNAM, 1985.

Arbeteta, Leticia. *Navidad oculta II: los Niños Jesús de las clausuras toledanas*. Toledo: Antonio Pareja, 2010.

Ariès, Philippe. «La infancia.» *Revista de educación* 281 (septiembre - diciembre 1986): 5-17.

Arrom, Silvia Marina. *The Women of Mexico City, 1790-1857*. Stanford: Stanford University Press, 1985.

- Arte y mística del barroco. Colegio de San Ildefonso, marzo-junio 1994.* México: Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Departamento del Distrito Federal, 1994.
- Arzubialde, Santiago. *Ejercicios espirituales de S. Ignacio. Historia y análisis.* Bilbao: Mensajero, 2009.
- Azevedo, Fernando. «A piety of Enlightenment: The Spirituality fo Truth of Teodoro de Almeida.» *Didaskalia* 5 (1975): 105-230.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Báez Rubí, Linda. *Mnemosine novohispánica. Retórica e imágenes en el siglo XVI.* México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.
- Bailey, Gauvin Alexander. *The Spiritual Rococo. Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia.* London and New York: Routledge, 2016.
- Bal y Gay, Jesús. *Cancionero de Upsala.* México: El Colegio de México, 1944.
- Baldwin, Robert. «Marriage as Sacramental Reflection of the Passion: The Mirror in Jan van Eyck's 'Amolfini Wedding'.» *Oud Holland* 98, n^o 2 (1984): 57-75.
- Barasch, Moshe. *The Language of Art: Studies in Interpretation.* New York and London: New York University Press, 1997.
- Bargellini, Clara. «La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y el Perú.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* XXI, n^o 75 (Primavera 1999): 78-98.
- Barrio Moya, José Luis. «El inventario de bienes de doña Teresa Silva Hurtado de Mendoza, duquesa viuda de los Arcos e hijas de los duques del Infantado.» *Wad-al-Hayara: Revista de estudios de Guadalajara* 15 (1998): 255-268.
- Belanger, Brian Conal. *Secularization and the laity in colonial Mexico. Querétaro, 1598-1821.* Tesis doctoral, Tulane University, 1990.
- Belting, Hans. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte.* Traducido por Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal, 2009.
- Bermúdez, Egberto. «La vihuela de la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito.» *Revista Musical Chilena*, enero-junio de 1993: 69-77.
- Bieñko de Peralta, Doris. *La identidad revelada: autobiografía de sor María Marcela, capuchina de Querétaro del siglo XVIII.* Ponencia, Museo de Bellas Artes de la Ciudad de Toluca: XXV Encuentro de investigadores del pensamiento novohispano, 7-10 de noviembre de 2012.

- Bieńko de Peralta, Doris. «Voces del claustro. Dos autobiografías de monjas novohispanas del siglo XVII.» *Relaciones* 139 (2014): 157-194.
- Blanco, Elena Cantarino y Emilio, ed. *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Blee, Francis J. *The Heart as a Symbol. A Psychological and Theological Study of its Implications and Relevance*. Tesis doctoral, University of Pennsylvania, 1957.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Traducido por Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Bouza Álvarez, José Luis. *Religiosidad Contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Brading, David A. «Tridentine Catholicism and Enlightened Despotism in Bourbon Mexico.» *Journal of Latin American Studies* 15 (1983): 1-22.
- Brading, David. *Church and State in Bourbon Mexico: The Diocese of Michoacán 1749-1810*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Bronzon, Luis. «La devoción al Sagrado Corazón en el siglo XVIII.» *Boletín de monumentos históricos*, nº 7 (s.f.): 33-50.
- Brown, George Hardin. «From the Wound in Christ's Side to the Wound in His Heart: Progression from Male Exegesis to Female Mysticism.» En *Poetry, Place, and Gender: Studies in Medieval Culture in honor of Helen Damico*, editado por Catherine E. Karkov, 252-274. Medieval Institute Publications, 2009.
- Bryan, Michael. *Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers*. Vol. 2. London: Carpenter and son, 1816.
- . *Dictionary of Painters and Engravers*. II vols. 1889: George Bell and Sons, s.f.
- Bynum, Caroline Walker. «Violent Imagery in Late Medieval Piety.» *Bulletin of the German Historical Institute*, nº 30 (Primavera 2002): 3-36.
- . «El cuerpo femenino y la práctica religiosa femenina en la baja Edad Media.» En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, editado por Michel Feher, Ramona Nadaff y Nadia Tazi, 162-225. Madrid: Taurus, 1990.
- Cain, Rebecca Bensen. «Plato on Mimesis and Mirrors.» *Philosophy and Literature* 36, nº 1 (2012): 187-195.
- Camacho, Ramón Kuri. *El barroco jesuita novohispano: la forja de un México posible*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2008.
- Cancionero de Juan de la Encina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.

