

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

Entre la retina y el mundo.

*Simulacro y trampantojo en un “verdadero retrato”
de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma*

TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA:

Natalia Ferreiro Reyes Retana

TUTORA:
Nelly Sigaut

ASESORES:
Jaime Cuadriello
Paula Mues
Rogelio Ruiz Gomar
Magdalena Vences

México D.F., agosto de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*A mi mamá, mi papá y mi hermano.
Mis eternos soportes y los más virtuosos simulacros.*

AGRADECIMIENTOS

En esta tesis participaron muchos compañeros, profesores y amigos aportando ideas, asesorías, conocimiento, materiales, compañía, paciencia e interés. A todos ustedes mi más sincero agradecimiento.

David Pérez Escudero, mi equipo y pieza clave en este proceso. Gracias.

Fernando Corona

Helia Bonilla

Miguel Fernández Félix

Rigel García

Gabriel García Jolly

Omar Gutiérrez Bayardi

Luis Lledías

Felipe Pereda

Santiago Ruiseñor

Martha Sandoval

Juan Solís

Tere Suárez

Luis Adrián Vargas

Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ENCRyM (Yolanda Madrid Alanís, Magdalena Castañeda Hernández y Daniel Sánchez Villavicencio).

Agradezco muy especialmente la generosa asesoría de mis profesores:

Nelly Sigaut, mi querida maestra

Rogelio Ruiz Gomar

Jaime Cuadriello

Magdalena Vences

Paula Mues

ÍNDICE

Introducción	p. 4
I. El Santo Cristo de Chalma. Una imagen «como caída del cielo»	p. 11
La imagen original	p. 11
La historia de la aparición	p. 12
Maravilla y portentoso	p. 16
El ciclo de la aparición. La historia de una devoción	p. 20
Traslado y consagración. La fundación del culto al Cristo de Chalma	p. 24
Un ingrediente más en la consagración y activación de la imagen	p. 28
II. Poder, territorio y espiritualidad.	
Los agustinos en el yermo de Chalma (s. XVII)	p. 32
La Alternativa	p. 32
La Secularización	p. 34
Del yermo de San Miguel de las Cuevas de Chalma al real santuario (s. XVIII)	p. 38
Bartolomé de Jesús María. Pelicano de las soledades	p. 40
Imagen y reliquia. Gracia divina, favor celestial	p. 46
III. Reproducciones del original. Arquetipos, tipos, copias y espejos	p. 48
Señas de identidad del Santo Cristo de Chalma	p. 48
Imágenes secundarias	p. 54
La imposibilidad de hacer una verdadera copia	p. 59
IV. Entre la retina y el mundo	p. 61
Tramantojos	p. 61
Teatros barrocos de ilusión	p. 65
Más allá de la ilusión	p. 69
La mirada mutua	p. 73
Simulacro e ideología. A modo de conclusión	p. 76
Bibliografía	p. 80
Anexos	p. 84

INTRODUCCIÓN

Imágenes funcionando a la orilla de las nociones abstractas dictadas por la teología, presencia y representación de la divinidad, activación del icono, la operación de los poderes taumatúrgicos de pinturas y esculturas y la conservación de dicho poder en la fiel copia de una imagen, son sólo algunos de los problemas que cruzan un tipo de efigies “sagradas” cuyo *corpus* es muy amplio tanto en la Península Ibérica como en la América hispánica.

Las imágenes “sagradas” de las que hablo se caracterizan por representar en plano bidimensional un objeto de culto, casi siempre esculturas, los cuales suelen estar envueltos en un mundo de leyendas y tradiciones. La gran mayoría de los casos apela a un origen que se presume sobrenatural al que sigue un prolongado historial de milagros.

No es la imagen “original” la que nos interesa en particular en este estudio, sino las copias que de ella se realizaban. Es común el extravío, el deterioro y la destrucción de las efigies y el difícil acceso a las mismas, de manera que en muchos casos lo único que nos queda como cierto testimonio, de la forma de la imagen, son los “verdaderos retratos” sacados de ella. Un género de representación que merece, además, un estudio por sí mismo.

Nuestro caso será el del Cristo de Chalma. La elección de este tema, como ocurre con tanta frecuencia, fue circunstancial, casi fortuito. Todo inició con un ejercicio de écfrasis del que fue inevitable extraer las preguntas que hoy conforman esta tesis.¹ Mi descripción se centró en una pintura que representa al Santo Cristo de Chalma, de la colección del Museo Nacional de Arte (MUNAL) en la ciudad de México (Figura 1). Este fue el resultado:

“Representación pictórica de un teatro en tres dimensiones de la escultura de un Cristo crucificado expuesto en el contexto de un altar, conocido como el Cristo de Chalma. La «escultura» está dentro de un nicho que sigue la forma de la cruz al hacerse más ancho a la altura del larguero sobre el que han sido clavadas las manos de la figura. El nicho tiene una suerte de marco realizado con teselas de cerámica o placas rectangulares color blanco con figuras apenas esbozadas en amarillo. En algunos

¹ Este primer ejercicio fue realizado en el contexto de un seminario de investigación de la maestría en Historia del Arte de la UNAM, dirigido por el doctor Jaime Cuadriello y se nutrió de los comentarios de todos aquellos que lo conformaban.

casos estos trazos son ornatos, simples roleos, que van alternando con *armas christi* pintadas con efecto de grisalla. Del lado izquierdo, por ejemplo, se logra reconocer, de abajo a arriba: los cilicios, ¿la lanza con esponja?, un cáliz, ¿una azucena?, una escalera y tres clavos. Del otro lado es más difícil ver las figuras, aunque parece descubrirse la silueta de una lámpara de aceite.



Figura 1.

José de Mora (activo en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVIII)

Verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma, 1719

Óleo sobre tela. 251 x 197 cm

Museo Nacional de Arte, INBA

Procedencia: Pinacoteca Virreinal

Firmado y fechado: Centro inferior (en la peana), "Joseph, Mora ft. 1719 años"

Inscripciones: Centro superior (en la cruz), "INRI"

Borde inferior, "Verdadero retrato de la milagrosa Imagen del S[to] Christo de Chalm[a]".

En la representación se sugiere que el gran mueble contenedor de este tabernáculo es un retablo de madera dorada. La existencia de un cortinaje que asoma apenas en los laterales del campo pictórico, sin ningún protagonismo, señala que el lienzo más que un lienzo es un escenario, cuya figura principal, un *Christus patiens*, «sale» y sobresale del campo pictórico, con evidentes pretensiones de semejar tridimensionalidad.

El fondo es difuso, aunque logra reconocerse una tela de tono oscuro, casi negra, con los monogramas de Jesús y de María dispuestos de forma ordenada, por toda la superficie. Son reconocibles, además, un par de ofrendas florales que han sido prendidas a dicha tela, señal posible de una acción votiva. La cruz de Cristo apenas se reconoce sobre el fondo; es sencilla, con discretas cantoneras de plata y va rematada con una cartela blanca que lleva inscrito en negro: «INRI», sin roleos ni excesos decorativos. Sostiene al crucifijo una peana que parece de madera dorada y en cuyo centro es posible descubrir los trazos de la firma del pintor: «Joseph, Mora ft, 1719 años».

Sobre el fondo oscurecido se plasmó, como saliendo del lienzo, la representación de una figura escultórica de un Cristo muerto que parece, a primer golpe de vista, modelado y, por lo tanto, podría asociarse su técnica de manufactura con algún material ligero como la pasta de caña de maíz, de la que, se dice, está hecho este bulto.² Al pasar por el pincel del pintor se aúna un matiz que dota a la imagen de un nuevo modelado logrado, sobre todo, por el tratamiento lumínico.

Es, sin duda, la reproducción de una escultura que no oculta sus fallos técnicos, por ejemplo, en el esquematismo de las piernas y la curva forzada que éstas crean de la rodilla para abajo, con el fin de que los pies se unan y sean fijados a la cruz por un sólo clavo. Trabajo que contrasta con el buen acabado de las manos, sobre todo de la

² En un texto que trata sobre la manufactura de Cristos de caña, Juana Gutiérrez alude a los imagineros Matías y Luis de Cerda, quienes se cree que venían de Sevilla e iniciaron en Pátzcuaro, Michoacán, la utilización de esta técnica. La autora señala que se ha querido ver como de su autoría la escultura del Señor de Chalma. Juana Gutiérrez Haces, "Escultura novohispana", *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*. Madrid, Manuales arte Cátedra, 1995. p. 207. Igualmente Héctor Schenone considera que la escultura actual es de caña de maíz, realizada en Michoacán. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 307. En cambio, Luis Mario Schneider cita el libro *De Cordillería* en referencia a un "Cristo enviado de España, destinado a Chalma a fines del XVI". Luis Mario Schneider, "La fe de los caminos", en *México peregrino. Diez santuarios procesionales*. México, Banca Cremi, 1990, p. 106. No toca a los fines de esta tesis la elucubración acerca de la factura de la imagen original. El tema puede ser tan interesante y basto como para merecer una investigación por sí mismo.

derecha, dotada de un realismo y dramatismo carente en el rostro el cual se oculta en el pecho y entre las sombras, dejando ver, sólo como sugeridas, las facciones de la «talla». Y sin embargo, vemos que es un cuerpo mórbido aunque la sangre corre por sus piernas y por el pecho de una forma muy poco natural.

Ésta es también una pintura que retrata una serie de ejercicios devocionales obrados sobre la imagen. Por ejemplo, el vestirla con un cendal de moño tan vistoso hizo que esta devoción fuera identificable en las copias que de ella se sacaban. De esta forma, el paño de pudor fue convertido en una especie de rasgo de identidad. Testimonio de los ejercicios de devoción son también las seis ofrendas florales o palmerines que lo custodian, alternándose una grande, con una pequeña. Las más grandes son colocadas en unos pomos de porcelana oriental, objetos exóticos traídos desde Asia a Acapulco por la llamada Nao de China. Las flores, se ha sugerido en algunos textos, pudieron haber sido de papel, de tela o de cera y con ellas se ornaba, honraba y dignificaba la imagen.³ Por otro lado, vemos que a un lado del nicho cruciforme se reconoce una figurita tridimensional y monocromática con los rasgos de una mujer en actitud orante, que acaso funcionaba como un exvoto o «prenda» dejada por algún fiel y que tal vez también fuera hecha de cera, como se usaba en aquella época.

El oficio del pintor puede ser evaluado en detalles formales como el tratamiento de la «carne» de Cristo y en la actitud de las manos que es tal vez la única licencia que se dio respecto a la escultura original, al dotarlo de un último resquicio de vida plasmada en su mano bendicente. ¡Cristo de apariencia inanimada pero vívida a la vez! ¡Naturaleza muerta dotada de textural!

Al releer la descripción hecha hasta este punto me doy cuenta que al hablar de los elementos de la composición referí el modelado de la caña de maíz, el exvoto de cera, el retablo de madera dorada, la tela del fondo (¿quizá un tafetán?) y el cortinaje (¿un terciopelo?) y hasta señalé la utilización de pomos de porcelana. Pero nada de esto está aquí, sólo hay pigmentos. ¡He caído en la trampa al ojo, a la evocación y al recuerdo que hábilmente el pintor dispuso en este teatro devocional! ¿Engaño? ¿Ficción?

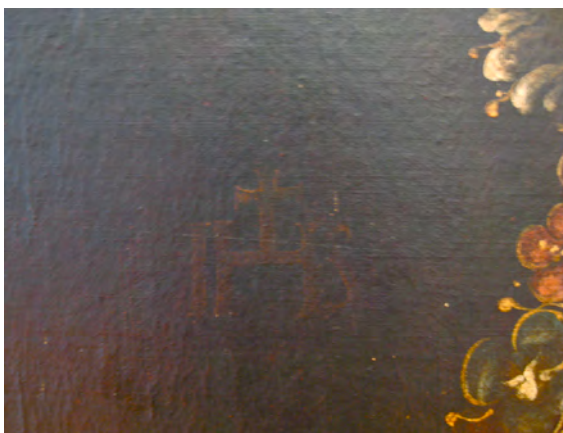
³ Archivo MUNAL, Documento sin firma ni iniciales, que ostenta un sello con la leyenda: "Recopilación dirigida por la maestra Mercedes Meade de A". Estudio hecho cuando este lienzo se encontraba en la Pinacoteca Virreinal.

Ésta no es una representación de Cristo es un «Verdadero retrato de la milagrosa Ymagen del santo Cristo de Chalma», sentencia que anuncia un tipo muy particular de imagen, y que se encuentra justo al pie de ésta. El principio de semejanza con un original permanece aquí, incluso en lo que atañe a las proporciones del lienzo. El Cristo reproducido tiene las medidas de un hombre sacado del natural, tiene las medidas de la escultura del Cristo de Chalma venerada en el santuario del mismo nombre y del que proclama ser su «Verdadero retrato».



José de Mora

Verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma, 1719 (Detalle de firma y exvoto de cera)
Museo Nacional de Arte, INBA



José de Mora

Verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma, 1719 (Detalle de monograma y teselas)
Museo Nacional de Arte, INBA

De esta descripción resultan evidentes las categorías que nos vemos obligados a explorar, desde la estética de la imagen; entre ellas: "semejanza", "simulacro", "naturaleza muerta", "trampantojo" y "verdadero retrato". Todas ellas serán abordadas. Pero, por otro lado, no podemos dejar de preguntar ¿Cuál es la historia de esta devoción? ¿Cuándo y dónde nace? ¿Quién la impulsó? ¿Cuáles son las repercusiones en términos de su representación, de la configuración de una imagen que se copia, interpreta y duplica?.

La historia de la imagen "original", eje en torno al cual se estructuran el primer y segundo capítulo, nos dará un marco a partir del cual podremos ir respondiendo a estas preguntas de forma que más allá de la valoración estético-artística, o junto a ella, nos sea posible trazar ciertas pautas en términos de la funcionalidad y uso de estas imágenes derivadas o secundarias -como las llama David Freedberg-.⁴ Ésa es la materia del tercer y cuarto capítulo. Transitar del dato histórico a la consideración estética en pos de, al menos, imaginar modos de ver, pensar, usar, vivir y convivir con la imagen, ese es el objetivo.



Escultura del Santo Cristo de Chalma (la "original") que está en el santuario del mismo nombre en el Estado de México.

⁴ David Freedberg, *El poder de las imágenes*. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 2009.

Entre la retina y el mundo se construyen imágenes que nos señalan formas de mirar pero ninguna de ellas es natural. Todas son lienzos o pantallas sobre las que se proyectan visiones colectivas que no siempre resultan evidentes para los espectadores de otros tiempos. Esos discursos proyectados, o visiones, son los que aquí se quieren desentrañar.⁵

Definir los límites temporales de esta tesis ha sido otro descubrimiento del proceso de investigación más que un dato con el que se contara de antemano. El cuadro del MUNAL, junto con la existencia de otras copias similares, marcaba ya al primer tercio del siglo XVIII como un momento decisivo para entender la devoción; sin embargo, no sabía si partiendo de ese punto tendría que caminar hacia adelante o hacia atrás. Seguramente ambas vías serían válidas, pero yo elegí volver en el tiempo, fijar mi atención en un posible inicio que me permitiera explicar el porqué de estos “verdaderos retratos”. El centro de gravitación temporal quedó definido entonces entre el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII.⁶

El estudio queda inserto entre esos años, señalados por David Brading como de profunda renovación espiritual dentro de la Iglesia mexicana, en la que hubo formas o expresiones muy concretas del catolicismo barroco y postridentino. El examen del desarrollo de la devoción del Cristo de Chalma y sus manifestaciones en la pintura –al menos una de ellas- sólo expone un caso más.⁷

Por último, simplemente quisiera señalar que las nociones de *agencia*, *percepción*, *poder*, *respuesta*, *uso* y *función* trabajadas por Alfred Gell, David Freedberg, Hans Belting y Ernest Gombrich, fueron detonadores de preguntas y guías en muchas de estas páginas.

⁵ El nombre de la tesis es tomado de la siguiente cita de N. Brysson: “Between retina and World is inserted a screen of signs, a screen consisting of all the multiple discourses on vision built into the social arena”. N. Brysson, *Vision and Painting: The Logia of the Gaze...* citado en *Ibid.* p. 21.

⁶ Los libros de Antonio Rubial, David Brading, Óscar Mazín y Roberto Jaramillo han sido fundamentales para comprender la organización de la orden agustina y los tránsitos o transformaciones por los que pasaron en la Nueva España. Antonio Rubial García, *El convento agustino de la sociedad novohispana 1533-1630*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989 y *Una monarquía criolla (La provincia agustina de México en el siglo XVII)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. (Colección Regiones). David A. Brading, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán 1749-1810*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Óscar Mazín, *Gestores de la Real Justicia: procuradores y agentes de las catedrales hispanas nuevas en la Corte de Madrid*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2007 y *Entre dos Majestades. El obispo y la Iglesia del Gran Michoacán ante las reformas borbónicas, 1758-1772*. México, El Colegio de Michoacán, 1987. Roberto Jaramillo, *Los agustinos en Michoacán 1602-1652. La difícil formación de una provincia*. México, Orden de San Agustín, 1991.

⁷ David A. Brading. *Ibid.* p. 31.

I.

EL SANTO CRISTO DE CHALMA. UNA IMAGEN «COMO CAÍDA DEL CIELO»

La imagen original.

La historia de las imágenes religiosas de la Nueva España está llena de ejemplos cuyo origen se presume sagrado, o no hecho por mano humana, imágenes por lo tanto «como caídas del cielo».

Esta fue, sin duda, una tierra de prodigios,⁸ tal y como lo fuera Palestina o la vieja Europa. Los milagros tuvieron lugar aquí al igual que en otros parajes del orbe cristiano. La conversión de los naturales, la proliferación de hombres venerables y la sucesión de eventos maravillosos eran muestras cotidianas de la potencia divina favoreciendo al territorio. Igual que en España, en Francia o en Italia, la Nueva España estaba bajo el cobijo de Dios. Este era al menos el argumento que se esgrimía tras la historia del hallazgo de la Virgen de los Remedios y de la aparición de la de Guadalupe o en las leyendas asociadas a las imágenes de los Cristos de Totolapan e Ixmiquilpan.

No sucedió menos con la historia portentosa del Santo Cristo de Chalma, devoción agustina cuyo origen se supone hacia el año 1539 o 1540. Se trata de una imagen de bulto que representa a Cristo ya muerto en la cruz. Una de las descripciones más agudas de la efigie nos la brinda el padre Joaquín Sardo en su *Relación histórica y moral de la portentosa imagen*, escrita en 1810⁹:

“Estructura admirable de su sagrado bulto, la distribución de sus tamaños, su estatura de proporción de un hombre bien dispuesto, lo bien compasado de sus miembros, brazos y piernas. El natural caimiento de la cabeza, lo descolgado y vencido de su cuerpo... quien contemplare, pues, este admirable conjunto de perfecciones, y la igualdad y proporción de todas sus partes, no hay duda, si no que

⁸ Jaime Cuadriello, “Tierra de prodigios: la aventura como destino” en *Pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España: 1680-1750*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

⁹ Joaquín Sardo, *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de N. Sr. Jesucristo Crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma*. Edición Facsimilar de la de 1810. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979. El Padre Joaquín Sardo (Puebla, 1760-1823), ocupó los prioratos de Atlixco y Chalma. A Chalma llegó como superior en 1800. Aunque su crónica data de 1810 siguen muy ajustadamente el relato del padre Francisco de Florencia quien fuera el primer cronista de la imagen del Crucificado. Francisco de Florencia, *Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas en el Reino de la Nueva España*. Cádiz, 1689.

*sorprendido del asomo haría juicio de que el autor de tan bien acabada imagen, conoció muy bien de vista su original. Si de la admiración de la vista pasa a la seriedad de la reflexión, advertirá en todo el sagrado simulacro, un doloroso espejo de la pasión y muerte del mismo hijo de Dios; aquel venerable rostro afeado, acardanelado y entumecido, manifestando el baldón y las afrentas de las bofetadas y pescozones... todo, en fin, aquel cuerpo benditísimo bermegeando y plañendo por todas partes, se hace admirar hecho un retablo de dolores, sin que en todo él se encuentre parte sana, desde la planta del pie hasta la coronilla de la cabeza.*¹⁰

La imagen de un Cristo doliente es recreada vívidamente en nuestra mente, pero no puede ser la de cualquier Cristo, es del de Chalma, del original. *Simulacro* y *espejo*, de aquel que está en el cielo, hecho por él, enviado por él, regalo suyo.

Con esta descripción Sardo introduce, además, muchas de las claves a través de las cuales ensayaremos una interpretación de la imagen, un posible camino de lectura, o de doble lectura como él mismo propone, o, mejor aún, de doble mirada. Pero, ¿cómo inicia esta historia que hemos de leer? Con el principio de los tiempos, en los primeros años de vida de la Nueva España y junto con la llegada de la cuarta oleada de los padres agustinos en labor misionera.

La historia de la aparición

Los frailes de la orden de San Agustín llegaron a la Nueva España en 1533. Los precedieron los franciscanos y los dominicos quienes en esos años previos trazaron con claridad los asentamientos y áreas de influencia respectivas. Eso determinó la forma en la que los propios agustinos avanzaron sobre el territorio estableciendo sus misiones, ahí donde las otras órdenes no habían llegado.

Fundaron casa en la ciudad de México y se adelantaron hacia Morelos y el oriente de Guerrero; después siguieron por la llamada zona otomí (Hidalgo, San Luis Potosí, Puebla y Veracruz) y finalmente se aproximaron a la región occidental, al sur de Michoacán.

Fue en su avance occidental cuando hicieron la primera toma de contacto con el área en torno a Chalma. Fundaron en 1537 un convento en Ocuila del cual, con el paso del tiempo,

¹⁰ *Ibid.* p. 16. Las cursivas son mías.

comenzaron a depender otros pequeños asentamientos de la zona. Uno de ellos fue Chalma.¹¹



Chalma está marcada con la letra "A". Arriba a la derecha la ciudad de México, arriba a la izquierda Morelia, Michoacán. Por su ubicación, Chalma fue un lugar de paso interesante entre la ciudad de México y Michoacán.

La historia de la aparición milagrosa del Cristo tiene lugar dos o tres años después de la llegada de los primeros evangelizadores a la zona.¹² La primera fuente que da cuenta del portento es un sermón que data del año 1683. En ella se dice que la aparición sucedió en el año 1540¹³, aunque después se cita de manera uniforme que ocurrió el día de la Pascua del Pentecostés de 1539.¹⁴

Los datos y nombres precisos cambian un poco de fuente en fuente y es que antes del dicho año de 1683 no hay testimonio escrito de esta historia. Juan de Grijalva, el primer cronista de la orden en la Nueva España, no la señala y no queda en los archivos documento que de cuenta de ella¹⁵ y es que, como se asienta en el antedicho sermón, "Nuestros primitivos padres no nos dejaron más testimonio de este portento que una Rúbrica de tradición en libro de memoria, donde lee la piedad, que este divino imán de las voluntades, se halló en una

¹¹ Las visitas de la cabecera de Ocuila fueron: Chalma, Santa María, San Juan, Santa Lucía, Santa Mónica, Santa María, San Francisco y Los Reyes. Antonio Rubial García, *El Convento Agustino...* p. 321.

¹² Fray Juan de San Román y fray Diego de Alvarado. Ricard, Robert, *La Conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. p. 154.

