



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

LA MANO PODEROSA: INVENCION Y PERMANENCIAS

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

PRESENTA
PAMELA ROMERO PEREYRA

TUTOR PRINCIPAL
DR. JAIME CUADRIELLO AGUILAR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES
DRA. HELIA EMMA BONILLA REYNA
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH

DRA. MARÍA JOSÉ ESPARZA LIBERAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

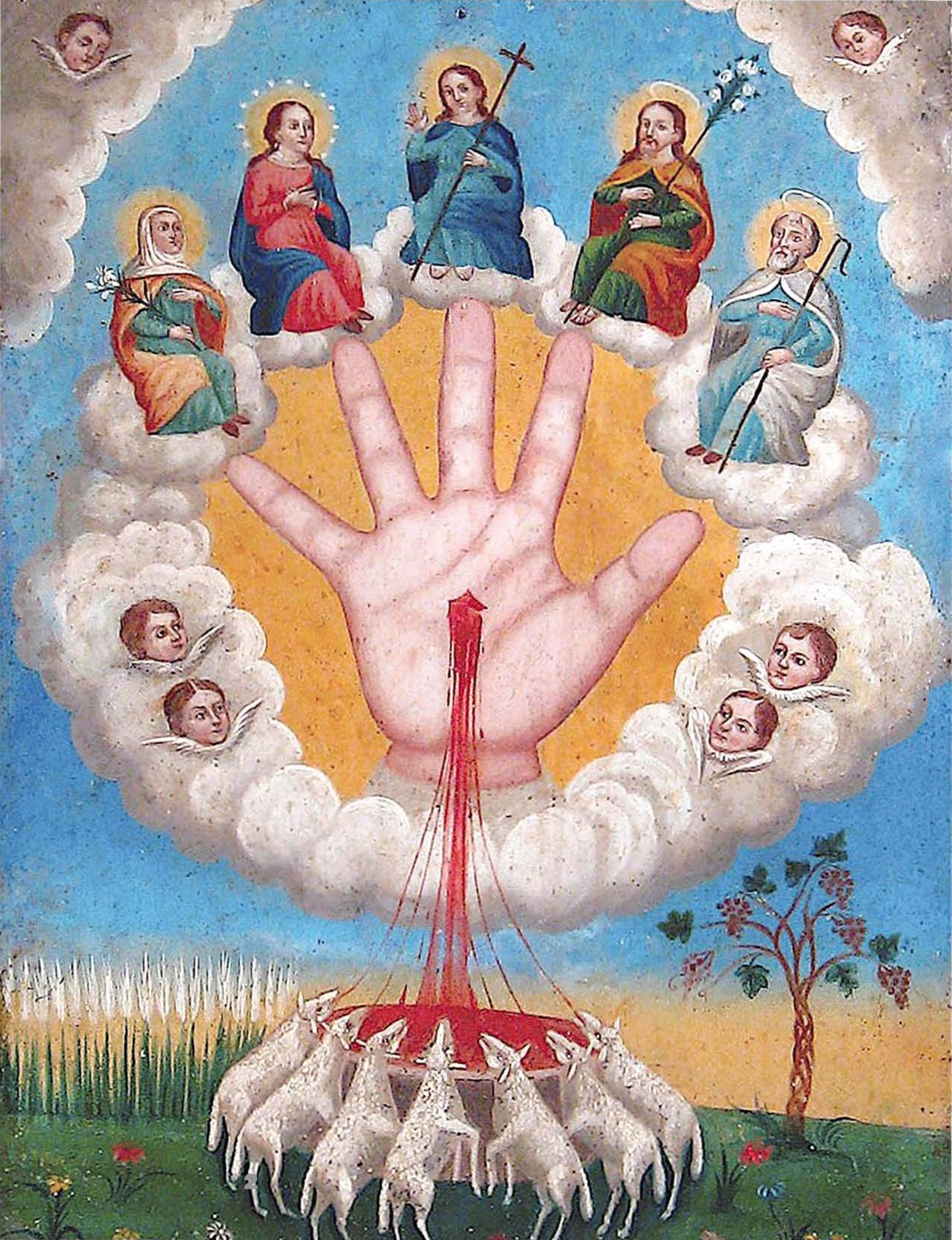


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Agradecimientos

El ensayo que leerán a continuación tiene muchas deudas, no solo académicas, también personales. Su factura me deja lecciones importantes sobre lo indefectible de la colaboración amorosa para la creación de reflexiones.

Ninguna de estas letras habría sido escrita sin el apoyo de la Fundación Cuadriello. Le agradezco infinitamente a Jaime su amistad, toda su paciencia y sabiduría para dirigir esta investigación, las lecturas y las discusiones para darle forma a las ideas y descubrimientos. Me considero muy afortunada por contar con él en mi formación como historiadora del arte.

Por supuesto, estoy en deuda con Iván Martínez quien siempre tuvo toda la disposición para ayudarme, revisar los detalles del texto, buscar lecturas e imágenes en medio de una agradable plática. También con Helia Bonilla que encontró tiempo para leer puntualmente mi trabajo, comentar dudas, ideas y precisiones a pesar de las dificultades naturales que nos presentó la ciudad. A María José Esparza por la lectura, las recomendaciones, por mantener en la memoria a la Mano Poderosa y por su aportación que me permitió cerrar esta investigación con menos interrogantes. Con Raúl Cano quien me proporcionó dos imágenes de su colección de estampería religiosa y me ayudó a develar un poco más del misterio de la imagen de la Mano Poderosa impresa en los siglos XIX y XX.

Tampoco puedo dejar de dar las gracias a Verónica Herrera cuyos consejos fueron imprescindibles para encontrar las fuentes documentales necesarias en la creación de este discurso y porque me obligó a encontrar el tiempo para escribir. Del mismo modo estoy en deuda con Víctor Martínez que me facilitó algunos libros de consulta para sustentar este ensayo y siempre tenía buenos deseos para terminar el trabajo de la mejor manera.

Sin duda debo agradecer a la coordinación del posgrado por permitirme retomar el programa de maestría y a Héctor Ferrer por su ayuda para realizar los trámites. También al personal del Fondo Antigo de la Biblioteca José María Lafragua de la BUAP quienes atendieron mi consulta a pesar de la premura.

Finalmente, al siempre imprescindible Agustín Velázquez por hacer su magia de diseño y diagramar este texto.



Índice

Agradecimientos	3
Exordio	7
Capítulo I. El viaje de las imágenes “manuales”	13
El retablito de la Mano Poderosa	
Capítulo II. Los motivos	17
Primer motivo: la mano emblemática	
Segundo motivo: la mano victoriosa	
Tercer motivo: la mano como diagrama: mnemotecnia y alquimia	
Capítulo III. Los tipos iconográficos	23
Primer tipo iconográfico: <i>Ostentatio vulnerum</i>	
Segundo tipo iconográfico: <i>Fons Pietatis</i>	
Tercer tipo iconográfico: los Cinco Señores	
Capítulo IV. Tensiones sociales. Entre la razón y el decoro	45
Retablitos pintados en láminas	
La devoción a partir de la “Gran década Nacional”	
San José y la Inmaculada, las armas contra el liberalismo	
Capítulo V. La singularidad de la Mano Poderosa	64
La generosidad de los Cinco Señores	
El comercio de las imágenes: imprenta y estampería	
La Mano Poderosa en la era de la reproducción masiva	
Capítulo VI. Conclusiones.	92
Capítulo VII. Epílogo. El camino de un viejo conocido “manualidades”	95
<i>Low brow art</i>	
El <i>kitsch</i> como categoría estética	
<i>Manus Christi</i>	
Bibliografía	101



1. Exordio

Las manos nos permiten conocer el mundo, manipularlo; son instrumentos sensibles que sirven para concretar las ideas del cerebro, una extensión de este, un instrumento de todo tipo de trabajos:

[...]únicamente por el trabajo, por la adaptación a nuevas funciones por la transmisión hereditaria del perfeccionamiento especial así adquirido por los músculos, los ligamentos y, en un periodo mas largo, también por los huesos, y por la aplicación siempre renovada de estas habilidades heredadas a funciones nuevas y cada vez mas complejas, ha sido como la mano del hombre ha alcanzado ese grado de perfección que le ha hecho capaz de dar vida, como por arte de magia, a los cuadros de Rafael, a las estatuas de Thorwaldsen y a la música de Paganini.¹

Friedrich Engels describió el papel de las manos en los trabajos mas sublimes del ser humano, ya que funcionan como vehículo de la razón y, por lo tanto, han sido determinantes en la evolución humana y su consolidación social. Sus veintisiete huesos y un pulgar opuesto, nos separan definitivamente de las bestias, y nos acercan a la acción divina y creadora; porque si para la doctrina católica, la humanidad fue creada a imagen y semejanza de Dios, el instrumento principal para la acción de los milagros son, seguramente, sus manos y la devoción a esta parte como el recipiente de todo el poder celestial no debería sorprendernos y, sin embargo, la imagen de la Mano Poderosa, que ahora estudio, nos resulta extravagante.

La primera vez que me encontré con esta extraña devoción fue en un estudio sobre retablos y exvotos que pertenecen a la colección del Museo Franz Mayer, mientras compilaba las imágenes relacionadas con el culto a la Preciosa Sangre de Cristo para mi tesis de licenciatura. Pronto me di cuenta de que no se trataba únicamente de una curiosidad de la plástica

¹ Friedrich Engels, “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras Escogidas* (Moscú: Progreso, 1980), 372-373.

decimonónica sino que continúa vigente en muchos artículos religiosos, esotéricos y artísticos plagados de sincretismo que comencé a coleccionar porque me parecen fascinantes. Cuando inicié la maestría y debí plantear un tema de investigación ya tenía bastante curiosidad sobre esta imagen y, sin dudar, propuse estudiarla. La elección de los temas de estudio es la única ocasión en que la subjetividad del historiador es bien vista y, al elegir, hablamos mucho de nosotros mismos. Personalmente, siento mucho cariño por las cosas pequeñas y singulares, aquellas que se vuelven entrañables porque me remiten a buenos recuerdos o me llevan a pensar que propician la buena fortuna porque, en el fondo, la razón no termina de colonizarnos y la imagen de la Mano Poderosa plasmada en una humilde lámina es, precisamente, un objeto entrañable y apotropaico. Sin embargo, esta aproximación sentimental a la imagen y, sobre todo al objeto, me llevó primero, a una serie de pistas falsas y salidas inexistentes para mi investigación. Intenté abordar el retablito como un objeto mágico, relacionado únicamente con prácticas de quiromancia o magia que, si bien me explicaban la importancia cultural de las manos, no estaban relacionadas con el culto a la Mano Poderosa: como la historia del mestizo Juan Garrobo a quien se denunció ante la Inquisición que, a su vez, le abrió un proceso en 1690 por poseer una mano de difunto que, junto con una imagen de Cristo que portaba siempre, lo protegía de peligros como los salteadores de caminos. El mundo de las prácticas religiosas novohispanas no deja de sorprenderme y las respuestas que buscaba no se encontraban en la cultura de los menos favorecidos, sino en la alta cultura, la cual yo no había considerado revisar.²

Con una imagen popular y extravagante es necesario ir haciendo camino al investigar. Puesto que no existen estudios previos formales o documentales sobre la imagen de la Mano Poderosa en específico, tuve que buscar casos similares; partir de las investigaciones sobre los exvotos y retablitos que las manos de los imagineros produjeron, especialmente durante el siglo XIX, confrontarlos con devociones populares como el Santo Niño de Atocha, el Señor de los Rayos y la Virgen del Refugio. Éstas son imágenes que aparecen constantemente en los catálogos de imaginería y milagros

2 “Causa contra Fulano Garrobo, por traer consigo una mano de muerto,” Villa de Llerena, Minas de Sombrete, AGN, Inquisición, Volumen 680, Expediente 80, foja 13 y ss.

pintados en lámina; esta persistencia me hizo notar que esos objetos respondían a la piedad difundida durante el periodo virreinal pero adaptada al ambiente devocional reinante en México después de la Independencia donde la Iglesia —más ocupada en defenderse de los ataques del liberalismo— había descuidado su papel de guía espiritual entre los sectores menos favorecidos de la sociedad.

Para documentar el estatuto de la imagen desde su origen virreinal tuve que buscar un texto sobre la Mano de Dios o los Cinco Señores; encontré un sermón carmelita pronunciado en 1725. A partir de este producto de la élite y las oraciones y novenas que de su difusión derivaron, pude rastrear la tenaz sobrevivencia de la Mano Poderosa hasta nuestros días. Con este indicio tuve que plantear y responder nuevas preguntas que son el hilo conductor de este estudio: *¿Cómo transitó la devoción del alto clero a la feligresía? ¿Cómo surgió la imagen? ¿Cuál es su genealogía iconográfica? ¿Quiénes eran los comitentes de los retablitos? ¿Cuál era la posición de la Iglesia ante este tipo de imágenes? ¿Qué tipo de formatos permitieron la difusión de la devoción en el siglo XX? ¿En qué contextos continúa hoy su difusión? ¿Cómo se resignifica y sobrevive la imagen en el presente?* Estas interrogantes dejaron claro que no me enfrentaba a develar un simple estudio iconográfico, sino que al referirme a los sentimientos y la “hermandad” que sostenía el culto, debía pensar en aproximarme a la iconología para extraer orígenes de los tipos y significados que constituyen las ideas que sostienen la imagen. Esta es la razón por la que este estudio se divide en dos partes: la primera, se ocupa de la descripción de los elementos formales del retablito más representativo de la colección de láminas decimonónicas. La segunda, intenta explicar el ambiente cultural que permitió la aplicación de estos símbolos específicos para expresar sentimientos, es decir, una aproximación a un análisis iconológico.

En la primera parte —capítulos I al III— la identificación de elementos formales me permitió, siguiendo al siempre indispensable Erwin Panofsky, continuar con un análisis iconográfico para descubrir la genealogía de la imagen y sus fundamentos literarios; lo que me llevó a comprender que me enfrentaba a una compilación de permanencias visuales tan diversas en su origen y lejanas en el tiempo como pueden ser el Oriente medieval y la emblemática barroca. Para trazar el viaje de las imágenes y

los vínculos de las pervivencias en la cultura visual (*nachleben*) presentes en el imaginario del artesano que pintó el retablito, y de quienes encargaron la imagen, me apoyé en la idea que Aby Warburg utilizó para su obra más célebre: *El Atlas Mnemosyne*. Esta sección sobre iconografía se divide, a su vez, en siete tableros compilados a partir de comparar similitudes y valores expresivos conservados en la memoria (*Mnemosyne*).³ Por supuesto, este aparente anacronismo en los tableros y su relación con el siglo XIX mexicano me llevó a un problema que Warburg resolvió desde principios del siglo XX.⁴

En primer lugar, que no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas —autor, fecha, técnica, iconografía...— no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Esos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria —histórica, antropológica, psicológica— que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura.⁵

Georges Didi-Huberman explica que, de acuerdo con la concepción del tiempo para Warburg, podemos obtener la certeza de que el pasado, como las imágenes, está tejido de múltiples pasados; es decir de sobrevivencias, tenacidades y reapariciones de las formas, estas permanencias o tenacidades encajan en el término alemán que el historiador utiliza: *Nachleben*. Estas características no son lineales, por eso se le escapan a la Historia del arte vasariana.⁶

3 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010), 3.

4 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1979), 60.

5 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 34-35.

6 Georges Didi-Huberman, *La imagen...* 44- 48.

Pero su *Nachleben* pertenece al tiempo de la memoria. La memoria no es una mera yuxtaposición de “ahoras” que transcurren en secuencia esta imbricación heteróclita y moviente que se configura en cada momento del recuerdo. Así el presente que la dispara no solo protiende a un futuro que no le es ajeno sino que remite a un pasado que la constituye.⁷

El concepto de la evolución y sobrevivencia de las tradiciones y herencias, que constituyen la memoria visual de los productores y consumidores de imágenes, nos permite abordar la segunda parte de este estudio —capítulos IV al VI— donde se toma la imagen como un soporte antropológico que se creó a partir de un concepto de la alta cultura pero se adoptó en los sectores populares en medio de la orfandad espiritual y así se fue consolidando la Mano Poderosa, en sus ejemplos más emotivos, los retablos del siglo XIX, entre la lógica y la magia.⁸

El ensayo en las siguientes páginas pretende explicar la invención, la popularidad, la mutación y la sobrevivencia de una imagen portentosa que promete buena fortuna y luz en el camino para quienes se confían a ella, desde los carmelitas del siglo XVIII hasta los migrantes en su camino hacia el norte fronterizo del siglo XXI.

7 Aby Warburg, *La pervivencia de las imágenes* (Buenos Aires: Miluno, 2014), 18.

8 Warburg explica las razones de la preminencia del símbolo entre los indios Pueblo. Encuentro que esta predilección también se vive entre los grupos religiosos en los tiempos de ataques ilustrados y liberales a sus prácticas religiosas ante una realidad que les impide confiarse del todo en la razón humana. Ver: Aby Warburg, *El ritual de la serpiente* (México, Sexto Piso, 2004), 27.



Capítulo I. El viaje de las imágenes “manuales”

El retablito de la Mano Poderosa

Ya se sabe que el siglo XIX mexicano transcurrió entre disputas políticas, guerras, invasiones y crisis económicas que alteraban la vida diaria. Que incluso, cuando las ideas liberales triunfaron definitivamente, y se consolidó la modernidad del Estado mexicano, las personas continuaron encomendando las pocas certezas y esperanzas que guardaban, a las devociones que les eran familiares desde la época virreinal, aquellas que los confortaban y les proporcionaban identidad. Con frecuencia, estas prácticas sociales contradecían la secularización que dictaba el Estado ordenado y progresista. Si bien después de la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma, la Iglesia ya no tenía poder legal sobre la política del Estado y entre la población, la piedad popular continuó prosperando en ámbitos privados y personales porque la tradición, muchas veces unida a la pobreza, era un arraigo tan profundo que se resistía a las descalificaciones del Estado laico.

Muchos mexicanos acudían con los imagineros buscando expresiones concretas de fe y aliento ante la constante incertidumbre en un horizonte lleno de desigualdad; ellos se encargaban de dibujar o esculpir las devociones que sus clientes solicitaban y que, en algunas ocasiones, no encajaban en el canon de la nueva pastoral ultramontana, propuesta desde el Vaticano, que buscaba contrarrestar los ataques liberales. Ignacio Manuel Altamirano, por ejemplo, se quejaba de las constantes violaciones a las Leyes de Reforma que se hacían a partir de las prácticas devocionales posteriores a su promulgación:

Eso [las peregrinaciones eucarísticas] también explica la facilidad con que en nuestra República se violan las leyes de Reforma que han suprimido las fiestas católicas y prohibido las procesiones, y el constante compadrazgo que celebran las autorida-

Figura 1.

Anónimo,
La mano poderosa de Dios
Óleo sobre lámina de estaño
25.4 x 17.7 cm.
México, C. 1875
Colección particular

des políticas con los curas y los sacristanes, para sacar a cada momento de su iglesilla a los santos de palo a fin de que tomen aire procesionalmente y presidan una bacanal. En realidad, es el vecindario el que desea tomar aire y satisfacer las necesidades de su sangre y de su estómago.⁹

El maestro liberal confirma que, a pesar de las legislaciones anticlericales, aún durante el Porfiriato las prácticas religiosas populares continuaban con muchos modos virreinales porque la tradición piadosa, prefiere o necesita, desobedecer las normas del alto clero. No es difícil imaginar a uno de estos creadores atendiendo el pedido, seguramente muy común, de pintar un retablito en lámina de la Mano Poderosa. De unos treinta centímetros de alto, por veinticinco de ancho y con los insumos que eran costumbre: una lámina de zinc o latón reciclada, colores básicos de óleo y alguna estampa devocional con un grabado como referencia. [Fig. 1]

Es posible que encargar una de estas láminas de fervor doméstico costara pocas monedas pero no se debe confundir el precio o la calidad estética; mandar a hacer un “retablito” era un acto íntimo y de excepción para sus comitentes. Desde la elección de la imagen, la intención y las manos que la crearían, hasta el lugar donde sería más conveniente colocarla para activar su función o, si era posible, pagar también un marco de madera o lámina para colgarla con mayor lucimiento y reverencia para que, a la postre, resultara más efectiva y emotiva. El pintor comenzó a trabajar en el retablo con las especificaciones del gusto y las necesidades de su cliente; quizá se auxilió con una o varias estampas de una colección personal para su trabajo, una suerte de catálogo de modelos a seguir. Dibujó desde un extremo hacia el centro de su lámina la mano de Cristo surgiendo de las nubes iluminadas con tonos rosados propios de un rompimiento de gloria.

Continuó figurando la llaga que uno de los clavos dejó en la palma de Jesús durante el suplicio en la Cruz; trazó algunas líneas rojo brillante como la Sangre de la Salvación cayendo sobre un cáliz dorado al que seis borregos se aproximan a beber. Es curioso notar el detalle del borreguito réprobo, que no bebe de la sangre divina; como veremos más adelante, se

9 Ignacio Manuel Altamirano, *Paisajes y leyendas; tradiciones y costumbres de México* (México: Litográfica española, 1884), 84-85.

trata de una advertencia, un recurso didáctico, que recuerda a Cristo como pastor de todas las ovejas, incluso de aquellas distraídas o descarriadas. Llegados a este punto me permito pensar en otra particularidad de este retablo y es que, quizá por falta de óleo, el artista debió diluir el color blanco y por eso los borreguitos quedaron casi transparentes, en contraste con el rojo sólido de la sangre, que brota en seis chorritos sin obedecer ninguna ley de la física. El imaginero dibujó en la parte inferior de la lámina y sobre un campo verde las *Arma Christi*. Desde la derecha encontramos, con trazos negros y precisos: la mano que abofeteó a Cristo, la cadena de la prisión, el martillo para clavar, las pinzas para retirar los clavos y, uno de ellos, a un lado de la columna de la Flagelación que está en el extremo izquierdo; junto a ella, encontramos la corona de espinas con manchitas de sangre brillante.

Luego, pintó al gallo que cantó cuando Pedro negó a Jesús por tercera vez. Esta ave se encuentra en el capitel de la columna de la flagelación y desde ahí observa con atención el portento de la Mano Poderosa: la aparición de los Cinco Señores. El pintor colocó sobre el pulgar de la mano de Cristo- Dios a San Joaquín, sobre el índice a san José; en el dedo medio a Cristo niño pontífice sentado sobre el orbe en actitud de bendición; en el dedo anular a la Virgen María y sobre el meñique a santa Ana¹⁰. Dispuso a la sagrada parentela en una suerte de asunción y posados sobre pequeños rompimientos de gloria en nubes rosadas —cabe recordar que el blanco escaseaba— creando un contraste lumínico con el fondo azul verde y gris que resulta muy efectivo. El caso del retablito aquí descrito es muy útil para identificar las características y los elementos principales que componen la iconografía de la Mano Poderosa o Mano omnipotente que Héctor Schenone describió como una particularidad del siglo XIX mexicana.

10 Los atributos generales de la Sagrada Familia que aparecen en los retablos de la Mano Poderosa son: el Niño Dios como niño-aolescente con una túnica sencilla o un manto que le da majestad. La Virgen María con manto azul y túnica rosa, su apariencia es juvenil. San José se muestra con su túnica color verde que lo identifica y, en lugar de sus atributos de carpintero, ostenta la vara florecida, un tallo de lirios como símbolo de su matrimonio con María. San Joaquín tiene una túnica verde y un manto rojo rematado con armiño, lo que nos recuerda que desciende de la estirpe del rey David, su semblante es el de un hombre viejo y sabio; finalmente santa Ana tiene túnica rosa como María y un manto amarillo y la cabeza cubierta con un manto blanco como indicaba la tradición judía. Ver Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, (Madrid: Ediciones del Serbal), 75-80.

no. La imagen varía poco en cada ejemplo según la intención de su creador, las circunstancias y los materiales disponibles. Cuando el artista recibía el encargo de pintar este conjunto de alegorías “poderosísimas” se servía, sin estar plenamente consciente, de una larga y rica tradición de ideas y representaciones.¹¹

Aby Warburg pensaba que el proceso de creación de las imágenes se estimula con la acción de una doble memoria: la individual y la colectiva. La Mano Poderosa en los retablitos populares del México decimonónico no escapa de ese fenómeno porque el trabajo del imaginero tiene tras de sí las consecuencias de numerosas continuidades, enlazadas en un continuo viaje de las imágenes a través del comercio de libros y estampas de promoción devocional, por mencionar solo un vehículo.¹²

A continuación se describen los elementos iconográficos del retablito de la Mano Poderosa. Este acopio de modelos preexistentes muestra la empatía artística del imaginero con determinadas formas más cercanas a la piedad popular de la Alta Edad Media y la Contrarreforma.¹³ El conjunto de estas tradiciones o supervivencias del pasado, se opone a las devociones edulcoradas¹⁴ y libres de superstición que la Iglesia mexicana promovió a partir de los embates del liberalismo.¹⁵

11 El primer tablero: la Mano Poderosa” es un pequeño catálogo con algunas variantes en los retablitos pintados de la iconografía que coinciden en temporalidad con la figura 1, es decir, el siglo XIX. Sobre las peculiaridades de la iconografía, ver: Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1998), 100.

12 Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal, 2010), 138.

13 Aby Warburg, *Atlas...* 146.

14 Utilizo el adjetivo “edulcorado” para describir las imágenes que se separan del “amoroso horror” tan comunes en la época virreinal. La imaginería del final del siglo XIX, que sobrevive el XX y hasta nuestros días, tienen una paleta de color limitada a los tons básicos o pasteles; el tipo físico de los santos es blanco europeo y Cristo, especialmente, aparece con rizos dorados, un rostro calmo que no remite al sufrimiento sino a la belleza de la victoria. Relaciono este adjetivo con la descripción de Milán Kundera del ideal estético del *kitsch*, donde “la mierda es negada y todos se comportan como si no existiese”. Las imágenes edulcoradas eliminan el sufrimiento de la imagen porque le parece simplemente inaceptable. Ver Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, (México: Tusquets).

15 Entre 1849 y 1899 el Vaticano promovió una renovación de los modelos devocionales que buscaban la adaptación del modo de vida católico a la secularización triunfante. Ver; Gabriela Díaz Patiño, *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848- 1908)* (México: El Colegio de México, 2016), 25.

Capítulo II.

Los motivos

Primer motivo: la mano emblemática

Es menester iniciar analizando la tradición iconográfica que compone nuestro poderoso retablitto a partir su elemento principal: la mano. Se trata de la diestra de Cristo mostrando la llaga sangrante que dejaron los clavos que lo sujetaban a la Cruz. La manga de la túnica nos cuenta que la Pasión ya ha sucedido y que el gesto no indica dolor ni sufrimiento; se trata de una firme demostración del poder divino y de la Salvación; un ademán más bien imposible, que indica la victoria del Salvador ya sentado a la derecha de su padre. Una mano surgiendo entre cúmulos nos recuerda, sin duda, los modelos que se popularizaron a partir del siglo XVI con la difusión de emblemas morales. Si bien la literatura emblemática era propia de eruditos y cortesanos cultos, entre otros grupos de la élite, la imprenta y el comercio de libros ayudaron a acercarla a la cultura popular y que para el siglo XIX continuaba como un lenguaje vivo.¹⁶

La compilación de doscientos emblemas de Andrea Alciato, *Emblematum Liber*, apareció en 1531 y se convirtió en un éxito editorial con veintidós ediciones hasta 1621. Su popularidad abrió la puerta para la difusión de otros libros de emblemas con temas varios, tantos, que otros autores debieron crear diccionarios que explicaban y sistematizaban las ideas y los conceptos que contenían. La literatura emblemática tuvo gran influencia en la formación de la cultura visual a partir del Renacimiento. Su presencia se incrementó cuando las empresas morales que ilustraban se incluyeron en el discurso de los sermones para ilustrar metáforas que se volvieron familiares; por eso no extraña que los modelos presentados en esos grabados se proyecten hasta en una pintura de factura popular del siglo XIX, pues ofrecía referencias fácilmente identificables con valores y conceptos. Tres emblemas,

16 La diestra se relaciona con Occidente, la benignidad y los favores divinos. Contrario a la siniestra que remite a Oriente y el castigo de Dios. Ver: Blanca Alejandra Garduño Bocanegra, “La anatomía de Dios. El imaginario medieval del cuerpo en los sermones novohispanos” (Tesis de licenciatura en letras hispánicas, UNAM, 2013), 118.



