



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

EL PINTOR NICOLÁS ENRÍQUEZ: LA FLAGELACIÓN, 1729

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ALBA LUCERO DE LA PAZ CASTAÑEDA

TUTOR PRINCIPAL:
MTRO. ROGELIO RUIZ GOMAR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DRA. CLARA BARGELLINI CIONI
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. JAIME CUADRIELLO AGUILAR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

MÉXICO, D.F, JUNIO DE 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres, por el sacrificio y el impulso;
a Héctor y Alejandra, por enseñarme el camino;
y a Daniel por caminarlo junto a mí.

Agradecimientos

Realizar la presente investigación no habría sido posible sin la ayuda de diversas personas e instituciones, cuyos consejos, palabras y asesoría me permitieron dar forma a mis ideas.

De manera particular, agradezco el apoyo económico brindado por el programa de becas de la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM, que me permitió dedicar todo mi tiempo a los estudios de maestría.

Quiero darle las gracias también a mi tutor, el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, por sus observaciones, que me dieron claridad a la vez que me impulsaron a seguir mis propias propuestas, por su guía, pues sin ella esto no habría sido posible y en especial, por su tiempo, pues a pesar de todas las adversidades siempre tuvo un momento para dedicarme.

De igual forma, agradezco al resto de mi comité tutorial, la Dra. Clara Bargellini, por mostrarme el camino ético al investigar, así como por sus recomendaciones, las cuales me instaron a la cautela, pero sobre todo al constante análisis autocrítico de mis ideas. Así también al Dr. Jaime Cuadriello, por su erudición que siempre tuvo una sugerencia precisa para cada problema y su insistencia sobre la importancia de la adecuada redacción y el sustento teórico. Más aún, por su invaluable apoyo, aprecio y amistad.

Finalmente, quiero agradecer a las personas de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte por su ayuda ante cualquier situación. Al MUNAL y en especial a Ana Celia por el tiempo y las sugerencias prestadas. Así como a mis compañeros de clase y generación, por sus consejos, referencias y continuo apoyo material y moral. Por los buenos momentos y por encima de todo, su amistad.

Gracias a todos ustedes, este esfuerzo no es sólo mío.

Índice general

PRESENTACIÓN	5
1. El pintor Nicolás Enríquez. Noticias sobre su vida	7
La vida del pintor.....	8
2. <i>La Flagelación</i> . Análisis de la obra.....	15
3. <i>La Flagelación</i> . Antecedentes iconográficos y visuales del cuadro	34
4. Santa Brígida de Suecia y sor María de Jesús de Ágreda. Posibles influencias visionarias en el cuadro.....	63
Breve relación sobre Santa Brígida de Suecia	64
Santa Brígida de Suecia en el arte	67
Breve relación sobre sor María de Jesús de Ágreda	72
Sor María de Ágreda en el arte.....	75
5. La humanidad de Cristo como concepto teológico del cuadro.....	79
La devoción hacia la humanidad de Cristo.....	80
Los inicios de la devoción	81
La Edad Moderna y el nacimiento de una nueva espiritualidad	83
CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA	94

Presentación

Para Baxandall, la explicación histórica de los cuadros requiere que el investigador asuma éstos, como artefactos complejos generados a partir de diversos elementos, como son: los objetivos del pintor, su relación con la cultura, con otros pintores, entre sus propios cuadros y los de otros autores y finalmente, las ideas sistemáticas de su tiempo; de ahí que sea indispensable una explicación que incluya, cuando menos de forma superficial, cada uno de estos aspectos.¹ Todo con la finalidad de reconstruir la intención del creador, la cual evidentemente, se vio finalizada en el cuadro mismo.²

Sin embargo, qué sucede cuando pensamos en la intención de un cuadro proveniente de un bagaje cultural completamente diferente y cuáles serían en este caso, nuestros criterios autocríticos para juzgar la validez de una crítica explicativa o inferencial.³ Si bien no existe una respuesta correcta para estas preguntas, la explicación lógica y viable del cuadro como solución a un problema determinado en un contexto específico, puede proveernos cierta comprensión sobre los fines y medios que llevaron a su realización.⁴

Tomando en cuenta este panorama, la intención del presente texto es alcanzar un nivel mínimo de comprensión sobre cómo la pintura *La Flagelación*, realizada por Nicolás

¹ Michael Baxandall, *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros* (Madrid: H. Blume, 1989), 10.

² Baxandall se refiere a la intención, como condición general de la acción humana racional, que sirve para organizar hechos circunstanciales dentro del triángulo de la reconstrucción histórica. *Ibid.*, 58.

³ *Ibid.*, 10.

⁴ *Ibid.*, 27.

Enríquez en 1729, para cliente desconocido, llegó a tener esa forma de representación tan peculiar y cruenta.

Para hacerlo, retomaré la metodología propuesta por Michael Baxandall en su libro *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, que a través de requisiciones precisas, me permitirá analizar las cualidades intrínsecas y extrínsecas de la obra de arte.

1. El pintor Nicolás Enríquez. Noticias sobre su vida

El estudio de una pieza artística no debe limitarse solamente al análisis formal de la misma, pues si bien éste constituye el primer paso para adentrarse en el intrincado y complejo mundo de la obra de arte, no se puede dejar de lado que ésta es un producto humano y como tal, la respuesta a un problema histórico que a su vez decantó en una solución artística. De ahí que como historiadores del arte, estemos obligados también a mirar los otros aspectos que la rodean e integrarlos dentro una explicación histórica y un discurso lógico; capaces de dar cuenta sobre la intención que guió la realización de la pieza⁵. En este sentido, el término intención no se refiere a los procesos mentales del autor, sino a la descripción de la relación del cuadro con sus circunstancias, tanto personales –aquellas generadas por el autor- como culturales. Pues es dentro de esta relación, que surge el modelo del *troc* o intercambio, donde se entremezclan la satisfacción pública de los cuadros con las peticiones del mercado y la propia influencia del artista y sus obras sobre la cultura.⁶

A la luz de esta obligación, es que resulta fundamental, en este primer apartado, hablar aunque sea brevemente sobre el autor de la pieza: el pintor Nicolás Enríquez, activo desde el primer tercio del siglo XVIII en la Nueva España, de quien hasta ahora pocas noticias se saben con certeza y muchas otras se suponen. Debido a esta circunstancia, es

⁵ Michael Baxandall, *op. cit.*

⁶ *Ibid.* 90.

que me apegaré a mencionar los elementos conocidos más relevantes sobre el artista, dejando para otros estudios, la investigación profunda sobre el autor y su vida.

La vida del pintor

La existencia de lienzos de su autoría en la ciudad de Guadalajara, provocó que durante algún tiempo se pensara que el artista pudo trabajar allí o ser originario de dicha ciudad;⁷ sin embargo, otros autores como Leopoldo Orendain, afirmaron que dicha suposición era poco exacta, pues las producciones no eran tan abundantes como para asegurarlo.⁸ Por su lado, Jaime Cuadriello, en el *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Nueva España*, se inclinó a pensarlo como originario de la ciudad de México y no de Guadalajara, siendo hasta hoy la idea más aceptada dada la cantidad de obra y las noticias hasta ahora encontradas.⁹

Se cree que artísticamente estuvo activo desde 1722,¹⁰ año en el que participó, junto con Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, maestros examinados del arte de la pintura y correctores de su academia, y demás personas que la componían, en el concurso para la ejecución del arco que habría de levantarse en ocasión de la entrada del virrey Juan Antonio de Acuña, marqués de Casafuerte.¹¹

⁷ Agustín Velazquez Chávez, *Tres siglos de pintura colonial mexicana* (México: Editorial Polis, 1939), 299, parece haber sido el primero en proponer al artista como originario de esta ciudad.

⁸ Leopoldo Orendain, *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara* (Guadalajara: Librería Font, 1949), 36.

⁹ Jaime Cuadriello, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Nueva España*. Tomo II (México: Museo Nacional de Arte, 1999), 338.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Mina Ramírez Montes, *Catálogos de Documentos de Arte en el Archivo de Notarías de la ciudad de México* (México: UNAM/IIIE, 1990) ficha 096, *apud* ancdm, *Not. Felipe Muñoz Castro (391)*, libro 2577, fs. 221-222 y 222-223V en Mina Ramírez Montes, “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78 (2001): 105. Paula Mues Orts, “Anexo 7. Academia de 1722” en

De acuerdo con la investigadora Mina Ramírez Montes, en el año de 1725 contrajo nupcias con la joven española Micaela Montes de Oca, cuya amonestación de matrimonio ofrece también el dato de la ascendencia española de Enríquez y su fecha tentativa de llegada a la ciudad de México en 1711:

Micaela Montes de Oca, española, natural y vecina de esta ciudad, hija legítima de don Andrés de Montes de Oca y de doña Feliciania [Xaviera] Suárez, con Nicolás Enríquez español, natural de la doctrina de Culhuacán y vecino de esta ciudad, de catorce años a esta parte, hijo legítimo de Antonio Enríquez y de Juana de Altamirano. [Rúbrica ilegible]
[Al margen] Pasó, llevaron licencia para Nicolás Rodríguez de casamiento y velación. 24 de febrero de 1725.¹²

Asimismo, el acta de matrimonio revela también su cercana relación con el bachiller y pintor Nicolás Rodríguez Juárez, quien incluso ofició su matrimonio el 11 de febrero de 1725.

En once de febrero de mil setecientos y veinticinco años, yo el bachiller Nicolás Rodríguez Xuárez, con licencia del señor cura doctor Pedro Ramírez del Castillo, estando en la calle de San Felipe de Jesús, en casa de don Nicolás de Castañeda, habiendo hecho la amonestación que se acostumbra, presenté los contrayentes, no resultando de ella canónico impedimento, desposé por palabras de presente que hicieron verdadero y legítimo matrimonio a Michaela Montes de Oca con Nicolás Enríquez, siendo testigos a lo ver, hacer y celebrar dicho matrimonio el doctor don Juan de Caravallido y don Josef Sisneros, presbíteros, presentes. Doctor Pedro Ramírez del Castillo [rúbrica].
[Al margen] Micaela Montes de Oca con Nicolás Enríquez. Recibieron las bendiciones nupciales en el convento de señoras religiosas de San Gerónimo, en 12 de dicho mes de 1725 años y lo firmó doctor Ramírez.¹³

La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 397. Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII* (México: FCE, 1988), 104-105.

¹² Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel de la ciudad de México, Libro de Amonestaciones 1722-1760, f. 19 en Ramírez Montes, “En defensa de la pintura...,” 106. Sobre esta información, el Dr. Jaime Cuadriello pide se tome en cuenta que, en el área de Culhuacán, lo que existía era un convento y no una doctrina; sin embargo, era común que se emplearan indistintamente los nombres Culhuacán y Culiacán —en Sinaloa—, lugar donde sí existía una doctrina, lo que daría pie para repensar el lugar de nacimiento de Enríquez.

¹³ Archivo Parroquial de San Miguel Arcángel de la ciudad de México, Libro de matrimonios de españoles, vol. 3, f. 107, partida 305 en Ramírez Montes, “En defensa de la pintura...,” 106.

Tres años después en 1728, formó parte del grupo de pintores y “nominados como profesores que son del Arte de la Pintura”; entre ellos Nicolás Rodríguez Juárez, Fray Miguel de Herrera, Joseph Rodríguez Juárez, Antonio Enríquez, Baltasar Sánchez, Pedro de Urbina Sandoval, Cristóbal de Roa y Carlos Clemente López, que firmaron un “poder” a Clemente del Campo -quien estaba por partir de Veracruz a Castilla- para comparecer ante el rey y pedir que:

(...) Se les honre y haga merced de concedérseles, por especial prerrogativa y privilegio, el que en lo venidero y después de concedido, no puedan ser ni sean recibidos por los profesores de dicho su arte de la pintura, ningunos aprendices que no sean españoles, descendientes de tales ni menos, en razón de los indios naturales del reino que no constaren ser caciques principales; y que sólo lo puedan ejercer los que actualmente están recibidos (...).¹⁴

Sobre su vida, otros detalles interesantes se conocerán en 1731, cuando el pintor acudió como testigo al matrimonio de su cuñada María Teresa Montes de Oca y en el cual afirmó ser español, tener 26 años de edad, ser vecino de la ciudad de México, vivir en el puente de la Aduana vieja y ser maestro pintor.¹⁵ Información que sirvió a la investigadora Ramírez Montes para proponer que Enríquez fue bautizado en la Parroquia de Culhuacán el 13 de septiembre de 1704, hijo de Antonio [Enríquez] Villaseñor y de Juana de los Ángeles [Altamirano].¹⁶

Respecto a esto, resulta pertinente destacar también el estudio de Guillermo Tovar y de Teresa, que en su libro *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*,

¹⁴ Ramírez Montes, *Catálogos de Documentos...*, ficha 159, *apud* Archivo de Notarías de la ciudad de México, Not. Felipe Muñoz de Castro (391), libro 2583, fs 347-350 en Ramírez Montes, “En defensa de la pintura...,” 106. Mues Orts, *La libertad del pincel...*, 399-401.

¹⁵ Rubén Maldonado Mares y Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de Documentos de Arte 18. Archivo General de la Nación, México. Ramo: Matrimonios. Tercera Parte*. Ficha 4448, vol. 115, exp. 38, f. 266 (México: UNAM/IE, 1995), 174.

¹⁶ Archivo Parroquial de San Juan Bautista Culhuacán, *Libro de Bautizos (1699-1705) y matrimonios (1643-1667)* en Ramírez Montes, “En defensa de la pintura...,” 107. Agradezco al Dr. Jaime Cuadriello, la noticia sobre el origen tapatío del apellido Villaseñor.

dedica un apartado a “Los Enríquez”, grupo en el que incluye a Nicolás y a otro pintor de nombre Antonio, que sugiere pudo haber sido su hermano dada la contemporaneidad. Además de esta propuesta, el autor presenta como nombre del artista el de “Nicolás Enríquez de Vargas”;¹⁷ seguramente extraído del poder firmado por el pintor en 1722 como participante de la academia de los Rodríguez Juárez, aunque distinto al que de acuerdo a los documentos citados por la investigadora Ramírez Montes debería ser “Nicolás Enríquez Altamirano” o bien “Nicolás Enríquez Villaseñor”.¹⁸

La siguiente noticia, esta vez sobre su trabajo, se tendrá el 29 de septiembre de 1732, gracias a una publicación en la *Gazeta de México*, la cual describirá dentro del apartado “México”, uno de los trabajos realizados dentro de dicha ciudad:

El 29. Se estrenaron en el Presbiterio de la Iglesia Parroquial del Señor San Miguel, suntuosos corpulentos lienzos, que haciendo asiento en las fornidas proporcionadas bazas, se elevan hasta tocar las airosas bien corridas cornisas, y llenando los espacios huecos, hacen cortejo a el principal Retablo del Santo Príncipe, cuyas principales Proezas, y milagrosas Apariciones, en ellos se perciben del diestro, y valiente pincel del célebre Enríquez, quien parece hizo alarde de sus primores en esta Obra Magnífica, que ha tenido de costo más de mil pesos, y se ha hecho a expensas de su Cura proprio Lic. D. Bernardo Iun (sic), y Barbia.¹⁹

Archivado entre los años de 1753 y 1818, se halla dentro del gabinete de estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid, un grabado realizado por el impresor Manuel de Villavicencio, cuyo boceto original estuvo a cargo del pintor Nicolás Enríquez. El grabado ilustra a San Felipe Neri con la petición *Santo Padre Phelipe ruega pr. mí* y destaca sus

¹⁷ Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas* (México: Fundación Cultural Bancomer, 1995), 368.

¹⁸ Esto de acuerdo a los nombres de los padres que la investigadora menciona en su texto: Antonio Enríquez Villaseñor y Juana de los Ángeles Altamirano. Ramírez Montes, “En defensa de la pintura...,” 107.

¹⁹ “México,” *Gazeta de México 1728-1739*, 1 septiembre 1732, sección Distrito Federal, 459.

relaciones profesionales con otras áreas artísticas.²⁰ Sobre esta obra, cabe señalar la cercana relación que existió entre Nicolás Enríquez y Nicolás Rodríguez Juárez, quien debido a su cercanía con los oratorianos pudo fungir como contacto entre éstos y el joven pintor.²¹



Fig. 1 Manuel de Villavicencio (impresor) y Nicolás Enríquez (dibujo)

Señor ruega pr. Mí, 1753-1818
grabado calcográfico
13.5 x 9.3 cm
Repertorio Páez, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
Nicols. enrriqz pinx. Manuel Villavio. efo. firma abajo

Firmada en 1773, se conserva también en Navarra, España un cobre con el tema de *la Virgen del Camino con san Fermín y san Saturnino* del pincel de Enríquez, el cual fue remitido por don Juan Bautista Echevarría; hombre de negocios baztanés afincado en Nueva España, que regresó en 1785 vía Galicia y casó en ese mismo año con Micaela Gastón.²² La iconografía fue extraída de un grabado del mismo tema publicado en

²⁰ Manuel Villavicencio, “Santo Padre Phelipe ruega pr. Mí,” Material gráfico, Repertorio Páez, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiirsi/YgqmYb4SQE/BNMADRID/90840104/123> (consultado el 2 de mayo del 2013).

²¹ Nota personal del Dr. Jaime Cuadriello.

²² Pilar Andueza Unanua, “Virgen del Camino con San Fermín y San Saturnino,” en *Pamplona y San Cernin 1611-2011. IV Centenario del voto de la ciudad* (Pamplona: Ayuntamiento, 2011), 108 en Ricardo Fernández Gracia, “Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la

Pamplona desde 1721 y al que sólo se le añadió el escudo baztanés. Esta pieza formó parte de una colección de pequeñas pinturas en cobre con distintas iconografías.²³



Fig. 2 Nicolás Enríquez
*Virgen del camino con san Fermín y
san Saturnino, 1773*
óleo sobre cobre
Colección particular
Foto: Ricardo Fernández Gracia,
“Promotores y donantes de la
pintura novohispana en Navarra y
noticias sobre los tres lienzos de la
trinidad antropomorfa,” 82.

Catorce años después otra noticia sobre el pintor se verá publicada nuevamente en la *Gazeta de México*, dentro del rubro “Encargos”, hablando esta vez sobre la venta de unas obras de su autoría:

Se venden 25 Láminas de á mas de una vara de largo, y tres quartas de ancho: muy apreciable, y delicada Obra Mexicana, por su Autor el famoso Nicolás Enríquez: se componen de 13 Láminas del Apostolado con la clase y año de su Martirio en pequeño; quatro con los quatro Evangelistas, y quatro Patriarcas; una de la Trinidad; una del Salvador, una de la Concepción, una de la Piedad, una de señor san Joseph, una de san Nicolás de Bari, una de san Francisco Xavier y otra, de S. Ignacio de Loyola. La persona de buen gusto que quisiere comprarlas ocurra á el puente de la Leña, casa sin número, frente del Banco del Herrador.²⁴

trinidad antropomorfa,” *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la universidad del País Vasco* 4 (2014): 82.

²³ *Ibid.*

²⁴ “Encargos,” *Gazeta de México*, 4 diciembre 1787, sección México, 460.

Este dato llevaría a Manuel Toussaint a pensar que el pintor continuaba vivo y trabajando para 1787, año de la publicación; sin embargo, el aviso pudo divulgarse una vez fallecido el pintor.

Es importante mencionar que dentro de la bibliografía, Nicolás no es el único artista con dicho apellido, pues también se han mencionado otros como Antonio, Blas y un miniaturista llamado José, quien junto con Blas, al parecer trabajó en Guadalajara durante la segunda mitad del siglo XVIII.²⁵ Firmados por el autor Blas Enríquez, se conservan en España seis cobres con ricas enmarcaciones de plata, realizados hacia 1780 con temas devocionales: Virgen del Carmen, Cristo de Santa Teresa, Inmaculada, Nuestra Señora de la Soledad, San José y la Virgen de los Dolores; algunos de los cuales formaron parte de la exposición *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la Monarquía Hispánica del siglo XVIII*.²⁶ De igual modo, sobresale la noticia sobre un homónimo del pintor, quien en 1790 participó como orador en Querétaro, durante el Acto Académico dedicado al Conde de Revillagigedo, virrey de la Nueva España:

D. Nicolás Enríquez dio razón de la luz, su origen, la causa de los colores, las leyes inmutables de su propagación fuera del ojo, el modo con que en este se pintan las imágenes, las leyes de la reflexión en los espejos planos, cóncavos y cilíndricos, las leyes de la refracción, y el modo con que obran en las Lentes, Microscopios, Telescopios, Polimoscopios, Linterna mágica, y en el órgano de la vista.²⁷

²⁵ Archivo Histórico de Jalisco g-12-1752 gua-190, f. 7 en Ramírez Montes, “En defensa de la pintura...” 106.

²⁶ Miguéliz Valcarlos I., “Nuestra Señora de la Soledad”, “Cristo de Santa Teresa”, “Inmaculada Concepción” y “Virgen del Carmen.” *Cfr. Juan de Goyeneche y el triunfo...*, 376-382 en Fernández Gracia, “Promotores y donantes...,” 81-82.

²⁷ “Querétaro 1 julio,” *Gazeta de México*, 20 julio 1790, 134.