¹³ José de Olivares, *Oración panegírica, que a la festiva solemnidad de la nueva capilla, que se consagró á N. Señora de Guadalupe, y translación de la peregrina, y milagrosa efigie de Cristo Crucificado, que por tiempo inmemorial se adora, y venera en las cuevas, y santuario de s. Miguel de Chalma, del orden de n. p. san Agustín, predicó el p. m. fr. Joseph de Olivares*. México, Viuda de B. Calderón, 1683. (Benson Collection LAC-Z Rare Books. Austin University, Texas). "Amaneciéndoles por los dichos años 540 el día". s/p.

¹⁴ Joaquín Sardo, *Op. Cit.*

¹⁵ Fray Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N. P. S. Agustín de la Nueva España. En quatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*. México, Victoria, 1924.

cueva, que desterró de ella ídolos de la gentilidad, y que apareció entre flores para hacernos delicioso hacia el cielo el sitio de Chalma".¹⁶

La tradición oral ha sumado a este relato general los detalles que han configurado finalmente la leyenda. Ésta señala que estando en labor evangelizadora en la zona, los padres agustinos Nicolás Perea y Sebastián Tolentino¹⁷ escucharon que en un lugar cercano, de geografía agreste, los indios aún daban ofrendas al demonio, "le adoraban estos miserables gentiles en un ídolo o *simulacro muerto* que ocupaba la principal de las cuevas".¹⁸ Sobre el nombre o identidad de este ídolo, dice el Padre Florencia –que fue el primer historiador de la imagen-, no queda memoria alguna; aunque hay quienes dicen que se llamaba "Ostotoc Teotl" o "dios de la cuevas".¹⁹

Ante el rumor, dice la leyenda, los padres se apresuraron a llegar al lugar en donde pudieron constatar con sus propios ojos lo que les habían narrado. La prédica de la fe cristiana no se hizo esperar y lo que sucedió después, dicen los cronistas, no se sabe de cierto pero pudo haber tenido las siguientes variantes:

1. Los indios se persuadieron y derribaron el ídolo.
2. Los indios no aceptaron la predicación, se retiraron del sitio sin intención de dejar de adorar a su dios porque "temían el emprender la última resolución de detestar la adoración de aquel *impío simulacro*".²⁰
3. La tercera teoría señala que después de que tuvo lugar la prédica, salieron los indios de la cueva, quedándose los frailes y los principales del pueblo para discutir acerca de qué hacer. Los religiosos se inclinaban por la deposición de la estatua y la instalación de una cruz. Aquellos respondían que al ser un asunto de tanta consideración no

¹⁶ José de Olivares, *Op. Cit.* s/p.

¹⁷ No cabe duda respecto a la identidad de Nicolás Perea. Grijalva lo cita en su crónica como predicador en la Nueva España y en Filipinas. Florencia, por su parte, agrega que Perea fue prior en Atotonilco en 1541 de lo que colige que tuvo que estar en Ocuila-Chalma entre el año 39 y el 40. El padre Sicardo señala que Perea salió a la Nueva España desde el convento de Salamanca y que murió en el año 1596. José Sicardo, *Historia de la Provincia de San Agustín de México 1643-1715*. Manuscrito. Signatura MSS/4849. Biblioteca Nacional de España. La identidad de Sebastián Tolentino es mucho más problemática, no sólo porque no se ha logrado identificar este nombre entre los agustinos que pasaron a la Nueva España (¿quizá fuera Sebastián Reyna?) sino porque este otro evangelizador, compañero de Perea, también fue identificado como Alonso Alvarado en el *Panegírico* (p. 8). Es Florencia quien lo cita por primera vez como Sebastián Tolentino. Francisco de Florencia, *Op. Cit.* p. 14.

¹⁸ José de Olivares, *Op. Cit.* s/p.

¹⁹ Francisco de Florencia, *Op. Cit.* p. 14.

²⁰ Joaquín Sardo, *Op. Cit.* p. 12.

podían acordar la deposición del ídolo ese mismo día. Decidieron irse, con lo cual quedaron los frailes "obligados a la espera y dilación, por lo cual se hubieron de retirar y regresarse a Ocuila... Quizá porque así lo disponía la divina providencia, para que el triunfo fuese más singular y más glorioso".²¹

De acuerdo con esta tercera teoría la imagen del Cristo apareció en la cueva por providencia divina, así se piensa que fueron los propios ángeles los que la colocaron ahí. Cuando los predicadores volvieron con una cruz para ponerla en la cueva, encontraron el lugar todo iluminado, oliendo a flores y al Crucificado ocupando el sitio donde antes estaba el ídolo, mientras que éste yacía, hecho añicos, a sus pies.



Aparición del Santo Cristo de Chalma, 1810

Estampa publicada en Joaquín Sarido, *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de N. Sr. Jesucristo Crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma*.

²¹ *Ibid.* p. 17.

Enseguida el padre Florencia señala esta última posibilidad como la buena, con lo cual instaura el relato oficial de la aparición del Cristo de Chalma como una historia de prodigio. Es consciente, como Sardo –quien lo sigue muy de cerca en su argumentación- que al no haber testimonios que den relación fija del origen de imágenes como esta, se dude de la veracidad de su origen divino. Sin embargo, más allá de este origen, dice Florencia que la escultura ha demostrado ser portentosa; esto es, que “para el crédito de la Santa Imagen no es menester saber el origen, sino experimentar sus obras y maravillas, y lo que todos experimentan en su santuario, argumento con el que convenció a aquel ciego, que alumbró Cristo, a los presumidos Fariseos, que no daban culto ni crédito a Cristo porque no sabían su origen y nacimiento... No puede dejar de ser Dios, ser hechura de la mano de Dios quien hace obras de Dios”.²² Los argumentos estaban dados para dar crédito a la fe, antes que a nada. Y así, fe y origen se unieron para crear una historia de maravilla y portento.

Maravilla y portento.

El debate acerca del origen sobrenatural del Cristo de Chalma se ha extendido hasta épocas recientes.²³ Los defensores de la teoría del origen divino de la imagen arguyen razones de distinta naturaleza:

1. HISTÓRICA. Se acude a la tradición oral. Sardo señala que “D. Diego Lucas, indio principal, natural de Chalma, declaró haber oído a sus antepasados, que los indios habían llegado antes (esto es, antes que los padres) a continuar con sus idolatrías, y que fue tal el resplandor que salía de la cueva, que temerosos no se atrevieron a entrar”.²⁴ Según este argumento la sagrada imagen ya estaba ahí antes que los propios frailes.
2. MORAL. Nicolás Perea demostró ser un hombre de muy alta santidad, digno ejemplo de predicador y hombre de virtud suficiente como para merecer este premio de los ángeles.
3. MATERIAL. El material de la escultura, dicen los cronistas, es débil (aunque no señalan cuál es). Destacan que se ha conservado muy bien a lo largo de los años a pesar de que estuvo en una cueva húmeda y sin ventilación por más de 140 años.

²² Francisco de Florencia, pp. 23 y 24.

²³ Jorge Ayala Q., *Chalma: su Señor, su Santuario, su Convento, sus Ferias, sus Danzas, sus Leyendas y Tradiciones*. México, Imp. Olalde, 1968.

p. 14.

²⁴ Joaquín Sardo, *Op. Cit*, p. 43.

4. UNIVERSALIDAD. La existencia de imágenes no hechas por mano humana, no es un hecho nuevo. Dios ha demostrado su potencia a través de esta gracia en todos los lugares de la cristiandad por lo cual no es de extrañar que también lo hiciera en el Nuevo Mundo.²⁵

Los argumentos habían sido esgrimidos pero la sombra de la aceptación oficial por parte de la Iglesia hizo que cuando se escribiera del tema siempre se hiciera con cautela. Que la imagen era un portento era sólo una opinión que resultó muy fácil de permeare en la sociedad novohispana como una realidad. Se creó una tradición sostenida y transmitida sobre un hecho no negado.

Ahora bien, que en la imagen existieran una serie de bondades, les parecía indubitable. Las siguientes son, según Florencia y Sardo, las maravillas contenidas en el crucifijo:

1. SU FACTURA. Esta maravilla se refiere a la proporción y belleza de la escultura, de tal suerte que parece que “la ensambló y la encarnó la omnipotente mano del Señor, formándola como un milagro de su poder”.²⁶ Agrega que esta es la razón de que nadie haya podido hacer una copia o traslado ni en escultura ni en pintura. Pero además aseguran que en el momento de la aparición no había aún ningún entallador tan apto como para hacer una obra como esta “porque en aquel tiempo era contado lo que pasaba por Castilla y en esta tierra apenas había quien supiese hacer imágenes; de modo, que por la majestad y singular hechura de aquel santo Cristo, por la devoción que causa a todos los que lo ven, todos se persuaden que el Cristo es milagroso”.²⁷
2. SU CONSERVACIÓN. Su permanencia sin padecer menoscabo por el transcurso del tiempo les parece una prueba tan maravillosa como lo fue el hecho de que el cuerpo de Cristo no tuviera que pasar por el proceso de corrupción. Maravilla concedida por Dios a su propia imagen.²⁸

²⁵ *Ibid.* p. 45.

²⁶ *Ibid.* p. 47. Se cita a Sardo aunque son los argumentos expuestos primeramente por Florencia.

²⁷ *Ibid.* p. 41. Estas razones son esgrimidas a propósito del Cristo de Totolapan, otra imagen milagrosa agustina que se veneraba en el convento de San Agustín de México. Pero citan su historia para beneficio de la propia pues como el propio Sardo explica: “Esta relación hace más fuerza en nuestro crucifijo de Chalma porque su aparición fue casi cuatro años antes que la del de Totolapan... Y si por la majestad de aquel, por su estructura singular y la devoción que causa en todos los que lo ven, lo juzga por digna fábrica de las mano angélicas, no deberemos menos que afirmar de este nuestro de Chalma lo mismo”.

²⁸ *Ibid.* p. 48.

3. LA DERROTA DEL IDOLO. Igual que al paso de Jesús, los ídolos caían destruidos a sus pies, la figura que adoraban los indios fue hecha añicos por el poder de la imagen. Este evento se semeja a otras historias de tiempos antiguos en que “presentadas las sombras y figuras de Cristo redentor, caían postradas y reducidas a polvo las fingidas deidades”.²⁹
4. LA CONVERSIÓN. Inmediatamente después de la aparición vino la general conversión de los gentiles a la fe cristiana.
5. LOS PRODIGIOS DE LA IMAGEN. Desde muy pronto la imagen comenzó a obrar prodigios, muchos de ellos relativos a la salud, lo cual se comprueba por la gran cantidad de exvotos que se le suelen ofrecer.

La necesidad de crear una justificación del uso de las imágenes genera una retórica que siempre considera, por un lado, al ídola y las virtudes de su conversión y las manifestaciones de la potencia divina por el otro. Pero olvida u obvia los dictados teológicos más estrictos acerca del poder de las imágenes y su devoción. Esta argumentación anula, en la práctica, la doctrina tridentina acerca de que el culto dirigido a las imágenes no atañe al objeto material sino a lo que representan³⁰ y cómo no hacerlo si tales justificaciones no hablaban de representaciones cualesquiera sino de objetos considerados expresiones maravillosas.

El padre Florencia ofrece en su crónica un repertorio de milagros obrados por el original que, a los ojos del cronista, confirman su potencia y el efectivo funcionamiento y activación de las imágenes religiosas en su puesta en escena. Este repertorio inicia señalando a la imagen misma como hecho milagroso, continua relatando la desaparición de los animales fieros de la zona, la salvación ante accidentes, sanaciones descomunales³¹ y hasta el hecho de llevar a cabo ciertos actos justicieros, como el que se cuenta a propósito del Príncipe de los Montes, que era un salteador oriundo de Malinalco y muy devoto del Santo Cristo de Chalma, al cual se empeñó en capturar el virrey. Al verse irremediamente cercado, el Príncipe decidió

²⁹ *Ibid.* pp. 48 y 49.

³⁰ “Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración, no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban sus esperanzas en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas.” *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, traducida al idioma castellano por Ignacio López de Ayala, Madrid: Imprenta de Ramos Ruiz, 1798. p. 357.

³¹ Como la de una niña de diez años que cayó de un árbol y se rompió los huesos. Sus padres acudieron al crucifijo y en el acto los huesos volvieron a unírsele. Francisco de Florencia, *Op. Cit.* p. 247.

arrojarse de la cumbre de un cerro encomendándose al Cristo. Cayó vivo y se rodó a un río por el cual flotó hasta llegar a una orilla en donde la justicia lo encontró. Lo llevaron a México, confesó sus delitos y terminó en el patíbulo donde murió como ladrón. ¡Hasta aquí llegaba el poder del Cristo!³²

Pero, ¿por qué debía un hombre en aquel entonces creer en la existencia de estas maravillas? Fray Juan de Grijalva, nos ofrece un vivo testimonio acerca del poder de la fantasía sobre la realidad y del valor de los milagros. En un episodio en el que narra una serie de transformaciones de ciertos animales, que atribuye a la intervención de Dios y del demonio, explica que son dignas de creer por la simple y sencilla razón de que: "las dijeron hombres de verdad, y esto basta cuando una cosa no es imposible... Porque si una cosa no es imposible y la dice muchos o la dice alguno, barbaridad es no creerla como dice Aristóteles; y si la dice algún hombre de crédito y de verdad agravio le hacemos en no darle crédito. Y ciertamente que el que no cree estas cosas que otros vieron, que nace de cortedad de ingenio o de poca lección y erudición, pues condena por imposible lo que muchas veces ha sucedido".³³ Otra vez, el argumento es de fe.

Un poco más adelante el autor acota su declaración al señalar que en el creer un hecho maravilloso interviene la fuerza de la fantasía y de los sueños que presentan las cosas como verdaderas aunque no lo sean. Así, queda en evidencia que todo es producto de la imaginación. "¿Pero qué importa que sea aparente la figura? Si los daños que hace son verdaderos y reales", continúa el cronista.³⁴ Esto es, la conclusión de Grijalva es que efectivamente Dios y el demonio son capaces de operar a través de instrumentos terrenos, de tigres, aves, personas y objetos.

El demonio se anidaba en los ídolos adorados por los gentiles y bajo esta forma eran capaces, incluso, de hablar. Hoy resulta casi conmovedora la lectura del diálogo que Grijalva recrea a propósito de una prédica del padre fray Antonio de Roa en la Sierra Alta. La historia cuenta que el fraile se acercó a una figurilla y le preguntó "quién era y que dijese él mismo si era Dios o criatura suya. Respondió el ídolo con voz triste, y dejativa, que no era Dios, sino criatura la más vil y miserable de toda la naturaleza... A esto le replicó el santo Roa: ¿Dime, los padres,

³² *Ibid.* p. 247.

³³ Fray Juan de Grijalva, *Op. Cit.* p. 113.

³⁴ *Ibid.* p. 116.

abuelos y todos los ascendentes de estos indios que te han adorado dónde están? Respondió entonces con voz terrible y fiera, todos están en el infierno ardiendo”.³⁵

Hay un evidente pensamiento animista en la figura del demonio que “ocupa” o “habita” ciertos objetos y que es de esperarse que tenga su contrapartida al hablar de Dios quien de hecho, en historias como la de Chalma, se manifiesta para dar prueba real de su existencia. ¡Es por ello que es importante creer en los milagros! Los milagros –o expresiones maravillosas-, son una vía de conocimiento de Dios, que permite creer desde la iluminación y la verdad, concluiríamos después de leer a Grijalva.

Pero, llegado un punto, no sólo se trataba de evangelizar y “agrandar el rebaño” sino de demostrar con pruebas innegables el amor y favor que Dios le tenía a su pueblo convertido. Los milagros fueron entonces la más alta expresión de ese afecto. Se tornaron, de hecho, en el signo de una alianza, de un pacto en el que a cambio de la fe se recibía protección.³⁶

Ya no hay duda, entonces, acerca de la necesidad de creer en las maravillas, su existencia, bajo este punto de vista, es imprescindible. Aunque, como veremos más adelante, también hubieron de sumarse otros factores concretos tan fuera de los sueños y las fantasías como pueda imaginarse.

El ciclo de la aparición. La historia de una devoción.

En la sacristía del santuario actual, donde se venera la imagen del Cristo de Chalma, hay un ciclo del pincel de Domingo Ortiz, fechado en 1809, que da noticia de la aparición de la imagen en tres lienzos.³⁷ Cada lienzo corresponde a las siguientes fases: La gentilidad, el portentoso y el traslado de la imagen.³⁸

1. La gentilidad. Muestra la adoración que se le tributaba a la deidad prehispánica a través de sacrificios humanos. Al centro del cuadro aparece un ídolo sanguinario acariciado por el

³⁵ *Ibid.* p. 125.

³⁶ *Ibid.* p. 133.

³⁷ Hay que vincular la creación de este ciclo aparicionista con otro momento importante en la historia del santuario: la concesión del Patronato Real en 1789 por el monarca Carlos III. Una década después de este suceso inicia un proceso de remodelación del templo, entonces a cargo de Joaquín Sardo, el segundo gran cronista del santuario de Chalma. Ver cronología en el Anexo 1.

³⁸ Hay que hacer notar que los lienzos se encuentran en muy mal estado de conservación. Tienen faltantes pictóricos de consideración, rajaduras y otros daños significativos. En el primero de ellos, en particular, es difícil seguir la forma de las figuras.

demonio; frente a este espectáculo los frailes agustinos Nicolás Perea y Sebastián de Tolentino condenan: “*Sicut patres vestiri ita vos*” (Estáis cegados con los mismos errores de vuestros padres). Al pie del cuadro se lee la siguiente inscripción:

“En el año del Señor de 1539 y día de la Pascua del Espíritu Santo los VV. PP. Fr. Nicolás de Perea y Sebastián de Tolentino, Predicadores apostólicos del Orden de N. P. S. Agustín, y destinados para plantar la fe de Jesucristo nuestro Redentor en las Provincias de Ocuilán y Malinalco; hallaron en la cueva mayor de esta barranca de Chalma el ídolo de abominación, a quien los ciegos gentiles ofrecían sacrificios inhumanos y crueles, venerándolo (según las más probables noticias) con el nombre de Ostoc-Theotl o Dios de las Cuevas”.



Domingo Ortiz, *Predica de los padres frente al ídolo* (1809), Óleo sobre tela
Sacristía del Santuario del Cristo de Chalma

2. El portento. En el segundo lienzo se representa la cueva bañada de luz, con el Cristo en el lugar que ocupaba el ídolo que ahora queda a sus pies hecho pedazos. Presencian el portento los religiosos y naturales del lugar. Mientras, abandonan la cueva los demonios acosados por el arcángel San Miguel.³⁹ Al pie del lienzo se lee:

“En el mismo año de 1539, y en el consecutivo día de la Pascua del Espíritu Santo, los mismos VV. PP. Fr. Nicolás de Perea y Sebastián de Tolentino resueltos a volver a predicar a los idólatras, destruir el ídolo y colocar en su lugar el leño de la Cruz,

³⁹ Este lienzo se relaciona con la estampa reproducida en Sardo, crónica que se dio un año después de la hechura de estos lienzos. Ver página 15.

para ahuyentar al común enemigo y presentar un objeto a quien debía rendir adoraciones; hallaron ¡Oh efectos maravillosos de la misericordia de nuestro Dios! El ídolo hecho pedazos, la cueva toda sembrada de flores y aromas exquisitos y colocada en el mismo lugar la portentosa y devotísima Imagen de Ntro. Dios y señor Crucificado que hoy veneramos en este templo, quien como luz verdadera que vino al mundo a alumbrar a los hombres que habitaban en tinieblas y sombras de la muerte, a su amable y adorable presencia huyeron las oscuridades ciegas del gentilismo y resplandeciendo la fe se le rinden cultos y veneraciones a quien sólo debe ser honrado y glorificado por los siglos de los siglos. Amén”.



Domingo Ortiz, *Aparición del Cristo de Chalma* (1809), Óleo sobre tela
Sacristía del Santuario del Cristo de Chalma

3. El traslado.- Ocurrido en 1683 con la construcción de la primera iglesia en el emplazamiento actual. Se ve a la imagen encabezando una procesión de religiosos y naturales, los acompañan danzas y fuegos de artificio. Se lee al calce:

“En el mes de marzo de 1683 a los 143 de la aparición de la imagen sagrada de Ntro. Amorosísimo Señor Crucificado en la cueva donde fue siempre venerado con frecuentes y continuados concursos de fieles, fue trasladada a este Santo Templo para mayor comodidad de los peregrinos, que con viva fe y devoción visitan confiados en alcanzar sus divinas misericordias y en este mes de marzo de 1809 a los 126 de su traslación se colocaron estos lienzos a mayor honra y gloria de Ntro. Señor que sea alabado y bendito por los siglos de los siglos. Amén”.



Domingo Ortiz, *Traslado del Cristo de Chalma* (1809), Óleo sobre tela
Sacristía del Santuario del Cristo de Chalma

En este ciclo de tres escenas, se diferencian en verdad dos etapas muy concretas, la primera referida al tiempo que el Cristo estuvo en la cueva en que lo hallaron y la segunda que inicia con el traslado de la imagen a su primer templo.

Desde su hallazgo, el Cristo permaneció en la cueva, se le colocó una reja para protegerlo pero nadie quedó a su cuidado, el sitio estaba despoblado. Los religiosos de Ocuila y Malinalco hacían visitas ocasionales para celebrar el culto cristiano en compañía de algunos peregrinos que nunca dejaron de acudir. Así estaba la cueva hasta 1599 cuando llegó al lugar Bartolomé de Jesús María, un arriero de Veracruz que había escuchado la historia de la imagen. Al llegar decidió que se quedaría para cuidar del crucifijo y que llevaría una vida de auténtico ermitaño. Se convirtió de esta suerte en el fundador del yermo de Chalma con la anuencia de los padres agustinos de los que recibió el hábito de hermano lego en 1630.

En este tiempo se encargó de adecuar la cueva, hizo una pequeña construcción con carácter de hospedería para los peregrinos y un pequeño conventículo con celdas muy estrechas para los padres que se quisieran quedar algún tiempo en el lugar.

A la muerte del eremita, acaecida en 1658, se quedó a cargo del yermo fray Juan de San José, quien fuera discípulo de aquél y uno de los más destacados impulsores del proceso de traslado de la imagen a su primer templo.

La decisión definitiva del traslado se debió a fray Diego Velázquez de la Cadena, definidor de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús, de la que formaba parte el yermo de Chalma, y quien dispuso la construcción del templo. El traslado se verificó el 5 de marzo de 1683 instalándose inmediatamente un convento con capacidad para ocho sacerdotes y cuatro hermanos legos.

Con este acto se instauraba finalmente el culto a la imagen, se declaraba inaugurado. El traslado fue, ni duda cabe, un auténtico acto de fundación, de ahí que no extrañe que sea la etapa con la que, paradójicamente, culmina la historia del ciclo aparicionista. Fin e inicio, todo a un tiempo.

Traslado y consagración. La fundación del culto al Cristo de Chalma.

Con motivo del traslado de la imagen, milagrosamente aparecida, de la cueva a su nuevo santuario, José de Olivares quedó a cargo de formular un sermón (Figura 2) que ha llegado a nuestros días gracias a la licencia de publicación que le fue concedida por el propio Diego Velázquez de la Cadena; el jesuita Francisco de Florencia; el virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón y del Dr. Don Diego de la Sierra, vicario del Arzobispado de México.