Fig. 2.

Landwehr, J. French
Emblema XVI de la obra de
Andrea Alciato
Grabado, Padua, 1531

en especial, sugieren modelos para la Mano Poderosa. El número XVI de la *Emblemata* de Alciato muestra una mano extendida con un ojo en la palma surgiendo de cúmulos. El texto de la empresa *Sobrius esto, & memineris non temere credere: haec sunt membra mentis* [Vive con mesura y sin creer inmediatamente, esta es la fortaleza de la mente] advierte para conducirse con cautela y solo creer en lo que se puede mirar.¹⁷ [Fig. 2]

El emblema *Vigili Labore* [con atento esfuerzo] que es el cuarto en la obra *Discurso del amparo de los legítimos pobres* de Cristóbal Pérez de Herrera publicado en Madrid en 1598. Muestra una palma extendida que surge entre las nubes y tiene un ojo en cada dedo. El lema reza: “Con los ojos en las manos y ocupadas en labores, tendrán mejores costumbres y su enseñanza moral es que el trabajo y la vigilancia nos permiten tener mejores costumbres”.¹⁸ El modelo de las manos oculatas que se repite constantemente en los grabados de la emblemática. Se relaciona con la vigilancia y la tensión entre confianza y difidencia *Fide et Difide*. Son un tópico recurrente en la enseñanza moral de los príncipes que deben estar dispuestos a confiar pero sin dejar la cautela y la vigilancia constante para evitar una traición. Estas imágenes emblemáticas se construyeron con una intención didáctica y moralizante por lo que se basan en las escrituras sagradas como norma para modelar la conducta de un príncipe. Sin embargo, estos manuales también derivan de la obra de Maquiavelo cuya influencia estaba vigente aún en el contexto del Absolutismo donde el comportamiento del monarca era la Razón del Estado.¹⁹ Finalmente, un ejemplo en los emblemas de las manos como símbolo de poder absoluto: la empresa *A Deo* publicada en la *Idea de un príncipe político político cristiano* de Diego de Saavedra (1640), retoma el modelo de la mano que surge de las nubes. En este caso la mano de Dios sostiene un cetro pues la empresa refiere la omnipotencia y el poder divino que no se pueden usurpar.²⁰ [Figs. 3 y 4]



Fig. 3.

Anónimo *Vigili Labore*,
emblema en la obra de
Cristóbal Pérez de Herrera
Grabado, Madrid, 1598



Fig. 4.

Anónimo,
A Deo, emblema en la obra
de Diego Saavedra
Grabado, Madrid 1649

17 Andrea Alciato, *Emblemata* (Padua: Pedro Pablo Tozzi, 1621), 91.

18 Cristóbal Pérez de Herrera, *Discurso del amparo de los legítimos pobres, reducción de los fingidos: y de la fundación y principio de los Albergues destes Reynos y amparo de la milicia de ellos* (Madrid: Luis Sánchez, 1598), 62.

19 Diego de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, edición de Sagrario López Poza (Madrid: Cátedra, 1999), 610.

20 Antonio Vistarini, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrada* (Madrid: Akal, 1999), 192.

Segundo motivo: la mano victoriosa

El uso de la mano como figura de poder que no se puede cuestionar o arrebatarse, no es exclusivo de la emblemática ya que se remonta a la Antigüedad. Los romanos la utilizaban para designar al *Pater familias* y luego al emperador como pontífice máximo, por eso se usaba una mano como remate en los estandartes o *signum* de algunas centurias que componían las legiones. Esta representación es una constante como insignia de poder, tanto que se retoma en el retrato neoclásico que el pintor Ingres hizo del emperador Napoleón Bonaparte en 1806 donde el cetro representa la majestad y la potestad del César militar francés sobre la tierra y los vasallos de su imperio.²¹ [Figs. 5 y 6]

El símbolo de la mano con la palma extendida es importante también para los judíos; la Mano de Miriam la o *Jamsa*²² —que significa cinco— se representa como una palma extendida. En el Islam también se le otorga importancia a la mano de Fátima, hija de Mahoma; los grupos de bereberes los consideran aún un poderoso símbolo de protección, autoridad, poder y fuerza y probablemente se difundió en Occidente como un talismán durante las Cruzadas.²³

Tercer motivo: la mano como diagrama: mnemotecnica y alquimia

Otro eslabón en esta cadena de tradiciones visuales con una estampa mnemotécnica distribuida en la región alemana durante el siglo XV. Estos artefactos visuales se usaban para estimular la memoria y se difundían mediante estampas muy baratas que se imprimían y distribuían masivamente para instruir a los creyentes —muchos de ellos analfabetas— sobre diferentes prácticas para alcanzar la Salvación en el contexto de la *Devotio moderna*. Las imágenes eran diagramas y pictogramas que se activaban como estrategias de memorización y asociación de conceptos; estos ejemplos de arte didáctico o “didascalios” eran objetos de uso personal a pesar de producirse

21 Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1994), 152.

22 La *Jamsa* es un talismán que representa la Mano de Dios. Muestra la perfección simétrica y un número de buena fortuna: el cinco. Para los musulmanes representa la bendición de Dios.

23 Héctor Schenone, *Iconografía...*, 100.



Fig. 5
Signum o estandarte para las centurias en las legiones romanas. C. 104 a. de C.



Fig. 6
Jean Auguste, Dominique Ingres
Napoleón en su trono imperial
Óleo sobre tela
259 × 162 cm
París, 1806
Musée de l' Armée

Fig. 7. (Pág siguiente)

Anónimo

La mano como espejo de la salvación

Xilografía coloreada,

Munich, 1466.

Staatliche Graphische

Sammlung



en serie. Los individuos los llevaban con ellos como parte de una devoción particular porque apoyaban el recuerdo y una imaginería que les resultaba familiar y, por ello, son un documento sobre las prácticas populares del siglo XV. *El Espejo de la salvación* (1466) descrito en el blog de Historia del Arte de la Universidad de Florida, muestra la mano como un recurso que facilita la doctrina mediante un diagrama. Una mano izquierda con la palma extendida y en cada dedo un textito en latín para instruir y promover la memorización de los estados del arrepentimiento. Es una imagen de compasión donde las figuras de Marta y María invitan al espectador a imitar su trabajo y actitud contemplativa como una estrategia para promover la meditación sobre la Pasión de Cristo y la piedad activa hacia la Salvación.²⁴ [Fig. 7]

Fig. 8. Anónimo
Letra y música de un himno franciscano
Ilustración, Italia, siglo XVI

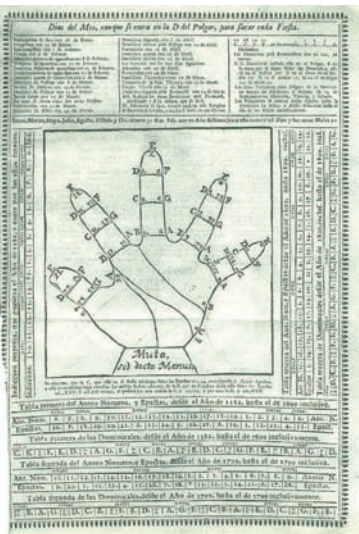


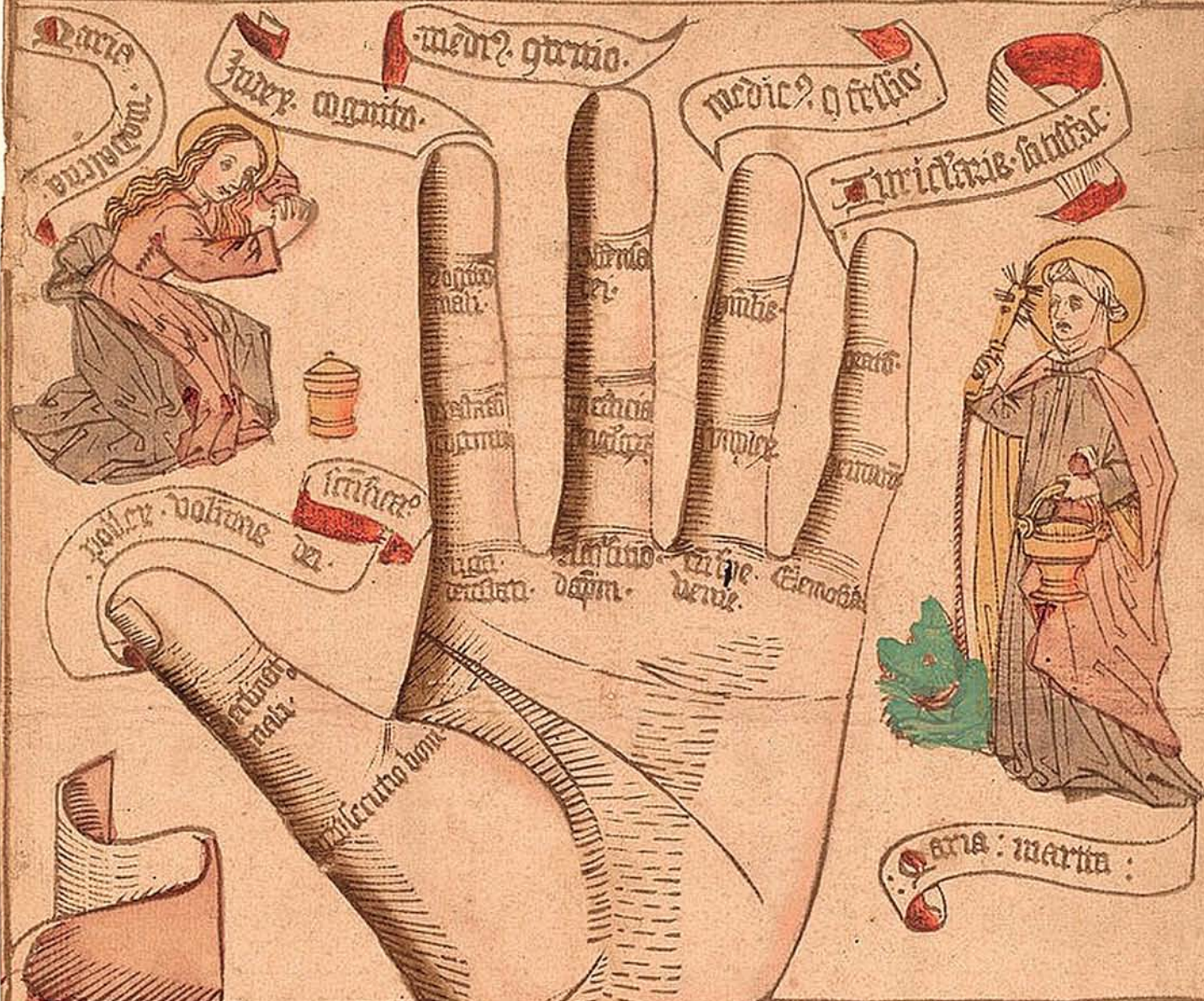
Fig. 9. Buenaventura Francisco de Osorio,
Astronómica y armoniosa mano: que con brevedad, y claridad, y perpetuamente señala en una sola letra de una coyuntura todas las fiestas, y demás días movibles [...], Grabado sobre papel México, 1757

Otro ejemplo de modelo didáctico es la mano utilizada para memorizar un himno religioso usado por los franciscanos en un monasterio italiano del siglo XVI. En cada dedo están escritos el orden de los tonos y los versos de modo que es fácil recordarlos. Estos himnarios iluminados en un pliego entero servían para una lectura grupal y aunque la mayoría no fuera capaz de descifrar las notas o a letra, estos artefactos servían como apoyo a la memoria, de este modo su difusión no se limitaba al público más educado y, quizá, las hojas sueltas se vendieron a toda la población, especialmente durante la Reforma, porque los protestantes dieron mucha importancia a la liturgia de los cantos. Así, la mano como esquema, se hizo un referente visual común ante la necesidad de fijar prácticas y conceptos entre los feligreses.²⁵ [Fig. 8] La mano como esquema para ejercitar la memoria es un recurso de uso común; en Nueva España se utilizaba a principio del siglo XVIII esta mano que ayudaba a ordenar los meses, días de fiestas móviles entre otros datos. La Mano Astronómica y Harmónica se publicó en 1757. [Fig. 9]

24 Chelsea Knudson, "The hand as the mirror of Salvation" *Art History at the University of North Florida blog*, diciembre 10 de 2013, <https://goo.gl/JDVQdW> Es importante resaltar que las figuras de Marta y María, hermanas de Lázaro, simbolizan la vida activa y la contemplativa, es decir, la importancia de la oración y la meditación así como la acción para alcanzar la salvación.

25 Jean François Gilmont, "Reformas protestantes y lectura", Roger Chartier y Guglielmo Cavallo eds., *Historia de la lectura en el mundo occidental* (México: Taurus, 1997), 285.

Primum quod regnum dei et iustitia eius et omnia haec adiciemus vobis. **Matth. xxv.**
 Quid enim parati estis habere vniuersum mundum. **Luc. x.**
 Hec et vos in vinea mea. et quod iustum fuerit dabo vobis. **Matth. xx.** Ego sum uisus vera. **Johannes. xviij.**



Si voluntatem dei scis.
 Agnosce malum delentes.
 Si malum egisti. doleas.
 Si vere doles. confitearis.
 Si confessus es. satisfac.

Pollex signat voluntatem dei.
 Index significat cognitionem.
 Medius digitus signat gritionem.
 Medicus significat confessionem.
 Annularis satisfactionem.

Petrae autem erat Christus.

Hec manus gratia spiritus humane salutis omnes. Ceteri vero digiti sunt. **ij.**
 Dicitur enim pollex. quasi motus. lex. vel pollex. qui in iure tollens. **Index** dicitur. quasi indicans. sive monstrans. et quia
 nil monstrat. nisi cognitionem. **Medius** qui et maiore digitus est. **Index** dicitur. quasi dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est.
Medius. quo pueris. sed gloria. **Medius** dicitur ab opere. in quo est terra. **Index** dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est.
 que si a corde procedat. vbiato. **Index** dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est. **Index** dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est.
Annularis vero. aurei. **Index** dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est. **Index** dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est.
 satisfactio est. **Index** dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est. **Index** dicitur. quod dicitur. esse magna. **Ipse** enim est.
 factum anno. 1465.

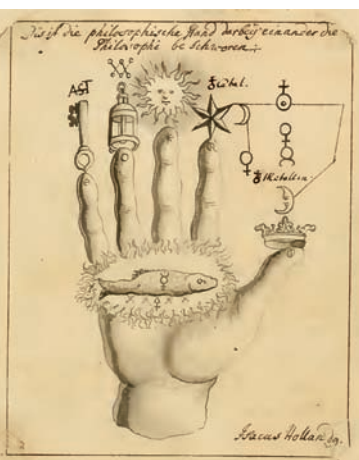


Fig. 10.
 Johan Issac Hollandus
 Mano de los filósofos
 Grabado
 Frankfurt 1667

La emblemática y el arte de la mnemotecnia influyeron en otro género plástico, que aunque tuvo una promoción limitada, es imposible ignorarlo como modelo en la conformación de la iconografía de la Mano Poderosa debido a su gran similitud: los grabados en los tratados de alquimia. Un ejemplo en especial nos recuerda la aparición de los Cinco Señores en el retablo del siglo XIX: *la Mano de los filósofos*, es un grabado que realizó el flamenco Johan Isaac Hollandus, *Hand der Philosophen*, obra publicada en Frankfurt en 1667. Contiene una palma extendida —en este ejemplo se trata de la mano derecha— con un símbolo esotérico colocado en jerarquías según el dedo al que pertenecen. Simbolizan un conocimiento exclusivo para los elegidos en la práctica de esta protociencia. Al observar juntas la mano alquímica y la Mano Poderosa queda la impresión de que, ambos casos, son expresiones de uso privado. La primera como depósito de conocimientos sobre la transformación de la materia en espíritu y la segunda, extendiendo su protección; una suerte de amuleto o “detente” al que no cualquiera tenía derecho, al contrario de la devoción y la imagen estampada de la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, que era de acceso masivo tal como la promovía la Iglesia. [Fig. 10]

La Mano Poderosa del retablo decimonónico muestra los poderes protectores de Cristo-Dios sobre la humanidad. La Mano como elemento individual es un caso similar al culto a las heridas y las vísceras como la llaga de la espalda o el Sagrado Corazón de Jesús que el fervor popular contrarreformista favoreció, a pesar de la Iglesia, en algunas ocasiones. El amor por “la parte que contiene el todo” nos permite ver cómo el culto a la mano independiente no resulta particularmente sorprendente.

Capítulo III.

Los tipos iconográficos

Primer tipo iconográfico: *Ostentatio vulnerum*

Entre el final del siglo XIV y la primera mitad del siglo XVI se popularizó un género de representaciones cristológicas cuyo objeto principal hacer ostensible el sufrimiento de Cristo y su muerte. La *Imago Pietatis* nombra la iconografía piadosa del final de la Edad Media que se activaba con una poderosa intención emocional. Era síntoma del ambiente devocional que se vivía y, sin duda, eran parte de las voces iconográficas detrás del trabajo del retablero decimonónico que ejecutó nuestra Mano Poderosa, porque son piedra angular en la iconografía de la “llaga sangrante” como gesto de piedad y victoria y salvación.²⁶

Johan Huizinga nos explica el contexto de cómo funcionaba la religiosidad cristocéntrica que se vivía en las postrimerías Edad Media ante una sobresaturación de la emotividad:

Tan lleno de Cristo estaba el espíritu de aquella época, que el motivo de Cristo empezaba a resonar en cuanto había la menor y más superficial semejanza entre cualquier actitud o cualquiera idea y vida o la Pasión del Señor. Una pobre monja que lleva leña a la cocina, figurase que lleva la cruz. La simple idea de llevar madera, basta para prestar a la acción el luminoso brillo del más elevado amor. La mujercilla ciega que lava la ropa, considera la tina y el lavadero como si fueran el pesebre y el establo.²⁷

Se trata de una sociedad que veía la figura de Cristo en las acciones cotidianas, porque identificaba su propio sufrimiento con el de Dios durante cada

26 Richard Viladesau, *The Triumph of the Cross: the Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Renaissance to the Counter-reformation* (New York: Oxford University Press, 2008), CXXV.

27 Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza, 2010), 270.



Fig. 11.

Meister Francke
Varón de Dolores
Óleo sobre tabla 42.5 ×
31.3 cm
Zona Germana, C.
1430
Hamburg, Kunsthalle

paso de la Pasión, lo que generó un público ávido de imágenes que hacían patente ese dolor. El cuerpo de Cristo comenzó a sufrir exageradamente en la literatura y la iconografía en esta época, mostrando sus heridas cada vez con mayor frecuencia. La sangre derramada tan copiosamente durante la Pasión se convirtió en un tesoro devocional. La tradición cuenta que Teodorico de Alsacia regresó de la segunda cruzada (siglo XII) con un pedacito de la manta con la que José de Arimatea limpió el cadáver de Cristo. Esta reliquia ensangrentada se conserva en un hermoso frasco de perfume bizantino y se muestra —todavía— a los fieles en la capilla de la Santa Sangre en Brujas, Bélgica.

La idea de la sangre como vehículo de la Salvación hizo que desde el siglo XIV se popularizaran las llagas de donde manaba, y así las manos, los pies y el costado, se volvieron muy importantes. Tanto que, en aquellas imágenes, quedaba clara la intención de mostrar las manos, para hacer visibles las llagas, que dejaron los clavos. A este gesto, pues, se le llama *Ostentatio vulnerum*. Moshe Barasch considera que *El Varón de Dolores* que el Maestro Francke pintó en 1430 es el ejemplo más acabado de esta *Ostentatio vulnerum*. El fraile dominico pintó a Cristo con la Corona de espinas que lo hiere, sus manos ensangrentadas guían la mirada hacia la herida en el costado, de donde brotan también chorros de sangre. Es muy difícil ignorar que la intención del artista ha sido que nos concentremos en las consecuencias más dolorosas de la Pasión.²⁸ [Fig. 11]

La iconografía de *El Varón de Dolores* refiere una alegoría y no una imagen narrativa. En ella Cristo ya ha pasado por el trance de la crucifixión; nos muestra sus heridas, puesto de pie para hacerlo patente; sin embargo, en el arte de los virreinos americanos es muy común encontrar reinterpretaciones melodramáticas del modelo de la *Imago Pietatis* medieval que sí refieren a una escena en particular que se relata en los evangelios:

Entonces Pilato tomó a Jesús y lo azotó. Los soldados trenzaron una corona de espinas, se la pusieron en la cabeza, le vistieron con un manto púrpura y se acercaban a él diciendo: “Salve, Rey de los judíos”: y le daban bofetadas. Salió otra vez

28 Moshe Barasch, *The Language of Art: Studies in interpretation* (Nueva York: New York University Press, 1997), 312.

Pilato fuera y les dijo: “Ved que os lo saco, para que sepáis que no encuentro en él culpa alguna”. Salió pues fuera Jesús llevando la corona de espinas y el manto púrpura. Pilato les dijo “¡He aquí el hombre!” [*Ecce Homo*]²⁹

El *Ecce Homo* y sus variantes como el *Señor de la Caña* y el *Rey de burlas*, entre otros, narran el episodio que precede a la Crucifixión y, en ellos, Cristo recibe las heridas de la flagelación y la corona de espinas; sus manos, pies y costado todavía están intactos. A pesar de sus diferencias, la *Imago Pietatis* y el *Ecce Homo*, que deriva de ella, coinciden en la intención y en la recepción; en ambos casos mueven a la reflexión sobre los sufrimientos de la Pasión y las personas se las apropiaron con sentimientos de empatía, en buena parte gracias a las descripciones y relatos sobre la vida de Cristo como los de Ludolfo De Sajonia y otros autores de la *Devotio Moderna*.

Añadiendo empero a las burlas los dolores más acerbos, para que la confusión fuese más vergonzosa. Alrededor de Aquel que en el trono de su gloria está rodeado de los nueve tronos de los ángeles que le asisten, sirven, adoran y alaban, sin cansarse ni descansar jamás, se reunió la guardia del pretorio, y pusieron sobre su ensangrentado y casi exánime cuerpo, un manto o capa vieja de color púrpura, tejieron una corona de espinas, la que pusieron y aprestaron sobre su cabeza, obligándole a que tuviera una caña quebrada en la mano en lugar de cetro, e hincando la rodilla ante él le escarnecían, mofaban y decían: Salve, rey de los judíos. Y escupiéndole tomaban la caña y golpeaban su cabeza.³⁰

Por algo, las meditaciones sobre los sufrimientos de Cristo fueron muy exitosas en el contexto de la Contrarreforma y en el Barroco de los virrei-

29 Jn. (19, 1-6).

30 Ludolfo de Sajonia, *Vida de nuestro adorable redentor Jesucristo* (México: Juan R. Navarro, 1853), 635.



Fig. 12.

Anónimo

Cristo en la Cruz

Xilografía coloreada a

mano, 30 x 20.8 cm

Zona Germana, siglo XV

Museo Metropolitano de

Nueva York

natos. En Nueva España echaron raíces en la devoción popular donde han permanecido hasta nuestros días.³¹

Otras escenas, con la *Ostentatio Vulnerum*, se difundieron en Europa también mediante estampas populares. Un ejemplo de ello es la iconografía de *Cristo en la Cruz*; una xilografía anónima y coloreada en el siglo XV, donde —desde la Cruz— el Salvador derrama la sangre de sus cinco heridas en sendos cálices que tres pequeños ángeles sostienen. El gesto se convierte en una mezcla de dolor y poder salvífico muy usual en la sensibilidad meditativa de la época. Las heridas se volvieron protagonistas de la piedad en tal medida que comenzaron a representarse como fragmentos independientes ya que el patetismo piadoso de la época asumía la devoción de una parte por el todo. Muestra de ello es la ilustración a la oración de las Cinco heridas que un maestro anónimo holandés pintó en 1500 y que se inspira en las revelaciones de santa Brígida de Suecia. [Figs. 12 y 13]

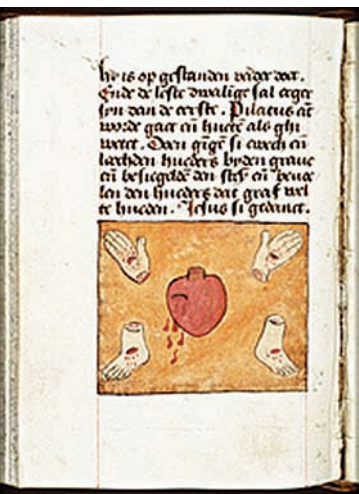


Fig. 13.

Anónimo (maestro

holandés)

Oración a las cinco

heridas

Miniatura, tinta

sobre papel

Holanda, C. 1500

María habló: “Debes reflexionar en cinco cosas hija mía. Primero, cómo cada miembro del cuerpo de mi Hijo se puso rígido y frío con su muerte y cómo la sangre que fluyó por sus heridas mientras sufría se secó y se aferró a cada miembro. Segundo, cómo su corazón fue perforado tan amarga y despiadadamente que el hombre que lo lanceó introdujo la lanza hasta que pegó en la costilla y ambas partes del corazón estuvieron en la lanza, dividiendo el corazón en dos partes [...]”³²

Esta descripción tan precisa no se encuentra en los evangelios, por supuesto, y debe entenderse que las heridas eternamente sangrantes en las imágenes, inspiradas en las revelaciones místicas, estaban dirigidas a la devoción popular ávida de patetismo y modelos dolientes con quienes construir relaciones de empatía desde el propio dolor. No todo era religiosidad popular en el bagaje iconográfico de la Mano Poderosa, también se encuentran expresiones teológicas y reflexiones sobre la esencia transubstanciada de

31 Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo...*, 238.

32 Santa Brígida de Suecia, *Las profecías y revelaciones*, cap. 21.

la Eucaristía. Desde el siglo XIII se popularizó el milagro que le ocurrió a San Gregorio: la leyenda cuenta que uno de los asistentes a la misa —quizá el mismo Gregorio— dudó de la presencia de Cristo en la Eucaristía, entonces, el Varón de Dolores apareció en el altar rodeado de las Armas de la Pasión para dejar caer la sangre de sus heridas en el cáliz y confirmar su presencia mediante esta hierofanía³³.

Existe otra iconografía similar a la del Varón de Dolores que también se refiere a la creencia de que Cristo se encuentra presente en el pan y el vino consagrados durante la misa. Esta idea, sobre el milagro de la transustanciación, se oficializó apenas durante el Concilio de Trento —sesión XXII en 1562— pero ha sido una discusión constante en la historia del cristianismo por las diferencias de opinión sobre el modo o el significado en que este milagro ocurre. La iconografía de *la Misa de san Gregorio* fue un recurso gráfico que se promovió principalmente con el modelo de la xilografía que Durero realizó en 1511 y que otros burilistas copiaron. En estas imágenes Cristo, con la corona de espinas, muestra sus heridas respaldado por los instrumentos de la Pasión como una suerte de blasón. El papa y los demás asistentes se muestran conmovidos y piadosos ante el portentoso. En la versión de Durero la sangre no brota a modo de chorros como en otros ejemplos donde Jesús ya se convierte en el remate de una fuente y el papa Gregorio recoge la sangre en el cáliz que usa para el oficio de la misa. El tema circuló en imágenes entre los siglos XIII y XVI con mucho éxito gracias a que otorgaba indulgencias si se le rezaba a esta devoción. El milagro de la Misa de san Gregorio se convirtió, entonces, en una imagen de devoción en sí misma porque las estampas del tema se vendían como un talismán efectivo contra la peste —ese azote constante— y para aliviar el sufrimiento de las ánimas del Purgatorio. Con tanto éxito que el tema llegó a América y se le encuentra en frescos en murales como en el convento franciscano de Tepeapulco en Hidalgo o finamente formado con plumas en la técnica indígena. [Figs. 14, 15 y 16]

33 Esta leyenda iconográfica se difundió mediante los relatos de los peregrinos a Roma pues sucedió en la Basílica romana de Santa Cruz de Jerusalén y pronto se le representó en la plástica europea entre los siglos XV y XVI.