- Cappellutti, Leonardo. «La devoción al Sagrado Corazón de Jesús. Consideraciones en torno al libro *Amó con corazón de hombre*.» *Revista de Teología* 49, nº 93 (2007): 239-252.
- Carreau, Raphaële. *Devotion Baroque. Trésors du musée de Chaumont. Amérique Latine, Espagne et Italie XVIIe-XVIIIe siècle*. Chaumont: Musée de la crèche, 2009.
- Carreño, Gloria. *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid 1743-1810*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1979.
- Carvajal Ávila, Violeta Paulina. *Un maestro de capilla y su música: Joseph Gavino Leal*. Tesis de licenciatura, Conservatorio de Las Rosas, 2007.
- Cashner, Andrew Aaron. *Faith, Hearing, and Power in Hispanic Villancicos, 1600-1700*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2015.
- Cátedra Xavier Moyssén Echeverría. México: Angustias de sus Cristos*. Carlos Alfonso Ledesma Ibarra. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Chastel, André. *El gesto en el arte*. Traducido por María Condor. Madrid: Siruela, 2004.
- Checa Beltrán, José. *Razones del buen gusto (poética española del neoclasicismo)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998.
- Chica Arellano, Fernando. «Juan Pérez de Moya (1513-1596) en su vertiente de orador sagrado.» *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 1999: 147-198.
- Cirillo, Madeline. *Giulio Bonasone and Sixteen Century Italian Printmaking*. Tesis doctoral, The University of Wisconsin-Madison, 1978.
- Clair, Jean. *Mélancolie, génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard, 2005.
- Constantoudaki-Kitromilides, Maria. «The Man of Sorrows from Byzantium to Venetian Crete: Some Observations on Iconography and Function.» En *New Perspectives on the Man of Sorrows* editado por Catherine R. Puglisi and William L. Barcham. Kalamazoo: Medieval Institute Publications-Western Michigan University.
- Cooper, Lisa H. y Andrea Denny-Brown, ed. *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture: With a Critical Edition of "O Vernicle"*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2013.
- Cousinié, Frédéric. «Images et méditation dans la littérature spirituelle espagnole.» En *La imagen religiosa en la Monarquía Hispánica. Usos y espacios*, editado por María Cruz, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso y Cécile Vincent-Cassy de Carlos Varaona, 273-295. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.
- Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Vol. 1. México: Patronato del Museo Nacional de Arte-UNAM-IIE-CONACULTA-INBA,

2000.

- Curtius, Ernest. *Literatura europea y Edad Media Latina*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Davies, Drew Edward. *The Italianized Frontier. Music at Durango Cathedral, Español Culture, and the Aesthetics of Devotion*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2006.
- . «La armonía de la conversión: ángeles músicos en la arquitectura novohispana.» En *Harmonia Mundi. Los instrumentos sonoros en Iberoamérica, siglos XVI al XIX*, editado por Lucero Enríquez, 37-63. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2009.
- Dekoninck, Ralph. «Imaginar la ciencia: la cultura emblemática jesuita ars rhetorica y scientia imaginum.» En *Escrituras de la modernidad: los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, 143-157. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- Delenda, Odile. «El paño llamado 'de la Verónica' en la obra de Zurbarán.» *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Boletín*, 2013: 125-261.
- Delgado, Jessica Lorraine. *Sacred Practice, Intimate Power: Laywomen and the Church in Colonial Mexico*. Tesis doctoral, University of California, , 2009.
- Díaz, María José y José María Gómez. *El arte belenístico de la región de Murcia*. Murcia: Biblioteca básica murciana, 1997.
- Diez, Jesús. «Doce pláticas inéditas de San Alonso de Orozco.» *Recollectio: annuarium historicum agustinianum*, 25-26 (2002-2003): 113-198.
- Dolz, Michele. *El Niño Jesús: Historia e imagen de una devoción del Divino Niño*. Jaén: Almuzara, 2010.
- Domínguez Casas, Rafael. «Una 'Virgen de Guadalupe' de Nicolás Rodríguez Juárez.» *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología* 62 (1996): 427-446.
- Downes, Edward O. «Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720-80).» *Journal of the America Musicological Society*, 1961: 50-69.
- Duarte, Enrique J. «El mito de Orfeo y su simbología cristológica en la tradición de Calderón.» En *Humanas y divinas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra 26 de febrero - 1 de marzo*, editado por I. Arellano y J.M Escudero et. al., 73-91. Pamplona, 1997.
- Eguiara y Eguren, Juan José de. *Biblioteca Mexicana*. Editado por Ernesto de la Torre Villar. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Elias, Norbert. *El proceso de la civilización. Investiaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

