ICONOGRAFIA DEL ARTE COLONIAL

Héctor H. Schenone

JESUCRISTO

FVNDACION TAREA

ICONOGRAFIA
DEL ARTE COLONIAL

JESUCRISTO

ICONOGRAFIA DEL ARTE COLONIAL

Héctor H. Schenone

JESUCRISTO

© 1998 *Fundación Tarea*

1ª edición argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina — Printed in Argentine

ISBN: 987-99053-3-4

Esta edición de ICONOGRAFIA DEL ARTE COLONIAL se terminó de imprimir en el mes de abril de 1998. La preimpresión fue realizada sobre programas QuarkXPRESS 3.31 y Adobe Photoshop 4.0.
Fuente tipográfica utilizada: Garamond.
Diseño, preimpresión e impresión: Graffit SRL, Callao 569, 3º Capital Federal.

Dirección editorial y corrección: Mario Valledor.

A Beatriz,
José Manuel y María Lía,
Marcelo y María Beatriz

Índice

Pág.

Introducción 19

La figura de Cristo 21

Cristo acepta la cruz 22
Jesús ("Jeroglífico" de Cristo) 24
Imago Edessena, Santa Faz o Divino Rostro 27
Retrato de Cristo por San Lucas 28
Visión de Marina de Escobar 29
Jesús Salvador del Mundo 32
Jesús Redentor del Mundo 32

Ciclo de la infancia 35

Hechos anteriores a la Natividad 35

María y José van a Belén a empadronarse 35
María y José pagan el censo en Belén 35
María y José pidiendo posada 36
Natividad de Cristo 37
Adoración del Niño por María y José 42
Presentación del Niño al padre por María y José 43
Adoración y presentación del Niño por San Miguel 44
Adoración de los ángeles 44
Anuncio y adoración de los pastores 45
Los "nacimientos" 47
Circuncisión 50
Presentación en el Templo y Purificación de María 53
Epifanía 57

Hechos posteriores a la Natividad 62

Huida a Egipto 62
Anuncio del ángel a San José 65
Matanza de los inocentes 65
Viaje a Egipto 66
El segundo dolor de María 68

Pág.

Sucesos fantásticos ocurridos durante el viaje a Egipto 69
Milagro del campo sembrado de trigo 69
Los descansos en el camino. Milagro de la palmera 70
El ataque de los ladrones 72
Pasaje de un río en barca 72
La caída del ídolo 73

La Sagrada Familia 75

La Sagrada Familia en el exilio 75
María cambiando los pañales al Niño 79
María peinando al Niño 79
Los primeros pasos del Niño 79
Los ángeles entretienen al Niño 81
El Niño Jesús y San Juan Bautista 81
El Niño Jesús monta una ovejita 83
El sueño del Niño Jesús 83
Regreso de Egipto 83
El taller de Nazareth 86
Construcción de la casa de Nazareth 87
Construcción del cerco de la casa de Nazareth 87
San José y el Niño construyen un bote 88
María cosiendo 88
La cocina de la Virgen 92
El Niño Jesús barriendo o llevando cántaros de agua 92
La Sagrada Familia en un jardín 93
La comida de la Sagrada Familia 93
Parentela de Cristo 96
Arbol genealógico del Niño Jesús 97
Santa Parentela con corazones 98
Santa Parentela con el Niño entronizado 98
Retablo de la Santa Parentela 100
La mano poderosa 100
La doble Trinidad 101
La triple Trinidad 101
La Sagrada Familia con santos 101
La Sagrada Familia y la Pasión 102
La Sagrada Familia corredentora 103
La Sagrada Familia eucarística 104

El Niño Jesús 105

Adoración del Niño Jesús 105

Pág.

El Niño Jesús, Salvador del Mundo 106
El dulce nombre de Jesús 106
El Niño Jesús, pastor de almas 108
Sagrado Corazón, niño 108
El Niño Jesús con cadenas de amor 108
Niño Jesús de Pasión 110
El Niño Jesús herido por una espina 110
El Niño Jesús meditando 111
Niño Jesús flagelado 111
Niño Jesús nazareno 112
Niño Jesús crucificado 112
Niño Jesús durmiendo sobre la Cruz o la calavera 112
Niño Jesús músico 114
Niño Jesús triunfante 115
Niño Jesús, Divino Piloto 115
El Niño Jesús y los ángeles 115
El Niño Jesús entre Santo Tomás de Aquino y Duns Scoto 116
El Niño Jesús adorado por los canónigos de Puebla 116
Niño Jesús Alcalde 116
Niño Jesús de Atocha 117
Niño Jesús de Huanca 117
Niño Jesús de Huesca 118
Niño Jesús Inca 118
Niño Jesús perdido 118
Niño Jesús de Ollantaytambo 120
Niño Jesús vestido de fraile 120
Niño Jesús misionero 120
Jesús entre los doctores 121
Regreso a Nazareth 124
Jesús joven 124
Jesús enseñando a sus padres 125

Ciclo de la vida pública 127

Jesús carpintero 128
Jesús se despide de su Madre 128
Ecce agnus Dei 129
Bautismo de Cristo 129
Vocación de Andrés y Pedro 132
Jesús es tentado en el desierto 132
Jesús es servido por los ángeles 134

Ministerio de Jesús en Galilea 135

Pág.

Las bodas de Caná 135
La pesca milagrosa 136
Curación de la suegra de Pedro 138
Curación del leproso 138
Curación del paralítico 138
Vocación de Mateo 139
Las espigas arrancadas 139
Encuentro con Nicodemo 139
Jesús y la samaritana 140
El centurión de Cafarnaum 141
Parábola del sembrador 141
La tempestad calmada 142
El poseso de Gadara 142
Curación de la hemorroísa 143
Resurrección del hijo de la viuda de Naïm 144
Curación del ciego de nacimiento 144
Jesús envía a predicar a sus discípulos 144
El paralítico en la piscina probática de Bezathá 145
La multiplicación de los panes y los peces 145
Jesús camina sobre el agua 146
Discurso en la sinagoga de Cafarnaum 147

Ministerio en Sidón y Tiro y últimos días en Galilea 148

Jesús y la cananea 148
Confesión de San Pedro y entrega de las llaves 148
Jesús anuncia su Pasión 148
Jesús reprende a Pedro 149
Transfiguración 149
El pago del óbolo 150

Subida de Galilea a Jerusalén. Actividad en Judea 151

Jesús y los niños 151
Parábola del buen samaritano 151
"Dad limosna" 151
Parábola del rico insensato 152
La higuera estéril 152
Parábola de los viñadores homicidas 153
Parábola de los invitados a la boda 155
El hijo pródigo 155
Recibe la parte de su herencia 156
Deja la casa paterna 156

Pág.

Gasta su fortuna 156
Es echado por las mujerzuelas 156
Es enviado a guardar cerdos 156
Cuidando puercos se arrepiente 157
El retorno 157
Celebración del banquete 157
La petición de los hijos de Zebedeo 157
El rico Epulón y el pobre Lázaro 158
La mujer adúltera 159
Jesús, el buen pastor 159
La resurrección de Lázaro 161
La comida en casa de Simón 162
Parábola del fariseo y el publicano 163

Ciclo de la Pasión 165

Entrada mesiánica en Jerusalén 165
Expulsión de los mercaderes del templo 167
La Última Cena 167
Preparación para el lavatorio de los pies 171
Jesús lava los pies a sus discípulos 173
Anuncio de la traición de Judas 176
La cena legal 178
La cena eucarística 178
La "oración sacerdotal" 182
La comunión de los apóstoles 183
La agonía en Gethsemaní 183
El beso de Judas y el Prendimiento 187
Pedro hiere a Malco 189
Jesús cura la oreja de Malco 190
Los soldados caen de espaldas 190
Huída de los discípulos 191
El paso del Cedrón 191

El proceso religioso 199

Jesús ante Anás 199
Jesús ante Caifás 202
Negación de San Pedro 204
Jesús escarnecido 206

El proceso político 208

Pág.

Jesús ante Pilato 208
Jesús enviado a Herodes 208
Jesús es enviado nuevamente a Pilato 212
Pilato presenta a Barrabás 212
Pilato se lava las manos 213
El juicio de Cristo 213
Señor de la Sentencia 214
Jesús antes de la flagelación 215
Flagelación de Cristo 215
El desmayo de Cristo 226
Jesús caído, consolado por los ángeles 227
Jesús recogiendo las vestiduras 228
Señor de Huanca 230
Coronación de espinas 232
Jesús es presentado al pueblo 236
Ecce Homo, o Señor de la Caña, o Rey de Burlas, o Justo Juez 238
Señor de la Buena Esperanza 240
Señor de Huamán 241
Señor de Medinaceli 241
Señor del Rescate 243
Señor Milagroso de Timbio 243
Ecce Homo, "Rey de los Afligidos" 243
Cristo Doloroso 243
Via Crucis 245
Jesús es condenado a muerte 246
Jesús recibe la cruz 246
Jesús sale del Pretorio cargando la cruz 246
Jesús cargando la cruz, o Jesús Nazareno 248
La primera caída 252
Jesús se encuentra con su Madre 252
Jesús ayudado por el Cirineo 255
La Verónica enjuga el rostro de Cristo 257
Verónica de Cristo, o Santa Faz, o Divino Rostro 261
Jesús cae por segunda vez 263
Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén 263
Jesús cae por tercera vez 263
Expolio de Cristo 267
Señor de la Paciencia y Humildad 270
Cristo Pobre 270
Los preparativos para la crucifixión 272
Cristo es clavado en la cruz 272
Cristo es elevado en la cruz 276
Cristo crucificado 276

Pág.

La crucifixión 285

Personajes y escenas complementarios 285
La Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista 285
Los dos ladrones 287
Las santas mujeres 288
La calavera de Adán 289
La vista de Jerusalén 289
Dan de beber vinagre a Jesús 291
La transfixión de Jesús 291
Los soldados sortean las vestiduras 292
Cristo crucificado y los santos 293
Los cristos articulados 293
Los cristos desnudos 296
La Cruz y las cruces 298
Señor de las Ánimas 301
Señor del Auxilio 301
Señor de Belén 302
Señor de Bomfin 302
Señor del Buen Despacho 302
Señor de la Buena Muerte 302
Señor de Buenos Aires 303
Señor de Burgos 304
Señor del Calvario 306
Señor de la Caridad 306
Señor de la Conquista 306
Señor de los Conquistadores 306
Señor de la Contrición 307
Señor de Cucumba 307
Señor de Chalma 307
Señor del Encino 307
Señor de Esquipulas 308
Señor de los Favores 308
Señor del Gran Poder 308
Señor del Hospital 308
Señor de Huamantanga 309
Señor de Huaraz 309
Señor de Huayllay 309
Señor de Ixtla 309
Señor de Lucca 310
Señor de Malta 311
Señor de Manquiri 312
Señor de Mansiche 313

Pág.

Señor de Matosinhos 313
Señor de Mayo 313
Señor del Milagro 314
Señor de los Milagros (Buenos Aires) 314
Señor de los Milagros (Buga) 315
Señór de los Milagros (Lima) 315
Señor de la Misericordia (Jalisco) 315
Señor de la Misericordia (Compostela) 316
Señor de las Navas del Marqués 316
Señor de la Paciencia 316
Señor de la Parroquia 317
Señor de la Piedad 317
Señor de los Plateros 317
Señor de Praga 317
Señor de Renca 318
Señor de la Salud (México D.F.) 319
Señor de la Salud (Salta) 319
Señor de la Salud (Tucumán) 319
Señor de la Salud (Zacoalco) 319
Señor de la Salud (Zamora) 320
Señor de Santa Teresa 320
Señor de Sátiva 321
Señor del Saucito 321
Señor de Sopis 322
Señor de Sumalao 322
Señor de los Temblores 323
Señor de Tesoquipan 327
Señor de Torrechayoc 328
Señor de Totolapan 328
Señor de las Tres Gracias 328
Señor de Tula 328
Señor de Tzinguilucan 328
Señor de Ubaté 328
Señor de Velacuy 329
Señor del Veneno 329
Señor de la Vera Cruz 329
Señor de Veracruz 329
Señor de Vilque 330
Señor de Villaseca 331
Señor de Zalamea 331
Descendimiento 332
Deposición o Llanto sobre el cadáver de Cristo 336
Cristo yacente 338

Pág.

Señor de Sacromonte 341
Entierro de Cristo 341
Santa Sábana de Torino 343
Cristo muerto acompañado por los ángeles 343
Descenso al Limbo 343

De la Resurrección a Pentecostés 347

Resurrección de Cristo 347
Jesús se aparece a su Madre 350
Los apóstoles dan el pésame a la Virgen 351
Aparición a la Magdalena o *Noli me tangere* 351
Las mujeres en el sepulcro 352
La carrera de Pedro y Juan hacia el sepulcro 352
Los discípulos de Emaús 353
Incredulidad de Santo Tomás 353
Jesús se despide de la Virgen 355
Ascención del Señor 356
Pentecostés 357

Bibliografía 359

Introducción

Explicaba en 1992, con motivo a la publicación del trabajo dedicado a la iconografía de los santos en la América colonial, que dicho estudio integraba un proyecto más amplio que incluía otros similares destinados a reunir los temas del Antiguo y del Nuevo Testamento: la Trinidad, los ángeles, los profetas, etc., es decir los cristográficos y los mariográficos, *agrupados como unidades temáticas.*

El presente libro trata de la iconografía de Cristo en el mismo ámbito geográfico e histórico, asunto en el que se entrelazan la Historia con las leyendas y la Teología con las creencias surgidas en el medio de la religiosidad popular. Lo que es complicado, si se tiene en cuenta los centenares de representaciones semejantes y reiteradas, entre las que era menester seleccionar los ejemplos señeros y, al mismo tiempo, ordenar los temas de modo sencillo, útil a los estudiantes, restauradores y a quienes se dedican a la catalogación de bienes artísticos, cosa que se pudo realizar bajo la guía de los textos consagrados. Es, pues, una versión abierta, susceptible de ampliaciones y mejoras con el correr del tiempo.

Es así como las diferentes cuestiones se agrupan en tres ciclos: la *Infancia*, la *Vida pública* y la *Pasión*. Dos breves capítulos anteceden y cierran el elenco temático; el primero, destinado a reunir las representaciones de la *figura de Jesucristo*, entre las que se incluye la muy rara de la aceptación de la Cruz en el cielo empíreo; el último, las que aluden a los sucesos desarrollados entre la *Resurrección y Pentecostés.*

Llama la atención la diferente amplitud de los ciclos, en particular el de la Vida Pública, cuestión en la que se reitera algo ya dado en España y, en general, en la plástica europea de esas mismas centurias. Se podrá aducir que la Iglesia y, por ende, la feligresía postridentina, necesitaron afirmar rotundamente la operación redentora en lo que podríamos designar como los extremos de ese proceso que se desarrolló aquí, entre los seres humanos: el misterio de la Encarnación de la Segunda Persona y el de la Muerte-Resurrección del Hombre-Dios. Pareciera que la figura y los hechos del Mesías que se revela eran cosa supuesta y muy conocida como para otorgarle la misma importancia que a los otros dos períodos terriblemente cargados de humanidad. Parafraseando a Mâle, se puede agregar que la cultura barroca prefirió las visiones y los éxtasis a los milagros y las enseñanzas de Jesús, lo cual no deja de sorprender si recordamos el impulso didáctico que en América se otorgó a las imágenes.

La increíble abundancia de obras con temas de la Pasión obligó aún más a efectuar una síntesis, puesto que las escenas que integran dicho capítulo se han repetido con muy pocas variantes en los países de nuestro continente. Por lo contrario, cuando se estudian las distintas imágenes del Crucificado que se veneran en América, el lector advertirá la limitación de los datos relativos a la historia o las leyendas que las acompañan y las enraízan en el imaginario colectivo. Dificultades que no se han podido superar explican la escasa exploración en ese campo.

Es notoria, asimismo, la pobreza con que ha sido representada la Resurrección, asunto de por sí muy difícil y escollo superado en contadas ocasiones por el genio de algún pintor (sur-

ge aquí el recuerdo de Grünewald). Y no sólo difícil sino escasamente plasmado, lo cual es más sorprendente aún si se tiene en cuenta la fundamental importancia del tema, centro de la Historia de la Salvación.

Posiblemente los lectores mexicanos descubran falencias relativas al riquísimo patrimonio de su país; ello se debe a la imposibilidad material de realizar los estudios de campo necesarios.

He incluido, asimismo, el tema del Niño Jesús, Divino Piloto, a partir de dos ejemplos filipinos pues considero que tales obras son tan "coloniales" como las realizadas en Hispanoamérica. Es un hecho conocido el aprecio de los americanos por los objetos suntuarios trabajados en Goa y en Filipinas, entre ellos, las imágenes de marfil.

Agradezco una vez más, y con mi más cálido reconocimiento, a la Fundación Antorchas que posibilita la aparición de este nuevo trabajo. También a Guillermo Whitelow, que minuciosamente leyó buena parte de las fichas; a mi muy querido amigo Víctor A. Bonelli, por la paciencia que tuvo al introducirme en los insondables misterios de la computación y el tiempo dedicado al ordenamiento del material, y a Adela Gauna, por su eficaz ayuda.

Héctor H. Schenone

La figura de Cristo

Dada la infinita variedad de obras en las que un sinnúmero de artistas o artesanos imaginaron la figura de Cristo según su personal interpretación, ella se vuelve inaprensible. Sin embargo, de algún modo se condensó en las tipologías que Emile Mâle llama greco-helenística y siríaca, esta última denominación discutida acertadamente por Grabar y por Réau.

La primera coincide en sus rasgos generales con la supuesta carta enviada al Senado de Roma por Publius Léntulus, procónsul de la época de Tiberio. Dice en ella que Jesús era de estatura alta y que captaba las miradas. *Su figura atrae el amor y el temor. Sus cabellos, largos y rubios, son lisos hasta las orejas y desde éstas hasta las espaldas, ligeramente crespos y rizados, separados por una raya al medio, y caen a ambos lados del rostro, según la costumbre de los nazarenos. Las mejillas apenas rosadas; la nariz y la boca bien hechas, la barba, poblada y del color de las nueces maduras, es corta y separada al medio como los cabellos. Su mirada revela sabiduría y candor mientras los ojos azules se iluminan súbitamente de fulgores. Este hombre generalmente amable en la conversación, deviene terrible cuando reprende, pero inclusive en esos momentos emana de Él una seguridad serena. Nadie lo ha visto reír, pero a veces se lo ha visto llorar. El tono de su voz es grave, reservado y modesto...*[1]

Esta descripción idealizada tuvo amplia difusión durante los siglos medievales y encontramos resonancia de ella en otras versiones, como las del valenciano Francisco Eiximienis y la de Santa Brígida.

A la edad de veinte años ya tenía todo el cuerpo y fortaleza de un varón perfecto. Era de buena y proporcionada estatura, no de muchas carnes, aunque bastante desarrollado en sus músculos. Sus cabellos, cejas y barba eran de un castaño dorado; era su venerable barba como de un palmo de larga, su frente no la tenía salida ni hundida, sino recta; las narices proporcionadas, ni pequeñas ni demasiado grandes; los ojos tan puros y cristalinos, que hasta sus enemigos se deleitaban en mirarlos; los labios no gruesos y de un sonrosado claro; el mentón o barba no salía hacia fuera, ni era prolongado en demasía, sino agraciado y de hermosa proporción; las mejillas estaban moderadamente llenas; su color era blanco con mezcla de sonrosado claro; su estatura era derecha, y en todo su cuerpo no había mancha ni fealdad alguna, como pudieron atestiguarlo los que lo vieron del todo desnudo, y lo azotaron atado a la columna. Jamás tuvo en su cuerpo ni en su cabeza insecto alguno, ni otra alguna suciedad, porque era la limpieza misma.[2]

Si hacemos caso omiso de los ojos azules y los cabellos rubios, tendremos un tipo que también se repitió en América y que nos exime de disquisiciones pormenorizadas, pues el Cristo efebo, el Logos increado no aparece entre nosotros, pues se dio preferencia a la idea del Verbo Encarnado, el Verbo en el tiempo, más acorde, por otra parte, con la idiosincrasia española poco amiga de abstracciones. Tampoco gustó el atleta robusto que se difunde en algunos países europeos a partir de una desafortunada interpretación del ideal miguelangelesco, ni el Adonis afeminado con el que se pretendió representar la quintaesencia de la belleza.

---

[1] Pierre Mornand: *Le visage du Christ*, Bibliothèque Française des Arts, París, 1938, p. 14.

[2] *Celestiales revelaciones de Santa Brígida, princesa de Suecia*, Madrid, 1901, p. 250.

Empero, *dos son las principales sentencias de los santos padres e intérpretes acerca de la hermosura o fealdad del aspecto de Cristo Señor nuestro. La una constantemente afirma que Cristo en la edad varonil, no sólo no tuvo algo de hermoso o de buen parecer en su semblante y aspecto, ni en todo lo que mira a la perfección corporal, sino por lo contrario, que fue feo y sin ninguna hermosura. Los autores principales y más antiguos que llevan esta sentencia son Tertuliano y San Clemente Alejandrino. El primero, hablando de Cristo, dice: "No tuvo hermosura alguna por lo que toca a su semblante y aspecto, conforme lo había visto Isaías" Y el segundo, lo dice aún más claramente con estas palabras: "El Espíritu Santo afirma por Isaías, que el Señor fue de aspecto feo. Lo vimos (dice Isaías) y no tenía decoro, ni hermosura; antes su figura era vil y despreciable a los ojos de los hombres. ¿Quién hay que sea más hermoso que el Señor? Pero no manifestó la hermosura de la carne, que es la que vemos, sino la verdadera hermosura del alma y la del cuerpo: la del alma, llenándola de bienes, y la del cuerpo dándole una gloria inmortal" A éstos han seguido después hombres verdaderamente grandes, San Atanasio, San Cirilo, San Ambrosio, Justo de Urgel y otros muchos.*

Solamente –dice Interián– *alegan a su favor este testimonio del profeta Isaías, como lo verá el que lea sus palabras. ¿Pero quién dejará de conocer que este testimonio puede y debe entenderse de Cristo Señor nuestro en su acerbísima Pasión llena de dolores y de oprobio. Este fue el sentimiento de los Padres que citamos arriba, produciendo sus mismas palabras, principalmente las de San Juan Crisóstomo en el lugar citado, y no debe entenderse del semblante y aspecto de Cristo antes de padecer tantos y tan grandes tormentos, aunque no negaré que a Jesucristo el cual todo el tiempo de su santísima vida se ejerció en ayunos, oraciones, vigilias y peregrinaciones, le aconteciese lo que cuenta un filósofo [Apuleyo] esto es, que la continuación de los trabajos literarios le había quitado toda la hermosura del cuerpo, extenuado sus fuerzas, sorbido el humor, robado el color.*[3]

Santa Teresa decía que no podía comprender la divinidad de Cristo sino a través de su humanidad y, justamente, esa particular gracia de la Encarnación hecha al Hombre, es decir, a todos los hombres, permitió a los artistas indígenas reproducirlo, en algunos casos, con los rasgos de su propia raza.