2. La Flagelación. Análisis de la obra

La base del análisis de una obra de arte, según Michael Baxandall, debe tener como punto de partida la descripción, pues ella es el objeto mediador de la explicación. La descripción, consiste en un entramado complejo y problemático de palabras y conceptos en relación con el cuadro, cuya función es hacer visible el mismo de una forma clara y vívida. Es importante tener en mente que la descripción es demostrativa antes que informativa, pues no enlista las partes de un objeto, ni proporciona un informe representativo de éste; sino que ayuda a señalar nuestros puntos de interés sobre una imagen y poner énfasis en aquellos detalles que creemos fuera de serie.²⁸

Bajo esta premisa metodológica, vemos que hacia el final del primer tercio del siglo XVIII, fue elaborada una imagen que destaca por su despliegue particular de patetismo religioso, con el tema cristológico de “La Flagelación”. Este cuadro de apenas 27.5 x 46.3 cm, fue realizado en óleo sobre lámina de cobre por el pintor Nicolás Enríquez, que lo firmó y fechó en 1729.

²⁸ Michael Baxandall, *op. cit.*, 18, 24.



Fig 1. Nicolás Enríquez
La Flagelación, 1729
óleo sobre lámina de cobre
Museo Nacional de Arte,
INBA
*¿Quae utilitas in sanguina
mea?*
*Inventa, perpetrata que a
Nicolao Enrriquez, anno
1729*
firma, cuadrante inferior
derecho

Más allá del tamaño del cuadro, llama la atención la técnica empleada y más aún, la manera de representar el tema tratado; pues si bien la flagelación fue un tópico ampliamente difundido en Europa, aquí predomina el ánimo cruento de la representación diseñada por Enríquez. Del mismo modo, destaca lo profuso de la escena, que obliga al espectador a acercarse al cuadro y recorrerlo con la mirada, en busca de todos los detalles que ofrece.

Acerca del uso de la lámina de cobre como soporte, cabe señalar que gozó desde fechas tempranas de gran difusión en la Nueva España. Es difícil asegurar si la pintura de cobre se desarrolló primero en Italia o en los Países Bajos; sin embargo, lo cierto es que a mediados del siglo XVI el uso de dicho metal como soporte pictórico tenía numerosos adeptos, sobre todo en la realización de obras de pequeño formato; esto debido a las ventajas que el soporte ofrecía a los pintores por encima de los tradicionales, pues además de resistir bien los embates del ambiente, no sufrir ataques biológicos como la tela o la

madera, tiene gran facilidad de preparación²⁹ y por encima de todo, su superficie pulimentada permite desarrollar obras muy minuciosas y con gran acabado.³⁰ Sobre esto, señala la autora Clara Bargellini: “Todo indica que las primeras pinturas en cobre, en el formato de cuadro de caballete, se hicieron en Italia hacia 1530”; posteriormente los flamencos harían propia la técnica, pues se adecuaba a su gusto por los detalles, sobre la apariencia de las cosas.³¹ De igual modo, la autora infiere que a pesar de que la técnica sobre cobre fue aplicada en varios de los virreinos, fue en la Nueva España donde echó profundas raíces; pues si bien durante la primera mitad del siglo XVII, fue una técnica rara sólo practicada por algunos de los mejores maestros capitalinos para mecenas cultos, en el siglo XVIII casi no hubo artista que no pintara sobre cobre, siendo su uso principalmente para espacios devocionales, en especial los privados. Situación que para la autora, manifiesta “la influencia de la pintura flamenca en el virreinato”.³²

Y es que, en efecto, el uso de la técnica durante la primera mitad del siglo XVII, parece relacionarse con la llegada de grandes cantidades de obras provenientes de Flandes a todos los reinos españoles -incluyendo láminas- que interesaron en gran medida a los pintores americanos, debido tal vez, a sus cualidades pictóricas tan precisas y detalladas.³³

²⁹ Antes de pintar se procedía a desengrasar la superficie de la plancha, a continuación se rayaba ligeramente para favorecer la adhesión de la pintura. La plancha de cobre recibía también una imprimación de color claro que tenía la función de dar luminosidad a los colores y evitar el contacto directo del metal con el aglutinante empleado, esto para evitar alteraciones. Cfr. Francisco Fernández Pardo, coord., *Pintura flamenca barroca: cobres, siglo XVI* (Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada Logroño, 1996), 249.

³⁰ *Ibid.*, 249.

³¹ Clara Bargellini. “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 74-75 (1999): 80.

³² *Ibid.*, 81.

³³ *Ibid.*, 83.

La preferencia de los pintores novohispanos por las imágenes pintadas en cobre, traspasó las fronteras gracias a los “indianos”³⁴, que enviaron o llevaron consigo a España y especialmente a las localidades de Navarra, pinturas de pequeño formato destinadas a la decoración de los salones de sus casas solariegas o nativas y presentes para sus amistades; para lo cual se remitieron pequeñas colecciones de cobres cuyos contenidos permitían apreciar devociones particulares o muy extendidas en la Nueva España.³⁵ Ejemplos de esto son, como ya vimos, los seis cobres firmados por el pintor novohispano Blas Enríquez y la obra con el tema de *la Virgen del Camino con san Fermín y san Saturnino* de Nicolás Enríquez.³⁶

Entre los pintores que en la Nueva España manejaron la técnica del óleo sobre lámina, se cuentan a Luis Juárez, Baltasar de Echave Ibía, Alonso López de Herrera, Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra, Miguel Cabrera, José de Páez y, por supuesto, Nicolás Enríquez quien incluso trabajó sobre láminas gruesas de latón de hasta tres milímetros de espesor, de las cuales se conocen trece, que en su mayoría se corresponden con un apostolado.³⁷

Sobre el uso, la misma Clara Bargellini, nos dice que fue “la observación cercana de superficies (...) una de las constantes de las pinturas sobre cobre” como sucedía con aquellas que servían para la devoción individual, ya que el dueño podía acercarse y recorrer

³⁴ Cfr. Fernández Gracia, “Promotores y donantes...,” 74. Utilizo el término “indianos” bajo el mismo significado que ofrece el artículo usado como fuente, cuya definición indica que, fueron llamados indianos aquellos españoles establecidos en tierras americanas. Aunque de modo popular, también se les conoció así a quienes, tras pasar años en América, volvían a sus localidades de origen más o menos enriquecidos y ejercían labores de mecenazgo.

³⁵ *Ibid.* 81-82.

³⁶ *Ibid.* 82-83.

³⁷ Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina...,” 81-90.

de cerca todos los detalles de la imagen; lo mismo que con aquellas colocadas al nivel del ojo en capillas y retablos, las cuales permitían acceder a los detalles de la obra y con ello, generar mayor empatía entre el devoto y lo ahí relatado.³⁸

Es el caso de la pintura que nos ocupa, es verdad que el tamaño obliga y a la vez invita al observador a acercarse para mirar con cuidado lo que está sucediendo durante la flagelación de Cristo. El clima y el escenario en que ésta se desarrolla casi podemos decir que se corresponde con la descripción dada por la monja de Ágreda. Al fondo, un arco de medio punto y una columna, sugieren uno de los patios del pretorio de Poncio Pilatos, prefecto de la provincia romana de Judea y sentenciador de Jesús.³⁹ Ese día, de acuerdo a la “recreación” hecha por sor María de Jesús de Ágreda, era viernes por la mañana y Judea se encontraba llena de gente de Palestina que había concurrido a celebrar la gran pascua del Cordero y de los ázimos;⁴⁰ fiesta del rito judío, donde el día 10 del mes correspondiente, cada familia había de procurarse un cordero sin tacha, macho y de un año como cordero pascual, y sacrificarlo al atardecer del día 14.⁴¹

En la imagen, una columna alta divide la escena y su fuste liso, bañado en sangre, delata su función de soporte martirial instantes antes, cuando todavía fijaba el cuerpo de Cristo atado a ella; tal como delatan los amarres de cuerdas, rotos tan recientemente, que los hilos de las puntas aún se observan alzados y la sangre en el fuste todavía fresca.⁴²

³⁸ Clara Bargellini, “La pintura sobre lámina...,” 95.

³⁹ María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios: Vida de María. Tomo 5/6. Segunda parte. Capítulo 20*, ed. Celestino Solaguren (México: Mínimos franciscanos del perpetuo socorro de María. Casa del desagravio, 1985), 1004.

⁴⁰ *Ibid.* 982-983.

⁴¹ Herbert Haag, *Diccionario de la Biblia* (Barcelona: Herder, 1987), 1457.

⁴² En la iconografía de este tema se emplearon en la pintura dos tipos de columnas, por un lado la columna balaustrada considerada como la auténtica de la Flagelación y resguardada desde el siglo XIII en la iglesia de Santa Práxedes en Roma, pero difundida para el arte hasta fines del siglo XVI tras el Concilio de Trento; y la

En ambos lados de la columna y llenando gran parte del cuadro, se agolpa en torno al condenado, una multitud de personajes para observar lo que sucede, de los cuales sólo se distinguen sus extremidades parciales. En la profusión de gentes, sobresalen personajes como los libertos que portan gorros frigios⁴³ y observan asombrados la escena frente a sus ojos; así como los soldados romanos que se distinguen por los yelmos.

Mientras tanto, el resto de los personajes no destaca por atributos particulares sino que sobresale como multitud furiosa, cuyas expresiones faciales confiesan lo que habita en su interior, pues según Agreda, están transformados en demonios e irritados por la ira de Lucifer, fuente de su crueldad infinita.⁴⁴ De ahí que muchos se observen gritando e incluso vociferando, mientras que otros más, sólo miran al frente y observan al Señor lastimado con expresión iracunda. Escribe sor María de Agreda: “Unos a grandes voces decían: Muera, muera este mal hombre y embustero que tiene engañado al mundo; otros respondían, no parecían sus doctrinas tan malas ni sus obras, porque hacía muchas buenas a todos; otros,

columna alta, inspirada en aquella del Santo Sepulcro en Jerusalén. Al revisar imágenes de la Flagelación, Emile Mâle se da cuenta que aquellas del siglo XVII resultan más conmovedoras que las del siglo XV, ya que antes Jesús se mostraba atado a una columna alta que le permitía permanecer con la espalda recta bajo los golpes de sus verdugos, mientras que a partir del siglo XVII se le observa atado por las manos a la argolla de una columna truncada, de manera que al estar privado de apoyo, se curva bajo los látigos, lo cual hacía la representación de la tortura de Cristo más dolorosa. De este modo, sin desplazar por completo a la columna alta usada antes, la columna baja de Santa Práxedes, se difundió en Francia y en Flandes. *Cfr.* Emile Mâle, *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), 206.

⁴³ El gorro frigio es una especie de caperuza, de forma cónica pero con la punta curvada, habitualmente de lana o fieltro, que en el arte griego del período helenístico aparece como atuendo característico de los orientales, mientras que en la época romana, era el distintivo de los esclavos libertos. *Cfr.* José Luis Lledó Sandoval, *Mosaico romano de Nohedra (Cuenca): su descubrimiento* (Madrid: Visión Libros, 2006), 190. Frigia fue una región de Asia Menor, denominada así por razón de los frigios, indoeuropeos que penetraron en el área con la migración Egea en el siglo XII a. C. Desde el 192 a. C fueron posesión romana. Se considera que Pablo visitó Frigia en su segundo viaje misional (Act 16,6) volviendo allí en su tercer viaje (18, 23). A pesar de que el cristianismo tomó en seguida pie en Frigia, sus habitantes tuvieron siempre mal renombre por sus herejías y su bien conocida religión frigia con su culto orgiástico. *Cfr.* Haag, *Diccionario de la Biblia*, 722.

⁴⁴ Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 988, 991, 996, 1003. En diversos momentos de su narración visionaria, sor María de Ágreda hace mención sobre la incitación que Lucifer ejercía en los observadores de los distintos pasos pasionarios de Jesús, azuzándolos a la maldad.

de los que habían creído, se afligían y lloraban; y toda la ciudad estaba confusa y alterada”.⁴⁵

Al frente de la escena, un conjunto de hombres de gestos feroces atienden con rabia el cometido asignado, además del rostro furioso, son los músculos contractos de sus brazos y piernas, los que revelan la fuerza con que los miembros proveen los azotes al debilitado cuerpo del Salvador: “Para ejecutar este aviso y persuasión del demonio y acto tan injusto fueron señalados seis ministros de justicia o sayones robustos y de mayores fuerzas, que, como hombres viriles y réprobos y sin piedad, admitieron muy gustosos el oficio de verdugos (...)”.⁴⁶ Entre ellos, sobresale el personaje que sostiene cuerdas iguales a las del Cristo caído y aquel con turbante blanco, que da un paso atrás y gira la cintura para dar mayor vigor al golpe que el brazo está a punto de asestar. Atrás, una figura feroz de faldón azul y pecho hinchado con aire, patea con el pie desnudo y sucio el cuerpo sangrante de Jesús, al tiempo que sostiene en la mano unas cadenas de eslabones ensangrentados. Nótese el contraste que existe entre la monstruosidad del mal y la hermosa mansedumbre del Salvador.

Destaca también al frente, la figura de piel oscura y vestimenta azul, que con el brazo detiene ese otro del hombre a su lado, sólo para ganar el turno de propinar el golpe siguiente.⁴⁷ Junto con el color, su expresión iracunda también es señal de la pérdida de humanidad que la maldad resguardada en su interior le ha merecido, por eso se ha

⁴⁵ Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 983.

⁴⁶ *Ibid.* 1003.

⁴⁷ La presencia de personajes de tez oscura dentro de los cuadros que representan la Flagelación, fue común para señalar la maldad que resguardaban los hombres presentes en ese acto de injusticia, tal como lo demuestra el hombre de piel oscura, que ya Giotto colocaba entre los verdugos en la Capilla de la Arena de Padua (1304-1306).

transformado en una suerte de demonio y dicha mudanza ha llegado hasta su aspecto físico.⁴⁸

Por delante de la columna destacan dos hombres más, uno vestido en azul que arranca la piel de la espalda de Cristo y otro más con camisola anudada al hombro, que pateo su costado mientras lanza los flagelos hacia las costillas de la desfalleciente imagen del Cordero, dejando expuestos la columna vertebral y otros huesos del Salvador⁴⁹. Cometido que hace más cruenta y explícita la escena, misma que alcanza su clímax, patético, en la cantidad de sangre derramada en el suelo así como en los jirones de ropa y piel que se desprenden del maltratado cuerpo de Jesús.

Un personaje falta de señalarse, el hombre que a la siniestra del observador y colocado de espaldas, atrae la atención debido a su mirada decidida, el rostro individualizado y la expresión compasiva que adopta al observar el sufrimiento de Cristo, así también por su intención caminante y el filo que empuña con la diestra. De acuerdo a las revelaciones hechas por la Virgen María a santa Brígida de Suecia, este personaje podría

⁴⁸ De ahí que en su texto, sor María de Ágreda describa a los sayones como: “fieras humanas pero con insania diabólica” Cfr. Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 1005. Sobre la apariencia feroz de los sayones, la historiadora del arte Paula Mues Orts en su estudio sobre el pintor José de Ibarra, sugiere que pudieron surgir de la obra de Charles Le Brun *Conférence sur l'expression générale et particulièr* (1688). El manejo de los estados de ánimo en la pintura novohispana de acuerdo a las expresiones codificadas por Le Brun, lo observa en dos obras en particular, en la pieza *San Joaquín con la Virgen María* del Museo Nacional del Virreinato, la autora destaca el uso de la expresión de la *alegría* propuesta por Le Brun, mientras que en el cuadro estudiado *La Flagelación*, mira las recomendaciones más atroces sobre cómo pintar los ojos, cejas y boca; siendo ésta la obra más temprana de la Nueva España, en mostrar la aplicación de la teoría lebruniana según la investigadora. Sobre esto, Mues especula que Enríquez pudo obtener desde fecha muy temprana una edición de la *Conferencia...*, la cual más tarde –ya fuese esa u otra edición- pasó a manos de Ibarra, quien la empleó dentro de la academia que dirigió. Cfr. P. Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados” (tesis de doctorado, UNAM/FFyL, 2009), 329, 337-338. Sobre Le Brun véase: Jennifer Montagu, *The Expression of the Passions*, (Hong Kong: Yale University, 1994) y Jennifer Montagu, “The theory of the musical modes in the Académie Royale de Peinture et de Sculpture,” en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LV (1992): 233-248 citados en Mues, “El pintor novohispano...”.

⁴⁹ Los instrumentos de tortura representados por Enríquez en la pintura son cuatro: los flagelos con forma de correas o cuerdas, ramales de varas de espino, cadenas metálicas y cuerdas con la punta anudada a una suerte de bolas de metal.

corresponderse con aquel hombre que de entre la multitud, salió valientemente en defensa de Cristo y cortó los amarres de sus manos:

Cuando estaba de esta suerte mi Hijo todo bañado en sangre y despedazado, sin haber en todo su cuerpo cosa sana, ni donde se pudiera dar un azote, un hombre riñó a los verdugos con enojo, diciéndoles: ¿Por ventura queréis matar a este antes que lo juzguen? Y al punto le cortó las ligaduras que le sujetaban. Una vez libre las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus pies, todo lleno de sangre (...).⁵⁰

Siglos más tarde otra monja visionaria, la beata Ana Catalina Emmerick, brindaría más datos sobre este hombre piadoso, al referir que se trataba de un extranjero de clase inferior, pariente del ciego Ctesifón, curado por Jesús, quien surgió de entre la multitud y con una hoz cortó las cuerdas para después esconderse entre la muchedumbre.⁵¹

Como se puede observar en esta pintura, Enríquez decide no seguir al pie de la letra un relato en particular, sino darle un giro y narrar, a través de los detalles compositivos, el resultado de una combinación de diversas fuentes escritas que en conjunto recrean un momento específico de la Flagelación, éstas son: la Biblia con su escueta alusión a este momento, la misma tradición de representación que le proporciona diversos elementos iconográficos, el relato de sor María de Ágreda que narra los sucesos de la Pasión, entre

⁵⁰ Brígida de Suecia, “Interesante compendio de la vida de la Virgen María, y tristísima narración de la Pasión de su divino Hijo, Libro primero, Revelación 9,” en *Revelaciones Celestiales de Santa Brígida de Suecia*. <http://es.scribd.com/doc/3303388/Revelaciones-Celestiales-de-Santa-Brigida> (consultado el 13 de diciembre del 2013)

⁵¹ Ana Catalina Emmerich, *La amarga Pasión de Cristo*, transcritas por Clemente Brentano, versión de Carme López (Barcelona: Planeta, 2004) 78.

<http://bibliotecacatolicadigital.org/mediafire/Emmerick,%20Anna%20Katharina%20-%20La%20amarga%20Pasion%20de%20Cristo.pdf>. (consultado el 11 de marzo 2014)

Si bien diversas interpretaciones pueden proponerse para explicar la presencia de este hombre dentro de la pintura de Enríquez, es importante destacar que, ninguna otra versión escrita o plástica conocida, ha concedido importancia a un personaje con cuchillo en mano dentro de la temática de la Flagelación; lo que refuerza la idea de que Enríquez, pudo haber tomado de santa Brígida, el concepto-figura del “hombre piadoso que, al ver el castigo que los sayones estaban provocando en Jesús, detuvo el martirio y cortó sus ligaduras” para componer el cuadro.

ellos el de la flagelación donde refiere las heridas causadas a Cristo⁵² y aquel de santa Brígida de Suecia, de donde extrae la figura del hombre piadoso que detiene el martirio y libera al Redentor.

En este sentido, vale la pena hacer un recorrido por la narración visual que Enríquez pudo haber planteado en la imagen. Miremos, en primer lugar, la columna alta, cuya sangre en el fuste revela que ha sido ahí donde se inició la Flagelación; e imaginemos a Jesús atado a ella, mientras ha sido golpeado por los sayones encomiados para el trabajo. A continuación, la furia de éstos se rebosa a tal grado, que aquel hombre a la derecha con las cuerdas en mano libera a Cristo de la columna, pero no como acto de misericordia, sino con el propósito de continuar el martirio en un espacio libre pasos adelante, que les permita a varios de los hombres viles golpear y patear a la vez; todo esto para acrecentar la humillación del Señor y para que la furia, ahora desbordada, pueda dar rienda a su maldad. Tal ha sido el tormento, que el cuerpo de Cristo no resiste más, las piernas tambalean y éste cae en posición reptante de la cual ya no puede levantarse; las rodillas le sangran, su cuerpo desgarrado muestra los huesos de la espalda que debieran estar cubiertos, las manos aún atadas apenas le sostienen para no caer por completo y finalmente, su sangre se desborda empapando la tierra donde se confunden los jirones del paño de honestidad y de piel que le han sido arrancados, “y repitiendo los inhumanos golpes rompieron la inmaculada y virgíneas carnes de Cristo, nuestro Redentor, derribando al suelo muchos pedazos de ella y

⁵²Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 1005. Francisco de la Maza menciona el libro de Sor María de Ágreda como una fuente de inspiración para los temas pasionarios del Barroco. Ejemplo de ello fueron los “Cristos sangrantes” que llenaron con sus heridas y su sangre los templos de los siglos XVII y XVIII. Asimismo, sugiere que de esta fuente pudo provenir la llaga de la mejilla que algunos Cristos muestran y que permite ejemplificar los golpes propinados en el rostro, además de poder lucir el hueso al fondo de la llaga. *Cfr.* Francisco de la Maza, “Los Cristos de México y la monja de Ágreda,” *Boletín INAH* 30 Diciembre (1967): 1-3.

descubriendo los huesos en muchas partes de las espaldas”.⁵³ Ante el dolor, Cristo levanta la cabeza, lo que nos permite mirar sus cabellos desenmarañados, así como su blanco rostro barbado que, agotado, con expresión dolorosa, ojos lánguidos y boca apenas abierta pregunta, con el poco aliento que le resta, : *¿Quae utilitas in sanguina mea?* Cuya traducción literal sería: *¿Cuál es la utilidad de mi sangre?*

Al ver su dolor, un hombre, movido por la compasión y la piedad, saca el cuchillo de la funda y avanza hasta donde se halla Jesús para cortar sus amarres y terminar el martirio. Este es el momento que pienso ha decidido plasmar Enríquez, el instante justo en el que el único hombre con bondad en su corazón, decide soltar a Cristo.