- Espejo, Beatriz. *En religiosos incendios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Espinosa Valdivia, María del Carmen. «Monacato femenino en el discurso masculino. Sermones y vida religiosa de capuchinas y clarisas novohispanas.» En *Monacato femenino en Hispanoamérica y España*, editado por Mina Ramírez Montes, 199-211. México: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2012.
- Espinoza, Alejandra Araya. «La mística del corazón: una tradición de espiritualidad femenina en América colonial.» *Cuadernos de literatura XIV*, n° 28 (Julio-diciembre 2010): 32-155.
- Esquivel Estrada, Noé Héctor y Adolfo Díaz Ávila, ed. *El entrecruce de la racionalidad en el siglo XVIII novohispano: tradición, modernidad y ética*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.
- Favila, Cesar Daniel. *Music and Devotion in Novohispanic Convents, 1600-1800*. Tesis doctoral, University of Chicago, 2016.
- Fernández Burns, Carla. *Sor Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad (1709-1757): One Nun, Three Texts, and the Making of a Saint*. Tesis doctoral, Catholic University of America, 2017.
- Ferreiro Retana, Natalia. *Entre la retina y el mundo. Simulacro y trampantojo en un 'verdadero retrato' de la milagrosa imagen del Cristo de Chalma*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1995.
- . «Subjectivité et verité .» En *Resumé des Cours. 1970-1982* . Paris: Juillard, 1989.
- . *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Traducido por Mercedes Allededesalazar. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2008.
- Francisco de Sales. *Directorio espiritual de religiosas*. Traducido por Francisco Cubillas. Madrid: Melchor Sánchez, 1676.
- . *Filotea o introducción a la vida devota*. Traducido por Pedro de Silva. Madrid: viuda de Ibarra, 1793.
- Freedberg, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- Frenk Alatorre, Margit. «La poesía de González del Eslava. Entre la vieja España y la Nueva.» En *'Esta, de nuestra América pupila'*. *Estudios de poesía colonial*, editado por Georgina Sabat de Rivers. Houston: Society for the Renaissance and Baroque

- Hispanic Poetry, 1999.
- Galán Tamés, Genevieve. «Gestualidad, teatralidad y cortesía: reglas y aprendizajes al interior del convento para pensar la corporalidad religiosa femenina.» *Historia y Grafía*, 2014: 29-165.
- Galí, Montserrat. «Arte, devoción y vida cotidiana. La presencia de objetos artísticos religiosos en el ámbito doméstico. Puebla de los Ángeles, siglos XVI y XVII.» *Miradas* 1 (2014): 54-69.
- García Sanz, Ana. *El Niño Jesús en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*. España: Patrimonio Nacional, 2010.
- García, Rolando. *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- García, Santiago. *Admirable y prodigiosa vida de la seráfica y esclarecida virgen Santa Catalina de Sena*. Salamanca: Francisco de Tovar, 1791.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. London: Fontana Press, 1993.
- Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Gerlero, Elena de. «La escatología en el arte monástico novohispano del siglo XVI.» *Cuadernos de Historia del Arte*, nº 41 (1987): 137-149.
- Gibson, Walter S. «'Imitatio Christi': The Passion scenes of Hieronymus Bosch.» *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 6, nº 2 (1972-1973): 83-93.
- Ginther, Antonio. *Espejo de amor y dolor en su vida mortal y eucarística*. Traducido por Juan Ballester y Claramunt. Barcelona: La hormiga de oro, 1901.
- . *Speculum amoris et doloris in sacratissimo ac divinissimo corde Jesu incarnati, eucharistici et crucifixi*. Antuerpiae: Sumptibus Societatis, 1752.
- Ginzburg, Carlo. «Clues: Roots of a Scientific Paradigm.» *Theory and Society* 7, nº 3 (1979): 273-288.
- Gómez de la Parra, José. *Fundación y primero siglo. Crónica del primer convento de Carmelitas descalzas en Puebla. 1604-1704*. México: Universidad Iberoamericana, 1992.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar, ed. *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo de ayer*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*. México: El Colegio de México, 1987.

- Gonzalbo Aizpuru, Pilar y Verónica Zárate Toscano, ed. *Gozos y sufrimientos en la historia de México*. México: El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, 2007.
- González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales, y poesías sagradas*. México: Antigua Librería, 1877.
- González García, Juan Luis. *Empathetic Images and Painted Dialogs*. Vol. 1, de *Push Me, Pull You: Imaginative and Emotional Interaction in Late Medieval and Renaissance Art*, editado por Andrew Colin Gow, 487-525. Leiden: Brill, 2011.
- Gonzalez-Meeks, Moriah. *Nuns, Witches, and Testators: Women's Agency and Spiritual Capital in New Spain*. Tesis de maestría, San Diego State University, 2014.
- Grabes, Herbert. *The Mutable Glass. Mirror-imagery in titles and texts of the Middle Ages and English Renaissance*. Traducido por Gordon Collier. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Graef, Hilda. *Historia de la mística*. Barcelona: Herder, 1970.
- Granados, Rosario I. «Research Update. September 2016 - January 2017. Collection of Carl & Marylenn Thoma.», texto inédito.
- Grassi, Ernesto. *Retórica como filosofía. La tradición humanista*. Barcelona : Anthropos, 2015.
- Guijón y León, Tomás de. *Compendio histórico de la prodigiosa vida, virtudes y milagros de la venerable sierva de Dios Mariana de Jesús Flores y Paredes*. Madrid: Joseph de Orga, 1754.
- Gutiérrez, Thomas y Gloria Asilda. *Los conventos femeninos de la Guadalajara novohispana*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2010.
- Hamburguer, Jeffrey H. *Nuns as artists. The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley and Los Angeles: California University Press, 1997.
- Hathaway, Janet. *Cloister, court and city; music activity of the Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid), ca. 1620-1700*. Tesis doctoral, New York University, 2005.
- Herrejón Peredo, Carlos. *Del sermón al discurso cívico: México 1760-1834*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2003.
- Herrero de Jáuregui, Miguel. *La tradición órfica en la literatura apologética cristiana*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2005.