Fig. 14.
Alberto Durero
Misa de San Gregorio
grabado, 29.7 x 20.6 cm
Zona germana, 1511
Museo Metropolitano de
Nueva York

Fig. 15. (Pág. siguiente)
Anónimo español
Misa de san Gregorio
óleo y oro sobre madera
España, siglo XV
Colección particular



Fig. 16.
Anónimo
Misa de san Gregorio
Plumas sobre panel de
madera 68 x 56 cm.
Nueva España, 1539



Segundo tipo iconográfico: *Fons Pietatis*

La *Ostentatio Vulnerum* resultó un artilugio perfecto para promover las devociones cristológicas y alcanzó mayor complejidad doctrinal con el tema de la *Fons pietatis*. Una representación inspirada en un tema medieval y en la literatura mística donde se reutiliza una alegoría del vino. Esta devoción y su imagen también encuentran su base en el concepto dogmático de la transustanciación. Un grabado del siglo XVI muestra a Cristo y sus heridas en manos y costado como protagonistas derramando su sangre-vino en un cáliz mientras dos jesuitas observan conmovidos el portento que no es solo un argumento eucarístico sino también es una confirmación del oficio sacerdotal de su orden. Hieronymus Wierix realizó este trabajo con el buril y ejecutó el grabado donde se nota que la devoción llevó a tomar literalmente el relato de los evangelistas sobre la institución de la Eucaristía. [Fig. 17]

Mientras estaban comiendo, tomó pan, lo bendijo, lo partió, se lo dio y dijo: “Tomad, este es mi cuerpo.” Tomó luego una copa y, después de dar las gracias, se las pasó y bebieron todos de ella. Y les dijo: “Esta es mi sangre de la alianza, que es derramada por muchos. Yo os aseguro que no beberé del producto de la vid hasta el día en que lo beba, nuevo, en el Reino de Dios”.³⁴

Si la sustancia de la sangre de Cristo se encuentra en el vino, la comparación con el fruto de la vid para obtenerlo, parece inevitable y la literatura mística no desperdició la referencia:

La Madre de Dios dijo: “Esposa de mi Hijo, vístete y permanece firme porque mi Hijo se acerca a ti. Has de saber que su carne fue estrujada como la uva en un lagar; pues debido a que el hombre pecó con todos los miembros de su cuerpo, mi Hijo realizó la expiación en todos los miembros de su Cuerpo. Los cabellos de mi Hijo fueron arrancados, sus tendones distendidos, sus articulaciones desencajadas, sus huesos dislocados, sus manos y



Fig. 17.
Hieronymus Wierix
*Cristo como una
fuente con dos
jesuitas*
Grabado,
10 cm x 6.7 cm
Flandes, siglo XVI

34 Mc. (14, 22-25).



Fig. 18.
Hieronymus Wierix
El Lagar místico
Grabado,
10 cm × 6.7 cm
Flandes, 1619

pies completamente perforados. Su mente fue agitada, su corazón afligido por el dolor, su estómago absorbido hacia su espalda, y todo esto porque la humanidad había pecado con cada miembro de su cuerpo.³⁵

Santa Brígida de Suecia, por ejemplo, escribió ésta y otras revelaciones terribles sobre el dolor de la Virgen, en el siglo XIV alimentando el patetismo de la religiosidad exterior. En medio de una dicotomía entre tortura y ternura exaltada, no sorprende la popularización de esta alegoría vinícola. En la iconografía del lagar místico la prensa estruja el cuerpo de Cristo para sacar su sangre. El tema tuvo mucho éxito entre la población campesina —que entonces era la mayoría— porque se identificaba con los elementos de su trajín diario y obligatorio para ganarse el pan: “Te ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a la misma tierra de la cual fuiste sacado. Porque polvo eres y polvo te convertirás” —dice Dios en el *Génesis*— en una maldición divina que acompañaba la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. El sufrimiento es una característica que compartimos todos incluso Jesucristo que, al encarnar, asumió un sufrimiento indecible para limpiar el pecado original. No es difícil entender la base de la empatía que despertaban las imágenes de su sufrimiento, especialmente entre los sectores sociales menos favorecidos.³⁶

Hieronimus Wierix realizó el grabado más popular sobre la *Fons Pietatis* en 1619. En él, Dios padre presiona el tórculo en forma de cruz que pisa a Cristo; de sus heridas —manos, pies y costado— brota sangre que cae en la pila, sobre el mosto. Dos ángeles recogen la sangre ya procesada en un cáliz. A la derecha vemos a la Virgen María como la Dolorosa padeciendo la transfixia. En la izquierda tres niños que representan almitas inocentes, rezan devotamente y, al fondo, tres campesinos se acercan al lagar con cestas de uvas, al tiempo que, una multitud se aproxima para beber de la fuente de la Preciosa Sangre de Cristo. [Fig. 18] El tema de la *Fons pietatis* o *Fons vitae*, como también se le llamó, metaforizó el relato de los evangelistas para privilegiar su intención eucarística. En el relato de

35 Santa Brígida de Suecia, *Las profecías y revelaciones*, cap. 45.

36 Gn. (3, 19).

san Marcos, Cristo quedó humillado y castigado por los soldados que lo prendieron; pero nadie se ocupó de recolectar su sangre en esta ocasión.

Los soldados lo llevaron dentro del palacio, es decir, al pretorio y llamaron a toda la cohorte. Lo vistieron de púrpura y, trenzando una corona de espinas se la ciñeron. Después se pusieron a saludarle “¡Salve rey de los judíos!”. Le golpeaban en la cabeza con una caña, le escupían y, doblando las rodillas, se postraban ante él. Cuando se hubieron burlado de él le quitaron la púrpura, le pusieron sus ropas y lo sacaron fuera para crucificarlo.³⁷

En la versión medieval, en cambio, con la inspiración de la literatura mística, la escena se convirtió en un acto de compasión; limpiar las heridas de Cristo y recoger su sangre era un acto piadoso que acercaba a los fieles a ganar la salvación lo mismo que los ángeles. Por eso los soldados del tormento se sustituyeron con monjas, jerarcas de la Iglesia quienes realizaban la conmovedora labor de recoger el tesoro de la salvación pues eran precisamente los sujetos de las revelaciones místicas. La alegoría de la sangre de la salvación resulta popular porque ofrecía beneficios de esperanza y empatía a cualquiera capaz de conmoverse con el sufrimiento de Cristo. Este recurso de la propaganda incrementó la piedad y pronto el cáliz donde se derramaba la sangre ya no bastaba. Antonius Wierix realizó una variante de la fuente mística en 1602 que cumplía con esas expectativas devocionales. El cáliz se vuelve una pila dispensadora porque el creyente no solo buscaba beber, también bañarse aquel líquido salvífico como se ve en el grabado donde los ángeles bañan a dos almitas en la pila de sangre. [Fig. 19] Al respecto reza la *Anima Christi*, una oración de tradición medieval que se incluyó en los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola:

Alma de Cristo, santifícame.
Cuerpo de Cristo, sálvame.
Sangre de Cristo, embriégame.
Agua del costado de Cristo, lávame.
Pasión de Cristo, confórtame.
¡Oh, buen Jesús! Óyeme
Dentro de tus llagas, escóndeme.
No permitas que me aparte de ti.
Del maligno enemigo, defiéndeme.



Fig. 19
 Antonius Wierix II
La Fuente de la vida
 Grabado, 10 cm x 6.7 cm
 Flandes, C. 1604.

37 Mc. (15, 16-20).



Fig. 20
Miguel Cabrera
*Alegoría de la
Preciosa Sangre de
Cristo*
óleo sobre tela
470 x 450 cm.
Nueva España, siglo
XVIII

*En la hora de mi muerte, llámame.
y mándame ir a ti,
para que con tus santos te alabe,
por los siglos de los siglos.*

La propaganda de la Contrarreforma continuó con la promoción de las devociones que movían a las emociones más profundas. Durante el Concilio de Trento —Sesión 25, 1563— se alentó a usar en la doctrina las imágenes “de los dogmas y verdades de la fe” para que la enseñanza fuera accesible a la mayoría.³⁸ La propaganda de la fuente de la salvación donde las almas se bañaban en la Preciosa Sangre de Cristo fue una devoción muy exitosa, por ejemplo, en Nueva España existían varias cofradías dedicadas a su culto como la de la Parroquia de la Trinidad que desde el siglo XVII manejaba el gremio de los cacahuateros o la de la parroquia de santa Catarina que en el siglo XVIII gozaba de particular popularidad. La devoción a la Sangre de Cristo en Nueva España fue un triunfo de los preceptos tridentinos pues los indios encontraron consuelo y protección en el sufrimiento de Cristo. Miguel Cabrera pintó un óleo de gran formato que actualmente se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato, en él la sangre divina alcanza a las ánimas del Purgatorio mientras José, María y san Ignacio de Loyola observan el milagro de Cristo como una fuente salvífica.³⁹ [Fig. 20]

Esta universalidad vincula a la *Fons pietatis* con una curiosa representación en un tratado de alquimia. *Cabala, Spiegel del kunst und Natur: in Alchymia* de Steffan Michelspacher impreso en 1616. La ilustración cuatro presenta a Cristo como rey alquímico, una alegoría de la transformación, porque la muerte y la resurrección son símbolos de la transmutación de la materia. El Salvador es para la alquimia la piedra filosofal —el elemento máspreciado para esta protociencia— por su poder de transformar, es decir, de aurificar de los metales. Pensaban que el oro era el metal más espiritualmente perfecto.⁴⁰ En el grabado del siglo XVII Cristo se vuelve una *Fons vitae*, *Der Brun des*

38 Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas* (Madrid, Alianza, 1981), 161 -162.

39 Sobre la devoción a la Preciosa Sangre en la Nueva España ver, Pamela Romero Pereyra “La Sangre de Cristo en la Nueva España. Una devoción, su imaginario y su función social 1736-1859 (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2009). De donde deriva este trabajo.

40 Santiago Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier* (Madrid: Tuero, 1989), 85.

Lebens; en sus flancos se encuentran los fundamentales: el sol y la luna, como el oro y la plata respectivamente, y, en la parte inferior, el resto de los cinco metales básicos —cobre, hierro, estaño, plomo y mercurio— que esperan la perfección mediante la transformación en oro. En esta imagen Cristo no es un personaje sufriente, al contrario, se trata de un rey poderoso por el cual transita y fluyen todos los conocimientos y secretos de la alquimia y por ello considero que esta curiosidad es un vínculo de nuevo sentido entre la *Fons pietatis* tardomedieval y la Mano Poderosa del siglo XIX.⁴¹ [Fig. 21]

Después de Trento, algunas imágenes como la del milagro en la *Misa de san Gregorio* cayeron en desuso porque los protestantes cuestionaron su relación con el negocios de las indulgencias y la corrupción. La Iglesia, entonces, privilegió la promoción de otras devociones más adecuadas y enfocadas en la meditación sobre el sufrimiento de Cristo. La *Fons Pietatis*, sin embargo, siguió difundiendo como un mensaje pastoral de misericordia, perdón y ecumenismo para los gentiles. La fuente mística es un tópico recurrente en América, gracias a la difusión de la obra de Melchor Prieto, *Psalmodia Eucharistica*, impresa en 1622. El español mercedario siguió las recomendaciones del Concilio para escribir una obra didáctica que incluye catorce estampas con alegorías de la eucaristía que, a su vez, se relacionan con la obra del jesuita Jerónimo Nadal publicada en 1593. La sexta estampa de la *Psalmodia*, un trabajo de Juan Schorquens, retoma la figura de Cristo estrujado en un lagar, esta vez, puesto en marcha por el Espíritu Santo, mientras los jerarcas de la Iglesia esperan recoger la sangre de la pila para repartirla. Estos modelos alegóricos derivados del Varón de Dolores y el Cristo de la Piedad se relacionaron nuevamente con la protección colectiva y la salvación de las ánimas del Purgatorio por lo que se podían comprar estampas con valor de indulgencia. Así continúa y se yuxtapone el viaje de las imágenes mediante el comercio devocional.⁴² [Fig. 22]

41 En la alquimia existían elementos fundamentales. Como precursora de la química se interesaba en los metales y los relacionaba con los planetas para explicar sus características, así los fundamentales son el oro (perfección) y la plata (volatilidad) relacionados con el sol y la luna, masculino y femenino respectivamente.

42 Laura Rodríguez Peinado, “Misa de san Gregorio” Base de datos digital de iconografía medieval, Universidad Complutense (2015), <https://www.ucm.es/bdiconografiamediaval/misa-de-san-gregorio>

Fig. 21.
(Pág siguiente)
Steffan Michelspacher
Der Brun des Lebens
(Cristo como la
Piedra filosofal)
Grabado
Alemania, siglo XVIII

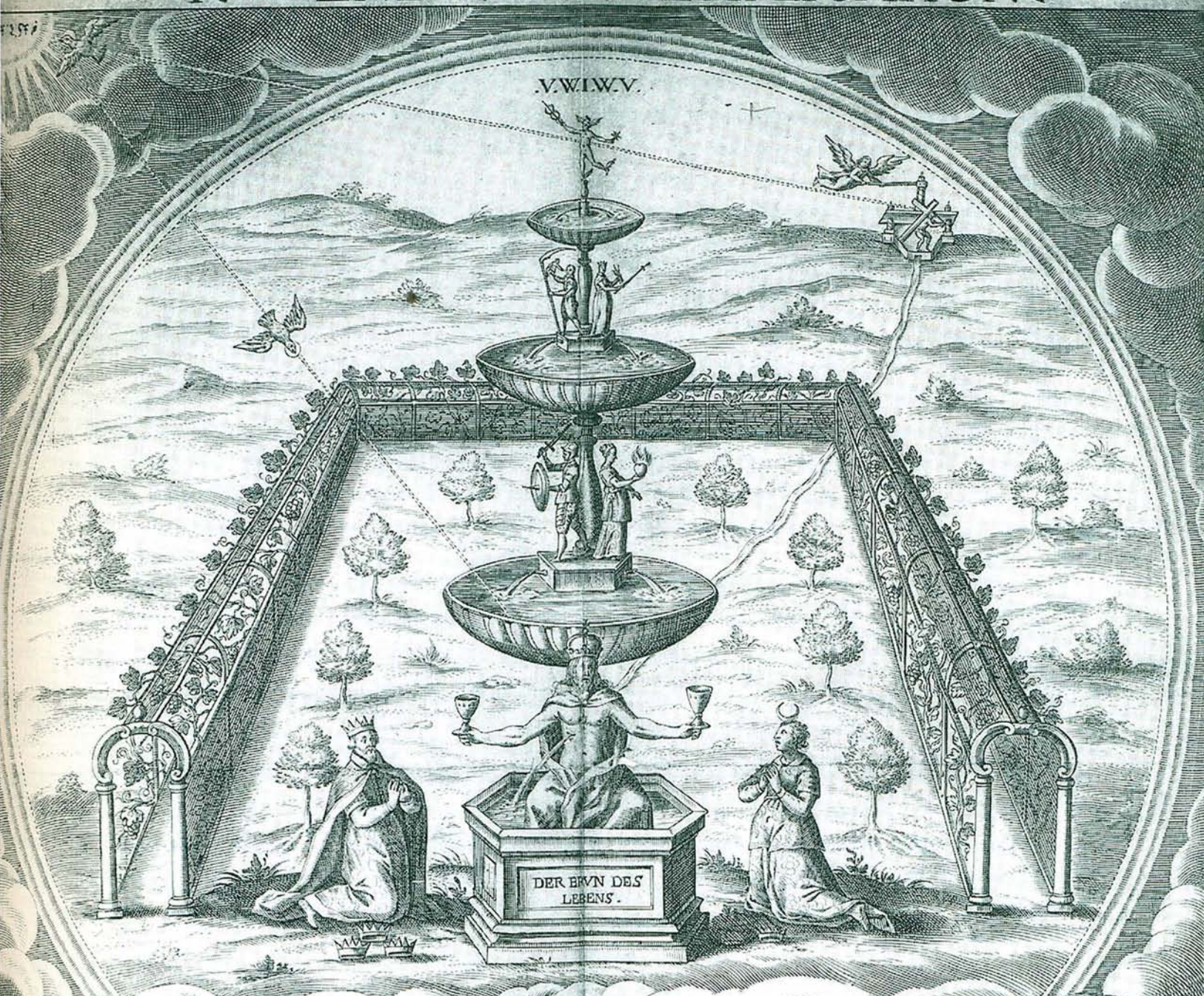


Fig. 22.
Juan Schorquens
El lagar Místico. sexta
estampa de la obra
Psalmodia Eucharistica
Grabado
Madrid, 1622
Universidad Complutense

4. ENDT. MULTIPLICATION.

1257

V.W.I.W.V.



R.C.

La emblemática recuperó el tema de la misericordia y la sangre como alimento salvífico usando la figura del pelícano eucarístico conocido desde el bestiario medieval. Esta ave que regurgita el alimento acercando la bolsa de su pico al pecho para permitir que coman sus polluelos, se convirtió en un símbolo cristológico porque da la impresión de que se hiere en un acto de autosacrificio, del mismo modo que Cristo durante la Pasión. Guillermo de Normandía dice de su sacrificio que:

Del pelícano es grande la maravilla
Pues nunca una madre oveja
Amó tanto a su corderito
Como el pelícano a su pajarito
Cuando ha hecho salir a sus polluelos
En alimentarlos en carne y hueso
Pone todo su trabajo y esfuerzo.

Luego, ya alimentados y grandes
Con un poco de saber y poder
Golpean con el pico a su padre en el rostro
Y para entonces son traidores y malvados.⁴³

La piedad medieval construyó la devoción con el referente del pelícano relacionándolo con la sangre que da vida —la nutrición eucarística— que absuelve y purifica. Del mismo modo para la alquimia, la figura de esta ave significaba purificación, igual que la figura de Cristo, por lo que se le consideraba un símbolo de redención y humildad.⁴⁴

La empresa viva en la alegoría del pelícano y su sacrificio se aprovechó muchas veces para promover la reflexión sobre la Pasión de Cristo, su infinita misericordia y los pecados de las personas. En el emblema XXVI de la obra de Carlo Labia, *Simboli predicabili: estratti da sacri evangeli che corrono nella quadragesima: delineati con moral & eruditi discorsi* de 1692, Isabella Piccini realizó un grabado del pelícano eucarístico que recuerda a la fuente mística. En la figura, seis polluelos se embriagan con la sangre del pecho de su madre y una serpiente, símbolo del pecado, los ronda amena-

43 Charbonneau- Lassay L. *El bestiario de Cristo, el símbolo animal en la Antigüedad y la Edad Media*, (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997), 560-561.

44 Charbonneau- Lassay L. *El bestiario de Cristo...*, 567.



Fig. 23

Isabella Piccini
Misericordia Motus.
 Emblema XXVI de Simboli
 Predicabili
 Grabado, 1701

zante. La alegoría en el emblema es particularmente sugerente, no sólo por el mote que la acompaña —*Misericordia Motus*— también por el ribete que enmarca el emblema. En él dos ángeles muestran las *Arma Christi*, símbolos ligados siempre a la Eucaristía, gracias al milagro que ocurrió en la Misa de san Gregorio. La imagen del pelícano sangrante como símbolo de la redención también aparecía en contextos cultos como la sillería de la catedral de Burgos o en los relieves del monasterio de Yuste. Incluso en el ámbito secular se le menciona en obras literarias como *La Divina Comedia* y *La Celestina*. Del mismo modo que el lagar místico, el pelícano sangrante funcionaba como imagen de promoción de la imitación de Cristo entre los letrados y sectores más favorecidos.⁴⁵ [Fig. 23]



Fig. 24

Hieronimus Wierix,
Typus Utriusque S.
Legis
 Grabado s. XVI

El tiempo y la tradición simplificaron la iconografía de Cristo en el lagar; el torno desapareció para dar protagonismo a la cruz y la vid se extendió trepando por la madera, simulando un árbol. La convención visual hizo inseparable la relación entre la uva, el vino y la Pasión que se recuerda en la Eucaristía. Las ideas de redención del pecado, la economía de la salvación que forman el concepto de la *Fons Vitae* y el lagar místico se combinaron en las imágenes; entonces, de la llaga del costado de Cristo surgió la vida simbólica en forma de una rama de enredadera que convertía su cuerpo en la vid misma que representaba a la Iglesia; una suerte de árbol genealógico. Este modelo iconográfico se difundió en estampas y sabemos que se popularizó en Nueva España porque Juan Correa y algunos imagineros se ocuparon de él. [Figs. 24, 25 y 26]



Fig. 25

Paul Fürst
Cristus
 Grabado, C. 1626.

En la alegoría de Correa se mira a Cristo que tiene una expresión sufriente, exprime un racimo de uvas con sus manos; está sujeto en una enredadera de uvas que le brota del costado y de ella pende una cartela que dice: *Pater ignosce illis* —Padre, perdónalos—. Siete ovejitas observan con toda calma y atención cómo ocurre el milagro eucarístico. En esta versión las almas que se bañaban en la pila llena de sangre se sustituyeron con los corderitos que se aprestan a beber. Estos animales simbolizan la inocencia y la mansedumbre; se les asocia con Cristo en oblación desde los primeros siglos del cristianismo porque parece que no huyen del sacrificio, como si

45 Santiago Sebastián, *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido del Bestiario Toscano*, (Madrid: Ediciones Tuero, 1986), 56.

obedecieran ciegamente los designios divinos y el destino de holocausto; tal como ocurre en la descripción del *Agnus Dei* que escribió Isaías:

Era maltratado y se doblegaba, y no abría su boca;
como cordero llevado al matadero, como ante sus
esquiladores una oveja muda y sin abrir la boca.⁴⁶

Los corderos también se utilizan como representación de las almas humanas al cuidado de su Divino Pastor; exaltan la humanidad de Cristo y su labor salvífica. En nuestra alegoría de la mano ensangrentada se cuentan siete, como las virtudes, igual que sus opuestos; los pecados capitales.⁴⁷

Podemos intuir que el modelo iconográfico de Cristo como una vid fue muy popular entre los fieles porque se reprodujo en varios retablos populares muy similares a nuestra Mano Poderosa decimonónica —aparentemente con los mismos materiales y factura— con diferente intención. Mientras el óleo de Juan Correa, es una imagen de meditación sobre el sufrimiento de Cristo, con una clara alusión política al papado y al clero secular como mediador en la práctica devocional, el retablo sobre lámina se activa como una imagen de devoción personal o doméstica donde la figura del papa se ha eliminado porque no hace falta en el contexto de la religiosidad popular. Cristo dando vida a una parra fecunda que representa a la Iglesia, otorga como fruto la sangre nutritiva que alcanza para todos los fieles u ovejas que se acerquen a abreviar sin necesidad de otras figuras mediadoras.⁴⁸ [Fig. 27]

Tercer tipo iconográfico: los Cinco Señores

La aparición de la Sagrada Familia extensa —Jesús Niño, la Virgen, san José, san Joaquín y santa Ana— como una jerarquía pautada en la Mano Poderosa es poco común en la tradición pictórica mexicana porque desde la época virreinal, se prefería representarlos en imágenes narrativas,



Fig. 26
Juan Correa
Alegoría de la Preciosa Sangre de Cristo
Óleo sobre tela
Nueva España, siglo XVIII



Fig. 27
La preciosa Sangre de Cristo
Óleo sobre lámina
México, siglo XIX
25.4 x 17.7 cm.
Colección particular

46 Is. (53, 7).

47 Helena Carvajal, “El *Agnus Dei*” *Revista digital de iconografía medieval Universidad Complutense* 4 (2010), <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37878.pdf>

48 Pablo Ruíz Martínez Cañavate, *Psalmodia Eucharistica, grabados e iconografía* (Granada: Zumaya, 2001), 126.



Fig. 28

José Mariano Hernández
La Sagrada familia
Óleo sobre tela
Puebla, siglo XVIII

realizando actividades cotidianas, para reforzar el ideal postridentino de explotar el sentimentalismo acerca de las premoniciones sobre el triste destino de Jesús desde su infancia. Una pintura realizada en Nueva España con este tema poco común, muestra a la sagrada parentela, también conocida como los Cinco Señores. Su creador fue un artista poblano del siglo XVIII llamado José Mariano Hernández. En ella, Cristo está representado como un Niño poderoso, entronizado sobre un orbe y bendiciendo como el Salvador del Mundo. Esta no es una imagen narrativa como suele ocurrir con las pinturas que evocan a la Sagrada Familia; se trata de una alegoría de poder que muestra también patrocinio mediante un recurso metonímico; se alude a la capacidad del Salvador como Dios mismo. Parte de la corte celestial, incluyendo ángeles músicos que celebran la alegoría y rodean a los personajes principales de la composición: la familia terrenal de Cristo, padres y abuelos que se rinden ante Cristo-Dios en actitud humilde y amorosa. Están ahí confirmando la humanidad en el triunfo de la redención.⁴⁹ [Fig. 28]

La alegoría salvífica de José Mariano Hernández y su composición jerárquica, similar al diagrama de la Mano Poderosa, sin duda nos recuerda a un árbol genealógico. Los Cinco Señores representan la genealogía en la que reside el poder de la imagen, al fincar su potencia protectora en el linaje de sus antepasados. Esta iconografía se inspira en el tema del Árbol de Jesé que se popularizó durante el siglo XII cuando se le colocó en el programa iconográfico de la catedral de Saint Denis, en Francia, a propósito de la visión que escribió el profeta Isaías:

Un brote saldrá del tronco de Jesé, un vástago
surgirá de sus raíces. Sobre él reposará el espíritu
de Yavé, espíritu de sabiduría y de inteligencia,
espíritu de consejo y de fuerza, espíritu de conoci-
miento y de temor de Yavé.⁵⁰

49 La referencia a la pintura de la Sagrada Familia aparece en Manuel Toussaint, *Pintura colonial en México*, (México: Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 1990), Anexos. Para confirmar el dato del nombre y del origen poblano del pintor, ver: Francisco Pérez de Salazar, *Historia de la Pintura en Puebla*, (México: imprenta universitaria, 1963) 182.

50 Is. (11, 1-2).



En esta iconografía, Jesé, el padre de David, se reclina al pie de un árbol para dormir; en ocasiones se le pintó con el tradicional gesto melancólico donde el sopor obliga a recargar la cabeza y las piernas cruzadas sugieren inacción, mientras de su pecho surge un tronco del que brotan muchas ramas donde aparecen, como flores o frutos, los profetas o los parientes de la Virgen. Se considera un tema cristológico porque vincula al Salvador con el Antiguo Testamento y confirma su humanidad estableciendo líneas familiares con la realeza judía.⁵¹ [Fig. 29]

Este tema del árbol puede rastrearse desde la Iglesia del Oriente medieval donde existían varias leyendas sobre árboles mágicos que susurraban o que tenían frutos antropomorfos y que se difundieron en Occidente gracias a la guerra y el comercio. Por ejemplo, en *La noche setecientos cuarenta y tres* de los relatos de Sherezada se refiere al pájaro que habla y al bellissimo árbol que canta; en el *Romance de Alexandre* atribuido a Calístenes se narra como uno de los dos árboles mágicos —del sol— murmuró el siguiente augurio a Alejandro Magno⁵²:

Fig. 29
Israel van Meckenem
El árbol de Jesé
Grabado
C. 1440

51 Sobre la gestualidad melancólica y la inacción ver: Jaime Cuadriello, “El sueño y la melancolía” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 73 (1998). Sobre la iconografía del árbol de Jesé ver: Héctor Schenone, *Santa María* (Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2008), 12.