Florencia señala que la publicación le parece adecuada para promover la devoción de la "santa imagen de Chalma", con él coinciden todos en que es necesaria la difusión del culto: *hacer correr el agua, que resuenen los ecos.*⁴⁰

Este documento, como ya se ha señalado, no sólo es el primero relativo al Cristo de Chalma, previo incluso a la crónica de Florencia, sino que en él se contienen todos los indicios para entender el impulso a la devoción. Fue predicado el día de la dedicación del templo o capilla nueva a la Virgen de Guadalupe a la cual se trasladó, el mismo día, la imagen del Crucificado. El motivo principal de la disquisición será, justamente, el porqué se dedica una iglesia a la Guadalupe teniendo por imagen patronal la de Cristo.

⁴⁰ José de Olivares, *Op. Cit* s/p.



Figura 2.

José de Olivares, *Oración panegírica, que a la festiva solemnidad de la nueva capilla, que se consagró á N. Señora de Guadalupe, y translación de la peregrina, y milagrosa efigie de Cristo Crucificado, que por tiempo inmemorial se adora, y venera en las cuevas, y santuario de s. Miguel de Chalma, del orden de n. p. san Agustín, predicó el p. m. fr. Joseph de Olivares, México, Viuda de B. Calderón, 1683.* Benson Collection LAC-Z Rare Books. Austin University, Texas.⁴¹

“¿Es acaso por lo que se parecen las imágenes que se colocan en las apariciones que nos buscan?... todo eso tiene sobrado fundamento pero hallo motivo más del caso, y razón más del intento: fabricarse el tabernáculo para esta Celestial Señora y colocarse en ella la Imagen de su Hijo, todo es uno; no admitiera este divino señor Crucificado la casa, y tabernáculo, si no tuviera igual parte la imagen de María... Hágase pues, el templo y la casa para la sombra de la Imagen de María, aparecida en Guadalupe, y colóquese la imagen de Cristo, venerada y aparecida en las Cuevas de Chalma; aquella, remedio de ídólatras, aquesta, reducción de gentiles; aquella, exaltada en los montes, esta, aplaudida entre riscos; aquella, ejecutoriada con flores, y esta testimoniada con azucenas; para que estando juntos, Cristo Crucificado y María de Guadalupe, la casa y templo, sea por entero de Cristo: *Domus est ipsius Crucifixi*. Por ser casa de su madre: *Christus sine Maria stare non potest*.”⁴²

⁴¹ Agradezco a Luis Lledías la referencia y a Luis Adrián Vargas Santiago las fotografías del *Panegírico*.

⁴² *Ibid.* pp. 1 y 2. La inscripciones en latín dicen textualmente: “La casa es del mismo crucifijo” y “Cristo no puede estar sin María”. La traducción es de Fernando Corona.

Señalan pues una simbiosis entre Madre e Hijo que es continuamente remarcada con figuras y alusiones como “cuando el hijo de Dios entró en el vientre de María” o “El pájaro solitario halló dichosamente su acogida en esta casa nueva que se erigió para nido y habitación de la Tórtola”.⁴³ Dice Sardo a propósito de esta decisión que: “quisieron desde luego con una elección misteriosa preparar de esta suerte la bajada de la sagrada imagen: porque si Dios para hacerse hombre escogió a María Señora, como templo y sagrario de donde tomó carne para habitar con nosotros; era muy consecuente que este nuevo templo de Chalma se dedicase primero a la soberana imagen de Guadalupe”.⁴⁴

A pesar de la explicación de Sardo, la duda persiste ¿Porqué relacionar el culto del Cristo de Chalma con el de la Virgen de Guadalupe? Para 1683 la Guadalupana ya era bien conocida pero aún es difícil medir con precisión la difusión e impacto de su culto. Quizá el hecho mismo de Chalma nos brinde ya una pista del poder de aquella historia milagrosa y la importancia de vincularle otras devociones, como si la del Cristo quedara bajo su cobijo o como si la estrategia a nivel de difusión pudiera ser, por esta asociación, aún más efectiva. Quizá haya también una relación geográfica, por la cercanía del yermo de Chalma con la ciudad de México. Estas son sólo hipótesis, lo cierto es que importaba poner en relación al Hijo con la Madre en su advocación de Guadalupe, tanto que el cotejo entre una aparición y otra fue recogido igualmente por el padre Florencia, quien en el momento de escribir la crónica de Chalma (1689), ya había publicado su *Estrella del Norte* (1688) en la que narra la historia de la Virgen de Guadalupe. De la comparación entre una devoción y otra observa la existencia de las siguientes semejanzas:

- Hay cierta *simultaneidad histórica* pues a diez años de la aparición de la Madre fue la del Hijo.
- Ambos refieren *cultos de sustitución*. Mientras que la Guadalupe se relaciona con la deidad prehispánica Tonanzin, el Cristo de Chalma lo hace con Ozteoc Theotl.
- A partir de ambas apariciones desaparecieron los antiguos cultos, es decir, ambas funcionaron como herramientas fundamentales de *conversión*.
- En ambos casos se decidió *erigir un templo* en el sitio de la aparición.

⁴³ *Ibid.* p. 2.

⁴⁴ Joaquín Sardo. *Op. Cit.* p. 112.

- Las apariciones fueron honras que Dios otorgó a las órdenes de San Francisco y de San Agustín.
- La imagen de la Guadalupana lleva implícita la Concepción de Jesús es, por ello, que el inicio de la redención se ve consumada en la Crucifixión que está representada en el Cristo de Chalma. Juntas expresan el más claro *mensaje de redención*.⁴⁵

De esta manera, se está dando un aval al origen (incluso por antigüedad) de ambos cultos, se subraya su función, eficacia y efectiva consagración. Destaca así mismo la labor de los regulares pero, sobre todo, tiende un lazo de continuidad entre la historia de Guadalupe y la de Chalma, la de la Madre y la del Hijo. Tal pareciera que el nuevo templo y la historia de Chalma vinieran a completar lo iniciado con la propia Virgen del Tepeyac.

Pero el traslado de la imagen no se dio sin alguna resistencia ¿Por qué se tenía que mover la imagen del sitio del portento?, esgrimían aquellos que se oponían. En el sermón, Olivares explica que se temía por la integridad de la imagen, pues ésta se encontraba entre peñascos que podrían derrumbarse en cualquier momento, la nueva iglesia era además mucho más cómoda para los peregrinos; pero ante todo había que considerar que la imagen llevaba ya 143 años escondida en su cueva. La pregunta correcta sería entonces: ¿Por qué tenía que mantenerse retirada? Olivares señala con claridad que es momento de trasladar al Cristo al tabernáculo para que reciba ahí la gloria del culto, una gloria claramente al amparo de otro portento de la tierra novohispana, la Virgen de Guadalupe.

No es sólo mover la imagen de sitio, sino trasladarla, y la importancia de un traslado reside en el acto fundamental de la consagración. Lleva aparejado el hecho de ser colocada en un espacio de mayor dignidad, cuidando con ello el decoro del culto.

De la calidad de la nueva casa de Cristo, Florencia nos hace la siguiente relación:

“No es grande, pero es bastante para iglesia de un yermo. Tiene muy curiosos y aun costosos colaterales; el del Altar Mayor, que está dividido con una reja, y forma su presbiterio, es tan grande en ancho y alto que llena el testero de la Iglesia de hermosas columnas y pilastras y collarines a lo moderno. Tiene tres cuerpos bien proporcionados; en medio del primero está un nicho capaz de la Santa Imagen, que es (como ya escribí)

⁴⁵ Francisco de Florencia, *Op. Cit.* pp. 27-29.

de estatura de un hombre perfecta: tiene a los lados dos estatuas, una de su Madre y otra de su querido discípulo... En los lados de uno y otro cuerpo tienen hermosas pinturas de su dolorosa pasión. Es todo el altar un pedazo de cielo."⁴⁶

El Cristo había demostrado su poder antes del traslado, pero su preparación y adecuada presentación se antojaba cuando menos necesaria para reforzar el mensaje, para darlo a conocer. La solemnidad del traslado y la parafernalia que rodeaba al rito, elevaba la imagen, la honraba, la señalaba como venerable; de esta manera no solamente se subrayaba su categoría de imagen "caída del cielo", no hecha por mano del hombre, sino que se reiteraba su eficacia o mejor aún, se llevaba a cabo su activación. La imagen ahora, dotada de nombre, casa y sanción oficial quedaba lista para funcionar.⁴⁷

En todo acto de consagración hay un deseo de hacer público, de confirmar la sacralidad de una imagen y del territorio en el que se presentó. Eleva conscientemente la imagen, el lugar y los promotores. En este sentido, el rito de traslado y la historia narrada en torno al hallazgo de la imagen son también un instrumento político, un arma de poder vinculada al territorio.

Un ingrediente más en la consagración y activación de la imagen.

Si bien es cierto que Grijalva no da cuenta del prodigio de Chalma, su crónica nos resulta muy útil para entender el contexto de un agustino en el temprano siglo XVII, sus inquietudes, sus consideraciones acerca de la religión y su postura política dentro del entramado novohispano y respecto a la Metrópoli.

Grijalva representa un ejemplo de orgullo criollo, de personaje anclado en su lugar de nacimiento, identificado con él e interesado en reivindicar la singularidad de su historia. Así, a propósito del viaje que hizo uno de los frailes de la orden agustina para solicitar a la Corona y la Provincia de Castilla que fueran enviados más religiosos para proseguir con la labor evangelizadora en Nueva España (1535), señala: "Eran para España tan dudosas las cosas de esta tierra, que fue importante, y aún necesario, que fuese una persona tal, que pudiese

⁴⁶ *Ibid.* pp. 71 y 72.

⁴⁷ Respecto a la consagración explica con elocuencia David Freedberg: "Todas las imágenes tienen una función significativa y significativa anterior a la institucionalización por medio de la consagración o cualquier otro rito. Pero la consagración constituye un tema fundamental dada la frecuencia con que acompaña a la activación de las imágenes y, por ello mismo, pone de manifiesto la potencialidad de las imágenes. Las imágenes funcionan *porque* están consagradas pero, al mismo tiempo, funcionan *antes* de estarlo... De cualquier manera, el fenómeno de la consagración demuestra plenamente el potencial de todas las imágenes; lo activa y lo vuelve real". David Freedberg, *Op. Cit.* p. 125.

acreditar, lo que leído en relación parecía fábula. No sé qué estrella influye en esta miserable tierra, o que causa oculta haya de tan grande ofensa como siempre ha padecido, y padece, que siendo sus cosas tan grandes, y tan claras, tocándolas con las manos, viéndolas con los ojos no las creen”.⁴⁸

En toda su crónica, el fraile acusa la falta de crédito otorgado a los portentos de la tierra mexicana, y expresa al mismo tiempo un orgullo que se relaciona con el pasado de su propia orden y que le sirve como un conducto de réplica y reivindicación. A esta tierra sacralizada le correspondía ser habitada por hombres igualmente santos. En nuestra historia tenemos a Nicolás Perea quien fue favorecido por la aparición, pero nadie pudo parangonarse jamás con el más dedicado devoto de la imagen: Bartolomé de Jesús María. La presencia del ermitaño en la publicación del sermón, relativo a la dedicación de la iglesia y traslado de la imagen, constituye el primer indicio del valor protagónico de su figura en el impulso de la devoción. Fray Diego Velázquez de la Cadena le dedica un recuerdo en este documento reconociendo que al hacerlo sobrepasa la atribución de censor (él sólo debía intervenir para dar su licencia de publicación) tocando las jurisdicciones de cronista, pero se justifica explicando que “suele el afecto no dar toda la cerviz al yugo de los fueros”.⁴⁹

José de Olivares, por su parte, inicia el volumen uniendo el destino del yermo de San Miguel de las Cuevas de Chalma con el de la Tierra Santa, habla de aquellos peñascos como una nueva Idumea, aquel paraje en el desierto de Judá en el que el rey David se refugió con motivo de la rebelión de Absalón componiendo en su retiro el Salmo 62, el cual ha sido referido como el «canto del amor místico» que celebra el abandono total y confiado del salmista en Dios.

“1 (2) Dios, tú mi Dios, yo te busco, sed de ti tiene mi alma, en pos de ti languidece mi carne, cual tierra seca, agotada, sin agua.

2 (3) Como cuando en el santuario te veía, al contemplar tu poder y tu gloria,

3 (4) - pues tu amor es mejor que la vida, mis labios te glorificaban-,

4 (5) así quiero en mi vida bendecirte, levantar mis manos en tu nombre;

5 (6) como de grasa y médula se empapará mi alma, y alabará mi boca con labios jubilosos.

6 (7) Cuando pienso en ti sobre mi lecho, en ti medito en mis viglias,

⁴⁸ Fray Juan de Grijalva, *Op. Cit.* pp. 70 y 71.

⁴⁹ Diego Velázquez de la Cadena en José de Olivares, *Op. Cit.* s/p. R.P.M.Fr. Diego Velázquez de la Cadena fue un fraile agustino, rector del colegio de San Pablo y definidor de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús en el momento del traslado. Más tarde fue prior del convento.

7 (8) porque tú eres mi socorro, y yo exulto a la sombra de tus alas;
 8 (9) mi alma se aprieta contra ti, tu diestra me sostiene.
 9 (10) Mas los que tratan de perder mi alma, ¡caigan en las honduras de la tierra!
 10 (11) ¡Sean pasados al filo de la espada, sirvan de presa a los chacales!
 11 (12) Y el rey en Dios se gozará, el que jura por él se gloriará, cuando sea cerrada la boca de los mentirosos". (Sal 62, 2-12).

Algunos indicios me mueven a pensar que detrás de la figura del salmista está referido Bartolomé de Jesús María ¿Quién es David en este contexto? ¿Quién es realmente el "Pelícano de las soledades", como más adelante se le llama?⁵⁰



José de Mora
 Verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma, 1719 (Detalle)
 Museo Nacional de Arte, INBA

La figura del ave, como metáfora, en la *Oración panegírica*, también se utiliza para señalar la habitación de Cristo en la casa de María -tal y como vimos más arriba: "El pájaro solitario halló dichosamente su acogida en esta casa nueva que se erigió para nido y habitación de la Tórtola"-; y para describir la propia imagen en escultura:

"Pájaro solitario y pelícano penitente, sangriento y herido con la lanza de su mismo pico, para dar vida y alimentar con su sangre a sus hijuelos... Quizá por eso se mira en esta forma a esta peregrina imagen inclinando al pecho la cabeza, para obligar con la sangre de su corazón a mayores finezas de su amor: pájaro solitario en una gruta escondida, como perfecta idea de solitarios y penitentes o como vivo ejemplar de ermitaño".⁵¹

⁵⁰ Diego Velázquez de la Cadena en José de Olivares, *Op. Cit.* s/n.

⁵¹ José de Olivares... p. 8.

Ahora ya no queda duda, el Cristo es el espejo que refleja al ermitaño y al salmista. El ave funciona como una parábola que enlaza a los tres. Bajo esta fórmula el culto al Cristo de Chalma podía ser transferible al venerable. De hecho, no debe extrañarnos la cercanía entre las fechas de muerte del Bartolomé de Jesús María, el traslado y la aparición de la crónica de Florencia a través de la cual se empezó a dar cuenta de esta historia.

Después de dedicar 39 años de su vida a cuidar al Cristo de Chalma y vivir en su cueva, Bartolomé de Jesús María falleció un 8 de febrero de 1658 quedando su cuerpo enterrado en aquella nueva Idumea. De acuerdo con el escrito del jesuita, Dios manifestó su voluntad de que esto fuera así tornando suave y fácil de abrir la piedra del peñasco, por lo que pudo labrarse sin dificultad su entierro.

Los restos del ermitaño, pelícano de las soledades, se asocian así a la imagen realizando una operación reforzada que potencia aún más el poder del crucifijo. Estos restos no son los de cualquier hombre sino reliquias de alguien cuya vida era un ejemplo de virtud. De un hombre que quiere ser visto como un santo, “varón tan raro y admirable que piden sus virtudes un dilatado volumen para nuestro ejemplo”.⁵² A través de esta asociación ocurría un nuevo proceso de legitimación del poder de la imagen y se reiteraba su vinculación a un territorio concreto y a una comunidad en particular.

El poder que estaba en juego entonces sobrepasaba la jurisdicción de lo espiritual pero cierto es que la espiritualidad del momento era también un terreno fértil para desplegar estrategias de poder temporal.

⁵² *Idem.*

II.

PODER, TERRITORIO Y ESPIRITUALIDAD.

LOS AGUSTINOS EN EL YERMO DE CHALMA (S. XVII)

¿Por qué le interesaría a la orden agustina fundar e impulsar un culto como el del Cristo de Chalma a fines del siglo XVII? Ya hemos visto que había una intención manifiesta en hacer pública la existencia de esta imagen y difundirla ¿Pero por qué? Y, sobre todo ¿Por qué en Chalma?

Hay dos episodios en la historia de la orden agustina que sin duda nos pueden ayudar a esbozar algunas respuestas. Uno es la "Alternativa" y el otro es la "Secularización". Ambos procesos hablan de fracturas y reajustes en el equilibrio entre fuerzas en la Nueva España. Por un lado, vemos los conflictos que se generaron en el interior de la orden en virtud del origen de sus miembros: criollos frente a peninsulares. Por el otro lado, tenemos a los miembros de las órdenes regulares enfrentándose a los seculares por el control de las doctrinas y la disminución-conservación del poder adquirido por los misioneros desde los primeros tiempos de la conquista.

La Alternativa

José Sicardo (1643-1725), cronista de la orden de San Agustín refiere⁵³ que el año de 1577 fue el último en que vinieron de España a la Provincia de México religiosos agustinos. Esto fomentó un proceso de criollización dentro de la orden, de forma que para las primeras décadas del siglo XVII formaban un grupo muy nutrido y bien diferenciado que había elaborado ideas muy precisas respecto a sus derechos en lo relativo al acceso a los puestos de poder. Su visión era clara: no había razón para que los mandos altos se quedarán exclusivamente entre peninsulares y, aún más, no había nadie mejor capacitado para encabezar los destinos de esta tierra que los que habían nacido en ella.

El conflicto criollo-peninsular en el caso agustino tomó forma concreta bajo la llamada Alternativa. Roberto Jaramillo define este proceso como "el derecho que tuvieron de sucederse en el gobierno de las provincias religiosas, trienal o cuatrienalmente, diferentes parcialidades, casi siempre formadas por el lugar de nacimiento. En América serán los nacidos en la tierra

⁵³ En un manuscrito que no fue publicado (conservado hoy en la Biblioteca Nacional de Madrid) y el cual pretendía dar continuidad a la relación iniciada por Grijalva.

por una parte y los nacidos en otra parte, casi siempre españoles".⁵⁴ Esto es, no fue una disposición de aplicación exclusiva para los agustinos, ni para la Nueva España. Tuvo vigencia en muchos casos dentro de las órdenes mendicantes a lo largo y ancho de los dominios españoles, siempre con la intención de zanjar diferencias entre los bandos.

Para los agustinos de la Nueva España todo inició en 1602, cuando se dividió la Provincia agustina de la Nueva España en dos: la de México (o del Santísimo Nombre de Jesús) y la de Michoacán, resultando que en la primera hubo una mayor concentración de criollos y en la segunda de peninsulares. La existencia de ciertos resquemores entre unos y otros, a partir del mero hecho de su conformación, fueron inevitables. Ocuila y sus asentamientos de visita, entre los cuales estaba Chalma, habían quedado adscritos, primero, a Michoacán aunque en la resolución final de la división terminaron formando parte de la Provincia de México.

La minoría criolla que había en Michoacán protestó muy pronto respecto a la elección de sus autoridades, pues tal y como había quedado conformada la Provincia les resultaría imposible tenerla bajo su cargo. Tras las presiones se decidió instaurar la Alternativa, que en este caso consistió en fijar un lapso de cuatro trienios en los que debían alternarse el poder criollos y peninsulares, iniciando con estos últimos en la primera elección. Este no era un conflicto que afectara a los frailes de la Provincia de México al principio, pero la tensión estalló cuando en 1626 no fue electo un provincial español por el mero hecho de ser peninsular.⁵⁵ La Alternativa fue decretada en 1627 y a partir de entonces las pugnas internas formaron parte de la historia de la orden.

Se antoja pensar, entonces, que la situación de Ocuila-Chalma, en el camino entre México y Michoacán, no era la más cómoda frente a la separación de la Provincia y el conflicto que significaba la Alternativa. En este sentido, llama la atención que en su volumen dedicado a la historia del Cristo, el jesuita Florencia exponga como razón de ser de su escrito la estima que tiene por la imagen y por la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús.

Florencia no sólo era para entonces el gran historiador de las imágenes novohispanas sino un criollo que compartía con los impulsores del culto al Santo Cristo el interés en demostrar el poder y capacidad criolla en el contexto de la Alternativa.

⁵⁴ Roberto Jaramillo, *Op. Cit.* p. 171.

⁵⁵ Antonio Rubial García, *El convento agustino...* p. 106.

La Secularización

A mediados del siglo XVII el foco de la acción misionera ya no estaba en luchar contra la idolatría, ya no era convertir indios, fundar pueblos, difundir la fe. La lucha se libraba en casa. Y en esos términos, de hecho, escribe el padre José Sicardo, quien habla de “los combates que sufrieron las religiones” a principios del siglo XVII.

Aquellas “tareas” encomendadas a los misioneros habían sido cumplidas y aunque no cesaron de ampliar sus fundaciones la labor en este sentido dejó de ser la principal. Se pensaba, por lo tanto, que los privilegios obtenidos por las órdenes mendicantes en los primeros tiempos de la colonización⁵⁶ ya no tenían razón de ser, era la ocasión de recobrar parte del poder cedido. La Corona buscaba un cambio en el estatus de esta situación y la mejor herramienta que tenía para lograrlo era el fortalecimiento del clero secular.

Es 1564 el año en que para Sicardo comenzó todo. Algunos obispos enviaron informes al rey y al Consejo de Indias, en los que señalaban que tenían clérigos suficientes en número, conocimiento de idioma y capacidad para todas las doctrinas que administraban los regulares. En respuesta se expidió una cédula real en 1583 en la cual el rey mandaba que “los clérigos que se presentasen para doctrinas, así en las fundadas como en las nuevas, fuesen preferidos”.⁵⁷ Esto es, se pidió que el clero diocesano comenzara a sustituir al regular en las doctrinas; este proceso es conocido como *secularización*. Óscar Mazín ha hecho notar, además, que esta sustitución implicaba también la adquisición de rentas y bienes; de otra forma los seculares serían incapaces de mantener las parroquias, pero dilucidar la propiedad de los mismos hacía aún más complejo el conflicto. Era mucho lo que estaba en juego y por ello, tanto uno como otros se empeñaron afanosamente en lograr sus objetivos.⁵⁸ En Tlaxcala, dice Sicardo, empezó a implementarse esta medida, aunque “quietose con facilidad y felicidad esta tormenta”.⁵⁹ No se verificó el cumplimiento de la cédula y aún se enviaron cartas a las

⁵⁶ Por la necesidad de evangelización en el Nuevo Mundo el papado otorgó a los religiosos una serie de facultades extraordinarias como la de administrar sacramentos y curar almas mientras no hubiera un obispo en la jurisdicción. A estos privilegios señalados en la bula *Omnimoda* se le sumó, en la práctica, el de dirimir conflictos de la más diversa naturaleza y administrar justicia. La influencia de los mendicantes en los pueblos era tan amplia que en algunos casos era difícil reconocer otra autoridad. Cabe señalar también que apoyados en estos privilegios pontificios, los frailes establecieron sus iglesias y conventos en torno a «doctrinas», que eran “unidades de administración eclesiástica que correspondían generalmente a la demarcación de antiguos señoríos autóctonos”. Óscar Mazín, *Gestores de la real Justicia*. p. 14.