La obra de arte, de acuerdo a Baxandall, es una actividad humana realizada bajo un propósito y por tanto causada; es decir, que al momento de realizarla el autor lo hizo en persecución de una idea nutrida de causas y expectativas. De ahí que considerar los cuadros como objetos de explicación histórica implique la identificación de una selección de sus causas.⁵⁴

Así pues, el mensaje de la pintura de Enríquez, no es sobre la flagelación en sí sino sobre la maldad que puede habitar en el corazón de los devotos y que, debido al gran amor que Cristo tiene al hombre, lo lastima al grado de robarle el aliento; sin embargo, el alma del fiel no está perdida pues así como aquel hombre que detuvo el martirio de Jesús, siempre puede cambiar sus acciones y corregir su camino, todo, por amor a Cristo que sufrió por amor al hombre. Una propuesta que podría ser apoyada también por el tipo de firma que el artista decidió usar para la obra, pues según explica la investigadora Clara

⁵³ Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 1007.

⁵⁴ Baxandall, *Modelos de intención...*, 18, 135.

Bargellini, si bien ésta remite al autor como creador de imágenes –la firma como parte del discurso de la obra- el que añade la palabra “inventa”, nos hace ver que fue él quien desarrolló la idea de la pintura, con clara muestra de orgullo profesional; pero, el que además incluya “perpetrata” resulta una expresión única, que de acuerdo a la autora bien pudo significar, la responsabilidad que el propio pintor tuvo en el sufrimiento de Cristo, a modo de confesión pública y partícipe acto de contrición.⁵⁵

En el ámbito plástico, Enríquez, más allá del patetismo, decide no recurrir a las formas tradicionales de representación, sino que subvierte el discurso para dar mayor énfasis al mensaje. La obra de arte, sugiere Baxandall, es “como hacer marcas sobre una superficie plana, de modo que el interés visual de éstas, esté orientada a un fin”. Este es su “interés visual intencional”.⁵⁶ De este modo, el pintor desprende a Cristo de la columna y lo coloca con el rostro de frente al observador, para que éste encare el precio de sus acciones. Lo que se refuerza mediante la triangulación compositiva, que se juega entre los elementos del cuadro, por un lado, los sayones convertidos en energúmenos que descargan su furia en Cristo y al hacerlo, nos obligan a ver las llagas provocadas y la sangre, que a su vez nos conduce a donde está el hombre piadoso, quien con su mirada y acción nos hace regresar a Cristo, pero ya no hacia la espalda lastimada, sino a su rostro; lo que nos involucra en la escena, no como meros observadores de un cuadro, sino como testigos del suceso, condición que cobra vigor con la pregunta hecha por Jesús: *¿Quae utilitas in sanguina mea?* Expresión surgida del fragmento 10 del Salmo 30 de la Biblia hebrea y 29 de la

⁵⁵ Clara Bargellini, “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos,” en *El proceso creativo* (México, IIE, 2006), 222-223.

⁵⁶ Baxandall, *Modelos de intención...*, 58-59.

Biblia Vulgata titulado *Acción de gracias después de un peligro de muerte*⁵⁷ perteneciente al primer grupo davídico, el cual se tradujo en la Biblia al español como: “¿Qué utilidad te acarreará mi muerte, y el descender yo a la corrupción del sepulcro? ¿Acaso el polvo cantará tus alabanzas, ó anunciará tus verdades?”⁵⁸

Domine, clamabo; et ad Deum meum deprecabor. 10 Quæ utilitas in sanguine meo, dum descendo in corruptionem? Nunquid confitebitur tibi pulvis, aut annuntiabit veritatem tuam? 11 Audivit Dominus, et misertus est mei;

Un cuestionamiento que a primera vista puede verse apropiada a la imagen, pues Cristo pregunta tanto a Dios Padre como al hombre cuál es la utilidad de derramar su sangre; sin embargo, también describe un dogma, pues la única utilidad de la encarnación de Jesús y por ende de su pasión, es la salvación de los hombres a través de su muerte. Sin ella, este misterio no tendría sentido, pues no habría Resurrección, episodio base de la fe cristiana. Sobre esta utilidad ya había meditado San Jerónimo, de ahí que lo haya incluido entre sus elucubraciones⁵⁹

⁵⁷ *Biblia de Jerusalén Ilustrada*, censor Lorenzo Turrado (Barcelona: Ediciones Nauta, 1968), 658-660.

⁵⁸ Félix Torres Amat, “Salmo XXIX. Hacimiento de gracias a Dios después de grandes tribulaciones y peligros,” en *Los salmos de David traducidos de la Vulgata latina al español* (Madrid: Imprenta de Don León Amarita, 1824), 38.

<http://books.google.es/books?id=4Ogd5Ou16lC&printsec=frontcover&dq=los+salmos+de+david+traducidos+de+la+biblia+vulgata&hl=es&sa=X&ei=kj3wUvPIBMidyQHc4GIAQ&ved=0CEgQ6AEwAw#v=onepage&q=%20utilita&f=false> (consultado el 30 octubre del 2013)

Los salmos fueron una forma de poesía lírica religiosa surgida en Israel y cultivada desde sus orígenes, que desde el punto de vista estilístico se dividen en himnos, súplicas y acciones de gracias. Estos últimos se caracterizan porque el agradecimiento forma parte esencial del poema y pueden ser colectivos o individuales. Los primeros se emplean por el pueblo para agradecer la liberación de un peligro, la abundancia de las cosechas y los beneficios concedidos al rey, mientras que los segundos se caracterizan por una constitución interna que evoca los males padecidos y la oración atendida para después, expresar su agradecimiento y exhortar a los fieles a alabar a Dios con ellos. *Cfr. Biblia de Jerusalén...*, 657.

⁵⁹ Giuseppe Maria Rugilo, *Il salterio davidico e l'interpetre cristiano: concordemente espressi in ampia poetica-lirica italiana parafrasi. Volumen 3* (Nápoles: Stamperia Simoniana, 1785), 362. <http://books.google.es/books?id=5ZwLnMvoQJ0C&pg=PA362&dq=qual+utilita+sanguina+mea&hl=es&sa=X&ei=P0DwUvH2CeyFyQHxwoH4Aw&ved=0CEYQ6AEwAg#v=onepage&q=qual%20utilita%20sanguina%20mea&f=false> (consultado el 30 de octubre del 2013).

S. Girolamo già mi prevenne : *quæ utilitas in sanguine meo, si non resurrexero ? Nulla est utilitas quod sanguinem effudi, nisi resurrexero a mortuis . Numquid confitebitur tibi pulvis ? Pulvis, idest, turba impiorum, quæ velut pulvis omni vento doctrine movetur, si non resurrexero, non confitebitur tibi.* Si osservi la somma proprietà di ciascuna di queste parole nella Sacratissima boc-

Tal como en el siglo XIII, según describe Emile Mâle, Enríquez recupera las intenciones medievales, como aquellas buscadas a través de las *Meditaciones* sobre la vida de Jesucristo y atribuidas a san Buenaventura -aunque hoy se sabe que fueron escritas por un franciscano desconocido- las cuales “difieren de todo lo que el Evangelio había inspirado hasta entonces en el Occidente cristiano”, pues los otros libros se dirigían al intelecto y éste a la emoción.⁶⁰

En ese libro escrito como respuesta para una mujer, una religiosa de la orden de Santa Clara que le expresara “que [lo que] más desea es ser emocionada”, le presenta una serie de cuadros sobre la vida de Jesús, en los que la imaginación suple la “verdad histórica”. En estas escenas se destacan algunos trazos patéticos, que bien podrían corresponder dice Mâle, a un gran artista.⁶¹ “Ciertamente la Pasión nunca ha dejado de ser el centro del cristianismo: pero antiguamente la muerte de Jesús era un dogma dirigido a la inteligencia mientras que ahora se trata de una imagen conmovedora que habla al corazón”;⁶² ya que dentro de la religión, un arte donde el dolor no tenga un puesto, es incapaz de expresar toda la naturaleza humana. En este sentido, continua Mâle, el arte gótico lo que buscaba exaltar, no era el sufrimiento como última palabra del Evangelio,

⁶⁰ Mâle, *El arte religioso...*, 100.

⁶¹ *Ibid.*, 87.

⁶² *Ibid.*, 97.

sino el amor, pues lo que representaban las imágenes, era la figura de un Dios que murió por los hombres.⁶³

Sobre la función del cuadro analizado, cabe señalar el uso que dicho tópico ha tenido a lo largo del tiempo como recordatorio de los dogmas de la cristiandad, entre ellas la salvación adquirida a causa de las penas sufridas por Cristo. En su artículo “Amoroso horror”, Clara Bargellini dice que la figura martirizada y sangrante de Jesús es probablemente la imagen más explícita y más recurrente en toda la historia del arte, ya que aparece con insistencia en el arte cristiano de la Baja Edad Media y posteriormente en la época de la Contrarreforma, como resultado de un largo proceso de reformas religiosas en que recobra fuerza, aunque luego habrá de debilitarse a partir del siglo XVIII.⁶⁴

La memoria de la Pasión y muerte de Cristo aumentaría la fe católica, de ahí el desarrollo de una forma de plástica patética que tuvo en la Pasión su principal y casi único tema, el cual fue objeto de enorme difusión, *sanguis viri dolorum, redemptio mundi*, especialmente en el Barroco cuando los temas pasionarios incrementaron su dramatismo y sentido fúnebre. Muestra de ello, es el auge de temas como: el *Varón de Dolores*, *Cristo de la Sangre*, *Humildad y Paciencia de Cristo*, la *Misa de San Gregorio* y el *Lagar o Prensa Mística*.⁶⁵

El género de los programas, como sugiere Ernst Gombrich, estaba basado en ciertas convenciones enraizadas en el respeto renacentista por los textos canónicos y la antigüedad. De ahí que para encontrarlo, la mejor herramienta del iconólogo, sea la interpretación

⁶³ Mâle, *El arte religioso...*, 100.

⁶⁴ Clara Bargellini, “Amoroso horror,” en *Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM/IE, 1995), 499.

⁶⁵ José Cesáreo López Plasencia, “Sanguis Viri Dolorum, Redemption Mundi. Una Alegoría de la Pasión de Cristo en la escultura española del Barroco,” *Anuario de Estudios Atlánticos* 50 (2004): 2.

convertida en reconstrucción de una prueba perdida, la cual no sólo debe ayudar a determinar cuál es la historia ilustrada en el cuadro, sino que su objetivo es averiguar el significado de esa historia en ese contexto concreto; es decir, reconstruir lo que se pretendía significase.⁶⁶ En este sentido, insiste Gombrich, sólo se llega al significado pretendido de una obra, una vez que se ha decidido a qué categoría o género se pretendió que perteneciera dicha pieza.⁶⁷

De este modo, la función que el cuadro de Enríquez pudo haber ejercido en su contexto, fue como imagen íntima o privada de devoción. Esto debido a la temática tratada, la manera de componer la imagen y el formato del cuadro, pues como vemos la obra no es una imagen religiosa especializada como lo sería aquella destinada a un altar, sino una forma de representación privada que goza de más libertad y está presente como un foco para la mente durante sus horas de devoción. Dicha idea se puede sustentar en los precursores que este tipo de imágenes tienen en la literatura devocional, como sucede con *Los libros de las horas*, un género medieval tardío desarrollado para promover la devoción privada, el cual era frecuentemente ilustrado con figuras de Cristos cuya carne sangraba y que a través de las heridas se buscaba conectar al fiel con el aspecto humano y sufriente de Jesús.⁶⁸ Este nuevo énfasis dado a la carne sangrante, enfatizó el poder de la meditación primaria entre Dios y hombre.⁶⁹

⁶⁶ Ernst H. Gombrich, *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte de renacimiento* (Madrid: Alianza, 1983), 18.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ James Clifton, *The body of Christ in the art of Europe and New Spain 1150-1800. Museo de Bellas Artes de Houston* (Munich: Prestel, 1997), 16.

⁶⁹ *Ibid.*, 17.

El poder de la imagen le confiere la cualidad de ser memorable, gracias a la capacidad retentiva de la visión, pues las cosas vistas se adhieren mejor a la mente; de ahí que se pensara que el pintor tenía un poder particular, ya que podía utilizar sus medios para hacer cosas que otros medios no podían hacer; en el caso de la pintura religiosa, permitir al fiel visualizar su devoción.⁷⁰ De ahí que, el contemplar las imágenes fuera suficiente para poder meditar sobre los acontecimientos de la Pasión de Cristo; pues la función de la imagen más allá de contar una historia y exponer un discurso sagrado, lo que trataba era de instruir, recordar y conmover al fiel.⁷¹ Al respecto escribió la monja de Ágreda: “Delito es contra el amor y la piedad ver padecer tormentos al inocente y pedirle mercedes sin entrar a la parte de sus penas”.⁷²

Seguir las imágenes de la vida de Jesús con empatía y tratando de identificarse con él, a través de la meditación y la oración, conectaba con la vertiente privada de la devoción, pues la lectura de las imágenes se realizaba desde un ritmo individual. De esta manera, la variedad de los detalles eran llamadas de atención colocadas para provocar una reacción o emoción en el observador que las miraba de cerca. En este sentido, se trataba de recrear episodios que invitaran a la meditación con el fin de compartir el dolor sufrido por el Salvador. Este tipo de prácticas fueron producto de la *Devotio Moderna* propuesta para las prácticas penitenciales, cuya inspiración surgía de obras como la *Mística Ciudad de Dios* de

⁷⁰ Baxandall, *Modelos de intención...*, 11-12.

⁷¹ A. Robin, “Los Cristos del México virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes” (tesis de maestría, UNAM/FFyL, 2002), 99-100.

⁷² Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 989.

sor María de Jesús de Agreda, los *Evangelios Apócrifos*, las *Meditaciones* del pseudo Buenaventura y las *Revelaciones* de Santa Brígida.⁷³

La imagen tiene la disposición, dice Baxandall, de propagar movimientos y sensaciones. De ahí que, en el pensamiento y discurso, esté arraigada la conciencia de que el cuadro tiene un efecto sobre las personas al ser un producto de la acción humana.⁷⁴

La *Devotio Moderna* encontró en la Pasión de Cristo los mejores episodios para sus meditaciones, y fue justo bajo esa intención por conmocionar, que las narraciones y las imágenes se volcaron “terriblemente violentas”, pues buscaban inducir las reacciones más sentidas. “[Es necesario que] cuando te concentres en estas cosas durante la contemplación, hagas como si de verdad estuvieses presente en el momento mismo en que Él sufría, y cuando te lamentes, actúa como si tuvieses a Nuestro Señor sufriendo ante tus mismos ojos y como si estuviera allí para recibir tus oraciones”.⁷⁵ Esta es la esencia de la imitación de Cristo, que permite por medio del desarrollo de la culpa, la empatía y el sufrimiento llegar a Dios.

Sin embargo, un problema se presentaba al exponer el patetismo en imágenes devocionales privadas, y esto tiene que ver con el hecho de conservar el decoro en estas imágenes tan sangrientas.

El decorum, es una consideración dominante en la tradición clásica, acerca de los principios que debían regir la aplicación de ciertos temas en contextos concretos.

⁷³ P. Romero Pereyra, “La sangre de Cristo en la Nueva España: una devoción, un imaginario y su función social 1736-1859. Capítulo 3” (tesis de licenciatura, UNAM, 2009), s/p.

⁷⁴ Baxandall, *Modelos de intención...*, 20.

⁷⁵ David Freedberg, *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y teoría de la respuesta* (Madrid: Cátedra, 1989), 41, en Pereyra, “La sangre de Cristo...Apéndice,” s/p.

Significaba lo adecuado y quería decir, que había temas apropiados para determinados contextos.⁷⁶

Para Clara Bargellini, las imágenes de Jesús desfigurado atraían y repelían al mismo tiempo, esto era el “amoroso horror”, pues a la vez que generaban compasión y piedad ante el sufrimiento, también causaban repulsión.⁷⁷ Este problema relativo al decoro, se hizo evidente en las acusaciones hechas en contra de artistas que plasmaban representaciones exageradas, las cuales proliferaron a lo largo del siglo XVIII, debido a su uso para la meditación y la práctica religiosa privada.⁷⁸

A pesar de esto, lo que resulta claro es que la pintura de la Nueva España elaboró su propio idioma devocional, uno que enfatizaba un inusual nivel de sufrimiento e incluso de tortura hacia el cuerpo de Jesús; pues como afirma James Clifton, los pintores creían que a través de la visualización del cuerpo humano de Dios, los individuos podían interiorizar mejor y aproximarse a lo divino.⁷⁹ Todo esto gracias a la capacidad que tienen las imágenes para ser narrativas, icónicas o bien ambas, como sucede con las *andachtsbild* o imágenes devocionales, las cuales son construidas como semi-narraciones que buscan ofrecer al observador la ocasión para la absorción privada contemplativa, a diferencia de las imágenes meramente icónicas que sólo sirven como objeto de oración.⁸⁰

⁷⁶ Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, 19.

⁷⁷ Bargellini, “Amoroso horror...,” 517.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Clifton, *The body of Christ...*, 20.

⁸⁰ *Ibid.*, 14.

3. *La Flagelación*. Antecedentes iconográficos y visuales del cuadro

Una vez realizada la descripción, base del método propuesto por Michael Baxandall, se pueden realizar a partir de ésta, inferencias simples que, a continuación, se deben ratificar mediante la comparación con obras anteriores del autor, que verifiquen si en efecto, el cuadro en estudio es tan peculiar como se cree. El corpus de obra de un artista, clarifica algunos de los problemas del medio que el autor enfrentó, pues permite conocer el *troc* o relación entre el pintor y su cultura.⁸¹ Sin embargo, la falta de noticia sobre obras anteriores del pintor Nicolás Enríquez así como la falta de datación de sus cuadros, obliga que sea, a partir de la tradición pictórica, que se trate de comprender la particularidad de su obra *La Flagelación*.

La Pasión de Cristo fue ampliamente difundida desde el siglo cuarto, sin embargo durante la Edad Media tardía (s. XIV - XV),⁸² fue que se puso un particular interés en el tema del sufrimiento de Jesús tanto en la literatura devocional como en las artes visuales, tal como lo demuestran los diferentes *autos* teatralizados surgidos alrededor de la Pasión y Resurrección que, con miles de versos y varios días de duración, mezclaban relatos bíblicos con material legendario y hasta inventado para rellenar los espacios desconocidos. Las representaciones se caracterizaron por estar compuestas de episodios de acción muy esquematizados y figuras convertidas en tipos de fácil comprensión para el espectador; así

⁸¹ Baxandall, *Modelos de intención...*, 11-12.

⁸² G. Duchet-Suchaux, *Guía iconográfica de la Biblia y de los santos* (Madrid: Alianza, 2009), 211.

como la combinación de temas y actitudes sacros y profanos, donde también se incluía lo cómico, útil como contrapunto para las escenas de martirio y tortura, a menudo atroces y realistas.⁸³

Otros ejemplos de esto, se pueden observar en la literatura religiosa de la época, como sucedió con Ludolf de Sajonia, quien escribió que: “un cristiano debería traer a su mente la Pasión por lo menos siete veces al día”, además de emularla en seis modos diferentes como imitación, compasión, admiración, exultación, resolución y descanso en ella.⁸⁴ Por su parte, san Bernardo también apuntó al respecto, que el cristiano debía leer diariamente para recordar la Pasión, pues no había nada que encendiera más el corazón del hombre, como la frecuente y atenta meditación en la Pasión y humanidad de nuestro Señor.⁸⁵

Por su parte, dentro de la iconografía cristiana el tema de la Flagelación apareció en los salterios a partir del siglo IX, cuya representación desde entonces y hasta el siglo XIV incluyó sólo tres personajes: Cristo y dos verdugos azotándole, aunque en algunos casos ya desde el siglo XII estuvo presente también la figura de Poncio Pilatos. Sobresale el hecho de que, desde ese tiempo los sayones hayan sido descritos con rasgos animalizados e inclusive, en ocasiones, pintados con tonos de piel más oscura, en clara alusión a la maldad habitante en ellos. Así también, llama la atención la postura de Jesús, amarrado a la columna con las manos al frente y no a la espalda como será costumbre años después.