Cristo acepta la cruz

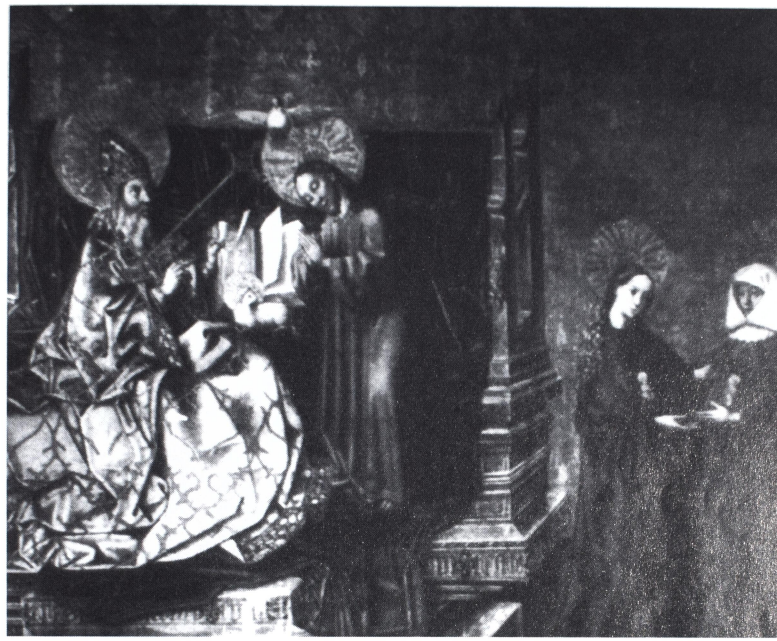
Este tema, rarísimo en la pintura colonial y poco representado por la europea, sólo registramos como antecedente algunas obras tardomedievales en las que aparece el Padre ordenando al Verbo su Encarnación y a Éste aceptándola con humildad.[4]

En América se han podido registrar dos casos, una pintura en la bóveda de una capilla del convento de carmelitas de Bahía (Brasil), en la que Jesús ha descendido de su trono de nubes, donde estaba junto al Padre, para aceptar, de rodillas, la gran cruz que le presenta un ángel. Va vestido como los "nazarenos", es decir, con una túnica oscura, coronado de espinas y con una soga al cuello. Todas las figuras se encuentran en el cielo empíreo y, por lo tanto, fuera del tiempo y del espacio.

La otra, se halla en el museo de la antigua reducción de Trinidad (Paraguay) y por su factura parecería ser una obra peruana. Sabemos por referencias documentales de la llegada de obras de la región andina a las misiones jesuíticas y aún se conservan lienzos de esa procedencia en museos de Asunción. En dicha pintura, la Trinidad ha sido figurada de acuerdo con la fórmula de las dos Personas igua-

[3] Juan Interián de Ayala: *El pintor cristiano y erudito*, Barcelona, 1883, cap. VIII, pp. 247 y 255.

[4] Konrad Witz, Museo Germánico, Nuremberg, Alemania.



Konrad Witz: *Dios Padre envía a su Hijo,* Museo Germánico, Nüremberg, Alemania.

les, revestidas con los ornamentos pontificales y coronadas con la tiara papal. El Padre y el Espíritu Santo sostienen los brazos de la cruz que entregan al Hijo ubicado en un plano inferior vestido sólo con la túnica. En el lado izquierdo aparecen la tiara, el cetro y la capa magna propios de la realeza divina y del más alto grado en el sacerdocio, de los que Jesús se ha despojado para asumir la naturaleza humana.

El cuadro del museo de la antigua misión es copia fidelísima del grabado que ilustra el libro del jesuita Iodoco Andries *Perpetua Crux sive Passio Iesu Christi, a puncto Incarnationis al extremum vitae,* el cual, como todas las demás láminas, va acompañado de un tipo, un prototipo y la correspondiente oración. En este caso el tipo es el cordero y el apoyo bíblico una cita del Apocalipsis (13, 8) a la que acompaña el siguiente comentario: *Fue muerto desde el origen del mundo.* El prototipo, a su vez, lleva la glosa: *Desde la eternidad se mostró como nuestro servidor para morir en el tiempo por nosotros, en la Cruz,*[5] semejante al versículo de San Pablo en la Epístola a los Gálatas (6, 8): *Cristo se hizo obediente por nosotros hasta la muerte y muerte de cruz.*

[5] Los grabados llevan las iniciales IV. El libro fue editado en Amberes en la tipografía de Cornelio Woons en 1652. Agradezco a la Fundación TAREA el haber posibilitado su búsqueda en Bélgica.

Jesús recibe la cruz,
Museo, Trinidad, Paraguay

La atemporalidad de la escena nos obliga a ubicarla como tema inicial de la iconografía cristográfica y está vinculada íntimamente con el plan de Dios respecto de la Redención del género humano.

– Anónimo peruano? del siglo XVIII, Museo de la Reducción, Trinidad, Paraguay.

– Eusebio de Matos, del siglo XVIII, capilla del Salvador, convento del Carmen, Bahía, Brasil.

Jesús ("Jeroglífico" de Cristo)

Lienzo que integra una serie copiada de grabados alemanes, cuyo autor no se ha podido identificar, junto con otros dedicados a los Apóstoles. El busto de Cristo se halla entre dos pirámides, mientras que la parte inferior muestra una escena de su predicación. En las pirámides se enlazan los atributos de los Apóstoles: garrotes, que aluden a Judas Tadeo y Santiago Alfeo; la piel

Eusebio de Matos; *Jesús recibe la cruz*, Convento del Carmen, Bahía, Brasil.

Jesús recibe la cruz, grabado del libro del P. Iodoco Andries: *Perpetua Crux*, Amberes, 1652.

con la cabeza de Bartolomé; la espada, que recuerda a Pablo; mitras, dado que fueron los primeros obispos; un cáliz con la hostia, pues han sido la cabeza del sacerdocio, etc. Arriba, dos ángeles llevan en alto la sigla de Jesús.

– Anónimo quiteño del siglo XVIII, monasterio del Carmen Alto, Quito, Ecuador.

IMAGO EDESSENA, SANTA FAZ O DIVINO ROSTRO

La tradición la relacionó con las imágenes *acheropites* –o sea, las no hechas por manos humanas–, las cuales serían un *potente y terrible testimonio de la Encarnación.* Las más importantes son: el *Mandylion*[6], el Velo de la Verónica y la Santa Sábana. De la primera –llamada en España Santa Faz– existieron y existen muchas versiones, tanto en Oriente como en Occidente, mientras que la segunda se diferencia de aquélla no sólo por el origen, sino porque es una imagen doliente, aunque a veces se las ha confundido.

El prototipo es la *Imago Edessena,* o sea la procedente de la ciudad de Edesa,[7] –la actual Ulfa– ubicada al norte de la Mesopotamia. Fundada por los Seléusidas, estuvo en manos de romanos, árabes, cruzados y turcos y en la época de su mayor esplendor fue el centro de la cultura siríaca.

En tiempos de la Redención era gobernada por el rey Abgaro, aquejado de una grave enfermedad, posiblemente la peste negra o la lepra, que había ofrecido a Cristo asilo en su reino a causa de la maldad de los judíos.[8] Como Jesús no aceptó la propuesta, el rey le envió a Ananías, su secretario-pintor, para que le hiciera un retrato, pero la luz que emanaba de su persona le impidió realizarlo. Entonces, el Señor tomó un paño y lo aplicó a su rostro, que quedó impreso sobre la tela. A la muerte del Salvador, los Apóstoles Simón y Judas lo presentaron a Abgaro que quedó milagrosamente sano.[9]

Otra versión de la leyenda narra el caso milagroso que le *sucedió a Ananías... que llegando a cierta ciudad escondió el retrato entre unas tablas para hacer noche en lo más escondido de ella, y se vio el lugar cercado de resplandores, y acudiendo la gente al prodigio, Ananías halló la imagen copiada en una tabla, la cual quedó en aquella ciudad, y la original la llevó a Edesa.*[10]

La imagen fue considerada por los habitantes de Edesa como su *palladion,* pues la protegió en el 544 contra la invasión de los persas, aunque antes estuvo escondida durante muchos siglos, por temor de los descendientes de Abgaro, que habían abandonado la fe cristiana. Durante el asedio de los persas el obispo Eulalio tuvo una visión y, guiado por ella, llegó al escondite donde se encontraba la efigie en un hueco practicado en la muralla, iluminado por una lámpara durante centurias. Aún más, la figura de Cristo quedó impresa en uno de los ladrillos. La virtud que emanaba de tan poderosa imagen provocó la destrucción de la torre de madera que los atacantes habían levantado junto a las fortificaciones y con ello, la huida de los enemigos. El icono quedó en Edesa hasta el siglo X en que fue llevado a Constantinopla.

---

[6] El término griego *mandylon* corresponde a la palabra latina *mantilium* o *mantelium,* que significa servilleta o paño para enjugarse.

[7] Carlo Bertelli: *Storia e vicende dell'imagine edessena,* Paragone, n. 217, Florencia, marzo de 1968, pp. 3-33.

[8] Según Réau, dicho nombre parece ser genérico de los *toparcas* de Edesa. Cf. Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien,* Presses Universitaires de France, Tomo segundo, II, París, 1957, p. 18.

[9] Correspondencia entre Jesús y Abgaro, en Aurelio de Santos Otero: *Los Evangelios Apócrifos,* BAC, Madrid, MCMLXXV, p. 662 y sigs. También: *Evangelios Apócrifos,* Hyspamérica, Buenos Aires, 1985, t. II, p. 433 y sigs.

[10] Vicente Carducho: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias,* Ed. Turner, Madrid, 1979, p. 372.

De las distintas versiones de la imagen, la que más interesa para nuestro trabajo es la de Jaén, que fue llevada a España en 1376 por el obispo Nicolás de Biedma, quien la habría recibido de Gregorio XI.[11] Se encuentra en el altar del trascoro de la catedral y se muestra a los fieles tres veces al año, pues se guarda en una caja en cuyas puertas hay pintado un rostro del Salvador llevado por los ángeles.

De esta imagen, a la que aún en el siglo XVIII se seguía atribuyendo poderes profilácticos, se han registrado copias cuyo origen español o americano es difícil de precisar, pues los grabados y los medallones pintados circularon por todo el territorio de América.[12]

Existía en 1662 un ejemplar en el Colegio de Niñas de la ciudad de México, *en el tercer cuerpo* [del retablo] *enmarcada una verónica, retrato de su Divino Rostro que surgió de enviar al Rey de los Abgaros*[13] y otra en Querétaro con la leyenda: *Verdadero traslado del Rostro de N. S. Jesuxpto que se venera en la Santa Iglesia Catedral de Jaen sacado de su original y tocado a tan...* En otra de Lima se lee*: VERA YMAGO SALVATORIS D. N. JESUXP AD REGEM ABAGARUM MISSA.*

Esta efigie, que también se difundió pintada sobre vidrio y era llevada por las mujeres como medallón, se fue estereotipando y esquematizando de modo tal que sólo unos trazos bastaban para definir los rasgos sobre un rostro caracterizado por el color verdinegro.

- Alonso López de Herrera, Siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII?, iglesia de Santa Rosa, Querétaro, México.
- Anónimo limeño? del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Córdoba, Argentina.
- Anónimo del siglo XVIII, Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.

RETRATO DE CRISTO POR SAN LUCAS

El Evangelista Lucas es conocido por su actividad de retratista de Nuestra Señora y también de Jesucristo, según tradición más tardía y comentada por San Anselmo. En uno de los grabados que ilustran los *Diálogos de la Pintura,* de Vicente Carducho, el santo se dedica a retratar a Jesús y a María juntos, trasladando al lienzo la aparición luminosa que tiene ante sus ojos.

En los casos de que se hace mención en este capítulo, el retrato no se limita sólo al rostro sino al cuerpo entero y está referido no tanto a la cuestión de cómo era el aspecto físico de Jesús sino también de cómo vestía. Esta imagen, así como la de la Visión de Marina de Escobar, remiten a la creencia de que el vestido de Cristo era de color gris oscuro y, como en el caso que ahora se trata, estaría formado por una túnica talar y sobre ella otra más corta y abierta por delante, vestimenta que se completaba con un manto de escaso largo.

El color de la vestimenta de Cristo fue uno de los temas que dieron de qué hablar a más de un escritor. Francisco Eximenis decía que *Jesús andaba descalzo a pesar de que alguno ha dicho que usaba sandalias, así como también los Apóstoles; no llevaba calzas sino paños, camisa no usaba y se vestía con dos gonelas que llegaban hasta los pies y sobre ellas una túnica hilada de color morado, la*

[11] Según Bertelli es posible que haya sido trabajada en Siena por un maestro del círculo de Bartolo de Fredi.

[12] Entre los múltiples grabados que difundieron esta imagen se puede contar el de Julián Más, quien dibujó la barba y el cabello de forma simétrica, lo cual no concuerda con el original.

[13] Gonzalo Obregón: *La iglesia del Colegio de Niñas,* A.I.I.E., n. 20, México, 1952, p. 25.

cual no era cosida con aguja, hecha por su gloriosa Madre en los años en que nació y que crecía con El y estos vestidos eran amplios y le caían por los brazos y El plegaba delante del cuello y el pecho... y la ceñía con una cuerda grosera y tenía por abrigo un manto de burel...[14]

Interián de Ayala tenía por muy probable que usó el color pardo en sus vestiduras, *siendo el color pardo el propio color de la lana que no ha recibido ningún tinte: lo cierto es que no usó de color blanco...* y juzga que *no fueron demasiado viles o despreciables y mucho menos sucias ni rotas, sino decentes y comunes.*

En cuanto a las piezas que componían dicha indumentaria, opina que *usó de túnica interior que nosotros llamamos camisa, porque si usó de algún género de calzones, es cosa menos averiguada, y si así como se puede afirmar con mucha facilidad, así también es muy arduo y difícil de probarlo.* Apoyándose en las Escrituras en aquello de que la túnica era inconsútil repite la leyenda de que la había tejido la Virgen y que crecía juntamente con Él.[15]

Los cuadros que representan este tipo de retrato son mexicanos y del siglo XVIII, tan parecidos que es aceptable pensar que están basados en un modelo común, incluso las inscripciones que aparecen en los respectivos pies son muy similares. Ellas nos informan que la imagen representa la figura y el traje de Cristo de acuerdo con la descripción de San Anselmo: *Forma y traxe de CHRISTO SEÑOR NUESTRO, conforme escrivió San Anselmo, y retrató San Lucas.*

– José de Páez, 1765, Misión franciscana, Santa Bárbara, California, Estados Unidos de América.
– Anónimo mexicano del siglo XVIII, Museo de Arte, Filadelfia, Estados Unidos de América.

VISIÓN DE MARINA DE ESCOBAR

La Madre Marina de Escobar reorganizó en España la Orden del Santísimo Redentor –que originariamente había fundado Santa Brígida en Suecia– ayudada por el jesuita Luis de la Puente, su director y consejero.

En cierta oportunidad, como tuviera grandes deseos espirituales de conocer más acerca de la vida del Señor y, entre otras cosas, cómo vestía, se le presentó Jesucristo en actitud grave y sencilla a la vez, de pie, con las manos juntas, vistiendo una simple túnica talar que llegaba hasta los pies, ceñida a la cintura, y cubierto con un manto del mismo color gris e igualmente largo. Como en ciertos casos pintaron de negro dicho vestido le advino a esta imagen la equívoca denominación de "Cristo jesuita".

Algunas veces hace pareja con el retrato de la Virgen de similar composición, como se verá en la parte correspondiente, pero hay otras versiones decididamente raras, conservadas en Cuzco, en las que un *vultus trifrons* reemplaza la cabeza de Cristo.[16]

Esta imagen se difundió por toda América, a juzgar por la ubicación de los ejemplares registrados. Las diferencias que existen entre ellos no modifican lo substancial de la figura sino que agregan elementos secundarios, tales como ángeles adoradores, un mayor número de querubines o un paisaje. La mudanza más trascendente es el ya citado reemplazo por el rostro triple.

[14] Gabriel Llompart: "Apuntes folklóricos de la '*Vita Christi*' de Francesc Eiximenis", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Tomo XXXV (1979-1980), Madrid, 1980, p. 92.
[15] Juan de Interián de Ayala: *op. cit.*, Barcelona, 1883, Libro primero, p. 78 y Libro tercero, cap. IX, p. 256 y sigs.
[16] Conventos de las Carmelitas y de las Nazarenas.

Visión de María de Escobar, Compañía de María, Bogotá, Colombia.

Las variaciones antes citadas podrían explicarse por las diferencias que han de presentar los distintos grabados que circularon no sólo por América sino también por Europa, como la lámina abierta en París en el siglo XVII, probablemente tomada de un original flamenco.[17]

La misma visionaria dice que veía a Cristo *en cuanto hombre innumerables veces, y aunque una, o otra vez dudó si le havía visto con los ojos corporales, más de lo ordinario siempre lo veía no más que con los ojos del alma ilustrados con una luz especial que le descubría, ya como un Niño, ya como crucificado, pero lo más ordinario era en su propio rostro y estatura de varón perfecto, de edad de treinta y tres años, como está en el cielo; la cual no es muy alta ni pequeña, sino en buena proporción y aunque en diversos tiempos le veía con vestimentas muy ricas y misteriosas; más la ordinaria era honesta de un morado o leonado oscuro, larga hasta los pies, a modo de loba, o sotana, cerrada por delante que traen algunos Eclesiásticos, y encima de ella uno como manto del mismo color me-*

[17] En el catálogo de los Wierix, debido a Marie Mauquoy-Hendricks: *Les estampes des Wierix*... Bruxelles, MCMLXXVIII, pl. 306, no se hace referencia al autor. Tampoco en la reproducción aparecida en la *Gazette des Beaux-Arts*.

Visión de María de Escobar, grabado anónimo francés del siglo XVII.

nos largo que la loba, y sin cuello, preso en sus hombros, y por allí muy ancho, descubriéndose por el cuello y bocas de las mangas algo como lienzo muy blanco, el cabello largo hasta los hombros, partido al medio, y en la cabeza una como diadema de oro finísima, y en todo esto representaba tanta autoridad y magestad que mostraba bien ser tan verdadero Dios como verdadero hombre...[18]

- Juan Correa, siglo XVII, Museo Colonial de San Carlos, Antigua, Guatemala.
- Anónimo colombiano del siglo XVII, Compañía de María, Bogotá, Colombia.
- Anónimo colombiano del siglo XVII, monasterio de Santa Clara, Tunja, Colombia.
- Anónimo colombiano del siglo XVII, convento de San Francisco, Tunja, Colombia.
- Gaspar de Figueroa, siglo XVII, iglesia de Santa Clara, Bogotá, Colombia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.

[18] *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen doña Marina de Escobar natural de Valladolid sacada de lo que ella misma escrivió de orden de sus Padres Espirituales, y de lo que sucedió en su muerte. Escrita por el venerable Luis de la Puente de la Compañía de Jesús su confesor...* [falta pie de imprenta]. (Madrid, 1673)

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de las Nazarenas, Cuzco Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo arequipeño del siglo XVII?, monasterio de Santa Teresa, Arequipa, Perú.
- Anónimo peruano? del siglo XVIII, iglesia parroquial, San Antonio de Areco, Argentina.

JESÚS SALVADOR DEL MUNDO

Es ésta una de las imágenes más difundidas de Jesucristo y lo muestra bendiciente y sosteniendo el orbe. Como tipo procede directamente del *Pantocrátror*, pero simplificado ya en el siglo XVI y del cual sólo conserva la majestuosidad.

- Anónimo del siglo XVI, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
- Escultor anónimo guatemalteco del siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Antigua, Guatemala.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo peruano del siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Jujuy, Argentina.

JESÚS REDENTOR DEL MUNDO

Imagen que se puede confundir con la anterior y con la cual tiene muchos aspectos en común; la diferencia una serie de elementos iconográficos, que son propios de esta imagen, tales como: gran cruz de madera, instrumentos de la Pasión, esqueleto, mujer, serpiente, orbe, etc.

El sentido propio deriva del significado de la palabra "redención", o sea *rescatar o sacar de la esclavitud al cautivo mediante precio.*[19]

Un ejemplo definido de esta representación es el cuadro atribuido a Mateo Mexía, pintura que repite casi textualmente la composición de un grabado de Juan de Courbes.[20]

Jesús está de pie, bendiciendo con el brazo derecho en alto, gesto propio de esta iconografía, mientras sostiene una gran cruz de madera y algunos de los elementos de la Pasión: lanza, hisopo, etc. Bajo sus pies están los símbolos del pecado el mundo y la carne, que en la pintura han sido reemplazados por el Sol y la Luna. A ambos lados del Redentor hay grupos de santos de toda condición.

- Mateo Mexía (atrib.), siglo XVII, Museo Gijón y Caamaño, Quito, Ecuador.

[19] *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1970 y su distinto significado respecto de "salvar", que se refiere a *Librar de un riesgo o peligro; poner en seguro.*

[20] José Manuel Matilla: *La estampa en el libro barroco.* Juan de Courbes., EPHIALTE, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1991, cat. 153.

Jesús Salvador del Mundo, San Francisco, Jujuy, Argentina.

Ciclo de la Infancia

Hechos anteriores a la Natividad

María y José van a Belén a empadronarse

Este pasaje junto con los que siguen, corresponde a los preludios de la Natividad y se apoya en el texto del Evangelio de San Lucas (2, 1-6), que es el que brinda mayor información sobre ese período de la vida de Cristo: *Sucedió que por aquellos días salió un edicto de César Augusto ordenando que se empadronase todo el mundo. Este primer empadronamiento tuvo lugar siendo gobernador de Siria Cirino. Iban todos a empadronarse, cada uno a su ciudad. Subió también José de Galilea, de la ciudad de Nazaret, a Judea, a la ciudad de David, que se llama Belén, por ser él de la casa y familia de David, para empadronarse con María, su esposa que estaba encinta.* También en los *Apócrifos*[21] y en la variada literatura piadosa que se ha sucedido desde la Edad Media.

Del tema que se trata sólo se ha reconocido un ejemplar en Brasil. María y José van de camino en un paisaje que recuerda al de la zona donde se pintó la obra, en medio de colinas con árboles y palmeras. La Madre de Dios se da vuelta para hablar con su esposo mientras señala a Belén, que aparece a lo lejos como una ciudad fortificada.

– Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de Nuestra Señora de la O, Sabará, Brasil.

María y José pagan el censo en Belén

Como el tema anterior, éste procede del mismo texto de Lucas que se cita en el caso precedente.

Cada uno de los cabeza de familia entregaba un denario, pero antes de darlo *al presidente de la provincia* [...]*en nombre propio y en nombre de los demás individuos a quienes representaba, colocaba la moneda sobre su frente y en voz alta y delante del pueblo, se declaraba súbdito del imperio romano. De la expresión latina* propio ore fassio *(reconozco con mis propios labios) derivó posteriormente la palabra profesión.*[22]

Esta escena se desarrolla, por lo general, en un espacio abierto, a veces como una plaza. Los esposos se acercan a la mesa donde están los funcionarios, un recaudador y el escribiente, para entregar una moneda, acción que en ocasiones realiza José, como correspondía (Villalpando) y en otras la Virgen (La Merced, Cuzco).

[21] Protoevangelio de Santiago y Pseudo Mateo.
[22] Santiago de la Vorágine: *La leyenda dorada*, I, Madrid, 1982, p. 53.

- Cristóbal de Villalpando, 1706, convento de Guadalupe, Zacatecas, México.
- Enconchado mexicano del siglo XVII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.

María y José pidiendo posada

Escena que procede del versículo 7 del capítulo segundo del Evangelio de Lucas: *...y recostóle en un pesebre, porque no había lugar para ellos en la posada.* Algunas de las meditaciones, y también el teatro medieval, divulgaron este episodio enriquecido con ciertas consideraciones pías, en un caso, o con las conocidas groserías, en otros.

María está montada en un borrico, tocada en ocasiones con un sombrero de viaje, mientras José habla con el posadero que le señala una gruta, o unas ruinas romanas, único sitio en que se podían albergar, pues el gentío, a causa del empadronamiento, era tan grande que no quedaban lugares libres. Como no pueden faltar los ángeles, uno lleva la brida y su compañero un hato de paja para alimentar al jumento, mientras otros, dentro de la gruta, se ufanan en dejar limpio y arreglado, en la medida de lo posible, lo que será el mísero alojamiento del Salvador.

María y José pidiendo posada, Arzobispado, Cuzco, Perú.

La iconografía mexicana, en cambio, como en otras ocasiones, sigue su propio derrotero y muestra a María y a José solos y de pie, junto a la puerta del hospedaje, donde son rechazados por el posadero y su mujer. A veces es de noche y, entonces, hay un niño que ilumina la escena con una vela.[23]

- Juan Rodríguez Juárez, 1726, Catedral, México D.F., México.
- Miguel Correa, siglo XVII, iglesia, Cusárare, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de Santa Bárbara, Cholula, México.
- Enconchado mexicano del siglo XVII, Museo de América, Madrid, España.
- Camargo, siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.
- Diego Quispe Tito, 1681, Catedral, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, antes en el monasterio de Santa Teresa, Córdoba, Argentina.

NATIVIDAD DE CRISTO

El tema de la Natividad de Cristo puede ser ordenado atendiendo no tanto a la sucesión cronológica de los episodios sino a su jerarquía:[24] adoración de los padres, presentación del Niño al Padre por María y José, adoración y presentación de San Miguel, adoración de los ángeles, anuncio y adoración de los pastores.

Explica Ribadeneyra que *Quando llegó aquella dichosa hora y se cumplió (como dice San Pablo) la plenitud del tiempo en que Dios había determinado vestirse de nuestra carne, y hacerse hombre, uniéndose a la humana naturaleza por unión hipostática, y personal, por pagar los pecados del hombre y habiéndole antes dado todas las cosas que crió, y un vínculo tan apretado e indisoluble, que Dios fuese hombre y el Hombre Dios. Escogió para un misterio tan alto, e incomprensible a una Doncella llamada María...*

La iconografía de este trascendente asunto que llega a América es la difundida a partir del siglo XIV. Esta, a su vez, desplazó la antigua fórmula llamada "siríaca", por Emile Mâle, que muestra a María acostada como las demás parturientas.[25] Dicho especialista diferencia esta composición de la que designa con el nombre de "helenística" en la que se destaca la exención de la Virgen de la culpa original y, por lo tanto, de los dolores del parto, idea que se ponía en evidencia mostrándola sentada como una matrona. Tal sería el caso del sarcófago del siglo IV conservado en el Museo de Letrán.

En todas estas representaciones, ya sean las antiguas y medievales como las más modernas del siglo XVI, se pretendía destacar el misterio de la Encarnación del Verbo a través de la relación Madre-Hijo. En unos casos se acentuaba el carácter trascendente y sacral de la imagen; en otros, algunos aspectos más en consonancia con la naturaleza humana.

Ciertos detalles concurren a definir los distintos modos de representar la escena del nacimiento de Cristo, en primer término, el lugar donde se desarrolló el hecho que puede ser una

[23] Es posible constatar que en los talleres cuzqueños circuló la estampa de Jerónimo Wierix que integra una serie grabada: VITA DEIPARAE VIRGINIS MARIAE *Ieronimus Wierx* [sic] *invenit incidit et scudit Cum gratia et Privilegio Piermans*; 32 planchas; la novena es la que corresponde al tema que se estudia.

[24] En esto se sigue la idea de F.J. Sánchez Cantón: *Nacimiento e Infancia de Cristo*, B.A.C., Madrid, MCMXLVIII, p. 13.

[25] Emile Mâle: *L'art religieux du XII^e Siècle*, París, 1947, p. 59.

Adoración de los pastores, monasterio de Santa Clara, Cuzco, Perú.

cueva o el abrigo de una cabaña o cobertizo, o bien, un edificio clásico, todos ellos en estado ruinoso. Débese advertir que ninguno de esos sitios son indicados en los Evangelios canónicos, pues Lucas sólo nos informa que María recostó a su Hijo en un pesebre *porque no había lugar para ellos en la posada.* Más adelante, cuando refiere la visita de los pastores, el pesebre es nuevamente citado, pero no dice donde se hallaba, lo cual ha posibilitado un gran despliegue de la fantasía por parte de los artistas que han creado albergues de forma muy variada.

La cueva procede de los *Apócrifos de la Natividad y de la Infancia.* El *Protoevangelio* de Santiago y *el Evangelio Árabe de la Infancia* dicen que habiéndole llegado a María la hora del parto y no teniendo donde alojarse, se cobijó con su esposo en una cueva que había en esa parte del camino. Luego San José la dejó allí, pues debía ir en busca de una partera hebrea. Más fantástico, el Pseudo Mateo, indica que se trataba de una cueva subterránea y oscura que se iluminó repentinamente cuando entró la Virgen. Sea como fuere, el hecho es que, según estas narraciones, Jesús no nació en Belén sino en un lugar del camino.

Esta versión de la cueva fue la más aceptada por la mayoría de los autores. Interián de Ayala se expide largamente acerca del tipo de cueva que, según él, se llamaban *"caravanserais" o "caravanseras" [caravansares] donde gratuitamente se les daba, no de comer, sino techo donde albergarse y defenderse de la inclemencia de los tiempos a los viandantes*[26] y *rechaza la casita medio arruinada, cuyo techo mal envigado o no bien defendido con pajas, sostiene dos postes de piedra o de madera medio carcomida.*

El autor de la *Leyenda Dorada* se refiere a un cobertizo público, *un albergue o tenada que había en las afueras del pueblo en un sitio donde acudían los habitantes de Belén a divertirse los días de fiesta, y si hacía mal tiempo se refugiaban bajo su techumbre para merendar o charlar,*[27] mientras que el Pseudo Buenaventura no especifica de qué tipo de construcción se trataba, pero agrega que como San José era carpintero, *tal vez hizo alguna obra para encerrarse adentro.*

Empero, en el campo de las artes plásticas la gran variedad de forma de los habitáculos dentro de los cuales se desarrolla la escena demuestra que no siempre los textos estuvieron de acuerdo con las ideas de los artistas, por lo menos a partir del siglo XV, en el que la introducción de las formas clásicas va a agregar, sin proponérselo, alusiones simbólicas,[28] un elemento pintoresco acorde con la cultura del momento.

Es posible que la razón del estado ruinoso del albergue se deba al hecho de que, al haber sido rechazados María y José en la posada de Belén sólo les quedaba un lugar poco confortable, que en ciertas pinturas señala el posadero, circunstancia que ha dado pie a múltiples escritores piadosos para proponer a la consideración de los fieles *cómo Jesús nació con tanto desabrigo y pobreza, con la vileza del establo y la aspereza del tiempo riguroso y no como Rey del Cielo y de la Tierra.*

Respecto de la hora del nacimiento, los comentaristas agregan, deduciéndolo de la aparición del ángel a los pastores, que fue de noche y, más aún, en la medianoche de un sábado 24 al domingo 25 de diciembre, a pesar de que muchos de ellos conocían los múltiples problemas derivados de la fijación de la fecha de la Navidad. Santiago de la Vorágine recuerda además que el cómputo de 6000 años desde la Creación de Adán *la puso en circulación Metodio, basándose más en presupuestos místicos que en criterios cronológicos,* y que Eusebio de Cesarea afirmó en su *Crónica* que fue el año 5199. Otras de las razones aducidas para explicar el nacimiento nocturno del Salvador se apoya en un texto del *Libro de la Sabiduría*: *Et nox in suo cursu medium iter haberet.*

[26] Juan Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, Capítulo primero, p. 172 y sigs.
[27] Santiago de la Vorágine: *op. cit.*, p. 53.
[28] Alguien ha querido ver en ellas el fin del paganismo.

Veamos cómo se representaron las figuras de María, José y el Niño en la pintura colonial. María aparece arrodillada, adorando a su Hijo Dios, o bien sentada, levantando delicadamente la sábana para mostrarlo a los pastores que habían acudido avisados por el ángel, o también de pie, actitudes que por otra parte derivan directamente del arte contemporáneo de Europa. En ambos continentes –el europeo y el americano– tales composiciones se repiten como un clisé.

La genuflexión de la Virgen procede, como lo ha explicado Réau a partir de un estudio de Cornell, de las Revelaciones de Santa Brígida.[29] María se le apareció a la santa en Belén en el transcurso de una peregrinación que realizara en el año 1370 y le mostró como había dado a luz de rodillas al tiempo que, con los brazos levantados invocaba al Señor. El Niño nació rodeado de luz, de una luz más intensa que el sol y que opacaba la de la vela que había encendido José. Luego lo adoró diciendo: *Bien venido seas, mi Dios, mi señor y mi Hijo.* Luego, lo envolvió en los paños que ya había dispuesto y lo abrazó sobre su pecho.

Ribadeneyra recoge la versión de Santa Brígida y lo mismo Pacheco, aunque no la nombra, y aconseja: *Píntese a la Virgen, dentro de la cueva arrodillada con túnica y manto.*[30]

En cuanto a la posición sedente, nada dicen los escritores religiosos ni los tratadistas, pero coincide con el significado que se le atribuía en los primeros momentos del arte cristiano pues, como la Virgen había dado a luz sin sufrimiento y no como las demás mujeres, pudo recibir sentada a los pastores. En este punto del parto indoloro y de la preservación de la virginidad, están de acuerdo la mayoría de los teólogos y escritores de las iglesias de Occidente y de Oriente. En la Iglesia Católica, la creencia fue reforzada y convertida en doctrina por el Concilio de Trento. El hecho puede explicarse siguiendo a Suárez cuando trata acerca de si los ángeles pueden trasladarse de un punto a otro sin pasar por los puntos intermedios. De la misma *manera salió Cristo del útero de la Virgen* como luego del sepulcro.[31]

También, es a partir de ese momento cuando la figura de San José adquiere una dignidad y participación más acordes con su santidad y no segregado del grupo de María y su Hijo, o dedicado a tareas humildes como las que se le asignaron en los misterios medievales. De más está recordar que es en esa época en que el culto a San José cobró nuevos significados, sobre todo por la particular devoción de Santa Teresa, forma de veneración que ha ido en aumento hasta nuestros días.

Él aparece prosternado junto a la Virgen y de igual forma. *Levantóse enseguida la Virgen, llevando en sus brazos al Niño, y ambos, esto es, ella y José, lo pusieron en un pesebre, e hincados de rodillas, lo adoraron con inmensa alegría y gozo.*[32] En sólo dos casos[33] sostiene una vela encendida como en las antiguas pinturas de la Edad Media tardía, para indicar que el acontecimiento tenía lugar durante la noche. Dicha candela tiene su fuente literaria en las citadas Revelaciones donde se señala la luz que irradiaba el divino Infante: *La luz divina absorbió totalmente la luz terrenal...* Fue Panovsky quien relacionó esa fuente literaria con las artes plásticas desechándose así el origen teatral propuesto por Mâle. La candela aparece en Italia por primera vez en una tabla de Niccolo di Tomaso.

[29] *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida Princesa de Suecia*, Madrid, 1901, Libro Séptimo, Revelación XVII; Louis Réau: *op. cit.*, p. 225; Henrik Cornell: *The Iconography od the Nativity of Christ*, Upsala.

[30] Francisco Pacheco: *Arte de la pintura*, Tomo segundo, Madrid, 1866, p. 218.

[31] Francisco Suárez: *Opera Omnia*, Tomo II, *De Angelis*, Libro IV, Venecia, 174, p. 283. Agradezco al Dr. José E. Burucúa esta cita bibliográfica.

[32] *Celestiales Revelaciones de Santa Brígida*... p. 450.

[33] Maestro venezolano del taller de los Landaeta, col. Leopoldo García Quintero, Caracas, y Felipe Guamán Poma de Ayala: *Nueva corónica y buen gobierno*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1993, pág. 69, Lám. 90 (91).

Adoración de los pastores, monasterio de San José, Córdoba, Argentina.

Jesús niño es presentado envuelto en pañales o bien desnudo, contra lo cual reaccionaron fuertemente algunos tratadistas, en particular Pacheco e Interián. La primera forma coincide con el texto bíblico, puesto que la señal que se dio a los pastores fue que lo hallarían de ese modo: *...y esto os servirá de señal: encontraréis un niño envuelto en pañales y acostado en un pesebre.*[34]

Pacheco acepta que el Niño, recién nacido, esté *desnudo puesto en la tierra sobre el heno y que de allí lo levantó [María] para envolverlo y ponerlo en el pesebre,* descripción que parece hacerse eco de los escritores medievales ya citados. Sin embargo, aunque reconoce que es *más hermoso un niño desnudo que envuelto,* prefiere la verdad, por ser más hermosa aún, y *así es más seguro bajar la cabeza y conformar la pintura con la Escritura.* Por otra parte, ello estaría de acuerdo con los sentimientos maternos. *Error intolerable* llama Interián *por no decir bien esto con la piedad de una Madre tan cuidadosa, en una región y estación de tiempo que, aunque no era excesivamente frío, lo era bastante.*

El otro aspecto que hace a la cuestión es el de la luminosidad del recién nacido. Santa Brígida habla de ello, como se ha visto, y los pintores –quizás apoyándose en ese texto– lo han mostrado así como Geertgen tot Sint Jan, en el último cuarto del siglo XV; desnudo sobre las pajas, iluminando el rostro de la Virgen y de los ángeles que lo rodean, mientras que el de José se esfuma en la penumbra.[35] A partir de ese momento son varios los maestros que reproducen tal efecto lumínico, que en América fue repetido muy pocas veces.[36]

El buey y el asno, infaltables en la escena navideña por ser complementos obligados, pero de los cuales no hay citas en los libros canónicos, aparecen ya en el siglo IV y así siguieron hasta nuestros días. A veces están de pie o bien genuflexos, acompañando en esa postura la adoración de María, José, los pastores y los ángeles. Son citados por el Pseudo Mateo, cuya versión más antigua se remonta al siglo VI, aunque debemos referirnos a un sarcófago del IV, del Museo de Letrán, pues ahí ya están presentes.[37] Dice en el capítulo XIV: *Tres días después de nacer el Señor, salió María de la gruta y se aposentó en un establo. Allí reclinó al Niño en un pesebre, y el buey y el asno le adoraron. Entonces se cumplió lo que había sido anunciado por el Profeta Isaías: "El buey conoció a su amo, y el asno, el pesebre de su Señor".*

Hasta el severo Interián aceptó la presencia de esos animales apoyándose para ello en las opiniones de San Agustín, San Ambrosio, Orígenes, Eusebio de Cesarea y otros, además de un texto de Habacuc: *En medio de dos animales serás conocido, cuando se vayan acercando los años...*

ADORACIÓN DEL NIÑO POR MARÍA Y JOSÉ

Un fragmento de Lope de Vega servirá para ilustrar el tema citado. *Entonces,* dice, *pusieron con grande reverencia al Niño benditísimo sobre las pajas del pesebre, entre aquellos dos animales, y, de rodillas, comenzaron a contemplarle, hablarle y darle mil amorosos parabienes de su venida al mundo.*[38]

Fue esa la primera adoración que recibió el Cristo encarnado y la modalidad elaborada para mostrarla ha sido la de colocar a María y a José de rodillas junto al pesebre donde está el

[34] Lc. 2, 12.
[35] *National Gallery,* Londres.
[36] Juan Correa, en México y Miguel de Berrío en el Alto Perú.
[37] La asna, empero, figura en el Protoevangelio de Santiago y era la que montaba la Virgen durante el trayecto que tuvo que recorrer entre Nazaret y Belén.
[38] Lope de Vega: *Los pastores de Belén,* tomado de F.J. Sánchez Cantón: *op. cit.,* p. 25.

Niño, escena que numéricamente es inferior respecto de aquella que incluye la presencia de los pastores o de los Reyes Magos. Otra nota predominante en esta composición es la simetría, pues es muy común que el pesebre se encuentre ubicado en el centro y a ambos lados los padres: María siempre a la derecha, por ser el lugar de honor, y José en el opuesto. Tampoco faltan los consabidos ángeles con la filacteria donde se lee *Gloria in Excelsis Deo.*

Es ejemplar curioso la pintura del monasterio dominico de Cuzco (Perú) por cuanto el Divino Infante está dentro de una esfera transparente, con un fondo de cielo estrellado en cuya parte superior aparece la cabeza radiante de Dios Padre y, a ambos lados, las del buey y el asno.

- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, col. Pedro Navas Pardo, Bogotá, Colombia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.[39]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de Santo Domingo, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Melchor Pérez Holguín, siglo XVII, Museo de la Moneda, Potosí, Bolivia.

PRESENTACIÓN DEL NIÑO AL PADRE POR MARÍA Y JOSÉ

Tema extraño, éste, como el que le sigue, de la presentación de San Miguel, cuyo ámbito de difusión pareciera restringirse al Perú, pues es en ese país donde se han pintado los ejemplares conocidos.

Del estudio se deduce que no hay una fórmula ya que, en algunos cuadros es la Virgen quien presenta el Niño Jesús al Padre Celestial y San José en otras, diferencias que se apoyan en ideas de orden diverso. En el primer caso, la iconografía resalta la maternidad divina de María, escogida por Dios para ser madre del Redentor. Por lo tanto, le corresponde a Ella presentar a su Hijo al Altísimo, que aparece arriba, en una gloria.

María, considerada física y fisiológicamente, es Madre de Jesús-Hombre, mientras que, considerada teológicamente, es Madre de Jesús-Dios y considerada moralmente es Madre de Jesús-Redentor.[40]

En el segundo caso, le corresponde a San José por ser el padre legal del Niño y, además, quien establece los vínculos con la casa de David, de donde debía nacer el Mesías.

El cuadro que mejor representa la primera idea es el atribuido a Marcos de Ribera, en el que la Virgen se adelanta y ofrece su Hijo a un majestuoso Padre Celestial que aparece en su trono de nubes y abre los brazos bondadosamente. Los ángeles que habían bajado a la Tierra se arrodillan con respeto mientras David, acompañado por Moisés, contemplan con admiración la presencia del Mesías esperado.

En algunas pinturas son los padres quienes ofrecen conjuntamente al Niño Jesús. En una de ellas hay también un ángel que corta flores de un vergel y ofrece el lirio de pureza. En otra se ha añadido la paloma del Espíritu Santo, que desciende sobre María y José, quienes están en un dilatado paisaje con árboles, montañas y el mar en la lejanía.

En cambio, en otros, la idea de la primacía de José es manifiesta, pues es él quien tiene el Niño en sus brazos mientras la Virgen se inclina o está de rodillas.

[39] En la iglesia de Santo Domingo de la misma ciudad hay un ejemplar posterior, casi igual, lo cual hace pensar en una fuente grabada común.

[40] Cyril Vollert S.J.: "Principio fundamental de mariología", en *Mariología*, B.A.C., Madrid, MCMLXIV, p. 441.

- Marcos de Ribera (atrib.), siglo XVII, iglesia de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de San Pedro, Cuzco, Perú.
- Anónimo arequipeño del siglo XVIII, Catedral, Arequipa, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, monasterio de clarisas, Moreno (Pcia. de Buenos Aires.), Argentina.

ADORACIÓN Y PRESENTACIÓN DEL NIÑO POR SAN MIGUEL

Un tema poco difundido en la pintura americana y raro en la europea es el de la adoración y presentación del Niño al Padre y a la corte celestial por el arcángel Miguel. Entre los casos anotados hay uno mexicano y cuatro peruanos. Ejemplo europeo es el lienzo de Teodoro van Loon en el *béguinage* de Bruselas[41] y no deja de ser sugestivo que este asunto haya sido pintado en Flandes, región tan ligada, como sabemos, al arte americano.

A pesar de la escasez de dichas representaciones se pueden señalar variantes. En ciertos casos el arcángel, vestido con todos los arreos militares, está de pie y eleva el Niño hacia el Padre y el Espíritu Santo que se hallan en el cielo empíreo. En otros, está de hinojos y despojado reverentemente de su casco que ha depositado en el suelo, mientras que la versión limeña muestran a un único ángel como actor.

También hay casos en los que Miguel aparece acompañado por otros espíritus angélicos o simplemente está presente cuando los pastores acuden a adorar al Niño, lo cual confirma lo que antes se dijo respecto de que en este ciclo los temas han sido combinados en más de un caso.

- Anónimo mexicano del siglo XVII?, Hospital de Jesús, México D.F., México.
- Anónimo limeño? del siglo XVIII, Casa de Ejercicios de Santa Rosa de Lima, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño? del siglo XVIII, antes en la estancia Cánepa Villar, Salta, Argentina.