52 *El Roman d' Alexandre* se atribuye a Calístenes quien pudo recopilarlo en el siglo III pero fue durante la Edad Media donde se difundió por Europa especialmente en Francia e Inglaterra donde la traducción del griego al latín se vendió como libros ilustrados de donde se hicieron agregados a la historia y se tradujo a otras lenguas incluyendo el persa.



Fig. 31.
Herrad von Landsberg
El nacimiento de Eva
Miniatura en el libro
Hortus Animarum. Tinta
sobre papel
C. 1180

*And again while my friends were there, when the moon rose, the tree made the same sound, saying approximately this in Greek: Alexander, you are to die in Babylon. You shall be slain by your own men, and you may not return to your mother, Olympias [...]*⁵³

El árbol de la isla misteriosa *Waq waq* con sus frutos como personas, tiene su origen en la tradición persa y aparece en descripciones medievales como la de Al-Jahiz en el *Libro de los animales* donde de la copa de un árbol frondoso brotan los cuerpos de varias mujeres como frutas.⁵⁴ [Fig. 30] En Occidente estos árboles mágicos aparecieron ligados a los relatos del Génesis. Los creadores de imágenes europeos encontraron mucha utilidad en este recurso plástico para representar el origen de la humanidad, y los árboles del paraíso: el de la vida y el de la ciencia del bien y del mal; como se puede ver en *El Nacimiento de Eva* una ilustración de *Hortus deliciarum*, un libro didáctico, compilado por una monja francesa entre 1167 y 1185. En la imagen, Adán se reclina, mientras Cristo recoge a Eva como un fruto de un árbol, para dársela al primer hombre.⁵⁵ [Fig. 31]



Fig. 30.
Al- Jahiz
Árbol waq waq
Miniatura en el Libro
de los animales. Tinta
sobre papel
siglo IX

53 Callisthenes, *The romance of Alexander the great*, trad. Albert Murgdich Wolohojian, (Nueva York: Columbia University Press, 1969) 133.

54 "A Floral fantasy of animals and birds (Waq-waq)" Cleveland art library, <http://library.clevelandart.org/sites/default/files/17%20Waq%20waq.pdf>

55 Sobre la creación de los árboles del Paraíso ver: (Gn., 2, 6-12) y sobre la ilustración de Eva ver: Héctor Schenone, Santa María (Buenos Aires, Educa- Editorial de la Universidad Católica de Argentina, 2008), 27.

El árbol genealógico que surge de Adán y Eva inspiró muchos otros; santos, reyes y jerarcas de la Iglesia, confirmaban el origen de su posición describiendo la autoridad de sus antepasados entre las ramas del linaje. [Fig. 32] Encontramos un ejemplo de árbol genealógico novohispano en la portería del convento franciscano de Zinacantepec Estado de México, donde san Francisco como Jesé se recuesta y de su costado surge la jerarquía que da prestigio a la orden medicante. [Fig. 33] El abolengo y realza de Cristo se apoya en el Árbol de Jesé y en la genealogía que enumera san Mateo en el evangelio.⁵⁶ En la iconografía arbórea, Jesé puede aparecer como un hombre viejo, con el gorro apuntado característico de los judíos durante la Edad Media que, con el paso de los siglos, perdió su contexto y se substituyó por una corona. Esta es una imprecisión gráfica que lleva a confundirlo con su hijo, el rey David, como en el ejemplo mexicano del siglo XIX y cuya composición recuerda a la pintura de la Sagrada Familia de José Mariano Hernández. La Mano Poderosa del retablito es, iconográficamente muy similar a un árbol: el de la vida por su relación con la *Fons Pietatis* o *Fons Vitae* y el genealógico por su recuento jerárquico de los antepasados de Cristo. [Figs. 34]

El retablito decimonónico de la Mano Poderosa coincide plenamente con el auge de la popularidad de la devoción a san José. El papa Pío IX instituyó el culto a su santo patronazgo sobre los trabajadores, especialmente los obreros, en 1847 y su fiesta —19 de marzo— que se instauró en 1870. Entre esas décadas la devoción al santo carpintero creció tanto, que la Iglesia tuvo que regular las devociones no autorizadas por el Vaticano como el Corazón de san José, copia del Sagrado Corazón de Jesús, y el *Ave José* que retomaba la fórmula del *Ave María*. La literatura mística contribuyó a otorgarle mucha importancia al santo carpintero, contrario a la figura medieval que lo tenía como un anciano, la tradición tridentina lo llena de vigor como a un hombre de mediana edad, al que se le podían confiar causas tan importantes como asegurar la buena muerte porque, él mismo

56 El Evangelio de san Mateo comienza recuperando a los ascendientes de Jesús, desde Abraham hasta Jacob que engendró a José el esposo de María; el evangelista cuenta 14 generaciones. (Mt. 1, 1-17).



Fig. 32. Christoph Joseph Stumpf *Stammbaum* Grabado, 20 x 13 cm. Alemania, 1776 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel



Fig. 33. Anónimo *Árbol genealógico de la orden franciscana* Pintura mural en el convento franciscano de Zinacantepec Nueva España, siglo XVI



Fig. 34 Anónimo *Jesús, hijo de David* Óleo sobre lámina de estaño 35 x 25 cm México, siglo XIX Colección particular

en su agonía, contó con el auxilio de Cristo y eso lo convirtió en intercesor muy efectivo para pasar el trance de la mejor manera posible.⁵⁷

Hasta aquí, los dedos medio, índice y anular coinciden plenamente con el espíritu religioso de la época del retablito de la Mano Poderosa, sin embargo, el meñique y el pulgar proponen una forma arcaizante de la devoción a la genealogía de Cristo. San Joaquín y santa Ana ya no eran santos populares durante el siglo del liberalismo, en buena parte, porque el dogma de la Inmaculada Concepción que se definió en 1854 propone que la Virgen fue concebida sin mancha, llena de gracia a partir de los pensamientos de Dios por lo que sus padres perdieron protagonismo y por ello ocupan el primer dedo, el pulgar y el último, el meñique, que de faltar harían a la mano inútil para realizar cualquier actividad, incluyendo milagros, su papel, aunque secundario, es fundamental en el conjunto.

San Joaquín no se menciona en los evangelios y sus características físicas se definieron a partir de las descripciones en los evangelios apócrifos y la *Leyenda Dorada*; su aspecto es el de un hombre viejo y sabio, tal como aparece en el dedo pulgar de la Mano Poderosa. Generalmente se le representa en escenas narrativas con santa Ana; por lo que su aparición como un símbolo de victoria o un santo individual no es común. Santa Ana está en el dedo meñique de la Mano. La madre de la Virgen María tampoco aparece en los evangelios, pero sabemos que el suyo fue un culto popular en Jerusalén, donde existía una iglesia con su advocación, igual que en la ciudad bizantina de Constantinopla. Los cruzados llevaron a Occidente el culto a la santa mediante reliquias como la de sus manos o su cabeza, que se veneraba como la verdadera, en Chartres, Colonia y Renania al mismo tiempo. Este afán de legitimarse a partir del vínculo con la parentela de Cristo le dio popularidad efímera al culto a la madre de María que promovieron franciscanos y carmelitas incoando la idea que, luego se convirtió en la posibilidad simbólica de la Inmaculada Concepción. La doctrina de que la Virgen María fue concebida sin el pecado original, a diferencia del resto de la humanidad, le quitó importancia a san Joaquín y convirtió a santa Ana en un instrumento —también virginal— del pensamiento de Dios. Se le considera la patrona de los asuntos domésticos y maternos por lo que

57 Louis Réau, *Iconografía del arte Cristiano...*, 167.

se le representa en escenas narrativas cotidianas, siempre acompañando a su familia.

Hasta ahora se han descrito cada una de las tradiciones iconográficas que están detrás de nuestro retablito infalible y protector, en dos niveles, siguiendo la metodología de los tipos que planteó Erwin Panofsky: el primero la descripción de los significados primarios o naturales y el segundo identificando la significación secundaria o convencional, es decir la *invenzioni*, las historias o alegorías que me permitirán pasar a un tercer nivel para analizar la significación intrínseca de la imagen de la Mano Poderosa. Teniendo claros los motivos y sus combinaciones gráficas, podré ahondar en “aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa, o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”.⁵⁸ Miraremos el contexto del imaginero y sus clientes que inventaron la representación gráfica de la mano de Dios como una poderosa genealogía visual para aliviar las aflicciones de sus fieles.

58 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza, 1983), 47-49.



Capítulo IV.

Tensiones sociales. Entre la razón y el decoro

Retablitos pintados en láminas

El viaje de las imágenes que dio forma a la tradición visual del imaginero y que posibilitó la hechura del retablito de la Mano Poderosa y sus variantes, resultó hasta aquí muy extenso en tiempo y espacio. Para el análisis del contenido, las razones y la utilidad del objeto para sus comitentes, me ocuparé de poco más de tres siglos —desde 1725 hasta nuestros días— poniendo especial atención en las décadas posteriores a la Guerra de Reforma cuando la imagen en retablitos se consolidó como alternativa devocional en el centro del país, aquel territorio rural o poco urbanizado, escenario de la desigualdad social mexicana que se debatía entre las ideas liberales y conservadoras con una fe a toda prueba que amparaba a sus fieles.

Gloria Fraser Giffords estudió las láminas pintadas en México a modo de retablo, desde 1969. Sistematizó sus características generales de manufactura y propuso para ellas una temporalidad que transcurre entre las décadas de 1820 y 1880. Para esto consideró el uso común de soportes metálicos como láminas de cobre o estaño. Sin embargo, encuentro que esta definición temporal no funciona del todo para el caso iconográfico específico del retablo de la Mano Poderosa, porque la imagen posee una historia propia y singular sobre su circulación como expresión devocional desde que apareció hasta su mutación contemporánea como amuleto protector con matices esotéricos. Para explicar el uso y transferencia de nuestro retablito con una devoción tan particular, haré referencia a tres procesos principales: su origen en la oratoria carmelita del siglo XVIII, su difusión en la devoción liberal decimonónica y su promoción como ima-

Fig. 35.
Anónimo
Nuestra Señora del Refugio
Óleo sobre lámina de estaño
35.6 x 25.4 cm.
México, siglo XIX
Colección: New Mexico State University Gallery

gen impresa en *offset* en los talleres de Galas de México a partir de 1949 y que fija el modelo iconográfico que sigue vigente.⁵⁹

Considero que los retablos de la Mano Poderosa tuvieron sus años de auge en la imaginería popular entre 1857 y 1949 y así volvamos al trabajo pionero de Gloria Fraser, quién analizó cientos de láminas pintadas para su estudio. La mayoría provenía de adquisiciones de lotes para museos en la zona de Arizona, Texas y Nuevo México en Estados Unidos, donde hasta nuestros días se conservan las colecciones más grandes de estas láminas que se consideran una curiosidad más del *folk art*. Fraser Giffords sistematizó estas colecciones y gracias a ello podemos darnos una idea de la popularidad de los santos que aparecen constantemente en los lotes. La Virgen del Refugio es, aparentemente, la más popular, quizá por que la mayoría de los retablos analizados provienen del norte del país. Se trata de un ícono arcaizante con clara intención de mostrar a la Virgen como madre misericordiosa. [Fig. 35]

La Virgen del Refugio debe su popularidad al trabajo de los jesuitas y franciscanos de *Propaganda Fide* quienes la llevaron a Zacatecas en 1744 con la anuencia del papa Clemente IX, tal como cuenta fray Antonio Alcocer en la historia de la misión:

Llevan consigo los misioneros una hermosa imagen de María Santísima del título de Refugio de pecadores, pintada en un lienzo sin enrollar, para que la madre de Dios, a quienes ofrecen sus fatigas, los socorra con su soberana protección y alcancen de su hijo Santísimo la conversión de los pecadores que ellos solicitan.⁶⁰

La imagen encontró muy buena acogida en aquella zona minera y pronto se llenó de exvotos de plata que hacían patente la devoción de los fieles y el agradecimiento por los beneficios recibidos por la intercesión de la Virgen. Los

59 Sobre la temporalidad de los retablos en lámina, ver: Gloria Fraser Giffords, *Mexican folk retablos*. (Albuquerque: University of New Mexico press, 1992), 2. Sobre la impresión en *offset* para los calendarios de Galas ver: Mónica López Velarde Estrada y Alfonso Morales Carrillo, *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México* (México: Museo Soumaya, 2000), 62.

60 Fray José Antonio Alcocer, *Bosquejo de la Historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones*, (México: Porrúa, 1958) 186.

frailes franciscanos se hicieron cargo del Colegio de Guadalupe y, por supuesto del altar de la Virgen del Refugio que albergaba, durante el siglo XVIII y, finalmente, los frailes redentoristas promovieron este refugio de los pecadores en sus misiones entre 1850 y 1890, lo que nos da razones de su popularidad.⁶¹

En fama piadosa siguen a la del Refugio, los retablos de la Virgen Dolorosa, san José, La Trinidad, el Santo Niño de Atocha, san Jerónimo y san Francisco de Paula. Me parece importante hacer notar que la Virgen de Guadalupe apenas aparece en los registros del sur de Estados Unidos; sin embargo la cantidad de exvotos y retablos que posee el Museo de la Basílica de Guadalupe nos ayuda a completar la información. Quizá su popularidad creció solo en el centro de México y se extendió por el antiguo camino de Tierra Adentro al reactivarse después de su coronación en 1895. Para el caso de la Mano Poderosa, Fraser registró que aparece en el 1.17 por ciento de los grupos de retablos que cuantificó. Para esta investigadora, entonces, la devoción pasó como una curiosidad pero nos da una pista de que sí bien la mano con los Cinco Señores no era la más popular, su presencia era constante; también nos indica que los fieles mexicanos la tenían en cuenta y que su culto no era un caso aislado o una invención de un grupo determinado. De hecho, su popularidad es similar a la del Sagrado Corazón que también aparece en un 1.17 por ciento de sus registros.⁶²

La devoción en México a partir de “La Gran Década Nacional”

Las condiciones políticas y sociales que permitieron la creación y consumo de los retablos de la Mano Poderosa están relacionadas, como dije arriba, con los cambios que implicó la modernización del país a partir de los triunfos del liberalismo. Empecemos a desenredar la madeja desde ese hilo. Miguel Galindo y Galindo publicó en 1904 su obra *La Gran década nacional o relación histórica de la Guerra de Reforma, intervención extranjera y gobierno del Archiduque Maximiliano, 1857- 1867*. El texto es una apología del triunfo liberal

61 Manuel Olimón Nolasco, “Luces en el desierto, predicación de las órdenes religiosas y arte del retablo en México”, en *Retablos y exvotos*, ed. Margarita Orellana, (México: Museo Franz Mayer y Artes de México), 65.

62 Gloria Fraser Giffords, “The iconography of mexican folk retablos” (Master of arts thesis, The University of Arizona, 1969), 49.

y de lo que considera la revolución regeneradora de la nación. Así Galindo desestima el pasado virreinal y, por supuesto, al clero, que considera con furia como la clase culpable de los males y la ignorancia del país:

México yacía en una postración absoluta. Sometido a la doble acción del fanatismo y de la superchería; presa de la ignorancia y sin más acción que las que puedan prestar a una colectividad nula y sin prestigio, los resortes de una vida puramente material y vegetativa, su existencia era la del paria, de ese ser abyecto que indiferente al pasado para nada se ocupa del presente, y su porvenir sombrío es lo único que puede proporcionarle el estado de aniquilamiento en que se desliza su vida; estado horrendo que extingue la conciencia y que convierte a la criatura humana en visible maniquí del poderoso, en vil objeto de odiosa y criminal especulación.⁶³

El ideal regenerador de erradicar los vicios que supuestamente dejó el dominio español pareció cristalizarse con las leyes liberales y la derrota de Maximiliano en 1867, al menos entre una parte de la clase media y alta, pero no entre los grupos campesino, artesano e incipiente obrero, que formaban la mayoría de la población mexicana.⁶⁴ A pesar del entusiasmo liberal de Galindo y Galindo por el progreso nacional, lo cierto es que, desde 1876 el gobierno porfiriano encontró una clave de su paz en la conciliación con la Iglesia, a pesar de la generación de liberales que participaron en la “Gran década nacional” y que vieron cómo la separación de la Iglesia y el Estado no significó el fin definitivo de lo que consideraban un resumen de la superstición que se había heredado desde Nueva España. El General

63 Miguel Galindo y Galindo, *La Gran década nacional o relación histórica de la Guerra de Reforma, intervención extranjera y gobierno del Archiduque Maximiliano, 1857-1867* (México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1904), 35.

64 La polarización de la sociedad mexicana a partir de las ideas liberales, por supuesto, no comenzó con la Constitución de 1857 ni terminó con la promulgación de las Leyes de Reforma. Tampoco es un asunto exclusivo de clases o estamentos sociales; parte de la élite mexicana siguió siendo profundamente conservadora y católica mientras algunos sectores obreros y campesinos se adhirieron a la lucha liberal. Sin embargo el efecto reformador que promovía el Vaticano para oponerse al liberalismo en Europa y América permeó especialmente en los sectores urbanos y entre las clases media y alta.

Díaz mantuvo la Constitución de 1857 y las Leyes de Reforma, pero pactó con la élite eclesiástica que buscó reagruparse y adaptarse a los cambios y retos que el siglo liberal le planteaba. La política del presidente oaxaqueño, tan contradictoria, permitió a la Iglesia mexicana reorganizarse con el apoyo del Vaticano.

Ignacio Manuel Altamirano, liberal militante, escribió *Paisajes, leyendas; tradiciones y costumbres de México* en 1880, para describir las prácticas católicas del México rural y urbano que se aferraba a, lo que consideraba un mal social. En su texto, transita entre la melancolía, la mofa y la indignación ante las tradiciones de “antiguos tiempos”, es decir, los que precedían a la Reforma. Sus descripciones se ocupan de aquellas costumbres mexicanas tan arraigadas que le remitían a la nostalgia de su niñez pero que en su vida adulta le parecían arcaicas e inaceptables por su permanencia a pesar de las leyes anticlericales del progreso. Basta este ejemplo sobre el imaginario y la devoción a Cristo sufriente:

Si hay algo típico en la Semana Santa de Tixtla [Guerrero] es esta procesión de los cristos, antigua, venerada, y muy difícil de abolir. Ella responde a una necesidad de la organización de los indígenas tixtlecos, fuertemente fetiquista [sic], quizá por su origen sacerdotal. Esta propensión, ha hecho mantener siempre en el pueblo una larga familia de escultores indígenas que viven de fabricar imágenes ¡pobrecitos! sin tener la más leve idea del dibujo, ni del color, ni de la proporción, ni del sentimiento. Para ellos todavía la escultura, es el mismo arte rudimentario y puramente ideográfico que existía antes de la conquista. Por eso con el tronco de un bambú, con el corazón de un *calehual*, o de otro árbol fofo cualquiera, improvisan un cuerpo que parece de hombre, le dan una mano de agua-cola y yeso y lo pintan después con colores vivísimos, bañándolo en sangre literalmente. Ya se sabe: *A mal cristo, mucha sangre*; tal es el proverbio que mis compatriotas artistas realizan de un modo admirable. Después barnizan la imagen con una capa de aceite de abeto, la hacen bendecir por el cura, y la adoran después en el *teocalli*

doméstico, en cuyo altar se coloca entre los demás penates de la misma hechura.⁶⁵

El profesor Altamirano se refiere a las devociones que movían a la piedad a partir del dolor exagerado, aquellas que eran muy populares desde la época virreinal y cuyas figuras eran tan emotivas que se afianzaban en la devoción privada. Estas imágenes atesoradas como objeto-talismán componían un santocalli o altar doméstico y familiar formado con imágenes de culto hechas por manos artesanas. Juan de Palafox y Mendoza hizo una extensa descripción de estos altares y las prácticas religiosas relacionadas con ellos desde la primera mitad del siglo XVII.

No hay casa por pobre que no tenga su oratorio, que los llaman *Santo Calli*, que es aposento de Dios, y de los Santos, y allí tienen compuestas sus imágenes; y cuanto pueden ahorrar de su trabajo, y sudor, lo gastan en estas Santas y útiles alhajas, y aquel aposento está reservado para orar en él, y retirarse, cuando comulgan, con grandísima reverencia, y silencio. Un día antes que comulguen, señaladamente las indias, ayunan rigurosamente; y deseando, que a la pureza del alma corresponda la del cuerpo, se ponen ropa limpia, y se lavan los pies, porque han de entrar descalzos en la iglesia; y cuando vuelven de estar en ella perfuman los santos de su casa en señal de reverencias; y aquel día se encierran a rezar delante de ellos [...] Todas sus alhajas exceptuando el Santo Cali, donde tienen imágenes de santos de papel, se reducen a un petate o estera de la tierra, sobre que duermen, que aún no es tabla, y un madero que les sirve de almohada, y un canto que se llama metate, donde muelen un puñado de maíz, de que hacen tortillas, que los sustentan, y estas suelen ser en estos pobrecitos los de una dilatadísima y numerosísima familia.⁶⁶

65 Ignacio Manuel Altamirano, *Paisajes y leyendas; tradiciones y costumbres de México* (México: Litográfica Española, 1884), 68-69.

66 Juan de Palafox y Mendoza, *Manual de estados y profesiones de la naturaleza del indio* (México: UNAM, Coordinación de Humanidades-Miguel Ángel Porrúa, 1986), 57-58 y 74.



Palafox nos da importantes pistas de cómo se utilizaban las imágenes devocionales en la intimidad doméstica. Si bien los menos favorecidos tenían en su *santocalli* santos de papel, es decir, estampas; algunos otros, con más posibilidades económicas, podían acceder a una pequeña escultura o un retablo pintado en lámina. La descripción de Palafox encontró eco en la permanencia de su uso en el siglo XIX: en los primeros años de la vida independiente de nuestro país, Emily Elizabeth Ward realizó una ilustración para el libro de su marido, el diplomático Henry George Ward. Así en *México en 1827* que se publicó en Londres, aparece la descripción de una choza indígena en un caserío cercano a Real de Catorce en San Luis Potosí. En el dibujo llama la atención el altar montado sobre el muro donde un petate sostiene estampas y retablos pintados entre cruces, exvotos y alfeñiques, en una habitación donde no hay más posesiones que otros instrumentos prácticos de cocina y un pequeño catre. [Fig. 36]. Algunos años después, Madame Calderón de la Barca encontró lo siguiente en un poblado de Tlalnepantla:

A todo lo largo de las veredas se levantan las chozas de los indios, con el acostumbrado piso de

Fig. 36
Elizabeth Ward
Interior de la choza de un indio
Acuarela sobre papel
México, 1827



Fig. 37. (Arriba, izq.)

Jean-Frédéric Waldeck
Tortilleras
 Acuarela sobre papel
 30 x 42 cm
 México, siglo XIX
 The Newberry Library,
 Chicago Illinois,
 Estados Unidos

Fig. 38. (Arriba, der)

Casimiro Castro y Juan
 Campillo
Trajes mexicanos
 Lápiz graso, pluma y
 punta para sacar luces.
 Litografía en dos tintas
 25.5 x 33.7 x 31.4 x 43.5
 México, 1857
 Biblioteca de Arte
 Mexicano/Ricardo Pérez
 Escamilla

tierra, el pequeño altar; filas de cacharros y toscas estampas en las paredes, las más de ellas de la Virgen de Guadalupe, y en un rincón una palma bendita. [...] El dibujo de la choza india por Mrs. Ward no puede ser más fiel, como lo son todos los dibujos que realizó en México.⁶⁷

Existen, al menos, dos testimonios plásticos más del costumbrismo donde se muestra el uso de *santocallis* al interior de los hogares mexicanos más humildes durante el siglo XIX: un dibujo en acuarela de Frederic Waldeck y y una litografía de Casimiro Castro. [Figs. 37 y 38]

Entre las figuras de las que se lamentaba Altamirano pienso, por ejemplo, en la impresionante escultura de Cristo mostrando la llaga de su espalda que se resguarda en la parroquia de san Antonio Tomatlán en la Ciudad de México. [Fig. 39] También su similar bidimensional impresa en estampas para la devoción privada, que podían colocarse de frente para ver la iconografía del *Ecce Homo* o preferir su reverso para ver la espalda llagada de Cristo. Incluso se comercializó una estampa muy controvertida que exhibía únicamente la llaga que la Pasión dejó en la espalda de Cristo. [Figs. 40 y 41] Esta imagen, sin duda, formó parte de la devoción privada de muchas personas, tanto que mereció una censura por parte del Santo Oficio en 1776. La queja sobre la piedad exaltada desde el dolor ya era muy añeja; comenzó con el racionalismo del siglo XVII que consideraba esas



Fig. 39.

Anónimo
Señor del desmayo
 Pasta de caña de maíz
 Nueva España, siglo XVIII
 Capilla de San Antonio
 Tomatlán, Ciudad de
 México

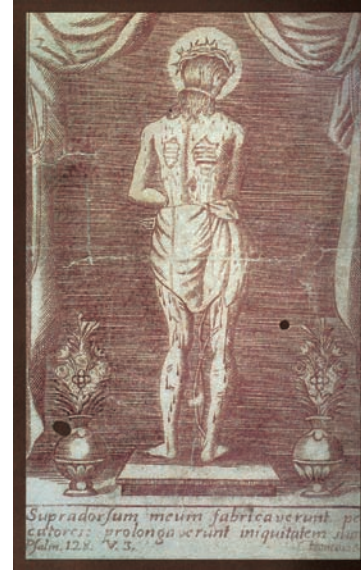
67 Madame Calderón de la Barca, *La vida en México, durante una residencia de dos años en ese país*, (México: Porrúa, 2014), 368-369.

imágenes como indecorosas e imprecisas, carentes de doctrina, por lo que debían modificarse.⁶⁸

Para los liberales decimonónicos este tipo de religiosidad sentimental y patética era una superstición, un producto de la irracionalidad y de la ignorancia que debía desaparecer. Ellos encontraban especialmente problemáticas las celebraciones de la Semana Santa cuando la devoción a las imágenes extremas salían de los templos y las prácticas privadas se volvían colectivas y patentes en la vía pública. Vale la pena detenerse en el trabajo crítico del pintor liberal Primitivo Miranda. Su lienzo de 1858 *Semana Santa en Cuautitlán* es más que una instantánea de la procesión y de la arenga que pronuncia el fraile franciscano desde un púlpito al aire libre. [Fig. 42] Angélica Velázquez dilucidó en su estudio las intenciones de este pintor, educado en la Academia de San Carlos en una época muy conservadora, de la que tomó distancia y autonomía estética para declarar su posición política a favor de la Reforma liberal:

No cabe duda que este tipo de festividades, como los Pasos del Viernes Santo representados en Semana Santa en Cuautitlán constituían para el pueblo —conformado por indios y mestizos sin propiedades, por artesanos y campesinos, por aguadores y serenos, lavanderas y estanquilleras; es decir, por aquella población que las élites políticas e intelectuales llamaban “las clases peligrosas”— una especie de catarsis colectiva en la que la comunidad subvertía y transgredía las normas

68 Un ejemplo de esto es la figura de bulto que se encuentra en la pequeña parroquia de San Antonio Tomatlán cerca del barrio de Candelaria de los Patos es una escultura del siglo XVIII. Su forma y gestos recuerdan al Señor del Desmayo, un óleo anónimo del mismo siglo que invitaba a la meditación sobre el dolor de Cristo que atado a la columna se duele ante el sufrimiento de cuatro ángeles y el recogimiento de un alma pura representada como un niño de túnica blanca. El tema resultó recurrente durante el siglo XVIII, basta recordar las pinturas de Juan Patricio Morlete Ruiz, *Cristo consolado por los ángeles* y la tremenda lámina pintada que Nicolás Enríquez pintó en 1729 sobre la Flagelación. La devoción que inspiraba el episodio de la tortura del Salvador junto a la columna llevó a vender la estampa de la llaga en la espalda, de la que puede leerse en: “Clasificación de la llaga de la espalda de Cristo”, AGN, Ramo Inquisición, año 1776. Sobre las quejas respecto de las imágenes terribles y violentas ver la comunicación epistolar entre Alexandro Favián y Atanasius Kirchner en el siglo XVII muestra las quejas sobre el asunto. Ver: Ignacio Osorio Romero, *Luz Imaginaria, epistolario de Atanasio Kirchner con los novohispanos* (México: UNAM, 1993), XXI.