⁸³ Erika Wischer, ed., *Historia de la literatura. Volumen II. El mundo medieval, 600-1400* (España: Akal, 1989), 415.

http://books.google.es/books?id=k0lvckqfnmIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&ad=0#v=onepage&q&f=false (consultado el 3 diciembre del 2013).

⁸⁴ Duchet-Suchaux, *Guía iconográfica...*, 211.

⁸⁵ Clifton, *The body of Christ...*, 60.



Fig. 1 *Flagelación de Cristo*, 1275u
tinta y pigmentos sobre vitela
Dentro del Libro de las Horas de Salvin
Foto: Catálogo en línea V&A



Fig. 2 *La Flagelación*, h. 1300
paño de altar de Zehdenick,
bordado en filigrana
Museo de la ciudad de Berlín
Foto: Lucero de la Paz



Fig. 3 *Escenas de la Pasión de Cristo*, 1240
tinta, pigmentos y oro sobre vitela
Dentro del Libro de Horas De Brailles, f. 1r.
Foto: Catálogo en línea V&A

La economía de personajes es un aspecto que después cambió –tal vez por influencia del teatro- incrementando el número de estos y la complejidad de la escena, tal como sucedió con Duccio de la Maestá que introdujo a Poncio Pilatos y un grupo de espectadores judíos, ya no sólo como público, sino como parte de la narración, o Piero Della Francesca que situó a tres personajes del tribunal entre los asistentes e incluso planteó dos escenas simultáneas dentro de la obra.

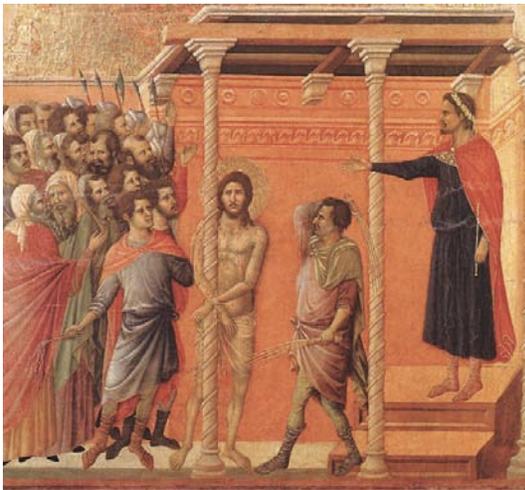


Fig. 4 Duccio Maesta
Flagelación, 1308-11
acuarela sobre madera
50 x 53.5 cm
Museo dell' Opera del
Duomo, Siena
Foto: ArteHistoria



Fig.5 Piero della Francesca
*La Flagelación de
Cristo*, 1450-55
óleo sobre tabla
58.4 x 81.5 cm.
Galería Nacional de las
Marcas
Foto: ArteHistoria

Ya en el siglo XVI, alcanzaron gran popularidad las escenas de la serie de la Pasión realizadas por Durero, como sucedió con aquella que describía la imagen del *Varón de*

Dolores, bajo la inspiración de las revelaciones místicas de la santa Brígida de Suecia y que formó parte de *La Pequeña Pasión* (1509-1511) -36 xilografías publicadas en 1513 bajo el título *Passio Christi ab Alberto Dürer Nureburgense effigiata cu variis carminibus Fratris Benedicti Chelidonii Musphili-*. Dado su gran realismo, patetismo y fuerza expresiva, ésta imagen –junto con otras de Wierix- fue empleada como modelo para otros temas iconográficos, como se puede observar en la escultura el *Cristo del perdón* de Bernardo del Rincón; usada para presidir los autos de fe en Valladolid, España; pues sus características lograban despertar la “devoción, conmiseración y arrebató de los corazones”.⁸⁶ Mismas razones que hicieron tan célebres las imágenes planteadas por Durero, las cuales después fueron ampliamente socorridas en el contexto privado de los libros de rezos.⁸⁷



Fig. 6 Alberto Durero
*El varón de Dolores de pie con
las manos alzadas*, ca. 1500
Cleveland Museum of Art.
Cleveland, Ohio.
Foto: Catálogo en línea V&A

⁸⁶ López Plasencia, “Sanguis Viri Dolorum...,” 14.

⁸⁷ Clifton, *The body of Christ...*, 66.



Fig. 7 Bernardo del Rincón
Cristo del Perdón, 1661
Real Monasterio de San Quirce
y Santa Julita. Valladolid,
España.
Foto: José López Plasencia,
“Sanguis Viri Dolorum,
Redemption Mundi. Una
Alegoría de la Pasión de Cristo
en la escultura española del
Barroco.”

A partir de 1500, la escena se compuso mediante tres grupos de figuras, al centro Jesús de pie, atado por la espalda a una columna alta y vestido con apenas un paño blanco; a su lado, los verdugos representados en pares o tercias, armados con látigos o varas de espino y casi siempre pintados de manera brutal y caricaturizada;⁸⁸ y por último, personajes diversos convertidos en tipos, según los gustos del artista y los intereses devocionales del cliente, cuyo número se fue incrementado con el tiempo hasta llegar a representar verdaderas multitudes alrededor de la narración principal. De entre la muchedumbre, destacan algunos como Poncio Pilatos quien fue pintado elegantemente vestido junto al Cordero o asomado por una ventana o baranda observando el martirio; el sayón que sentado o en cuclillas sobre el suelo ata un conjunto de varas o jala las cuerdas de los pies de Cristo

⁸⁸ Cruz Martínez de la Torre, *Mitología clásica e Iconografía cristiana* (Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2010), 273.

y la presencia de un niño, único que dentro de la escena pareciera –las más de las veces– condolerse o asombrarse con lo que está sucediendo.



Fig. 8 Monogramista AG
La Flagelación, c. 1450-1500
grabado en papel
14.7 x 10.8 cm.
firma en el borde inferior
Alemania
Foto: Catálogo en línea V&A



Fig. 9 Lucas van Leyden,
(1494-1533)
La Flagelación, Pasión
Circular, 1509 grabado
Foto: Catálogo en línea,
National Gallery



Fig. 10 Harmen Jansz Muller, (impresor) *Las siete heridas sangrantes de Cristo* (The seven bleedings of Christ), 1565 grabado sobre papel 20 x 24.7 cm. Netherlandish Foto: Catálogo en línea V&A

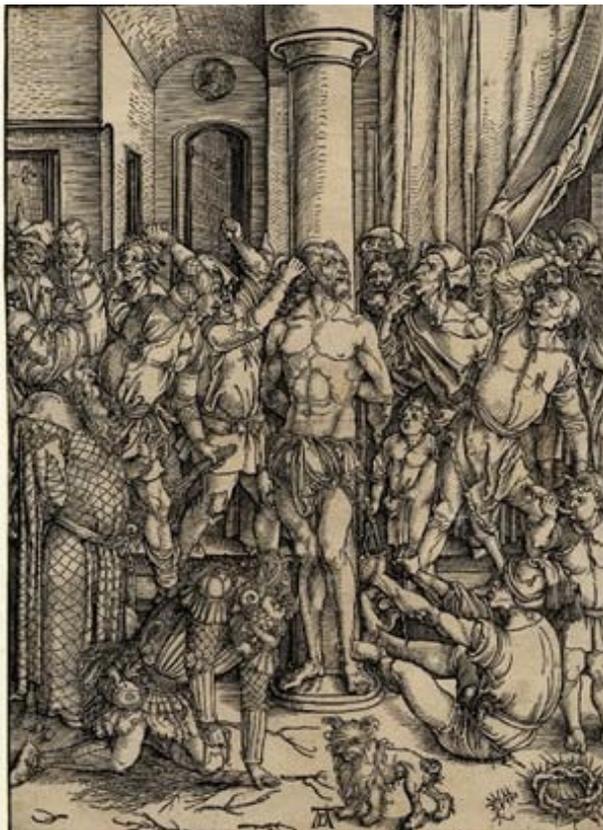


Fig. 11 Alberto Durero *La Flagelación, La Pasión* grande c. 1497 – 1500 grabado en madera sobre papel, impreso 38.1 x 27.2 cm. firma en el bloque Foto: Catálogo en línea, National Gallery



Fig. 12 Albrecht Altdorfer
Caída y redención del hombre, c. 1513
grabado en madera sobre papel
7.2 x 4.8 cm.
firma en la columna con monograma
Alemania
Foto: Catálogo en línea V&A



Fig. 13 Diseño de Martín de Vos (1532-1603), impresor Anton II Wierix (1555-1604), publicado por Eduard van Hoeswinckel
Dominicae Passionis Mysteria, 1580-1585
grabado
Antwerp, Belgica.
Foto: Catálogo en línea V&A

Si bien en los siglos anteriores ya se habían gestado ciertos cambios en la composición de la escena, ésta mantuvo algunos rasgos inalterables, el más sobresaliente, la postura perfecta y el rostro calmado de Jesús, ambos reflejos de su fuerza física y emocional y afirmación absoluta de su divinidad, más que de su naturaleza humana.

Estaba Lucifer muy atento y sus demonios también a cuanto pasaba, y con insaciable furor, viéndose ocultamente vencido y atormentado de la invencible paciencia y mansedumbre de Cristo nuestro Señor, desatinábale su misma soberbia e indignación, sospechando que aquellas virtudes que tanto le atormentaban no podían ser de puro hombre. Por otra parte, presumía que dejarse maltratar y despreciar con tanto extremo y padecer tanta flaqueza y como desmayo en el cuerpo no podía ajustarse con Dios verdadero, porque si lo fuera –decía el dragón- la virtud divina y su naturaleza comunicada a la humana le influyera grandes efectos para que no desfalleciera, ni consintiera lo que en ella se hace.⁸⁹

Durante los siglos XVII y XVIII, la representación sufrió una serie de interesantes variaciones, que denotan más allá de una transformación de los gustos artísticos, un cambio en el sentido devocional del tema, esto es, la sutil búsqueda de realismo, que poco a poco se fue desarrollando, hasta convertir literalmente *el verbo en carne*. En este sentido, por ejemplo, sobresale el cambio de postura con que Jesús fue representado, pues si antes fue una constante que se encontrara de frente al espectador, para este siglo nuevas opciones se introdujeron, de ahí que se le mire de perfil o bien, de espaldas al observador del cuadro; dando con esto mayor importancia a la visualización del martirio, mas que a la pura idea del pasaje bíblico. Así también, la manera de martirizar el cuerpo de Cristo se tornó ligeramente más cruenta, razón por la cual los sayones se observan, no sólo flagelando al Salvador, sino que también le patean y jalan los cabellos. Con respecto a los instrumentos de tortura, estos incluyeron dentro de sus filas uno más, las cadenas de grandes eslabones, que hasta entonces habían sido inusuales –aunque incluidas en el grabado de Wierix en 1593, pero con pocos seguidores-.

⁸⁹ Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 983-984. Sobre la divinidad de Cristo, la monja Ágreda dirá, que fue suspendida por el mismo Cristo para que el padecer fuese en sumo grado. “Dios altísimo e Hijo mío conozco el amoroso fuego de vuestra caridad con los hombres que os obliga a ocultar el infinito poder de vuestra divinidad”. *Ibid.*, 985, 985.



Fig. 14 Hieronymus Wierx,
dibujo de Bernardino
Passeri
La Flagelación [Señor de
burlas], 1593
grabado
23.2 x 14.5 cm. 1593
Foto: Pintura virreinal en
Michoacán, vol. I. 111.

En cuanto a los personajes anexos, algunos se volvieron menos comunes, como es el caso de Poncio Pilatos cuya figura perdió sentido al trasladar su responsabilidad moral al espectador, y nuevos aparecieron, como sucedió con el sayón que se observa desatando las cuerdas de Cristo, para hacer que éste pierda la compostura y caiga, incrementando el sentido de humillación en el cuadro.



Fig. 15 Después de los grabados de Marcantonio, después de “La pequeña pasión” en madera de Durero
La Flagelación, c. 1512
grabado en papel
12.6 x 9.6 cm.
La cara del sayón de en medio tiene rasgos animales.
Foto: Catálogo en línea V&A

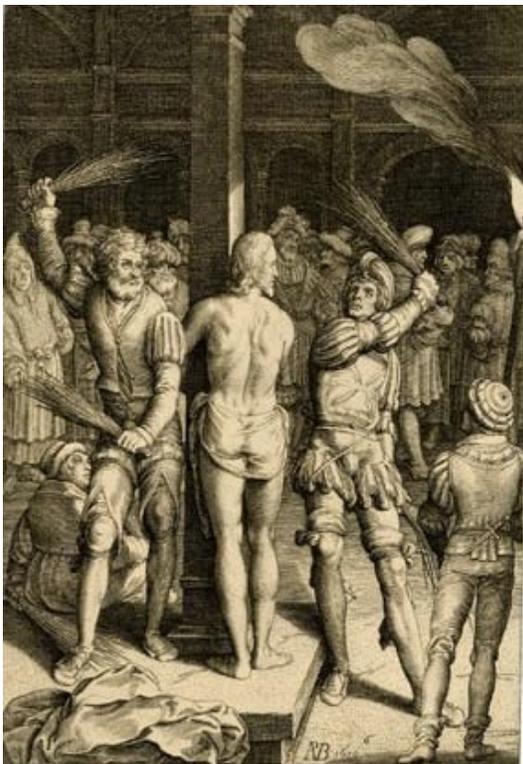


Fig. 16 Nicolaas de Bruyn
La Pasión, 1619
grabado sobre papel
19.8 x 13.7 cm.
Flandes
grabado Numerado y firmado al centro y abajo de la impresión “6” y “NdB 1619”.
Foto: Catálogo en línea V&A



Fig. 17 Impreso por Jonás Umbach,
Umbach,
La Flagelación, 1645-1700
aguafuerte sobre papel
12.5 x 7.6 cm.
Alemania
Foto: Catálogo en línea V&A



Fig. 18 Impreso por Pulus Pontus, publicado por Gillis Hendricx
Pontus, publicado por Gillis Hendricx
La Flagelación de Cristo,
(después de Paul Rubens,
grabado) , 1460-1658
grabado sobre papel
37.9 x 28.8 cm.
Antwerp, Bélgica
margen inferior izquierdo "P.
Paulus Rubens pinxit" al centro,
"Sicut fragmentum mali
punici", derecha "Paul Pontius
sculpsit", debajo del centro la
dirección "Gillis Hendricx
escudito nterpiae".
Foto: Catálogo en línea V&A

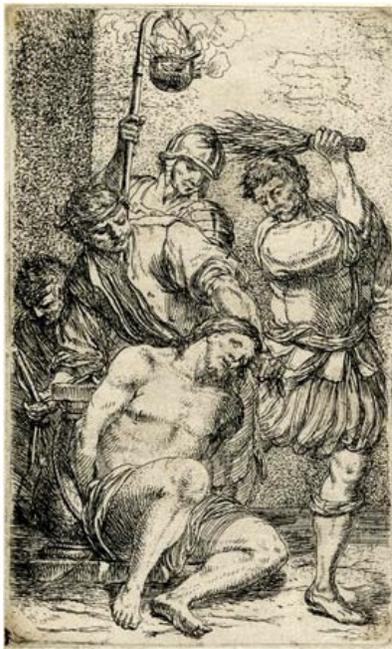


Fig. 19 por Giuliano Traballes
La Flagelación del Señor, 1760-
1780
aguafuerte sobre papel
46.1 x 26.2 cm.
Italia
Realizado a partir de un cuadro de
Ludovico Carracci en Bologna?
Foto: Catálogo en línea V&A



Fig. 20 Nicolás Enríquez
Detalle, *La Flagelación*,
1729
óleo sobre lámina
Museo Nacional de Arte,
INBA
Foto: Catálogo en línea,
MUNAL

En la Nueva España, estos cambios se acentuaron a partir del siglo XVIII, a través de una marcada tendencia por hacer representaciones gráficas de la Pasión de Cristo, que incluso llegaron a la mórbida exageración.⁹⁰ Al respecto, Consuelo Maquívar refiere que, por ejemplo, el tema del *Cristo atado a la columna* fue retomado con un marcado afán de

⁹⁰ Clifton, *The body of Christ...*, 32.

recrear, con gran realismo, los aspectos más cruentos de la Pasión, de ahí que muchas de las piezas escultóricas con este tema, recurrieran al uso de materiales complementarios que hicieran más vívida la acción, tales como ojos de vidrio, pestañas, cabello o dientes naturales, que contribuían a resaltar el efecto deseado.⁹¹ Con la misma intención, la posición del cuerpo de Jesús perdió la compostura habitual y el torso fue llevado abajo con un movimiento brusco y forzado, que acentuaba el dolor y la humillación que la escena debía transmitir; como consecuencia, el observador que antes se conformaba con mirar tan sólo de lejos la figura de Cristo, ahora estaba obligado, lo quisiera o no, a mirar de frente su rostro. La popularidad de este tema en América fue tal, que es posible encontrar esculturas del mismo tipo y tratamiento en otros países como Perú, Brasil, Bolivia y Argentina.⁹²



Fig. 21 *Cristo atado a la columna*, siglo XVIII
escultura tallada y policromada;
vidrio y metal
33 x 17 x 16.5 cm.
Museo Nacional del
Virreinato/Conaculta, INAH,
Tepoztlán, México
Foto: Consuelo Maquívar, p.
273.

⁹¹ Consuelo Maquívar, “Cristo atado a la columna,” en Joseph J. Rishel, ed., *Revelaciones : las artes en América Latina 1492-1820. Exposición Antiguo Colegio de San Ildefonso*. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 273.

⁹² *Ibid.*



Fig. 22 José Rodríguez
Carnero
La Flagelación de Cristo
Sotheby's Nueva York
Foto: www.artvalue.com



Fig. 23 *La Flagelación*
Sagrario de la parroquia de Santa
Ana, Santa Ana Chiautempan,
Tlaxcala.
Foto: Flickr. Enrique Tamayo
López Biosca



Fig. 24 *La Flagelación*
Templo de las Monjas,
Morelia, Michoacán
Marcus á Fernández Pixit
Foto: Pintura virreinal en
Michoacán, vol. I.

De igual modo, estas nuevas maneras de devoción, permitieron la revitalización de diversas formas iconográficas, tales como: el *Varón de Dolores*, *Jesús consolado por ángeles*, *Jesús recogiendo sus vestiduras*, *Jesús atado a la columna* y en la escultura el *Cristo del Desmayo*, las cuales formaron parte de un repertorio pasionario, que surgió dada la insuficiencia de las narraciones bíblicas para representar y transmitir toda la fuerza del relato; situación que obligó a los artistas, a “construir” imágenes más orientadas a una práctica devocional, donde los valores estéticos quedaban relegados a favor de una intención piadosa.⁹³

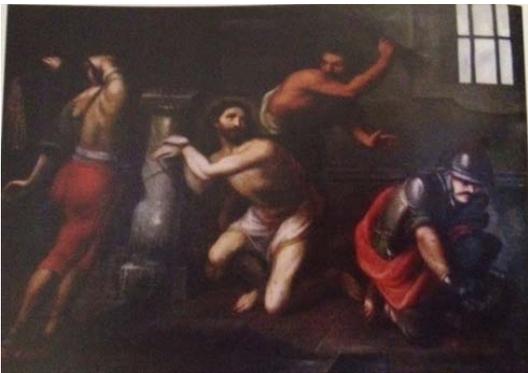


Fig. 25 *Rey de burlas*, 1767
óleo sobre tela
10.2 x 16.5 cm.
Catedral de Morelia,
Michoacán.
Foto: Pintura virreinal en
Michoacán, vol. I.



Fig. 26 *Cristo del perdón*
Iglesia conventual de San
Pablo, Valladolid,
Michoacán

⁹³ Miguel Ángel Sorroche, “Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras”, *Quiroga 1* (2012): 42.

La revitalización de las narraciones sobre la Pasión de Cristo, sirvieron para situar a los fieles en un contexto más minucioso sobre los últimos momentos de Jesús en la tierra. Si bien muchos de los detalles alrededor de la vida de Jesús, no fueron precisados antes por los fieles, para el siglo XVIII parecen haber formado parte de las necesidades devocionales de las prácticas religiosas privadas. Para este momento, la pura sugerencia del pasaje bíblico ya no era suficiente, pues lo que se buscaba era recrear cada evento, para así, vivirlo junto con Cristo; de ahí que hayan proliferado y cobrado tanta importancia en la Nueva España, los relatos visionarios que de alguna manera ayudaban a completar los espacios vacíos y daban al fiel lo que requería.

A pesar de esto, es de llamar la atención que el pintor Nicolás Enríquez haya recurrido a ambas formas de representación, tanto la tradicional como la devocional, para componer el tema de la Flagelación. Tal como lo demuestran la pieza estudiada y ese otro cuadro pintado para la Iglesia de la Profesa, el cual formó parte de una serie de la vida de Jesús, actualmente resguardada ahí y realizada por diversos pintores, entre ellos Miguel Cabrera, Andrés Islas, Nicolás Enríquez y Cristóbal de Villalpando. Al parecer, dicha serie fue ejecutada durante varias etapas, pues existen obras realizadas desde 1680-1690 como el *Ecce Homo* de Villalpando y otras pintadas casi cien años después, como sucede con *La crucifixión* realizada por Cabrera en 1761 y *La Flagelación* de Enríquez un año después, en 1762.