- Hourihane, Colum. «Defining Terms: Ecce Homo, Christ of Pity, Crist Mocked and the Man of Sorrows.» En *New Perspectives on the Man of Sorrows*, editado por Catherine R. Puglisi and William L. Barcham, 19-47. Kalamazoo : Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 2013.
- Hurtado, Nelson. «Juan Gutiérrez de Padilla: el insigne maestro de la Catedral de Puebla de los Ángeles. (Málaga c. 1590; Puebla de los Ángeles 8-IV-1664).» *Heterofonía*, 2008: 29-65.
- Ibsen, Kristine. *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. Gainesville: University Press of Florida, 1999.
- Illari, Bernardo. «Agudeza de villancico: los Plumajes de Torrejón.» en prensa.
- . *Polychoral Culture: Cathedral Musica in La Plata (Bolivia), 1680-1730*. tesis doctoral, University of Chicago, 2001.
- Irénée de Lyon. *Contre les Hérésies (livre III)*. Vol. 34, de *Sources chrétiennes*, traducido por O. P F. Sagnard. Paris: Éditions du Cerf, 1952.
- Jurkowlaniec, Grazyna. «The Rise and Early Development of the Man of Sorrows in Central and Northern Europe.» En *New Perspectives on the Man of Sorrows*, editado por Catherine R. Puglisi and William L. Barcham. Kalamazoo: Medieval Institute Publications-Western Michigan University, 2013, 48-75.
- Knighton, Tess y Álvaro Torrente, ed. *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- Knipping, John. *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands: Heaven on Earth*. 2 vols. Nieuwkoop: B. de Graaf, 1974.
- Kuri Camacho, Ramón. «Teología de los afectos, educación estética y ejercicios espirituales en jesuitas novohispanos, siglo XVII.» *Revista digital FILHA*, Julio de 2017.
- Kuzmina, Eugenia. «El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades.» *Escritura e imagen* 9 (2013): 155-189.
- Lamas-Delgado, Eduardo. «Quelques considérations sur le theme du présage de la Passion en Espagne. A propos d'une image 'tres mystérieuse de la Nativité', tableau retrouvé de Mateo Cerezo (1637-1666).» *Journal of the International Association Research Institutes in the History of Art* 0033 (enero 2012).
- Lara, Jaime. «El espejo en la cruz. Una reflexión medieval sobre las cruces atriales mexicanas.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1991: 6-40.
- Larkin, Brian Richard. *Baroque and Reformed Catholicism: Religious and Cultural Change in Eighteenth Century Mexico*. Tesis doctoral, University of Texas at Austin, 1999.

-
- . «Liturgy, Devotion and Religious Reform in Eighteenth-Century Mexico City.» *The Americas* 60 (2004): 493-518.
- . *The Very Nature of God. Baroque Catholicism and Religious Reform in Bourbon Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010.
- Lavin, Marilyn Aronberg. «Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism.» *The Art Bulletin* 37, n° 2 (junio 1995): 85-101.
- Lavrín, Asunción. *Brides of Christ. Coventual Life in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press, 2008.
- . «Devocionario y espiritualidad en los conventos femenino novohispanos: siglos XVII y XVIII.» En *Historias compartidas. Religiosidad y reclusión femenina en España, Portugal y América. Siglos XV-XIX*, editado por Ma. Isabel Viforcós Marinas y Rosalva Loreto López, 149-162. México: Universidad de León/ Benemérita Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”, 2007.
- . «La educación de una novicia capuchina.» En *La fundación del convento de capuchinas de Santa María de los Lagos*, editado por David Carbajal López, 187-198. México: Centro Universitario de los Lagos, 2005.
- . *La mujer en la sociedad colonial hispanoamericana*. Vol. IV, de *Historia de la América Latina*, editado por Leslie Bethell, 109-137. Barcelona: Crítica, 1990.
- . *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Lavrín, Asunción y Rosalva Loreto, ed. *Diálogos espirituales: manuscritos femeninos hispanoamericanos siglos XVI-XIX*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Universidad de las Américas, 2006.
- Leavitt-Alcántara, Brianna. *Alone at the Altar: Single Women and Devotion in Guatemala, 1670-1870*. Stanford: Stanford University Press, 2018.
- . *Practicing Faith: Laywomen and Religion in Central America, 1750-1780*. Tesis de licenciatura, University of San Francisco, 1999.
- Ledesma Ibarra, Carlos Alfonso. «La iconografía del Niño Jesús Pasionario en la pintura de los virreinos americanos.» En *Cátedra Xavier Moysés Echeverría. México: angustia de sus Cristos*, editado por Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, 17-45. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2015.
- Leitch, Stephanie. «Seeing Objects in Private Devotion.» En *Pious Journeys. Christian Devotional Art and Practice in the Later Middle Ages and Renaissance*, editado por Linda Seidel, 43-60. Chicago: David and Alfred Smart Museum of Art / University of