Figs. 40 y 41. Anónimo *Cristo del Socorro de las Benditas Ánimas del Purgatorio (reverso y anverso)*
Calcografía 10.1 x 7.6 cm.
Nueva España, siglo XVII
Colección Museo Soumaya



Fig. 42.
Primitivo Miranda
Semana Santa en Cuautitlán
Óleo sobre tela, 57 x 71 cm.
México, 1858
Museo Nacional de Historia,
INAH

de conducta sancionadas por las clases cultas y educadas [...] ⁶⁹

Primitivo Miranda se valió de una serie de “atrevimientos” plásticos, contrarios a la estética de la escuela Nazarena —la propuesta plástica del grupo conservador que había aprendido en la Academia— para dar un irónico testimonio de las celebraciones religiosas que sobrevivían pese a las leyes liberales. Estas celebraciones tan comunes en la periferia, —“fuera de México todo es Cuautitlán” decía la Güera Rodríguez— salían también del control institucional de la Iglesia para pasar al control de los devotos.

Ya se sabe que los discursos liberales afectaron por décadas a la Iglesia católica que tuvo que hacer frente a políticas abiertamente jacobinas que le restaban poder e influencia. Su lucha más bien política contra los gobiernos provocó que el clero se alejara de la feligresía que, sin pastoral, permaneció casi a su suerte espiritual en medio de las constantes guerras y problemas económicos. En este contexto de confusión, paradójicamente, prosperaron las distorsiones devocionales y las supersticiones. Muchas imágenes de meditación del periodo virreinal se convirtieron o se consolidaron como sujetos de devoción, a modo de santos milagreros, con cultos expropiados o independientes de las normas del clero como en los ejemplos adelante. El Señor de los Rayos en Temastlán Jalisco es una de las figuras para apoyar la evangelización de los indios en la Sierra del Nayar, su leyenda cuenta lo siguiente:

Estando los misioneros franciscanos de Colotlán enseñando la Doctrina Cristiana bajo la sombra de un mezquite, abatióse horrenda tempestad y un rayo o centella que pudo haber causado la muerte de aquel grupo de fieles naturales, se estrelló contra la imagen del Señor crucificado abriendo hondas cuarteaduras en la Cruz; pero dejando intacto el cuerpo del señor crucificado. ⁷⁰

69 Angélica Velázquez Guadarrama, *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo* (México: UNAM-IIE-INAH, 2012), 73.

70 Francisco Baños Urquijo coord. *Gerónimo de León, Pintor de milagros* (México: Roche, 1996), 10.



La referencia más antigua del culto a este crucificado es de 1799 cuando un devoto dispuso una cantidad de dinero en su testamento para promover la devoción, sin embargo, es hasta bien entrado el siglo XIX que adquirió mucha fama por sus milagros. La impresión de estampas de promoción y la realización de retablitos contribuyeron a la causa, especialmente aquellos pintados por Gerónimo de León, un imaginero muy socorrido entre 1855 y 1915 del que se sabe hacía al menos una pintura al mes con el tema del Señor de los rayos. [Fig. 43]

En esta misma época y región prosperó el culto al Santo Niño de Atocha en su templo en Plateros, Zacatecas. Se trata de otra devoción que ofrece proteger a sus fieles, especialmente a los cautivos. La fe que provoca esta imagen —que deriva de la Virgen de Atocha en España— es muy sentimental y sobrevive con fuerza hasta nuestros días, con algunas prácticas ligadas a la santería. Su historia es la siguiente: un templo dedicado a Cristo crucificado recibió como donación del Marqués de Aguayo una escul-

Fig. 43
Gerónimo de León
Exvoto de las hormigas chicanas
Óleo sobre lámina de estaño
Temastlán Jalisco,
febrero de 1897
Templo del Señor de los Rayos, Temastlán, Jalisco



Fig. 44.

Anónimo

Santo Niño de Atocha

Óleo sobre lámina de
estaño, enmarcado con
latón pintado

35 x 25.5 cm.

México, siglo XIX

Colección particular

tura de Nuestra Señora de Atocha de la que era muy devoto; en 1829 un suceso milagroso atribuido al Niño que sostenía la Virgen avivó una devoción que acabó por separar la escultura de Jesús de los brazos de su madre. Todo para colocarlo en una suerte de trono desde donde bendice y realiza milagros de los que quedan testimonio en cientos de agradecimientos en forma de láminas pintadas como exvotos y retablos. Los cuales pueden verse en las paredes del templo que es, a la fecha, el tercero más visitado de nuestro país, solo después de la Basílica de Guadalupe y el santuario de San Juan de los Lagos. [Fig. 44] En los registros de retablos de Fraser Giffords ya aparece pintada la imagen de bulto con cortinajes y floreros como se le ve en el altar, a manera de retrato fingido. El mismo tratamiento da la idea de una hornacina que se encuentra en los retablos del Señor de Chalma de la misma época, aludiendo a la tradición virreinal de *las Veras efigies*.⁷¹

Los feligreses mexicanos del final del siglo XIX quedaron atrapados entre la lenta modernización del país y las políticas de la Iglesia que, desde Roma, buscaba reorganizar el mundo católico que las ideas del liberalismo habían puesto de cabeza a pesar del desánimo de los liberales como Ignacio Manuel Altamirano o Emilio Rabasa entre otros pensadores. Los comitentes de los retablos de la Mano Poderosa eran las clases menos favorecidas en un país que dejaba atrás las guerras constantes, que vivía un penoso proceso de modernización mediante la desamortización de los bienes de la Iglesia, la excomunión que provocó la adaptación de una nueva traza urbana, más laica y el cambio del paisaje que provocó la extensión y creación de la red ferroviaria, la industria y el comercio, especialmente en el norte del territorio. La situación no cambió gran cosa con el paso de la Revolución, dos cultos populares del siglo XX dejan testimonio de ello: el Niño Fidencio y [san] Jesús Malverde. Para entender el tipo de comitentes de estos cultos primordialmente locales debemos tomar en cuenta lo siguiente:

Durante el transcurso de la década de 1920, más de 70 por ciento de los 15 millones de habitantes [de México] se dedicaban a labores agrícolas en pueblos con menos de 2500 habitantes. La mayor parte de estos pueblos carecía de infraestructura sanitaria, de caminos y medios de comunicación

71 Héctor Schenone, *Iconografía del arte cristiano. Jesucristo...*, 117

y también la presencia de médicos titulados, enfermeras y farmacéuticos era esporádica, paliativa o inexistente. Hombres, mujeres y niños vivían agobiados por la pobreza [...] en el mejor de los casos tenían una esperanza de vida al nacer de 45.9 años. Además, los habitantes del México rural —fuesen indígenas o campesinos— con frecuencia eran calificados por las autoridades de salud como particularmente propensos al vicio y a la promiscuidad, fuese por su origen racial, por su pobreza y por sus creencias y prácticas médicas y curativas.⁷²

El ambiente religioso posterior a la Guerra de Reforma y hasta 1929, cuando se “arregló” la Guerra Cristera, transcurrió entre la conciliación y el enfrentamiento político con la Iglesia que buscaba recuperar la fe de los fieles y fomentaba las prácticas sociales religiosas decorosas y apropiadas con los nuevos tiempos mientras toleraba, muy a su pesar, otras muchas cuya popularidad escapaba de su control pero que cubrían necesidades inmediatas de las personas que todavía se encontraban en la orfandad estatal y clerical.

San José y la Inmaculada, las armas contra el liberalismo

Durante la primera mitad del siglo XIX, el papa Gregorio XVI condenó las ideas de separación entre el Estado y la Iglesia. Cuando el cónclave eligió a su sucesor en 1846 era obvio que las políticas terminantemente conservadoras no eran suficientes para enfrentar las continuas revoluciones por eso Pío IX encabezó un pontificado largo y radicalizado hasta su muerte en 1878. El nuevo Papa no solo se enfrentaba al laicismo burgués y a las nuevas formas de organización social y económica que planteaba la Revolución industrial, también a la unificación de los reinos italianos que terminó arrebatándole los Estados Pontificios. Estos cambios políticos e ideológicos significaban que las sociedades podían prescindir de Dios y, por lo tanto, de la tutela de la Santa Madre Iglesia. En 1864 el papa proclamó la encíclica *Quanta Cura* con contiene un anexo que todavía se tiene

72 Claudia Agostini, *Médicos, campañas y vacunas. La viruela y la cultura de su prevención en México 1870- 1952* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Mora, 2016), 121.

como polémico: el *Syllabus Errororum* es una lista de lo que la Santa Sede iba considerando a lo largo del siglo como los errores más condenables, por ejemplo:

III. La razón humana es el único juez de lo verdadero y de lo falso, del bien y del mal, con absoluta independencia de Dios; es la ley de sí misma y le bastan sus solas fuerzas naturales para procurar el bien de los hombres y de los pueblos.[...]

VI. La fe de Cristo se opone a la humana razón; y la revelación divina no solamente no aprovecha nada, pero también daña a la perfección del hombre.[...]

VIII. Las profecías y los milagros expuestos y narrados en la Sagrada escritura son ficciones poéticas, y los misterios de la fe cristiana resultado de investigaciones filosóficas; y en los libros del Antiguo y el Nuevo Testamento se encierran mitos y el mismo Jesucristo es una invención de esta especie.[...]

LV. Es bien que la Iglesia sea separada del Estado y el Estado de la Iglesia.⁷³

En el Vaticano quedó clara la necesidad de contrarrestar éstas y otras ideas de la modernidad que les parecían repulsivas y anticristianas, por ello, desde la década de 1870 buscaron estrategias para reforzar y purificar la doctrina que se enseñaba a los fieles. Pío IX y su sucesor León XIII comenzaron la batalla espiritual contra “los errores del siglo” promoviendo respectivamente, el dogma de la Inmaculada Concepción y el culto a San José obrero, es decir, los pilares devocionales de la Sagrada Familia.

La idea de retornar a los orígenes del cristianismo y formar desde la base familiar, a las “huestes de Cristo” partía del modelo de la Sagrada Familia. El papel de María como núcleo de expansión de la

73 “Encíclica Quanta Cura y Syllabus”, 8 de diciembre de 1864, <http://www.filosofia.org/mfa/far864a.htm>

doctrina cristiana quedaba claro, ese era el papel de las madres en el hogar. El del padre como la imagen de san José, el de custodio de las verdades cristianas y defensor contra cualquier intromisión que pretendiese cuestionarlas.⁷⁴

Esta idea nos lleva a la encíclica más importante del pontificado de Pío IX, y antecedente de la *Quanta Cura*; la *Ineffabilis Deus* de 1854, que proclama el dogma de la Inmaculada Concepción o la creencia en la Virgen María libre de pecado original desde su concepción en el vientre de santa Ana. La devoción a la Virgen Inmaculada resultó útil para redirigir y concentrar la piedad popular en su amor y patrocinio y no en las devociones anacrónicas y exageradas que los liberales tanto criticaban y negaban como mitos o leyendas sobrenaturales. La congregación en torno al dogma marial y sus diferentes advocaciones se convirtió en un instrumento para la reestructuración de las Iglesias nacionales, basta mencionar a la Virgen de Lourdes en Francia y, por supuesto, el nuevo impulso a Guadalupe en México. En nuestro país la jerarquía católica comenzó la labor de “regeneración moral” a la par del triunfo de la República Restaurada. Los obispos comprendieron que su batalla por el dominio político estaba perdida pero que en el largo y doloroso proceso de construcción del Estado Mexicano podían renovar su influencia entre la mayoría católica y consolidar una Iglesia nacional a partir de conceptos como la conciencia social y la regeneración moral. En este sentido, su estrategia más importante fue la promoción del culto a la advocación inmaculista de la guadalupana, pero no fue la única.⁷⁵

El patriarca san José, aquel santo casto y trabajador que apenas se menciona en los evangelios, se potenció como la pareja ideal para la Virgen Inmaculada y el mejor padre para Cristo Niño. Su devoción se promovió con fuerza desde la Contrarreforma porque:

En el caso de la Reforma católica exaltó un tipo de paternidad espiritual que se caracterizó por ser

74 Gabriela Díaz Patiño, *Católicos...*, 75.

75 Jaime Cuadriello, “La corona de la Iglesia para la reina de la nación. Imágenes de la coronación de la Guadalupe de 1895” en Esther Acevedo y Fausto Ramírez eds. *Los Pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864- 1910* (México: Museo Nacional de Arte, Fomento Cultural Banamex, 2003), 151.



Fig. 46.
Anónimo
Sagrado Corazón de Jesús
Estampa impresa en
offset cuatro tintas
México, siglo XX

superior a la carnal, de ahí que la devoción a san José fuera considerada como una de las grandes promociones de la piedad colectiva, lo que le valió el título de “el mejor de los padres” [...]76

José el carpintero no solo era el esposo de María (*sponsus María*), también un hombre de gran virtud (*confessor*) y el padre proveedor de la Sagrada Familia (*nutrrior domini*) que formaba la “Trinidad Terrestre”, complemento de la celestial. Esta tercia ayudaba a fomentar los afectos conyugales y el valor de la familia que junto con el concepto de la infancia como santidad, se consolidaron y crecieron al coincidir con los ideales burgueses del siglo XIX, como el ejemplo de Santo Domingo Sabio el niño santo italiano alumno de san Juan Bosco. La Iglesia incluyó a estas figuras en su pastoral con el afán de volver a cristianizar las conciencias desde la vida privada. El paradigma de la familia cristiana representaba a Cristo Niño, la Virgen Inmaculada y el nobilísimo José se reforzaba en esta nueva evangelización antiliberal con una devoción de origen contrarreformista: el Sagrado Corazón. El culto a la víscera herida como si fuera Cristo mismo fue una devoción promovida por los jesuitas. Según el trabajo de Ana Isabel Pérez Gavilán, cuando la Compañía se reestableció en 1813 se renovó el auge que la devoción tuvo en la época virreinal con algunos cambios de acuerdo a la época: “La imagen que proclama la orden restaurada en Cristo: el corazón se coloca sobre el pecho, completando la idea de amor a través del cuerpo”.77 En esta renovación iconográfica el Corazón de Jesús se hace más amable e integrada al cuerpo del Salvador del Mundo. Lejos quedan aquellas representaciones sangrientas y estremecedoras como las del programa iconográfico de Atotonilco, donde es la víscera la que padece la tortura de la Pasión y no el cuerpo entero de Cristo. La imagen modernizadora presenta una alegoría personalizada del Salvador con todo su poder y ternura ya sin sus heridas y mostrando su corazón inflamado en el pecho. [Figs. 45 y 46]

Fig. 45.
Miguel Antonio
Martínez Pocasangre
Alegoría de la lanzada
Pintura mural al temple
con repintes al óleo en
la parte derecha del
muro poniente del coro
Atotonilco, siglo XVIII

76 Gabriela Sánchez Reyes, “Su oficio fue criarlo, sustentarlo y traerlo en brazos: reflexiones sobre la imagen de san José y el Niño Jesús como ideal del amor paterno” en Pilar Gonzalbo Aizpuru coord. *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo del ayer* (México: El Colegio de México, 2013), 319- 341.

77 Ana Isabel Pérez Gavilán “La iconografía del corazón en el Barroco novohispano. Del tránsito entre lo profano y lo sagrado”, (tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1998), 53.



El Quinto Concilio Provincial Mexicano celebrado en 1896 muestra el compromiso del clero mexicano con los planes de renovación de la Iglesia dictados desde el Vaticano a partir de la coronación de la Virgen de Guadalupe el año anterior. En el apartado referente a los instrumentos del culto explican el trabajo que debe hacerse con la renovación de la imaginaria:

428.- Las imágenes de Nuestro Señor Jesucristo, de la Virgen Madre de Dios y de los demás Santos, serán de forma noble y de ninguna manera despreciable. Nada tendrán de profano y nada habrá en ellas que según la costumbre aprobada por la Iglesia no esté conforme con los originales y modelos, principalmente en cuanto a los vestidos.

En los campos y en especial en los pueblos de indios, suelen encontrarse imágenes muy deformes e indecentes, que convendría quitarlas con prudencia, sobre todo donde su culto vaya acompañado de alguna superstición; pero no se quitarán sin consultar al Obispo y obrando con prudencia, para no dar, con ocasión de un buen fin, pretexto a los ignorantes o malévolos, de alborotar a las turbas.⁷⁸

De este modo la Iglesia dejaba muy claro que las devociones en los tiempos modernos que marcaba el siglo XIX debían ser diferentes a las sentimentales y “despreciables” como consideraban el patetismo que derivaba de Trento y que era muy común en la imaginería novohispana y que permaneció después de la Independencia; la misma que Ignacio Manuel Altamirano consideraba indecorosa⁷⁹.

78 *Quinto Concilio provincial mexicano celebrado en 1896*, (México: Imprenta el Catecismo, 1900), 121.

79 En este periodo se transformaron algunas imágenes de origen posttridentino para adaptarse al gusto y al decoro de la Iglesia al final del siglo XIX, podemos mencionar los casos del Ángel de la Guarda, las representaciones de Cristo a quien ya no se le prefería en los episodios de la Pasión sino en escenas amables y moralizantes o posteriores a la Resurrección, sin hacer evidentes sus heridas y el caso más radical el Sagrado Corazón, que pasó de representarse como una víscera solitaria a una alegoría antropomorfa con un redentor de gestos europeos y rizados dorados con expresión dulce (edulcorada) con una túnica roja como el vino y blanca. Esta representación se volvió particularmente popular a lo largo del siglo XX.

Así en los medios impresos, masivos y periódicos, como catecismos, novenarios, estampas y litografías, se promovieron imágenes nuevas y apropiadas que, sin duda, adquirieron gran fama y muchos feligreses pero entonces, ¿qué pasaba con los ámbitos artesanales? Aquella imaginería que se creaba a petición expresa y especial para los clientes. Los retablos son ejemplos de expresión devocional apartada y privada que por no ser de producción masiva sobrevivieron aún entre las formas y técnicas virreinales y las políticas de renovación de la Iglesia. Por lo tanto, sus contenidos cumplen parcialmente con los preceptos del clero y sobre todo con las necesidades de sus comitentes quienes en su mayoría, por su condición económica y social, no alcanzaban las expectativas estéticas de los sectores del poder eclesiástico y por tanto buscaban patrocinio espiritual en devociones singulares que se podían apropiar, lo que pasó seguramente en el caso de la Mano Poderosa.

Capítulo V.

La singularidad de la Mano Poderosa

La generosidad de los Cinco Señores

Hasta ahora he delineado los antecedentes iconográficos y las representaciones mexicanas de la Mano Poderosa, también el ambiente social y político en el que se pintó esta tipología, pero para completar la biografía cultural del objeto, es necesario explicar bajo qué estatuto lo concibió su creador y cómo llegó a su manufactura. Me voy a referir tanto a la lámina pintada (un bien por el que se realizó una suerte de intercambio) como al origen piadoso y retórico de la invocación de la Mano de Jesús.

El once de noviembre de 1725 se escuchó un sermón muy llamativo en el convento de san Sebastián; la iglesia carmelita que aún se conserva en la calle de Bolivia del Centro Histórico en la Ciudad de México. Desde el púlpito, fray Nicolás de Jesús María, llamó la atención sobre el favor y poder de “la Mano de los Cinco Señores: Jesús, María, José, Joaquín y Ana”. La pieza de oratoria y didáctica fue breve pero eficaz, tal como era costumbre en los sermones del autor que para 1732, ya era llamado “Demóstenes carmelita”.⁸⁰ Dada su novedad, el sermón provocó interés de la élite letrada, tanto, que apenas unos meses después, ya en 1726, se

80 Francisco de Abreu fue quien nombró así a Nicolás de Jesús María ante el arzobispado, equiparándolo con aquel gran orador griego por sus dotes con la palabra por su sermón El paño de lágrimas. Ver: Alfonso Martínez Rosales, “Fray Nicolás de Jesús María, carmelita descalzo del siglo XVIII” en: *Historia Mexicana* (México: El Colegio de México, 1983) 308.

imprimió y vendió con licencia⁸¹. [Fig. 47] Theodoro Porrás y Enríquez lo editó y sacó a la luz en la imprenta de los herederos de la viuda de Miguel de Rivera, dedicándolo al canónigo José Antonio de Torres y Vergara, mediante un símil o metáfora entre los dedos de la mano y las torres protectoras, aludiendo así al apellido de quien fuera nada menos que abogado de la Audiencia de México, consultor de la Inquisición, cura canónigo de la Catedral, maestrescuela del Sagrario metropolitano, provisor de indios y juez de testamentos, también fue fundador del Colegio de la Asunción para niños de la Catedral y benefactor de varios colegios jesuitas como el de Tepetzotlán. Con semejante protector y orador, es evidente que la devoción de los Cinco Señores nació con buena estrella y aprobación.⁸²

Gracias a la difusión del sermón podemos percibir la emoción del fraile y su agradecimiento a “los piadosos favores en la liberal [sinónimo de generosa] mano de los Cinco Señores”. Al texto de fray Nicolás le preceden los pareceres auspiciosos de dos calificadores del Santo Oficio: el jesuita Juan Antonio de Oviedo, un importante y férreo promotor de las imágenes de devoción y defensor de la Compañía, y el franciscano Juan de Torres.⁸³ Es precisamente el mendicante quien se maravilla con la idea de unión del patrocinio de los Cinco Señores bajo una mano extendida y así sentencia que:

Entre pues este predicador nada común, con sus
cinco dedos, y con su diestra mano a sacar de lo



Fig. 47.
Portada del sermón
carmelita,
Nueva España,
1725.

81 El autor de este sermón, un español nacido en Sevilla que vino al Nuevo Mundo para hacer carrera era un hombre de letras, muy apreciado en la orden carmelita por su talento para construir piezas de oratoria cortas y muy efectivas. Este sermón que arenga el culto a los Cinco Señores, es el primero en una larga lista de composiciones que lo llevaron a pertenecer a la élite de la orden donde su labor era muy conocida y promovida para su impresión. Este sermón fue inventado en este sector privilegiado de la Iglesia y a partir él manó hasta los sectores más diversos de la población novohispana, primero entre quienes lo escucharon de viva voz de Fray Nicolás, después quienes leyeron el sermón impreso y finalmente quienes escucharon sobre sus ideas sin necesariamente conocer el texto original.

82 Jorge Alberto Manrique y Consuelo Maquívar, *Pintura novohispana*. Museo Nacional del Virreinato. Tepetzotlán, Tomo III, siglos XVII- XX, segunda parte (México: Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 1996) 223.

83 Francisco Javier Cárdenas Ramírez, “Apuntes para la biografía del jesuita novohispano: Juan Antonio de Oviedo” *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 42 (2014), 28.

profundo las aguas de su doctrina que aunque es exquisita, por corriente y clara como el agua, puede exponerse a la utilidad común manifiesta y comunicarse a la luz pública, que es decir, que por no tener cosa opuesta a nuestra Santa Fe Católica, buenas costumbres, determinaciones Pontificias y Leyes Reales, puede V. S. siendo servido, otorgar la licencia, que para su impresión se implica [...]⁸⁴

La idea de unir en una palma la invocación de los Cinco Señores resultó atractiva y a partir de este sermón se incrementaron los ejemplos de pinturas de la Sagrada Familia extensa, como aquella que pintó Francisco Antonio Vallejo en la sacristía del Colegio de San Ildefonso. También los monogramas con sus nombres santos se usaron en arquitectura; un ejemplo puede encontrarse todavía en los muros superiores de la casa de la calle Isabel la Católica esquina con Tacuba en la Ciudad de México.⁸⁵

Sin embargo, el sermón de fray Nicolás de Jesús María describió a la Mano Poderosa diferente a la que el imaginero pintó en el retablitto del siglo XIX. La mano es propiamente alegórica en su sermón ya que muestra el dorso sin un gesto específico; se trata de una “figura de la mano de un Relox”. Es decir, que cada dedo corresponde a uno de los Cinco Señores en jerarquía a partir del pulgar y hacia la derecha, en el sentido de las manecillas de un reloj; cada uno de los cinco integrantes de la Sagrada Parentela está unido al principal. El primer dedo de la mano, el principio, es el pulgar (*pollice*); en él se encuentra el patrocinio de Jesús: “Pues este es toda la mano en este *Pollice* se cifran todos los cinco dedos que en JESUS se encadenan todo los cinco Señores”.⁸⁶ Continúa con el dedo índice —el vecino más cercano al pulgar— que pertenece a María por que “entre los Cinco Señores el pariente más unido a Jesús”.⁸⁷ Sigue su apología con el

84 Nicolás de Jesús María, Sermón de la Mano de los Cinco Señores, Jesús, María y José, Joaquín y Ana. Panegírico de sus patrocinios, (México: los herederos de la viuda de Miguel de Rivera, 1726), [XVII-XVIII].

85 Alfonso Martínez Rosales, “Fray Nicolás de Jesús María, carmelita descalzo del siglo XVIII” *Historia Mexicana. El Colegio de México*, 3-127 (1983), 305.

86 Nicolás de Jesús María, Sermón..., [XXIV].

87 Nicolás de Jesús María, Sermón..., [XXVII].

tercer dedo, el medio, donde coloca a san José en su papel protector y nutridor con la siguiente anotación:

Sobresale el dedo de en medio entre los cinco como para mirarlos y José entre los Señores como para atenderlos. A Jesús con ternura, como Niño a María con respeto, como Señora, a Joaquín y Ana con veneración, por fin, como ancianos. O qué Santa familia, que habiendo un suegro y una suegra en esta casa, no fueron el dedo malo en esta mano, porque estaban todos con el yerno amante muy unidos. Yo los discurro a todos en el dedo medio que es José amorosamente encadenados.⁸⁸

En la posición de este dedo se va adivinando la intención central del sermón y de la devoción a los Cinco Señores como quinteto genealógico que habita la Casa de Nazaret. Al contrario de la imagen en el retablito donde el protagonista es la Mano de Cristo después de la Pasión, para Nicolás de Jesús María, los protagonistas son Cristo y la unión de su sagrada parentela, por eso no se ocupa de la llaga en la mano, ni las *Arma Christi*, mucho menos de la Alegoría de la Preciosa Sangre. La mano es simplemente un recurso mnemotécnico para recordar a los Cinco Señores y la meditación sobre la unión de la familia, “porque José es el milagroso medio para que yernos y suegros en las familias anden unidos”.⁸⁹ Los dedos que siguen pertenecen a los abuelos de Jesús: el anular tiene el patrocinio de san Joaquín, a quien compara con un señor coronado por concernir al dedo de los anillos, quizá con la intención de relacionarlo con el rey David. Por último, el dedo meñique refiere a santa Ana, sin restarle importancia porque:

Por cierto hermosa noticia. En la mano de Dios, escribe Isidoro, todos los cinco dedos son iguales para favorecer [...] Luego todos los cinco Señores que son sus dedos, quieren parecer iguales en patrocinar.⁹⁰

88 Nicolás de Jesús María, Sermón..., [XXX].

89 Nicolás de Jesús María, Sermón..., [XXXI].

90 Nicolás de Jesús María, Sermón..., [XXXV].

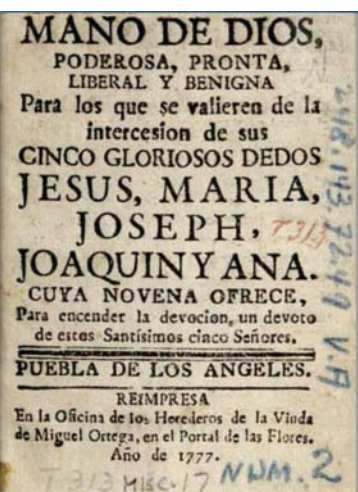


Fig. 48.
Portada de la
novena de 1777.