En esta última, se representó a Jesús de pie, vestido tan sólo con el paño de pureza y atado con las manos en la espalda a una columna baja, dentro de un espacio arquitectónico compuesto de arcos, pilastras y un desnivel en el suelo. A diestra, un soldado vestido a la

romana destaca por la lanza, escudo y yelmo que porta; detrás de él, otros dos soldados acompañados por Poncio Pilatos, observan lo que sucede en el cuarto contiguo, mientras a lo lejos sobre un balcón, un grupo de espectadores mira la escena. A la izquierda, tres sayones se arman contra Jesús, dos de ellos, uno desnudo y otro con turbante lo golpean con varas y cintas de cuero, mientras abajo el tercero, está por atar los pies de Cristo a la columna. Al frente, otro sayón cuya cara no se revela, sujeta una vara con la que parece fabricar algo, tal vez el cetro de caña que una vez concluido el martirio, habrá de dársele a Jesús, para burlarse de él.



Fig. 27 Nicolás Enríquez
La Flagelación, 1762
Iglesia de la Profesa, ciudad de
México
Foto: Lucero de la Paz

Destaca en esta pintura el apego del artista a las fuentes iconográficas, así como el uso mesurado de los “movimientos del alma” propuestos por Charles Le Brun, como se puede mirar en el sayón del turbante a la izquierda. Asimismo, la figura de Cristo, no tiene parecido con aquella de la obra en estudio, pues el patetismo se ha dispersado para dar lugar a un rostro de tristeza cálida y resignada, que soporta el dolor con los ojos cerrados y la boca enmudecida. Si bien la pieza no llama la atención por su extraordinario dibujo como

lo denotan algunos problemas de proporción en las figuras, sí refleja un mayor cuidado anatómico que aquella de 1729, así como la intención de crear personajes con mayor fuerza y estructura como sucede con los soldados del frente.



Fig. 28 Nicolás Enríquez
Detalle, *La Flagelación*, 1762
Iglesia de la Profesa, ciudad de
México
Foto: Lucero de la Paz

De entre las formulaciones iconográficas de la Pasión de Cristo revitalizadas en el siglo XVIII en América, aquella que más se asemeja a la pintura planteada por Enríquez en 1729, es la de *Jesús recogiendo sus vestiduras*, dada la representación plástica que muestra al Cordero casi siempre en posición reptante y con la espalda y cuerpo cubiertos de sangre. Repertorio cuyo origen se puede rastrear como una influencia andaluza, propagada en Iberoamérica durante este siglo; que vio sus antecedentes en grabados flamencos como el de Philip Galle y Marten van Heemskerck del siglo XVI, que ya había propuesto el concepto del alma contemplativa bajo la forma de un niño que guarda las vestiduras de

Jesús mientras le azotan –figura que también se puede ver en el grabado de Durero del año 1497-1500-.⁹⁴

Ejemplo de este tema, es la obra madrileña pintada en 1645 por Antonio Arias, *Cristo recogiendo sus vestiduras*, que describe el momento en que Jesús gateando por el suelo, estira la mano para tomar el manto que le ha sido arrebatado, mientras su rostro enmarcado por cabellos y una barba enmarañada se dirige al espectador con una mirada cansada y la boca ligeramente abierta. Alrededor de él están los símbolos de su tortura, en el piso restos de cuerda que debieron ser sus amarres, junto al pie uno de los flagelos que lo lastimaron y atrás, la base de la columna que debió ser su soporte momentos antes. Atención especial merece, la vista de la espalda que el pintor nos brinda, misma que denota claramente el maltrato al que ha sido sometida con los flagelos, de ahí que esté recorrida por líneas muy finas que representan las heridas causadas y la sangre que de ellas emana, la cual le escurre por el cuerpo hasta llegar al piso. De igual temática, fueron las obras pintadas por Diego de Roelas para el convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda y aquella otra realizada en 1616, para Felipe III, quien la donó al convento de la Encarnación, en Madrid, la cual según el acta de recepción poseía la inscripción, hoy desaparecida: “Alma duélete de mi, puesto que tú me pusiste así”.⁹⁵

⁹⁴ Sorroche, “Una iconografía andaluza...,” 45.

⁹⁵ Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII* (Madrid: Centro de Estudios Históricos/Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, 1985), 158. Se cree que la fuente iconográfica de este tema procede de un pasaje de san Buenaventura donde alude al momento en que Cristo buscó sus vestiduras: “Desatado de la columna del Señor, lo llevan así desnudo, así azotado, buscando él por la casa las ropas que habían sido esparcidas por toda la casa por los expoliadores”. San Buenaventura. *Meditationes de Passione Hesu Christi, c. IV, Meditatio Passionis Christi hora prima*. (Madrid: BAC 9, 1946), 778 en Sorroche, “Una iconografía andaluza...,” 55. En otro texto también dice: “(...) todo lleno de golpes y azotes, de sangre y de cardenales, y cómo anda cogiendo por tierra sus vestiduras, echadas y esparcidas por muchas partes, y con vergüenza, pudor y empacho volviéndose a vestir ante ellos, y ellos siempre escaneciendo al Señor, como si fuese el mas baxo de

Dicha iconografía, también tuvo su influencia en la Nueva España, como se puede observar en la pintura de la Profesa que muestra el mismo episodio, pero cuya pátina hace difícil estudiarla a fondo.



Fig. 29 Antonio Arias
Cristo recogiendo sus vestiduras, 1645
Madrid, Convento de RR. MM. Jerónimas del Corpus Christi. “Las Carboneras”.

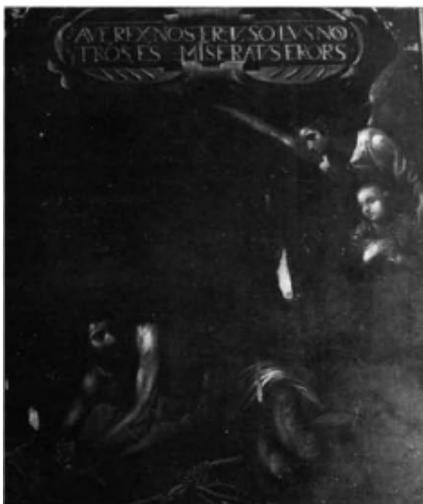


Fig. 31 Juan de Roelas
Cristo flagelado y el alma cristiana
Convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda

todos, o un hombre desamparado de Dios y falto de todo auxilio. Mírale pues atentamente, y muévete con piedad y compasión de ver que ya coge una vestidura, ya otra, hasta que se vistió á presencia de todos”. San Buenaventura, *Contemplaciones de la vida de Nuestro Señor Jesucristo. Desde su concepción hasta la venida del Espíritu Santo*, c. LLXVI. *De la contemplación de la Pasión en la hora tercia*. (Madrid: 1802), 206 en Sorroche, “Una iconografía andaluza...,” 55.



Fig. 30 *Cristo recogiendo sus vestiduras*
Iglesia de la Profesa, ciudad de México
Foto: Lucero de la Paz

Sin embargo a pesar del parecido, esta forma iconográfica difiere de aquella presentada por Enríquez, pues posee el detalle de las vestiduras como factor importante; Jesús lastimado, adolorido y probablemente avergonzado del maltrecho estado en que le han dejado, se arrastra en soledad en búsqueda de sus vestidos, aspectos que en la pintura de Enríquez -las vestiduras y la soledad- están ausentes, pues aquí el momento de dolor no ha sido superado, sino que se está llevando a cabo con el alma cristiana en carne y hueso contemplándole: el espectador.



Fig. 32 Nicolás Enríquez
La Flagelación, 1729
óleo sobre lámina
Museo Nacional de Arte,
INBA
Foto: Catálogo en línea,
MUNAL

A pesar de esto, ni duda cabe que Enríquez debió conocer esta tipología y nutrirse de ella en forma y concepto, pues al igual que ésta, hizo uso de dos aspectos desdeñados, estos son: en primer lugar, la posición del cuerpo de Jesús que ya no se observa de pie y de frente al espectador, sino en una posición reptante de poca dignidad, que si bien ya había sido empleada antes dentro del tema de la flagelación, no formaba parte de las preferencias compositivas de los artistas, siendo poco común su empleo⁹⁶ Cabe destacar que así como otros temas, la iconografía del *Cristo recogiendo sus vestiduras*, también presentó variantes respecto a la postura de Jesús, pues si bien algunas veces aparece de pie y simplemente agachado, en otras se le observa gateando en busca de los paños. Y la segunda, la introducción de un espectador piadoso dentro del relato, cuya novedad a diferencia de otras formas como en el *Cristo atado a la columna y contemplado por [...]* o bien en el *Cristo recogiendo sus vestiduras*, es que en Enríquez, el observador es la materialización –y no sólo la representación- del alma humana, aspecto que permite establecer un diálogo directo entre el espectador vivo y Cristo.⁹⁷

⁹⁶ Se tiene conocimiento de representaciones de la flagelación, en la que Cristo, al igual que en la obra de Enríquez, ha sido liberado de la columna y tumbado al suelo, quedando éste en posición reptante; sin embargo, dicho tratamiento del tema parece haber sido poco frecuente en España.

⁹⁷ Además del relato de san Buenaventura, la autora Ángela Franco también considera que Roelas, Velázquez –en su cuadro *Cristo y el alma cristiana*- y Pacheco –quien efigió el mismo tema que su yerno en 1609, aunque el cuadro se ha perdido-, pudieron emplear como posible fuente iconográfica la descripción brindada por santa Brígida. Cfr. Ángela Franco, “Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco,” *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 73-87 (2008): 75-76.

Además de esto, cabe destacar también la responsabilidad que el tema de Cristo recogiendo sus vestiduras situó en el alma cristiana pintada –representación del género humano-, como causa de los sufrimientos del Cordero, tal como sugiere la leyenda escrita en la obra de Roelas, hoy perdida.



Fig. 33 Anónimo
Flagelación, siglo XVI
óleo sobre tabla
85 x 65 cm.
Monasterio Zwartusters, Aalst,
Bélgica
Foto: Origen, desarrollos y
difusión de un modelo
iconográfico, Cuadernos de
Bellas Artes 04, 123.



Fig. 34 Johan Sadeler I, (1550-
1600)
Flagelación, 1570-1600
grabado a buril
44 x 29.2 cm.
Museum of Fine Arts
sobre cuadro perdido de Christoph
Schwart.
Foto: Origen, desarrollos y difusión
de un modelo iconográfico,
Cuadernos de Bellas Artes 04, 123.



Fig. 35 Detalle, Nicolás
Enríquez
La Flagelación, 1729
óleo sobre lámina
Museo Nacional de Arte, INBA
Foto: Catálogo en línea,
MUNAL



Fig. 36 Diego Velázquez
Cristo y el alma cristiana
National Gallery
Londres

Debido a su temática pasionaria, también pudiera pensarse que el cuadro de Enríquez pudo formar parte de alguna serie de *Via Crucis*.⁹⁸ Sin embargo, la falta de noticia sobre otros cuadros que pudieran completar la serie, echa por tierra esta consideración, además del hecho de que esta escena en particular, no se cuenta entre las 14 estaciones consideradas dentro del camino de la cruz.⁹⁹ Otra razón que imposibilita pensar que el cuadro fuera realizado para dicho fin, es el hecho de que esta devoción contenía implícito un recorrido o caminata, lo que en términos prácticos, dado el tamaño de la obra, impediría al fiel observar cada uno de los detalles de la pintura de Enríquez; lo que inclina a pensar que la pieza fue mas bien realizada para la práctica de la meditación.

⁹⁸ Se tiene noticia sobre un cuadro de la Flagelación en el Museo Regional de Guadalajara, del pincel de Nicolás Enríquez, que al parecer pertenece a un *Via Crucis* cuya autoría se comparte entre Enríquez y Antonio Sánchez. Algunas de las cuales, según apuntó Manuel Toussaint en su libro *Pintura colonial en México*, están firmadas en México en 1768. Alena Robin, “La Pasión de Cristo según José de Alcibar,” *Via Spiritus, Revista de História de Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, CITEM 17 (2010): 199.

⁹⁹ A. Robin, “Devoción y patrocinio...,” 3. Las 14 estaciones de un *Via Crucis* eran: 1) Jesús es condenado a muerte, 2) Jesús cargando su cruz, 3) primera caída, 4) encuentro de Jesús con su madre, 5) Simón Cirineo ayuda a Jesús a cargar su cruz, 6) la Verónica limpia el rostro de Jesús; 7) segunda caída, 8) Jesús consuela a las hijas de Jerusalén, 9) tercera caída, 10) despojo 11) crucifixión 12) muerte de Jesús, 13) Cristo es descendido de la cruz, 14) El Santo sepulcro.

Otra posibilidad, que valdría la pena explorar, es la relación entre el cuadro de Enríquez y el tema de la Preciosa Sangre de Cristo, que podría explicar el dramatismo de la escena así como el énfasis en representar, la sangre de Jesús. Al respecto, Pamela Pereyra apunta que, dicha temática fue empleada principalmente, como recurso invocado para acabar con las enfermedades que desde el siglo XVI hasta el XIX, diezmaron la población de la capital virreinal. Fueron los más devotos, las capas bajas de la población, que crearon a partir de este tipo de temáticas piadosas, poderosas manifestaciones de gran inocencia técnica, que permitían canalizar sus temores por lo que pensaban, podía ser el fin del mundo. Todo esto, bajo la idea médica y devota de que, derramar la sangre humana, aliviaba y purificaba el cuerpo, mientras que la sangre divina, aliviaba también el alma.¹⁰⁰

La idea de concebir el cuadro como una variante iconográfica de este tema, plantearía la posibilidad de que la imagen pudiera haber sido realizada para alguna cofradía o bien, para alguna capilla de reliquias; cuyo origen, incluso pudo estar relacionado con la población negra que, dada su condición original en la Nueva España, como esclavos domésticos de españoles, sentía gran empatía con la idea de la divinidad humillada y azotada. Lo que también explicaría el formato de la pieza, ideal para la devoción privada, pues este tipo de imágenes poco a poco, fueron relegadas por las regulaciones ilustradas al ámbito privado.¹⁰¹

¹⁰⁰ Pereyra, “La sangre de Cristo...”.

¹⁰¹ *Ibid.*

Esta premisa, podría apoyarse también en las palabras que surgen de la boca de Cristo, recordemos que el texto en el cuadro fija el sentido del mismo, y Jesús al preguntar sobre la utilidad de su sangre, podría estar aludiendo a esta devoción en particular.¹⁰²

Ahora bien, así como diversas formas iconográficas se difundieron en todo el territorio americano, aquella usada por Enríquez en su cuadro no fue la excepción, como lo demuestran otros ejemplos hallados en Sudamérica o en otras provincias de la Nueva España, tal como sucede con *La Flagelación*, realizada por Ignacio Berben, hoy ubicada en el Museo de Guadalupe, Zacatecas; la cual es parecida en forma e incluso en la fisonomía de los personajes, como sucede con aquel que justo frente a la columna y vestido de azul, azota a Cristo con una cadena de grandes eslabones. Sobre el autor poco se conoce hasta hoy, aunque se sabe con certeza que fue posterior a Enríquez.¹⁰³



Fig. 37 Ignacio Berben
La Flagelación, s.
XVIII
óleo sobre tela
Museo del ex convento
de Guadalupe, claustro
alto, Guadalupe, Zac.
Verben pinxit
Foto: Maricela
Valverde

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Maricela Valverde Ramírez, *Ignacio Berben, un pintor del Reino de la Nueva Galicia. Siglo XVIII* (México: Amateditorial, 2009), 109-110. Sobre la obra, la autora reconoce que la iconografía empleada no partió de las láminas nadalianas, aunque la atribuye, casi en su totalidad, al texto visionario de sor María de Ágreda.



Fig. 38 *La Flagelación de Cristo*
óleo sobre tela
80 x 65 cm.
Manizales, Caldas
Foto: <http://www.clasf.co>



Fig. 39 *La Flagelación*
Museo de la Concepción.
Robamba, Ecuador.
Foto: Arq. Andrés de Leo

Además de esta obra, otras más, sobre todo de tipo “popular”, promovieron el tipo y tratamiento del tema empleados por Enríquez, sin embargo, tampoco se puede afirmar que esto fue producto de una influencia directa, pues también existe la posibilidad de que fueran las fuentes populares las que le proveyeron ideas al pintor a la hora de hacer su cuadro.

4. Santa Brígida de Suecia y sor María de Jesús de Ágreda. Posibles influencias visionarias en el cuadro.

Realizada la descripción y la comparación entre piezas, el análisis de la obra de arte debe buscar la legitimación de las inferencias realizadas con respecto a ella, lo que implica poner en relación al objeto con sus causas probables así como con las circunstancias posibles que lo pusieron en contacto con dichas causas.¹⁰⁴ Sin embargo, al tratar de hacerlo, se debe tener cuidado de cumplir con dos demandas que limitan la conexión entre ideas y pintura, por un lado, la ciencia o filosofía aludida debe plantearse para vincular, de forma bastante directa, una cosa particular sobre la experiencia visual y del mismo modo sobre el posible carácter pictórico del cuadro, y por otro lado, se debe proponer alguna indicación que muestre que los dos universos pudieron tener alguna relación.¹⁰⁵ Al respecto escribió Gombrich: “si se puede hacer corresponder una ilustración compleja con un texto que de cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía”.¹⁰⁶

Teniendo en cuenta estas premisas, es necesario explorar aquellos planteamientos sugeridos, acerca de la relación entre la temática del cuadro y su forma de componerlo en la imagen y las posibles influencias literarias que pudieron proveerle los textos visionarios de

¹⁰⁴ Baxandall, *Modelos de intención...*, 11 y 12.

¹⁰⁵ *Ibid.* 93.

¹⁰⁶ Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, 17.

santa Brígida de Suecia y sor María de Jesús de Ágreda, así como las posibles vías en que dichas influencias pudieron haberle llegado al pintor.

Breve relación sobre Santa Brígida de Suecia

Santa Brígida (1302-1373) nació en Finsta, en la región de Upland, dentro del seno de una familia cristiana y ampliamente devota. Siguiendo la costumbre, a los 14 años fue casada con Ulf Gudmarson, senador y gobernador de la región de Narke, con quien tuvo ocho hijos, entre ellos a Catalina de Siena, que al igual que su madre fue canonizada. En 1341, al regreso de una peregrinación a Santiago de Compostela, su marido Ulf decidió ingresar al monasterio cisterciense de Alvastra, donde también permaneció Santa Brígida hasta la muerte de su esposo. Sin embargo, al quedar viuda, la santa intuyó lo que Dios quería realmente de ella, ser en adelante la esposa de Cristo y su confidente, misión que cumplió mediante sus estados místicos y actividades proféticas. Poco después de haber regresado de una peregrinación por “la tierra del Evangelio”, donde Dios le dispensó numerosas revelaciones sobre la vida y pasión de Cristo, murió Santa Brígida en Roma, el 23 de julio de 1373 y fue canonizada por Bonifacio IX, el 7 de octubre de 1391.¹⁰⁷

Sus obras se componen de ocho libros, siete *Liber Revelationum Celestium S. Birgittae de Suecia*, y un *Liber coelestis imperatoris ad reges revelatus divinitus B. Birgittae de regna sueciae*, donde describió visiones y audiciones de coloquios celestiales, junto con consideraciones religiosas, sociales y políticos recibidos por Dios. Además de estos textos, también redactó en 31 capítulos, las Constituciones del convento de Wadstena,

¹⁰⁷ Piero Damiani y Josefina Di Pinto, *La espiritualidad de Santa Brígida de Suecia* (Valladolid: Industria litográfica, 1978), 11-18.

el *Tratado sobre la vida y privilegios de la Virgen*, diversas oraciones, dos a nuestro Señor Jesucristo y dos a la Virgen, así como el texto *Revelationes extravagantes B. Birgittae*, que son mensajes, prescripciones y consejos para las religiosas de Wadstena –adjudicados a Santa Brígida, pero escritos probablemente por el Prior Pedro de Alvastra-.¹⁰⁸

Entre sus principales influencias, estuvo el texto *Liber de modo vivendi scriptus ad sororem* atribuido a San Bernardo, que al parecer siempre llevó sobre su pecho, el pensamiento de su amigo San Olav, rey noruego conocido como el “amante de Dios”, el rey sueco San Erik el “amigo de Dios”, el obispo Sigfredo, los textos de San Jerónimo y las revelaciones escritas en la Edad Media.¹⁰⁹

En su pensamiento se pueden observar también otras influencias; de los benedictinos extrajo la perfección de la misa y el oficio divino, mientras que de los cistercienses retomó la tierna devoción hacia la humanidad del Verbo y la adhesión a la Virgen María. De igual modo, poseyó también algo del influjo agustino -debido a su último confesor Alfonso de Vadaterra-; sobre todo en lo referente al tema de la Iglesia y el respeto por el poder político del papa; aunque fundamental también en su pensamiento, fue la idea de la Biblia como fuente de meditación –en Danzing, dentro de la biblioteca del ayuntamiento se halla una copia de la Biblia de santa Brígida-.¹¹⁰

Además de escritora y mística, santa Brígida fue fundadora de la Orden del Santísimo Salvador, orden terciaria franciscana, con contacto con hermanos menores y dominicos en relación con los cistercienses –tal vez por influencia del Prior Pedro de

¹⁰⁸ Damiani y Josefina Di Pinto, *La espiritualidad de...*, 11-18.