- Chicago, 2001.
- Lemeunier, Guy. «El nuevo coloquio divino. Investigaciones sobre la oración mental metódica en la literatura del Siglos de Oro.» *Revista Murciana de Antropología* 2 (1997): 41-63.
- Lewis, Flora. «The Wound in Christ's Side and the Instruments of the Passion: Gender Experience and Response.» En *Women and the Book: Assesing the Visual Evidence*, editado por Leslie Smith y Jane H. M. Taylor, 204-229. London and Toronto: The British Library, 1996.
- Lipps, Theodor. *Los fundamentos de la estética*. Traducido por Eduardo Ovejero y Maury. Madrid: Daniel Jorro, 1923.
- Lobera, Antonio. *El porqué de las ceremonias de la Iglesia y todos sus misterios*. Barcelona: Imprenta de los consortes Sierra y Martí, 1781.
- López Pego, Álvaro. *Anoea (Flores)*. Barcelona: PPU, 2009.
- López Poza, Sagrario. *Libros de emblemas y obras afines en la Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela. Catálogo de la exposición conmemorativa Compostela Aurea, VIII Congreso AISO, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2008.
- López, (coord.) David Carbajal, ed. *La fundación del convento de capuchinas de Santa María de los Lagos*. Centro Universitario de los Lagos, 2005.
- López-Peláez Casellas, María Paz. «La visión emblemática del músico Orfeo como prefiguración de Cristo.» *Storia dell'arte* 119 (2008): 97-108.
- . María Paz. *Mitología, música y emblemática*. Tesis doctoral, Universidad de Jaén, 2006.
- Loreto López, Rosalva. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. México: El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, , 2000.
- Loskoutoff, Yvan. *La Sainte et la Fee. Dévotion a l'Enfant Jésus et mode des contes merveilleux a la fin du règne de Louis XVI*. Genève: Droz, 1987.
- Loza Azuaga, María Luisa y Daniel Botella Ortega. «Escultura de Eros dormido de Lucena (Córdoba).» *Mainake* 2, nº 32 (2010): 991-1006.
- Luque Alcaide, Elisa. «Debates doctrinales en el IV Concilio Provincial Mexicano (1771).» *Historia Mexicana*, julio-septiembre de 2005: 5-66.
- MacCulloch, Diarmaid. *Silence. A Christian History*. New York: Penguin Books, 2013.
- Magro Martínez, Iker. *Mulier virilis. La masculinización del modelo femenino en el*

- cristianismo primitivo: de Tecla a Melania Junior*. Tesis de maestría, Universidad del País Vasco, 2014.
- Mâle, Emile. *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII: Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Encuentro, 1990.
- Manilio. *Astrología*. Traducido por Francisco Calero y Ma. José Echarte. Madrid: Gredos, 2002.
- Marín, Miguel Ángel. *Music and musicians in provincial towns: the case of eighteenth-century Jaca (Spain)*. Tesis doctoral, University of London, 2000.
- Martínez, Francisco José. «Poder y teología en la escolástica barroca: las claves del debate sobre la gracia (el pensamiento de san Agustín en la polémica de auxiliis).» *Criticón*, 2011: 137-151.
- Martínez-Burgos, Palma. «Pautas doctrinales de la imagen devocional en el arte barroco.» En *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante*, editado por Pedro Miguel Ibáñez Martínez, 21-44. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010.
- Matthey, Philippe. «'Chut!' Le signe d'Harpocrate et l'invitation au silence.» En *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*, 541-573. Genève: Labor et Fides, 2011.
- Mauldin, Barbara Barieau. *Images of the Christ Child: Devotions and Iconography in Europe and New Spain*. Tesis doctoral, University of California, 2001.
- Mehas, Shayna. *Religious devotion: Piety, Print and Practice in Mexico City (1750-1821)*. Tesis doctoral, University of Arizona, 2016.
- Merlo Solorio, Jorge Luis. «Labrando en casa. Reflejos de cotidianidad en el ámbito divino de El taller de Nazareth.» En *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*, editado por Gisela von, Carolina Aguilar García y Jorge Luis Merlo Solori Wobeser, 85-97. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 2018.
- Merriman, Susan. *Seventeenth-Century Flemish Garland Paintings. Still life, Vision and the Devotional Image*. England: Ashgate, 2011.
- Mínguez, Víctor, Inmaculada Rodríguez Moya, Pablo González Tornel y Juan Chiva. *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Servicio de Publicaciones y difusión científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- Monson, Craig. *Divas in the Convent : Nuns, Music, and Defiance in Seventeenth-Century Italy*. Chicago: Chicago University Press, 2012.