⁵⁷ José Sicardo, “Suplemento al libro 4º de la historia agustiniana de México. Capítulo 2. Contradicciones que padecieron nuestros religiosos” en *Op. Cit.*, p. 121.

⁵⁸ Óscar Mazín, *Entre dos majestades...* p. 155.

⁵⁹ José Sicardo, *Op. Cit.*, p. 121v.

órdenes señalándose que debían de volver a encargarse de sus doctrinas. Encontraron respaldo en el virrey conde Monterrey (1595-1603), quien dejó zanjada esta diferencia.

Pocos años después volvió a renovarse el pleito. Ahora se pedía a través de una nueva cédula, dada en 1618, que los prelados regulares enviaran a los religiosos doctrineros a examinarse. Nuevamente quedó sin efecto dos años después por intervención de la Real Audiencia, reanimándose una vez más en 1622. En este punto, Sicardo acusa a los integrantes del Consejo de Indias de no conocer la realidad americana replicando que no se puede legislar igual para las cosas de España que para las de la Nueva España.⁶⁰ Señala asimismo como principal orquestador de estos ataques a Juan Pérez de la Serna (1573-1631): “El señor Arzobispo de México, único promotor de esta causa y único movedor de esta rueda desde el primer día que se asentó en su fila, presentó la Real Cédula en el Real Acuerdo y obediencia... comenzó a pronunciar actos, hacer notificaciones a las religiones fulminando censuras y fijando carteles en orden al examen”.⁶¹

En su defensa, los regulares presentaron un memorial dirigido a Felipe IV y expusieron su caso al virrey Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, marqués de Gelves (1621-1624), quien después de escuchar a los prelados de las tres religiones y hacer una serie de pesquisas, resolvió a favor de ellas emitiendo un acto suspensivo.

Una vez más las cosas volverían a ser trocadas poco tiempo después. Ahora, en 1624, el rey emitió otra cédula reformando la sobreseída por Gelves. En ella se decía que “por ahora y mientras yo no mande otra cosa, las dichas doctrinas se queden y continúen en los religiosos”, pero también reconocía la autoridad de los seculares para la observancia y castigo de ciertas conductas de los regulares y daba potestad al virrey para nombrar y remover religiosos, “porque los dichos religiosos, en cuanto a la jurisdicción, no puedan adquirir derecho para la perpetuidad de las dichas doctrinas”.⁶²

La respuesta de regulares, como es de esperarse, fue bastante aguerrida. Tildaron de excesiva a esta cédula al considerar que suponía una usurpación de la jurisdicción espiritual. Además, fue la orden de San Agustín la primera en sufrir las consecuencias debido a que en el

⁶⁰ *Ibid*, pp. 297 y 297v.

⁶¹ *Ibid*, p. 280.

⁶² *Ibid*, p. 305.

momento en que se la dio a conocer, que fue en 1626, se encontraba reunido el capítulo de dicha orden.⁶³ Haciendo uso de sus nuevas atribuciones el virrey Rodrigo Pacheco Osorio, marqués de Cerralbo (1624-1635), les pidió que antes de publicar la lista de sus prelados y autoridades se las turnaran a él para su aprobación.

Los religiosos se resistieron aunque finalmente tuvieron que ceder. Lo hicieron bajo protesta y defendiendo en todo momento la necesidad de una elección canónica con independencia de la autoridad del virrey. Éste aprobó las listas censurando a algunos priores y proponiendo a otros, hecho que significó una intervención tan importante en la jurisdicción de los agustinos que no pudo sostenerse por mucho tiempo. Una nueva cédula expedida cuatro años después dispuso que no era necesario pasar las listas al virrey, con lo cual todo volvió a su estado anterior.

Esta serie de embestidas, luchas, resoluciones y nuevas disposiciones que revierten y afirman una y otra vez lo mandado, es una historia que se repite con ciertos ritmos durante toda la centuria. Al estudiar el conflicto entre las fuerzas de poder en la Nueva España, Jonathan Israel trazó la cartografía del proceso de secularización del siglo XVI, señalando a Pérez de la Serna, efectivamente, como el principal movedor de dicha rueda y a los virreyes de su periodo (Guadalcázar y Gelves) como la fuerza en oposición y en apoyo a los mendicantes. Aunque, como vemos, tampoco faltaron los conflictos entre éstos. La fórmula arzobispo contra virrey continuó dándose durante esta centuria en lo que se refiere a la secularización (Manso y Zúñiga vs Cerralvo, Juan de Palafox y Mendoza vs el duque de Escalona⁶⁴). La radiografía de Israel muestra una lucha de poderes muy compleja en la que las fuerzas políticas, lejos de estar en sincronía, se hacían frente desde sus propios bastiones creando las alianzas que fueran pertinentes. El apoyo de los virreyes a los frailes permitió que estos mantuvieran sus parroquias al tiempo que limitaban el número de empleos eclesiásticos de los sacerdotes seculares y con ello el poder de arzobispos y obispos.⁶⁵ El triunfo en la batalla respecto a la jurisdicción eclesiástica en el siglo XVII, puede ser atribuida a los regulares; pero era evidente

⁶³ Los capítulos provinciales se celebraban cada tres años. En ellos se dirimían los principales conflictos de la congregación pero también se elegía a sus representantes.

⁶⁴ El 29 de diciembre de 1640 y hasta febrero de 1641, el obispo de Puebla, Juan de Palafox y Mendoza, inició un proceso de reemplazo de los frailes de sus diócesis por religiosos seculares, con el pretexto de que aquellos no acataron la orden de someterse a examen. En este proceso los agustinos perdieron dos parroquias pero los franciscanos, que fueron los más afectados, treinta y nueve. Jonathan Israel, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. p. 195.

⁶⁵ Jonathan Israel, *Ibid.* p. 271.

que la tensión continuó de forma latente. Quería imponerse un nuevo orden y ante el peligro era necesario adaptar lenguajes y estrategias que permitieran la subsistencia fortalecida de la vieja Iglesia monástica, puesta en crisis.

El sentir de los religiosos era de oprobio y atropello, no sólo hacia las propias órdenes sino hacia los indios que formaban parte de las doctrinas. Con orgullo y espíritu combativo, José Sicardo recordaba que los mendicantes siempre habían estado dispuestos a apaciguar bárbaros y evangelizarlos, a arriesgar la vida y llevar a cabo grandes empresas fundando pueblos y participando en expediciones extraordinarias, con lo cual hacen un gran servicio al rey y a la religión católica. Eso es algo, argumenta el cronista, que jamás podrá decir un clérigo, pues ellos sólo quieren arrebatarse las doctrinas una vez que el campo está arado. ¿Porqué permitirlo? ¿Porqué no mejor echar andar una maquinaria que sirva como bastión defensivo ante los peligros, cada vez más inminentes, de la secularización?.

Los acontecimientos del siglo XVIII demuestran que todas las precauciones no eran suficientes. El caso paradigmático es el de los jesuitas quienes en 1767 fueron expulsados sumariamente de los dominios españoles. A menor escala y a mediados de siglo, decenas de frailes fueron expulsados de sus iglesias y conventos con la finalidad de que éstos pasaran a manos de seculares. En muy poco tiempo, franciscanos, dominicos y agustinos perdieron numerosas parroquias que habían gobernado desde su llegada a la Nueva España.⁶⁶

La reembestida secularizante en el siglo XVIII no fue en absoluto cautelosa como la de la centuria anterior. Se clausuraron casas de religiosos, se confiscaron parroquias y se redujo la aceptación del número de novicios. Los agustinos en Michoacán, por ejemplo, perdieron sus doctrinas logrando conservar sólo 11 conventos;⁶⁷ parecían no importar ya memoriales, protestas e informaciones, la secularización plena era el claro objetivo de la política real. No obstante, las religiones iniciaron campañas aguerridas para conservar sus principales casas y el caso de Chalma es emblemático en este sentido.

⁶⁶ Este proceso es estudiado para el caso particular agustino y su Provincia de Michoacán por David Brading, *Op. Cit.* y por Óscar Mazín, *Entre dos majestades...*

⁶⁷ Óscar Mazín, *Ibid.* p. 161.

Del yermo de San Miguel de las Cuevas de Chalma al real santuario (s. XVIII)

Durante todo el siglo XVIII, después del traslado de la imagen, el Santuario de Chalma no dejó de crecer. Si el objetivo era difundir el culto y fortalecerlo, lo lograron con eficacia. La comunidad en torno al Cristo se hizo más numerosa no sólo por la instalación del convento sino por el aumento en la afluencia de peregrinos.

En 1703 los agustinos compraron la hacienda de Tepopula que estaba en un terreno aledaño; en ella tenían ganado que los proveía de carne y leche. Dos años después fue dedicado el claustro. En él se colocó un ciclo de 21 lienzos sobre la vida de San Agustín, autoría de Pedro Calderón y que, aunque no están fechados, el padre Jorge Ayala señala que pueden ser del año 1704, ya que el Segundo libro de recibo del convento registra donaciones para la realización de unos lienzos en ese año.⁶⁸ Algunos de los donantes de dichas pinturas -según se asienta en las mismas-, fueron don Luis de Velasco, de la casa de los señores condes de Santiago y adelantado de Filipinas; el síndico Felipe Sánchez y el teniente de la Casa de Moneda, entre otros. Hacia 1707, se suman a estas pinturas otros 20 lienzos de la Pasión que ostentan la firma de Nicolás Rodríguez Juárez. Más allá del detalle de la autoría, que no ha sido posible confirmar,⁶⁹ lo que queda en evidencia es que a 24 años del traslado de la imagen se ensayaba ya una configuración visual del culto, el cual, además, claramente había sobrepasado la fama local logrando, incluso, el favor de hombres "principales" de la Nueva España.

En 1712 los frailes establecieron un mesón y una tienda para abastecer a los peregrinos, que crecían en número. En 1721 se decidió ampliar y fabricar de nuevo la iglesia y el retablo, la justificación era la amenaza de ruina por una cuarteadura que se abrió en un muro, la necesidad concreta era la ampliación del cupo de los visitantes. Esta es la iglesia que vemos hoy, aunque las modificaciones hechas sobre la misma continuaron.

Entre 1770 y 1789 se llevaron a cabo nuevas reformas, se construyó un molino y se amplió el convento para crear un noviciado. ¿Cómo? ¿Se instalaba un noviciado en el último tercio del siglo XVIII, justo cuando se pretendía frenar la formación de más religiosos y cuando la maquinaria secularizante iba a toda marcha? Por extraño que parezca así es y es que los

⁶⁸ Estos lienzos se conservan aún en el claustro bajo del convento actual. Jorge Ayala, *Op. Cit.* p. 61.

⁶⁹ *Idem.* El padre Jorge Ayala duda de la autoría por los defectos de la factura. Rogelio Ruiz Gomar, por su parte, confirma haber visto la firma, misma que asegura que fue borrada en una restauración.

agustinos de Chalma obtuvieron en este periodo, tan tardío, el real patrocinio del rey Carlos III (1716-1788). La resolución fue dada a conocer por cédula real expedida en San Ildefonso el 6 de septiembre de 1783. A partir de entonces se llamo a esta casa: Real Convento y Santuario de Nuestro Señor Jesucristo de las Cuevas de Chalma.

El patronato se logró a partir de una información jurada por 19 testigos que alentó el prior del convento fray Antonio García Figueroa y la cual fue acompañada por un escrito del Arzobispo de México, Alonso Núñez de Haro y Peralta.

Si Florencia consideraba que uno de los beneficios del traslado sería la difusión del culto; Sardo, que escribe en 1810, ya puede expresar con conocimiento de causa los progresos alcanzados:

- la consolidación de la grandeza y exaltación del santuario. Que como hemos visto no dejó de crecer.
- el goce de indulgencias plenarias y parciales que pasado el tiempo se volvieron perpetuas. (Benedicto XIV concedió en 1752 algunas de estas indulgencias que en 1776 Pío VI tornó perpetuas).
- la obtención del patronato del rey. Ello significaba el amparo de la Corona y la adjudicación de un signo de categoría y reconocimiento. De hecho, a partir de entonces el templo hizo gala de sus honores luciendo en su fachada principal el blasón real y la estatua del monarca.

¿Fue acaso el traslado-fundación del 1683 una estrategia de defensa ante el conflicto que significaba la Alternativa y ante el proceso secularizante? ¿Es la cesión del patronato real la respuesta triunfante y definitiva ante estos dos conflictos?

Las historias de imágenes milagrosas en los siglos XVI y XVII fueron tan abundantes en las colonias españolas como en la propia Metrópoli, el elemento criollo se desvanece por lo tanto del entramado que pudo motivar una devoción en los casos españoles; sin embargo, en todos los ejemplos de promoción de una devoción hay deseos de consecución de prerrogativas, hay relatos de intereses creados y expresiones de defensa de dichos intereses.⁷⁰ En el caso de la devoción de Chalma, la secularización y la Alternativa ofrecen un marco sin el cual es difícil

⁷⁰ *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios.* (María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy, comp.). Madrid, Casa de Velásquez, 2008.

entender los detalles del impulso a la devoción. Ambas fueron las coordenadas a partir de las cuales había que fijar una postura y una estrategia para defender los intereses y ¿Qué mejor defensa en aquel momento que el argüir la gracia divina y el favor celestial?!

Así podemos decir que el patronato real concedido en el último tercio del siglo XVIII es, cuando menos, una refundación del culto; una expresión triunfante, más que replicada, de aquel primer momento que fue el traslado o primera fundación.

Bartolomé de Jesús María. Pelicano de las soledades.

En el mundo politizado del catolicismo español, los artefactos religiosos eran más que meras figuras de devoción. Por un lado, eran un arma que hacía frente a la batalla iconoclasta, por el otro, fueron herramienta de acumulación de poder y blasones de lucha entre los bandos que las administraban.⁷¹

La espiritualidad del momento hacía que se creyera realmente en las imágenes, bien como banderas defensivas o como vías para alcanzar la meditación y el contacto con Dios. Sus fines eran tanto terrenos como espirituales; aunque las fronteras entre ambos eran imposibles de diferenciarse. En este sentido, las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos eran el centro sobre el que se articulaba una espiritualidad que tenía un acento importante en la visión y la imaginación como vías de conocimiento del mundo y de estar en él.

Así el ojo del eremita, Bartolomé de Jesús María, que observa y cuida al crucifijo de Chalma de día y de noche, como pastor observante o nuevo Argos imposible de engañar, es un ejemplo de visión virtuosa. La contemplación de la imagen le lleva a conocer a Cristo en la imagen pero también a querer imitarlo.

Ponderé la verdadera importancia de la figura del ermitaño en la historia del impulso a la devoción del Cristo de Chalma al reparar que Florencia, en su crónica acerca de la aparición de la imagen, dedicaba tres cuartos de su escritura a relatar la vida, obra y milagros del eremita.

⁷¹ Sara T. Nalle. "Private Devotion, Personal Space. Religious Images in Domestic Context" en *Ibid.* p. 255.

No lo conoció en vida pero sí tuvo ocasión de hablar con su discípulo fray Juan de San José, quien se convirtió en su principal fuente de información. Todo cuanto aquel había podido escribir sobre la aparición y el ermitaño se lo dio al cronista para que hiciese relación “que pudiese darse a la imprenta que él (fray Juan de San José) solicitaría que algún bienhechor la costease... Y este encargo me volvió a hacer muchas veces después”.⁷² Finalmente el fraile agustino murió y fue el propio Florencia quien tuvo la iniciativa de mandar imprimir su relación a España.

Su escrito fue aquel “dilatado volumen” esperado sobre la vida del ermitaño. La razón de escribirla, dice Florencia, es que daba lustre a la historia del santuario y aliento a los religiosos eremitas que se retiran ahí. Pero también, como veremos, da algo más, un ejemplo de vida virtuosa que impregna al yermo de Chalma de un olor a santidad.

Bartolomé de Jesús María era mestizo, nativo de Jalapa, Veracruz, hijo de Pedro Hernández de Torres, natural de Alcalá de Guadaíra, Andalucía, y de Antonia Hernández, de Huejotzingo, Puebla. Desde los 13 años trabajó como arriero con su cuñado. Siempre tuvo fama de hombre honesto, muy vinculado a su familia. Nunca quiso casarse aunque “le salieron muchos y buenos casamientos; de que se excusó por vivir casta y honestamente.”⁷³ Al morir sus padres continuó ejerciendo su oficio y pudo aumentar su caudal aunque él ya notaba que cada vez se sentía más atraído por la vida espiritual, por lo que llegó a considerar el incorporarse a la orden dominica. No se resolvió a tomar la decisión por seguir el consejo de varias personas y porque para ello debía de estar muy seguro. Una serie de hechos, según expone Florencia, se encargarían de reafirmarlo en su decisión.

Primero, en uno de sus viajes, fue asaltado con gran violencia pero los ladrones decidieron perdonarle la vida. Después, fue hecho preso por un retraso en la entrega de un pedido hasta que lo sacó de la prisión un hombre que se apiadó de él y cuya acción fue movida por el deseo de devolución de un favor que el propio Bartolomé le había hecho años antes.

⁷² Francisco de Florencia, *Op. Cit.* Preliminares. Florencia conoció a Fray Juan de San José cuando un día, estando en la hacienda de Xalmoloaga de la Compañía de Jesús, pasó a la cueva que se encuentra muy cerca para visitar a la imagen. Esto fue en el año 1683 mismo del traslado, aunque él todavía vio al Cristo en la cueva pues narra su asombro al ver aquél espectáculo: “No he visto cosa más devota, ni más faena, ni más digna de verse, que el sitio de las cuevas; ni más para haber visitado, que el santuario de Cristo crucificado. Pareciome el paraje por lo retirado un desierto de la Tebaida, el puesto por lo venerable, habitación de Dios, y puerta del cielo: la escalera por donde se sube a la gruta, en que se halló la efigie milagrosa de Cristo, la escala de Jacob... cuantos peregrinos subían a la cueva y cuántos bajaban llenos de fervor”.

⁷³ *Ibid.* p. 91.

El llamamiento de Dios se hacia cada vez más fuerte. Leyó la vida de san Antonio Abad, sobre las ánimas del purgatorio y sobre la devoción del Santo Rosario. El ejemplo del santo, dice Florencia, lo inspiró a vender todas sus pertenencias y a realizar un primer retiro. En alguna ocasión que fue a visitar a un hermano suyo escuchó sobre el Cristo de Chalma, por lo que deseoso de conocerlo se encaminó hacia aquel paraje del que ya no quiso apartarse el resto de su vida.

La leyenda creada en torno al venerable continúa diciendo que ya en el yermo, se apresuró a buscar al prior del convento de Ocuila para que le diera licencia de vivir ahí y, no sin una inicial resistencia, la consiguió. Corría el año 1599. Pasados 30 años, tomó los votos de castidad y obediencia y pocos meses después fray Juan de Grijalva que era prior en Malinalco, lo admitió como religioso lego en su convento. Sabedor del cariño que el fraile le tenía al Cristo le señaló como noviciado el puesto de las cuevas de Chalma con un sacerdote como maestro.⁷⁴ Al cumplir el día y el año de su noviciado, profesó en el convento de Ocuila el 24 de diciembre de 1630.

En ningún momento fray Bartolomé dejó de vivir como un verdadero ermitaño. Iba siempre vestido con telas ásperas y solamente contaba con los aditamentos más elementales para su sobrevivencia. Usó por 15 años unas planchas de plomo de dos libras que se ponía en el cuerpo y unos cilicios de alambre y hojalata de puntas afiladas. Comía sólo una vez al día yerbas del camino, maíz tostado, tortillas o algún tamal. Dormía cuatro o cinco horas en el suelo, sobre un cuero, dentro de la cueva del Cristo.

Pasaba horas frente al crucifijo, orando. Y es que la oración es considerada como el único medio de comunicación con Dios y fray Bartolomé, dice Florencia, fue regalado con esa gracia. De forma que "aunque vivía en este mundo estaba muy fuera de él".⁷⁵ Hubo quien alguna vez lo vio rezando frente a la imagen "tan encendido, que no parecía sino una braza, y el rostro tan hermoso, destilando lágrimas de sus ojos especialmente después de comulgar. Otras dando muy grandes sollozos, suspiros y grandísimos golpes de pecho."⁷⁶

⁷⁴ *Ibid.* p. 91. Por eso, páginas atrás, Florencia dice que si Grijalva hubiese escrito una segunda parte de su crónica sin duda hubiese incluido el suceso de las cuevas.

⁷⁵ *Ibid.* p. 100. Cita en este punto un documento de fray Juan de San José.

⁷⁶ *Ibid.* p. 105.

Se relata que la oración y contemplación del Cristo llevaba a fray Bartolomé a sufrir raptos y aún su amor por Dios se inflamaba con el primer estímulo de pensamiento o palabra. "El espíritu que moraba en él soplabla la llama del amor Divino, cuando y donde quería, y él era llevado del ímpetu dél, no a donde quería su voluntad sino la de Dios".⁷⁷

Había quien se escandalizaba y asustaba ante estos episodios. Una vez sufrió un arrebató y dos testigos que se quedaron a mirar vieron que con la fuerza del éxtasis se le rompió la cinta que lo ceñía por la cintura y que al volver en sí, después de un rato, se quedó a solas en la cueva rezando por cuatro horas.

Otro episodio cuenta que un padre carmelita que pasaba por el lugar vio una mula sola en el camino, le extrañó que estuviera sin dueño, pero al levantar la mirada encontró suspenso en el aire al eremita, que así podía mantenerse por más de dos horas. Con el poder de su oración provocaba a veces una música celestial que llegaba a ser audible a otras personas y alguna vez que habló de Dios fervorosamente, desprendió resplandores de su rostro y se elevó su cuerpo de forma que sólo tocaba el piso con la punta de los pies.

Por si esto no fuera suficientemente asombroso el fraile era capaz, a través de la oración, de interceder en favor de los otros. Consultaba casos concretos con la imagen como aquel de una pareja que vivía junta, sin estar casados. Después de "tratar el negocio suyo delante de la Santa Imagen"⁷⁸ logró convencerlos de salir del pecado y tomar el sacramento del matrimonio.

De esta manera, la leyenda en torno a fray Bartolomé evidenciaba que se le habían concedido varios poderes, uno de ellos era la intermediación gracias a que él era capaz de comunicarse con Dios. También fue regalado con una luz superior para ver las cosas ausente como presentes, era pues poseedor de la gracia de la visión por revelación. Tenía la capacidad de hacer predicciones de sanación, profecías de aparición de bienes perdidos, adivinaba congojas de personas que no se las habían comunicado y hasta le predijo a Grijalva que no saldría electo como provincial de la orden. Era como un oráculo, pero su conocimiento le era dado por revelación. "El Siervo de Dios lo dijo, y Dios lo cumplió", sentencia Florencia.⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.* p. 107.

⁷⁸ *Ibid.* p. 130.

⁷⁹ *Ibid.* p. 146.