ADORACIÓN DE LOS ÁNGELES

La adoración de los ángeles, episodio verosímil aunque no evangélico, es un tema complementario y aparece en la pintura española desde muy antigua data (s. XIV). Los espíritus angélicos suelen integrar los coros y orquestas celestiales, volar alrededor del albergue de Belén o estar arrodillados, adorando al recién nacido.

Dos son los textos, entre otros muchos, que han podido servir de apoyo para la creación de este tema: un versículo de San Lucas (2, 15) y el del Pseudo Buenaventura:[42] *Nacido, pues, el Señor, gran multitud de ángeles que allí estaban le adoraron como a su Dios*[...] *después subieron al cielo*

[41] Antonio Boschetto: *Di Theodoor van Loon e di sui dipinti a Montaigne*, Paragone, 239, Florencia, 1970, lám. 37b.

[42] Cap. VII, "Del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo y de otras cosas que en él acaecieron", Madrid, 1893. La edición consultada es la traducción directa del latín por los PP. del Colegio de Misioneros para Tierra Santa y Marruecos, de la ciudad de Santiago de Compostela.

con cánticos e himnos, anunciado lo mismo a sus conciudadanos. Llena de alegría aquella corte soberana habiendo celebrado una gran fiesta y dando alabanzas y acciones de gracias a Dios Padre, vinieron cuantos allí estaban, unos después de otros, según sus órdenes, a ver el rostro de su Señor Dios, recién nacido, y adorándole con toda reverencia, lo mismo que a su Madre, le daban alabanzas y cantaban himnos.

ANUNCIO Y ADORACIÓN DE LOS PASTORES

San Lucas dedica un largo párrafo a este hecho, en el capítulo 2 desde el versículo 8 al 20. Cuenta en él que, durante la noche, los pastores que cuidaban el ganado cerca de Belén vieron un ángel luminoso que se les apareció llenándolos de temor, pero el espíritu celestial los tranquilizó anunciándoles la buena nueva del nacimiento del Redentor *en la ciudad de David.* Indicóles al mismo tiempo como lo reconocerían: yaciendo en un pesebre, envuelto en pañales. En ese mismo momento *se dejó ver un ejército numeroso de la milicia celestial, alabando a Dios y diciendo Gloria a Dios en lo alto y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.*

Al llegar los pastores a Belén, *certificaron de cuanto se les había dicho* y de regreso divulgaron la noticia alabando todo el tiempo al Señor. *María, empero, conservaba todas esas palabras ponderándolas en su corazón.*

En cuanto al ángel, la mayor parte de los autores que han tratado el asunto, consideran que es Gabriel y, agrega Pacheco, que *la aparición tuvo lugar junto a la torre de Ader, que es lo mismo que de ganado (a donde lo había guardado antes Jacob) la cual estaba mil pasos de la ciudad de Belén.*[43]

La *Leyenda Dorada* brinda más información aún, pero no nos consta su exactitud. El grupo de pastores se había reunido *como lo hacían habitualmente en las dos temporadas del año en que las noches son más largas o más cortas. Los antiguos gentiles, en el solsticio de verano, que ocurre hacia la fiesta de San Juan, y en el de invierno cae cerca de Navidad, solían permanecer en vigilia durante la noche para dar culto al Sol. Esa costumbre estaba muy arraigada entre los judíos, que acaso la copiaron de los paganos con quienes convivieron mucho tiempo.*[44]

La Adoración de los pastores aparece tardíamente, hacia el siglo XV, aunque el arte español cuenta con un ejemplar anterior, en la Puerta del Reloj de la Catedral toledana, esculpido hacia 1280.

En algunas obras, la escena del anuncio es relegada al fondo como episodio complementario, pero en ciertos casos ha sido tratada como un tema especial. *Con la Adoración de los pastores, la representación artística de la Natividad alcanza su plenitud,*[45] pero hacer mención de los casos registrados requeriría un trabajo prolijo e inagotable por las numerosas variaciones en los detalles secundarios.

Uno de ellos es el referido a la presencia de pastoras que también figuran en el teatro de los Misterios y que, junto con los pastores, ofrecen regalos tales como huevos, aves o una jarra de leche. Se entendió que por razones morales, y también de seguridad, no era correcto que las mujeres permanecieran junto con los varones cuidando el ganado; se explicó empero, que ellas se plegaron al grupo de los pastores cuando éstos propalaron la noticia de la llegada del Mesías por las calles de Belén. Pero, lo que más dio impulso a la presencia de estas mujeres fueron los grabados sobre pin-

[43] Francisco Pacheco: *op. cit.*, p. 219.
[44] Santiago de la Vorágine: *op. cit.*, p. 56.
[45] F.J. Sánchez Cantón: *op. cit.*, p. 47.

turas de Rubens, particularmente la que lleva un jarro sobre su cabeza y la que ofrece de rodillas una canasta con huevos.

Los escritores sagrados nada dicen de la cantidad que se reunió en el establo de Belén y si llevaban o no regalos, como quiere la leyenda, cuestiones éstas que brindaron a los pintores y escultores la oportunidad de introducir múltiples detalles curiosos. La tradición medieval fijó en tres su número, manteniendo así la simetría con los Reyes Magos, pues éstos representaban a los gentiles como aquellos a los judíos. Es posible advertir que dicho número permanece en ciertas pinturas coloniales, como en algunas obras del mexicano Juan Correa (Museo de Filadelfia y Catedral de Durango) y en otras peruanas y altoperuanas.

Las pastoras aparecen asimismo en el siglo XV, incorporadas al grupo de los que se acercan al pesebre del Niño Jesús, aunque ello se contradice con la costumbre de que el cuidado nocturno de las ovejas correspondía exclusivamente a los hombres. Se supone que, como ellos difundieron la noticia entre la población rural, ésta fue acogida con simpatía por las mujeres.

Constatamos que en América no solamente se mantuvo la presencia de las pastoras sino también, y al parecer, los significados que en la Edad Media se asignaron a los regalos ofrecidos. Así, por ejemplo, en una pintura de Gaspar Miguel de Berrío un pastor está carneando una oveja con cuya piel San José haría una pelliza para el Niño, mientras otro lleva sobre sus hombros un cordero con las patas atadas, que recuerda el sacrificio de Cristo.[46]

Empero, la riqueza expresiva, movimiento y número de los grupos pastoriles reunidos en torno al pequeño Jesús, supera por lo general el esquema simbólico anotado. A partir del siglo XVI, y sobre todo en los siguientes, el gusto por lo pintoresco y familiar modificó la escena.

Las que sí desaparecieron, y definitivamente, son las dos parteras que San José había ido a buscar, llamadas Salomé y Maia o Zalomi en la versión occidental. Una de ellas no creyó en la virginidad de María y por ello fue castigada. El golpe de gracia se lo dio Molanus y los teólogos tridentinos, aunque ya había precedentes más antiguos que negaron la existencia de dichas mujeres. El más contundente fue San Jerónimo que apostrofó contra esas fábulas que llamó *delirios de los apócrifos y* repitiendo indignado que en el nacimiento de Cristo no participó ninguna mujer *pues María fue ella misma Madre y partera.* Con las parteras también desapareció el tema del Baño del Niño.

- Andrés de la Concha, siglo XVI, retablo, Yanhuitlán, México.
- Simón Pereyns, siglo XVI, retablo, Huejotzingo, México.
- Baltasar de Echave Orio?, siglo XVI?, retablo, Xochimilco, México.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, Sagrario, Bogotá, Colombia.
- Martín de Loayza, siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo de Arte Religioso, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.
- Melchor Pérez Holguín, siglo XVII?, monasterio de Santa Teresa, Potosí, Bolivia.
- Gaspar Miguel de Berrío, siglo XVIII, Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

[46] *Labyrintho al modo del juego del axedrez, que trata del Nacimiento de N Sr.,* Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile, y anónimo cuzqueño, Museo del Arzobispado, Cuzco.

LOS "NACIMIENTOS"

Aunque por razones temáticas los "nacimientos", "pesebres" o "belenes" pueden incluirse entre las representaciones de la Natividad, la función y características de esos grupos escultóricos merecen un tratamiento particularizado.

Según la tradición franciscana, la más antigua representación en vivo, aunque simbólica, del nacimiento de Cristo, tuvo lugar en Greccio el 24 de diciembre de 1223, a instancias del Poverello, tres años antes de su muerte.[47] En realidad fue una paraliturgia sin intervención de personas, pues se colocó un pesebre con heno fresco debajo del altar portátil y junto a él los animales que la tradición fijó. Los asistentes, gente del lugar, concurrieron a la Misa con teas y cirios encendidos; durante el oficio predicó Francisco, que había recibido el diaconado. Más tarde, en ese sitio se levantó una iglesia, en la cual un fresco recuerda el hecho.

Sin embargo, debemos diferenciar el tema navideño que nos muestran las artes plásticas como una representación fija y asociada de algún modo a la liturgia oficial, de los "nacimientos", que son composiciones transitorias o móviles, relacionadas con un tipo de devoción más familiar y afectivo. Su limitación a las celebraciones navideñas contribuyó también a la espectacularidad cada vez más contaminada de elementos profanos y populares. Poco a poco, el "pesebre" se convirtió en un fantástico juguete para grandes y pequeños, siempre creciente en tamaño bajo el impulso de una continua diversificación y cambiante sin límites. Eran obras que favorecían la libertad creadora de los artesanos, quienes respondiendo a las exigencias cada vez mayores del público fueron representando, a través de simples figuras, toda una serie de personajes populares.

En la creciente complejidad de los agrupamientos y la multiplicación de los episodios y adornos, la escena de la Natividad aparecía como sofocada en una composición oscilante entre lo sacro y lo profano, entre lo ritual y lo festivo.

Se sabe que en 1592, los jesuitas de Praga armaron un "nacimiento" en su iglesia y que por esos años la duquesa Piccolomini de Aragona presentaba un conjunto similar,[48] pero en realidad ignoramos cómo eran. Al parecer la costumbre se incrementó en la centuria siguiente, pero fue en el siglo XVIII cuando adquirió su carácter definitivo y se extendió, quizás a impulsos de la producción napolitana. Es en esa centuria cuando, favorecidos por la teatralidad barroca los artesanos, definieron su estructura característica de conjunto transitorio y móvil, de composición efímera, que los diferenciaba de las esculturas, ligadas de alguna manera a las funciones litúrgicas.

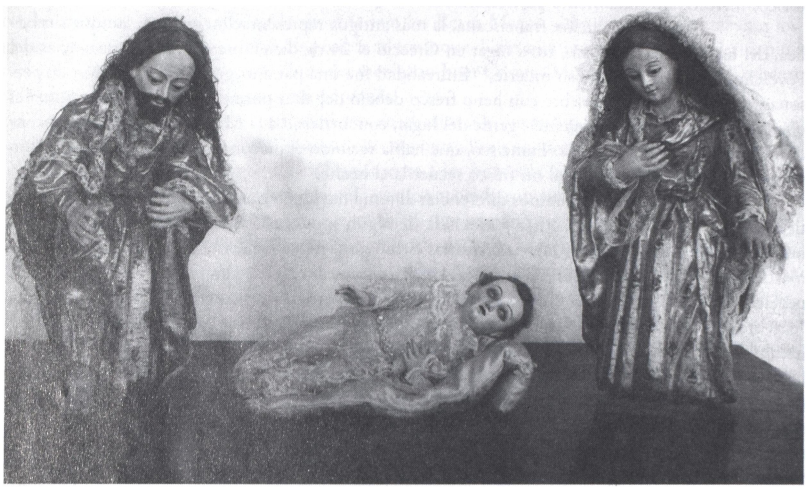
La devoción creciente en España por Nuestra Señora de Belén, la costumbre popular de llevar procesionalmente las imágenes de María y José, de casa en casa, "buscando posada" y el influjo de Nápoles en la corte de Carlos III, contribuyeron a la difusión de esta práctica que rápidamente se popularizó e ingresó en las viviendas de todas las clases sociales.

Fueron célebres el "Belén del Príncipe" –encargado por Carlos III para su hijo el futuro Carlos IV–, el de Salzillo para los Riquelme de Murcia, en terracota y tela endurecida, los de la Roldana en Sevilla y los de Ramón Amadeu en Barcelona.

Los centros hispanos de producción popular de "pesebres" fueron Murcia, Mallorca, Cataluña y Cádiz durante los siglos XVIII y XIX, con figuras trabajadas en tierra cocida y vestidos con la indumentaria regional. Pero de todos ellos, fue Barcelona la ciudad en la cual la fabricación

[47] Tomás de Celano: *Vida primera*, cap. XXX; San Buenaventura: *Leyenda mayor*, 10, 7. También del siglo XIII es el *Auto de los Reyes Magos* y el *Canto de la Sibila*, así como el *Oficio de la Estrella*.

[48] José Garret: "Historia del pesebre", en: *La Navidad y los pesebres*, Buenos Aires, 1963, p. 23.



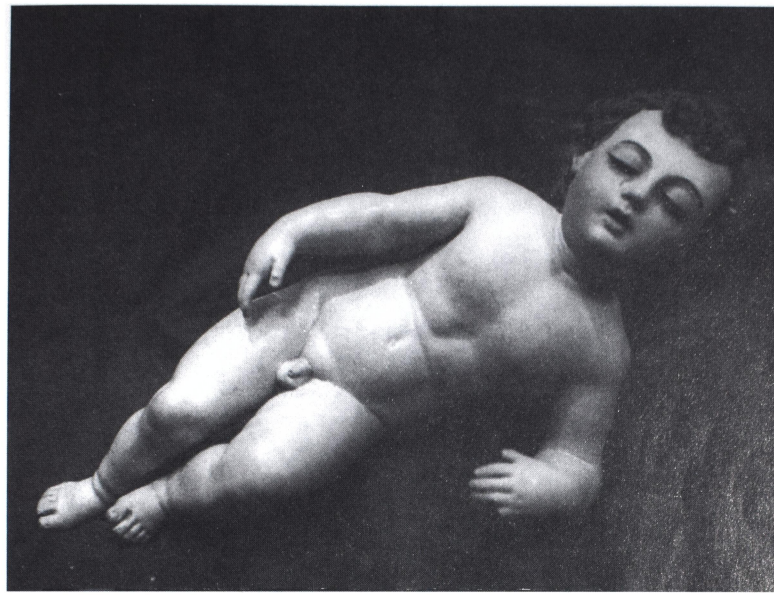
Nacimiento, monasterio de Santa Clara, Sucre, Bolivia.

de "nacimientos" adquirió mayor categoría lo que motivó en 1863 la creación de la Sociedad de Pesebristas, revitalizada en nuestro siglo.

En América sucedió algo similar y aunque sabemos que en México los hubo muy elaborados, particularmente en los monasterios femeninos, los centros de producción masiva estuvieron en Sudamérica, en especial en las ciudades de Quito y Cuzco. En ambas también se difundió una tipología muy curiosa, como es la de los arcones, acerca de los cuales se tratará más adelante.

Felizmente se conserva en la capital ecuatoriana un conjunto excepcional por su tamaño y cantidad de piezas, el de las religiosas del llamado Carmen Bajo. Se encuentra armado en una sala abovedada y dispuesto sobre gradas corridas a lo largo de los muros. Estos, a su vez, están cubiertos con cartón arrugado y pintado imitando la superficie rocosa de las montañas, cuyas oquedades han servido para ubicar centenares de figuras, edificios y objetos.

Sobre las gradas han sido dispuestas varias hornacinas dentro de las cuales se albergan episodios de la vida de María: la Anunciación, Desposorios, Visitación, etc. hasta la Natividad que ocupa uno de los lados menores de la sala. No solamente es incontable la cantidad de personajes populares allí ubicados, entre ellos el "cotudo", montado en un macho cabrío sobre el cual lleva su heterogénea mercancía. Dicho personaje parecería ser una trasposición acriollada del Sastre de Wippel, también montado en un macho cabrío, personaje popular alemán reproducido en la manufac-



Niño Jesús, Catedral, Sucre, Bolivia.

tura de porcelana de Meissen, lo cual no sería extraño si recordamos la presencia de jesuitas y grabados alemanes en esa ciudad. Y no sólo hay personas, sino también objetos, algunos de ellos valiosísimos para el estudio de las artesanías en Quito y también de las relaciones con Oriente, por las piezas de porcelana china muy raras que ahí se ven. Tal sería el caso de una pequeña imagen de la Virgen con el Niño en *blanc de Chine* que el observador inadvertido puede confundir con una Kuan-Yin o diosa de la Misericordia. Hay además vasos de las "familias" rosa y verde y *Perros de Fo* que harían las delicias de más de un coleccionista.

Las esculturas quiteñas, como se sabe, son de madera tallada y policromada; escasamente se usó para su confección tela endurecida u otros materiales, a no ser el plomo para las mascarillas. La configuración del "misterio" es inconfundible.[49] La Virgen y San José están de rodillas; Ella, sin velo, con túnica roja y manto azul, a veces "a la chinesca", él con túnica verde y manto amarillo cuyas vueltas son rojas, los brazos abiertos y mirando al Niño.

En el Perú y Alto Perú se difundieron las esculturas realizadas con maguey y tela endurecida –técnica vigente en nuestros días, aunque degradada– y, por lo general, son figuras para vestir. El Niño, o bien está dormido, con una mano junto a la mejilla, o parece querer incorporar-

[49] El término "misterio" se empleó hasta casi el siglo XX en la mayor parte del territorio de Hispanoamérica y con él se designaba el grupo formado por el Niño, María y José.

se apoyándose sobre uno de los codos. Individualizan estas imágenes infantiles las pelucas trabajadas con pelo natural, conformadas por pequeños rizos apretados y dispuestos unos junto a otros de modo poco verosímil.[50]

Fueron ejemplos notables –hoy se hallan desmembrados– los de las monjas concepcionistas y carmelitas de la ciudad de La Paz (Bolivia) y también los que poseyeron otrora las iglesias porteñas de Santo Domingo y San Ignacio, aunque felizmente ha llegado hasta hoy el "misterio" de la Catedral.

En párrafos anteriores se hizo mención de los "pesebres" armados dentro de arcones, de los cuales no quedan muchos ejemplares. Están dispuestos de modo tal que la parte frontal se rebate y conforma un mismo plano con el piso, mientras las laterales se abren hacia afuera. También se levanta la tapa, como es lógico, y sólo queda fijo el diedro formado por la pared posterior y el piso.

El de las catalinas de Cuzco es el de mayor tamaño entre los conocidos y el más complejo, pues, además de la escena de la Natividad también hay las que completan el ciclo de la caída y la redención del género humano con episodios que abarcan desde el Génesis hasta la Pasión de Cristo, todas ellas hechas con pequeñísimas figuras. Otro ejemplar muy importante es el del Museo Pedro de Osma, de Lima, y también algunos quiteños, del Museo del Banco Central.

CIRCUNCISIÓN

A la Natividad le sigue la Circuncisión, tema muy representado por los pintores coloniales de los siglos XVI y XVII en particular, a causa de la importancia que la Iglesia otorgó a su celebración, asociándolo al culto del Dulce Nombre de Jesús. El Evangelista Lucas es muy parco y sólo nos informa que *llegado el día octavo, en que había de ser circuncidado el Niño, le fue puesto por nombre Jesús, nombre que le puso el ángel antes de que fuera concebido.*

Las dificultades derivadas del establecimiento de la fiesta de Navidad, que terminó cayendo en el 25 de diciembre, hizo que el comienzo del año coincidiera con el día de Jano, es decir el inicio del año pagano y las fiestas de los "estrenos" o de los regalos, que terminaba no pocas veces en orgías, por lo que la Iglesia instituyó la fiesta de la Circuncisión precedida de ayuno.

Dicha conmemoración ya se celebraba en el siglo IV, aunque interpretada de modo diverso. Se la menciona en el segundo Concilio de Tours del año 567 pero, al parecer, es en España donde se le otorgó una mayor solemnidad, particularmente en el rito mozárabe.[51]

Según la ley mosaica el rito era celebrado en la casa paterna y realizado por el padre del niño, un pariente muy cercano o un ministro llamado *mohel,* por lo que se cree que en el caso de Cristo la ceremonia tuvo lugar en la cueva de Belén y practicada por San José, como en la hermosa tabla de Tlamanalco (México), aunque algunos autores opinan que lo realizó la misma Virgen. La madre, como en el caso expuesto en el *Libro de los Macabeos,* también podía circuncidar a sus hijos.

Es un tema alejado de la objetividad histórica, pues la ceremonia se realiza en el Templo, que es concebido como una iglesia, y por un sacerdote revestido a la manera de los prestes católicos. Otra alteración la constituye la presencia de la Virgen. Según lo establecían las prescripciones del ritual no podía asistir, menos aún si, como se hace suponer, la ceremonia tiene lugar en el

[50] Otro material para hacer "nacimientos" fue el alabastro.

[51] F.J. Sánchez Cantón: *op. cit.*, p. 73; Elías Tormo: En el Museo del Prado, Conferencias de arte cristiano, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* año XXXIV, I Trimestre, 1926, p. 16.

Circuncisión, Catedral, Cuzco, Perú.

Circuncisión, Museo Sobre Monte, Córdoba, Argentina.

Templo, al cual estaba vedado el ingreso, tanto a la madre como al hijo, antes de los cuarenta días establecidos para la purificación de la parturienta. Esto llevó a otra confusión más grave aún, como fue la de mezclar en una misma escena la Circuncisión del Niño Jesús y la Purificación de María.

Así pues, aunque no hay una iconografía definida, la acción tiene lugar en el ámbito del Templo de Jerusalén, el Niño, puesto sobre una mesa o altar cubierto por un tapete y un mantel blanco, es sostenido por un anciano y circuncidado por el Sacerdote, que puede estar sentado o de pie. En la mayoría de los casos María y José están a un lado o a una prudente distancia, lo cual también es históricamente inexacto. No faltan casos en que la escena es iluminada por el Espíritu Santo o el Nombre de Jesús irradiante. Esto se debe a que, a partir del siglo XVI, la fiesta se desdobló para celebrar en ese mismo día el Santísimo Nombre de Jesús.[52]

- Simón Pereyns, siglo XVI, iglesia conventual, Huejotzingo, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVI, iglesia de San Luis Obispo, Tlamanalco, México.
- Baltasar de Echave Orio?, siglo XVII, iglesia conventual, Tlamanalco, México.

[52] Un grabado bastante copiado en América fue el de Rafael Sadeler sobre dibujo de Martín de Vos. Dicho grabado lleva la fecha de 1581.

- Gaspar de Figueroa el Viejo, siglo XVII, iglesia parroquial, Monguí, Colombia.
- Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, col. priv., Bogotá, Colombia.
- Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, Iglesia de San Ignacio, Bogotá, Colombia.
- Francisco de Moncada (atrib.), siglo XVIII, Catedral, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.
- Anónimo arequipeño del siglo XVII, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.