- Montero Alarcón, Alma. *Monjas coronadas: profesión y muerte en Hispanoamérica virreinal*. México: Museo Nacional del Virreinato-CONACULTA-Asociación de Amigos del Museo Nacional del Virreinato, 2008.
- Monteys, José. *Via Sacra cuyo santo ejercicio es propio del tercer orden seráfico*. Barcelona: Martín Gelabert, 1699.
- Moreno, Salvador. *Detener el tiempo. Escritos musicales*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes-CENIDIM, 1996.
- Morgan, David. *The Sacred Heart of Jesus. The Visual Evolution of a Devotion*. Amsterdam: 2008, Amsterdam University Press.
- Mossman, Stephen. *Marquard von Lindau and the Challenges of Religious Life in Late Medieval Germany. The Passion, the Eucharist, the Virgin Mary*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Moyssén, Xavier. «La casa de Nazareth o Los presagios de la Virgen.» *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 12, nº 44 (1975): 49-58.
- Muriel, Josefina. *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*. 2 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Muriel, Josefina y Luis Lledías. *La música en las instituciones femeninas novohispanas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad del Claustro de sor Juana, 2009.
- Museo colonial y Museo Santa Clara - Ministerio de Cultura de Colombia*. 2014.
<http://www.museocolonial.gov.co/Paginas/default.aspx> (último acceso: 2 de septiembre de 2016).
- Nalle, Sara T. «Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context.» En *La imagen religiosa en la Marquía Hispánica. Usos y espacios*, editado por María Cruz de Carlos Varaona et al, 255-272. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.
- Nasarre, Pablo. *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza: herederos de Diego Larumbe, 1724.
- Nogales Rincón, David. «Los espejos de príncipes en Castilla" (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval.» *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales* XVI (2006): 9-40.
- Noguera Celdrán, José Miguel. «Modelos helenísticos en el barroco dieciochesco. Iconografía del Niño adormecido.» *Locus amoens*, nº 3 (1997): 15-23.
- Núñez de Haro y Peralta, Alonso. *Carta pastoral [...] sobre la doctrina sana en general*. México: Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1777.

- . *Nos el Dr. D. Alonso Nuñez de Haro y Peralta ... Arzobispo de México ... al Rector ... y á todos los sacerdotes y demás clérigos que aspiran al estado sacerdotal en nuestro Arzobispado*. México: S. I., 1776.
- O'Malley, John W. *Los primeros jesuitas*. Traducido por Juan Antonio Montero Moreno. Vizcaya: Sal Terrae, 1993.
- Panofsky, Erwin. «Imago Pietatis. Contribution a l'histoire des types du 'Christ de Pitié' / 'Homme de Douleurs' et de la 'Maria Mediatrix'.» En *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris: Flammarion, 1997, 13-28.
- . «L'Ecce Homo de Jean Hey. Réflexions sur son auteur, son commanditaire et son iconographie.» En *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris: Flammarion, 1997, 109-124.
- . *Meaning and the Visual Arts*. Chicago: Chicago University Press, 1982.
- Parshall, Peter. «The Art of Memory and the Passion.» *The Art Bulletin* 81, nº 3 (septiembre 1999): 456-472.
- Patterson, Paul J., ed. *A Mirror to Devout People (Speculum Devotorum)*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Paz Castañeda, Alba Lucero de la. *El pintor Nicolás Enríquez: la Flagelación, 1729*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Peña Martín, Ángel. «Difusión y copia del Niño Jesús dormido sobre la cruz de Montañés en Iberoamérica.» *TRIM*, nº 3 (2011): 75-88.
- Pérez de Montoro, José. *Obras póstumas líricas sagradas*. Vol. 2. Madrid: Antonio Marín, 1736.
- Pérez de Moya, Juan. *Filosofía secreta donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina de provecho a todos estudios*. Alcalá de Henares: Andrés Sánchez, 1611.
- Pérez López, Nerea V. «Murillo y los orígenes de la iconografía del Niño Jesús dormido sobre la cruz.» *Boletín de Arte*, nº 36 (2015): 145-154.
- Pérez-Gavilán Ávila, Ana Isabel. *Corazón sagrado y profano. Historia e imagen*. México: Universidad Autónoma de Coahuila/Plaza y Valdéz,, 2013.
- Pintura en el virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989.
- Pitt-Rivers, Julián. «Taurolatrías: la Santa Verónica y el toro de la Vega.» En *Sacrificio y Tauromaquia en España y América*, editado por Pedro Romero Solís, 181-201. España: Universidad de Sevilla, 1995.
- Pope, Isabel. «La vihuela y su música en el ambiente humanístico.» *Nueva Revista de*

Filología Hispanica, 1961: 395-402.

Portús, Javier. «Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas.» Editado por María Cruz, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso y Cécile Vincent-Cassy de Carlos Varaona, 241-251. Madrid: Casa de Velázquez, 2008.