Para el orador carmelita era fundamental mostrar la unión de los santos y que todos son uno en su patrocinio familiar y por eso declaró destacando las funciones pródigas de la mano:

Que esta es la mano de los Señores, y los Cinco Señores en una mano prosiga pues Real familia, la de vuestra liberalidad en repetir beneficios que no se cansan las Deidades, en agradecer holocaustos; en admitir encomendados; en escuchar afligidos; en socorrer amantes; auxiliar devotos; en conferir gracia; en alcanzar Gloria [...]⁹¹

El elogio que hace fray Nicolás sobre la mano es muy efectivo, su elección de adjetivos y verbos no es casual. Siendo un orador experto utiliza “liberalidad” un adjetivo que define características del mismo Dios, para hacer universal la generosidad de la mano como se puede explicar atendiendo la definición del *Diccionario de Autoridades* que dice que “graciosamente da y socorre, no solo a los menesterosos, sino a los que no lo son tanto”. Aquí en el discurso de la élite, comienza a dibujarse la fama que con el paso de las décadas adquirirá la Mano Poderosa que auxiliará a cualquiera, sin importar su estrato social o tipo de aflicción. El sermón de fray Nicolás y la idea de que los Cinco Señores socorrían a los afligidos contribuyeron a mudar la idea de la Mano Poderosa del círculo carmelita al mercado devocional popular. Medio siglo después del sermón se publicó una novena que tuvo aceptación entre los feligreses; se sabe porque se conservan, al menos, dos reimpresiones con varias décadas entre una y otra. La primera de 1777 y la segunda de 1846⁹². [Fig. 48] Estos novenarios de treinta y dos páginas están impresos en el formato del libro de cordel, por su tamaño reducido —un dieciseisavo— su factura y papel modestos podemos saber que su tiraje era grande y que los buhoneros los comercializaban a un precio muy bajo entre

91 Nicolás de Jesús María, Sermón..., [XXXVI].

92 Estas dos novenas tienen el mismo contenido. Solo cambia el año de impresión. La de 1777 se encuentra en el Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso, se encuentra digitalizada y se puede consultar en línea; la de 1846 se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional. Es probable que exista una impresión, la primera, en los años más cercanos a la difusión del sermón de los Cinco Señores (1725), pero no la conozco.

los feligreses. Sobre este tipo de publicaciones accesibles para la mayoría, se puede decir lo siguiente:

Entretanto, y de tarde en tarde, salían a la luz en la Ciudad de México y vendíanse en las alacenas de Mercaderes, en el Portal de los agustinos, en San José del Real, en San Ildefonso, en Santo Domingo, en Plateros, novenas, trisagios, vidas de santos, pastorales... y pastorelas. Todo lamentablemente presentado: las planas llenas de atascamientos, el tipo viejo y herido y la presentación tan descuidada que, a menudo, un vírgula, un final, una cornisa, traspasaban el papel de parte a parte.⁹³

Esto ocasiona que en algunas partes sea imposible leer todas las palabras de las oraciones impresas, pero esta característica lejos de ser un problema, indica mucho de la función de estos objetos, del modo en que las personas los usaban y cómo se activaban por ser artefactos de difusión de las devociones en comunidades donde un alto porcentaje de la población era analfabeta. Si se atienden las ideas de Roger Chartier sobre las formas de lectura comunitaria podemos ver que bastaba con que una persona en la familia o en el grupo social supiera leer para difundir el tema o contenido de los textos:

La práctica de la lectura oralizada, escrita o buscada por los textos creaba, por lo menos en las ciudades un amplio público de “lectores” populares que incluía a los semianalfabetos como a los analfabetos y que, gracias a la mediación de la voz lectora, se familiarizó con las obras y los géneros de la literatura culta, compartida mucho más allá de círculos doctos.⁹⁴

93 Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*. (México: UNAM- Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991), 29.

94 En su texto, Roger Chartier se refiere al ámbito renacentista, sin embargo, encuentro que el fenómeno de las lecturas comunitarias puede aplicarse a las sociedades donde muchos de sus miembros no saben leer como las comunidades novohispanas y del México posterior a la Independencia. Roger Chartier, “Lecturas y lectores «populares» desde el Renacimiento hasta la época clásica”, ed. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier eds. *Historia de la lectura en el mundo occidental*, (México: Taurus 2012), 344.

Las personas leían en voz alta sobre temas varios, entre ellos por supuesto, los de piedad religiosa. Probablemente se reunían en torno al *santocalli* para leer las oraciones, que memorizaban para luego adquirir otro ejemplar de la novena, tan pequeña como para llevarla en el bolsillo como una suerte de artefacto mnemotécnico o incluso como un talismán protector que los afiliaba al santo de su devoción, en este caso, a los cinco liberales señores, por lo que no importaba que el impreso fuera tosco e ilegible en algunas partes.

La novena a la Mano de Dios poderosa, pronta, liberal y benigna se debe rezar durante los nueve días posteriores al veinticuatro de diciembre, cuando Jesús obtuvo su nombre y se manifestó a los pobres —los pastores— y luego a los poderosos —los reyes magos de Oriente— y se continúa hasta el primero de enero. En las oraciones no se exalta el poder de la mano de Dios, sino que ésta solo funciona como un soporte, un tipo de árbol genealógico, que sirve para hacer apología de la unión de la Sagrada Familia y del poder admirable de su intercesión:

Es pues benignísimo Jesús, por los méritos de tan soberanos y santísimos señores, unidos al admirable acto de caridad que vos hicisteis al punto que tomaste carne humana en las entrañas de vuestra Madre María para entrar en el número de tan Soberana Familia, os suplico el perdón de mis muchas culpas, gracia para serviros y amaros, alivio en mis aflicciones, remedio en mis necesidades, [ilegible en el original] en mis empresas, feliz éxito en mis negocios, amparo en las tribulaciones, luz en todas mis dudas, salud en las enfermedades, seguridad en los peligros, resignación en los trabajos: y en fin, os suplico y ruego que desde el monte de vuestro poder, liberalidad y misericordia y desde las alturas de vuestro saber, amor y providencia, me enviéis los bienes corporales y espirituales con los temporales y eternos que más convengan a la mayor honra y gloria vuestra y el bien de mi alma. Amén.⁹⁵

95 *Mano de Dios poderosa, pronta, liberal y benigna. Para los que se valieren de la intercesión de sus cinco gloriosos dedos: Jesús, María, José, Joaquín y Ana, cuya novena ofrece para entender la devoción un devoto de estos santísimos Cinco Señores.* (México: Herederos de la viuda de Miguel Ortega, 1777), [VII-VIII].

Mediante esta “epifanía” de la soberana familia de Jesús se podía acceder a una serie de favores que no se limitaban al ámbito espiritual, los Cinco Señores aliviaban aflicciones remediaban necesidades en las empresas y otorgaban luz en las dudas y negocios. Comparando la intención del sermón carmelita de 1725 con la novena de 1777 encontramos que ahora la Mano iba en camino a adquirir poderes apotropaicos y que la apropiación popular hizo que la devoción transitara de un concepto intelectual y abstracto a un objeto concreto, una estampa o novena para llevar consigo, en forma de talismán que hacía las veces de escudo protector contra los males y propiciatorio para el bien material y la buena estrella. La venta de las novenas que mencionaba los beneficios de acudir para pedir favores a los Cinco Señores de la Mano Poderosa ayudaron a popularizar la devoción más allá de la élite eclesiástica que promovió el sermón de fray Nicolás de Jesús María, hacia los sectores más populares de la población lo que nos deja aproximarnos al contexto mercantil en el que se creó el retablitto.

Un síntoma de esta popularidad ocurrió en 1753 con la publicación de un cuadernito de oraciones “muy curiosas y útiles”: *La tierna y dulce memoria a honor de los cinco sagrados corazones de Jesús, María y José, Joaquín y Ana dispuesta por un sacerdote amante de los Cinco Señores*. Los corazones de Jesús, María y José se representaron con frecuencia, sin embargo, la idea de los corazones de los abuelos de Cristo no era muy común. La oración al Corazón de santa Ana ayudaba con problemas de infertilidad mientras la de san Joaquín intercedía para resolver las tribulaciones. El cuadernillo de solo doce páginas ofrecía cuarenta días de indulgencia por cada oración incluida.⁹⁶ [Fig. 49]

Conviene detenernos en explicar por qué se usaron corazones como vehículos de intercesión de la Sagrada Familia: el sagrado corazón era ya durante el siglo XVIII, una devoción que contaba con mucha popularidad gracias a la labor de difusión de los jesuitas quienes también promovieron la creación de cofradías como la del Sacratísimo Corazón de Jesús y de María organizada desde 1752 en San Ildefonso y la Congregación de los corazones de Jesús, María y José en el Colegio de San Gregorio donde el culto a la

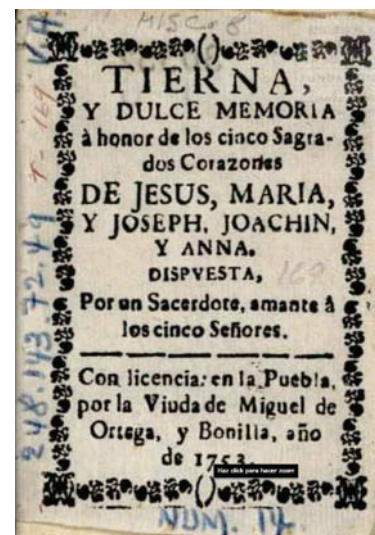


Fig. 49.
Portada de la oración
a los Cinco Sagrados
Corazones, 1753.

96 *Tierna y dulce memoria a honor de los cinco sagrados corazones de Jesús, María y José, Joaquín y Ana. Dispuesta por un sacerdote amante de los Cinco Señores*. (México: Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla, 1753).

tríada cordial tenía una fiesta, misas y hasta un presupuesto asignado para la promoción de la fe, que se sumaba a las labores de educación para los niños indígenas en el colegio y el seminario. En su estudio sobre el Corazón de san José en la Nueva España, el historiador del arte Jorge Merlo, explica la importancia del padre terrenal de Cristo, entre otras ideas, con la que sigue:

[...] La indisolubilidad de la Sagrada Familia en la percepción religiosa novohispana: san José fue engrane paralelo a Jesús y María. Omitirlo o achicar su magnificencia sencillamente sonaba imposible [...]⁹⁷

La existencia de un cuadernillo de oraciones para la víscera cordial de la Sagrada Familia no extrañaba a nadie en la Nueva España, sin embargo en las décadas siguientes esta devoción no prosperó. Quizá la razón se encuentre en la querrela contra los jesuitas que inició el rey Carlos III y que culminó con su expulsión del imperio español en 1767. La tendencia de los jansenistas de diluir los bastiones devocionales de los seguidores de san Ignacio quedó patente en los mandatos del IV Concilio Provincial Mexicano (1771) donde la depuración dogmática tomó a las devociones del Sagrado Corazón y a la Virgen de la Luz como chivos expiatorios, de nuevo las palabras de Jorge Merlo:

Como podemos apreciar, ni siquiera la víscera cordial mariana, a pesar de contar con un culto más antiguo y afianzado, estuvo exenta de la depuración dogmática; mucho menos podría haberse sostenido la adhesión a los corazones del resto de la sagrada parentela, fervores demasiado frescos.⁹⁸

Ya durante el siglo XIX la renovación dogmática antiliberal restauró la devoción al Corazón de Jesús y, en menor medida, al Corazón de María con imágenes edulcoradas muy alejadas del modelo del siglo XVIII novohispano, esta vez sin separar a la víscera de la corporalidad divina. Nunca más se

97 Jorge Luis Merlo Solorio, “*Divinae Caritatis*. El corazón de san José en Nueva España, siglo XVIII”, (Tesis de maestría en Historia del arte, UNAM, 2016), 16.

98 Jorge Luis Merlo Solorio... 3.

recuperaron las devociones cordiales a san José, san Joaquín y santa Ana. Sin embargo, su existencia en el mundo novohispano nos da luz sobre la concepción de la Mano Poderosa para la feligresía y su poder apotropaico que, como el corazón, se convirtió en un agente óntico, es decir, una representación o repositorio de la esencia primordial de Dios y por lo tanto capaz de obrar todo tipo de milagros y es la razón por la que aparece algún ejemplo de retablito con el Corazón sangrante de Cristo sosteniendo a las Cinco Señores de manera intercambiable con la Mano, se trata de la misma idea con diferente recipiente.⁹⁹ [Fig. 50]

Tengo para mí que los imagineros podían pintar una u otra versión del soporte genealógico de los Cinco Señores según prefiriera su cliente, aunque no estuviera plenamente enterado de su origen: la Mano con influencia carmelita o el Corazón de inspiración jesuita.

El comercio de las imágenes: imprenta y estampería

Los impresores decimonónicos de imágenes en masa, como buenos empresarios, vendían aquellas estampas, novenas, oraciones y demás pliegos que fueran populares y se agotaran en los diversos puntos de venta.¹⁰⁰ La



Fig. 50
Anónimo
Los Cinco Señores y el Sagrado Corazón
Óleo sobre lámina de estaño
25 x 17.5 cm.
México, siglo XIX
Colección particular

99 Jorge Luis Merlo reflexiona sobre la definición del “corazón barroco” de Fernando Rodríguez de la Flor en su obra *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el barroco hispánico aplicándola al caso josefino en Nueva España*. Encuentro que la idea de recipiente que resguarda la esencia primordial de Dios también puede aplicarse a la Mano Poderosa. Ver: Jorge Luis Merlo Solorio..., 61.

100 Las estampas, grabados y xilografías con imágenes religiosas para venta masiva y de factura burda se podían obtener con vendedores ambulantes (buhoneros) que ofrecían productos diversos caminando por la ciudad. Su figura permaneció mucho tiempo, tanto que hasta el cine la rescata: En *los Tres Huastecos* (1948) Toña (Blanca Estela Pavón) es uno de estos vendedores que como recuerdo del México preindustrial va de parroquia en parroquia en su carreta tirada por una burrita. Tradicionalmente las estampas religiosas también se podían comprar en cajones fuera de las iglesias y muchas veces administradas por los miembros de la comunidad para obtener recursos; del mismo modo se sabe que, en la Ciudad de México se podían adquirir en los mercados donde se vendía comida, artesanías y artículos de primera necesidad. Estos son la Plaza mayor, el Volador, San Juan de Dios, Del Carmen, el Baratillo y Factor entre otros. En los cajones semipermanentes del Portal de Mercaderes en la Plaza Mayor de México, en Santo Domingo y San Ildefonso, también se podían comprar estas estampas. Ver: Enrique Fernández Ledesma ... 29 y sobre los vendedores ambulantes del siglo XIX, ver: Gisela Moncada González, “El ambulante en el siglo XIX” en *Bicentenario el ayer y hoy de México* (México: Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2015), 6-11.

producción de imágenes de bajo costo era un gran negocio para los talleres de impresores grandes y pequeños; mediante este tipo de objetos se difundieron muchos cultos, incluso aquellos que la Iglesia toleraba como la Mano de los Cinco Señores. La venta de imágenes durante el primer siglo de independencia fue muy amplia. Había pequeños talleres de imprenta que mantenían su organización gremial y también las empresas editoriales, con una forma de producción protoindustrial, cuyos trabajadores estaban ya más cerca de la definición de obrero que la de artesano. La labor editorial de esta época fue difícil, no obstante, en algunos casos logró prosperar; el mejor ejemplo de impresor empresario de gran éxito fue Ignacio Cumplido, quien lo mismo publicaba periódicos como *El Siglo XIX*, que estampitas devocionales. Los impresores se beneficiaron poco a poco de los adelantos técnicos del momento, primero con la técnica litográfica cuyo uso se hizo común en México hasta después de 1837¹⁰¹. Luego, Cumplido comenzó a emplear, en 1846, el procedimiento de la cromolitografía que en una etapa experimental permitía imprimir ilustraciones a color, eliminando la tarea de colorearlas a mano, acortando el tiempo de producción.¹⁰² Sin embargo, para la factura de estampas religiosas, por sus características ya mencionadas, como objetos de bajo costo, no estuvieron ligadas a los avances tecnológicos que resultaban costosos por lo que se siguieron imprimiendo como xilografías y grabados hasta bien entrado el siglo XX cuando el uso del offset ofreció mejores ganancias a los impresores.

La impresión masiva de estampas religiosas y su comercialización, son fundamentales para la construcción de la cultura visual de los devotos que las encargaban y quienes las pintaban en los retablitos. Estas imágenes formaban parte de acervo piadoso y constituían el catálogo de opciones iconográficas con el que muchos pintores trabajaban; por ejemplo: los imagineros de los que no conservamos su nombre, el popular Hermenegildo Bustos o el académico liberal Primitivo Miranda, de quien sabemos reali-

101 La técnica litográfica que introdujo Claudio Linati en 1824 no fue de uso común de inmediato y se reservaba para libros y periódicos, no para hojas sueltas, ver: Arturo Aguilar Ochoa, "Los inicios de la litografía en México. El periodo oscuro (1827-1837)" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 90 (2007).

102 Arturo Aguilar Ochoa, "El mundo del impresor Ignacio Cumplido" en *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV Bienes y vivencias* (México: Fondo de Cultura Económica -El Colegio de México, 2005), 506.

zaba algunas imágenes religiosas que calificaba como “trabajos de pacotilla” para ganar dinero. Del mismo modo que los impresores, los pintores encontraban un negocio rentable en la reproducción y venta de imágenes devocionales donde siempre había un público cautivo.¹⁰³

El trabajo de los pintores no se limitaba a crear imágenes para colgar en los muros. Desde la época virreinal elaboraban junto con los orfebres algunos medallones y relicarios con pinturas pequeñas. Estos objetos de joyería piadosa tenían especificaciones particulares según la preferencia del santoral y patrocinio en cada caso; muestran a los santos con más fama al igual que los retablitos pintados. En la colección de medallones del Museo Soumaya existen varios ejemplos: desde costosos hasta modestos, algunos con la iconografía que ya he mencionado como la Sagrada Familia, el Niño Dios, san José y los sagrados corazones de Jesús y de María.

Este tipo de medallones podían venderse en los puestos del Baratillo en la Plaza Mayor de la Ciudad de México [...] Es importante señalar que para los soportes de las imágenes pintadas con diferentes devociones, se utilizó papel, aunque el material en el que se han conservado más ejemplares son delgadas hojas de cobre, los hay también de vidrio, pergamino, bordados, grabados en esmaltes, filigranas o concha nácar. Si se prefería la escultura, podía recurrirse al marfil, ya para el siglo XIX también se utilizaron cromolitografías o fotografías.¹⁰⁴

El uso de ciertos soportes en los retablitos —láminas de aleaciones metálicas— y el tipo de pigmentos —óleos principalmente— nos permite relacionarlos con los medallones portátiles. Plasmar las imágenes devocionales sobre aleaciones de metal era una opción asequible y aún así implicaba para los creyentes ofrendar un tributo íntimo, una suerte de sacrificio económico para demostrar agradecimiento y simpatía por el tipo de devoción pintada.

103 Angélica Velázquez, *Primitivo Miranda...*, 99-100.

104 Gabriela Sánchez Reyes, “Joyería devocional: adorno y protección divina”, en *Santuarios de lo íntimo...*, 202.

La tradición de pintar con óleo sobre láminas de cobre no era menor. Inició en Italia durante el siglo XVI, se popularizó especialmente en la zona de Flandes y en las décadas posteriores tratadistas españoles como Francisco Pacheco y Antonio Palomino destacaban las virtudes de la técnica, como su durabilidad, acabado lustroso y la facilidad de plasmar los pigmentos de modo que daban oportunidad de repintar y retocar. Los pintores no desperdiciaron estas bondades y trabajaron muchas pinturas sobre cobre de finísima factura y fácil transportación, especialmente en el norte de Europa donde era un producto preferido para el mercado de exportación y desde donde influyó a algunos pintores indianos que encontraron abundantes aleaciones de metal para trabajar en los virreinos con gran actividad de extracción minera.¹⁰⁵ La posibilidad de realizar pinceladas con gran detalle en los pequeños formatos en que podía cortarse la lámina de metal, además de la facilidad para transportar y, por lo tanto, vender estas pinturas nos explica la popularidad de elección de este soporte sobre el lienzo: el metal daba brillo y distinción al objeto; lo acercaba a una joya. Basta recordar los medallones que las monjas virreinales llevaban consigo; objetos preciosos, alhajas para meditar y que representaban las virtudes y, por supuesto, la calidad económica de su portador.¹⁰⁶

El devoto que encargó el retablo de la Mano Poderosa no tenía las mismas opciones que las familias de las religiosas que portaban medallones de cobre porque resultaba costoso. Aunque la intención de hacer una declaración de fe era la misma, con recursos limitados, los imagineros usaban soportes de metales más accesibles como el estaño y principalmente el zinc, un material más barato pero consistente para pintar que daba un acabado más seco y opaco por ser una aleación diluida¹⁰⁷. Por supuesto, no significaba lo mismo conformarse con una estampa que se imprimía por cientos. Un retablo sobre lámina aunque de efecto mate pero personalizado y

105 Natalia Ferreiro Reyes Retana, "Pintura sobre lamina de cobre. Estudio de la colección del Museo Franz Mayer" (Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2007), 95-96.

106 Clara Bargellini, "La pintura sobre lamina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm 74- 75 (México: UNAM, IIE, 1999), 96.

107 Se sabe que muchas láminas utilizadas para retablos están compuestas de aleaciones de zinc diluidas con cobre, es decir: latón que con diversas composiciones según los recursos puede dar un brillo similar al bronce muy atractivo.

singular tenía mayor valor sentimental; las personas desarrollaban apego al objeto devocional.¹⁰⁸

En su texto sobre la biografía cultural de las cosas, Igor Kopytoff resalta el mismo proceso de singularización de algunas mercancías:

Desde el punto de vista cultural, la producción de mercancías es también un proceso cultural y cognoscitivo: las mercancías no solo deben producirse materialmente como cosas, sino también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas. De la gama total de cosas disponibles en una sociedad, solo algunas de ellas se consideran apropiadas para ser clasificadas como mercancías. Además, la misma cosa puede concebirse como mercancía en cierto momento pero no en otro.¹⁰⁹

El retablito de la Mano Poderosa fue una mercancía al momento de su creación, en cuanto el comitente pagó al imaginero por él y lo colocó en el *santocalli*, lo volvió singular, es decir, lo sacó de la esfera mercantil para convertirlo en un objeto único no intercambiable, por su carácter de artilugio de amparo invaluable; era un medio que ponía a Dios mismo en su hogar para protegerle, una joya devocional de la que sería muy difícil desprenderse. Monserrat Galí refiere este fenómeno y advierte a los investigadores que pueden confundir el gran número de imágenes devocionales conservadas con una producción únicamente religiosa:

Esto nos llevaría a pensar que la mayor parte de la producción gráfica, tanto académica como popular, tuvo como tema predominante lo religioso; sin embargo no debemos olvidar que el carácter sagrado, mágico, que tienen dichas estampas las preservó de la destrucción, en tanto que las de tema profano fueron casi sin excepción desecha-

108 Poco se ha dicho sobre la materialidad de los retablos populares; la mayoría son de zinc, un material barato que resiste la corrosión aunque no tiene las virtudes del cobre. Ver: Fernando Juárez Frías, *Retablos populares mexicanos* (México: Inversora bursátil, 1991), 18.

109 Igor Kopytoff, "La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso", en *La vida social de las cosas*, ed. Arjun Appadurai (México: Conaculta, Grijalbo, 1986), 89.

Fig. 51
Anónimo
La Mano Poderosa
Óleo sobre lámina de
estaño
33 x 25.4 cm.
México siglo XIX
Museo de Brooklyn

das, destruidas o reutilizadas. La conservación de la estampa religiosa deriva en gran parte de la creencia, muy difundida en todos los ambientes religiosos, de que la destrucción de una imagen santa acarrea terribles castigos¹¹⁰.

Si pensamos que los retablos tenían aún más valor sentimental y de protección que una estampa, podemos entender por qué se conservan tantos ejemplos de láminas pintadas a modo de retablos, pues se quedaban en las familias por largo tiempo, pasando de generación en generación.¹¹¹

El proceso de singularización de las imágenes de la Mano Poderosa que se dio a partir de la promoción y apropiación de los conceptos en el sermón de fray Nicolás de Jesús María y, sobre todo de las novenas, obligó a los imagineros a la invención de una imagen que funcionara como talismán protector. El ejemplo más temprano que he localizado del retablito de la Mano Poderosa se encuentra en el Museo de Brooklyn. Se trata de una lámina de estaño pintada, probablemente, durante los primeros años del siglo XIX. Muestra las características generales de la devoción —la mano con la llaga sangrante, el cáliz, las ovejitas, etcétera— sobre un paisaje fértil especialmente detallado. También podemos ver dos particularidades importantes: una es que no aparecen todavía las *Arma Christi* y, la segunda, es que la vestimenta de los Cinco Señores tiene pequeños motivos dorados como si de una escultura estofada y policromada se tratara; la posición de los personajes confirma que el modelo del creador de la imagen fue una figura de bulto tomada de un retablo y no una pintura, es decir, el uso de la tradición de la *veras effigies*¹¹². [Fig. 51] Esto nos permite pensar que este ejemplo es un caso cercano a la invención de la imagen literaria de la Mano Poderosa cuando los imagineros encontraron mayor impacto visual al colocar a Cristo en el dedo medio, el más alto y de mayor jerarquía si consi-

110 Monserrat Gali Boadella, “La estampa religiosa en México como fuente para la historia de la Iglesia, en *Revista Magistralis* 28 (Puebla: Universidad Iberoamericana, 2015), 183.

111 Igor Kopytoff..., 108.

112 La tradición de reproducir la imagen verdadera de alguien o algo, especialmente en figuras devocionales con todos sus atributos como si se les viera en el lugar de peregrinación. Así se reproduce el retrato verdadero de una imagen pintada o de bulto en estampas o retablos. Ejemplos son el canon de reproductibilidad de la imagen de la Virgen de Guadalupe o el Señor de Chalma, por mencionar solo un par.





Fig. 52.
Anónimo
La Omnipotente Mano Poderosa
Óleo sobre lámina
25.4 x 17.78 cm.
México, siglo XIX
Colección particular



Fig. 53.
Gesto de triunfo
Detalle del grabado de
la p. 65 de la obra de
John Bulwer, *Chirologia*
of the natural language
of the hand. Composed
of the speaking motions,
and discoursing gestures
thereof, 1644.

deramos su altura en una palma extendida y, a partir de él, a la derecha y a la izquierda, su sagrada parentela. Los creadores de imágenes dejaron de lado la descripción del sermón que colocaba a Cristo en el dedo pulgar y desde ahí a la derecha sus padres y abuelos. Pudo ser intencional o simplemente la idea del orador carmelita no trascendió tanto como sí sucedió con las oraciones y novenas, que no mencionan el orden de los Cinco Señores en la Mano Poderosa dejando lugar a la libre creación de la imagen.¹¹³

El segundo ejemplo que nos guía en la explicación de cómo se inventó la imagen de la Mano Poderosa no muestra la herida de la llaga ni referencia alguna a la Pasión de Cristo, se trata, simplemente de la Mano de Dios extendida mostrando a la Sagrada Familia extensa. Esta representación, también de la primera mitad del siglo XIX, es interesante por dos atributos: la mano muestra la palma, no el dorso, y el orden de los santos señores es diferente respecto al del sermón. Cristo Niño bendice desde el dedo medio, a su derecha, en el índice, está san José, a la izquierda, en el anular, su madre, en el pulgar santa Ana y en el meñique san Joaquín —encontramos que la posición de los abuelos de Cristo es intercambiable—. Este orden nos remite al del retablito fechado en 1875 que, al igual que el ejemplo anterior, responde a un orden más útil para la función de un didascalia, pues a partir del dedo medio es mucho más clara la jerarquía de Cristo y sus parientes, como en la iconografía del árbol de Jesé con Jesucristo en las ramas superiores. En este retablito de lámina se nota cómo la mano ha ganado protagonismo en lo visual y lo devocional. Se va conformando como poderosa a merced de dos trucos visuales: uno que recuerda las aperturas de gloria y, que a modo de ráfagas de luz, nos recuerda el poder, liberalidad y misericordia de la mano, su rayos de luminosos iluminan ya los caminos de sus comitentes. El otro truco está inspirado en la oratoria: la mano extendida con la expresión del triunfo; tal como se especifica en los manuales gestuales de retórica, en este caso es un gesto de victoria y a la vez, una señal efectiva de protección eficaz.¹¹⁴ [Figs. 52 y 53]

113 La imagen de la Mano Poderosa está catalogada en el museo de Brooklyn en: Diana Fane, Edward J. Sullivan, *Converging cultures. Art and identity in Spanish America* (Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1996), 115.