En algunos casos las historias son aún más sorprendentes pues no parecen estar vinculadas con la oración ni con la imagen sino directamente con la santidad del eremita quien tenía la capacidad de hacer maravillas que, como señala el cronista jesuita, “parecen exceder las fuerzas humanas”. Estas maravilla son más bien milagros, aunque no pudieran señalarse como tales.⁸⁰

Uno de esos eventos maravillosos tuvo lugar en una ocasión que estaba el fraile en el convento de Ocuila coincidiendo con la hora de comer. Escuchó que el padre prior pedía que no volvieran a llevar tortillas frías y secas para los oficiales y sirvientes; ante lo cual, molesto fray Bartolomé porque los indios tuvieran que comer tortillas rancias, entró en arrebató y al volver un poco en sí tocó las dichas tortillas y se retiró a meditar, como solía hacerlo. Al repartir el alimento, inmediatamente después, ¡caso bien prodigioso!, las tortillas estaban “calientes y vaheando como si actualmente se hubieran acabado de coser y sacar del comal”.⁸¹

También se cuenta que otra vez curó a un niño desahuciado (que era, por cierto, fray Juan de San José) con un panecito de san Nicolás que se sacó de la bolsa. Le dijo a su madre que lo moliera y lo echara en el agua para que el niño lo bebiera y así, por intercesión de la figura del santo se le quitaron al niño los fríos. ¡Vívida historia de la confianza en el poder de las imágenes!, aunque en verdad la vida de un ermitaño dedicado a cuidar, observar y orar frente a una de ellas es la respuesta más extrema del poder de ellas, de su activación, de la dotación de agencia a un objeto que se piensa de origen divino y habitado por la divinidad. La biografía del ermitaño ayuda a explicar el objeto y sus cualidades vitales.

Con casi 90 años de edad murió el venerable. Como es de esperarse en una leyenda como la que acabo de contar, las señas de santidad se hicieron patentes: su rostro se puso muy hermoso, blanco y resplandeciente, de forma que parecía más vivo que muerto, mientras que su cuerpo, hallado años después incorrupto,⁸² emanó una agradable y perdurable fragancia (*Christi bonus odor*).

⁸⁰ Las vidas de hombre y mujeres venerables no podían hacer referencia a milagros ni dar autoridad alguna a hechos sobrenaturales; sólo podían hacerse eco de opiniones humanas. Antonio Rubial García, “Cuerpos milagrosos. Creación y culto de las reliquias novohispanas”, en www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/.../0276.pdf p. 17.

⁸¹ *Ibid.* p. 163

⁸² “Yo no determino si la entereza del cuerpo de este gran siervo de Dios fue cosa natural o milagro que eso toca a quien descubrió su cadáver del todo incorrupto a 17 de diciembre de 1684, que fue el ilustrísimo señor Don

El día siguiente de su muerte, antes de ser enterrado en la cueva, todos aquellos que lo conocieron y quisieron lo fueron a despedir. Envueltos en dolor, quisieron quedarse con alguna prenda de su existencia terrena, por lo que se repartieron los pedazos de las ropas del venerable, las cuales comenzaron a estimarse como auténticas reliquias.

Y aunque esto fuera aspa, *de facto*, el Concilio de Trento establecía con claridad que no se debían admitir nuevos milagros ni nuevas reliquias si no han sido aprobadas por el obispo.⁸³ En este sentido, el móvil de Florencia es historiar la vida de un hombre venerable cuya biografía está asociada a la obra y gracia de una imagen portentosa y al demostrar la virtud del fraile se buscaba obtener el reconocimiento de su santidad.

La crónica es un elemento que debe sumarse al esfuerzo de la orden por obtener una efectiva canonización de Bartolomé de Jesús María. Que este proceso se intentó nos lo anuncia el propio Florencia: “Y espero en Dios que algún día nos lo ha de proponer la Santa Iglesia Romana, por ejemplar de Anacoretas del desierto de Chalma, para que la devoción privada, que hoy le tienen los que saben sus virtudes, pueda pasar a público y solemne culto”.⁸⁴

La Provincia del Santísimo Nombre de Jesús, con la aprobación del arzobispo don Francisco de Aguiar y Seijas, encargó al cronista de la orden José Sicardo⁸⁵ que formulara un interrogatorio que diera cuenta de la vida y virtudes del eremita. En él participaron, tanto miembros del clero como de las ordenes monásticas. El proceso quedó inconcluso. No hubo declaratoria, ni formación incipiente de una iconografía sobre el ermitaño; sin embargo, la intención de la campaña iniciada con el traslado y el testimonio contenido en la crónica de Florencia desvelan que el impulso a la devoción de Bartolomé de Jesús María fue muy activo.

Francisco Aguiar y Seijas, Arzobispo de México, el cual pasando por el santuario, noticiosos de la admirable vida del venerable padre fray Bartolomé, mandó que se abriese sepultura”. *Ibid.* p. 228.

⁸³ *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, Op. Cit.* p. 356. Sobre esta sección del Concilio el Diccionario de Derecho Canónico de Isidro de la Pastora y Nieto acota: “Es necesario observar que el poder de aprobar los milagros nuevos, atribuidos por los ordinarios por el Concilio de Trento, sólo se refiere a los santos ya canonizados y beatificados y no a las personas eminentes en virtud de que todavía no lo están: puesto que si los ordinarios tienen derecho para publicar y proponer los milagros que se atribuyen a la intercesión de esta clase de personas, tendrían también el derecho de obligar a los fieles a darles un culto religioso, como una consecuencia de la santidad comprobada con milagros, lo que sólo pertenece a la silla apostólica”. Isidro de la Pastora, *Diccionario de Derecho Canónico*, Madrid, Imprenta de D. José C. de la Peña, 1848. Tomo III. p. 299. Bartolomé de Jesús María fue tratado en calidad de santo y sus restos como una reliquia; sin embargo no hubo nunca sanción oficial para este culto que, finalmente no logró arraigarse, como sí lo hizo el de la imagen.

⁸⁴ *Ibid.* p. 41

⁸⁵ No deja de llamar la atención que en su manuscrito, Sicardo no haga referencia a este hecho y que incluso apenas y mencione a Bartolomé de Jesús María como fundador de la Cofradía de Nuestra Señora de la Asunción y Ánimas del Purgatorio, adscrita a Ocuila, en 1647. José Sicardo, *Op. Cit.* p. 468.

Imagen y reliquia. Gracia divina, favor celestial.

A partir de Bartolomé de Jesús María, quedaba enlazada la historia del cuerpo de carne y hueso del santo, y su reliquia, con la historia del cuerpo inanimado del Cristo, imantado de vitalidad y presencia; reliquia ésta al fin y al cabo pero de origen celestial. Imagen caída del cielo y restos del santo se reforzaban mutuamente en su poder. El crucifijo prestaba visualidad a una reliquia que era pura presencia de un hombre forjado a imagen y semejanza de Cristo.

La adoración de una imagen asociada a un resto de hombre venerable es un fenómeno que se observa en varios casos en todo el territorio novohispano; uno de ellos es del Cristo del Sacromonte en Amecameca y las reliquias de fray Martín de Valencia;⁸⁶ otro el del Cristo de Ixmiquilpan y los restos del ermitaño Gregorio López.⁸⁷ Antonio Rubial ha observado que, en el siglo XVII novohispano, había un deseo imperioso de contar con santos locales. Los esfuerzos encaminados a impulsar canonizaciones lograron que en 1627 se declarará beato a fray Felipe de Jesús y que por esas mismas fechas se iniciara el proceso de Sebastián de Aparicio, aunque éste fue beatificado hasta el siglo XVIII. A ellos se suman cinco procesos más y centenares de historias de hombres venerables que en la práctica eran tomados por santos.

Estas figuras no sólo creaban un nexo entre la Nueva España y la historia del catolicismo, participando de ella, sino que vinculaban a la población en torno a un espacio que se sabía sacralizado por una reliquia y una imagen milagrosa. El Cristo de Chalma, en este sentido, era la expresión visible del enlace que identificaba a una comunidad: la unía y la protegía.

Poder, territorio y espiritualidad, son los tres componentes que explican el impulso a la devoción al Cristo. Su difusión tiene aparejada una historia de conversión de los naturales desde fechas primigenias y expresa una loa por los evangelizadores que, llegados a la Nueva España, tuvieron que sortear las más extremas dificultades y peligros. La historia de conversión de los indios de Ocuila y de Chalma habla de la capacidad de infiltración de los frailes, hasta las cuevas y sierras más escondidas y ríspidas, pondera el hecho de su capacidad y ciencia al saber las lenguas de los naturales, incluso la ocuilteca, que no era conocida, y ensalza el beneficio que les concedió Dios a través de la milagrosa aparición de su imagen por sus servicios. En este sentido, la historia de Chalma es, sin duda, una exaltación –

⁸⁶ Antonio Rubial García, "Cuerpos milagrosos..." *Op. Cit.* y Rigel García Pérez, *De la cueva al sacromonte: cuerpos y territorios. El Santo Entierro del «Amaqueme»*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. México, UNAM, 2008.

⁸⁷ Antonio Rubial García, *Ibid.*

si se quiere manipulada y fabricada– de los regulares, un recordatorio de su “grande servicio a Dios y a su majestad”, frase que se repite constantemente en todas las cartas, documentos y protestas; escritos a propósito del proceso de secularización. La fundación del culto a fines del siglo XVII venía a reanimar los espíritus y a insuflar de un nuevo aire a una devoción hasta entonces mantenida en la sombra.

Se mezcla aquí la defensa de la orden con el orgullo local criollo, de una tierra favorecida por Dios, capaz de dar, además, hombres de virtud, auténticos santos, como Bartolomé de Jesús María, un mestizo, hombre nacido en la Nueva España cuya canonización se impulsó con fuerza a fines del siglo XVII junto con el culto al Cristo de Chalma.⁸⁸

⁸⁸ Los mestizos fueron, numéricamente, el segundo grupo en importancia en la Nueva España del siglo XVII, después de los indios. Y sin embargo, la documentación respecto a este grupo es muy escasa. Jonathan Israel explica este hecho señalando que, en su mayoría, los descendientes de españoles e indios vivían o bien como unos o como otros, es decir, recibía el trato de indios o de criollos. El hecho es que los clasificados con claridad como “mestizos” eran pocos y casi siempre eran englobados dentro del grupo racial llamado genéricamente “negros, mulatos y mestizos”. Los miembros de este tercer grupo no podían ocupar cargos reales, municipales o eclesiásticos; y aún más, había una prohibición explícita de ordenar a mestizos como frailes mendicantes. Jonathan Israel, *Op. Cit.* pp. 69-73. Pero, como Antonio Rubial hace notar, y el peculiar caso de Bartolomé de Jesús María lo confirma, hubo excepciones. Resulta evidente que la fama que adquirió el ermitaño con el paso del tiempo era un elemento capitalizable por la orden que no dejó escapar la posibilidad de control y beneficio de la situación permitiéndose una licencia. Antonio Rubial, *El convento agustino...* p. 11.

III.

REPRODUCCIONES DEL ORIGINAL. ARQUETIPOS, TIPOS, COPIAS Y ESPEJOS.

Señas de identidad del Santo Cristo de Chalma.

Con la fundación del culto, viene su promoción: *hacer correr el agua, que resuenen los ecos*.⁸⁹ Los ecos atraen peregrinos, limosnas, fiestas, nuevos testimonios del poder de la imagen, deseos de apropiación de ésta. En el momento en el que una localidad adopta un patrono, la celebración de su fiesta se convierte en un elemento de unión, solidaridad e identidad que gira en torno a la presencia de una imagen milagrosa y/o de una reliquia. De esta manera, como explica David Brading, se genera un anhelo generalizado “por considerar la verdad cristiana en una presencia palpable y material”.⁹⁰ Acudir ante la imagen original era acudir ante esa verdad y llevarse un recuerdo de ella era prolongar la experiencia.

El yermo de Chalma se volvió un centro de peregrinación de importancia desde los primeros años del siglo XVIII y lo continua siendo hasta hoy en día. El incremento de las visitas exigió la fabricación de estampas que fueron demandadas por los peregrinos como memento para llevarse a sus casas.

Estas imágenes-recuerdo tenían como referencia a la imagen original, la representaban señalando con alguna inscripción el nombre de la imagen para no dar lugar a equívocos. Inicia así un nuevo proceso de difusión de la imagen a través de sus copias. Eran regalos perfectos para aquellos que no pudieron ir al santuario, medios de conocimiento de la imagen original y prendas que recordaban la experiencia de estar frente a la imagen sagrada. El recuerdo de la experiencia en el santuario los volvía amuletos o los dotaba –y aún lo hace– de la fuerza particular de la imagen original por el mero hecho de su semejanza, por referir en ellas el nombre del Santo Cristo de Chalma o acaso por haber estado en contacto con el primer modelo.

La imagen arquetípica, o idea original, va generando derivaciones; pero en ella es necesario garantizar la identificación de la escultura primigenia por medio de la anotación de sus señas particulares, sólo así será posible fijar, identificar y difundir un tipo.

⁸⁹ José de Olivares, *Op. Cit.* s/p.

⁹⁰ David A. Brading, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y Tradición*. México, Taurus, 2002. p. 44.

En la descripción que hace Florencia de la escultura podemos descubrir algunos rasgos que la diferencian y particularizan:

“Y a la verdad, quien considere la admirable estatura del Santo Crucifijo, el tamaño del cuerpo de a proporción de un hombre bien dispuesto; alto, pero bien compasados los miembros, los brazos, piernas y demás partes y juntura del cuerpo con tanta igualdad y propiedad, admirado de su perfección, hará juicio que el autor de la imagen tan bien acabada, conoció de vista a su original. Quien atendiere a la pasión y tormentos, que vivamente representa; a los afectos de reverencia, de compasión y temor, que excita su vista lastimosa; a las llagas de pies y manos y costado; a las crueles señales de los azotes, que están dando a entender lo que ejecutó en el Señor la rabia judaica; a los hilos de sangre que de las heridas de las espinas bajan por su rostro; descompuesto el cabello; la nariz afilada, los ojos hundidos, cárdenas las mejillas, traspillados los dientes, pálido entre moreteado el rostro, caída sobre el lado derecho con natural ademán la cabeza. Quien hiciera refleja sobre la devoción, compunción y respeto que infunde su lastimado aspecto, fácilmente se persuadirá a creer que es hechura de quien puede con una inanimada estatua alentar en las almas afectos tan vivos. Arriba de las plantas de los pies se ven en él una notables señales, como de cordeles, con que parece estuvieron apretadamente amarrados, de que resultaron aquellos cardenales. Y desdice este pensamiento de lo que algunas historias dicen y si es cierto que al Señor no lo enclavaron tendida la Cruz en el suelo, sino ya levantada, no parece que pudo hacerse de otra fuente que amarrándole por los brazos y piernas en la parte que muestra los cardenales del Santo Cristo de Chalma... sólo mirarlo recoge el ánimo, lo compunge, lo enternece y lo inmuta interiormente y aún exteriormente participan los sentidos del recogimiento y devoción que causa su vista.”⁹¹

Es, como sabemos, un Cristo muerto del tamaño natural de un hombre alto y bien proporcionado, con llagas en pies y manos, aunque son particularmente discernibles las marcas de los cordeles con que fue atado a la cruz antes de ser definitivamente clavado a ella. Las marcas de los cordeles son, pues, la primera marca diferenciada de identidad respecto a otras imágenes de Cristo.

No obstante, la primera imagen derivada o copia asociada al crucifijo poco tiene que ver con esta descripción. Fue publicada en la relación histórica de Florencia y en realidad se trata de la estampa de una crucifixión que fue recortada y añadida en su relación. La escena representa

⁹¹ Francisco Florencia, *Op. Cit.* p. 15 y 16.

un calvario cito en el Gólgota, al pie de la cruz está María sentada con los dedos entrecruzados frente al pecho, en actitud dolorosa, y a su lado derecho San Juan Evangelista ofreciéndole consuelo. Al fondo se observan unas montañas y en la parte superior un rompimiento de gloria creado por el efecto de un semicírculo de nubes que rodean a Cristo. Éste es representado ya muerto, con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, sujeto a la cruz con cuatro clavos y cubierto con un sencillo cendal cuyo moño se ata en la cadera del lado derecho. (Figura 3.)



Figura 3.

Calvario, Xilografía anónima publicada en Francisco de Florencia, *Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas en el Reino de la Nueva España*, Cádiz, 1689.

La conformación de una iconografía específica, particularizada e identificable para el Cristo de Chalma tuvo que haber sido un proceso gradual. Claro que cualquier representación del calvario llevaban asociada su figura pero no era la misma, no se seguía el arquetipo.

En su estudio sobre los usos de la imagen de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, François Crémoux⁹² asegura que es difícil saber si se efectuaban verdaderas estrategias iconográficas pues no sabemos con cabalidad cómo se daba el proceso; lo que es seguro es que los propios conventos alentaban la producción de imágenes en la medida en ellas también significaban la obtención de beneficios económicos.

Por su parte, el historiador William Taylor descubrió con el ejemplo novohispano de la Virgen del Patrocinio –o de Nativitas–, que las intuiciones de Crémoux eran atinadas, sólo que en el caso que él estudia el empeño en la creación de una iconografía se debió a un solo hombre, fray Francisco de la Rosa, quien encargó grabar la efigie a uno de los más renombrados abridores de láminas de la época –Balthasar Troncoso– para difundir el culto a la imagen del convento de Nativitas al que quedó adscrito aunque posteriormente destituido, declinando con ello el culto que había promovido. Este caso, señala la relevancia de las estampas como medios difusores pero al tiempo nos advierte que no hay procesos lineales y que aún dentro de una misma orden puede haber desacuerdos respecto a la pertinencia de difundir e impulsar un determinado culto.⁹³

Para el caso de Chalma no tenemos certezas, pero es casi seguro que de la organización de una propaganda primigenia, o de la implementación de una política de difusión del culto, dependía el sostenimiento del mismo, de comunidades (conventos) y de templos. Florencia, de hecho, advierte que la casa de Chalma sólo se mantiene de lo que puede recolectar el Cristo: “Y aunque el convento no tiene más renta que la confianza en el Señor, cuya imagen veneran; ésta es la más segura, pues quien viste con tanta gala los lirios de campo y da de comer a las aves del aire y a los brutos del campo, mejor lo hará con los religiosos ermitaños de esta observantísima casa”.⁹⁴

A través de la venta de estampas-mementos, de indulgencias –beneficio que, ya vimos con Sardo, obtuvieron en 1752– y con la producción de copias que eran llevadas de sitio en sitio para dar a conocer la imagen y solicitar limosnas (las llamadas imágenes limosneras) se iba

⁹² Françoise Crémoux, “Las imágenes de devoción y sus usos. El culto a la Virgen de Guadalupe 1500-1750” en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica... Op. Cit.* p. 62.

⁹³ William B. Taylor, “Nuestra Señora del Patrocinio y Fray Francisco de la Rosa: una intersección de religión, política y arte en el México del siglo XVIII” en *Relaciones* 73, 1998:281-312. México, El Colegio de Michoacán.

⁹⁴ Francisco Florencia, *Op. Cit.* p. 73.

generando una recaudación económica que al tiempo que extendía la fama de la devoción, acrecentaba el poder de aquellos que la impulsaban.



Figura 4.
Zapata, Alabado que cantan los pueblos al señor de Chalma (fines del s. XVII, principios del s. XVIII)
Colección Archivo Histórico del INAH⁹⁵

Ha llegado hasta nosotros una hoja volante con una alabanza al Señor de Chalma (Figura 4.), en la que se ilustra muy bien todo lo dicho hasta ahora. Al centro se representó al Crucificado en estrecha vinculación al *capello* o *sínople* de obispo con cordel de borlas y el corazón en llamas que identifica a la orden de san Agustín. La alabanza, que es debida tanto a padres agustinos como al prodigio, relata la historia de la aparición, el hecho de ser el Cristo una figura milagrosa y señala que se espera que sea publicada una relación de ella. Todo ello nos puede hacer pensar que sea una estampa de fines del siglo XVII, principios del XVIII, con lo cual estaríamos ante una de las primeras representaciones del crucifijo. El deseo explícito de este

⁹⁵ Agradezco a Helia Bonilla el haberme proporcionado esta imagen.

texto es que el Señor de Chalma “sea bendito en el santuario, en las casas y por todos los caminos”;⁹⁶ esto es, su intención es difundirse. Dar a conocer la historia y la figura.

Las copias, bien en estampa, lienzo o talla, pasaban del espacio público al privado, de la iglesia a la casa, de forma que el devoto podía establecer una relación directa con ellas. Se las colocaba en los espacios domésticos procurando conservar el decoro, encendiéndoles velas y ofreciéndoles flores. En ocasiones, las copias tenían por destino otros templos donde eran puestas a la devoción de los vecinos del lugar.



Figura 5.

Anónimo, *Cristo de Atlixco* (fines del s. XVII), Óleo sobre tela
Ex convento agustino de la villa de Atlixco.

La referencia más antigua a una pintura en lienzo del Cristo de Chalma es citada en la crónica del padre Sardo a propósito de otra imagen milagrosa asociada con los agustinos. Se trata del Cristo del convento agustino de la villa de Atlixco. (Figura 5). “Imagen de pincel muy tierna y devota, y que según demuestra es una copia de la de Chalma en sus tamaños y postura; pero no tan fiel, pues aunque hermosa, no tiene todas las perfecciones que deben corresponder al original, si es que quisieron trasladarlo”.⁹⁷ Se sabe que al menos desde 1699 estaba en la casa agustina de Atlixco. Y aunque posiblemente fuera, como señala Sardo, una copia de la de Chalma, tuvo su propia historia milagrosa. Se cuenta que en el dicho año de 1699 el Cristo en

⁹⁶ Hoja volante firmada por Zapata, *Alabado que cantan los pueblos al señor de Chalma* (s. XVIII) Colección Archivo Histórico del INAH.

⁹⁷ Joaquín Sardo, *Op. Cit.* p. 80. La pintura aún está en el convento relegada a una de las paredes de la entrada y en muy mal estado de conservación.

la pintura le habló al prior del convento con lo cual empezó a tenersele como imagen especial. Y así, aunque no perfecta como la original era igualmente portentosa.

El ejemplo de la pintura de Atlixco nos demuestra que, en ocasiones, las copias cobraban tal autonomía que podían convertirse en una advocación nueva. Este hecho podía ser fomentado al no haber todavía una clara identificación del tipo.

No sabemos en qué momento ni cómo se plantea el dar a conocer la imagen del Cristo de Chalma “tal cual es” y “tal cual” está colocada en su sitio; en qué momento dejaron de funcionar abstractas alusiones de calvarios y crucificados, pero el registro de las copias del original que han llegado a nuestros días demuestra que fue un efecto buscado con claridad a partir de la segunda década del siglo XVIII. Cuando santuario, convento y devoción parecían consolidarse. Todo era, en realidad, parte del mismo círculo virtuoso: difusión-demanda de imágenes-consolidación-formación de una iconografía.

Los primeros “verdaderos retratos” fueron pinturas que copiaban fielmente la escultura del Cristo, incluso en lo relativo a sus dimensiones y al espacio circundante (que debía de ser el de la primera iglesia a la que fue trasladada en 1683). Ese era el volumen y contexto de referencia al que se “tocó” o refirió la nueva imagen.

Imágenes secundarias.

Las pinturas más tempranas del Cristo de Chalma datan de 1717 y son autoría de José de Mora⁹⁸. El mismo pintor del lienzo del Museo Nacional de Arte, fechado tan sólo dos años después. En Ecatepec y en Tenancingo hay también lienzos de Cristo de Chalma con la firma de Mora pero no están fechados; sin embargo, debieron hacerse por la misma década.⁹⁹ Las cinco obras guardan semejanzas formales indiscutibles, las cinco son versiones iguales en tamaño y factura y muy posiblemente las cinco fueron destinadas a templos. Uno de los

⁹⁸ Según Manuel Toussaint, habría que distinguir entre José de Mora y J de la Mota a quien atribuye un crucifijo localizado en la capilla de la Concepción en Coyoacán. Este crucifijo es prácticamente idéntico al del MUNAL, los dos están firmados y fechados. En las firmas se lee claramente “Joseph Mora”. A partir de estos indicios es posible concluir que posiblemente se trate del mismo pintor o, en todo caso, que el autor de los crucifijos de Chalma es José de Mora. Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. p. 154.