Pozzi, Giovanni. «Rosas y Lirios Para María. Una Antífona Pintada.» *Creneida*, 2013: 47-80.

Praz, Mario. *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela, 1989.

Querol Gavaldá, Miguel, ed. *Francisco Guerrero. Canciones y villanescas espirituales*. 2 vols. Barcelona: CSIC, 1955-1957.

Ramírez Montes, Mina, ed. *en Monacato femenino en Hispanoamérica y España*. México: Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2012.

—. *Niñas, doncellas, vírgenes eternas. Santa Clara de Querétaro (1607-1864)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005.

Ramos Sosa, Rafael (coord), ed. *Actas del Coloquio Internacional El Niño Jesús en la Infancia en las artes plásticas, siglo XV al XVII: IV centenario del Niño Jesús del Sagrario, 1606-2006*. Sevilla: Archicofradía del Santísimo Sacramento del Sagrario de Sevilla la Catedral de Sevilla, 2010.

Ramos, Alonso. *Los prodigios de la Omnipotencia y milagros de la gracia en la vida de la venerable sierva de Dios Catarina de San Juan*. Editado por Gisela von Wobeser. México: UNAM-IIH, 2017.

Réau, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2000.

Requena, José Luis. «Algunas consideraciones iconográficas sobre las prefiguración de la Pasión de Cristo en su Santa Infancia en la pintura barroca andaluza». En *Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*, editado por Lázaro Gila, 63-85. España: Diputación de Granada, 2014.

Rey Márquez, Ricardo. «Imágenes del Niño de la Pasión en dos cofradías neogranadinas: I. el Niño de la Pasión.» *Cuadernos de curaduría*, nº 3 (2006): sin números de página.

Ringbom, S. «Devotional Images and Imageless devotion.» *Gazette des Beaux-Arts* 73 (1969): 159-170.

Robledo Estaire, Luis. «El cuerpo y la cruz como instrumentos musicales: iconografía y literatura a la luz de San Agustín.» *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Siglo de Oro y del Renacimiento* 1 (2007): 1-27.

Rodicio, Emilio Casares, ed. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. I.

- España: Sociedad General de Autores y Editores,, 1999.
- Rodríguez de Ceballos, Alfonso. «Iconografía y Contrarreforma: a propósito de algunas pinturas de Zurbarán.» *Cuadernos de arte e iconografía*, 1989: 97-105.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *De Cristo. Dos Fantasías iconológicas*. Madrid: Abada, 2011.
- Rodríguez Sánchez de León, María José. «Los principios de 'Retórica y Poética' de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la perceptiva de su época.» En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, 1439-1450. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.
- Rops, Daniel, trad. *Evangelios apócrifos*. México: Porrúa, 2013.
- Rosa, Mario. *Settecento religioso: Politica della ragione e religione del cuore*. Venezia: Marsilio, 1999.
- Roselló Soberón, Estela. *Así en la Tierra como en el Cielo: Manifestaciones de la culpa y el perdón en la Nueva España de los siglos XVI y XVII*. México: El Colegio de México, 2006.
- Rosemwein, Barbara. *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. London: Ithaca, 2006.
- Ross, Alexander. *Mystagogus Poeticus or the Muses' Interpreter explaining the Historical Mysteries and Mystical Histories of the Ancient Greek and Latine Poets*. 1653: Joshua Kirton and the king's armes, London.
- Rubial, Antonio. «Un nuevo laico, ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo 'burgueses' en Nueva España a finales del siglo XVII y principios del XVIII.» *Estudios de Historia Novohispana*, 2017: 1-25.
- . *Profetisas y solitarios. Espacios y mensajes de una religión dirigida por ermitaños y beatas en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Ruiz Gomar, José Rogelio. «¿Escuelas regionales en la pintura novohispana? El caso de Querétaro.» En *Regionalización del arte. Teoría y praxis*, 199-209. México: IIE-UNAM, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1992.
- Sacristán Ramírez, Carolina. «En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas en Navidad.» en prensa.
- Sagrada Biblia*. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 1953.
- San Agustín de Hipona. *Enarraciones sobre los salmos*. Editado por Balbino Martín Pérez. Vol. 2. 4 vols. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965.