¹⁰⁹ Urban Tigner Holmes III, *A History of Christian Spirituality. An analytical introduction* (New York: Seabury Press/Library of Episcopalian classics, 1980), 59. Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 182.

¹¹⁰ Damiani y Josefina Di Pinto, *La espiritualidad de...*, 11-18.

Alvastra-, de ahí que posea influencia de la espiritualidad cisterciense-benedictina, tan ajena a las sutilezas escolásticas, pero cercana al soporte práctico y efectivo.

En lo que respecta a sus *Revelaciones*, son textos que describen el relato narrado por la Virgen a santa Brígida sobre la vida de su hijo; sin embargo, se sabe que la obra pasó por diversas manos, lo que conllevó errores de transcripción, traducción, omisiones y trasposiciones.¹¹¹

Llama la atención, que a pesar de que la figura de la santa apareció justo después de la época de oro de la escolástica, en su escrito no citó a ninguno de los filósofos, pues desde su perspectiva, eran la oración y contemplación, la solución a todos los problemas, pues para ella la verdadera sabiduría no estaba en las palabras sublimes, sino en la conciencia pura, la humildad y las buenas obras.¹¹²

Acerca del tema de la humanidad de Cristo, la santa hizo efectiva su devoción al fundar la orden del Santísimo Salvador, a quien colocó bajo la figura del esposo:

Si nada desearas fuera de mí, si por mí despreciaras riquezas y honores y también los hijos tuyos y los parientes, yo te daré una recompensa eterna, preciosa, dulcísima. No oro ni plata, pero te daré a mi mismo en esposo[...] Es conveniente que la esposa participe con el esposo en las fatigas, para que junto con él después confiadamente repose.¹¹³

Sin embargo, su interés por los sufrimientos del Señor, no representaron una novedad gratuita, pues ya era común observar en las Iglesias nórdicas y continentales de la Alta Edad Media, la figura de los comulgantes como parte del cuerpo de Cristo, bajo la idea

¹¹¹ Las primeras visiones se cree fueron escritas en Alvastra y dictadas al monje Nicolás, su primer escribano, posteriormente fueron traducidas al latín por el Prior Pedro de Alvastra y ya completas fueron publicadas por el obispo de Jaén, Alfonso de Vataerra en Lübeck, en 1492. Actualmente se hallan resguardados en la Biblioteca Real de Estocolmo, 3 pergaminos de finales del s. XVI con las revelaciones escritas por la santa. *Cfr.* Damiani y Josefina Di Pinto, *La espiritualidad de...*, 11-18.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, 19.

de que todos somos parte de su cuerpo y al pecar nos dañamos a nosotros mismos y a la comunidad humana. De ahí, que el sufrimiento y muerte de Jesús se haya relacionado con cada persona y el sacrificio fuera visto como un intento por renunciar a la relación con el mundo y una liberación que proporcionaba sensibilidad hacia el amor divino. La *imitatio Christi* es la salvación de la humanidad.¹¹⁴

Santa Brígida de Suecia en el arte

Dentro del mundo del arte, fue la emotividad expresada en las *Revelaciones*, así como su fuerte devoción por la humanidad de Cristo, las cualidades que hicieron que importantes artistas emplearan sus visiones como fuente de inspiración para sus composiciones.

Tal es el caso de Fray Angélico de Fiésole (1387-1455), monje dominico de gran talento que decoró los muros de San Marcos en Florencia, según las órdenes del propio Santo Domingo de Guzmán, que en el primer capítulo general de la orden celebrado en 1220, mandó se colocasen imágenes piadosas en todos los conventos. Para cumplir el cometido, se cuenta que el pintor preparó sus composiciones en la meditación y la plegaria; de ahí que sus personajes estén cargados de gran emoción, pues si bien Fray Angélico tomó del arte del Renacimiento aquello que él juzgó utilizable, sólo es posible conocer el alma de su obra religiosa a la luz de las visiones místicas de santa Gertrudis, santa Ángela de Foligno, santa Brígida de Suecia y santa Catalina de Suecia; razón por la cual cada imagen

¹¹⁴ Giulio Masciarelli, *Brígida de Suecia maestra de santidad de Europa* (Madrid: Palafox&Pezuela, 2003), 62.

fue considerada como una elevación mística que hacía efectivo el lema de la orden: *contemplata aliis tradere*.¹¹⁵

Por su parte, de Alberto Durero se conoce gracias al libro *Vida y obra de Alberto Durero* de Erwin Panofsky, que también empleó las visiones de santa Brígida para realizar algunas de las composiciones de sus grabados, por ejemplo aquel que representa al *Varón de Dolores*, colocado en el frontispicio que precede la famosa “Pasión a Butil” publicada en 1513¹¹⁶, dentro de la cual se enfocó en mostrar el aspecto del sufrimiento espiritual; a diferencia de la “Pequeña Pasión” que en palabras de Panofsky, nos hacía ver los sufrimientos que nuestra maldad aún infligía en Cristo bajo la idea de una “Pasión Perpetua”, heterodoxa pero muy aceptada en el sentir popular de la época de Durero.¹¹⁷ Así también, de la santa retomó el significado de la linterna con que equipó a San José, en la Natividad del retablo Paumgärtner, en alusión al símbolo consagrado del *splendor materialis* ahogado por el *splendor divinus* del Salvador, recién nacido.¹¹⁸ Estos permisos artísticos junto con otros más se explican, de acuerdo a Panofsky, a la luz de la intención doctrinal de la “Imitatio Christi” tan seguida en su época, la cual se interpretaba más literalmente que ahora e incluso se podía ilustrar.¹¹⁹

Además de éstas, otra influencia surgida de las *Revelaciones* de santa Brígida se observó, de acuerdo a la autora Nelly Sigaut, en los cambios sufridos al momento de representar la Flagelación de Jesús, pues según refiere:

¹¹⁵ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 182, 245 y 246.

¹¹⁶ Erwin Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero* (Madrid: Alianza, 1982), 157.

¹¹⁷ *Ibid.*, 155.

¹¹⁸ *Ibid.*, 112.

¹¹⁹ *Ibid.*, 69.

La Flagelación era siempre, como lo atestiguan el historiador Josefo y el filósofo alejandrino Filón, el preludio de la crucifixión. Según la ley romana el reo debía estar parado, y según la ley levítica, acostado, aunque Cristo fue flagelado de pie. Hasta el siglo XII se le representaba cubierto con una túnica larga, que fue reemplazada por un paño que permitía ver la piel y carne lastimadas por los golpes, que en un principio fueron cuarenta como lo prescribía la ley mosaica. Pero hacia fines de la Edad Media, bajo la influencia de las *Revelaciones* de santa Brígida, la crueldad del suplicio se acentuó.¹²⁰

En lo que respecta a la figura de Francisco Pacheco, famoso por su carrera como pintor pero aún más por su tratado *El arte de la Pintura*, se sabe por propia pluma que extrajo de las *Revelaciones* diversos detalles iconográficos para componer sus cuadros.

Ejemplo de esto, es la explicación que provee acerca de los instrumentos empleados por los sayones para golpear a Cristo durante la Flagelación:

De los instrumentos, y diferencia de ellos, con que azotaro (sic) al Señor, puse solos (sic) cuatro, dejando muchos y muy varios, que consideran los Autores y Santos, de que hace mención el Arzobispo Alfonso Paleoto, en el libro *Stigmatibus Saoris*. Uno, las varas con que azotaban a los delincuentes los Romanos, otro las correas de vaca, de que también se hace memoria en la Antigüedad. Estos dos modos de azotes usan de ordinario los pintores: tercero, las espinas, o zarzas, como contempla San Vicente, y el azote de puntas, o estrellas de hierro, fijas en los cordeles, imitado del que dibujó en el dicho libro Paleoto del 4. de las revelaciones de Santa Brígida cap. 70.¹²¹

Así también, en la nota sobre el uso de la columna alta en vez de la baja en sus pinturas dice:

Y de las revelaciones de Santa Brígida se colige (sic) claramente, haber sido la columna alta: pues le dijo la Virgen Nuestra Señora que su hijo la había abrazado de su voluntad y luego le habían ligado a ella.¹²²

Sobre el rostro de María cuando José quiso abandonarla después de la Encarnación, relata:

¹²⁰ Nelly Sigaut en José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar* (México: MUNAL, 2002), 152.

¹²¹ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura: su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simón Faxardo, 1649), 190. <http://books.google.es/books?id=iJRGCKe79YUC&printsec=frontcover&dq=arte+de+la+pintura&hl=es&sa=X&ei=iJrvUuy8Ic2ayQHogYHgAg&ved=0CDYQ6AEwAQ#v=onepage&q=arte%20de%20la%20pintura&f=false/> (Consultado el 3 de diciembre 2013)

¹²² *Ibid.*, 191.

Que estando la Virgen de tres meses, y no sabiendo José lo que había pasado entre el Ángel y ella, comenzó a dudar: esta irresolución, esta niebla, este mar de sospechas, es una de las mayores congojas que pasan los Santos. Y esta fue tan grande que de la compasión que tuvo la Virgen a su Esposo, vino a afligirse de fuerte que el Padre eterno le envió al Ángel San Gabriel que la consolase, y certificase que luego sacaría a José de esta perplejidad. Así lo reveló la misma Señora a Santa Brígida.¹²³

Acerca de la gran cantidad de sangre que la Virgen vio rodar por la cara de Jesús al imponerle la corona de espinas, escribe:

(...) Y parece que este sentimiento puede confirmarse con lo que la Virgen nuestra Señora reveló a Santa Brígida, en que le dice la gran cantidad de sangre que descendía al rostro de su hijo. Y en otra revelación en que le habla el mismo Señor a quien le pusieron esta corona *ver tex meus, & caputtorum puneturis spinarum lacerabatur*. Lo superior de mi cabeza y toda ella se hería con las puntas de las espinas.¹²⁴

En relación al tránsito de la Virgen, refiere:

Como advirtió el doctísimo Suárez. [La Virgen] No murió de enfermedad ninguna, que no la tuvo jamás, como afirman muchos, y entre ellos Alberto Magno, sino de un ardentísimo deseo de verse con su hijo, como consta de las revelaciones de Santa Brígida.¹²⁵

Por último, al hablar del uso que diversos pintores han hecho de la representación de Cristo sujeto a la cruz con cuatro clavos -representación imitada en diversas ocasiones durante el siglo XVII-¹²⁶ también alude a Santa Brígida como fuente de inspiración:

Siguió felicemente la postura de sus pies (conforme a las revelaciones de Santa Brígida) en cada uno su clavo, nuestro contemporáneo Juan Martínez Montañés, en el famoso Cristo que dio a la Cartuja don Mateo Vázquez Arcediano de Carmona.¹²⁷

Como vemos, Pacheco combinó en su texto, no sólo las aportaciones de diversos escritos místicos y religiosos como base para componer los detalles de sus obras, sino que

¹²³ Pacheco, *Arte de la Pintura...*, 502.

¹²⁴ *Ibid.*, 536.

¹²⁵ *Ibid.*, 546.

¹²⁶ José Sánchez Herrero *et. al.*, *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte* (Sevilla: A. Pinelo, 1985), 60.

¹²⁷ Pacheco, *Arte de la Pintura...*, 611.

también incluyó en algunos casos, alusiones directas en latín, que daban fe de lo dicho y a la vez, demostraban su amplio conocimiento teórico y práctico dentro del arte de la pintura.

Si bien el tema del decoro fue importante durante el siglo XVII, su alusión al uso de las *Revelaciones*, no parece haber constituido una falta, pese a lo patéticas de algunas descripciones; pues el empleo de la fuente no se hacía a pie juntillas, sino que sólo se retomaban ciertos aspectos que cargaran a las composiciones de la emotividad perseguida.

Todo esto, permite pensar que pudo haber sido por influencia del pintor y su tratado, el cual se sabe llegó y se consultó en la Nueva España¹²⁸, que Enríquez decidió, así como aquél, hacer uso de las visiones de la santa para crear su propia composición, lo que a la vez reafirmaría su conocimiento de la literatura devocional.

Sin embargo, la influencia de la santa en la Nueva España tuvo probablemente otra vía de llegada, a través del dominico español y más tarde cardenal Juan de Torquemada, quien defendió con gran esmero las *Revelaciones* de la mística escritora, durante el Concilio de Basilea celebrado en 1436, las cuales estaban siendo impugnadas por sus enemigos;¹²⁹ e incluso, fue el propio Torquemada quien dio el refrendo que se imprimió como prólogo en las primeras ediciones del texto.¹³⁰ Como franciscano, al inicio de su carrera eclesiástica, era de esperarse que hubiera conocido las visiones desde antes y dada su defensa, no es raro pensar que la hubiese recomendado al interior de la orden dominica como lectura devota.

¹²⁸ Elisa Vargas Lugo y Guadalupe Victoria, *Juan Correa: su vida y obra. Repertorio Pictórico. Tomo IV. Primera parte* (México: UNAM, 1994), 37.

¹²⁹ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 184.

¹³⁰ William A. Christian, *Apariciones en Castilla y Cataluña. Siglos XIV-XVI* (Madrid: NEREA, 1990), 197.

Breve relación sobre sor María de Jesús de Ágreda

María Coronel y Arana, fue una monja de espiritualidad franciscana y concepcionista, nacida en la población soriana de Ágreda –de donde nunca saldría-, el 2 de abril de 1602, dentro del seno de una familia hidalga. Dada su inclinación religiosa, trató de ingresar al Convento de Carmelitas descalzas de Santa Ana de Tarazona, Zaragoza; aunque desistió cuando al poco tiempo, su familia decidió convertir su casa en Convento de la Purísima Concepción (1627-1633) y entrar en religión. En el convento de Ágreda ingresarían María, quien profesó en 1620, así como su madre y hermana; mientras que el padre y sus dos hermanos ingresaron al convento de San Antonio, parte de la Orden primera Franciscana.¹³¹

Además de su gran espiritualidad, marcada por momentos de éxtasis y actos penitenciales, la monja fue conocida por la correspondencia con Felipe IV, además de la faceta como escritora y su participación en la evangelización de Nuevo México, gracias al fenómeno de bilocación.¹³²

Respecto a su faceta visionaria, destacó su inicio temprano, pues al poco tiempo de profesar iniciaron sus arrobos celestiales, de los cuales mucha gente quiso ser testigo, dada su fama de santa y milagrera.

¹³¹ Andrés González, “Iconografía de la venerable María de Jesús de Ágreda,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA 62 (1996): 447.

¹³² Dicho fenómeno le permitía aparecer en América catequizando, sin siquiera salir del convento. Situación que trajo consigo que muchos de los indios acudieran con los frailes franciscanos para ser bautizados, bajo el argumento de haber sido visitados por la “Dama azul de los llanos”, que les había dado la indicación. Estos hechos cesarían en 1623, sin embargo, esto no evitó la investigación a cargo del padre Alonso Benavides, custodio de los franciscanos en Nuevo México, que en 1630 se reunió con la monja en España para tratar el tema. *Ibid.*

Otro aspecto que marcó su espiritualidad, fue la auto-imposición de severos actos penitenciales, como castigos y vigiliass.¹³³ Los cuales deben ser entendidos, en el marco de una época que entendió la mortificación a la usanza tradicional; es decir, como algo que traía vida y reparación a quienes lo ejercitaban, así como medio para ordenar las pasiones, malas inclinaciones y el amor propio desordenado.¹³⁴

Entre sus principales obras destacan: la *Mística ciudad de Dios*, *Escala para subir a la perfección* y su texto titulado *Leyes de la esposa*. Siendo el primero su escrito más famoso, pues relata la vida de la Virgen María, desde un punto de vista íntimo y altamente afectivo. Además de haberse considerado como una narración de contenido salvífico y espiritual, que se presentó bajo el prisma de un carisma profético.¹³⁵ Situación que influyó, para que se formara a su alrededor un poderoso partido de agredistas, que defendían su contenido con gran fuerza; sin embargo, al poco tiempo también se formó un grupo antiagredista, que lo vio tan sólo como un libro fantástico, novelesco y ridículo. Lo que produjo que la Santa Sede interviniera en la disputa, declarando que si bien el texto no podía tomarse como obra divinamente inspirada, tampoco podía despreciarse, *pues no contenía nada contra la fe y las buenas costumbres y sí una doctrina provechosa y saludable*.¹³⁶

La obra fue redactada por primera vez entre los años 1637-1643, aunque fue quemada por consejo del confesor; sin embargo, para 1656-1660 se realizó la segunda redacción que fue editada en Madrid en 1670. Debido a la fama que cobró el escrito, la

¹³³ Andrés González, "Iconografía de la venerable...", 448.

¹³⁴ Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contextos del maravillosismo del Barroco*. (Pamplona: Caja Duero, 2003), 25.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 309.

monja fue sometida a dos procesos inquisitoriales y figuró en 1681 entre los libros prohibidos, hasta que por decreto de Inocencio XI se mandó su sobreseimiento. Años después, Clemente X declaró Venerable a sor María y ordenó que siguiera la causa de su beatificación. Sin embargo, la polémica sobre ella y su texto continuó durante la segunda mitad del siglo XVII y hasta avanzado el XVIII. Cabe destacar la participación que en estas discusiones tuvieron teólogos, religiosos, e incluso literatos.¹³⁷

La Mística Ciudad de Dios, es una biografía de la Virgen María, que según la autora la misma Madre de Dios le dictó. En términos generales, el texto se compone de tres partes, la primera relata los primeros años de vida de María, desde su concepción hasta la concepción de Jesús, la segunda trata el misterio de la Encarnación, desde el nacimiento de Cristo hasta su muerte y resurrección y por último, la tercera describe el resto de la vida de la Virgen hasta su ascensión.¹³⁸

Entre las principales influencias que tuvo la monja de Ágreda, se hallan los sermones, actos muy frecuentados debido al gran cuidado que los predicadores ponían al prepararlos; para lo cual, componían panegíricos *ad hoc* según el auditorio y con el correspondiente *ornatus* de la retórica imperante, enfocados en conseguir el triple propósito de enseñar, deleitar y mover conductos, además de excitar el fervor y hacer gala de ciencia, elocuencia e ingenio.¹³⁹ Otro influjo, le llegó a través de las conversaciones que sostuvo con importantes predicadores, teólogos e intelectuales, entre los que se cuentan, el franciscano José de Villalba, el jesuita Padre Manuel Ortigas, el mercedario Padre Arriola y

¹³⁷ Andrés González, “Iconografía de la venerable...,” 449.

¹³⁸ Ana Morte Acín, “Sor María de Ágreda y la orden franciscana en América,” en *Antítesis* 7, vol. 4 (2011): 302.

¹³⁹ Herrera Salgado, *La oratoria sagrada en el siglo XVI y XVII*, 165-166, 170, 278, 459 en Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 27.

su confesor el Padre Francisco Andrés de la Torre, con quien gustaba discurrir sobre cuestiones teológicas.¹⁴⁰ Asimismo, es clara la influencia de sus lecturas habituales –destaca el hecho de que se haya preocupado en adquirir libros por cuenta propia-, las cuales dan cuenta del amplio conocimiento que poseía sobre textos sagrados y patrística.¹⁴¹ Entre ellas destacan, aquellas del jesuita Nieremberg, los clásicos de la literatura ascética y mística del s. XVII, libros de Ejercicios Espirituales, el tratado sobre oración mental del Padre Antonio de Molina, el libro *El arte de bien vivir y guía de caminos del cielo* de Antonio Alvarado, los escritos de san Buenaventura, los soliloquios de san Agustín, los textos de santa Gertrudis, de santa Teresa y libros de vidas ejemplares.¹⁴²

El interés que se tuvo por la obra y la propia monja de Ágreda, se puede constatar con las más de 220 ediciones que se hicieron de su texto desde 1670 hasta 1965¹⁴³, así como en la factura de grabados que se realizaron sobre su imagen, entre ellos, aquel de Soto Mayor que ilustró la *Escuela Mystica de María Santísima*, publicada en México en 1731¹⁴⁴.

Sor María de Ágreda en el arte

Además de los grabados que, sobre su imagen se hicieron, un apartado especial lo constituyen todas aquellas iconografías que tomaron inspiración de sus escritos, cuyos ecos en América son un hecho palpable, como se puede observar e intuir en numerosos cuadros novohispanos.¹⁴⁵

¹⁴⁰ Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 27.

¹⁴¹ *Ibid.*, 24.

¹⁴² *Ibid.*, 28.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Andrés González, “Iconografía de la venerable...,” 453.

¹⁴⁵ Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 37.