Circuncisión, Col. privada, Lima, Perú.

PRESENTACIÓN EN EL TEMPLO Y PURIFICACIÓN DE MARÍA

Este hecho es relatado únicamente por San Lucas (2, 22-40). Los antiguos intérpretes de las Escrituras vieron en la consagración de Samuel[53] y en el destete de Isaac[54] una prefiguración del pasaje bíblico que se estudia. Su iconografía reúne tres momentos: la presentación del Niño Jesús, la purificación de María, el cántico de Simeón. También se le superpone un componente

[53] 1R. 1, 24-28.
[54] Gn. 21-8.

La purificación de María y la Presentación del Niño en el Templo, Cuzco, siglo XVIII, monasterio de San José, Córdoba, Argentina.

derivado de la liturgia, no de la historia, como es el o los cirios encendidos y, en ciertos casos, la procesión de las candelas por la celebración de la Virgen de la Candelaria, que se superpone.

La escena se desarrolla en el ámbito del Templo de Jerusalén, aunque no era estrictamente necesario llevar ahí al recién nacido; bastaba con que el padre pagase el monto estipulado al sacerdote de turno a los treinta y un días. Empero, como ocurre en el caso de la Circuncisión, la ceremonia tiene lugar en un Templo que remeda una iglesia cristiana, error que Interián, entre otros autores, rechaza enérgicamente.[55]

Según la Ley mosaica los primogénitos varones de Israel debían ser consagrados a Dios. *Conságrame todo primogénito que abre el vientre de su madre, entre los hijos de Israel, tanto de hombres como de animales, porque todos son míos,* dice el libro del Éxodo (13, 1-2), pero esta obligación, de la que estaban exentos los de la casa de Leví, se compensaba con una ofrenda de cinco siclos de plata, pues todo lo consagrado al Señor era *cosa santísima,* según dice el Levítico (27, 28). Cristo pertenecía a la casa de Judá y, por lo tanto, debía ser rescatado. En ese mismo libro se legisla acerca de la impureza de la parturienta que debía purificarse durante cuarenta días, al final de los cuales entregaba al Santuario *un cordero primal, para el holocausto, y un pichón o una tórtola, por el pecado* pero, en el caso de que fuera pobre, sólo bastaban dos tórtolas o dos pichones.[56]

El sacerdote de turno, en una ceremonia matinal que tenía lugar en el Atrio de las Mujeres, hacía oración, rociaba a la madre y ésta quedaba purificada. No obstante, tanto Jesús como su Madre estaban exentos de pecado y, por lo tanto, de esos preceptos, pero se sometieron a ellos.

Es frecuente, entonces, que se vea el altar, o parte de él, y a María que entrega su Hijo a Simeón, que ya lo tiene en los brazos. No faltan ejemplos en los que el Niño ya está sobre el altar para subrayar de ese modo el carácter de víctima expiatoria que tenía el Cristo. Empero, la actitud de la Virgen puede variar, pues en algunos casos está de pie y en otros de rodillas, sin que ello sea índice seguro de que se representen dos momentos de la acción.

San José lleva la canastilla con las aves que mandaba la Ley, la profetisa Ana acompaña la escena, pero es el anciano Simeón el que se destaca revestido con los ornamentos sacerdotales, lo cual es otra alteración de las narraciones evangélicas. Estas sólo nos informan que era un *hombre justo y temeroso de Dios,* que vivía en Jerusalén y que *el Espíritu Santo moraba en él y le había revelado que no habría de morir antes de ver el Cristo del Señor.* Nada dicen acerca de la condición sacerdotal que se le atribuyó, pero así aparece desde épocas tempranas y hasta nuestros días.[57]

El otro problema iconográfico deriva de la presencia de los cirios encendidos. Éstos pueden aparecer sobre el altar, como se los usa en las iglesias, o ser llevados por la Virgen o por San José; no faltan pinturas en que los porta un muchacho o, lo que es más insólito aún, acólitos revestidos con roquetes que sostienen sendos ciriales, remedando así lo acostumbrado en las ceremonias católicas.

La Purificación de María se celebra el 2 de febrero y durante la liturgia de ese día tiene lugar el rito de la bendición de las candelas y la procesión subsiguiente, de ahí el nombre de Candelaria que se le ha dado a la fiesta, lo mismo que a la advocación de la Virgen que de ella se deri-

[55] Fr. Juan Interián de Ayala, *op. cit.*, Libro primero, cap. IV, p. 209. Un caso extraño es el cuadro del Museo Sobre Monte de Córdoba, Argentina, en el cual la escena se desarrolla al aire libre.

[56] Las tórtolas *existen en todo tiempo* y, además, *son castas,* por ello no se ofrecían palomas, *porque estas son libidinosas y por lo mismo no apropiadas para ser ofrecidas a Dios.* Santiago de la Vorágine: *op. cit.*, pp. 154-160.

[57] Interián de Ayala aduce, apoyándose en Juvencio y otros autores, que si Simeón hubiera sido Sumo Sacerdote, tal como se lo representa, *el Evangelista no lo hubiera callado.* También rechaza, acertadamente, que María haya entrado en el lugar más santo del Templo, donde sólo podían ingresar los sacerdotes.

va y que tuvo una amplia difusión en un vasto ámbito geográfico, cuyo centro es el santuario de Copacabana a orillas del lago Titicaca.[58]

Esta fiesta, que cierra el ciclo de la Navidad, es una de las más antiguas de Nuestra Señora. Ya se celebraba en Oriente, con solemnidad, en el siglo VI, con el nombre de Hipapante o "encuentro", y es posible que sólo se introdujera en Occidente en el VII; podía caer antes o después de la Septuagésima.

Al parecer la procesión de las candelas es una cristianización de ciertas festividades romanas, particularmente la de *Ambarvalia,* que tenía lugar en febrero, en cuyo transcurso las mujeres acompañaban a Ceres que buscaba afanosamente durante la noche a su hija Proserpina, alumbrándose con teas y linternas.

Ciertos autores hacen referencia a dos celebraciones romanas en ese mismo mes. Cada lustro se recordaba a la diosa Februa, la madre de Marte, iluminando las calles durante la noche. Lo mismo ocurría con el dios Febrio y otras deidades infernales: para que fueran propicias con las almas de los antepasados se mantenían teas encendidas hasta la mañana siguiente.

Se cree que fue el papa Sergio I (687-701) el que dio a la fiesta ese nuevo sentido cristiano, ubicándola definitivamente el 2 de febrero, es decir, cuarenta días después de la Navidad cuando ésta se fijó en el 25 de diciembre.

La ceremonia particular era, como ya se dijo, la bendición y procesión con los cirios o candelas encendidos antes de la celebración de la Misa. El sacerdote, revestido con ornamentos morados, entonaba cánticos penitenciales. Hasta el siglo X, por lo menos, se usaban antorchas o velas corrientes, pero desde esa época se dejaron de lado las primeras y se bendecían las candelas, del modo especial que se mantiene hasta nuestros días. Es una de las tres bendiciones solemnes del año, y los fieles guardan dichas velas en sus casas para encenderlas durante las tormentas, granizadas, incendios, epidemias y ante el lecho de los moribundos, pues –según San Anselmo– la cera simboliza la carne virginal de Cristo; la mecha, su alma, y la luz de la llama, su divinidad.

También se han hallado otros simbolismos del cirio encendido, pues apagado no tiene razón de ser, dado que su función es lucir, y *una luz que no luce es una luz muerta,* como dice el mismo Doctor, el cual agrega: *la fe necesita de las buenas obras, sin las cuales es como si estuviera muerta, y las buenas obras necesitan de la fe, porque sin ésta no son tales.* La mecha es la rectitud de nuestras intenciones escondidas dentro del corazón.

Narra San Lucas que cuando Simeón tuvo el Niño en sus brazos entonó el famoso cántico: *Nunc dimitis servum tuum, Domine secundum verbum tuum in pace...* (Ahora dejas a tu siervo, Señor; según tu palabra, en la paz...), cántico que integra el oficio de Completas, por el cual agradece a Dios haber visto al Salvador y acepta que ya puede morir en paz, pues se ha cumplido lo prometido por el Espíritu Santo.

Este aspecto iconográfico del tema es subrayado por el gesto de Simeón, que eleva los ojos hacia lo alto. Uno de los modelos más seguidos en América, particularmente en Perú, es el grabado de Pontius, de 1638, sobre una pintura de Rubens.

La fiesta de la Purificación también está relacionada con la devoción de los Dolores de la Virgen. Después de haber entonado el cántico, el anciano se dirigió a María diciéndole: *Mira, Este está destinado para ruina y resurrección de muchos en Israel, y para ser el blanco de la contradicción. Una espada atravesará tu alma a fin de que sean descubiertos los pensamientos de los corazones de muchos.*[59] Esa espada clavada en el pecho o atravesando el corazón es el atributo, por excelencia, de la Dolorosa.

[58] Antiguamente también se conocía a la Virgen de la Candelaria como "la Purificada".

[59] Lc. 2, 33.

- Baltasar de Echave Orio, siglo XVII, Galerías de San Diego, México D.F., México.
- Juan Rodríguez Juárez, 1726, Catedral, México D.F., México.
- Anónimo colombiano del siglo XVII, iglesia parroquial, Turmequé, Colombia.
- Anónimo limeño del siglo XVII, monasterio de Santa Catalina, Lima, Perú.
- Anónimo del siglo XVIII, Casa de Ejercicios de Santa Rosa, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de Santo Domingo, Cuzco, Perú.
- Marcos Zapata (atrib.), siglo XVIII, Museo de Arte Religioso, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

EPIFANÍA

Este asunto ilustra uno de los capítulos de San Mateo (2, 1-12), el único Evangelio que nos informa que *en tiempos del rey Herodes, unos Magos vinieron de Oriente a Jerusalén, preguntando: "¿Dónde está el nacido rey de los judíos?, porque nosotros vimos en Oriente su estrella y hemos venido con el fin de adorarle."* Siguen a este versículo los que narran que dicho monarca mandó averiguar dónde había de nacer el Mesías, el viaje de los magos a Belén, la adoración del Niño y como, avisados esos personajes en sueños, *regresaron a su país por otro camino.*

Epifanía, Cuzco, siglo XVIII, Tilcara, Argentina.

La brevedad del relato y la poca información que brinda de cuantos eran los visitantes, así como del momento en que se trasladaron, ha posibilitado muchas y variadas interpretaciones por parte de los teólogos, exégetas y tratadistas. Lo anecdótico y pintoresco procede de los Apócrifos, con cuyas descripciones se llegó a formar una serie de leyendas que fijaron el número, los nombres, la dignidad y muchas otras circunstancias de la vida de los magos.

La *Leyenda Dorada* transmite la común creencia, en su tiempo, de que eran descendientes de Balaam y, siguiendo a Juan Crisóstomo, que eran astrólogos dedicados a interpretar el movimiento de los astros. De la Vorágine analiza también las acepciones de la palabra "mago", que puede significar: *ilusionista, hechicero maléfico y sabio,* pero –acorde con la interpretación de algunos autores– llega a la conclusión de que ello *ha de entenderse en el sentido de que se trataba de tres sabios, de personajes eminentes por su sabiduría.*

La mayor parte de los que estudiaron el tema los hace originarios de Persia, aunque también se señala a la Arabia como patria de esos hombres y en este punto están de acuerdo, entre otros, San Justino, San Cipriano, San Epifanio y Tertuliano.

En cuanto a su calidad de reyes, parece que ha sido el autor citado en último término quien por primera vez los ha ideado como tales, apoyándose en un versículo del salmo 71 donde se dice: *Los Reyes de Tarsis y los de las islas ofrecerán regalos; traerán presentes los reyes de Arabia y de Saba,* y también en otro pasaje de Isaías 60: *Levántate ¡oh Jerusalén!, recibe la luz* [...] *y a tu luz caminarán las gentes, y los reyes al resplandor de tu aurora.*

Empero, la condición real fue discutida. El agustino español Cristóbal de Fonseca dice que *ser sabios es cosa cierta; pero ser reyes no lo es, y baste para que no lo hayan sido, el no llamarlos el Evangelista reyes; pues siendo punto que toca a la grandeza y majestad de Cristo, que vinieran reyes a adorarle* [...] *no era bien que callase eso el historiador divino, teniendo cuidado de llamar a Herodes rey que era un tirano.*[60]

Respecto de la cantidad de magos que viajaron a Belén, la tradición ha fijado el número de tres, por varias razones. La más valedera, si se quiere, es de origen escriturístico, pues siendo las ofrendas oro, incienso y mirra, se puede deducir que igual fue la cantidad de oferentes.

También por razones simbólicas, pues tres son las edades del hombre y lo eran asimismo las partes del mundo entonces conocidas. No faltaron quienes vieron a estos varones prefigurados en los hijos de Noé: Sem, Cam y Jafet.

El reconocimiento de esta primera manifestación de la gloria del Mesías indujo a la multiplicación del tema hasta el punto de que no es exagerado suponer que la cantidad de obras que lo representan compite ampliamente con las escenas navideñas. Ya aparece en las catacumbas romanas y se cuentan hasta trece los ejemplares conocidos; ciertos especialistas sitúan una de ellas en el siglo II y no menos de cinco en la sexta centuria. Dos magos adoran al Niño en las catacumbas de San Pedro y Marcelino, tres en la de Priscila y cuatro en la de Domitila, mientras que el arco triunfal de la basílica de Santa María la Mayor hay sólo dos. En cambio, en algunas iglesias sirias se eleva dicha cantidad hasta doce, para mantener una correspondencia con las tribus de Israel y los Apóstoles.

El nombre de los magos pertenece a la tradición extrabíblica. Ya en el siglo IX son llamados del modo que aún se usa: Melchor, Gaspar y Baltasar, como corresponde a la versión latina,[61] aunque el *Evangelio Armenio de la Infancia,* ampliando los datos, nos dice que eran tres her-

[60] Fr. Cristóbal de Fonseca, citado por Francisco Javier Sánchez Cantón: *op cit.*, pp. 103-104.

[61] *Liber Pontificalis* de Ravena, citado por Louis Réau: *op cit.*, p. 238.

manos: Melcón, el primero, rey de los persas, mientras que los otros dos lo eran de los indos y de los árabes respectivamente.[62]

El camino entre el país de donde procedían y Belén fue recorrido en sólo trece días, según entienden autores antiguos suponiendo que la ciudad que vio el nacimiento de Cristo estuviera a trescientas leguas. *Bastaba ese tiempo porque venían en dromedarios que (como dice Aristóteles) son velocísimos, y Filostrato, que caminaban cada día cuarenta leguas y les pudo sobrar el tiempo.*[63]

Las más antiguas representaciones los muestran con el traje persa y gorros frigios, mientras que a partir del siglo X se los comienza a figurar llevando las ropas propias de los reyes, hasta llegar a las magníficas y exóticas vestimentas de la pintura flamenca del siglo XV. En la centuria siguiente, por influencia del clasicismo, aparecen *mos vestis* como generales romanos.

A partir de ese momento, aceptada la calidad regia de los adoradores del Mesías, se estabiliza una convención que dura hasta nuestros días y que ubica a Melchor de rodillas y a los restantes de pie, abriendo sus cofres o descubriéndose respetuosamente. El Niño es el detalle amable y, en general, bendice o acepta gustoso el tributo de reverencia o curiosea infantilmente en el interior del cofre que le ofrece el rey anciano.

La pintura colonial no se diferencia de modo notable de lo antedicho, es decir, de lo establecido en la pintura europea respecto de la distribución de los magos, a excepción de los pocos casos en que el rey negro es reemplazado por un indígena americano. Más aún, gran parte de las representaciones de este tema, que son muchas, repiten con variaciones las fuentes gráficas procedentes de Europa, particularmente las realizadas en Flandes.

Entre las más antiguas hay que citar el grabado de Juan Sadeler (1581) sobre dibujo de Martín de Vos, reproducido en México por Simón Pereyns y más tarde en Cuzco por un anónimo pintor de esa ciudad.[64]

En ambos cuadros, María está ubicada casi en el centro de la composición, mientras que el Niño, en el regazo, extiende su mano para que la bese uno de los reyes que, de rodillas le ha ofrecido su don: un vaso en forma de caracola, que recuerda a una naveta y –por lo tanto– podemos deducir que contiene el incienso. En este caso, la actitud reverente del Mago y la ofrenda entregada coinciden en evidenciar la adoración que tributa al Infante como Dios. Los otros reyes, que son de raza caucásica, se inclinan respetuosamente y ofrecen sendos vasos con el oro y la mirra y están vestidos "a la romana". El santo esposo de María contempla la escena un tanto distanciado y se apoya en un pedestal que integra el ya típico fondo de ruinas arquitectónicas, mientras que a la izquierda se agrupan camellos y servidores.

El oro, el incienso y la mirra son los dones que citan los Evangelios canónicos y los *Apócrifos.* El primero simboliza la realeza de Cristo, el segundo, la divinidad, y el tercero alude a su condición humana y, por lo tanto, a su muerte. La versión oriental del viaje de los Magos es el *Libro de la caverna de los tesoros,* según el cual Adán los habría guardado en una gruta después de su expulsión

---

[62] Según Santiago de la Vorágine esos nombres correspondían a la versión latina, pues en hebreo serían: Apelio, Amerio y Damasco, y en la griega: Gálgala, Mékon y Gathaspa. A su vez, la *Cronica Gorgii Ambianensis Episcopi, o* pseudo Beda, los nombra Melchor, Gathaspa y Bilthisarea. En el pseudo Hilario, figuran como Molco, Patifarsat y Baltasar. Estos dos últimos textos son citados por Francisco Javier Sánchez Cantón: *op. cit.*, p. 107.

[63] Francisco Pacheco: *op. cit.*, p. 226.

[64] Diego Angulo Iñíguez: Pereyns y Martín de Vos: "El retablo de Huejotzingo", *Anales del Instituto de Arte Americano,* n. 2, Buenos aires, 1949, p. 25. *Ibíd.*: "Algunas huellas de Schongauer y Durero en México", *Archivo Español de Arte,* n. 27, Madrid, 1945, p. 382. En este artículo reproduce la pintura de Pereyns y una placa española de bronce para cuya ejecución se utilizó el mismo grabado.

del Paraíso y, de acuerdo con las instrucciones que dejara a su hijo Set, debían pasar de generación en generación hasta que los Magos los entregaran al Mesías, como así lo hicieron. Empero, a juzgar por otra narración,[65] además de los regalos ya citados llevaron otros muchos, como áloe, muselina, púrpura, cintas de lino, nardo, cinamomo, canela, plata, piedras preciosas, perlas finas y zafiros.

En el mismo capítulo se narra que los viajeros llevaban un precioso libro, la *Carta de Adán,* que se había transmitido a través de Set, Enoch, Noé, Seur, Abraham, Melquisedec y de este último a los persas. Dicha carta era la consecuencia de la misericordia de Dios, que había perdonado a nuestro primer padre y, *por haber querido Adán hacerse Dios, éste resolvió hacerse hombre, en el exceso de su piedad y de su amor a nuestra desdichada especie.*

El *Evangelio Árabe de la Infancia* agrega que Zoroastro había profetizado la venida del Redentor, mientras que la versión siríaca indica que el anuncio a los Reyes lo hizo el mismo ángel que alimentó a Daniel en la fosa de los leones y había transportado a Habacuc. También, que la Virgen regaló a los visitantes un pañal del Niño del cual salió una llamarada de fuego cuando lo mostraron a sus compatriotas, de ahí *que los Magos sigan adorando el fuego.*[66]

Volviendo al asunto de los modelos grabados, se debe señalar la importancia de la lámina abierta por Cornelis Galle sobre una pintura de Rubens, en la que incorpora una variación significativa en la fórmula ya tradicional, pues son dos los reyes que están de hinojos delante de María mientras Jesús introduce su mano, como un niño curioso, en la copa que le ofrece Melchor y, siguiendo la tradición, Baltasar, el negro, aparece de pie y en un tercer plano respecto de sus compañeros, junto con curiosos, soldados y sirvientes, lo cual nos permitiría suponer la existencia de una no estudiada clasificación racial. Otro tanto ocurre con San José, ubicado junto a su Esposa, aunque sigue adoptando la actitud circunspecta y pasiva fijada por una antigua tradición que se remonta a la época bizantina y al temprano medioevo.[67] Empero, siempre está presente como lo fijó la tradición y los textos antiguos, excepto en el *Liber de Infantia Salvatoris.* Allí se narra que, después de haber recibido a los visitantes, quedó afuera del albergue enviando a Simeón para observar lo que ocurría en el interior.

Agregamos a las ya citadas fuentes gráficas otra muy difundida en el territorio hispanoamericano: el grabado de Gerard Seghers y el posterior de Pierre Cabanne sobre un lienzo de Rubens. María está sentada delante de un edificio antiguo mientras el Niño bendice al anciano rey que, de hinojos, lo adora. Gaspar, tocado de un turbante se acerca majestuosamente cubierto por un amplio manto, al tiempo que dirige su mirada al observador. Baltasar, ubicado en un tercer lugar, contempla la escena y abre el cofre. Detrás de él, dos hombres observan curiosos.

Originada en otra pintura de Rubens, para la iglesia de San Juan de Malinas, es la lámina abierta por Lucas Vorsterman sobre el dibujo a tinta que hoy se conserva en el Louvre, modelo también de muchísimas obras coloniales. La composición, que es igualmente solemne y teatral, presenta cierta variedad que la singulariza, a pesar de la reiteración del esquema iconográfico. En este caso, la Virgen recibe a los magos de pie y ofrece su Hijo para que el rey anciano y de barbas blancas tome uno de los piececitos para besarlo. Su amplia capa roja está orlada de armiño, repitiéndose en las figuras de Gaspar y Baltasar las notas similares a las de los demás grabados, con la diferencia de que en este caso un paje caudatario sostiene el amplio manto de Gaspar, cuyo brazo derecho puesto de jarras se proyecta enérgicamente hacia el espacio del observador, creando un vigoroso efecto de claroscuro.

[65] *Evangelio Armenio de la Infancia,* cap. XI, 2.

[66] Aurelio de Santos Otero: *op. cit.*, p. 313, nota 13. La reliquia del pañal se conservó en Constantinopla y de ahí fue llevada a Francia, donde fue destruida durante la Revolución.

[67] Cf. André Grabar: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana,* Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 122.