⁹⁹ Agradezco a Paula Mues el haberme señalado la existencia de estos lienzos y al Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ENCRyM (Yolanda Madrid Alanís, Magdalena Castañeda Hernández y Daniel Sánchez Villavicencio) el haberme proporcionado las imágenes. Ambas pinturas han sido restauradas y estudiadas en dicho seminario.

datados en 1717 está en La Conchita en Coyoacán,¹⁰⁰ el otro en el coro de la iglesia de la Profesa en el Centro Histórico de la Ciudad de México (Figura 6); de los que no tienen fecha, uno se resguarda en el templo de San Cristóbal Ecatepec en el Estado de México y el de Tenancingo en el Convento del Santo Desierto de Nuestra Señora del Carmen (Figuras 6a y 6b).

En ellos se ve a ese hombre de tamaño natural, herido por los lances en la cruz, con las marcas de los cordeles en pies y manos, tal y como señalaba Florencia. Pero también se agrega un cendal con un moño de gran tamaño atado al lado derecho, que se convierte en un foco de atracción importante de la atención del espectador y que a partir de entonces pareciera propio de esta imagen.¹⁰¹ La única diferencia notable entre todas estas pinturas es que las de los años 1717 y las no fechadas no tienen la inscripción “Verdadero retrato de la milagrosa Ymagen del S(to) Christo de Chalm(a)”.



Figura 6.

José de Mora, *Señor de Chalma* (1717)
Óleo sobre tela, 225 x 193 cm
Iglesia de La Conchita, Coyoacán



Detalle. Firmado “Joseph, Mora fa, 1717 años”.

¹⁰⁰ Agradezco a Rogelio Ruiz Gomar y a Teresa Suárez el haberme facilitado estas fotografías.

¹⁰¹ Es muy probable que los moños exagerados en los cendales fueran muy del gusto de la época. Aún hoy en día puede verse uno de estos paños de pureza originales vistiendo al Cristo de la Iglesia de la Santa Veracruz en la ciudad de México. Sin embargo, el caso del de Chalma cobró características distintivas, se agrandó e hizo anguloso, tomó una forma romboidal más que de trébol, como eran característicos y como se ve en algunas estampas del propio Señor de Chalma (ver Figura 9).



Figura 6a.

José de Mora, *Señor de Chalma*
Óleo sobre tela, 254 x 198 cm
Templo de San Cristóbal Ecatepec, Edo. Mex.



Figura 6b.

José de Mora, *Señor de Chalma*
Óleo sobre tela, 214 x 180 cm
Convento del Santo Desierto de Nuestra Señora del Carmen, Tenancingo, Edo. Mex.

¿Es la obra del MUNAL la versión más acabada del “verdadero retrato de Cristo de Chalma”, con la inscripción, marcas de los cordeles y el cendal como elementos particulares de identificación? La revisión de otros vestigios parecen confirmar esta sospecha. De forma que los lienzos de Mora y la pintura de 1719, en particular, fijaban en realidad un tipo de representación en bidimensión del sagrado original. Creaban un nuevo prototipo en estos verdaderos retratos.

Un “verdadero retrato” puede ser definido como la copia fiel de una imagen de devoción, casi siempre prestigiosa, la cual procura un absoluto respeto por el modelo original y, en ese sentido, busca ajustarse a los tamaños y proporciones así como al traslado de los elementos constitutivos de la figura y aún del tabernáculo o retablo en donde es venerada. El artista copia, pero al mismo tiempo fija, un modelo que se pretende que permanezca inmutable. De ahí la sentencia que se le suele agregar: “verdadero retrato”. Una categoría vigente en los siglos XVII y XVIII en Nueva España que, al ser utilizada, funcionaba como una suerte de sello de garantía del parecido existente entre la copia y el original. Sin embargo, hay aspectos de lo dicho hasta aquí que hay que matizar.

Todas las representaciones que pretendan ser “verdaderos retratos” serán copias fieles y éstas, por tradición, generalmente se hicieron considerando el contexto devocional. Aún las estampas a las cuales les era imposible seguir la verosimilitud en el tamaño y color se les dio este nombre en tanto representaciones portátiles del original, que seguían un arquetipo. Bajo estos principios, la calidad del artista pareciera irrelevante quedando reducido a la consideración de un mero copista, pero no fue así. Hubo pintores especializados en la creación de “verdaderos retratos”. Al parecer de Mora lo fue para el del Cristo de Chalma, según se puede colegir luego de haber constatado la cantidad de obras que el autor hizo sobre esta devoción. Incluso, es viable pensar que con la intención de cambiar lo menos posible el modelo fijado –por él mismo-, el autor hiciera plantillas o calcas que le permitieran trasladar con exactitud aquel retrato que, a decir verdad, más que mera copia fiel es un tipo creado a partir de un modelo original del que pretende ser su “verdadero retrato”. No imita, crea, la obra se convierte en sí misma en un simulacro.



Figura 7.

José de Ibarra, *Cristo de Chalma*, 1738
Óleo sobre tela, 84.5 x 62.4 cm
Basilica de Guadalupe

Detalle. Inscripción: “Tocado a la Original en 15 de Julio 1738”

Sólo un ejemplo de José de Ibarra, hoy en la Basílica de Guadalupe, desafía el tipo de Mora, aunque sigue reconociéndose al Cristo de Chalma (Figura 7). Este autor se encarga de asentar en la parte trasera de su lienzo: “Tocado a la Original en 15 de Julio 1738”. Es decir, no sólo es un “verdadero retrato”, como también escribe a los pies del tabernáculo (“Verdadera

copia de la milagrosa imagen del Santo Cristo que se venera en el santuario de Chalma”), sino una imagen copiada de la escultura original y no de alguna otra pintura. Y, no obstante, seguimos viendo las teselas con las *armas christi*, la tela del fondo con los monogramas de Jesús y María, los floreros de porcelana china (aunque aquí son dos y no seis y la forma de los mismos también cambia) así como el gran cendal que en vez de tener forma de rombo la tiene de abanico. La diferencia más notable, además del tamaño de la obra, es que Ibarra representa al Cristo con los ojos abiertos, característica que no se verá en ninguna otra representación de aquella imagen.¹⁰²

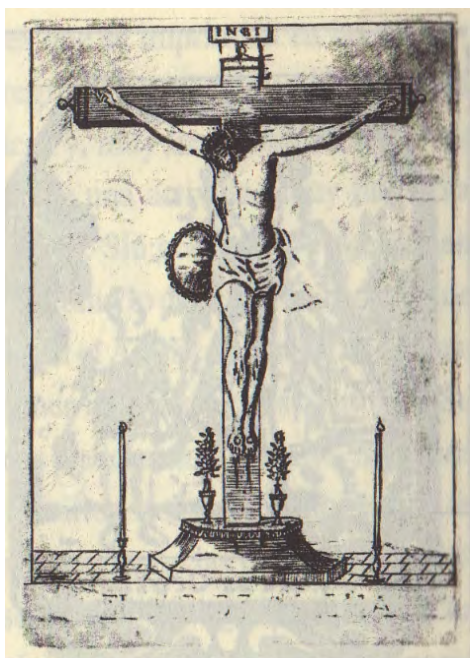


Figura 8.

Anónimo
El Cristo de Chalma (s. XIX)
 Buril. Colección José F. Gómez-IAGO



Figura 9.

José Guadalupe Posada
Verdadera imagen del Señor de Chalma (s. XIX)
 Litografía. Hoja volante. Colección Archivo Histórico del INAH¹⁰³

Hay muchos lienzos y estampas anónimas de esta devoción, que pueden ser fechados en las distintas décadas del siglo XVIII y aún en el XIX, todos siguen el prototipo de Mora, algunos con menos pretensión ilusionista, otros son de carácter más popular (ver Anexo 2).¹⁰⁴ Las medidas varían de uno a otro pero en todos se conserva el tipo fijado en la segunda década

¹⁰² Agradezco a Paula Mues el haberme proporcionado el dato y las imágenes a las que hago referencia en este párrafo.

¹⁰³ Agradezco a Helia Bonilla el haberme proporcionado esta imagen, junto con las siguientes figuras de hojas volantes.

¹⁰⁴ Ciudad de México, Ecatepec, Malinalco, Tecajic y Querétaro son algunos de los lugares a los que han llegado estas pinturas.

del siglo XVIII. Incluso se observa que las marcas de los cordeles en pies y manos deja de ser una seña particular trasladándose la atención, como veíamos, al cendal. (Figuras 8 y 9).

Por lo tanto, si el pintor Miguel Cabrera fue, en el siglo XVIII, la mano más acreditada para sacar copias de la imagen de la Virgen de Guadalupe. ¿Porqué no pensar en algo semejante para el caso de Mora y el Cristo Chalma?. Nada sabemos de la relación entre el pintor y los agustinos aunque una hipótesis puede ser que éstos le encargaran las copias que después destinaban a otros templos.

La imposibilidad de hacer una verdadera copia.

Entre las maravillas que confirmaban el origen misterioso de la imagen estaba el que no había posibilidad de sacar una copia fiel de la escultura. Sólo, dice Sardo, la imagen que está en la iglesia de Atlixco tiene algunas semejanzas “Aunque no se sabe quien fuese el pintor que la hizo”;¹⁰⁵ como dejando abierta la posibilidad que no fuera obra de este mundo.

Argüir la imposibilidad de una copia era destacar la singularidad de la imagen milagrosa, concentrar, su poder en la posesión del original, que es único, exclusivo. Desactiva las réplicas que se hacían concentrando la función de ellas en el acto de difundir la apariencia de la efigie, expandir su fama.

La firma de José de Mora nos confirmaría que la obra ha sido resultado de la acción de un hombre y que, por lo tanto, en estas imágenes no hay transferencia de poderes. ¿Era acaso, de Mora, el pintor certificado por la orden para hacer las copias del Cristo? ¿Significaba su firma una especie de sello de calidad o de copia aprobada? De ser así, sus réplicas certificarían la autenticidad del original del que han sido copiados (de hecho eso quiere decir “verdaderos retratos”) y ayudaría a su propaganda al introducir el culto en otros lugares. Ahí, seguramente, la imagen era reactivada al serle atribuida la dispensa de los mismos favores que la imagen original. Compartían los mismos privilegios pero ahora por voluntad de la divinidad re-presentada. La réplica o copia autorizada, como certificado del original, promovía que se tuviera en él las mismas esperanzas.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Joaquín Sardo, *Op. Cit.* p. 47.

¹⁰⁶ Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art.* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994. pp. 440-441.

No es la pericia del pintor la que importa sino el arquetipo que infunde su poder. Sin el modelo primigenio la copia no habría podido ser, por lo que a través de la adopción de la esencia del arquetipo tomaron prestado el poder sobrenatural que justificaba que fueran adoradas. A todo ello, además, hay que agregar en el caso de Mora, su intención de imprimir al cuadro una ilusión de realidad, la ficción de estar en el espacio original.

Representar una imagen con sus señas de identidad y aún, aludiendo al espacio y decoro que se le rendía, no era algo novedoso; es el giro hacia la creación de una ilusión la que conlleva a una nueva configuración estética que apela directamente a la percepción del espectador, desconcertándolo. Hay en las pinturas o en el modelo creado por de Mora un deseo consciente de generar ilusión de realidad física, efectos de tridimensionalidad y cualidades táctiles: verdaderos retratos, simulacros y trampantojos; todo a la vez, teatro de fantasías e ilusiones que toma el sitio de lo real, espejo de verdades y presencias.

IV.

ENTRE LA RETINA Y EL MUNDO.

Trampantojos

El prototipo de verdadero retrato de Cristo de Chalma creado por José de Mora, pertenece a un género de pintura muy popular en el siglo XVIII novohispano y, desde los siglos XVI y XVII, en el arte español.¹⁰⁷ Esta forma de presentación de una escultura o pintura de devoción ha tomado, casi oficialmente, la designación "Trampantojos a lo divino" que le fue atribuida por el investigador Alfonso Pérez Sánchez en un artículo que tiene este mismo nombre y que fue publicado en 1992.¹⁰⁸

El autor dice en este texto que se trata de representaciones de una devoción de la que se ha sacado una fiel copia, incluidos los ornatos de altar, cuyo más alto propósito es que "quien contemple el lienzo piense –y aún sienta- que se halla en presencia de la misma efigie representada y participe de su prodigioso efluvio".¹⁰⁹

Diez años antes, Teresa Gisbert y José Mesa, en su estudio sobre la pintura cuzqueña, llamaron a estas obras "pinturas de bodegón" o "naturaleza muerta" de carácter religioso. En este mismo sentido, Marc Fumaroli ha identificado el género con el de las *vanitas*, refiriéndose a estas representaciones como "*vanitas en trompe l'oeil*". De acuerdo con este investigador, la fusión de estos dos géneros da como resultado imágenes como la *Verónica* de Zurbarán (Figura 10). Son, dice Fumaroli, una especie de trampantojos moralizantes que tienen muchas coincidencias con el género del bodegón.

Por su parte, Victor Stoichita habla, en el *Ojo místico* (1996), de "*Trompe l'oeil sacros*" y transcribe, para ejemplificar el tipo de obras a las que se refiere, un fragmento del tratado de Antonio Palomino en el que da cuenta de ciertos lienzos de Juan Sánchez Cotán (1560-1627), pintor español del que se conocen fabulosas naturalezas muertas pero también figuras religiosas dotadas de gran ilusionismo. Así las enumera y describe:

¹⁰⁷ El inventario de verdaderos retratos de devociones novohispanas sería enorme y de las más variadas calidades y firmas. Algunos de los más publicados son los del pincel de Cristóbal de Villalpando.

¹⁰⁸ Alfonso Pérez Sánchez, "Trampantojos «a lo divino», en *Ephialte. Lecturas de historia del arte*, núm. III, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz/Universidad del País Vasco, 1992.

¹⁰⁹ *Ibid.* p. 139.

“1. Un lienzo de Cristo Crucificado, que está en perspectiva, respecto de salir los brazos de la Cruz sobre un semicírculo dorado; de forma que parece más efigie de escultura, que de pincel... (Figura 11)

2. Una perspectiva de un retablo en blanco y negro, que adorna la parte exterior del cuadro, fingido con tal arte, que a la verdad parece corpóreo...

3. Un gran cuadro con la Santa Cena «fingiéndose en él dos ventanas, por donde parece que realmente se introducen las luces».

4. Una cruz fingida de madera con sus clavos, con tal propiedad en la perspectiva, que se ha visto repetidas veces, querer los pájaros sentarse en los clavos...

5. Un cuadro representando a un San Ildefonso con la Virgen, mediante el cual la Virgen misma se había manifestado al pintor, para servir de modelo.”¹¹⁰

Como vemos no hay para la época una designación a través de la cual se refiera o clasifique estas pinturas. Aunque cuando se las describe las palabras recurrentes serán: perspectiva y fingida. Se trata pues de pinturas que pretenden hacer creer al espectador que lo fingido es verdadero con lo cual producen un engañoso asombro que sólo será posible a través de la perspectiva –aunado, claro, a un buen manejo de las luces y las sombras-.



Figura 10.

Francisco Zurbarán, *Verónica* (1631)
Óleo sobre tela
Nacional Museum, Estocolmo , Suecia



Figura 11.

Juan Sánchez Cotán, *Cristo en la cruz*
Óleo sobre tela
Museo de Bellas Artes de Granada, España

¹¹⁰ Antonio Palomino citado en Victor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Sigo de Oro español*. Madrid, Alianza Forma, 1996. p. 66. Las cursivas son mías.

La pintura podía, como demuestra esta enumeración de obras de Sánchez Cotán, crear la ilusión de ser una escultura, dar la sensación de prolongar el espacio, o de contener luz real, la pintura se muestra como un objeto engañoso pero al mismo tiempo tan verdadero como el resultado de una visión. El lienzo es, sí, una *trampa para el ojo* pero también una pantalla de proyección de visiones.

Si bien es cierto que en la pintura no se usó la expresión *trampantojo* hasta que fue implementada por los franceses en el siglo XIX -bajo la fórmula "*Trompe l'oeil*"-, en la literatura barroca hispana ya existía la palabra para designar la "trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es".¹¹¹ El escritor español, Francisco de Quevedo (1580-1645), gustaba de esta expresión acotando aún más su sentido hacia "un enredo a ojos vista", de esta forma dice en verso:

"Ciego eres, Amor, y no
porque los ojos te faltan,
sino porque a todos cuestras
hoy los ojos de la cara.

Lince te llaman las bolsas;
topo te dicen las almas;
las taimadas, trampantojo
de sus antojos y trampas".¹¹²

El engaño es aquí el motivo principal. El *trampantojo* engaña a los ojos, engañoso es el amor, tramposas son también algunas personas, más una pintura que es *trampantojo* procurará mostrarnos una escena que gracias al uso de la perspectiva, buena proporción y adecuado manejo de las luces y sombras para la sugestión de volúmenes, parece compuesta por elementos reales.

La anécdota por excelencia para referir el efecto de *trampantojo* en la pintura nos remonta a la leyenda helénica consignada por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, a propósito del pintor Zeuxis sobre cuyos racimos de uvas pintados querían posarse las aves. Y a su rival Pharrnasios, quien lo superó al pintar una cortina que el propio Zeuxis trató de apartar para ver qué escondía.

¹¹¹ www.rae.es

¹¹² Francisco de Quevedo, fragmento de "Ciego eres Amor" en www.franciscocodequevedo.org

Más allá del verismo y el efecto mimético obtenido por la copia del mundo observable, la pintura sólo pudo generar un efecto de volumen que desafiara su propia naturaleza bidimensional a partir del descubrimiento de la perspectiva en el Renacimiento italiano. De forma paralela, al norte de los Alpes, los flamencos avanzaban en la investigación en el campo de la óptica dando otro paso fundamental en la transformación del espacio representado por la pintura. Estos dos ingredientes permitieron que las representaciones-trampantojo nacieran en el tardío siglo XV en uno de los principales centros artísticos de Europa: Italia.

Los espacios creados por estas obras eran presentados como parte de la realidad circundante, por eso, en el momento en el que el espectador duda sobre la verdadera existencia de lo que mira, tenderá a tocar para confirmarlo. Se dice que la intención no es sostener el engaño por mucho tiempo sino hacerlo dudar acerca de su propia percepción. Una vez que ha reconocido la bidimensionalidad de la pintura, pueden desplazarse sin esfuerzo hacia la representación de la tridimensionalidad y relacionarse con la realidad dual de la obra, jugar e interactuar con ella.¹¹³

Pero para que el juego perceptivo sea posible deben de cumplirse los siguientes requisitos:

- Los objetos representados deben ser de tamaño natural.
- La obra debe de integrarse adecuadamente con su entorno.
- Los bordes de la superficie pictórica no deben cortar ninguno de los objetos representados.
- Respecto a la técnica, las pinceladas deben ser invisibles y de preferencia la firma del autor no debe verse, al menos de forma inmediata.
- Se debe evitar representar sujetos vivos pues aunque crean un efecto momentáneo de sorpresa, su inmovilidad rápidamente los traiciona.¹¹⁴

Cada una de estas cualidades las cumple el verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma de José de Mora, pero debemos imaginarlo incluso puesto en el contexto de un retablo dorado, dentro de alguna iglesia, simulando ser la imagen original.

¹¹³ Sybille Ebert-Schifferer, "Window and veil: painting as Illusion" en *Art and Illusions: Masterpieces of Trompe l'oeil from Antiquity to the Present Day*, Annamaria Giusti coord. Florencia, Mandrágora, 2009. p. 38.

¹¹⁴ Miriam Milman, "Does «real» Trompe l'oeil exist?" en *Ibid.* pp. 22 y 23.

Ahora bien, si el trampantojo es una *forma* de pintura ilusionista y una forma de resolver una composición, podemos reconocer entonces distintos temas o géneros que han usado esta manera de pintar. Los más representativos son las naturalezas muertas, las vanitas, los gabinetes de curiosidades, los retratos y los espacios arquitectónicos. Pero vale la pena recalcar que aunque muchas naturalezas muertas tienen algo de trampantojo, no siempre lo son. ¿Qué los diferencia? Que a aquellas les puede bastar con representar verosímilmente una selección de objetos mientras que el otro necesita realizar el ejercicio de simulacro. Este requisito también lo cumple nuestra imagen: virtuoso simulacro de aquel otro que fuera portento.

Teatros barrocos de ilusión

Quizá, el ejemplo más representativo de estos engaños visuales sea el de la arquitectura. Bautizado por el historiador del arte florentino, Filippo Baldinucci (1624-1697), como "quadratura", el trampantojo arquitectónico tenía como móvil principal decorar y transformar habitaciones enteras a través de la representación de elementos como pilastras, cornisas y frisos, disolviendo en la percepción del observador las fronteras físicas y la realidad estructural de cada espacio intervenido.

La inclusión de nichos y esculturas fue un elemento importante; tanto que se sabe que había especialistas para proyectar el espacio y especialistas en generar los volúmenes escultóricos.¹¹⁵

En ocasiones, los encargos se referían a escenografías para teatros o para estructuras efímeras, siempre en pos de transformar el espacio a través de la ilusión. Los efectos de asombro y maravilla que provocaban en el espectador hicieron que la cuadratura tuviera una difusión extendida por toda Europa en el siglo XVII a través de estampas y tratados; pero también por la realización de comisiones específicas y por la invitación de los pintores especializados a las principales cortes europeas.

Dos famosos artistas italianos, Colonna y Mitelli, fueron, de hecho, invitados por el monarca español Felipe IV (1605-1665) a trabajar en Madrid hacia los años 1658. Con ellos se introdujo

¹¹⁵ Tal es el caso de la colaboración que tuvieron Rinaldo Botti (diseño de arquitectura) y Lorenzo del Moro (diseño de esculturas) en la decoración del Palazzo Ricasoli en Florencia en 1711. Fauzia Farneti, "An itinerary through architectural illusionism in the 17th and 18th centuries" en *Ibid.* p. 83.

el género en la corte y nació una escuela local que emanó su influencia hacia otros territorios del reino. ¿Podemos identificar aquí el nacimiento o antecedente inmediato del trampantojo a lo divino?

Como es bien conocido, ya en el siglo XV, los flamencos habían usado con mucha frecuencia el recurso de figurar esculturas con efecto de grisalla en las puertas de los paneles de sus polípticos. Desde entonces, el interés por representar esculturas en pinturas no decayó y, al contrario, es probable que el propio episodio del *parangone* de las artes -que proponía un debate abierto en torno a la superioridad de la pintura o la escultura- incentivara este tipo de simulaciones en la época renacentista.

Pero los antecedentes de los trampantojos a lo divino, como género hispano que después se transmitirá a las colonias, debe buscarse también en la escultura misma. Este medio había sido considerado idóneo para establecer contacto entre imagen y espectador por la tridimensional que le es propia y por la posibilidad de semejanza que tienen con el mundo "real". A ello se sumó, en el siglo XVI y XVII español, el nacimiento de una escuela escultórica policroma muy sobresaliente. La encabezaban Juan Martínez Montañés, Juan de Juni y Gregorio Fernández, quienes lograron impresionantes tallas, dotadas de asombroso realismo y palpabilidad. (Figuras 12 y 13).



Figura 12.