Tanto en la Península como en América, fue la orden franciscana la principal difusora de sor María de Ágreda en todas las capas de la población. Muestra de ello, fue la presencia de su imagen en importantes santuarios como el de Guadalupe Zacatecas o el de Landa, así como la lectura de sus doctrinas, el uso de su ejemplo en crónicas y prédicas y las donaciones transatlánticas al convento de Ágreda.¹⁴⁶

Entre las pinturas novohispanas donde se puede observar la impronta de la monja se cuentan, el cuadro titulado la *Comunión de María*, pintado por Juan Correa y hoy conservado en la antesacristía del Santuario diocesano de Guadalupe Zacatecas, cuya iconografía se puede explicar –seguramente por indicación de algún franciscano- a partir de algunos pasajes del texto agredano *Mística ciudad de Dios*.¹⁴⁷ De Juan Correa también, se conservan otros ejemplos como son, las pinturas del Tránsito de la Virgen, de San José el Real y la Secretaría de Hacienda¹⁴⁸ y la San Pedro dando la comunión a Elías y Enoc, conservada en una colección particular mexicana.¹⁴⁹

Del pincel de Cristóbal de Villalpando, destaca la obra pintada en 1706, para el colegio franciscano de Guadalupe, Zacatecas, en la que representa la “Mística Ciudad de Dios” flanqueada por San Juan y al otro lado, la Venerable María de Jesús redactando su libro¹⁵⁰.

¹⁴⁶ Morte Acín, “Sor María de Ágreda...,” 311-312.

¹⁴⁷ Vargas Lugo, Elisa, “La vida de María” en Vargas Lugo, E. y Victoria, J., *Juan Correa: su vida y obra, vol. IV. Primera parte* (México, 1994), 85 en Fernández Gracia, *Iconografía de sor maría de Ágreda...*, 49.

¹⁴⁸ Rogelio Ruíz Gomar, “Comunión de la Virgen,” en *Arte y mística del Barroco* (México: CONACULTA, 1994), 437-438, 739-741 en Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 49.

¹⁴⁹ Rogelio Ruíz Gomar, “San Pedro dando la comunión a Elías y Enoc,” en *Arte y mística...*, en Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 49.

¹⁵⁰ Andrés González, “Iconografía de la venerable...,” 462.

Por su parte, el investigador Francisco de la Maza, llamó la atención sobre el influjo que pudo haber tenido la monja de Ágreda, junto con Francisco Pacheco, en el modo de vestir a los ángeles y arcángeles dentro del mundo español y virreinal.¹⁵¹

De su influencia también son los cuadros de la *Pasión de Cristo* realizados por Gabriel José de Ovalle en 1749 y resguardados actualmente en el ex convento de Guadalupe, Zacatecas¹⁵²; así como los lienzos hoy desaparecidos de la *Pasión de Cristo*, pero historiados según la venerable Ágreda y realizados por José de Ibarra, para el Convento de religiosos Betlemitas.¹⁵³

Asimismo, la Adoración de los pastores pintada por José Rodríguez Carnero, del templo de San Antonio de Padua de Puebla, que en recientes años figuró en la exposición *Parábola Novohispana*, posee detalles extraídos del texto monjil, como son las presencias de los arcángeles San Miguel y San Gabriel en la escena.¹⁵⁴ Inspirado en el mismo pasaje visionario, destaca otro importante lienzo de escuela novohispana: el que Miguel Cabrera realizó para la sacristía de la Iglesia de Santa Prisca de Taxco.¹⁵⁵

Sobre los pasajes de la vida pública de Cristo relatados por la monja, sobresale el bautismo de San Juan y la Virgen por parte del mismo Jesús, tal como se observa en los lienzos de José Joaquín Magón para la parroquia de Tecamachalco, inspirados con toda seguridad por el texto de sor María.¹⁵⁶

¹⁵¹ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando* (México, 1964), 28-29 en Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 49.

¹⁵² Bargellini, "Amoroso horror..." 510.

¹⁵³ "México", *Gazeta de México 1728-1739*, num. 61, 28 Diciembre 1732, 484.

¹⁵⁴ *Parábola Novohispana* (México, 2000), 24-25 en Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 50.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 52.

¹⁵⁶ *Ibid.*

Como se puede observar, el influjo que tuvo Sor María de Ágreda en la pintura virreinal fue vasta y variada, según lo demuestran cada vez más estudios, de ahí que no resulten extrañas las noticias sobre personajes distinguidos de la capital virreinal, que pusieron en ella gran devoción. Tal fue el caso del ilustre don Ignacio de Castorena y Ursúa, como él mismo lo relató en una de sus cartas dirigidas al convento de sor María en 1721:

(...) He solicitado con todas mis fuerzas la extensión de sus doctrinas y culto de su autora entre los fieles de estos reinos, en las cátedras y púlpitos y a su obsequio he dedicado un colegio de doncellas honestas que se erigió a mi devoción... mereció ser secretaria y amanuense de la Madre de Dios, escogida para manifestarnos sus piedades.¹⁵⁷

Como él, muchos personajes durante el siglo XVII y XVIII, debieron sentirse atraídos por los afectivos escritos de la monja, lo que explica la popularidad que sus pasajes tuvieron en el arte novohispano y muy seguramente, dentro del ámbito devocional privado como lectura habitual de meditación. Lo que no hace extraño que, el influjo de la monja en la pintura de Enríquez, llegara a través de alguno de los devotos de ella en la capital del virreinato.

Si bien hasta ahora no hay forma que, efectivamente Nicolás Enríquez consultó los textos de Santa Brígida y sor María de Ágreda, el cambio en la espiritualidad que desde el siglo XIV se venía gestando en Europa y que para el siglo XVI cristalizaría en España y sus colonias, aunado con la popularidad que ambas escritoras tuvieron en el ámbito artístico y doctrinal, hacen posible pensar que dicha posibilidad pudo ser cierta, dada la inspiración devocional que el tiempo y la clientela requerían.

¹⁵⁷ Royo Campos, Z. "Agredistas y antiagredistas," (Totana, 1929) en Fernández Gracia, *Iconografía de sor María de Ágreda...*, 194.

5. La humanidad de Cristo como concepto teológico del cuadro

Una vez que las inferencias simples han sido propuestas y validadas, se debe proceder a la búsqueda de una significación superior¹⁵⁸, a través del planteamiento de simbolismos secundarios, que funcionen en apoyo al significado dominante, pretendido y principal del cuadro.¹⁵⁹ Sin embargo, para hacerlo del modo adecuado, se debe tener siempre presente, el programa para el cual fue realizada la obra, pues sólo éste puede confirmar o negar las nuevas propuestas realizadas. Recordemos que las imágenes, dice Baxandall, no pueden ser entendidas aisladamente y con independencia del contexto en el que fueron creadas.¹⁶⁰

Asimismo, es importante tener en cuenta que, lo más importante a la hora de proponer nuevos simbolismos sobre una imagen, no es saber si el autor planteó estas relaciones a priori o si le interesó racionalizar el cuadro como se hace hoy, sino observar que la obra no se resista a esta proyección de significado concreto; es decir, que la interpretación sobre ella, no de lugar a ruptura o contradicción. Al contemplar una obra de arte, siempre proyectamos significaciones suplementarias que no vienen dadas, dice Gombrich.¹⁶¹

¹⁵⁸ Gombrich, *Imágenes simbólicas...*, 239.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 42.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 23.

¹⁶¹ *Ibid.*, 45.

La devoción hacia la humanidad de Cristo

Si bien el contenido dominante en la obra de Enríquez, es aquel relacionado con el tema de la *Flagelación*, unido a éste se pueden encontrar diversos simbolismos secundarios, los cuales refuerzan su sentido principal. De ahí que, para entender el tema del cuadro, sea necesario adentrarse en su significado espiritual; el cual, se centra a mi parecer, en la devoción hacia la humanidad de Cristo. Cualidad que convierte al cuadro, en un síntoma de los cambios que se forjaron dentro de la religiosidad cristiana novohispana durante los siglos XVII y XVIII, debidos probablemente a las oleadas de pensamiento que, sobre el tema, fueron inundando las lecturas diarias de tipo religioso.

Los conceptos ajenos, tal como el de la humanidad de Cristo, dice Baxandall, forman parte importante del discurso sobre la obra de arte, ya que permiten aprehender la distancia histórica y en la textura de nuestra contextualización sobre el cuadro, representan el contraste entre la gente que lo produjo, vio y vivió, y nosotros. Además de proveer una idea cuando menos vaga, sobre los cambios o permanencias que sufrió el modo de pensar dicho tema religioso.¹⁶²

De ahí que sea importante retomar algunos de los principales autores que trataron sobre la humanidad de Cristo, así como los puntos esenciales de su doctrina al respecto, pues muchas de estas ideas permearon –tal vez no directamente, pero sí a través de su repetición constante- la vida religiosa de la Nueva España, así como sus modos de devoción.

¹⁶² Baxandall, *Modelos de intención...*, 133.

Históricamente, la palabra *humanitas* ha tenido dos significados, el primero surgió de una diferenciación entre el hombre y lo que era considerado menos que él, mientras que el segundo, marcó la distancia entre el hombre y lo que era más; siendo este último el que retomaría la Edad Media, en oposición a la divinidad,¹⁶³ de tal suerte que la humanidad fue asociada con cualidades como la fragilidad y la transitoriedad –*humanitas fragilis* y *humanitas caduca*–; características que al hablar de la humanidad de Cristo, también formarán parte de sus pasajes en la tierra y en algunos casos, de su representación en el arte.¹⁶⁴

Dentro de la espiritualidad cristiana, el concepto de Cristo-hombre fue ampliamente difundido desde los primeros siglos de la cristiandad, de ahí que se haya desarrollado a su alrededor una amplia tradición iconográfica y teológica, cuyo significado y práctica piadosa, alcanzaron su máximo auge expresivo durante la Edad Moderna, cuando fue insertado de lleno como una de las principales fuentes de inspiración para la oración.

Los inicios de la devoción

Muchos fueron los pensadores y teólogos que durante el primer milenio de la cristiandad, levantaron la voz acerca de la importancia de la humanidad de Cristo, tal como hizo San Gregorio Magno (540-604), uno de los primeros en colocar esta devoción como medio para elevar el alma a Dios,¹⁶⁵ y san Máximo “el confesor” (c. 580-662), defensor de la voluntad humana de Cristo, que situó la figura del Salvador, como causa ejemplar de la

¹⁶³ Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Buenos Aires: Infinito, 1970), 15.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 16.

¹⁶⁵ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 97.

Salvación; siendo el ideal de nuestra santificación y su imitación la gran ley de la vida cristiana.¹⁶⁶

Sin embargo, fue hasta el siglo XII que la devoción hacia la humanidad de Jesús cobró verdadera fuerza, a través de figuras tan importantes como san Bernardo de Claraval (1090-1153), cuya espiritualidad estuvo en gran parte determinada por la meditación sobre los misterios terrenos del Salvador,¹⁶⁷ Cristo como figura mediadora en el amor y la aproximación afectiva como medio conductivo a Dios; cualidades que influyeron en el pensamiento medieval a tal grado, que la piedad popular de este siglo estuvo centrada en la humanidad del hijo de Dios y el pensamiento del monje sobre el amor.¹⁶⁸

Otro cimiento fundamental para esta devoción, fue el místico experimental san Francisco de Asís (1181-1226), quien rechazó la ciencia especulativa a cambio de una espiritualidad afectiva; distinta de aquella propuesta por la escuela dominica, más especulativa y teológica. De ahí que haya optado por una espiritualidad cristocéntrica manifestada en un amor apasionado al Jesucristo-hombre, principalmente sus misterios de Belén y del Calvario. También de la orden franciscana, destacó san Buenaventura (1217-1274), autor del libro *El árbol de la vida*, que a través de 48 meditaciones breves sobre la vida de Cristo, anticipó por 300 años el acto de meditación propuesto por san Ignacio de Loyola.¹⁶⁹

Durante la Edad Media sobresalieron, dentro del ámbito cisterciense, dos monjas escritoras que destacaron por sus cualidades visionarias y su atención en la humanidad del

¹⁶⁶ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 146-147.

¹⁶⁷ *Ibid.*, 175-176.

¹⁶⁸ Tigner Holmes III, *A History of...*, 65.

¹⁶⁹ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 254-257.

Salvador; Santa Gertrudis la Grande (1256-1301), quien fue considerada al igual que San Bernardo como la pregonera de dicha devoción, con su especial culto en la eucaristía y la pasión de Cristo, y Santa Brígida de Suecia (1302-1373), de quien ya hemos hablado antes.¹⁷⁰

La Edad Moderna y el nacimiento de una nueva espiritualidad

Con la llegada de la Edad Moderna, diversos cambios se impusieron al frenesí místico de los siglos anteriores.¹⁷¹ Aunado a esto, el siglo XIV vio el surgimiento de una nueva forma de espiritualidad, la *devotio moderna*, que influyó en la manera de buscar la unión con Dios; pues propuso la devoción personal como el único medio para entender y realizar la doctrina cristiana. Además de esto, la corriente iniciada por Gerardo Groot (1340-1348),¹⁷² fue un gran movimiento de reforma que pugnó por la humildad, el fomento de la vida interior, los ejercicios de piedad bien regulados, la lectura de las Sagradas Escrituras y los Padres de la Iglesia, y la oración mental.

En lo que respecta al tema de la humanidad de Cristo, insistió en que fuera recordado por medio de la devoción personal y un rezo altamente afectivo, todo esto con el fin de crear una dedicación plena a la experiencia emotiva. “La progresión histórica de la

¹⁷⁰ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 178, 180-182.

¹⁷¹ *Ibid.*, 281.

¹⁷² La *devotio moderna* nació en la segunda mitad del siglo XIV en los Países Bajos, después de surgir, se canalizó en la asociación de los *Hermanos de la vida Común* y en la congregación agustiniana de *Canónigos Regulares de Windesheim*. Durante el siglo XV y principios del XVI fertilizó el ambiente religioso con sus escritos ascético-místicos, principalmente con *La Imitación de Cristo* de Kempis, donde se proclama la necesidad de seguir a Cristo, mediante la compunción del corazón, la humildad, la obediencia, la meditación en la muerte y los pecados, y en conclusión, reformar la vida de toda la Iglesia universal. *Ibid.*, 267.

disolución del sistema idólatra sacrificial, hacia un profundo sentido de responsabilidad individual y, por lo tanto, libertad, a la vista del crucificado [...]”¹⁷³

Muestra de ello, fue el pensamiento del ignaciano Luis de la Palma (1560-1641), autor de la *Historia de la sagrada pasión*; “tratado de ascesis, construido sobre los diversos pasos de la pasión del Señor, que despiertan el discurso y mueven los afectos de la voluntad al ejercicio de las virtudes perfectas”.¹⁷⁴

Aunadas a estas influencias, durante el siglo XVI el punto de gravedad místico se desplazó del Norte de Europa hacia la cuenca del Mediterráneo; en particular a España, que a la brevedad se impuso como la tierra mística por excelencia. Si a esto se le suma la llegada de la nueva corriente espiritual planteada por Erasmo de Rotterdam -que se hizo notar a partir de 1527 y cuyas premisas acentuaban la interioridad por encima de los aspectos exteriores de la fe-, se puede entender que la práctica de la oración individual, hasta entonces reservada sólo para los religiosos y eclesiásticos, se extendiera hacia los fieles laicos.¹⁷⁵

Esta efervescencia mística en España, provocó también un incremento en la escritura de letras sacras, cuyos orígenes fueron las experiencias místicas y visionarias; lo que a la larga, ejerció una gran proyección en la Nueva España; como se puede observar en el auge que tuvo la lectura piadosa, tanto en el ámbito laico como religioso.¹⁷⁶

¹⁷³ Cesáreo Bandera, *El juego sagrado: lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción* (Sevilla: Egondi artes gráficas, 1997), 208.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 385-386.

¹⁷⁵ Thierry Gosset comp., *Mujeres místicas: siglos XV al s. XVIII* (Barcelona: J. J. De Olañeta, 1998), 8.

¹⁷⁶ Asunción Lavrin, “La madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario,” en *Signos Históricos/UAM* 013 (2005): 24, 28. Rosalva Loreto López, “Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII,” en *Estudios de Historia Novohispana* 23 (2000): 68.

Además de la lectura, dentro de los espacios conventuales, tomó gran importancia la escritura de textos, que tuvo como influencia modelos españoles así como otras fuentes, entre ellos el *Flos Sanctorum*, la vida de santa Catalina de Siena, textos hagiográficos y biográficos, entre otros, que sirvieron para inspirar la vida interior de las religiosas y en algunos casos incluso sus experiencias visionarias.¹⁷⁷

Ejemplo de esto es la madre María Magdalena Lorravaquio, cuyos textos dejan ver el influjo de las muchas lecturas que realizó, así como su anhelo por obtener la paz interior y el fortalecimiento de su amor por Dios, a través de sus arrobos.¹⁷⁸

Otras veces, estando en oración de coloquio con su Majestad me sobreviene de repente una tan gran fuerza y violencia que el alma me arrancase del cuerpo y todo el ser se me descoyunta con tan terribles dolores que sería imposible sufrirlos la naturaleza humana sin desfallecer el espíritu, y con estas ansias tan grandes quedar luego suspensa quedando el alma en paz y quietud tan grande que me parece a mi sale el alma fuera del cuerpo según estoy.¹⁷⁹

Aunado a la lectura y la escritura de textos devocionales y afectivos, el tema de la humanidad de Cristo y su imitación volvió a cobrar fuerza a partir del siglo XVII, de ahí que muchas religiosas, incluyendo a Lorravaquio, retomaran como temas centrales de sus vidas y guías para sus ejercicios de oración, el culto de Cristo crucificado y de la Virgen María.¹⁸⁰

Estas ansias por imitar a Cristo, condujeron a la celebración del cuerpo sufriente, que privilegiaba la salud espiritual sobre la del cuerpo; razón por la cual, las enfermedades fueron vistas como una oportunidad de: asemejarse al Salvador en sus sufrimientos, dejar expresar la voluntad de Dios y probar las capacidades de paciencia, humildad y

¹⁷⁷ Loreto López, “Leer, contar, cantar...,” 69. Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 24-25.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 22, 27, 28 y 29.

¹⁷⁹ María Magdalena Lorravaquio, *Libro de su vida*, fol. 13v., en Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 27.

¹⁸⁰ Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 29.

obediencia.¹⁸¹ “Grandes deseos de amar a Dios [o] un ardiente amor y deseo de unirme muy de veras con Dios haciendo en todo su santa voluntad con una muy profunda humildad [o] con gran deseo de servirle [o con] gran dolor de sus pecados”.¹⁸²

Asimismo, la compasión por el sufrimiento de Cristo, se convirtió en un tema clave dentro de las visiones religiosas, como lo demuestra la repetición constante de “formas de compasión ante el cuerpo ensangrentado de Jesús” –carácter teatral de la religiosidad barroca-. Muestra de ello es lo escrito por la madre Lorravaquio:

[Otra vez, estando en oración contemplando la Pasión del Señor, vio] con los ojos corporales muy distintamente en la hostia a Cristo crucificado en carne humana y muy sangriento su santísimo cuerpo.¹⁸³

[...] y después de muchas curas que no acertaban a conocer que mal era, que como Dios quería que aquello fuera oculto a los hombres, empezaron ellos en mí a hacer pruebas de remedios y determinaron que me sajasen los muslos y piernas, yo sintiendo esta mortificación y vergüenza mucha por haber de cortar a la vista de los hombres; se lo ofrecía a Dios muy de veras y considerando lo que **Cristo Nuestro Señor por mí había sentido en la columna en el discurso de cinco mil y tantos azotes.**¹⁸⁴

Al leer este tipo textos, se hace evidente el influjo que grandes teólogos y místicos en el tema de la humanidad de Cristo, ejercieron sobre las monjas y sus experiencias visionarias, tal es el caso de Lorravaquio, cuya posible influencia parece provenir de las visiones de san Francisco de Asís, santa Gertrudis¹⁸⁵ y sor María de Ágreda, quien relató, que durante la Flagelación Cristo había sido azotado 5, 115 veces.¹⁸⁶

¹⁸¹ Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 30.

¹⁸² Lorravaquio, *Libro de su vida*, fol. 16, 19v. y 42, en Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 32.

¹⁸³ Lorravaquio, *Libro de su vida*, fol. 47, en Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 33, 35 y 37.

¹⁸⁴ Lorravaquio, *Libro de su vida*, fol. 8, en Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 30.

¹⁸⁵ Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 36 y 37. La investigadora también propone como posible influencia inconsciente, los modelos artísticos y pictóricos, tanto europeos como novohispanos de su tiempo. Esto debido al tipo de lenguaje metafórico empleado al momento de describir los objetos de sus visiones. *Cfr.* Lavrin, “La madre María Magdalena...,” 38.

¹⁸⁶ Ágreda, *Mística ciudad de Dios...*, 1006.

Como vemos, la espiritualidad finalmente dio un vuelco de lo teológico a lo emotivo, siendo el recurso perfecto la humanidad de Cristo, pues puso en evidencia nuestra responsabilidad en su sufrimiento y nuestra capacidad de elección entre el pecado y la virtud. De ahí que en los siglos posteriores, muchos de los miembros de las órdenes religiosas, dedicaron sus obras a plantear métodos para la vida espiritual con el fin de alcanzar la perfección cristiana; ya fuese por medio de ejercicios, oraciones, meditaciones, o por lectura de vidas de santos, guías de pecadores, tratados, cartas, sermones, etc.

Como era de suponerse, estas nuevas posturas espirituales plantearon retos también para las imágenes, que hasta ahora habían sido vistas sólo como apoyos visuales que servían para acompañar al fiel durante sus ejercicios piadosos; sin embargo, con la llegada de los nuevos métodos de reflexión, la idea de la meditación por medio de imágenes cobró popularidad, dado el poder que se sabía, tenían como elementos de piedad.