- San Buenaventura. *The Mystical Vine. A Treatise on the Passion of Our Lord*. Traducido por a Friar of S.S.F. Riverside: Akenside Press, 2016.
- San Ignacio de Loyola. *Ejercicios espirituales*. Editado por Santiago Arzubialde. Bilbao: Mensajero, 2000.
- Sanfuentes, Olaya. «Artes y prácticas votivas. La devoción al Niño Jesús entre monjas de conventos en Chile en el siglo XIX.» En *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850. Storici italiani e cileni a confronto*, editado por René Millar y Roberto Rusconi, 109-127. Roma: Viella, 2011.
- Sawyer, John. «'A Man of sorrows and acquainted with grief' (Isa. 53: 3): The Biblical Text and its Afterlife in Christian Tradition.» En *New Perspectives on the Man of Sorrows*, editado por Catherine R. Puglisi and William L. Barcham, 7-17. Kalamazoo: Medieval Institute Publication, Western Michigan University, 2013.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Buenos Aires: Tarea, 1998.
- Schlig, Michael. *The Mirror Metaphor in Modern Spanish Literary Aesthetics*. Lewinston: Edwin Mellen Press, 2004.
- Scocchera, Vanina. «'Protege a mi niño'. Los reposos del divino infante en Córdoba del Tucumán en el siglo XVIII.» *Revista Sans Soleil - Estudios de la imagen* 5, nº 2 (2013): 176-186.
- Sebastián, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990.
- . «El tema del corazón vigilante.» *Ars Longa. Cuadernos de arte*, nº 1 (1990): 115-117.
- . «La imagen de la cruz como instrumento musical.» *Traza y Baza* 6 (1976): 120-21.
- Serés, Guillermo. *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto, 2003.
- Sesboüé, Bernard y Joseph Wolinski. *Historia de los dogmas*. Traducido por Alfonso Ortíz García. Vol. 1. Salamanca: Secretariado Trinitario, 1995.
- Sinanoglou, Leah. «The Christ Child as Sacrifice: a Medieval Tradition and the Corpus Christi Plays.» *Speculum* 48, nº 3 (julio 1973): 451-509.
- Solís, Enrique Saldaña, ed. *Autos de las visitas del arzobispo fray Payo Enríquez a los conventos de monjas de la Ciudad de México (1672-1675)*. México: Centro de Estudios sobre la Universidad -UNAM, 2005.
- Solum, Stefanie. *Women Patronage and Salvation in Renaissance Florence. Lucrezia Tornabuoni and the Chapel of the Medici Palace*. England: Ashgate, 2015.
- Steblyn, Rita Katherine. *Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries: a*

- Historical Approach*. Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1980.
- Stein, Louise. *Music in the Seventeenth-Century Spanish Secular Theater*. tesis doctoral, University of Chicago, 1987.
- Stoichita, Victor I. *El ojo místico: Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- . *La invención del cuadro. Artes, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- Surtz, Ronald E. «Imágenes musicales en el libro de la oración (¿1518?) de sor María de Santo Domingo.» En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, Berlín*, 563-570. Frankfurt am Main: Vervuert, 1989.
- Taylor, William B. «An 'Evolved' Devotional Book from Late-Eighteenth-Century Mexico.» *The Catholic Historical Review* 101, nº 1 (2015): 65-79.
- Tello, Aurelio, ed. *Tres cuadernos de Navidad: 1653, 1655 y 1657. Juan Gutiérrez de Padilla*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo - Consejo Nacional de Cultura, 1998.
- Tomé de Jesús. *Trabajos de Jesús*. Traducido por Enrique Flores. Vol. 1. Madrid: Antonio Marín, 1753.
- Torre Villar, Ernesto de la. *Juan José de Eguiara y Eguren*. Vol. I, de *Lecturas Históricas Mexicanas*, 610-618. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Torres, Joseph de. *Reglas generales en órgano, clavicordio y arpa*. Madrid: Imprenta de música, 1736.
- Valdivieso, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- van Haeften, Benedicto. *Camino real de la cruz*. Valladolid: Juan Godínez, 1721.
- Vargasluo, Elisa y José Guadalupe Victoria. *Juan Correa. Su vida y obra*. IV vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Vergara Ciorda, Javier. «Enciclopedismo especular en la Baja Edad Media. La teoría pedagógica del espejo medieval.» *Anuario de historia de la Iglesia*, nº 18 (2009): 295-310.
- Vickers, Brian. «Analogía versus identidad: el rechazo del simbolismo oculto (1580-1680).» En *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*, editado por Brian (comp.) Vickers, 63-144. Madrid: Alianza, 1990.
- Villa-Flores, Javier y Sonya Lipsett-Rivera, ed. *Emotions and daily life in colonial Mexico*.

- Albuquerque: University of New Mexico Press, 2014.
- Voekel, Pamela. *Alone Before God. The Religious Origins of Modernity in Mexico*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Witschorik, Charles Arthur II. *Preaching Sex: Gender and Official Church Discourses in Mexico City, 1720-1875*. Tesis doctoral, Berkeley: University of California, 2011.
- Wobeser, Gisela von. *Apariciones de seres celestiales y demoniacos en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Xhrouet Aguilera, Adriana. *Letras de fiesta, letras de favor: los novenarios en la Nueva España*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Zahino Peñafort, Luisa. *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio provincial Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- Zamorano, Paulina. «Prácticas de religiosidad en el mundo familiar y doméstico. Santiago, siglo XVIII: las imágenes religiosas 'por lo que representan' y, ¿cómo se presentan?» *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 14, nº 2 (2010): 173-215.
- Ziegler, Joanna E. *Sculpture of Compassion: the Pietà and the Beguines in Southern Low Countries, c. 1300-c. 1600*. Bruxelles/Rome: Institut Historique Belge de Rome, 1992.