– Andrés de la Concha, siglo XVI, retablo, Yanhuitlan, México.
– Simón Pereyns, siglo XVI, retablo, Huejotzingo, México.
– Baltasar de Echave Orio?, siglo XVI?, retablo, Xochimilco, México.
– Baltasar de Echave Orio, siglo XVI, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
– Nicolás Rodríguez Juárez, 1698, Colegio del Estado, Guanajuato, México.
– Juan Rodríguez Juárez, siglo XVIII?, Catedral, México D.F., México.
– Juan Correa, siglo XVII, Museo Municipal, Antequera, España.
– Juan Correa, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Atlixco, México.
– Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, col. Argáez, Bogotá, Colombia.
– Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, Sagrario, Bogotá, Colombia.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, col. Peralta, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño, 1718, iglesia de Belén, Cuzco, Perú.
– Marcos Zapata, (atrib.), siglo XVIII, col. Adriazen, Lima, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Tilcara, Argentina.
– Gregorio Gamarra, siglo XVII, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.
– Leonardo Flores, siglo XVII, iglesia parroquial, Ayo, Bolivia.

Huida a Egipto

Al tema de la Presentación en el Templo le sigue habitualmente el de la Huida a Egipto, que integra, a su vez, un ciclo iconístico conformado por los siguientes episodios: el aviso del ángel a San José, la matanza de los Inocentes, el viaje a Egipto y los acontecimientos legendarios, la estadía de la Sagrada Familia en el exilio y el regreso a Nazareth.

Mateo (2, 13-18) es el único Evangelista en mencionar la huida de Cristo, mientras Lucas (2, 39) informa que María y José *regresaron a Galilea, a su ciudad de Nazareth* después de la Presentación, hechos cuyo ordenamiento *cronológico dio mucho que discurrir a hombres muy sabios.*

La anterior cita es de Interián de Ayala, el cual aclara que *de la ubicación de la Huida con posterioridad a la Presentación, pende el conciliar a los dos Evangelistas. Porque el que temeraria-*

Huida a Egipto, iglesia parroquial, Tilcara, Argentina

Huida a Egipto, col. privada, Lima, Perú

mente anticipe la huida antes de la Presentación, como Cristo se quedó en Egipto hasta la muerte de Herodes, se vería precisado a afirmar, o que nunca fue presentado al Señor, lo que no se puede decir, o que su Presentación no fue a los cuarenta días de su nacimiento, lo que tiene el mismo inconveniente.[68] Pero el asunto no queda reducido a esta disyuntiva, sino también a la fijación de la época en que se produjo la llegada de los Magos.

Mas apenas, se divulgó con más fuerza la fama de Jesús recién nacido, y de lo sucedido en el Templo por los vaticinios de Simeón, y las aclamaciones de Ana, cuando llegaron a los asustados oídos de Herodes las nuevas admiraciones que suspendía la corte toda; y reviviendo con más fuerza el temor que había concebido, llegó a persuadirse que tenía gran fundamento la causa de sus sobresaltos, y acabó por creer que el no haber vuelto los Magos, no había sido vergüenza de hallarse engañados, sino burlarse de él muy divertidos: por esto concibió el más horrible de todos los designios que jamás entendimiento humano pudo imaginar, y en un arrebato de fulminante tiranía, resolvió quitar la vida al autor de ella...[69]

Más adelante, el Cartujano propone un singular paralelo entre Jesús y Moisés, basándose *en consideraciones que exponen doctores eminentes para demostrar la conveniencia de la huida a Egipto. Jesús vino al mundo* –dice– *para ser Salvador de los hombres y Moisés fue salvado milagrosamente de las rápidas corrientes del Nilo para ser salvador de Israel que gemía esclavo de aquel reino; y huye Jesús a él para demostrar que era el verdadero Moisés representado por el antiguo; porque así como Moisés librando al pueblo israelítico de la esclavitud de Faraón lo acompañó por el desierto hasta la tierra de promisión, aunque no entró en ella, así Jesucristo libertando al pueblo fiel de la esclavitud del diablo y de la muerte, le abrió las puertas del reino de la bienaventuranza eterna. Dios había dicho antiguamente a su profeta que llamaría a su hijo desde el Egipto; y aunque en boca de Oseas parece que literalmente se cumplió esta profecía cuando Israel, a quien llamaba el Señor su hijo primogénito, fue sacado por Moisés de aquella tierra, no tuvo, sin embargo su debido cumplimiento hasta que el Hijo Unigénito de Dios fue llamado de la misma por su padre Dios para que regresase a la que le había visto nacer...*[70]

Una empero de las más grandes dificultades que esta historia nos presenta, es el tiempo que duró este destierro y el diverso modo de combinar los tiempos, o de formar los cómputos, ha sido causa de que los escritores más célebres de la Iglesia estuviesen opuestos en sus cálculos y en el señalamiento del tiempo. S. Epifanio dice que duró este destierro dos años. Nicéforo afirma que fueron tres. Cayetano los alarga a cuatro, suponiendo que la vuelta a Judea fuese luego que murió Herodes. Barradas dice que fueron cinco cumplidos y pone en duda si llegaron hasta los seis. La opinión más célebre y que se funda en datos más exactos, es la que siguen S. Anselmo, Santo Tomás, el erudito Comestor, maestro de historia eclesiástica, S. Buenaventura, S. Antonino de Florencia y S. Dionisio el Cartujano; los que todos aseguran que el destierro de la Sagrada Familia en Egipto duró por espacio de siete años, y esta opinión es la que comúnmente tiene toda la Iglesia, fundada, sin duda, en la cronología de los años de Cristo, según el cómputo más cierto y ajustado, que sigue y prueba el cardenal Baronio...

La gran dificultad que pueda presentarse era averiguar qué año del reino de Herodes corresponde al cuarenta y dos del imperio de Octaviano, porque averiguado esto, ya no queda dificultad alguna.[71]

[68] Juan Interián de Ayala: *op. cit.*, p. 222.
[69] Ludolfo de Sajonia: *La vida de Nuestro Adorable Redentor JesuCristo, traducida y anotada por D. Antonio Roselló y Sureda*, Madrid, 1847, cap. IX, p. 157.
[70] *Ibíd.*, p. 161.
[71] *Ibíd.*, cap. IX, pp. 166-167.

ANUNCIO DEL ÁNGEL A SAN JOSÉ

Explica Mateo que, luego de partir los magos, *un ángel del Señor apareció en sueños a José diciéndole, toma al niño y a su madre y huye a Egipto y permanece allí hasta que yo te avise, porque Herodes ha de buscar al niño para matarle* (2, 13). El santo varón cumplió con prontitud lo que se le había ordenado y salió de noche guiando a su familia.

Según el Pseudo Buenaventura, María y José visitaron por segunda vez a sus primos Isabel y Zacarías después de la Purificación, *queriendo de ese modo ver a San Juan antes de alejarse de aquella comarca* para dirigirse a su casa de Nazaret, y agrega el Cartujano: *Parece pues lo cierto, aunque no lo expresen los Evangelistas, que el cielo dispondría de esta segunda visita, y que en la casa de Isabel recibiría San José el aviso de la huida a Egipto, a fin de que sirviese también a ésta para salvar la vida de su hijo Juan, y el Mesías y su santo Precursor se libertasen de la horrible matanza.*[72]

Los artistas coloniales, así como su clientela, no han tenido mucho interés en este asunto, a juzgar por la casi inexistencia de pinturas que lo representen, pues sólo se ha logrado registrar un caso. Es evidente que a esta segunda anunciación se prefirió la primera, por su trascendencia, cuando el ángel aquietó el espíritu del santo y aclaró sus dudas acerca del estado de gravidez de su esposa.

Se trata de uno de los paneles existentes en Sabará (Brasil) que integra un conjunto de interesantísima iconografía. Además del anuncio a José hay otro dedicado al aviso que también recibió María del peligro que los acechaba y por eso se encuentra junto a la cuna del Niño, mientras su esposo está haciendo los aprestos necesarios.

Con estos dos paneles hay un tercero en el que se ve a la santa Familia ya dispuesta a partir, pues San José tiene el sombrero calado y lleva la canasta con las herramientas que le permitirán trabajar y ganar el sustento diario.

Es curioso e infrecuente el detalle del anuncio a María, particular que también se registra en una miniatura adjudicada al Parament Master, o a su taller, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París. La Virgen está en la cama y José duerme aún, con lo cual se pretende subrayar la jerarquía de la Madre de Dios, aunque ello no condiga con la narración bíblica.[73]

– Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de Nuestra Señora de la O, Sabará, Brasil.

MATANZA DE LOS INOCENTES

El asunto es narrado por Mateo (2, 16): *Entonces Herodes, al ver que había sido burlado por los magos, se enfureció terriblemente y envió a matar a todos los niños de Belén y de toda su comarca, de dos años para abajo, según el tiempo en que había precisado por los magos.*

San Juan Crisóstomo[74] *invectiva contra Herodes con su acostumbrada elocuencia, y dice: "¿Con qué razón, oh cruelísimo Herodes, te irritaste contra los inocentes cuando te viste burlado de los Magos? ¿No conociste que el Nacimiento que ellos publicaban era divino? ¿No convocaste tú a los Príncipes de los Sacerdotes? ¿No juntaste a los escribas? Esos que para informarte llamaste, ¿no procuraron alumbrar tu ceguera con la verdad irrefragable de la profecía? ¿No llegaste a entender que las novedades*

[72] *Op. cit.*: cap. IX, p. 158.
[73] Millard Miess: *French painting in the time of Jean de Berry*, Phaidon, 1967, fig. 386.
[74] Homilía 9 *in Matheo.*

que te anunciaban estaban conformes con las tradiciones antiguas y venerables? ¿No oiste que a los Magos guió una prodigiosa estrella? ¿Cómo no te avergonzó la piedad generosa de unos bárbaros? ¿Cómo no admiraste su liberalidad y confianza? ¿Cómo no respetaste a la verdad misma? ¿Cómo de precedentes tan claros no inferiste la certidumbre de la consecuencia? ¿Cómo de todas estas cosas no colegiste que lo hecho no se debía atribuir a engaño o fraude de los Magos, sino a virtud y poder de Dios, que guiaba sucesos tan prodigiosos con altísima y convenientísima providencia? Y cuando de los Magos te hallaras engañado y ofendido, ¿qué culpa tenían los inocentes de ese agravio?[75]

Más allá del problema que plantean algunos autores, por la falta de historicidad del episodio y del aumento fantasioso del número de víctimas, el culto se desarrolló tempranamente en Palestina y ya es representado en el siglo VI; con el correr del tiempo se incrementaron los pormenores patéticos y brutales de la dramática lucha entablada entre las mujeres y los soldados.

Más representado que el tema anterior, es éste de la matanza de los Inocentes que, por razones que se ignoran, gozó poco del favor de la clientela americana, debiéndose recordar que, a partir del siglo XVI, también escasea en la pintura europea.

Un gran porcentaje de las piezas realizadas en los talleres americanos, particularmente en la región andina y aledaños, son copias totales o parciales del cuadro de Rubens, de 1635, conservado en la Pinacoteca Antigua de Munich, grabado por P. Pontius. El movimiento dramático y teatral, la robusta figura femenina que se destaca en el primer plano, con los brazos alzados y el busto parcialmente descubierto, es una cita casi obligada en estas pinturas, lo mismo que aquella de la madre que muerde furiosamente a uno de los sayones, acentuando el horror de la escena.[76]

Los Inocentes, representados individualmente como los primeros mártires que dieron su sangre por Cristo, visten una corta túnica blanca y portan la palma.[77]

- Juan Correa, siglo XVII, iglesia de San Matías Ixtocalco, México D.F., México.
- Juan Rodríguez Juárez, 1726, Catedral, México D.F., México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de San Francisco, Santiago, Chile.

VIAJE A EGIPTO

Dice Mateo, en un breve texto, que el patriarca José se levantó, tomó el Niño y su madre, de noche, y se retiró a Egipto. (2, 14) sin informar acerca de los medios usados para hacer el viaje. Sólo aclara que fue durante las horas de la noche y, justamente, este detalle tan explícito fue añadido a la iconografía en época muy posterior, con la incorporación de los efectos lumínicos a la pintura europea.[78]

[75] *Ibid.*, p. 169-170.

[76] Interián también alude a esta obra de Rubens recordando la patética descripción que hace San Agustín en la homilía de esa festividad y agrega: *este mismo hecho lo han figurado otros muchos con admirable variedad y hermosura entre los cuales exceden Pedro Pablo Rubens y Jacobo vulgarmente llamado Tintoreto. Op. cit.*, Libro tercero, cap. V, p. 225.

[77] En la pintura americana, como en la europea, desaparecen las escenas complementarias habituales en los ciclos medievales: Herodes ordenando la matanza, la fuga de Isabel, que es protegida junto con San Juan por una montaña que se abre milagrosamente, la muerte de Zacarías en el Templo y el castigo de Herodes.

[78] Adam Elsheimer pintó la escena apenas iluminada por la luna y la antorcha sostenida por José (Museo del Louvre), pero es la de Rubens, del Museo de Cassel, la que ha servido de modelo a obras colombianas.

En cuanto a la presentación del asunto, es común que reúna las figuras de María y el Niño Jesús montados en una borrica que José lleva del cabestro. Nada de esto consta en la severa narración evangélica, aunque está fundado en verosímiles conjeturas, pues era una de las manera habituales de viajar, más aún si se tiene en cuenta la distancia que debían recorrer, la premura por salir de los territorios gobernados por Herodes, la juventud de la Madre y la tierna edad del Hijo.

Huía, pues el Señor, de su siervo, o, mejor diré, del siervo del diablo; llevábalo la Madre tierna y muy joven, el santo José, muy anciano, a Egipto, por una senda montañosa, sombría, llena de matorrales, escabrosa, sin poblaciones y también muy larga, pues se dice que a paso de posta se gastan unos quince días; más para ellos quizá fue camino de dos o más meses, porque caminaron, según se dice, por el mismo desierto que pasaron los israelitas, en el que estuvieron cuarenta años. Esto es lo que propone para ser meditado el Pseudo Buenaventura.[79]

En el siglo XVI surgió, como es sabido, una fuerte corriente revisionista impulsada tanto por los excesos de la literatura y de la iconografía medievales, como por la crítica de los protestantes. Uno de los asuntos atacados fue éste de la Huida, asentada más en supuestos verosímiles que en los relatos canónicos, de ahí que, en muchos casos no españoles, aparezca la Virgen caminando a pie, junto a su esposo y no sobre la borrica. España y Flandes, sin embargo, se mantuvieron dentro de la tradición y siguieron manteniendo la fórmula en uso, aceptada por Pacheco e Interián. Dice el primero: *Nuestra Señora sentada en su asnita, con su manto azul, ropa rosada y toca en su cabeza y sombrero de paja puesto; el Niño envuelto, en sus brazos, que descubre algo del rostro, San Josef delante, haldas en cinta con su báculo llevando de diestra la jumenta y un ángel volando delante enseñándoles el camino.*

Otro tanto manifiesta Interián: *Nada de esto consta ciertamente en el Evangelio. Es verdad; yo lo confieso. ¿Pero qué? ¿Llevaremos esto a mal y nos indignaremos al ver pintada una cosa, que aunque no nos conste con certeza, no tiene argumento alguno contra sí, y además está fundada en verosímiles y probables conjeturas? No por cierto. Porque no se hace creíble que una Virgen tan tierna, como lo era la Madre de Dios, pudiera andar a pie tanto camino como hay entre la Palestina y Egipto,*[80] ideas con las cuales no estaba muy de acuerdo el severo Cardenal Paleotti.

Dicha fórmula es muy temprana a juzgar por algunas piezas ubicadas en el siglo VI, en las cuales ya figura la asna. En España la vemos plenamente formada en el Arca Santa de Oviedo, regalada en 1075 a la iglesia de San Salvador por el rey Alfonso VI, con la diferencia de que la Virgen monta un caballo.

En definitiva, la Virgen va siempre sentada en la borrica, arrebujada en su amplio manto azul, abrazando al pequeño Infante, al que a veces da el pecho. En ocasiones se cubre con un sombrero aludo, lo mismo que su esposo, que conversa con ella o la mira afectuosamente, indicándole con la diestra algo que se ve en lontananza. Viste éste una túnica corta y el manto terciado, calza altas botas y lleva sobre su hombro el bastón de cuyo extremo pende una canasta con las herramientas de carpintero, pues de esa manera podría ejercer su oficio.

La fecundidad de la tierra y la amenidad de los campos, que figuran muchas veces los pintores cuando pintan este camino, no es cosa de mucha importancia –opina Interián– *aunque conste, por otra parte, que los campos que median entre Palestina y Egipto no son de los más amenos ni de los que llevan mas fruto.*

---

[79] *Meditaciones de la Vida de Cristo*, cap. XII, p. 58.

[80] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro segundo, p. 225.

Cuando un ángel conduce la borrica se ubica delante; el santo Patriarca, entonces, va detrás, estableciéndose así una especie de simetría. La palmera es la nota obligada y puede aparecer sola o entre los árboles del paisaje.

En el período medieval, por influjo de los Apócrifos, aumentó el número de personajes: Salomé, la comadrona de la Virgen; Santiago el Menor, hijo de San José, así como el buey de la cueva de Belén, todos los cuales desaparecieron definitivamente a partir del siglo XVI, para ser reemplazados por ángeles niños o mancebos que guían a los viandantes o llevan la almohada de la Virgen, entonan cánticos o conducen la barca que los llevará a través del Nilo.

- Juan Correa, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Atlixco, México.
- Juan Correa, siglo XVII, Museo Municipal, Antequera, España.
- Nicolás Rodríguez Juárez, siglo XVIII, iglesia de la Profesa, México D.F., México.
- Baltasar de Figueroa el Viejo, siglo XVII, iglesia parroquial, Turmequé, Colombia.
- Baltasar Vargas Figueroa, siglo XVII, iglesia, Monguí, Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Bogotá, Colombia.[81]
- Anónimo peruano del siglo XVIII, iglesia de Jesús María, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Huanoquite, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia, Jesús de Machaca, Bolivia.[82]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Tilcara, Argentina.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia del Carmen, Ouro Preto, Brasil.[83]
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de N. Sra. de la O, Sabará, Brasil.

EL SEGUNDO DOLOR DE MARÍA

De acuerdo con la devoción de los Siete Dolores de la Virgen, el segundo recuerda los temores de María y José por el peligro de muerte que se cernía sobre el Niño Jesús, las zozobras de la persecución, el desarraigo y la pérdida de lo poco que poseían.

Se representa este pasaje con la escena de la Huida a Egipto, pero la Virgen tiene una o dos espadas clavadas en el pecho. Hay un caso que se puede considerar de excepción y es el que configura una serie de los Dolores de María existente en la iglesia de Santa Bárbara de Cholula (México). En cada uno de los cuadros hay dos escenas que se corresponden. La principal, ilustra uno de los dolores, y la otra representa un pasaje de la Pasión. En este caso José y María van a pie, tal como lo habían sugerido varios tratadistas postridentinos. La Virgen sostiene a su Hijo niño que, coronado de espinas, cae bajo el peso de la cruz mientras un sayón tira de la soga atada a su cuello. Detrás del soldado hay otros dos, como en las escenas del *Via Crucis*.

- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de Santa Bárbara Almoloya, Cholula, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Jesús de Machaca, Bolivia.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia del Carmen, Ouro Preto, Brasil.

[81] Copia la pintura de Rubens, del Museo de Cassel.
[82] María tiene dos espadas clavadas en el pecho.
[83] La Virgen tiene una espada clavada en el pecho.

Milagro del campo sembrado de trigo

La pintura americana dio cabida a una serie de sucesos pintorescos procedentes de tradiciones varias y textos apócrifos, a pesar de la oposición del cardenal Paleotti o de Molanus, entre otros. Interián, *docto indigesto,* a quien Menéndez y Pelayo critica su escaso sentido poético, sigue iguales derroteros diciendo *que los pintores adornan sus pinturas con varios juegos nacidos de su fantasía, a veces bastante indecentes y ridículos y en otros pueriles, burdos y casi diría ridículos.* Con el consiguiente giro de las exigencias iconográficas de la nueva mentalidad postridentina, esos temas, que desaparecieron en Europa, se alojaron cómodamente en la pintura colonial hasta muy avanzado el siglo XVIII. A estos sucesos fantásticos acontecidos en el transcurso de la huida, hay que agregar el repetido asunto del descanso al borde del camino, tan grato a los fieles, incluido en la temática religiosa desde fines del siglo XV. Es posible deducir que muchos de estos temas vinieron con las estampas flamencas del siglo XVI, entre otras, pero lo que no se ha estudiado aún es la mentalidad que les dio cabida y facilitó su perduración.

El asunto del milagro del campo sembrado de trigo es quizás el más persistente –por lo menos en la pintura andina–, hasta el punto de que se puede afirmar que aparece en casi todos los cuadros de la Huida a Egipto. No deriva ni de los *Evangelios Apócrifos* ni de la *Leyenda Dorada,* sino de una tradición popular medieval, oral o escrita, que se remonta por lo menos al siglo XIII, y en varios textos se narra cómo creció milagrosamente un puñado de granos de trigo, o de garbanzos, sembrados por José o el Niño.

La narración que da origen a esta pintoresca iconografía, nos informa que la Sagrada Familia, huyendo de los esbirros de Herodes, pasó por un campo y se encontró con un labrador a quien le pregunta acerca de lo que estaba sembrado. Él respondió cortésmente que era trigo.[84] La Virgen le recomendó entonces que fuera a segarlo al día siguiente y que si los soldados lo interrogaban les dijera la verdad: que los viajeros pasaron cuando sembraba las semillas.

Al otro día, cuando estaba segando el trigo crecido de modo milagroso, llegaron los perseguidores y le preguntaron por la Familia que huía. El labrador, de acuerdo con lo pactado con la Virgen, les dijo la verdad: que habían pasado cuando sembró el trigo. Los soldados, renegando, tornaron a Jerusalén.

- Juan Correa, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Atlixco, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de Jesús María, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Catedral, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de Santa Clara, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Tilcara, Argentina.

[84] Antes había pasado por otro campo, reiterándose la misma situación, pero el labrador era muy descortés. Contestó de mala manera que sembraba piedras y, por ello, el campo se convirtió en un pedregal.

LOS DESCANSOS EN EL CAMINO. MILAGRO DE LA PALMERA

La iconografía de la Sagrada Familia es tan amplia y variada que muchas veces ha sido confundida con la que se estudia en este apartado: los límites entre estos temas son harto indefinidos.

La escena está compuesta como una idílica reunión en la que parece estar muy lejos el temor de ser alcanzados por los esbirros de Herodes. La Familia se ha acogido a la sombra de una foresta poblada de flores y pájaros mientras los ángeles hacen música, divierten al Niño o preparan la comida.

María está sentada con su Hijo en el regazo y le da de mamar, mientras José los observa complacido o habla con la Virgen o interrumpe la lectura para entregarle una fruta o duerme para reponer fuerzas.