Juan Martínez Montañés
Cristo de la Clemencia (1603). Madera policromada
 Catedral de Sevilla, España

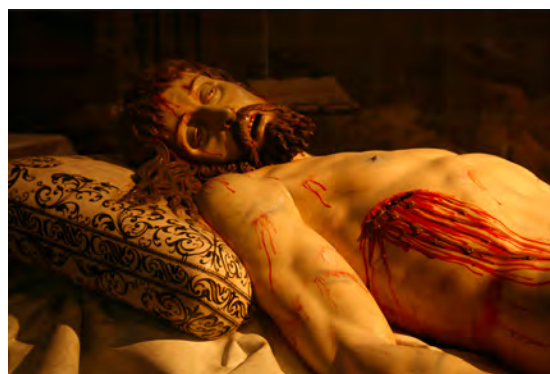


Figura 13.

Gregorio Fernández
Cristo yacente (c. 1631-1636). Madera policromada
 Catedral de Segovia, España

Niños Jesús, Cristos yacentes y crucificados empezaron a ser demandados en toda la Península. Por su efectismo, la escultura realista española fue una herramienta muy importante para la meditación y la plegaria; particularmente para la relativa a la Pasión de Cristo. De ahí que los crucifijos de este género, gozaran de gran popularidad.¹¹⁶

Debido a este "furor" por la escultura, no es de extrañar que en los siglos XVI y XVII en España florecieran algunas devociones cristológicas milagrosas y de origen sobrenatural. Entre las más populares está la del Cristo de Burgos, imagen cuyas réplicas se difundieron en el primer tercio del siglo XVII lo mismo en iglesias que entre particulares.¹¹⁷ Esta era, una advocación agustina a la que fueron muy devotos varios de los frailes que pasaron a América. Grijalva, por ejemplo, señala que fray Jerónimo de San Esteban fue a Burgos antes de embarcarse a la Nueva España en el primero de los viajes agustinos (1533) "así por despedirse del bienaventurado santo Tomás de Villanueva, que a la sazón era Prior de aquel convento... como por hacer oración al santo crucifijo, que fue lo principal que le movía".¹¹⁸

Pero aún más, la coyuntura histórica y el gusto de la época hizo que estos Cristos españoles policromados fueran los tipos de referencia de las esculturas milagrosas -y no milagrosas- aparecidas en la Nueva España.

Como es de esperarse, el modelo fijado empezó a reproducirse también en pintura. Sin llegar a ser aún "trampantojos a lo divino" se representaban crucifixiones como la de Francisco de Zurbarán, de 1627, en la que no sólo se logra reproducir los efectos de la escultura sino que crea ya un cierto ambiente en torno a la obra y a la atmósfera debida para su recepción.¹¹⁹ (Figura 15). Desde lejos la imagen debía parecer una talla o al menos, podía dejar al espectador en un cierto estado de incertidumbre acerca de qué era exactamente aquello que veía.¹²⁰

¹¹⁶ Sara T. Nalle, ha demostrado a través del estudio de una selección de testamentos e inventarios de 1505 a 1645 en Madrid y Murcia que en aquellos años hubo un predominio de devociones en torno a la imagen de Cristo. Sara T. Nalle, *Op. Cit.*

¹¹⁷ *Ibid.* p. 264.

¹¹⁸ Fray Juan de Grijalva, *Op. Cit.* p. 32.

¹¹⁹ Originalmente la pintura fue hecha para la sacristía del Monasterio de San Pablo en la ciudad de Sevilla. Quizá un antecedente en este sentido para la Nueva España sea el del Cristo de Tlalmanalco del pintor Luis Juárez.

¹²⁰ Victor Stoichita, *Op. Cit.* p. 74.

Todos los elementos estaban dispuestos para que la síntesis se realizara. Los trampantojos a lo divino nacieron inmersos en el teatro ilusionista barroco que gustaba desafiar la idea de lo real para tender puentes flexibles hacia lo imaginario.

Entre el discurso de las sombras, los espectros y las fugas, estos nuevos escenarios mostraban un mundo en potencia. La propuesta de estos teatros devotos en plano bidimensional era leer más allá del juego visual *per se*, y vislumbrar un contenido nutrido de conceptos acerca de las imágenes del mundo.



Figura 14.

Francisco de Zurbarán, *Crucifixión* (1627). Óleo sobre tela
290 x 168 cm. Colección del Chicago Art Institute.

A través de este juego incesante entre realidad y ficción, se efectuaba de hecho una provocación a los sentidos del espectador. El lienzo, más que lienzo -o ventana albertiana-, era una pantalla, un espejo con reflejos cuyo mensaje llevaba un cierto sentido oculto, una aura de misterio que superaba la mera intensión decorativa o verista, la simple función mimética.

Cada una de estas pantallas contenía una suerte de óptica simbólica y moralizante “que acaso sea lo más característico de este universo barroco que tiene acento hispano”.¹²¹ La visualidad exterior era solamente un medio para introducir una segunda mirada, volcada ésta hacia uno mismo, hacia la propia espiritualidad y el conocimiento del Dios.

Más allá de la ilusión.

La paradoja del trampantojo es que detrás del engaño se quiere representar-presentar una verdad. De esta forma tensa la idea de realidad. El trampantojo tiende a aniquilar la seguridad en la existencia de un mundo real. Ahora bien, las imágenes como el verdadero retrato del Cristo de Chalma evocan una realidad que sí existe, pero en otro lugar, fuera del cuadro, no la inventan, la reconstruyen, la simulan en un espacio diferente al original pero que pretende confundirse con el mismo.

Este delirio era totalmente compatible con el espíritu de la época tan proclive a las visiones místicas y al incentivo de la meditación a través de las imágenes. Al fin y al cabo ¿Qué es la meditación sino considerar en la mente “y, por decirlo de alguna manera, pintar en el corazón, el misterio o alguna doctrina de la Vida de Cristo”?,¹²² tal y como había hecho la imagen prodigiosa del Cristo en el corazón del eremita Bartolomé de Jesús María. La meditación y la oración, como vimos en el ejemplo de su vida, era una vía de comunicación y conocimiento de la divinidad.

En su *descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas*, Chalma, Florencia incluye un novenario -recurso de devoción que indica el tipo de ruegos y hasta actitudes gestuales que el devoto debe tener con una efigie-. La intención de esta herramienta de la oración era, como explica el jesuita: “alcanzar al Señor por medio de la imagen de su Hijo crucificado”.¹²³

- En el primer día el devoto debe: “Hincado de rodillas delante de la Santa Imagen de Cristo crucificado, levantar el corazón contrito y humillado al Señor, y haciendo profunda reverencia, y ofreciendo sus oraciones, palabras y pensamientos... se

¹²¹ Fernando R. De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid, Abada Editores, 2009. p. 21.

¹²² Así define a la meditación Antonio Sucquet, creador de unos devocionarios ilustrados en el siglo XVII. Citado en David Freedberg, *Op. Cit.* p. 196.

¹²³ Francisco de Florencia, *Op. Cit.* p. 293.

persignará y dirá más con el alma que con la boca”¹²⁴ una oración dedicada al perdón de los pecados. Después debe meditar sobre la idea de Cristo con la cruz a cuestas, llevando el peso de los pecados de los hombres.

- Segundo día. Hacer lo mismo con un nuevo motivo de meditación: Jesús llegando al calvario sacándose las vestiduras y mostrando las llagas y heridas de su cuerpo.
- Tercer día. Meditar en la manera en que lo fijaron a la cruz.
- Cuarto día. Meditar en cómo al quitarle los cordeles y quedarse sólo en los clavos Jesús padeció en la cruz por horas afrentándose las heridas y avivándose el dolor.
- Quinto día. Meditar en la corona de espinas que sólo agregó más dolor al crucificado.
- Sexto día. Meditar en que en medio de su padecer habló siete veces para consuelo de su Madre y en que no hay excusa para hacer bien a los otros a pesar del padecer propio.
- Séptimo día. Meditar en las palabras de Cristo para aliviar el dolor de María y cómo se refirió a Juan, su discípulo, como un hijo que le ofrecería consuelo.
- Octavo día. Meditar en la Ley y mandamientos del Señor.
- Noveno día. Meditar en el amor que Cristo mostró en la cruz a todo los hombres, en sus palabras, en sus penas, en el amor al prójimo.

La meditación estaba basada en la creación de una imagen mental que se apoyaba en la imagen real que ofrecía el crucifijo. Este fue un recurso alentado por los jesuitas en la medida en la que los propios *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola señalaba el potencial de las imágenes literarias para la oración. Había en las representaciones de la divinidad un uso vinculado a la plegaria que fue aprovechado muy pronto.

Como ya hemos visto, en la representación de los verdaderos retratos a la manera de trampantojo había una intención de representar el espacio devocional, ya fuera un retablo, camarín o altar. Con este recurso se pretendía dotar de un mayor realismo al engaño, de forma que pudiera hacernos pensar que estamos ante la imagen original. Este era, justamente, el máximo efecto que se podía alcanzar de lo que San Ignacio denominó en sus *Ejercicios Espirituales* “composición del lugar”.

¹²⁴ *Idem.*

La composición del lugar refiere la situación interior y exterior para hacer oración. Por una parte, implica un proceso de toma de conciencia de la propia situación personal (deseos, sentimientos, inquietudes, pensamientos), con la finalidad de saber *desde dónde* se va a enfrentar la oración. Por otra, es *situarse en el lugar físico* de la oración. San Ignacio pide determinados “frutos” para cada oración: lágrimas, dolor y compasión para la Pasión; gozo y alegría para la Resurrección o la Natividad, para lograrlo sugiere algunos “teatros” o “escenografías” acordes al tema o incluso estados físicos y psíquicos especiales. La composición del lugar en este sentido sería, literalmente, la construcción imaginativa del escenario a contemplar, en el caso de nuestro Cristo el monte Gólgota. Ahora bien, en este punto juegan un papel muy importante las distintas devociones personales; cada quien escoge exponerse y situarse a lo que más le gusta o le afecta.

También, como composición del lugar, se entiende -más allá de los *Ejercicios Espirituales* ignacianos-, el ambiente en general de un lugar de oración, como cualquier iglesia, casa de retiro o monasterio: la música sacra, la decoración de los altares, las imágenes de culto, el incienso, las flores, los colores, los movimientos físicos y los gestos (como la genuflexión o postración). En fin, la composición del lugar refiere a todo el ambiente que está dispuesto, sin accidentes, para disponer los espíritus a la experiencia mística: auténticos simulacros.

Eso es justamente lo que hace el lienzo de Mora, y aún más, señala a través de su inscripción hacia donde hay que encausar la meditación. No es sólo a Cristo, es a esa imagen que se apareció en el yermo de Chalma “hecha un retablo de dolores”.

“Considérese, pues, atentamente todo su sagrado bulto y bótese los tamaños, las proporciones los vivos, con las demás circunstancias que representan un perfectísimo retrato del mismo Cristo muerto en la Cruz: y primeramente aquella postura tan natural de un cadáver pendiente de solas tres escarpinas, y el ademán tan propio de la cabeza exánime y totalmente caída sobre el pecho hacia el lado diestro, no menos misterioso que natural: aquella acción de los brazos, el siniestro recto y tirante hacia el cuerpo, y el diestro un poco algo curvo, denotando todo el cuerpo estar vencido hacia el lado diestro y como casi pendiente del brazo siniestro; y aún persuade más esta acción el doblar de las rodillas que manifiesta aquel estado o postura en que debió quedar después de tres horas de clavado y pendiente en la cruz, de modo que, por forzosa razón en tan dilatado espacio de tiempo, fue vencéndose toda la mole del sagrado cadáver y cargando y estribando su peso sobre el clavo de los pies, vino a quedar por consiguiente, sólo

pendiente de los de las manos; de manera, que en lo natural, de un instante debía esperarse, que rasgadas del todo las roturas de las manos, y desprendidas estas de los clavos, hubiese venido al suelo el cuerpo sacratísimo, y juntándose el cielo con la tierra. Nótese asimismo con el macilento color de todo el cuerpo la figura cadavérica del rostro sacratísimo, los dispersos matices de la sangre, aquí purpúrea y rozagante, allí denegrada y coagulada, y el horrible destrozo que hizo en las espaldas la fiereza y crueldad de los azotes, con el lastimoso aspecto de todas las demás llagas, y de todo este agregado de circunstancias, se vendrá a ver que resulta forma, y componente un todo tan perfecto, tan natural, tan al vivo de un Dios hombre muerto y pendiente de una cruz, que inspeccionado con la debida reflexión todo este doloroso espectáculo, no le queda que apetecer a la piedad cristiana, ni que desear saber el modo en que estuvo Jesucristo pendiente de aquel patíbulo el día en que se consumó la grande obra de la Redención. Pues sólo con poner devotamente la vista en este *lastimoso simulacro*, halla presente a sus ojos la mismísima imagen de aquel que por nuestro amor estuvo entonces fijo en una cruz sobre el calvario”.¹²⁵

El espacio desde el que se percibe una obra y la puesta en escena de la misma son elementos imprescindibles para disponer al espectador a la experiencia espiritual. Es fácil imaginar que el Cristo en su verdadero retrato está colocado arriba, fundido casi con un retablo dorado -o al menos así le parecería al espectador de aquella época¹²⁶-, abajo estaría el devoto, que mira desde la tierra en una “composición del lugar” propicia para la meditación en Dios.

¿Qué vería un espectador del siglo XVII novohispano? Ernest Gombrich respondería que ellos depende de la expectativa con que aquel se expusiera frente a la obra.¹²⁷ Esto es, no hay en la óptica de estos teatros barrocos de ilusión una realidad dada; sino una percibida y en constante construcción.

¹²⁵ Joaquín Sardo, *Op. Cit.* pp. 74-76.

¹²⁶ Rudolf Arnheim ha advertido a propósito de la eficacia de las ilusiones que “Las verdaderas ilusiones son, por supuesto, poco frecuentes; pero son la manifestación más tangible de hecho de que, por regla general, dentro de un determinado contexto cultural el estilo acostumbrado de representación pictórica no se percibe como tal, ni mucho menos: la imagen simplemente parece una reproducción fiel del objeto mismo”. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza Forma, 2010. p. 148. Es decir, para el ojo de la época el efecto de trampantojo e ilusión podía ser tan efectivo como para los cuervos las uvas de Zeuxis.

¹²⁷ “Toda cultura y toda comunicación dependen de la interacción entre expectativa y observación, de las ondas de cumplimiento, de decepción, de conjeturas correctas y de gestos equivocados que constituyen la vida de cada día”. Ernst Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Phaidon, 2008. Capítulo. I. p. 14.

Entre la retina y el mundo se desplegaba una pantalla en la que el devoto proyectaba su propia visión, una *imago*, que no es sino una imagen interior enfocada desde la óptica espiritual, un teatro interpretativo de los signos del mundo.¹²⁸ El devoto mira y en su ejercicio de ver se siente mirado; es así como se establece la primera conexión, más allá de la ilusión.

La mirada mutua.

Nada es casualidad en nuestro trampantojo, eso ya lo podemos tener por cierto. Su composición responde, seguramente, a un deseo de persuasión e inducción hacia un estado mental, a una disposición del espíritu. Pero en verdad ¿Qué tan convincente o eficaz podía ser esta imagen? Vuelvo a ella, a mirarla ahora con otros ojos, con unas nuevas gafas de visión.

Compositivamente, los trampantojos a lo divino son bastante simples y ordenados.¹²⁹ El esquema básico permanece en todos ellos: las flores, la cortina, el nicho, la figura milagrosa, el texto que la identifica. De esta forma, logró crearse un código de representación que guardaba sentidos y mensajes suscritos en la forma. Que el esquema sea ordenado y constante no significa que sea obvio y el hecho de su aparente simplicidad apunta a que fueron representaciones que aprendieron a omitir el detalle innecesario para hacerlas efectivas.

En nuestro verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma, el esquema formal se desarrolla a partir de una cruz en aspa que cruza la composición de un lado a otro, desde la parte interior del tabernáculo, pasando por los dedos medios de Cristo y hasta el borde inferior de las teselas que sirven de marco al espacio donde se expone la figura. En la intersección de ambas líneas se dibuja una vertical que corre desde el clavo con que están fijados los pies, hasta el centro del INRI, pasando por la barbilla vencida del crucificado. A partir de esta línea se define el eje que articula la composición, se señala pues, el polo de atracción más importante. (Figura 15).

Entre las verticales trazadas por los floreros y las horizontales sugeridas por las uniones entre tesela y tesela, se crea una cuadrícula en la que en el centro -como forma indiscutible sobre fondo- aparece Cristo. Por otro lado, la composición está pautada, también, por una serie de

¹²⁸ Fernando R. De la Flor, *Op. Cit.* p. 45.

¹²⁹ "Cuando las cosas están dispuestas de tal modo que al sernos representadas por los sentido podemos imaginarlas fácilmente y, en consecuencia, recordarlas fácilmente, decimos que están bien ordenadas y, en el caso contrario, mal ordenadas o confusas". Rudolf Arnheim, *Op. Cit.* p. 70.

líneas inclinadas que descienden hacia la izquierda a partir de la pendiente que forma el brazo derecho del crucificado y por los contornos que crea el gran moño romboidal del cendal. Estas líneas se ven equilibradas por la otra diagonal que se forma, ahora desde la derecha, gracias a la inclinación de la cabeza de Cristo. El caimiento es tan radical que quedan sus ojos totalmente vencidos, con lo que dan origen a una línea vertical que conecta con la parte inferior del lienzo y aún más allá de sus límites, como si pudiera ver a aquel que le implora y lo observa afuera del marco –aunque al ser trampantojo la idea es que no haya fuera-. (Figura 16).

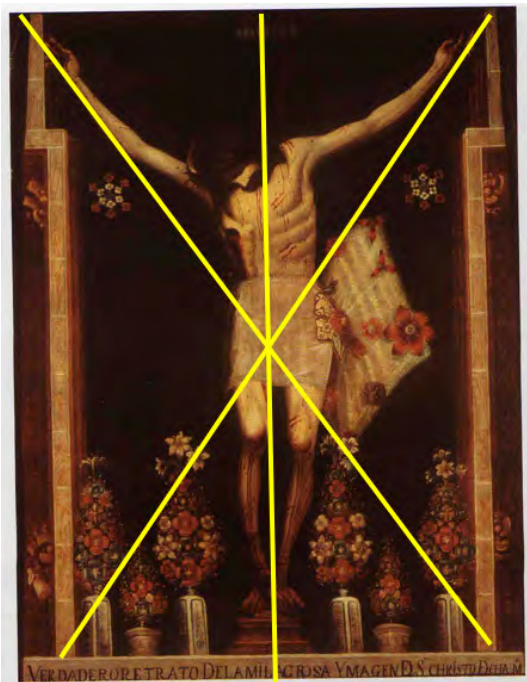


Figura 15.

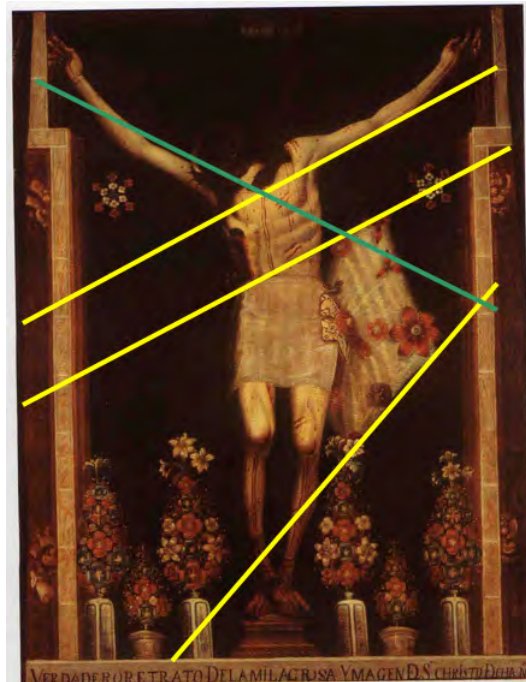


Figura 16.

Imaginé que esto sucedía dentro del cuadro pero después supe que, de hecho, en las condiciones de contratación de Juan Martínez Montañés para la talla del *Cristo de la Clemencia* (d. 1603) se le solicitaba que la figura estuviera “como mirando a cualquier persona que estuviese orando al pie de Él, como que está el mismo Cristo hablándole”.¹³⁰

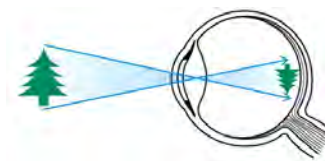
En nuestra imagen, esta idea o sensación de mirada mutua es subrayada compositivamente por la línea que se traza de un extremo a otro del cuerpo de Cristo, de manos a pies, y que circunscribe a la figura en un triángulo invertido o en un cono que fija la presencia del espectador en la parte inferior. (Figura 17).

¹³⁰ B. Gilman Proske, *Juan Martínez Montañés, Sevillian Sculptor*, 1967, citado en Victor Stoichita, *Op Cit.* p. 68.

Es verdad, este es un retrato de Cristo, quien ocupa el mayor campo de representación, pero un espacio mínimo de éste también refiere al propio espectador. Hay un evidente juego de espejos en el que nuevamente este Cristo -que no es sino aquel Pelicano abatido del que hablaba José de Olivares en la *Oración panegírica*-, se erige como el más efectivo ejemplo para devotos y eremitanos.¹³¹



Figura 17.



“Si en los ojos que nos miran desde una imagen hay algo que estructura nuestro propio deseo, como explica Lacan, no es asombroso que encontremos en el fondo de esa mirada la imagen”¹³² y, si queremos, aún nuestra propia imagen, nuestro referente o nuestro más querido ejemplo. Simulaciones que no podemos decir más que son reales aún y cuando se dude de la veracidad de la imagen.

¹³¹ Creo que vale la pena recordar en este punto la cita referida. “Pájaro solitario y pelicano penitente, sangriento y herido con la lanza de su mismo pico, para dar vida y alimentar con su sangre a sus hijuelos... Quizá por eso se mira en esta forma a esta peregrina imagen inclinando al pecho la cabeza, para obligar con la sangre de su corazón a mayores finezas de su amor: pájaro solitario en una gruta escondida, como perfecta idea de solitarios y penitentes o como vivo ejemplar de ermitaño”. José de Olivares, *Op. Cit.* p. 8.

¹³² Georges Roque, “Reflexiones en el ojo de la Virgen” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1996, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 68.

SIMULACRO E IDEOLOGÍA. A MODO DE CONCLUSIÓN.

En junio de 1797, el doctor fray Servando Teresa de Mier dirigió al doctor Muñoz una carta con su parecer acerca de la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, en ella habla también de otras historias de prodigios, como el de Chalma, del que expresa:

“Del Santo Cristo de Chalma, Santuario donde los agustinos tienen su noviciado, que casi sólo es célebre para los indios, y está lejos de México, no ha llegado ninguna historia a mis manos. Pero no la necesito; ya se supone que se apareció a un indio, reciente la conquista, en una cueva que hay en Chalma. Para averiguar su verdadero origen e historia, bástame saber lo que practican hoy todavía los indios cuando hacen esta romería... Antes de llegar reúnen una porción de basura, en mexicano *tlalsol-li*, se revuelcan en ella, y la queman luego, creyendo quedan así destruidos sus pecados, con esto ya yo sé que el ídolo que adoraban allí antes de la conquista, era el Dios *tlasoteotl*, o Dios de la basura, de quien Torquemada, llamándole equivocadamente Diosa, dice que eran muy devotos para que les perdonase los pecados de impureza. Los religiosos buscando según su costumbre imagen análoga que substituirle en la cueva, vieron que a un Dios que perdonaba los pecados, correspondía la imagen de Jesucristo crucificado, y la pusieron. ¡Que me corten las orejas si no es éste el verdadero origen o historia del Santo Cristo de Chalma!”¹³³

Fray Servando Teresa de Mier defiende que no se debe admitir tradición alguna sin documento antiguo que la apoye. Desecha como verdadera la historia de la aparición del Cristo agustino por el silencio de los cronistas contemporáneos del supuesto portento, por la inexistencia de las fuentes, por considerar que el fomento a esta devoción no era sino una estratagema de religiosos movidos por otros intereses.