A pesar de los beneficios que ofrecía este tipo particular de meditación, diversos escritores discurrieron sobre su importancia y pertinencia de uso, así como del empleo de la imaginación durante los actos piadosos. De ahí que voces a favor y en contra se levantaran para marcar los límites que estas poderosas herramientas debían tener. Ejemplo de ello fueron las enseñanzas de Juan Taulero (¿-1361), uno de los mayores místicos de todos los tiempos y gran influencia de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, que habló de la necesidad de negación y vacío de las imágenes, pues para él:

(...) Cuanto más perfecta es la negación de imágenes y propias operaciones (...) más alta la disposición para recibir en sí al Verbo y la operación de Dios.¹⁸⁷ [De ahí que el guía espiritual deba saber reconocer en qué momento dejar al fiel

¹⁸⁷ *Sermón I Domin I post. Nativ Domini*, 54-55 en Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 232.

meditar] por las dichas imaginaciones, imágenes, formas y figuras, porque no se dejen antes o después que lo que pide el espíritu (...).¹⁸⁸

Similar fue la postura de Santa Teresa de Jesús, que hizo un llamado para repeler el ímpetu por llenar los espacios vacíos de las Sagradas Escrituras y no dejarse llevar por los sentidos.¹⁸⁹ En oposición, también hubieron figuras que vieron las imágenes como instrumentos útiles, tal fue el caso de Juan Gersón (1363-1429) que situó a la imaginación u ojo carnal, como una de las facultades del alma y acto propio de la reflexión que se ejerce sobre las imágenes sensibles, capaz de conducir a la meditación;¹⁹⁰ y el propio Juan de Ávila, quien las consideró un método eficaz para la oración: “E yendo rezando, piensen, aunque brevemente, en aquel paso de que rezan [Pasos de la Pasión], y tengan alguna imagen devota a quien miren, y usen mucho el leer libros devotos: porque muchas veces acaece que de estos escalones los suele subir el Señor al ejercicio del pensamiento”.¹⁹¹

A pesar de todo, la imaginación ganó valor en el terreno de la espiritualidad, ya no sólo como apoyo visual, sino como medio para la reflexión; aunque al mismo tiempo, se trató de contener y limitar su uso a los primeros pasos en el camino hacia Dios.

Sobre esto, valdría la pena preguntarse sobre los temas y contenidos que describían este tipo de imágenes, las cuales debían ser capaces de despertar la reflexión en el fiel; lo que permite pensar, que no se trataba de imágenes estáticas, como las realizadas antes, sino

¹⁸⁸ *Subida del Monte Carmelo* 1.2 C. II, p. 130 en Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 232.

¹⁸⁹ Cfr. Teresa de Jesús, *Conceptos de amor. Obras Completas* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos), 390 y *Libros de las Relaciones. Obras Completas*. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos), 145; Luis Muñoz, *Vida y virtudes del Venerable varón el P. Maestro Juan de Ávila, predicador apostólico*, cap. XXVII, en María Dolores Rincón, coord., *Conocimiento, educación y espiritualidad durante los s. XVI-XVII: breve selección de textos* (Jaén: Universidad de Jaén, 2010), 44-45.

¹⁹⁰ Royo Marín, *Los grandes maestros...*, 270.

¹⁹¹ Juan de Ávila, *Audi Filia. Obras Completas. Nueva edición crítica. I* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos), 460-463, en Rincón, *Conocimiento, educación...*, 43.

mas bien de “emotivas narraciones” que presentaban al devoto aquello sobre lo cual meditaba.

Teniendo en mente esto, se puede suponer que dichas imágenes no podían ser realizadas por cualquiera, ni tampoco bajo cualquier referente textual, sino que debieron ser encomendadas de forma especial y bajo lineamientos, si no precisos, sí claros sobre su base de inspiración, así como estar sustentadas en fuentes con una clara autoridad religiosa.

Todas estas razones, pudieron impulsar que tanto artistas como patronos, se acercaran a los relatos místicos de la Edad Media y a aquellos otros de su propia época, para dar vida a las composiciones que los nuevos tiempos exigían; debido a esto, no resulta imposible aceptar, que el propio Nicolás Enríquez pudo haberse aproximado, ya fuese por encargo o conocimiento de causa, a los afectivos relatos de santa Brígida de Suecia y la venerable sor María de Ágreda para tratar el concepto teológico de la humanidad de Cristo.

Conclusiones

La tarea de analizar un cuadro conlleva, además del reconocimiento iconográfico, la reconstrucción del problema que le dio origen; así como las posibles causas que a su vez generaron que dicha problemática existiera. Teniendo esto en mente, podemos afirmar que el cuadro de Nicolás Enríquez titulado *La Flagelación* y realizado en 1729, fue la solución óptima para una situación específica, como lo demuestra su existencia y sobre todo su pervivencia en el tiempo.

Si bien no tenemos claridad sobre el cometido, condiciones y expectativas exactas que intervinieron para que el cuadro tuviera la forma que presenta, así como quién las formuló; es la solución misma, o sea las propias características del cuadro y su contexto, las que nos revelan algunos datos que me parece importante destacar.

Por un lado, se sabe que el siglo XVIII se caracterizó por ser una época de gran fervor religioso, propicio para el desarrollo de devociones afectivas y de gran patetismo como aquellas hacia la humanidad de Cristo o la Preciosa Sangre, las cuales se mantuvieron en el gusto del público que, lejos de considerarlas una falta de respeto o de decoro, las admitió como un medio efectivo para favorecer la oración, meditación y la imitación de Cristo, que a lo largo de los siglos, había sido marcada como la mejor vía para llegar a Dios.

Asimismo, la influencia de la *devotio moderna*, alejó la idea de la espiritualidad meramente contemplativa y la transformó en un espacio afectivo, donde la libertad tuvo un

papel importante, pues el fiel finalmente asumió su responsabilidad en el dolor y sufrimiento de Cristo, así como el poder para decidir el camino que deseaba seguir con sus acciones –tal como lo hizo el hombre piadoso del que habló santa Brígida-.

Todo esto tuvo sus repercusiones en el arte, como se puede observar en las imágenes que representaron la Flagelación de Cristo, las cuales hasta el siglo XVII fueron producidas con un grado de conformidad respecto a la tradición y los textos bíblicos; sin embargo, a partir de los cambios espirituales mencionados, poco a poco fueron introduciendo variaciones iconográficas que dieron mayor vitalidad y realismo a la escena.

Bajo esta influencia, el joven pintor Enríquez, decidió salir de los lineamientos pictóricos precedentes y emular otras fuentes de inspiración que le sirvieran para componer los cuadros que, el cliente y la época le estaban requiriendo. La solución encontrada, fue el retorno a los textos visionarios como el de Santa Brígida y otros más cercanos a él y de gran popularidad en la Nueva España, como aquel de sor María de Ágreda, que le permitieron dar mayor emotividad a las representaciones.

A pesar de no conocer los principios exactos que rigieron la hechura del lienzo, sí podemos intuir que el cliente conocía la capacidad del pintor así como sus inclinaciones compositivas, y ya fuese por decisión directa o mera disposición con respecto a otros de sus compañeros artistas, le realizó el encargo a Enríquez, tal vez con pleno conocimiento de que éste, por encargo o iniciativa propia, buscaría reformular los modos de representación para sobreponerse a la tradición y a la función canónica de narrar linealmente, con el fin de crear algo capaz de provocar un sentimiento apropiado sobre lo narrado e imprimirlo en la memoria. Si bien la experiencia del cliente hasta ese momento, debió haber sido genérica y

muy probablemente no tenía la facultad para solicitarle al artista ese cuadro en particular, sí estaba en plena posición de aceptar o rechazar lo que sobre el tema había visto; es decir, lo que la tradición ofrecía y que el mismo Enríquez era capaz de pintar, como lo demuestra el cuadro realizado para la Iglesia de la Profesa; de este modo, se puede inferir que, fue el cliente quien decidió aceptar las novedades que en su caso particular y para sus fines, le ofrecía el pintor.

Tomando esto en consideración, se puede asegurar que la obra *La Flagelación* de Nicolás Enríquez, fue un cuadro de devoción privada y contenido pasionario, cuyas implicaciones teológicas iban mucho más lejos que su propio género y su carácter como representación de la Flagelación; lo que permite replantear el objetivo del cuadro, además del interés del artista por hacerlo complejo y diferente.

Sobre el autor Nicolás Enríquez, llama la atención su cercanía con el grupo académico de los Rodríguez Juárez, que en 1722, año en el que aparece firmando en uno de sus documentos, están realizando sus primeros intentos por lograr el reconocimiento de la “liberalidad de la pintura”. Asimismo, destaca su presunto conocimiento en el ámbito teórico, como lo parece sugerir el uso de las descripciones sobre las facultades del alma de Charles Le Brun y los relatos visionarios de santa Brígida de Suecia y sor María de Ágreda, empleadas por él, tal vez bajo la influencia del tratado *el Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Todo esto permite pensar que su deseo por utilizar otras fuentes y plantear una composición novedosa para el tema, no sólo pudo provenir del interés por crear un cuadro de gran fuerza o la representación de otros simbolismos latentes, sino también como una forma de hacer gala de su ciencia, elocuencia, ingenio y por qué no, de su intensa devoción

como lo sugiere también la firma del pintor, que no sólo le adjudica la autoría del diseño de la obra, sino también la responsabilidad por el sufrimiento de Cristo.

Por último, me gustaría resaltar la importancia que tiene en la historia del arte, la apertura del historiador ante nuevas reflexiones, lecturas e interpretaciones de los cuadros; las cuales, certeras o no, pueden acercarnos a conocer la intención original y el significado pretendido con que fueron creadas las obras. En este sentido, no se debe tener miedo a las nuevas formas de aproximación, aún cuando estas sean de tipo inferencial, como aquella propuesta por Baxandall, pues lo que permiten, son acercamientos a objetos que, de otro modo, no podrían ser estudiados debido a la falta de documentación primaria al respecto.

Bibliografía

Ágreda, María de Jesús de. *Mística ciudad de Dios: Vida de María. Tomo 6. De la Virgen y sus sufrimientos*. Editado por Celestino Solaguren. México: Mínimos franciscanos del perpetuo socorro de María. Casa del desagravio, 1985.

Andrés González, Patricia. “Iconografía de la venerable María de Jesús de Ágreda.” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA 62 (1996): 447–463.

Angulo Iñiguez, Diego. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1969.

_____. *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1983.

_____. *Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.

Armella de Aspe, Virginia, y Mercedes Meade de Angulo. *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*. México: Mercantil de México, 1989.

Ausejo, Serafín de, ed. *Diccionario de la Biblia*, Barcelona: Herder, 1987.

Báez Macías, Eduardo. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003.

_____. *Guía del archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907. Volumen I*, México: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

Bandera, Cesáreo. *El juego sagrado: lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*. Sevilla: Egondi artes gráficas, 1997.

Bargellini, Clara. “Amoroso horror.” En *Arte y violencia: XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM/IIE, 1995.

_____. “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos.” En *El proceso creativo: Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: IIE, 2006.

_____. “La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 74-75 (1999): 79–98.

Baxandall, Michael. *Modelos de intención sobre la explicación histórica de los cuadros*. Madrid: H. Blume, 1989.

Biblia de Jerusalén Ilustrada. Censor Lorenzo Turrado. Barcelona: Ediciones Nauta, 1968.

Biblioteca Nacional de España, Madrid.
<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgisirsi/YgqmYb4SQE/BNMADRID/90840104/123>
(Consultado el 2 de mayo del 2013).

British Library Online Gallery. <http://www.bl.uk/onlinegallery/index.html>

Christian, William A. *Apariciones en Castilla y Cataluña. Siglos XIV-XVI*. Madrid: NEREA, 1990.

Clifton, James. *The body of Christ in the art of Europe and New Spain 1150-1800. Museo de Bellas Artes de Houston*. Munich: Prestel, 1997.

Couto, Bernardo. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. México: Consejo para la Cultura y las Artes, 1995.

Cuadriello, Jaime. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1999.

Damiani, Piero, y Josefina Di Pinto. *La espiritualidad de Santa Brígida de Suecia*. Valladolid: Industria litográfica, 1978.

Duchet-Suchaux, D. *Guía iconográfica de la Biblia y de los santos*. Madrid: Alianza, 2009.

Emmerich, Ana Catalina. *La amarga Pasión de Cristo*. Transcritas por Clemente Brentano. Versión de Carme López. Barcelona: Planeta, 2004.

Fernández Gracia, Ricardo. "Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la trinidad antropomorfa." *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la universidad del País Vasco* 4 (2014): 73-94.

_____. *Iconografía de sor maría de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contextos del maravillosismo del Barroco*. Pamplona: Caja Duero, 2003.

Fernández Pardo, Francisco, coord. *Pintura flamenca barroca: cobres, siglo XVI*. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada Logroño, 1996.

Fernández Villa, Agustín. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre escultura*. México: Casa de “Don Quijote”, 1919.

Franco, Ángela. “Algunas fuentes medievales del Arte Renacentista y Barroco.” *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario 73-87 (2008): 73–87.

Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del renacimiento*. Madrid: Alianza, 1983.

Gosset, Thierry comp. *Mujeres místicas: siglos XV al s. XVIII*. Barcelona: J. J. De Olañeta, 1998.

Gutiérrez, Ramón, coord. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamerica. 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995.

Haag, Herbert. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 1987.

José Juárez. *Recursos y discursos del arte de pintar*. México: MUNAL, 2002.

Lavrin, Asunción. “Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo XVII.” *Colonial Latin American Review* 2, 4 (1995): 155–179.

_____. “La Madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario.” *Signos Históricos/UAM* 013 (2005): 22–41.

Loreto López, Rosalva. “Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII.” *Estudios de Historia Novohispana* 23 (2000): 67–95.

López Plasencia, José Cesáreo. “Sanguis Viri Dolorum, Redemption Mundi. Una Alegoría de la Pasión de Cristo en la escultura española del Barroco.” *Anuario de Estudios Atlánticos* 50 (2004): 1–62.

Lledó Sandoval, José Luis. *Mosaico romano de Noheda (Cuenca): su descubrimiento*. Madrid: Visión Libros, 2006.

Mâle, Emile. *El arte religioso del siglo XVII al siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Martínez de la Torre, Cruz. *Mitología clásica e Iconografía cristiana*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, 2010.

Masciarelli, Giulio. *Brígida de Suecia maestra de santidad de Europa*. Madrid: Palafox&Pezuela, 2003.

Maza, Francisco de la. "Los Cristos de México y la monja de Ágreda." *Boletín INAH* 30 Diciembre (1967): 1-3.

México en el Mundo de las Colecciones de Arte. México: SER/UNAM/CONACULTA, 1994.

Morte Acín, Ana. "Sor María de Ágreda y la orden franciscana en América." *Antítesis* 7, vol. 4 (2011): 291-316.

Moysen, Xavier. "La primera academia de pintura en México." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 34 (1965): 15-29.

Muriel, Josefina, y Anne Sofie Sifvert. *Crónica del convento de Nuestra Señora de las Nieves. Santa Brígida de México*. México: UNAM, 2001.

Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.

_____. "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados." Tesis de Doctorado, UNAM/FFyL, 2009.

Orendain, Leopoldo. *Los pretendidos Murillos del Museo de Guadalajara*. Guadalajara: Librería Font, 1949.

_____. *Pintura siglos XVI, XVII y XVIII*. Guadalajara: Jalisco en el Arte, 1985.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura: su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo, 1649.
<http://books.google.es/books?id=iJRGcKe79YUC&printsec=frontcover&dq=arte+de+la+pintura&hl=es&sa=X&ei=iJrvUuy8Ic2ayQHogYHgAg&ved=0CDYQ6AEwAQ#v=onepage&q=arte%20de%20la%20pintura&f=false/> (Consultado el 3 de diciembre 2013).

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Buenos Aires: Infinito, 1970.

_____. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza, 1982.

Ramírez Montes, Mina. "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 78 (2001): 103-128.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Trad. de Daniel Alcoba. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-1998.

Rincón, María Dolores, coord. *Conocimiento, educación y espiritualidad durante los s. XVI-XVII: breve selección de textos*. Jaén: Universidad de Jaén, 2010.

Rishel, Joseph J., comp. *Revelaciones : las artes en América Latina 1492-1820. Exposición Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Robin, Alena. “Devoción y patrocinio: el Via Crucis en Nueva España.” Tesis de Maestría, UNAM, 2007.

_____. “La Pasión de Cristo según José de Alcibar.” *Via Spiritus. Revista de História de Espiritualidade e do Sentimento Religioso* 17 (2010): 197–228.

_____. “Los Cristos del México virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes.” Tesis de Maestría, UNAM/FFyL, 2002.

_____. “The wound on Christ’s back in New Spain.” *RACAR* 32, 1–2 (2007): 79–93.

Romero Pereyra, P. “La sangre de Cristo en la Nueva España: una devoción, un imaginario y su función social 1736-1859.” Tesis de Licenciatura, UNAM, 2009.

Royo Marín, Antonio. *Los grandes maestros de la vida espiritual. Historia de la espiritualidad cristiana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2003.

Ruiz Gomar, Rogelio. “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 50, 1 (1982): 87–108.

Rugilo, Giuseppe Maria. *Il salterio davidico e l'interprete cristiano: concordemente espressi in ampia poetica-lirica italiana parafrasi. Volumen 3*. Nápoles: Stamperia Simoniana, 1785.
<http://books.google.es/books?id=5ZwLnMvoQJ0C&pg=PA362&dq=qual+utilita+sanguina+mea&hl=es&sa=X&ei=PODwUvH2CeyFyQHxwoH4Aw&ved=0CEYQ6AEwAg#v=onepage&q=qual%20utilita%20sanguina%20mea&f=false> (consultado el 30 de octubre del 2013).

Sánchez Herrero, José., Isidoro Moreno, Jorge Bernal, Juan González, Ma. Jesús Sanz, y José Campos. *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología, arte*. Sevilla: A. Pinelo, 1985.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*. Argentina: Fundación Tarea, c1998.

Sigaut, Nelly. “Los pinceles andaluces en la Nueva España.” En *Caminos del Barroco. Entre Andalucía y México*. México: Museo Nacional de San Carlos, 2011.

_____, ed. *Pintura virreinal en Michoacán. Volumen 1*. Morelia: COLMICH/Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, 2011.

Sodi Pallares, Ernesto. *Pinacoteca virreinal de San Diego*. México: Populibros la prensa, 1969.

Sorroche, Miguel Ángel. “Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras.” *Quiroga* 1 (2012): 42–56.

Suecia, Brígida de. *Revelaciones Celestiales de Santa Brígida de Suecia*. <http://es.scribd.com/doc/3303388/Revelaciones-Celestiales-de-Santa-Brigida> (Consultado el 13 de diciembre del 2013).

Thierry, Gosset, comp. *Mujeres místicas: siglos XV al s. XVIII*. Barcelona: J. J. De Olañeta, 1998.

Tigner Holmes III, Urban . *A History of Christian Spirituality. An analytical introduction*. New York: Seabury Press/Library of Episcopalian classics, 1980.

Torres Amat, Felix. “Salmo XXIX. Hacimiento de gracias a Dios después de grandes tribulaciones y peligros.” En *Los salmos de David traducidos de la Vulgata latina al español*. Madrid: Imprenta de Don León Amarita, 1824. <http://books.google.es/books?id=4Qgd5Ou16IC&printsec=frontcover&dq=los+salmos+de+ david+traducidos+de+la+biblia+vulgata&hl=es&sa=X&ei=kj3wUvPIBMidyQHc4GIAQ&ved=0CEgQ6AEwAw#v=onepage&q=%20utilita&f=false> (consultado el 30 octubre del 2013).

Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*. Editado por Xavier Moysen. México: IIE/UNAM, 1982.

Tovar de Teresa, Guillermo. *Repertorio de artistas en México: artes plásticas y decorativas*. Volumen 1. México: Fundación Cultural Bancomer, 1995.

Valdivieso, Enrique y Juan Miguel Serrera. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Centro de Estudios Históricos/Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”, 1985.

Valverde Ramírez, Maricela. “Ignacio Berben, pintor en la Nueva Galicia.” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 79 (2001): 171–178.

Vargas Lugo, Elisa y Guadalupe Victoria. *Juan Correa: su vida y obra. Repertorio Pictórico. Tomo IV. Primera parte*. México: UNAM, 1994.

Velazquez Chávez, Agustín. *Tres siglos de pintura colonial mexicana*. México: Editorial Polis, 1939.

Watzstein, Elena G de. y Rosa García Moreno, coord., *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*. México: MUNAL, 2002.

Wischer, Erika, ed. *Historia de la literatura. Volumen II. El mundo medieval, 600-1400*. España: Akal, 1989.

http://books.google.es/books?id=k0lvckqfnmIC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consultado el 3 diciembre del 2013).

Periódicos

“México.” *Gazeta de México 1728-1739*, 1 septiembre 1732, sección Distrito Federal.

“Encargos.” *Gazeta de México*. 4 diciembre 1787, sección México.

“Querétaro 1 julio.” *Gazeta de México*, 20 julio 1790.

“México”, *Gazeta de México 1728-1739*, num. 61, 28 Diciembre 1732.