En tal sentido, es excepcional el lienzo de Pérez Holguín en el que María aprovecha la ocasión para lavar, en una batea de madera y junto a una cascada, los pañales de su vástago con la colaboración de José, que ya ha colgado algunos en las plantas y retuerce otro ayudado por un angelito. Hay también ángeles que imponen silencio, para no interrumpir el sueño del Niño, o sacan agua del arroyo en una jarra. María se cubre con una *lliclla* y lleva un sombrero de paja.

En cuanto al milagro de la palmera, su fuente es el Pseudo Mateo.[85] Estaban de camino cuando al tercer día *María se sintió fatigada por la canícula del desierto y viendo una palmera dijo a José: "Quisiera descansar un poco a la sombra de ella".* Luego vio los frutos y deseó comer, pero José le respondió que estaban muy altos y que más le preocupaba la falta de agua. *Entonces el Niño Jesús que reposaba en el regazo de su Madre dijo a la palmera: "Agáchate y con tus frutos da algún refrigerio a mi Madre",* cosa que el árbol hizo. Luego mandó que surgiera de las raíces *la vena de agua escondida en la tierra.*

Al día siguiente abandonaron el lugar y Jesús concedió a la palmera el privilegio de que sus ramas fueran llevadas por los ángeles al Paraíso para que las plantaran allí y fueran el premio de los que obtuvieran una victoria y reservadas *para todos los santos del Edén.*

El Cartujano nos da otra versión y narra que *los santos peregrinos pasaron a la ciudad de Babilonia, hoy conocida con el nombre del Gran Cairo, que distaba de Heliópolis como unas diez millas. Es tradición constante aún que junto a la puerta de aquella ciudad, que miraba a esta última, veneraron por muchos siglos los cristianos, y los idólatras, una palma altísima, de la que se decía, que al entrar la Sagrada Familia en el Cairo, se inclinó milagrosamente hasta el suelo ofreciéndole sus dátiles con admirable y sorprendente humildad, lo que visto por los gentiles la cortaron muy cerca de la raíz y al día siguiente apareció otra vez en su sitio, lozana y entera, conservando las señales de la cortadura para perpetua memoria y justificación del prodigio.*[86]

- Cristóbal de Villalpando, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Baltasar Vargas Figueroa, siglo XVII, iglesia de Santa Clara, Bogotá, Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, col. Alberto Pizano, Bogotá, Colombia.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, col. Mena, Quito, Ecuador.
- Marcos de Ribera, siglo XVII, iglesia de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Melchor Pérez Holguín, siglo XVII, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.

[85] Capítulos XX y XXI. También en el *Libro de la Infancia del Salvador* hay un episodio relacionado con el crecimiento milagroso de un árbol, para que la Virgen se cobije en su sombra.

[86] *Op. cit.*, p. 182.

Descanso en el camino a Egipto, monasterio de San José, Córdoba, Argentina.

EL ATAQUE DE LOS LADRONES

Tema escasamente representado en la pintura colonial. Se lo ve en el fondo de un lienzo de Juan Correa y en otros dos cuzqueños.

Según el *Evangelio Árabe de la Infancia*[87] durante el viaje a Egipto, María y José pasaron por una región desértica que, *al decir de la gente estaba infestada de ladrones. Decidieron atravesarla durante la noche y se toparon con dos integrantes* de una banda llamados Tito y Dúmaco. El primero dio dinero al otro para que no delatara a los viandantes a sus compañeros de fechorías. Por su buena acción fue bendecido por María, y Jesús le pronosticó que pasados treinta años sería crucificado con él a la derecha y Dúmaco a la izquierda. También que lo precedería en el Paraíso.

El P. Ludolfo, repitiendo la versión de San Anselmo, dice: *cae en manos de los ladrones el que había venido a buscar todas las ovejas que habían perecido de la casa de Israel* [...] *Llenos de gozo estaban los bandidos por la presa que habían hecho y, aunque no hallaron entre los pobres viajeros riquezas que satisfaciesen su codicia, se complacían, sin embargo, en admirar la belleza de la Madre y la hermosura sin igual del Hijo; y cuando ya uno de ellos tenía al niño Jesús en sus brazos para hacerse dueño de él, un joven brioso, hijo según se cree del capitán que los mandaba, prendado de la singular hermosura del Niño, y divisando en su rostro sobrehumano un aire de divinidad que no sabía comprender, pero no dudando ya de la sublimidad de su ser, inflamado en amor del mismo, lo arrebató a su captor y, estrechándolo contra su corazón, le dijo: "¡Oh, tú, el más hermoso y bienventurado entre todos los niños, si se ofreciese otro tiempo en que sea preciso que tengas otra vez misericordia, acuérdate entonces de mí, y no te olvides de esta ocasión!"*

- Juan Correa, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Atlixco, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII?, iglesia de Jesús María, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Huanoquite, Cuzco, Perú.

PASAJE DE UN RÍO EN BARCA

Tema muy raro, del cual hay algunos antecedentes europeos, italianos, franceses y flamencos. Entre los primeros, se destacan las cuatro planchas de Juan Domingo Tiépolo. También los grabados de Coelemans, sobre pintura de P. Puget, y el de Michel Corneille, en el Louvre, y las pinturas de A. van de Velde, del Staatliches Museum, Schwerin; de D. Teniers II, en la que era la Gemäldegalerie, Danzig (hoy, Gdansk). Recordemos también la pintura de Poussin para la celebración de las Cuarenta Horas en el Colegio Romano (Roma, 1633), actualmente en el Reinhart Institute de Wintherthur, la de Sebastián Ricci, propiedad del duque de Devonshire (en Chatsworth, Inglaterra) y la de Jacob Jordaens en el Museo del Estado, Skokloster, Suecia. De este último se conserva uno de los dibujos preparatorios en el British Museum. En algunos casos el barquero es un ángel.

En la literatura clásica, el pasaje de un río se asocia, en con la muerte; de allí que algunos especialistas lo han relacionado con el día 26 de julio, en que la iglesia copta celebraba la muerte de San José, que coincide con el mito de Osiris y la iniciación de la creciente del Nilo.

[87] Capítulo XXIII.

En la única pintura documentada, la Santa Familia está sobre una rara barcaza, que más se parece a una balsa, conducida por un barquero. María, con el Niño, está sentada y conversa con un ángel, mientras San José duerme extenuado. Una mujer lo cubre con un manto; podría ser Salomé formando parte de los acompañantes.[88] En la orilla de un Nilo que atraviesa un paisaje idealizado, hay dos personas que observan la escena.

Dicho lienzo coincide en varios aspectos con el grabado de Jan Sadeler sobre dibujos de Martín de Vos, integrante de la serie compuesta por doce láminas, editada hacia 1581-1582 y dedicada a representar el nacimiento e infancia de Jesús.[89] La forma de la barca es el elemento más llamativo y el que, atractivamente, nos induce a asociar la pintura en cuestión y la lámina citada, no así las actitudes de las personas transportadas, aunque se podría pensar en una reelaboración más radical del grupo por parte del maestro cuzqueño. La inscripción que aparece al pie del grabado hace referencia al regreso de Egipto, aunque la edad del Niño no coincide con la que habitualmente le han otorgado los iconógrafos.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Huaro, Cuzco, Perú.[90]

LA CAÍDA DEL ÍDOLO

Como el anterior, este asunto procede de una narración apócrifa, en este caso, del Pseudo Mateo,[91] aunque también hay una referencia similar en el *Evangelio Árabe de la Infancia.*[92]

Llegados a *los confines de Hermópolis entraron en una ciudad llamada Sotinem y no teniendo allí ningún conocido donde hospedarse, fueron a cobijarse en un templo llamado el Capitolio de Egipto.* En ese templo se adoraban a trescientos sesenta y cinco ídolos, que cayeron en tierra cuando entró María con su Hijo; de esa manera, se cumplía la profecía de Isaías: *He aquí que vendrá el Señor como una nube ligera y penetrará en Egipto. A su vista se conmoverán todas las obras de Egipto hechas por mano de hombre.*[93]

Cuando la noticia fue conocida por el gobernador Afrodisio, éste se dirigió al templo, *se acercó a María y adoró al Niño* y con él se convirtieron los habitantes de la ciudad.[94]

Este asunto pasó a la literatura devota posterior y es considerado verídico por muchos escritores antiguos. Lo repiten luego el Pseudo Buenaventura y el Cartujano y, mucho más tarde, el P. Ribadeneyra. Interián de Ayala también acepta esta historia, como la de la palmera, apoyándose en la autoridad de Paladio, Sozomeno, Casiano, Nicéforo, Eusebio, San Atanasio y San Ambrosio, *hace referencia a muchas historietas del Niño Jesús estando en Egipto* y, al final del capítulo V, transcribe una cita del P. Maldonado: *Créase a Sozomeno, que refiere la tradición antigua* [...] *pero no se crea a Mahoma, ni a no sé que libro de la Infancia del Salvador, que tantas veces lo ha reprobado San Gerónimo y otros Padres.*

---

[88] Ver: Viaje a Egipto pp. 66-68.

[89] Cf.: *Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial,* Edición de Jesús María González de Azcárate, VIII, Nvs-Sol, p. 268, 9.11.(3799), EPHIALTE, Vitoria-Gasteiz, 1994.

[90] Se trata de una serie dedicada a la vida de la Virgen en la que aparecen otras escenas infrecuentes.

[91] Capítulos XXII y XXIII.

[92] Capítulo X.

[93] Is. 19, 1.

[94] Una tradición hace santo a Afrodisio, predicador en la Galia y obispo de Bréziers.

El Pseudo Buenaventura dice: *De lo que les aconteció en el desierto y por el camino no haré mención, porque de esto se halla poco autenticado. Mas apenas entraron en Egipto, todos los ídolos de aquella provincia cayeron en tierra, como había profetizado Isaías. Fueron luego a la ciudad llamada Heliópolis, y allí alquilaron una pobre casita y la habitaron siete años, como peregrinos y advenedizos, pobres y menesterosos* [...] *Porque, ¿de dónde y de qué modo se sostenían por tanto tiempo? ¿Por ventura mendigaban? De Nuestra Señora se lee que, con su aguja y con la rueca, ganaba el sustento para sí y para su Hijo: cosía e hilaba la Señora del mundo, amante de la pobreza.*

El Cartujano, apoyándose en San Atanasio y también en Sozomeno, dice que *entre los griegos es tradición antigua que al entrar el Salvador en Egipto, cayeron y se arruinaron todos los ídolos de aquel país; que paró en la ciudad de Ermópoli, y se ve en el día de hoy entre el Cairo y Eliópoli, un lugar llamado Matara, donde hay una fuente en la que se dice que la Santa Virgen lavó los pañales del niño Jesús, por lo que es frecuentado y está en veneración en toda la comarca.*[95] Es muy probable que el cuadro de Melchor Pérez Holguín del Museo Nacional de Arte de La Paz (Bolivia), también ilustre esta historia.[96]

En las pinturas americanas, siguiendo las fuentes grabadas, los ídolos se reducen a sólo uno, ubicado sobre una columna en medio del paisaje. La estatua cae deshecha o explota arrojando llamas. Así aparece en dos grabados de los Wierix, y en otros de los Collaert, de P. Pontius sobre pintura de Jordaens y de Juan Domingo Tiépolo.

- Juan Correa, siglo XVII, San Antonio Museum, San Antonio, Texas, Estados Unidos de América.
- Juan de Villegas. siglo XVII, capilla de Santa Ana, Maracaibo, Venezuela.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Lima. Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de Jesús María, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Catedral, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Tilcara, Argentina.

[95] *Op. cit.*, cap. XI, p. 166.
[96] Cf.: Los descansos en el camino.

Esta iconografía, desconocida en la Edad Media, reúne las figuras de Jesús niño, María y José, tema que también es conocida como la "Trinidad terrestre".

Las variantes compositivas son muchas, tantas que resulta difícil precisar una fórmula que la tipifique. Sin embargo, una posibilidad puede ser el grupo integrado por las tres figuras de pie, con María a la derecha, el Niño en el centro y José en el lado opuesto, tan repetido desde el siglo XVII y popularizado en XIX por las nuevas congregaciones religiosas creadas bajo dicho título que difundieron aún más la devoción a la Sagrada familia.

La otra fórmula, también muy repetida en la pintura colonial, es la que los muestra en un grupo más abigarrado, como figuras sentadas o de medio cuerpo.

Para la primera manera de representar este tema se copiaron insistentemente los grabados de Gerard Seghers y de Lucas Worsterman, sobre pinturas de Rubens; en cambio para las demás composiciones los modelos son muchos y a veces compuestos con fragmentos de otros. Por ejemplo, una tela del monasterio de clarisas de Cuzco reúne una Virgen Passaviense con San José y, en otra, del Museo Histórico Regional, la imagen de María está tomada de una pintura de Durero.

- Andrés de la Concha, siglo XVI, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Bernardo Bitti, iglesia de San Pedro, Juli, Perú.
- Bernardo Bitti, *ca.* 1600, iglesia de la Compañía, Ayacucho, Perú.
- José Juárez, siglo XVII, Museo del Estado, Puebla, México.
- Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, iglesia de Santa Clara, Bogotá, Colombia.
- Gregorio Vázquez, siglo XVII, col. Estrada Delgado, Bogotá, Colombia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.

La Sagrada Familia en el exilio

Nada dicen los Evangelios acerca de la vida que llevó la Sagrada Familia en el exilio ni de su permanencia allí hasta la muerte de Herodes. La estadía en Heliópolis, cerca de Menfis y El Cairo, parece que se prolongó aproximadamente cinco años, lapso que la *Leyenda Dorada* extiende a siete.

Incluso los *Apócrifos* son poco explícitos, a pesar de que abundan las narraciones de milagros fantásticos, propios de un pequeño mago, que poco agregan en definitiva a lo que podríamos denominar la "historia" de los fugitivos.

Según el *Evangelio Armenio de la Infancia,* vivieron en la residencia de un príncipe judío que también había huido de Herodes y se llamaba Eleázar. Tenía dos hijas, Marta y María y un hijo llamado Lázaro.

Otra versión (*Evangelio Árabe de la Infancia*) se refiere a una pequeña casa en Matarieh, con un jardín en el que había un sicómoro y una fuente, que, según una leyenda, aún se conserva. Ahí, María lavó la túnica de Jesús y el sudor que de ella emanaba se transformó en un bálsamo. José siguió ejerciendo su oficio de carpintero y, de ese modo, mantenía a su familia.

Sagrada Familia, monasterio de Santa Clara, Cuzco, Perú.

La Sagrada Familia en el exilio, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.

La Sagrada Familia en el exilio, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.

La estadía en Egipto dio lugar a composiciones en las que prevalecen las notas realistas, tiernas y pintorescas, que se multiplicaron a partir del siglo XVI con el nuevo sesgo otorgado a la literatura devota.[97]

Dichos libros, si bien se apoyan en las *Vita Christi* medievales –que se siguieron leyendo durante mucho tiempo, como lo demuestran las múltiples ediciones del Cartujano–, son el producto de una nueva sensibilidad en la que tuvo una especial incidencia la piedad impulsada por la Compañía de Jesús.

El número de temas y subtemas derivados de la mezcla de diferentes modelos, además de las particulares exigencias de los comitentes americanos, impide separar con claridad las escenas que corresponden al exilio en Egipto de aquellas que ilustran la vida cotidiana en Nazareth. A la falta de datos sobre el lugar donde se desarrollan, se suman las interpretaciones teológicas, por lo cual algunas oscilan entre la anécdota y la alegoría. La identificación iconográfica no es fácil pero, de acuerdo con la edad del Niño Jesús, se ha tratado de reunir los temas que verosímilmente puedan corresponder a esos primeros años.

MARÍA CAMBIANDO LOS PAÑALES AL NIÑO

La escena se desarrolla, supuestamente, en el interior de la casa de Heliópolis. María apoya su Hijo en el regazo mientras un ángel sostiene la almohada, otro arregla la cuna y un tercero señala hacia lo alto. En el suelo se ve la canastilla de costura y flores esparcidas. Detrás, una *veduta* con paisaje y José, que trabaja.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.

MARÍA PEINANDO AL NIÑO

Según Manuel Toussaint[98] hay cuatro escenas relativas a esta época de la vida de Cristo que interesan por la inclusión de elementos típicos mexicanos. Una de ellas muestra a la Virgen, cuando peina al Divino Infante, y para ello utiliza un peine para sacar piojos. En el interior de la casa se ven un brasero, un petate y una escobilla, mientras San José trae agua en un jarro texcocano.

– Alejandro Guerrero, siglo XVIII, col. Buch, México D.F., México.

LOS PRIMEROS PASOS DEL NIÑO

De los tres ejemplares registrados, el que más interesa por su ingenuidad es el de las monjas dominicas de Cuzco. La galería interior de la casa, cubierta por una alfombra colorida, se abre hacia un dilatado y geométrico jardín.

---

[97] Un ejemplo, entre otros muchos, es la serie grabada por Jerónimo Wierix: *IESU CHRISTI/ DEI DOMINI/ SALVATORIS NRI//INFANTIA/H.W. invenit, incidit excudit.* Once grabados y una portada. Muchas de esas láminas fueron copiadas en América, de modo particular en Cuzco, como se verá.

[98] *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1982, p. 174.

Los primeros pasos del Niño, Museo de Santa Catalina, Cuzco, Perú.

En un primer plano está sentada la Virgen. Ha dejado que el Niño camine con pasos inseguros hacia San José, que lo espera con los brazos abiertos. Una baranda –detrás de la cual hay un pequeño ángel que atrae al divino Infante con un ramo de flores, induciéndolo a caminar– separa la galería del jardín. Todos van vestidos con telas ricamente brocateadas.

En el centro del jardín hay una fuente, tiestos con flores y canteros cuadrados florecidos. Cierran el espacio seis cipreses dispuestos a tramos regulares y Dios Padre, desde el cielo, bendice a su Hijo.[99]

Hay otras dos escenas casi iguales, menos creativas, que parecen seguir una fuente común grabada, pues a pesar de ser de distinta mano repiten la misma composición asimétrica y más naturalista. En este caso son los ángeles quienes conducen y cuidan del Niño ante la mirada complaciente de sus padres.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. priv., Buenos Aires, Argentina.

[99] Emile Mâle dio a conocer una miniatura francesa de mediados del siglo XV con un tema similar, pues María está sola y tiende sus brazos hacia el Niño, que es sostenido por dos ángeles. Cf. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1949, p. 151.

LOS ÁNGELES ENTRETIENEN AL NIÑO

María sostiene al Niño en su regazo mientras un grupo de ángeles niños hace una ronda al son del laúd que otro tañe subido a la rama de un árbol. San José, en un segundo plano, contempla divertido el baile de los ángeles. Hay casos en que esta escena familiar se complica con la presencia de San Juanito y de sus padres, convirtiendo la pintura en un particular retrato de familia.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.

EL NIÑO JESÚS Y SAN JUAN BAUTISTA

Una de las imágenes más felices de la niñez de Cristo es la que representa la relación afectuosa y lúdica con su primo Juan, cuyas más altas expresiones debemos buscarlas en el arte del Renacimiento. Las diferentes composiciones de este tema se multiplicaron y difundieron rápidamente por Europa, todas ellas derivadas de suposiciones piadosas y de la devoción al Precursor, pues nada nos dicen los Evangelios al respecto. Sólo el plúmbeo Interián de Ayala fue capaz de resistirse al encanto de tales escenas, apoyándose para ello en cómputos de tiempo y en la opinión de sabios doctores. *Pero ellos (lo diré con su licencia) poco cuidado ponen en esto, mientras que acostumbrados a cosas semejantes, sueltan las riendas a su capricho y fantasía. Ni por esto quiera objetarme alguno un poco airado y enfadado conmigo: ¿cómo te atreves a decir una cosa tal? Nosotros seguimos las huellas de nuestros antepasados: así pintaron artífices habilísimos, respetados por tales en todas las naciones. Así pintó un Miguel Ángel, así un Ticiano, un Rafael Urbino, un Rubens; y así han pintado casi todos cuyas obras son frecuentemente aplaudidas. No quieran, digo, objetarme esto los pintores, porque les daré una respuesta no menos verdadera que fácil. ¿Qué se sigue de ahí? Es verdad, no lo niego, así lo han pintado: pero yo no pretendo referir lo que ellos hicieron sino lo que debieran haber hecho, si hubieran procurado atender a la verdad de los hechos.*[100]

Lo cierto es que las imágenes existen y abundantes en número y diversidad temática. En unos casos los primos se abrazan afectuosamente, en otros están conversando después de haber cortado flores o jugando con un pájaro atado a un hilo. Los hay también en que Jesús da de beber agua a Juan o éste lo adora de rodillas o le acaricia la barbilla y, como si ello fuera poco, el Precursor interviene muchas veces en las actividades cotidianas de la Sagrada Familia, como se verá más adelante.

- Anónimo mexicano del siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Baltasar Vargas Figueroa, siglo XVII, iglesia de Santiago, Monguí, Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII.
- Anónimo peruano del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Huanoquite, Perú.

[100] Juan Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, p. 234.

Sagrada Familia con San Juan Bautista, monasterio de Santa Clara, Cuzco, Perú

EL NIÑO JESÚS MONTA UNA OVEJITA

Una gran concesión a la fantasía caracteriza a los temas de la niñez del Señor, como estas imágenes relacionadas con los juegos infantiles. San Juan atrae con un ramo de hierbas o de flores a un corderito, u ovejita, que monta Jesús sostenido cuidadosamente por María.

La escena puede desarrollarse en un jardín o en el interior de la casa, la figura sonriente de José y la de los ángeles juguetones son un complemento obligado.

- Juan Correa, (atrib.), siglo XVII, col. priv., México D.F., México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, col. Barbosa-Stern, Lima, Perú.

EL SUEÑO DEL NIÑO JESÚS

En algunas ocasiones, el pequeño Jesús duerme en una cuna que tiene el respaldo ricamente tallado y, en otras, sobre una cruz. Su Madre vela el sueño, vestida como Inmaculada, con corona real, o como Dolorosa. San José también lo contempla piadosamente, con las manos juntas, o impone silencio al observador, gesto que también suele hacer San Juanito.

- Gaspar Vargas Figueroa, siglo XVII, iglesia de Santa Clara, Bogotá, Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, col. Navas, Bogotá, Colombia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

REGRESO DE EGIPTO

Muerto Herodes, un ángel apareció nuevamente ante José y le dijo: *Levántate, toma el niño y a la madre y vete a tierra de Israel, porque han muerto los que querían matar a tu hijo. José cumplió lo ordenado, mas oyendo que Arquelao reinaba en Judea en lugar de Herodes temió ir allí; y avisado en sueños retiróse a la tierra de Galilea. Y vino a morar en una ciudad llamada Nazareth; para que se cumpliese el dicho de los profetas: Será llamado Nazoreo.*[101]

El *Evangelio Armenio de la Infancia* hace recorrer a la Sagrada Familia un largo trayecto, poco verosímil, antes de llegar a Nazareth. Según esa versión habría pasado de Heliópolis a Galilea, de allí a Canaan y luego a Israel y Tiberíades, en Arimatea, tornando a Nazareth por Galilea.