Pero para cuando él escribe, la justificación a cada una de sus réplicas había sido expresada y, sobre todo, la respuesta ante la propuesta del simulacro era triunfante. Si la imagen del Cristo de Chalma era realmente milagrosa o no, parecía no estar en duda. Su culto, sus fiestas y sus representaciones trazaron toda una nueva cartografía en la que ya no se podía dudar de su realidad; aún y cuando su origen fuera ficticio.

¹³³ Fray Servando Teresa de Mier, “Carta 2 del doctor fray Servando Teresa de Mier al doctor Muñoz, sobre la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe”. San Pablo de Burgos, junio de 1797, en *500 años de México en documentos*. <http://www.biblioteca.tv/> Tomo III, Núm. 4.

“Virtuoso simulacro”, “sagrado simulacro”, “lastimoso simulacro”; así se refieren los cronistas a la imagen del Cristo de Chalma. La historia de la aparición señala el principio de equivalencia entre el original, que está en el cielo, y esta reliquia que él mismo ha enviado en forma de simulacro. Su existencia apoyaba una visión teológica con acento en la maravilla y el portentoso; pero, sobre todo, fijaba en la memoria un momento histórico y quedaba como testigo de lo ocurrido. En este sentido, estos simulacros eran un símbolo de poder, retrato de una trama entre intereses e ideologías que reclamaban y recordaban:

- El servicio y sacrificio de la misión regular en la evangelización del territorio novohispano.
- La alianza existente entre los moradores del Nuevo Mundo y Dios. Las maravillas que aquel había obrado en esta tierra eran signo de su protección y preferencia.
- La existencia de hombres venerables en Nueva España, ejemplos auténticos de virtud, santos, por cuyos actos igualmente se sacralizaba el territorio.
- La capacidad de los nacidos en la Nueva España de dirigir sus propios destinos. Expresión de orgullo criollo referido a la tierra donde nacieron.

Casi como si se tratara de un emblema, el verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma permite hacer estas lecturas, al tiempo que funciona con gran eficacia desde un valor propagandístico y como preservador de la imagen original. Pero lo hace tocando el sentimiento más profundo de conexión con Dios y hasta llegar a la epidermis misma del ajedrez geopolítico.

Esta es la historia de la fundación de un culto, de las estrategias empleadas para su propagación y preservación. Es una historia de prodigios, reivindicaciones, luchas e identificaciones. Es una historia de poder en el que el territorio y la espiritualidad cobran protagonismo. Narración que es leída a través de los indicios que da una imagen.

La biografía del culto –como la del ermitaño que pareció darle origen- ayudan a explicar los vestigios materiales creados a propósito de él, como el “verdadero retrato del Cristo de Chalma”; al fin y al cabo, pantalla que aún proyecta su propia historia de vida. Lienzo que nació como una imagen secundaria o derivada pero que logró su propia activación. Hemos visto que los impulsores del culto implementaron todas las estrategias para señalar la imagen hallada como poseída por un poder especial, mismo que debía transmitir a su verdadero retrato;

esa era su función, convirtiéndose entonces en un simulacro de aquel otro simulacro que era la escultura prodigiosamente aparecida. Así, el verdadero retrato no puede ser considerado una mera copia sino una imagen insuflada de vida.

En su estudio sobre los simulacros, o el llamado "efecto Pigmalión", Victor Stoichita propone a la imagen-simulacro como una especie de fantasmagoría dotada de fantástico poderes. Un simulacro, dice, "ya no copia necesariamente un objeto del mundo, sino que se proyecta en el mundo. Existe".¹³⁴ La ilusión creada, la semejanza y el rito –es decir, los elementos compositivos y la participación activa del espectador-, ayudan al triunfo del simulacro, permiten que la pintura del Cristo de Chalma deje de serlo para ser el Cristo mismo. Tiene la capacidad de estar más allá del modelo y es así como logran poner en crisis la idea de lo real. El trampantojo, como ilusión, será la forma idónea para expresar un simulacro, como fondo. Ambos son los elementos esenciales de un verdadero retrato que alude al mismo tiempo que desplaza, al modelo original. Esta es la potencia del simulacro.

Desde hace mucho tiempo, dice Jean Baudrillard, "el poder no sueña más que en producir signos de su realidad".¹³⁵ Aunque, por otro lado, es verdad que en la intención ilusionista que identifica a estos signos que son trampantojos, simulacros de gran eficacia, hay una plena conciencia del juego que se propone basado en el artificio. Así acusa Sor Juana Inés de la Cruz la trampa en un retrato:

"Éste que ves, engaño colorido
que, del arte ostentando los primores,
Con falsos silogismos de colores
Es cauteloso engaño del sentido".

Hay que desmentir, como señalan estos versos, los elogios de la apariencia y penetrar con una nueva mirada en este lienzo, o mejor decir pantalla. El objetivo es imaginar modos de ver, pensar, usar, vivir y convivir con la imagen; depósito de visiones, sujeto de ruegos, presencia que nos habla: "Verdadero retrato", "trampantojo a lo divino" y "simulacro", todo a un tiempo. Más que un teatro de ilusiones, juego que se propone entre la retina y el mundo.

¹³⁴ Victor I. Stoichita, *Simulacros: El efecto pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006. p. 12.

¹³⁵ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*. 9ª ed. Barcelona, Editorial Kairós, 2008. p. 53.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza Forma, 2010.
- Ayala, Jorge, *Chalma: su Señor, su Santuario, su Convento, sus Ferias, sus Danzas, sus Leyendas y Tradiciones*. México, Imp. Olalde, 1968.
- Ayala, Jorge, *Álbum conmemorativo. Con motivo de los 450 años de la aparición del Santo Cristo de Chalma*. México, sin editorial, 1989.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*. 9ª ed. Barcelona, Editorial Kairós, 2008.
- Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.
- Brading A., David, *Una iglesia asediada: el obispado de Michoacán 1749-1810*. México Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Brading A., David, *La Virgen de Guadalupe. Imagen y Tradición*. México, Taurus, 2002.
- Cuadriello, Jaime, "Tierra de prodigios: la aventura como destino" en *Pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España: 1680-1750*. México, INBA-MUNAL, UNAM-IIE, 1999.
- *Deception and Illusions. Five Centuries of Trompe L'Oeil Painting*. Washington, National Gallery, 2003.
- Flor, Fernando R. De la, *Imago. La cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid, Abada Editores, 2009.
- Florencia, Francisco de, *Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas en el Reino de la Nueva España*. Cádiz, 1689.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 2009.
- Gali Boadella, Montserrat, *La estampa popular novohispana*. México, CONACULTA, INBA, MUNAE, Secretaría de Cultura de Puebla, Palafoxiana, 2008.
- García, Rigel, *De la cueva al sacromonte: cuerpos y territorios. El santo entierro del Amaqueme*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. UNAM, México, 2008.
- Gell, Alfred, "The Problem Defined: The Need for an Anthropology of Art" en *Art and agency, an anthropological theory*. Oxford, Claredon Press, 1998.
- Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Phaidon, 2008.

- González Leyva, Alejandra. *Los agustinos en Chalma*. México, Facultad de Filosofía y Letras, tesis de Licenciatura en Historia, 1982.
- Grijalva, Juan de, *Crónica de la orden de N. P. S. Agustín de la Nueva España. En quatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*. México, Victoria, 1924.
- Haces Gutiérrez, Juana, "Escultura novohispana", *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica 1500-1825*. Madrid, Manuales arte Cátedra, 1995.
- Israel, Jonathan, *Razas, clases sociales y vida política en el México colonial, 1610-1670*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios*. (María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécile Vincent-Cassy, comp.). Madrid, Casa de Velásquez, 2008.
- Jaramillo, Roberto, *Los agustinos en Michoacán 1602-1652. La difícil formación de una provincia*. México, Orden de San Agustín, 1991.
- Mazín, Óscar, *Entre dos Majestades. El obispo y la Iglesia del Gran Michoacán ante las reformas borbónicas, 1758-1772*. México, El Colegio de Michoacán, 1987.
- Mazín, Óscar, *Gestores de la Real Justicia: procuradores y agentes de las catedrales hispanas nuevas en la Corte de Madrid*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2007.
- Olivares José de, *Oración panegírica, que a la festiva solemnidad de la nueva capilla, que se consagró á N. Señora de Guadalupe, y translación de la peregrina, y milagrosa efigie de Cristo Crucificado, que por tiempo inmemorial se adora, y venera en las cuevas, y santuario de s. Miguel de Chalma, del orden de n. p. san Agustín, predicó el p.m. fr. Joseph de Olivares*. México, Viuda de B. Calderón, 1683. (Benson Collection LAC-Z Rare Books. Austin University, Texas).
- Pastora, Isidro de la, *Diccionario de Derecho Canónico*, Madrid, Imprenta de D. José C. de la Peña, 1848. Tomo III.
- Pereda, Felipe, *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*. Madrid, Marcial Pons, 2008.
- Pérez Sánchez, Alfonso, "Trampantojos «a lo divino», en *Ephialte. Lecturas de historia del arte*, núm. III, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz/Universidad del País Vasco, 1992.
- Ricard, Robert, *La Conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

- Roque, Georges, "Reflexiones en el ojo de la Virgen" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 68., 1996.
- Rubial García, Antonio, *El convento agustino de la sociedad novohispana 1533-1630*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1989.
- Rubial García, Antonio, *Una monarquía criolla. (La provincia agustina de México en el siglo XVII)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. (Colección Regiones).
- *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, traducida al idioma castellano por Ignacio López de Ayala, Madrid, Imprenta de Ramos Ruiz, 1798.
- Sardo, Joaquín, *Relación histórica y moral de la portentosa imagen de N. Sr. Jesucristo Crucificado aparecido en una de las cuevas de S. Miguel de Chalma*. Edición Facsimilar de la de 1810. México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1979.
- Schenone, Héctor, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.
- Schneider, Luis Mario, "La fe de los caminos", en *México peregrino. Diez santuarios procesionales*, México, Banca Cremlí, 1990.
- Sicardo, José, *Historia de la Provincia de San Agustín de México 1643-1715*. Manuscrito. Signatura MSS/4849. Biblioteca Nacional de España.
- Stoichita, Victor I. *Simulacros: El efecto pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006.
- Stoichita, Victor I. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza Forma, 1996.
- Taylor, William B., "Nuestra Señora del Patrocinio y Fray Francisco de la Rosa: una intersección de religión, política y arte en el México del siglo XVIII" en *Relaciones* 73, 1998:281-312. México, El Colegio de Michoacán.
- Toussaint, Manuel, *Pintura Colonial en México*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- *Trompe l'oeil from Antiquity to the Present Day*, Annamaria Giusti coord. Florencia, Mandrágora, 2009.
- VV. AA., *Guía. Museo Nacional de Arte*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte, 2006.

Catálogos electrónicos y físicos

- Catálogo de bienes artísticos de patrimonio cultural. Dirección General de Sitios y Monumentos Históricos. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fichas de catálogo del Museo Nacional de Arte.

Páginas web

- Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, "«Trampantojos a lo divino». Iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en la América meridional" en www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/ecb/documentos/2f.pdf
- Rubial García, Antonio, "Cuerpos milagrosos. Creación y culto de las reliquias novohispanas", en www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/.../0276.pdf
- Teresa de Mier, fray Servando, "Carta 2 del doctor fray Servando Teresa de Mier al doctor Muñoz, sobre la aparición de Nuestra Señora de Guadalupe". San Pablo de Burgos, junio de 1797, en *500 años de México en documentos*. <http://www.biblioteca.tv/> Tomo III, Núm. 4.
- www.franciscocodequevedo.org
- www.poesi.as/Sor_Juana_Ines_de_la_Cruz.htm
- www.rae.es

ANEXO 1.
CRONOLOGÍA

- 1533 Llegada de los frailes agustinos a la Nueva España.
- 1537 Fundación del convento agustino de Ocuila, cerca de Chalma, en el actual Estado de México.
- 1539/40 Hallazgo del Cristo de Chalma por los frailes agustinos Nicolás Perea y Sebastián Tolentino.
- 1577 Último año en el que pasaron frailes agustinos de la Península a la Nueva España.
- 1583 Expedición de una cédula real en la que se manda dar preferencia a los clérigos sobre los regulares en las doctrinas. Primera fase del proceso de secularización en la Nueva España.
- 1599 El ermitaño Bartolomé de Jesús María se establece en el yermo de Chalma, convirtiéndose en el primer cuidador de la imagen.
- 1602 División de la Provincia Agustina de la Nueva España entre la de Michoacán y la del Santísimo Nombre de Jesús (México). Chalma queda adscrita a ésta última.
- 1627 Se declara la Alternativa para la Provincia Agustina del Santísimo Nombre de Jesús.
- 1630 Bartolomé de Jesús María recibe el hábito de hermano lego.
- 1658 Muere Bartolomé de Jesús María. Queda al cuidado de la imagen en el yermo su discípulo fray Juan de San José. En el tiempo en que estuvieron los dos cuidadores de la imagen en Chalma, construyeron un conventículo con unas pequeñas celdas para su habitación.
- 1683 5 de marzo. Se traslada la imagen del Cristo al primer santuario. Ese mismo día se dedica el templo a la Virgen del Guadalupe. El Principal impulsor del traslado fue el definidor de la Provincia Diego Velázquez de la Cadena.
- 1683 Se construyó un convento con capacidad para ocho sacerdotes y cuatro hermanos legos.
- 1683 Se publica el primer documento que da noticia de la historia del Cristo de Chalma. Éste es un sermón con motivo del traslado de la imagen: Olivares José de, *Oración panegírica, que a la festiva solemnidad de la nueva capilla, que se consagró á N. Señora de Guadalupe, y translación de la peregrina, y*

milagrosa efigie de Cristo Crucificado, que por tiempo inmemorial se adora, y venera en las cuevas, y santuario de s. Miguel de Chalma, del orden de n. p. san Agustín, predicó el p.m. fr. Joseph de Olivares.

- 1684 17 de diciembre. Por iniciativa del arzobispo de México, Francisco Aguiar y Seijas, se abre el sepulcro de Bartolomé de Jesús María y, según narra la leyenda, se encuentra el cadáver incorrupto.
- 1689 Publicación de la primera crónica sobre el Cristo de Chalma autoría del padre jesuita Francisco de Florencia: *Descripción histórica y moral del yermo de San Miguel de las Cuevas en el Reino de la Nueva España*. Cádiz.
- Fines s. XVII Creación del óleo del Cristo de Atlixco, considerado por el padre Joaquín Sardo como copia de la imagen en el santuario.
- Fines s. XVII principios s. XVIII
- Publicación de un *Alabado* al Cristo de Chalma, estampa que presenta una de las primeras imágenes conocidas del Cristo. No hay hasta el momento una identificación clara del tipo iconográfico.
- 1703 Los agustinos de Chalma compran la hacienda de Tepopula.
- 1705 Dedicán el claustro del Convento de Chalma. En él se colocó un ciclo de 21 lienzos sobre la vida de San Agustín, autoría de Pedro Calderón.
- 1707 Se adquieren 20 lienzos de la Pasión para el claustro alto del convento de Chalma, autoría de Nicolás Rodríguez Juárez.
- 1712 Se establece un mesón y una tienda para abastecer a los peregrinos.
- 1717 José de Mora realiza unas pinturas del Cristo de Chalma que son, hasta ahora, las más tempranas firmadas y fechadas que permiten identificar claramente la devoción.
- 1719 José de Mora pinta el "*Verdadero retrato de la milagrosa imagen del Santo Cristo de Chalma*" que se encuentra hoy en el Museo Nacional de Arte.
- 1721 Ampliación de la iglesia y nueva fábrica del retablo.
- 1738 Imagen del Cristo de Chalma de José de Ibarra, "Tocada al original".
- 1752 Concesión de indulgencia parciales por parte del papa Benedicto XIV.
- 1767 Expulsión sumaria de los jesuitas de los dominios españoles.
- 1770 Nuevas reformas al santuario.
- 1776 El papa Pío VI vuelve perpetuas las indulgencias concedidas previamente al santuario.

- 1783 El santuario de Chalma obtiene el real patrocinio por cédula real expedida por el monarca Carlos III en San Ildefonso el 6 de septiembre. A partir de entonces tomó el nombre de Real Convento y Santuario de Nuestro Señor Jesucristo de las Cuevas de Chalma.
- 1789 Se vuelven a hacer adecuaciones al templo. Se construye un molino y se amplía el convento para crear un noviciado.
- 1809 Se pinta el ciclo de la aparición del Cristo de Chalma, en tres lienzos. Autoría de Domingo Ortiz.
- 1810 Se publica la crónica de Joaquín Sardo, quien entonces era prior del convento.
- 1839 Modificación de los retablos interiores del convento para hacerlos estilo Neoclásico.

ANEXO 2.
VERAS EFIGIES DEL CRISTO DE CHALMA
Catálogo de Bienes Artísticos de Patrimonio Cultural

El presente anexo suma a las obras consignadas y reproducidas en el cuerpo de la tesis una relación de piezas que representan al Cristo de Chalma, o que al menos así han sido registradas en el Catálogo de Bienes Artístico de Patrimonio Cultural coordinado por la Dirección General de Sitios y Monumentos Históricos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

1. Santuario de Chalma, Estado de México. (Escultura)

Título: *Nuestro Señor Jesucristo*

Fecha: siglo XVI

Técnica: madera, yeso, pasta de caña de maíz, pelo humano

Medidas: 250 x 175 cm

Observaciones: Se señala que la cruz no es la original pues aquella era de madera blanca forrada de ébano mientras que la actual es una cruz ochavada con cantoneras de plata. Se asienta en una nube que tiene serafines de plata.

2. Iglesia de La Conchita, Coyoacán, ciudad de México. (Pintura)

Título: *Señor de Chalma*

Autor: José Mora

Fecha: (s. XVIII) 1717

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 225 x 193 cm

Observaciones: Firmado en la parte inferior central –sobre la base de la cruz-: Joseph, Mora fa, 1717 años. No se señalan otras inscripciones.

3. La Profesa, Centro Histórico, ciudad de México. (Pintura. Coro)

Título: *Señor de Chalma*

Autor: José Mora

Fecha: (s. XVIII) 1717

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 225 x 193 cm

Observaciones: Firmado en la parte inferior central "Joseph Mora fecit 1717 año". No se señalan otras inscripciones.

4. La Profesa, Centro Histórico, ciudad de México. (Pintura. Antecoro)

Título: *Señor de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: s. XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 246 x 165 cm

5. Parroquia de San Fernando, Colonia Cuauhtémoc, ciudad de México. (Pintura)

Título: *Señor de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: s. XVIII

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 280 x 205 cm

Observaciones: Imagen muy ajustada a las representaciones de Mora, el nicho, con los fillos que señalan los martirios de Cristo, se incluyen los cuatro floreros grandes y los dos chicos. El cendal es blanco sin fillos dorados y tiene un gran moño romboidal a la derecha.

6. Iglesia de Santa Clara, Ecatepec de Morelos, Estado de México (Pintura. Sacristía)

Título: *Señor de Chalma*

Autor: José Fernández Morales

Fecha: (s. XVIII) 1781

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 253 x 197 cm

Observaciones: Aunque de otra autoría las características de lienzo son muy similares a los de José de Mora. En la descripción de la obra se señala que la cruz se confunde con el fondo, desapareciendo prácticamente, se describen los motivos de la pasión representados en los fillos que enmarcan el tabernáculo, además se observa que han sido representados los cuatro floreros grandes alternando con los dos floreros chicos, como en los otros lienzos. El moño del cendal tiene dimensiones desproporcionadas y crea una especie de rombo decorado con flores. No se señalan otras inscripciones.

7. Iglesia de Santa María, Ecatepec de Morelos, Estado de México (Pintura)

Título: *Señor de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: (s. XVIII)

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 190 x 143 cm

Observaciones: Representación que incluye cuatro floreros grandes y dos candelero. El cendal del Cristo es blanco con flores y orlas en dorado, el moño que forma es de grandes dimensiones pero difiere de los anteriores en que tiene una forma más redondeada. Quien levantó esta ficha asegura haber visto uno Churubusco y en Santa Rosa de Viterbo en Querétaro. Esta pintura es muy similar a las de Mora. Se agregó un resplandor y un cortinaje que cae por los laterales, recogándose en la parte superior.

8. Iglesia de San Jerónimo, San Jerónimo Lídice, ciudad de México. (Pintura)

Título: *Señor de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: (s. XVIII) 1745

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 168 x 104 cm

Observaciones: En el texto de esta ficha se dice que Tezcatlipoca fue llamado por los cronistas Oztotéotl, "dios de la cueva". Se asegura también que el convento agustino de Chalma se incendió entre 1809 y 1814. En la imagen catalogada el Cristo lleva un resplandor detrás de la cabeza, un cendal mucho más corto, aunque también blanco con flores y con un moño atado del lado derecho en forma de rombo. Sobre la parte superior de la cruz se ve una aplicación en redondo con la inscripción: "INRI". Enmarcado por un cortinaje de encaje. La imagen se acompaña por dos floreros y dos candeleros. El fondo está conformado por una pintura azul marino con estampados dorados en los que se distinguen los monogramas de Jesús y de María. A los pies de la cruz hay una cartela ovalada en horizontal con la inscripción: "V R d EL Sto Xpto D clama".

9. Iglesia de Los Reyes Magos, Los Reyes Acozac, Estado de México. (Pintura. Anexos)

Título: *Cristo de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: ss. XVIII-XIX

Técnica: Óleo sobre tela

Medidas: 100 x 85 cm

Observaciones: Esta imagen del Cristo de Chalma, de carácter marcadamente más "popular" de los que se han mencionado hasta ahora. La tela del fondo del tabernáculo tiene los monogramas Jesús y de María y la cartela redonda del INRI en la parte superior de la cruz. Sobre la tela de fondo penden algunos milagritos. Esta custodiado por cuatro floreros grandes que alternan con dos candelabros. El cendal es blanco y el moño guarda la forma rectangular de la mayoría de las representaciones de este Cristo.

10. Universidad del Claustro de Sor Juana A. C. (Estampa. Bodega)

Título: *Cristo de San Miguel de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: s. XIX

Técnica: Grabado en cobre

Medidas: 4 x 4 cm

Observaciones: Caja No. 1, Fila No. 29. Pequeña estampa devocional en el que aparece el Cristo en un crucifijo asentado sobre una base hexagonal. Destaca el tamaño del moño, que se encuentra aquí del otro lado.

11. Nuestra Señora de los Ángeles de Tecaxic, Toluca. (Escultura. Crucero)

Título: *Nuestro Señor de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: s. XVIII

Técnica: Madera policromada

Medidas: 174 x 160 cm

Observaciones: La ficha describe que tiene cabello postizo, ojos de vidrio y dientes. Cendal contemporáneo. Conserva la caída característica del rostro de la imagen de Chalma, casi incrustada en el pecho y con las piernas separadas creando una "X" con los pies al ser sostenidos por un mismo clavo.

12. Iglesia del Divino Salvador, Malinalco, Estado de México. (Escultura)

Título: *Cristo crucificado, Señor de Chalma*

Autor: Anónimo

Fecha: s. XVIII