114 Las convenciones gestuales de la retórica se registraban en manuales de estudio como el de John Bulwer, *Chirologia of the natural language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof* (Londres, The Harper, 1644), 65.

La palma extendida triunfante es una constante en las representaciones de la Mano Poderosa en retablitos, sin embargo, varía la intención. Mientras en algunas se hace mucho énfasis en Cristo y los elementos de la Pasión como representación del poder salvífico, en otras, como este ejemplo, se resalta la familiaridad de los Cinco Señores. En esta lámina los padres del Niño Jesús lo toman de la mano con más dulzura que solemnidad. Al tiempo que santa Ana y san Joaquín miran al espectador con amor y orgullo. [Fig. 54] La libertad de creación que planteaba la construcción misma de la devoción permitía a los imagineros cubrir las necesidades de sus clientes con mayor facilidad; si buscaban protección de la mano de Dios o el favor de los Cinco Señores y su ternura. La Mano Poderosa en su liberalidad podía satisfacer intenciones varias. La devoción plasmada en los retablitos seguramente le parecería extraña y hasta indecorosa a fray Nicolás de Jesús María.

La Mano Poderosa en la era de la reproducción masiva

La expansión del laicismo, la popularización de la cromolitografía y las reproducciones fotomecánicas propiciaron que para el principio del siglo XX el trabajo de los pintores de retablitos fuera menos necesario. En 1903 se perfeccionó el proceso de impresión de tintas sobre papel mediante planchas metálicas. Esta tecnología, inspirada en la litografía, se llama *offset* y permite la reproducción masiva de imágenes y textos y es la que se usa hasta hoy para hacer libros y periódicos entre otros impresos cotidianos. En la década de 1930 empresas editoriales como Galas de México produjeron calendarios con esta técnica de impresión y temáticas diversas, entre ellas las imágenes religiosas. Contrataron pintores para reproducir modelos tradicionales, europeos y nacionales; trabajaban por un salario dibujando en óleo sobre tela las imágenes requeridas que se fotografiaban con filtros de colores —para separar los tonos de tinta que en cada pasada del papel por la imprenta, pondrían las láminas— para componer, al final, una imagen colorida. Esto se llama fotomecánica y a partir de ella las pinturas podían imprimirse por miles.¹¹⁵

115 Mónica López Velarde, et al, *La Leyenda de los cromos: el arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México* (México: Museo Soumaya, 2000), 21.



Fig. 54
Anónimo
La mano poderosa
Óleo sobre lámina de estaño
25.4 x 17.7 cm.
México, siglo XIX
Colección particular

Fig. 55.
(Pág Siguiente)
Anónimo
La Mano Poderosa
Óleo sobre tela para
Galas de México
México, 1949
Museo Soumaya

La imprenta de Santiago Galas Arce encargó, en 1949, un óleo de la *Mano Poderosa* que no solo se reprodujo en calendarios, ya que la empresa la incluyó en su catálogo general de ventas en el que cualquier cliente podía elegirla para todo tipo de publicaciones, es decir, desde estampitas hasta carteles, por mencionar dos ejemplos.¹¹⁶ Esta imagen de los Cinco Señores contrasta con la del retablito piadoso a pesar de compartir colores básicos que dan la idea de brillo. [Fig. 55] En el ejemplo del siglo XX, destaca una mano simétrica, que da la impresión de potencia y donde apenas se esboza una pequeña llaga, un orificio vertical que puede arrastrar el pensamiento al mundo de lo abiertamente sexual. Ostenta una herida que no sangra ni transmite de ningún modo sufrimiento; esta característica que resulta burda e incluso incómoda, pudo ser fundamental en la transformación, durante el siglo XX, de una estampa de devoción a un artilugio esotérico, pues la mano podría pertenecer a cualquier persona, un mago, o tal vez un curandero, y no a Jesucristo como era claro en el ejemplo pintado sobre lámina. En la imagen de Galas, las *Arma Christi* no están en el piso, porque cuatro ángeles perfectos, ahora de indentidad pasionaria, las sostienen mientras observan, en la parte superior, a los Cinco Señores que con un gesto calmo, legitiman y respaldan la doble intención que puede representar la extraña mano. Al no mostrar la sangre de la Redención y desaparecer las ovejitas abrevando en el cáliz, perdió su relación con la tradición de la *Fons Pietatis*. El artista marcó con todo rigor el plano celeste con nubes lineales, la alegoría no aparece en un paraje terrenal; solo en el celeste: el inaccesible, este detalle, igual que la mano nos remite de nuevo a asuntos reservados a unos cuantos y me hace recordar la Mano de los filósofos que expuse en el capítulo sobre los tipos iconográficos (ver figura 10). Es esta sensación de estar ante un poder desconocido y la perfección de los personajes lo que puede resultar incómodo y pesado en esta imagen, todo lo contrario del retablito que resultaba entrañable.¹¹⁷

116 Una pequeña parte de la oferta de imágenes religiosas que ofrecía Galas de México puede verse en: Iván Leroy Ayala, “Cromos religiosos: divinidades de pared” en Mónica López Velarde, *La Leyenda...* 229-253.

117 Hubert Damisch explica el uso del recurso de las nubes para dividir los planos de las escenas en terrestres y celestiales a partir de la pintura del Renacimiento. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Por un histoire de la peinture* (París: Edition du Seuil, 1972), 62.



Fig. 56
Anónimo
La Mano Poderosa
Postal fotográfica
en blanco y negro
coloreada a mano
México, siglo XX
Colección Museo
Soumaya

La imagen de Galas recupera la idea del sermón carmelita del siglo XVIII en cuanto al orden de los personajes, comenzando con el Niño Dios en el pulgar, bendiciendo mientras sostiene el orbe; le sigue María en el índice, san José en el dedo medio, santa Ana en el anular y san Joaquín en el meñique. Esta alineación es muy parecida a la que describió el fraile carmelita dos siglos antes, con el único cambio en la posición del padre de la Virgen que colocó en el dedo anular y a su madre en el meñique. Esto responde a que, quizá, en un afán regulador y renovador de las devociones, el impresor eligió ajustar la imagen a los cánones que proponía el Vaticano. La Mano Poderosa impresa en *offset* abrió dos caminos en la permanencia de la imagen: si bien existió como objeto devocional doméstico en forma de calendario, también su forma cruda y perturbadora permitió su tránsito como mercancía mágica y propiciatoria con tintes paganos y, para el receptor, posiblemente maliciosos.

Sin embargo, el pintor que realizó la imagen que Galas reprodujo no la inventó. La factoría de imágenes que se encontraba en la calle de 16 de septiembre número 41 proporcionaba modelos iconográficos a sus pintores para trabajar, mismos que se conservan en los talleres de Galas junto con la fecha en que se aprobó para imprimirse y circular. Se utilizaban modelos europeos, españoles, franceses, alemanes y, por supuesto, mexicanos. En el caso de la Mano Poderosa la fuente es una postal fotográfica mexicana, en blanco y negro coloreada a mano.¹¹⁸ [Fig. 56] El viaje de las imágenes detrás de la Mano Poderosa ya en el siglo XX se vuelve confuso: resulta evidente que los retablitos del siglo XIX no derivan de una estampa impresa como *veras effigies* porque no existe una imagen de culto de la Mano Poderosa en ningún templo; los imagineros la inventaron con los conceptos de las novenas y oraciones que circularon a partir de la arenga piadosa de fray Nicolás de Jesús María a favor de los Cinco Señores en la segunda década del siglo XVIII. Esta interpretación de la fuente escrita permitió una gran variedad de soluciones plásticas al no existir un canon de reproducibilidad. También sabemos que si se conservan numerosos ejemplos de retablitos de la Mano Poderosa significa que era apreciada y reconocida,

118 Iván Leroy Ayala, "Cromos religiosos... 238 -250.



LA MANO PODEROSA

Fig. 57
Anónimo de la
factoría de Épinal
La Main Puissante
Litografía
coloreada a mano
40 x 29 cm.
Francia 1888

identificada y finalmente sistematizada en el taller de todos estos artesanos. No fue una devoción de multitudes pero sin duda tenía popularidad.

Para los años del auge de los retablitos sobre lámina (1820-1880) me fue imposible encontrar ejemplos de estampas. En estos años circularon las novenas sin referencia gráfica a la devoción; quizá porque la intención del fraile carmelita era promover solamente el culto a la Sagrada Familia extensa y no a la Mano de Dios seccionada, por lo que la creación de una imagen no fue necesaria. Hasta que adquirió fama en los sectores populares donde la adoptaron: por desgracia, estas creaciones no se convirtieron en fuentes para la estampería. Sabemos que en 1880 la imprenta de Murguía vendía “La Oración a la Mano Poderosa de Dios conocida popularmente como los Cinco Señores Sagrados” sin referencia gráfica que le acompañara.¹¹⁹

Aunque no pude encontrar estampas decimonónicas mexicanas de la Mano Poderosa, puedo especular que existió al menos una, que concordaba con la descripción del sermón (El Niño Dios en el pulgar y no en el dedo medio), porque apenas ocho años después de la oración del taller de Murguía se imprimía “*La Main Puissante*” o Mano Poderosa [la que hace posible] en los talleres de la ciudad francesa de Épinal.¹²⁰ [Fig. 57] *La Imagerie d'Épinal* se fundó en el siglo XVIII y tuvo su auge en el XIX cuando imprimían todo tipo de ilustraciones con colores brillantes y un cariz que, hoy se puede calificar como naïf, patente en mazos de tarot, escenas históricas, por supuesto, estampas devocionales y literatura de cordel. La empresa francesa era tan grande que exportaba imágenes a México, donde sabemos que también vendía, en la última década del siglo, láminas con títeres recortables que se usaban como personajes para los teatrinos.¹²¹ Con los elementos que tengo puedo inferir que la imprenta de Épinal recibió

119 Agradezco la referencia al coleccionista Raúl Cano quien amablemente compartió conmigo que tuvo en sus manos la Oración impresa por Murguía pero que fue imposible restaurarla por el mal estado en que se encontraba. Sin embargo pudo verificar que no incluía una imagen.

120 Agradezco a la doctora María José Esparza por la referencia de la Mano Poderosa Europea en los archivos de Épinal.

121 El Polichinela y el Hada son dos títeres de la imaginería de Épinal que como testimonio de la infancia mexicana del siglo XIX se exhibieron en el Museo del Objeto entre junio y octubre de 2015. Ver: Los niños del siglo XIX (México: Museo del Objeto, 2015) 37.

LA MAIN PUISSANTE.

LA MANO PODEROSA. THE POWERFUL HAND

Cantique.

Les feux de la brillante aurore
Dans l'orient vont éclater
Un nouveau jour est près d'éclorre,
Cherchez, achetez en profiter.
Laissez au sein de la mollesse
Dormir les esclaves des sens;
Faisons d'une sainte allégresse
Retenir au loin les accents.

Dès que la main tout-puissante
Eut formé ce vaste univers,
La nature reconnaissante
Entena ses divins concerts.
Imitons ce touchant hommage,
En sortant des bras du sommeil;
De néant il est une image,
Chantons le bienfait du réveil.

De votre clémence instruits,
Seigneur, nous recourons ce jour,
Vous nous avez rendu la vie,
Nous la veons à votre amour;
Dans nos cœurs versez votre grâce,
Qu'elle en règle les mouvements,
Et qu'un saint repentir efface
Les fautes des jours précédents.

Que nos prières soient ferventes,
Et notre travail assidu,
Toutes nos démarches prudentes,
Tout notre amour pour la vertu,
Que nos moeurs soient irréprochables
Soyez modestes, vigilants,
Sérieux, doux, humbles, charitables,
Résistez et persévérez.

Cantique.

Grand Dieu, qui vis les cieux se
Former sans matière,
A ta voix seulement,
Tu séparas les eaux, leur marquant
pour heritage
Le vaste firmament.

Si la voûte céleste a ses plaines il-
quables,
La terre a ses ruisseaux;
Qui, contre les chaleurs, portent aux
champs arides
Le secours de leurs eaux.

Par-là, son sein fécond, de fleurs et
de feuillages
L'embellit tous les ans,
L'enrichit de ses fruits, couru de
gratifier
Les vallons et les champs.

Seigneur, qu'ainsi les eaux de ta
grâce féconde
Réparent nos langoureux,
Que nos sens désertent vers les appas
du monde
N'entraînent plus nos cœurs.

Fris biller de la fol les tentées
propices
A nos yeux délaies,
Qu'elle arrache le voile à tous les
artifices
Des enfers conjurés.

Que sans cesse vos cœurs, loin du
féral des vices,
Suivent les vicieuses;
Qu'innocente à nos vœux, nous fon-
dions nos dévotions
Sur les sentes béatés.

Régné, ô Père éternel, Fils, agresse
incréé,
Esprit saint, Dieu de paix,
Qui fais changer des temps l'incon-
stante durée,
Et ne change jamais



Cantique.

Bénissez le Seigneur superbes
Petits oiseaux, dans vos forêts,
Dites, sous ses ombres frais:
Dieu mérite qu'on l'aime.

Deux rossignols, dites de même,
Ou tous ensemble, ou tour à tour,
Et que les échos d'environ
Vous répètent qu'on l'aime.

Triste et platote tourterelle,
Bénissez Dieu; rien n'est plus doux:
Je devrais plus géme que vous,
Car je suis moins bléte.

Paisez, moutons, en assurance,
Et bérussez les bœs Pasteur:
Vell-il en moi cette douceur?
Ah! quel est ce bonheur!

Tendres zéphirs, qui, dans nos plai-
nos
Murmurez si paisiblement,
Bénissez le Seigneur:
Par vos douces balises

Entre ces deux rives fleuries,
Bénissez Dieu; petits oiseaux:
Tout pame, hélas! comme vos eaux
Passent dans ces prairies.

Dans ces beaux lieux tout est fertile;
J'y vois des fruits, j'y vois des fleurs:
Je le dis en versant des pleurs,
Je suis l'arbre stérile.

Charmante fleur, un jour fait naitre
Et mourir cet élat si doux:
Je mourrai bientôt après vous,
Plutôt que vous peut-être.

Mer en courroux, mer impitoyable,
Je dois bien craindre le Seigneur:
Ainsi que vous, dans sa fureur,
Ah! qu'il est redoutable!

Tonnerre, éclairs, bruyante foudre,
Dites au pouvoir, au grandeur:
Dieu peut confondre le pécheur,
Et le réduire en poudre.

Que ce grand fleuve dans sa course,
Disais-je un jour plein de ferveur,
Si je vous offense, Seigneur,
Remettez vers sa source.

Mais remontez avec vitesse,
Vers cet endroit d'où vous partez,
Changez de cours, fleuve, charbon,
Car je prie sans cesse.

Comme le cerf court aux fontaines,
Pressé de soif et de chaleur,
Ainsi je vais à vous, Seigneur:
Adouctez mes peines.

Que le soleil et que l'aurore,
Que les campagnes et les moissons,
Les rivières et les poissons,
Qu'enfin tout vous adore

Dieu tout-puissant, en qui j'espère,
Soyez toujours mon protecteur:
Je suis un ingrat, un pécheur,
Mais vous êtes mon père

LA MANO POTENTE. DIO VEDE TUTTO.

Gloire à Dieu, créateur du ciel et de la terre, dont la main puissante a créé les merveilles de l'univers, depuis l'immensité des cieux jusqu'aux plus chétifs insectes et aux atomes invisibles. Puissance si immense qu'elle confond tout entendement.

O Dieu puissant, daignez permettre à vos chétives créatures d'élever la voix pour vous offrir leurs actions de grâces, et vous remercier de tous les bienfaits qu'elles vous doivent; que nos cantiques s'élèvent vers le ciel pour célébrer vos louanges éternelles.

O Dieu infiniment bon, daignez agréer nos prières; ayez pitié de vos enfants; éloignez de nous et de nos bestiaux tous fléaux et maladies; faites mûrir les moissons et tous les biens de la terre; faites-nous aussi la grâce de vivre honnêtement et soigneusement, afin de vous servir dans ce monde, pour avoir le bonheur de vous voir éternellement dans le ciel.

A LA DIVINA PROVIDENCIA

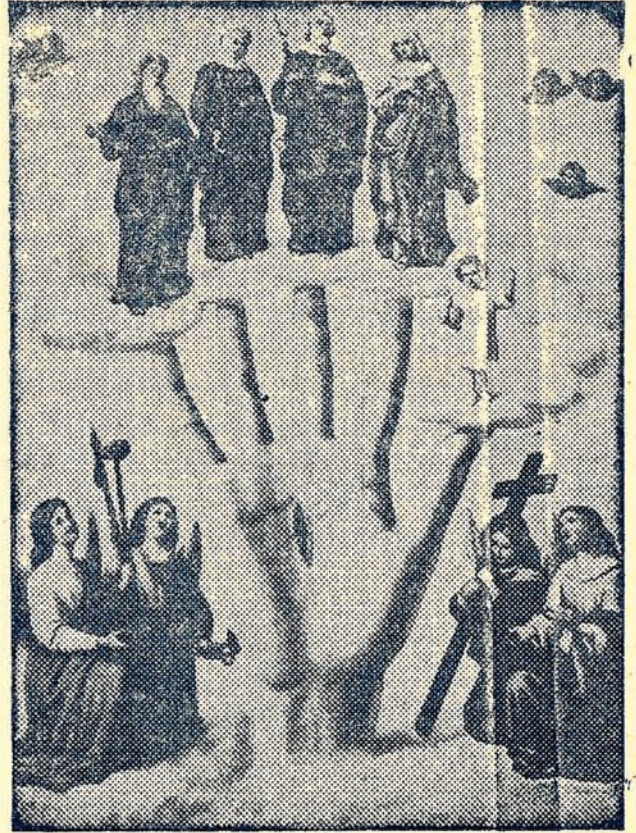
Recibe ¡oh Señor! estas tres monedas que aquí deposito para el culto de tu Divina Providencia. Que ellas sean el emblema de las tres potencias de mi alma que esté siempre amparada bajo tu manto paternal, y a la vez te pido que mi pobre cuerpo goce de casa en que habitar, de ropa con que cubrirse y de un pan con que alimentarse. Así sea.

En el nombre del Padre, (se deposita la primera) y del Hijo (la segunda) del Espíritu Santo (la tercera). Amén.

Tu Divina Providencia
Se extiende a cada momento
Para que nunca nos falte
Casa, vestido y sustento.

Despertó, Señor, mi cuerpo para que
es sirva mi alma y en esta primera hora
como en todas las de mi vida, me es
trego toda a Vos mi Dios.

CON LICENCIA DE LA BIBLIOTECA



un encargo para imprimir estampas de la Mano Poderosa en una comisión comercial. Probablemente recibieron un dibujo o una descripción de con la tradición devocional para venderla en México y así la casa francesa hizo su propia versión.

La Mano Poderosa de Épinal (1888) es el prototipo de donde deriva, en un viaje de ida y vuelta, la estampa de Galas (1949), aunque con sutiles diferencias: muestra la llaga en la mano izquierda de Cristo y por lo tanto el Niño Dios, con la cruz y no el orbe, se encuentra en el pulgar a la siniestra y no a la diestra como en el ejemplo mexicano. Los Cinco Señores aparecen sobre nubes que dividen la composición pero no aparecen de cuerpo completo como en el ejemplo de Galas. En la parte superior aparece el elemento más interesante: con la leyenda *Dieu voit tout* [Dios ve todo] se encuentra el Ojo de la Providencia, signo de la omnipresencia de Dios representando a la Trinidad con un triángulo; la imagen incluye también la espada y la balanza: atributos de la Justicia. Si retomamos el sentido actual de la imagen donde es la Mano y no los Cinco Señores quienes obran

los milagros, encontramos que la estampa portentosa que difundió Épinal ayuda a promover el sentido mágico y de protección contra los enemigos que ostenta la imagen en el ámbito esotérico del presente. La versión francesa también es el primer indicio del vínculo de la devoción con la Divina Providencia que se puede ver en algunas oraciones de la Mano Poderosa ya impresas en *offset* en México en los años cuarenta del siglo XX cuando se encuentran varios ejemplos del llamado “Brazo Poderoso” o Mano Poderosa y que son muy similares a la composición de la versión de Galas pero se nota que no se trata del mismo dibujo base. Estas estampas que circulaban en el ámbito popular a bajo precio son, muy parecidas a la referencia que usó el pintor de Galas que es la iconografía más difundida y adaptada a nuevos soportes.¹²² [Fig. 58 y 59].

A pesar del cambio operado en la imagen, la devoción sobrevivió todo el siglo XX y hasta el XXI adaptándose para una nueva recepción que permitió, en algunos casos, su desacralización, obligó a que los lazos emocionales de antaño se debilitaran pero también abrió otras posibilidades para su difusión en gran variedad de formatos. Así, hoy se pueden encontrar estampas, veladoras y hasta jabones que se comercializan con objetos de brujería, cultos emergentes y sincréticos como la Santa Muerte o Jesús Malverde, a la venta en el Mercado de Sonora en la Ciudad de México.¹²³ [Fig. 60]

En estos nuevos artefactos de culto se reproduce casi siempre el modelo de Galas con algunas variaciones de color, producto de la calidad del *offset*. Se sabe que muchas imágenes impresas en los talleres de Galas acompañaron a los migrantes mexicanos, especialmente al norte, donde se integraron a la cultura latina en el “gabacho” y la Mano Poderosa aparece en expresiones del arte chicano. Como ejemplo podemos citar estos dos poemas escritos como resistencia a la “Propuesta de ley 187” en el esta-

122 Las imágenes de la Mano Poderosa impresas en la década de 1940 en México proceden de la colección de Raúl Cano, compartidas amablemente.

123 En los registros y catálogos de ventas la empresa mexicana “El Encanto products”, (fábrica y comercializadora de veladoras) registra la devoción a la Mano Poderosa como una de las más vendidas, esta empresa vende en México y en el mercado latino en Estados Unidos. (consulta: 19 de mayo de 2017). <http://www.encantoproducts.com/assets/veladoras-.pdf> Estos productos también se elaboran en pequeños talleres artesanales y se distribuyen localmente en mercados y locales esotéricos donde la devoción ha encontrado un nuevo camino.

Fig. 58 (Pág. anterior)
Anónimo
La Mano Poderosa y oración a la Divina Providencia
Impresión en offset
México década de 1940.
Colección Particular.



LA MANO PODEROSA

Fig. 59
Anónimo
La Mano Poderosa
Postal Fotográfica
México, década de 1940.
Colección Particular.



Fig. 60
Veladora de la Mano Poderosa
México, siglo XXI
Mercado de Sonora



Fig. 61
 Enrique Chagoya
Hand of Power
 Óleo sobre lámina
 galvanizada
 121.92 x 121.92 cm.
 Estados Unidos, 1993
 Colección particular

do de California que en los noventas obligaba a hablar solo inglés en los contextos latinos de Los Ángeles y que, por supuesto, resultó imposible de operar.¹²⁴

Santo Niño de Atocha

*Santo Niño de Atocha
 se eleva
 sobre el arroyo
 vuela a través
 de los árboles de plata
 del Bosque
 zapatenado por todo el camino
 hasta Burque*

Mano Poderosa

*Este es el final
 en el que
 proclamo
 el ojo secreto
 en la palma
 de mi mano*

Estas apropiaciones de identidad y resistencia utilizan con mucha frecuencia devociones como la Mano Poderosa o el Santo Niño de Atocha, viejos conocidos que aparecían constantemente en retablos, cromolitografías y cromos; también en su acervo devocional incluyen cultos populares que se originaron en el siglo XX como el Niño Fidencio o Juan Soldado que, al igual que sus compañeros decimonónicos, encuentran, gracias al desamparo espiritual de la Iglesia, campo fértil en un territorio convulsionado. Incluso en el arte pop como el ejemplo de la pintura que Enrique Chagoya, *Hand of Power*, un artista plástico chicano que pintó sobre una lámina de acero galvanizado en 1993. En ella recupera la tradición gráfica de la Mano Poderosa en un contexto desacralizado y lleno de referencias de los medios masivos estadounidenses, donde la mano corresponde a Mickey Mouse y la sangre de Cristo transmuta en el petróleo, sangre vital del sistema económico mexicano.¹²⁵ [Fig. 61]

En su camino hacia el norte —el viaje de las imágenes continúa— los migrantes integraron las devociones como la Mano Poderosa a otros cultos. La diestra divina ya como protagonista del fervor y diluyendo el protagonismo de los Cinco Señores ha dejado testimonio de su generosidad en lugares como la capilla dedicada a Jesús Malverde en Culiacán, donde un agradecimiento pintado, en una modesta lámina, dice: “Gracias

124 Iván Leroy Ayala, “Cromos religiosos... 243

125 “*Hand of power. A study of an iconic image in the work of Enrique Chagoya*”. <https://artappreciationkafb.wikispaces.com/file/view/Hand+of+Power.pdf>

a Dios y la Mano Poderosa, y a Jesús Malverde, por los favores recibidos e iluminar nuestros caminos”. Como bien sugiere la antropóloga Kristín Gudrún “iluminar los caminos” puede implicar desde el camino interior o personal, hasta la ruta que lleva a cruzar la frontera, o incluso, la ruta de los negocios ilícitos. Lo que resulta muy interesante es cómo, al igual que en la época virreinal, los feligreses siguen considerando la promesa de “feliz éxito en mis negocios, amparo en las tribulaciones, luz en todas mis dudas, salud en las enfermedades, seguridad en los peligros, resignación en los trabajos” como reza el texto de la novena de 1777. Sin importar el tipo de caminos que elijan sus creyentes, la Mano Poderosa los ha acompañado para aliviar sus aflicciones desde su aparición en el siglo XVIII hasta nuestros días.¹²⁶

Por otra parte, los retablos decimonónicos se han resignificado en un contexto completamente ajeno a la devoción. Regresaron a la esfera mercantil, esta vez como curiosidades artísticas, singulares para algún coleccionista que las volvió de nuevo objetos extraordinarios en la dinámica de una sociedad tan compleja y de mercado como la actual, donde hasta los objetos invaluable son mercancías potenciales. Por eso es común ver retablos en venta como curiosidades decorativas, ajenas al mundo devocional. Esta vuelta de tuerca en la biografía de la Mano Poderosa, fue en buena medida, lo que ha permitido aproximarme a su explicación.¹²⁷

126 El estudio del origen de la devoción a Jesús Malverde en Culiacán de la islandesa Kristín Gudrún resulta muy esclarecedor para entender cómo se construyen los cultos emergentes a partir de las necesidades populares donde la Iglesia no está presente, como sucedía durante el convulso siglo XIX en todo el país. En su texto rescata algunos agradecimientos al santo, por que lo es para la mayoría en aquella región, y fue muy afortunado encontrar entre esas líneas una mención a la Mano Poderosa. Kristín Gudrún Jonsdóttir, *Bandoleros santificados: las devociones a Jesús Malverde y Pancho Villa*, (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, El Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de Michoacán, 2014), 73. Ver: *Mano de Dios poderosa, pronta, liberal...* [VII-VIII].

127 Igor Kopytoff explica el anhelo de singularización en las sociedades complejas. Los coleccionistas responden a esta necesidad con un afán comercial de singularización privada y esto es un cambio respecto al mercantilismo del siglo XIX, pues en nuestros días todo es intercambiable, hasta lo singular (como el retablo en el santocalli) es mercancía potencial. Igor Kopytoff *La biografía...* 101- 108.

Capítulo VI. Conclusiones

Problemas y reflexiones

Los retablos pintados como el de “la Mano Poderosa” son un objeto elusivo de estudio. Su naturaleza de “objeto pobre” los separó de su contexto original y, al insertarse en la esfera mercantil, perdimos la certeza de su factura, tanto del lugar como de las manos que los crearon. Las personas que colocaban un santocalli con estampas y láminas de aleaciones con zinc o estaño, difícilmente hacían un testamento y, por lo tanto, ignoramos el inventario de objetos que poseían y sus características. Parece imposible tener certeza sobre el proceso histórico que vivieron estos objetos desde que fueron desmontados del altar doméstico hasta que se convirtieron en curiosidades de coleccionistas, especialmente estadounidenses.

Este paso de objeto único y singular —imposible de valorar en términos monetarios, por su carácter entrañable y familiar— a una mercancía sujeta al mercado posmoderno —ese que gusta de poner precio a las singularidades— nos ha permitido preservar este tipo de objetos a pesar de haber caído en desuso en el siglo XX. La oferta y la demanda no distingue entre retablos y exvotos porque para los coleccionistas el atractivo de ambos es el mismo: son láminas pintadas con imágenes naïf de tiempos pasados que parecen más dulces. Para el investigador de las imágenes esto se vuelve un arma de doble filo, es decir que, los retablos que analicé en este ensayo proceden, en su mayoría, de páginas estadounidenses de internet donde se promociona la venta de objetos del “folk art” mexicano. Esto me permitió conocer su existencia pero también me limitó, porque permanecían poco tiempo a la venta y su catalogación era equivocada o deficiente: las medidas eran poco claras, la iconografía mal identificada y a veces, estaban atribuidas a algún artista imposible de rastrear. Por eso no puedo ofrecer la certeza de la materialidad del soporte de todas las imágenes en este trabajo ni de sus dimensiones. Para soslayar esta deficiencia tomé las características generales de los retablos catalogados en México, principalmente en la colección del Museo Franz Mayer; de ese modo podemos tener

una idea general de los materiales empleados por los imagineros para crear sus objetos devocionales a pesar de que la historia misma del objeto nos impide acceder a todos ellos. En este trabajo queda pendiente estudiar la materialidad de los retablos y las relaciones comerciales que estas características desplegaban, lo que sin duda nos daría más información sobre los comitentes de estas imágenes.

Fijar la temporalidad también representó un problema debido a la procedencia de las imágenes a estudiar. A pesar de que el trabajo que Gloria Fraser hizo en la década de los sesenta del siglo XX fue muy útil es importante resaltar que hace falta un estudio que identifique y clasifique las colecciones de láminas pintadas en Estados Unidos y México porque el análisis de esos corpus de imágenes permitiría historiar parte fundamental del proceso de construcción de una cultura devocional en el paso del modo de vida virreinal al México moderno. Este fenómeno, por supuesto, no se ciñe a los años inmediatos a la promulgación de la Constitución liberal de 1857, sino que se extiende hasta bien entrado el siglo XX donde la cultura visual del mexicano, mayormente católico, se sirve de imágenes creadas por imagineros, si bien ya no en láminas, sí en estampas y calendarios como los impresos en los talleres de Galas y en otros talleres de reproducción masiva de estampas.

La Mano Poderosa es solo un ejemplo de las devociones “curiosas” plasmadas en retablos. El Niño de Atocha, la devoción a las Cinco Llagas y las Ánimas del Purgatorio, La Mano Poderosa como una representación de la muerte, entre otras, pueden resultar interesantes para los investigadores de la religiosidad en el transcurso de los siglos XIX y XX.



Capítulo VII. Epílogo. El camino de un viejo conocido: “manualidades”

Low brow art

La galería del coleccionista de arte Earl McGrath ofreció una muestra del trabajo del pintor e ilustrador californiano Mark Ryden en 2003. La llamaron *Blood: miniature paintings of sorrow and fear*; constaba de once miniaturas ricamente enmarcadas —pequeñas joyas de no más de doce centímetros— que recordaban a los medallones y retrabitos mexicanos de siglos pasados. La exposición se montó a partir de una carpa de feria con cortinajes de terciopelo rojo que ayudaban al espectador a internarse e ir develando, poco a poco, un ambiente secreto, oscuro, con música compuesta especialmente por Stan Ridgway y Pietra Wexstun, que envolvía con notas ambientales, melancólicas, circenses y hasta barrocas que recordaban a una procesión con voces infantiles, etéreas o distorsionadas. Todo el ambiente invitaba a la ternura a pesar de que en las imágenes la sangre era protagonista.¹²⁸

Entre las once pinturas de aquella muestra hay tres que me parecen muy interesantes. *Fountain* es una niña con vestido rosado sosteniendo su cabeza decapitada mostrando su cuerpo como una fuente, como antaño san Dionisio; *The Baptism of Jajo* tiene una mano divina bautizando con sangre —quizá de una llaga— a un pequeño niño, mientras un payaso de juguete funge como testigo. Finalmente, la pieza más interesante, *Manus Christi*, consta de la palma de Cristo gigante y una niña recogiendo la sangre que brota de la llaga en un pequeño cáliz dorado. Las tres imágenes son una resignificación de iconografía católica y, sus formatos, recuerdan las expresiones de devoción popular y privada. Este pequeño capítulo trata sobre el devenir de estas imágenes en la era del “neobarroco”. [Figs. 62, 63 y 64]



Fig. 62
Mark Ryden
Fountain
Óleo sobre tabla
30 x 16.7 cm.
Estados Unidos, 2003
Colección particular



Fig. 63
Mark Ryden
The Baptism of Jajo
Óleo sobre tabla
9.5 x 9.5 cm.
Estados Unidos, 2003
Colección particular

128 “Blood” <http://www.markryden.com/paintings/blood/index.html> La música grabada para ambientar la exposición puede escucharse en <https://youtu.be/0roKmcrt8X-t4?list=PLCPWqIa5z-uAa4-NJrsF36hUnC5DQ0Y2K>

Fig. 64 (Pág anterior)
Mark Ryden
Manus Christi
Óleo sobre tabla
8.8 x 5.7 cm.
Estados Unidos, 2003
Colección particular

Oponiéndose al “arte del buen gusto” algunos artistas dieron a conocer su trabajo marginado de los museos y galerías por procesar lo popular y porque la crítica atacaba su falta de intención intelectual. Iniciaron publicaciones como la revista *Juxtapoz* y galerías independientes, como la *Luz de Jesús*, en Los Ángeles, y adoptaron el concepto *Low brow art* para definirse. El caricaturista Robert Williams —famoso por crear la polémica portada del álbum *Appetite for Destruction* de *Guns n’ roses* en 1987— se declaró inventor del término que usó por primera vez como argumento de venta para un libro sobre sus pinturas en 1979.¹²⁹

Este tipo de expresión artística, que evoca, sin censura, el de las calles y las subculturas, abrevia para la producción plástica, en el cómic, en el cine, en movimientos musicales como el *punk*, el gótico y el *steampunk* entre otras muchas fuentes. Se trata de un híbrido entre diseño y arte fuertemente mediatizado. Mark Ryden pertenece a la segunda generación de artistas del *Low brow art* y es quizá su representante más famoso. Al igual que Andy Warhol, en su momento, puede vender sus obras en miles de dólares y muchos de sus clientes pertenecen a la farándula, lo que ayuda a incrementar el precio de su trabajo en el mercado y su vínculo con los medios de comunicación. Ryden posee una técnica muy correcta para pintar con óleo sobre tela, lámina o madera; sus temas, —tan tiernos como agradablemente perturbadores— lo sitúan en el *kitsch*. Aquí es donde empezamos a sumergirnos en la categoría del neobarroco porque aunque su definición comienza con el concepto de “coleccionar basura de la calle” —del alemán *kitschen*— una suerte de *artistic garbage* de baratijas mal hechas, en la actualidad se ha diversificado creando nuevos modos como el de Ryden o su esposa, Marion Peck: rescatando elementos conocidos en una producción plástica impecable en la que, sin embargo, “algo salió mal sin llegar a ser un mal arte”.¹³⁰

129 La portada de Williams causó mucha controversia por ser tan explícita —trata de un ataque sexual— que la compañía discográfica terminó por vender una versión alternativa mucho más comercial. Sin embargo atrajo mucho la atención sobre los artistas del *Low brow art*.

130 Tomas Kulka, *Kitsch and art* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1996), 27.

El *kitsch* como categoría estética

El *kitsch*, como se definió desde la década de 1860, es el arte de lo cursi, de la felicidad, del morbo, de las fórmulas que se venden fácilmente por poco dinero; es popular y producto de la Revolución industrial porque se produce masivamente y pierde la característica esencial de la obra de arte más clásica como objeto único e irrepetible —igual que los calendarios de Galas— sacrificando la ética de lo puramente estético para lograr una reacción sentimental y no racional contraria a la experiencia estética — que implica un trabajo intelectual— esta es la causa de que venda mucho; proporciona una zona de confort emocional que lo vincula con las clases subalternas sin complicaciones.¹³¹

Los símbolos religiosos son tópicos recurrentes en el *kitsch*, su iconografía, de sobra conocida, ayudan a crear empatía y captan fácilmente la atención sin necesidad de explicaciones. La tecnología de reproducción masiva y el mercado global son parte de las causas de que estas imágenes hayan perdido su significado devocional y hasta milagrero para convertirlos en objetos decorativos. Esto se puede ver en las calles cercanas a la Basílica de Guadalupe, donde lo mismo venden un reloj o una playera con la figura de la Virgen, el Papa Juan Pablo II, incluso ambos con la técnica de impresión que permite ver una figura u otra según la perspectiva. En estos comercios los visitantes también pueden escoger, por el mismo precio, una composición de paisaje o una escena deportiva. Estos objetos decorativos son muy baratos; se manufacturan en China y se reactivan sin duda como “un proceso de actualización de lo olvidado” donde el símbolo religioso quedó atrapado en la repetición para volverse vano y efímero.¹³²

Cristo ha sido el protagonista de cientos de imágenes del *kitsch*, desde aquel que no es intencional (*kitsch* pasivo), hasta el francamente irónico (*kitsch* creativo), un ejemplo es la pintura de Emily Uchityl, *Eggs Benedict* de 2007 donde el simbolismo religioso dejó de ser algo excepcional para vivir en el presente, porque “la moda es el eterno retorno de lo

131 Lidia Santos, *Tropical Kitsch. Mass media in Latin American art and literature* (New Jersey: Princeton, Markus Wiener Publishers, 2006), 73.

132 Christine Buci- Glucksman, *Estética de lo efímero* (Madrid: Arena, 2006), 14



Fig. 65.
Emily Uchityl
Eggs Benedict
Óleo sobre tabla
50.8 x 40.6 cm.
Estados Unidos, 2007
Colección particular

nuevo”.¹³³ En la pintura, Jesús está en la que puede ser cualquier cocina, en su advocación del Sagrado Corazón —la imagen que relanzó la Iglesia hacia el final del siglo XIX— sonríe como si fuera un anunciante de la televisión y nos ofrece un huevo benedictino en un sartén, esta escena cotidiana-extraordinaria se puede explicar con la siguiente idea:

La importancia que se da al momento es la alternativa para el linealismo de la modernidad; a lo mejor se trata del sentido de la oportunidad empírica, el *kairos* filosófico, o el suceso que vale por sí mismo. Queda claro que todo se vuelve suceso, y que no es necesario comprenderlo como algo excepcional, sino todo lo contrario, ya que se inscribe en la banalidad, participa en la vida cotidiana.¹³⁴

Así las personas pueden llevarse la imagen sagrada como un talismán de banalidad sin promesas ni sacrificios, como una práctica que se puede sustituir fácilmente. [Fig. 65]

Manus Christi

Mark Ryden describió las obras de su serie *Blood* como muy personales pues en 2003 pasaba por un mal momento; quizá para cambiar su suerte incluyó algunos talismanes y elementos devocionales. Al ser criado en California estuvo en contacto con la religiosidad hispana y muy probablemente en su memoria visual se encuentran cromos como los que Galas imprimió en el siglo XX; incluso algún almanaque de la Mano Poderosa con su mágico número cinco y la Sangre de Cristo como escudo infalible contra todo tipo de males. Para Ryden el símbolo de la mano propiciatorio de la fortuna no es desconocido. Lo utilizó en el óleo que pintó como portada del disco *Dangerous* de Michael Jackson, aquella que emulaba un retablo del Barroco histórico con columnas estípites sosteniendo símbolos de buena fortuna y, en la parte inferior izquierda, una alusión a la mano del cantante

133 Christine Buci- Glucksman..., p. 48.

134 Michel Maffesoli, *El crisol de las apariencias* (México: Siglo XXI, 2007), 148-149.



que parece salvar a un niño del paisaje industrial del segundo plano y el mundo al revés. [Figs. 66 y 67]

En el óleo de la *Mano de Cristo*, Ryden logró trivializar la iconografía devocional. La mano y su llaga son un elemento más en un jardín de ensueño, acaso recuerda a un bosque maléfico o las pinturas de el Bosco; un río apacible y una pequeña niña con el estilo de las muñecas para vestir estadounidenses de la década de 1950 —las más populares que se imprimían para la revista de *Betsy Mc Call*— hacen que la escena parezca idílica mientras la muñeca recoge la sangre en un cáliz. Una nínfula, según el concepto de Nabokov, que recoge el tesoro para llevarlo a su creador, en este caso, Ryden. La imagen que debería ser irritante se vuelve enigmática, atrayente, pues uno desea develar su significado y solo atina a la especulación. Tal como lo planeó el artista, la interpretación y apropiación personal aseguran su éxito. Ryden volvió a utilizar la mano en una pintura de 2010 que recuerda los altares con cortinajes y floreros de los retablos del Señor de Chalma o el Señor de la Salud. En *Awakening the moon*, colocó una mano en un nicho que hace juego con otro, que recuerda al santo Niño de Atocha, con un muñeco dentro. La escena iluminada con velas rescata

Fig. 67.
Mark Ryden
Portada para el disco
Dangerous de Michael
Jackson (Detalle)
Óleo sobre tela
Estados Unidos, 1990
Colección particular



Fig. 66.
Mark Ryden
Portada para el disco
Dangerous de Michael
Jackson
Óleo sobre tela
Estados Unidos, 1990
Colección particular



Fig. 68.

Mark Ryden
Awakening the moon
 Óleo sobre tela
 Estados Unidos, 2010
 101 x 165 cm.
 Colección particular

la atmósfera devocional y de meditación que se rompe con la guardia de animales a una niña—princesa que recuerda a un Santo Entierro. [Fig. 68]

Por supuesto, Ryden no es el único artista del movimiento *Low brow* que ha utilizado el motivo de la Mano Poderosa; el devenir de esta iconografía ha encontrado suelo fértil en el *kitsch* californiano. En 2009 Bryan Cunningham presentó una pieza llamada *Mojo hand* en la galería *La Luz de Jesús* en California. En ella plantea una pequeña variación al tema de la mano con un gesto de protección con un ademán mágico contra el mal de ojo que alude a la buena fortuna reforzada con el ojo de Dios que todo lo ve, es el mismo que aparece en los dólares estadounidenses sobre una pirámide. El fenómeno de trivializar algo excepcional como simple objeto decorativo y a la venta, es una constante. La expresión y la gestualidad de la Mano Poderosa va cambiando con el tiempo y el contexto; los artistas toman distancia de la experiencia estética que provoca el referente cultural —si existe— para producir una imagen nueva pues el símbolo es un elemento mutable que se actualiza. [Fig. 69]



Fig. 69.

Bryan Cunningham
Mojo hand
 Mixta sobre madera
 43.1 x 30.4 cm.
 Estados Unidos, 2009
 Colección particular

Los modos de actualizar la Mano Poderosa cambiaron la intención de una imagen que hace un siglo estaba llena de sentimiento y esperanza. Los artistas del neobarroco trajeron la imagen devocional del olvido despojándola de su significado anteponiendo la idea del objeto como un simple talismán para la buena fortuna que es divertido poseer. En este contexto artístico, la iconografía no se halla más en el *santocalli* para la meditación, tampoco en estampitas devocionales para la protección de los feligreses; hoy se encuentra en pinturas que se venden por miles de dólares, en reproducciones baratas —playeras, tazas, joyería y casi cualquier objeto— esta fortuna para llevar también existe en tatuajes. Se trata de una historia más de la significación y resignificación en la biografía de las imágenes.

Bibliografía

Agostini, Claudia. *Médicos, campañas y vacunas. La viruela y la cultura de su prevención en México 1870- 1952*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Mora, 2016.

Aguilar Ochoa, Arturo. “El mundo del impresor Ignacio Cumplido”, en *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo IV Bienes y vivencias*. México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 2005, pp. 499-523.

Alcocer, José Antonio. *Bosquejo de la Historia del Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe y sus misiones*. México: Porrúa, 1958.

Altamirano, Ignacio Manuel. *Paisajes y leyendas; tradiciones y costumbres de México*. México: Imprenta litográfica española, 1884.

Baños Urquijo, Francisco coord. *Gerónimo de León, Pintor de milagros*. México: Roche, 1996

Barasch, Moshe. *The Language of Art: Studies in interpretation*. Nueva York: New York, University Press, 1997.

Bargellini, Clara. “La pintura sobre lamina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm 74. México: UNAM, IIE, 1999. pp. 79-98.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2011.

Buci-Glucksman, Christine. *Estética de lo efímero*. (Madrid: Arena, 2006).

Bulwer, John. *Chirologia of the natural language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof*. Londres, The Harper, 1644.

Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México: Porrúa, 2014.

Callisthenes. *The romance of Alexandert the great*, trad. Albert Mugrdich Wolohojian. Nueva York: Columbia University Press, 1969.

Cárdenas Ramírez, Francisco Javier. “Apuntes para la biografía del jesuita novohispano: Juan Antonio de Oviedo”, en *Destiempos. Revista de curiosidad cultural* 42 (2014), pp. 19-33.

Charbonneau- Lassay L. *El bestiario de Cristo, el símbolo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997.

Chartier, Roger. “Lecturas y lectores «populares» desde el Renacimiento hasta la época clásica”, en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, ed. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. México: Taurus 2012, pp. 335-351.

Cirlot Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994.

Cuadriello, Jaime. “Tresguerras, El sueño y la melancolía”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 73. México: UNAM- IIE, 1998. pp. 87-124.

_____ “La corona de la Iglesia para la reina de la nación. Imágenes de la coronación de la Guadalupana de 1895” en Esther Acevedo y Fausto Ramírez eds. *Los Pinceles de la Historia. La fabricación del Estado, 1864- 1910*. México: Museo Nacional de Arte, Fomento Cultural Banamex, 2003, pp. 150-185.

Damisch, Hubert. *Théorie du nuage. Por un histoire de la peinture*. París: Edition du Seuil, 1972.

Díaz Patiño, Gabriela. *Católicos, liberales y protestantes. El debate por las imágenes religiosas en la formación de una cultura nacional (1848- 1908)*. México, CólmeX, 2016.

Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.

Engels, Friedrich. “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras Escogidas*. Moscú: Progreso, 1980, pp. 371-382.

Fane, Diana Edward J. Sullivan. *Converging cultures. Art and identity in Spanish America*. Brooklyn: The Brooklyn Museum, 1996.

Fernández Ledesma, Enrique. *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.

Ferreiro Reyes Retana, Natalia. "Pintura sobre lamina de cobre. Estudio de la colección del Museo Franz Mayer". Tesis de licenciatura en Historia, UNAM, 2007.

Fraser Giffords, Gloria. "The iconography of mexican folk retablos". Master of arts thesis, The University of Arizona, 1969.

_____. *Mexican folk retablos*. Albuquerque: University of New Mexico press, 1992.

Gali Boadella, Monserrat, "La estampa religiosa en México como fuente para la historia de la Iglesia, en *Revista Magistralis* 28, Puebla: Universidad Iberoamericana, 2015.

Galindo y Galindo, Miguel. *La Gran década nacional o relación histórica de la Guerra de Reforma, intervención extranjera y gobierno del Archiduque Maximiliano, 1857-1867*. México: Oficina tipográfica de la secretaría de fomento, 1904.

Garduño Bocanegra, Blanca Alejandra. "La anatomía de Dios. El imaginario medieval del cuerpo en los sermones novohispanos". Tesis de licenciatura en letras hispánicas, UNAM, FFyL, 2013.

Gilmont, Jean François "Reformas protestantes y lectura", en Roger Chartier y Guglielmo Cavallo eds., *Historia de la lectura en el mundo occidental*. México: Taurus, 1997, pp. 269- 297.

Gudrún Jonsdóttir, Kristín. *Bandoleros santificados: las devociones a Jesús Malverde y Pancho Villa*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis-El Colegio de la Frontera Norte-El Colegio de Michoacán, 2014.

Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 2010.

Juárez Frías, Fernando. *Retablos populares mexicanos*. México: Inversora bursátil, 1991.

Kopytoff, Igor. “La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso”, en *La vida social de las cosas*, ed. Arjun Appadurai. México: Conaculta, Grijalbo, 1986, pp. 89-122.

Kulka, Tomas. *Kitsch and art*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 1996.

López Velarde Estrada, Mónica y Alfonso Morales Carrillo. *La leyenda de los cromos. El arte de los calendarios mexicanos del siglo XX en Galas de México*. México: Museo Soumaya, 2000.

Maffesoli, Michel. *El crisol de las apariencias*. México: Siglo XXI, 2007.

Manrique, Jorge Alberto y Consuelo Maquívar. *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepetzotlán*, Tomo III, siglos XVII- XX, segunda parte. México: Conaculta, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional del Virreinato, 1996.

Martínez Cañavate, Pablo Ruíz. *Psalmodia Eucharistica, grabados e iconografía*. Granada: Zumaya, 2001.

Martínez Rosales, Alfonso. “Fray Nicolás de Jesús María, carmelita descalzo del siglo XVIII” en *Historia Mexicana*. México: El Colegio de México, 1983. pp. 299-348.

Merlo Solorio, Jorge Luis. “*Divinae Caritatis*. El corazón de san José en Nueva España, siglo XVIII”. Tesis de maestría en Historia del arte, UNAM, 2016.

Olimón Nolasco, Manuel. “Luces en el desierto, predicación de las órdenes religiosas y arte del retablo en México”, en *Retablos y exvotos*, ed. Margarita Orellana. México: Museo Franz Mayer y Artes de México, 2000, pp. 54-66.

Osorio Romero, Ignacio. *Luz Imaginaria, epistolario de Atanasio Kirchner con los novohispanos*. México: UNAM, 1993.

Palafox y Mendoza, Juan de. *Manual de estados y profesiones de la naturaleza del indio*. México: UNAM-Coordinación de Humanidades, Miguel Ángel Porrúa, 1986.

Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1983.

Pérez de Salazar, Francisco. *Historia de la Pintura en Puebla*. México: Imprenta Universitaria, 1963.

Pérez Gavilán Ana Isabel “La iconografía del corazón en el Barroco novohispano. Del tránsito entre lo profano y lo sagrado”. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1998.

Quinto Concilio provincial mexicano celebrado en 1896, presidido por el Ilmo. Sr. Dr. d. Próspero M. Alarcón y Sánchez de la Barquera. México: Imprenta el Catecismo, 1900.

Réau, Louis *Iconografía del arte Cristiano. t. 1 vol. 2. Iconografía del Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2000.

Rosa, Jaime B. ed. *Antología de Poesía Chicana*. Madrid: Huerga y Fierro, 1996.

Saavedra Fajardo, Diego de. *Empresas políticas*. Madrid: Cátedra, 1999.

Sajonia, Ludolfo de. *Vida de nuestro adorable redentor Jesucristo*. México: Juan R. Navarro, 1853.

Sánchez Reyes, Gabriela. “Joyería devocional: adorno y protección divina”, en *Santuarios de lo íntimo. Retratos en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*. México: Museo Soumaya, 2004, pp. 186-209.

“Su oficio fue criarlo, sustentarlo y traerlo en brazos: reflexiones sobre la imagen de san José y el niño Jesús como ideal del amor paterno”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru coord. *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo del ayer*. México: El Colegio de México, 2013, pp. 319-341.

Santos, Lidia. *Tropical Kitsch. Mass media in Latin American art and literature*. New Jersey: Princeton, Markus Wiener Publishers, 2006.

Schenone, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Argentina: Fundación Tarea, 1998.

_____ *Santa María*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica de Argentina, 2008.

Sebastián, Santiago. *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*. Madrid: Tuero, 1989.

_____ *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981.

_____ *El Fisiólogo atribuido a san Epifanio, seguido del Bestiario Toscano*. Madrid: Tuero, 1986.

Toussaint, Manuel. *Pintura colonial en México*. México: IIE, UNAM, 1990.

Velázquez Guadarrama, Angélica *Primitivo Miranda y la construcción visual del liberalismo*, México: UNAM-IIE-INAH, 2012.

Viladesau, Richard. *The Triumph of the Cross: the Passion of Christ in Theology and the arts, from the Reinassance to the Counter- reformation*. New York: Oxford University Press, 2008.

Vistarini Antonio. *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrada*. Madrid: Akal, 1999.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

_____ *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires: Miluno, 2014.

Electrónicos

Andrea Alciato, Emblemata Pedro Pablo Tozzi, 1621. <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A21a016> (consulta: el 14 de febrero de 2017).

Biblioteca digital de emblemática hispánica <https://goo.gl/thdgaQ> (consulta; 18 de enero de 2017).

Chelsea Knudson, “The hand as the mirror of Salvation” en *Art History at the University of North Florida*, en <https://goo.gl/JDVQdW> (consulta: 27 de enero de 2017).

Helena Carvajal, “El Agnus Dei” *Revista digital de iconografía medieval Universidad Complutense* 4 (2010), <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento37878.pdf> (consulta: 17 de abril de 2017).

“Encíclica Quanta Cura y Syllabus, 8 de diciembre de 1864, (consulta: 17 de abril de 2017, <http://www.filosofia.org/mfa/far864a.htm>

Documentos o fuentes primarias

Rosario del Sagrado Corazón de Jesús. Se compone de cinco decenas en honor de las Cinco llagas de Nuestro Señor, (México: Imp. Santa Teresa núm. 1, sin año de publicación en el impreso).

“Clasificación de la llaga de la espalda de Cristo”, AGN, Ramo Inquisición, año 1776.

Nicolás de Jesús María, *Sermón de la Mano de los Cinco Señores, Jesús, María y José, Joaquín y Ana. Panegírico de sus patrocinios*, (México: los herederos de la viuda de Miguel de Rivera, 1726).

Mano de Dios poderosa, pronta, liberal y benigna. Para los que se valieren de la intercesión de sus cinco gloriosos dedos: Jesús, María, José, Joaquín y Ana, cuya novena ofrece para entender la devoción un devoto de estos santísimos Cinco Señores. (México: Herederos de la viuda de Miguel Ortega, 1777).

Mano de Dios poderosa, pronta, liberal y benigna. Para los que se valieren de la intercesión de sus cinco gloriosos dedos: Jesús, María, José, Joaquín y Ana, cuya novena ofrece para entender la devoción un devoto de estos santísimos Cinco Señores. (México: Imprenta de Luis Abadiano y Valdés, 1846).

Tierna y dulce memoria a honor de los cinco sagrados corazones de Jesús, María y José, Joaquín y Ana. Dispuesta por un sacerdote amante de los Cinco Señores. (México: Viuda de Miguel de Ortega y Bonilla, 1753).

“Causa contra Fulano Garrobo, por traer consigo una mano de muerto,” Villa de Llerena, Minas de Sombrerete, AGN, Inquisición, Volumen 680 Expediente 80, foja 13 y ss.

Acervos consultados

Archivo General de la Nación

Archivo del Centro de Estudios de Historia de México (Carso)

Biblioteca especial José María Lafragua (Fondo antiguo)

Biblioteca Nacional

Biblioteca Justino Fernández Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM

Les collections du Musée de l' Image (Villa d'Épinal)