Este asunto reúne, pues, tres momentos sucesivos: el tercer anuncio a San José, el viaje de regreso y la instalación en Nazareth, hasta el episodio que ocurrirá años más tarde, el de la pérdida y hallazgo de Jesús en el Templo, con el cual se cierra el ciclo de la niñez del Salvador.

Del primer hecho no se ha recogido ningún ejemplo mientras se conocen varios del segundo y muchísimos de la casa de Nazareth con el taller de San José.

Pacheco propone la representación de la despedida de la Sagrada Familia de los vecinos. La escena está dividida en dos momentos cuando el anuncio del ángel, *en un entresuelo, y* aba-

[101] Mt. 2, 19-23.

Regreso de Egipto, Monasterio de Santa Catalina, Córdoba, Argentina.

Regreso de Egipto, Museum of Art, New Orleans, Estados Unidos de América.

jo, *San José en pie teniendo del diestro la jumenta* [...] *la Virgen, como se suele pintar compasiva y hermosa, con la mano en el pecho, junto a sí el Niño Dios de siete años, muy lindo, con su túnica inconsútil, que lo abraza una jitana vieja, medio de rodillas, y él la mira con agradable semblante; y otros jitanos y jitanas mozos llorando.*[102]

El tema nos muestra a las personas integrantes de tan excepcional Familia en el trayecto de regreso a su tierra, la Virgen en la asnita, con el Niño sentado delante de ella, o en los brazos de San José o los tres caminando, que es la fórmula más difundida. La clave iconográfica está en la edad del Niño Dios, que puede tener cinco años, o siete como dice Pacheco, y puede caminar por sus propios medios. No es el pequeño de pocos meses de la Huida. En este punto hay que recordar unos de los modelos más exitosos en América, como fueron los grabados de Lucas Vorsterman de Oude y de Schelte à Bolswert sobre pinturas de Rubens.[103]

- Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, col. Navas, Bogotá, Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, monasterio de Santa Clara, Tunja, Colombia.
- Diego Quispe Tito (atrib), siglo XVII, Museo de Arte, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Catedral, Jujuy, Argentina.

EL TALLER DE NAZARETH

Es muy antigua la creencia de que San José era carpintero y que mediante el ejercicio de ese oficio mantenía a su familia. San Marcos utiliza el término *faber*, que también puede significar herrero, pero la tradición insiste permanentemente en la primera acepción.[104]

Las consideraciones sobre la vida espiritual y de trabajo en ese hogar tan fuera de serie –propuesto por muchos autores como modelo de monasterio–, donde se desarrollaba a la perfección la vida activa y la contemplativa y se cumplían de igual modo los votos de pobreza, castidad y obediencia, ya tiene su desarrollo literario en el siglo XIII, pero esta adición al relato evangélico –verosímil y poética– comienza a gozar de prestigio desde el punto de vista plástico durante el XV, manteniendo en América toda la frescura anecdótica que poseía en sus momentos iniciales.

Las variantes son innumerables, a pesar de la reiteración de los personajes: José trabaja en el banco de carpintero, María se dedica a las tareas femeninas y el Niño ayuda en el taller, aprendiendo al mismo tiempo un oficio que ejercerá cuando sea adulto y, muerto José, deba ganar el sustento para él y su Madre. A ellos se agregan San Juancito y los ángeles, quienes, aunque son aleatorios, otorgan variadas notas pintorescas al asunto.

Es imposible, y carecería de sentido, hacer una referencia pormenorizada de los múltiples lienzos coloniales dedicados al tema, empero puede ser útil señalar algunas de las actividades que desarrollan dichas personas. La principal es, obviamente, la del Niño Jesús, que se dedica a los juegos propios de su edad (a pesar de los reparos que ponen graves tratadistas) o ayuda a San José. En el primer caso, corretea descalzo por el taller, juega con las virutas de madera, construye una cruz con San Juancito, hace pompas de jabón, juega con el corderito de su primo o con un pájaro

[102] Francisco Pacheco: *op. cit.*, Tomo segundo, p. 238. Lo tomó del Pseudo Buenaventura, cap. XIII, p. 67.

[103] A pesar de que se interpreta el primero como el regreso de Egipto, en la inscripción de los pies se lee: *Dei et Matris et Filii fugam in Aegyptum.*

[104] También los Apócrifos: *Evangelio Árabe de la Infancia*, cap. XXXVIII; Pseudo Mateo, cap. XXXVII; Pseudo Tomás, cap. XIII; *Historia de José el carpintero*. Los coptos, ya en el siglo IV veneraban a San José, cuya fiesta celebraban el 20 de julio. Cf.: Aurelio de Santos Otero, *op. cit.*, p. 343, nota 8.

El Taller de Nazareth, col. privada, Lima, Perú.

atado a un hilo. En el segundo, ayuda a su padre nutricio a aserrar un madero o un tablón o un tronco y es frecuente, a pesar de su poca edad, que lo haga subido al banco de carpintero.

María se dedica a la costura, ovilla lana, enseña a leer a San Juan, queda en contemplación ante Dios Padre, que aparece en lo alto, o recibe una canasta de fruta de mano de los ángeles. San José aporta la nota viril: es quien trabaja en silencio –no en vano es considerado como modelo de los contemplativos– o suspende su labor para observar, sonriente o admirado, lo que hace el pequeño Jesús.

A pesar de que acuse cierta tipificación en las actitudes, se debe destacar, como caso excepcional, un lienzo limeño de la colección Limatur. José, en tren de colocar uno de los batientes de una ventana es ayudado por un ángel, mientras el Niño clava la otra hoja sobre el banco de carpintero con el auxilio de otro ser angélico. Mientras tanto, María borda con hilo rojo la sigla de Jesús.

- Anónimo mexicano del siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Gaspar de Figueroa el Viejo, siglo XVII, santuario, Monguí, Colombia.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, convento de San Diego, Quito, Ecuador.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, col. Limatur, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Catedral, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.
- Juan Bautista Daniel, siglo XVII, col. priv., Córdoba, Argentina.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, Matriz, San Juan de Ribamor, Brasil.

CONSTRUCCIÓN DE LA CASA DE NAZARETH

El modelo de estas pinturas registradas en Perú, particularmente en la región andina, es un grabado de Jerónimo Wierix que integra la serie: IESU CHRISTI DEI DOMINI SALVATORIS NRI INFANTIA.[105]

En un primer plano se ve a la Virgen sentada junto a una pequeña mesa con la cardadora en la que reúne en haces la paja que servirá para cubrir la vivienda. Ya está muy avanzada la construcción y en ella se sigue el sistema edificatorio propio del norte de Europa, en el que se emplea la madera para hacer las partes estructurales.

San José cumple la tarea fijando los tirantes que le alcanza el Niño, subido a una escalera y con la ayuda de dos ángeles.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.

CONSTRUCCIÓN DEL CERCO DE LA CASA DE NAZARETH

Como en el caso del tema antes reseñado, el presente también procede de la misma serie grabada por Jerónimo Wierix. En este caso se trata de la lámina n.10, pues la colección está formada por once grabados y un título.

La escena tiene lugar en un exterior durante el invierno, dado que los árboles carecen de hojas. José y el Niño están construyendo el cerco de la casa de Nazareth. El primero hinca uno

[105] Lámina 9.

de los montantes en el terreno, con la maza, mientras Jesús, provisto de un martillo, fija los travesaños. Como en el caso anterior, también cuenta con la ayuda de dos ángeles.

La Virgen está sentada armando una corona de rosas y junto a ella, en el suelo, hay una canastilla con el resto de las flores.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. priv., Buenos Aires, Argentina.

SAN JOSÉ Y EL NIÑO CONSTRUYEN UN BOTE

Tema difundido por los talleres cuzqueños a partir de otro grabado de Jerónimo Wierix, que integra la serie dedicada a la infancia de Cristo que antes se citó. En este caso se trata de la última lámina.

La acción transcurre junto a un río. Se ve el casco de un bote, dado vuelta, cuya construcción está muy avanzada. José clava una de las maderas mientras Jesús, a pesar de poca edad, sabe usar correctamente el formón y la maza. Uno de los dos ayudantes celestiales recoge las virutas.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo Catedralicio, Lima, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Huanoquite, Cuzco, Perú.

MARÍA COSIENDO

La iconografía de la Infancia del Salvador es una de las más ricas y variadas. Trata de reconstruir piadosamente los distintos momentos de la Familia de Nazaret. En este caso, la figura de María se convierte en el modelo por excelencia de la condición femenina y de la mujer hacendosa.

Así como son variadas las labores de aguja que realiza, así también lo son las pinturas que muestran a la Virgen en dicha actividad. Unas veces, se dedica a trabajar sobre la almohadilla; otras, a coser sentada sobre el estrado. En los días apacibles lleva la labor al jardín, junto con la cuna de su Hijo, y es acompañada por los infaltables ángeles que han dejado de hacer música, pues el Niño ya se ha dormido.

En unas ocasiones, Santa Ana le ayuda a cortar una tela y, en otras, comparte el tiempo con algunos de sus santos parientes.

El Pseudo Buenaventura propone a la monja por él dirigida meditar sobre este asunto y dice: *De Nuestra Señora se lee que, con su aguja y con la rueca, ganaba el sustento para sí y para su Hijo: cosía e hilaba la Señora del mundo, amante de la pobreza, pues en todas maneras amaron mucho esta virtud y fuéronle perfectamente fieles hasta la muerte. Pero ¿iría ella misma pidiendo por las casas paño y otras cosas en que trabajar? Porque era necesario que se diese a conocer por la vecindad, so pena de no tener que hacer, porque los vecinos no se lo habían de adivinar.*[106]

– Anónimo quiteño del siglo XVII, convento de San Francisco, Quito, Ecuador.

[106] Pseudo Buenaventura, *op. cit*, cap. XII, p. 59.

María cosiendo, Museo Histórico Provincial, Cuzco, Perú

María hilando, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú

- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. Barbosa-Stern, Lima, Perú.[107]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.[108]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Arzobispado, Cuzco, Perú.[109]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. priv., La Paz, Bolivia.

LA COCINA DE LA VIRGEN

La escena (San Sebastián, Cuzco) es un fiel reflejo de la vida cotidiana de una familia pobre del siglo XVII. María está cocinando en un fogón, como aún lo hacen las mujeres criollas de muchos países americanos. En un plano posterior se ve al Niño sentado en el borde de una fuente dando de beber a su cordero con un cuenco.

Más atrás aún, a San José partiendo leña que Juan el Bautista lleva a la casa para agregarla a la ya cortada y que se ve en un primer plano junto a los cacharros de la cocina y a un simbólico lirio.

Nuevamente tomamos un pasaje del tantas veces citado Pseudo Buenaventura, el cual propone considerar *a aquella familia bendita sobre todas las otras familias; pequeña sí, pero en gran manera elevada y sublime, que hace una vida pobre y humilde. El dichoso anciano San José ganaba lo que podía con su oficio de carpintero. Nuestra Señora, con la aguja y con la rueca, trabajaba para sustentarse. Hacía también los demás servicios de casa que, como tú conoces mejor que yo, son muchos; preparaba la comida para el Esposo y para el Hijo, y hacía todo lo demás que convenía, pues no tenía quien la sirviese.*[110]

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, capilla, Canincunca, Cuzco, Perú.

EL NIÑO JESÚS BARRIENDO O LLEVANDO CÁNTAROS DE AGUA

Respecto del primer tema, las pinturas registradas también son copias de la sexta lámina grabada por Jerónimo Wierix, que integra la serie de la Infancia de Cristo, que –a juzgar por el cuadro de Gregorio Vázquez– circuló también por Colombia.

En la casa de Nazareth, interpretada por el grabador como una vivienda flamenca, se halla la Virgen cocinando junto al fogón, mientras el Niño barre el piso ayudado por seres angélicos. A través de la puerta abierta se ve a San José que con una maza hace leña, que es recogida por uno de los ángeles.

No sabemos cuáles han sido las fuentes literarias que el citado grabador utilizó para componer esas láminas tan exitosas en América, que retoman el tono intimista de muchos libros de meditaciones en los que es un lugar común la consideración acerca de la pobreza y humildad de la Santa Familia.

Otro tanto podemos decir acerca del lienzo que compone un retablo dedicado a la Infancia de Cristo existente en la capilla de San Pedro, de la Catedral de México. María, que está sentada y borda sobre la almohadilla, se admira al ver a su pequeño Hijo que colabora en los quehaceres familiares trayendo dos cántaros de agua. La escena ha sido relacionada con un pasaje de los *Evangelios*

[107] Copia otro de los grabados de Jerónimo Wierix, el n. 3 de la serie sobre la Infancia de Cristo ya citada.
[108] *Ibid.*
[109] Copia el grabado n. 2 de la citada serie.
[110] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, cap. XV, p. 85.

Apócrifos[111] y, si bien la coincidencia entre los textos y la imagen no es estricta, está presente en ambos casos la intención de conmover al observador mostrando al Niño como modelo de humildad, bondad y espíritu de colaboración. Lo que ha desaparecido en el cuadro es el hecho fantástico que narran dichos libros, en conformidad con las intenciones y directivas contrarreformistas.[112] El Cartujano nos dice que *El Señor más grande de todos los Señores servía tan humildemente a su Madre, por que Ella no tenía otro criado ni quien le ayudase en las necesidades* y el Pseudo Buenaventura pregunta: *¿No la ayudaría, pues, a poner su pobre mesa, a componer las camas y a otros ministerios interiores de la casa? Contémplalo practicando con perfección los humildes servicios de la casa, y además mira también a la Señora.*[113]

- Anónimo mexicano del último tercio del siglo XVII, capilla de San Pedro, Catedral, México D.F., México.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.

LA SAGRADA FAMILIA EN UN JARDÍN

Escena idílica en un jardín cerrado, al fondo del cual se ve un curioso edificio, mezcla de palacio y de iglesia. Centra el jardín una fuente que, en las pinturas cuzqueñas, se parece a la del monasterio de Santa Clara o a la de la Plaza de Armas de Lima. Empero, a excepción del lienzo ayacuchano, los otros son copia de una lámina abierta por Jerónimo Wierix integrante de otra serie.[114]

La Virgen, arrodillada junto a San José, recibe ramos de flores que el Niño ha recogido de los canteros cuidados por ángeles diligentes que riegan, podan las plantas o recogen el agua de la fuente.

En la ciudad de Ayacucho hay un ejemplar parecido o quizás inspirado en esa lámina. El Niño, que carga la cruz, está en el medio de la composición pero, tanto la Virgen como San José, Joaquín y Ana, se encuentran fuera del jardín.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Clara, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, Museo Regional, Ayacucho, Perú.

LA COMIDA DE LA SAGRADA FAMILIA

Asunto bastante difundido en América, pues se han visto ejemplares en distintas regiones, probablemente por la difusión de alguna lámina aún no identificada que ha servido de modelo, como ocurrió en algunos de los temas ya estudiados.[115]

---

[111] Evangelio de Ps. Mateo XXXIII y Ps. Tomás XI.

[112] Nelly Sigaut en: *Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural*, Ediciones de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, México, 1986, p. 323, fig. 18C.RD.14, p. 342.

[113] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. X, p. 154. y Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, cap. XV, p. 86.

[114] *VITA / DEIPARAE / VIRGINIS MARIAE /. Hiernymus Wierix invenit, incidit et escudit. / Cum Gratia et Privilegio.* Consta de treinta y dos planchas, incluido el título. Se ha copiado la lámina n. 21.

[115] Se supone que las fuentes gráficas sean flamencas, aunque trataron el tema grabadores de otros países europeos. Ejemplo de ello es el realizado por Jacques Callot, que sirvió de modelo para una pintura de Juan de Sevilla, en la ciudad de Granada (España).

La comida de la Sagrada Familia, Catedral, Salta, Argentina.

La comida de la Sagrada Familia, Monasterio de Santa Clara?, Cuzco, Perú.

En los ejemplares aludidos se repiten los personajes, aunque hay casos en que aumenta el número de los comensales, pues también se sientan a la mesa algunos de los parientes de la Virgen, lo cual sería una de las muchas combinaciones de la pintura colonial.

Las variantes nos remiten a las consideraciones tan frecuentes en la literatura piadosa acerca de las virtudes que florecieron en grado eximio en esa pequeña comunidad monástica que fue la casa de Nazareth, por lo cual las pinturas se convertían en otros tantos "*exempla*". *...y ellos hacen una vida pobre. Desde este tiempo hasta los doce años del Niño Jesús, no se lee cosa alguna de Él en el Santo Evangelio. Sin embargo, dice, y no deja de ser verosímil, que de una fuente, que aún existe allí, llevaba el Niño Jesús agua a su Madre. Y hacía el humilde Señor esto y otros servicios a su Madre, pues no tenía ésta otro que la sirviese.*[116] Y más adelante: *Contempla como los tres comen juntos en una mesilla todos los días, y no manjares delicados y exquisitos, sino pobres y en poca cantidad; y mira como después hablan entre sí, no palabras vanas y ociosas, sino llenas de sabiduría y del Espíritu Santo, de modo que no se alimentan menos en el alma que en el cuerpo.*[117]

En algunas, se destaca el carácter real-sacerdotal de Jesús, pues Él centra gravemente la mesa, que bendice, mientras sus padres, como religiosos en el refectorio, lo acompañan en la ora-

[116] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, cap. XIII, p. 70.
[117] *Ibid.*, p. 86.

ción. En otras, la solemnidad del momento es subrayada por el gesto de la Virgen que, como reina celestial, aproxima la cuchara para que el Niño tome la sopa, pero sin dejar el alto trono donde está sentada, mientras uno de los ángeles servidores sostiene el plato y otro acerca a la mesa una bandeja con frutas.

Pero en estas representaciones no todo es solemne, pues en muchas se exalta el amor maternal de María y el cariño de José, tal como vemos en un cuadro mexicano. La Virgen sostiene al Niño al cual le ha puesto una servilleta, o un gran babero al cuello, como a todos los pequeños. Este toma la sopa con una cuchara del plato que le presenta un ángel de rodillas. San José contempla la escena sonriente.

También hay variantes que destacan la humildad de Jesús y la sujeción a sus padres, como lo indican las Escrituras, y entonces es Él quien sirve la mesa y distribuye las viandas.

Casos hay que resaltan lo cotidiano, y entonces se pone de manifiesto el amor paternal de San José que lo tiene en sus rodillas, le da de comer o le alcanza una copa de agua.

Es excepcional un lienzo de la iglesia de San Sebastián de Cuzco, poseedora de la más rica colección de pinturas referidas a la Infancia de Cristo, en el que se ve a María y a José, sentados a la mesa, conversando animadamente, mientras esperan al Niño y a San Juan, que regresan del campo. Junto a la mesa hay dos sillas vacías.

Y como del Bautista se trata, hay en esa misma iglesia otra escena de la Sagrada Familia en la que se realza el grupo de la Virgen, que enseña a leer al Precursor mientras el Niño ayuda a San José a cortar madera.

- Anónimo mexicano del último tercio del siglo XVII, capilla de San Pedro, Catedral, México D.F., México.
- José de Alcíbar, siglo XVIII, Catedral, México D.F., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de los Reyes Tlamechicolpán, Cholula, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima, Perú.
- Anónimo arequipeño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Arequipa, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, iglesia de Belén, Cajamarca, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Catedral, Salta, Argentina.

PARENTELA DE CRISTO[118]

La iconografía de este asunto es un derivado del culto tardomedieval a Santa Ana, que cobró un gran desarrollo en el siglo XV, particularmente en Flandes y Alemania, y declinó de un modo igualmente rápido a partir del XVI, con motivo del severo cuestionamiento a los Apócrifos y a la leyenda de los tres casamientos de la Santa.[119]

Muy simplificado en el XVII, a los integrantes del grupo llamado "Parentela de María", se unió el más ortodoxo de los primos Isabel y Zacarías, y su sobrino Juan Bautista –es decir, todos parientes por línea materna– y siguió perviviendo en América con singular vitalidad. El grupo de mayor jerarquía es el del matrimonio formado por Joaquín y Ana y el de menor presencia es

[118] En México se conoce este tema con el nombre de Los Cinco Señores.

[119] Viene a cuento recordar el lienzo de Caravaggio para Santa Ana de los Palafreneros, en el que la titular aparece separada del grupo activo formado por María y el Niño Jesús, contemplando pasivamente la lucha que Ellos entablan con la serpiente.

el otro, a pesar de su historicidad. San Juan es una figura infaltable, como en la mayor parte de los temas vinculados con la Infancia de Jesús, pero no siempre está relacionado con cuestiones genealógicas, como en este caso.

Empero, Ana es la santa abuela por excelencia y su figura fue muy venerada en los monasterios españoles y lusobrasileños del Carmen Calzado por la legendaria relación de Santa Emerenciana de Belén, madre de Santa Ana, con los monjes del monte Carmelo. Su imagen también se repitió casi sistemáticamente en las alegorías y retablos americanos de la Inmaculada. Prueba de la fuerza de su prestigio es la oración incluida en una rara pintura del monasterio carmelita de Cuzco, oración a la cual los papas Alejandro IV y Alejandro VII le habrían otorgado indulgencias: el primero, de treinta días, y el segundo, nada menos que una plenaria. Dice así: *Dios te salve María Llena eres de gracia, el Señor es contigo, la gracia sea contigo. Bendita eres entre las mujeres y bendita tu madre Mi Señora Santa Ana de la cual oh Virgen María sin mancha de pecado original procedes y que nació Jesucristo Hijo de Dios vivo.*

De esta oración, a la que se concedieron dudosas indulgencias, se conoce otra fórmula difundida por las estampas realizadas para España por los Remondini de Bassano (Italia), cuyo texto es muy similar, aunque incluye una invocación a San Joaquín. En ella se hace referencia al convento de Nuestra Señora de Gracia, de Granada que, a juzgar por el grabado, era de la Orden Trinitaria.[120]

- Andrés de la Concha, siglo XVI, Catedral, México D.F., México.
- Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, iglesia de las Aguas, Bogotá. Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, iglesia de la Capuchina, Bogotá, Colombia.
- Anónimo arequipeño? del siglo XVII, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. Osma, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Acomayo, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Ocoruro, Anta, Perú.

ÁRBOL GENEALÓGICO DEL NIÑO JESÚS[121]

Se han registrado en la ciudad de Cuzco pinturas con este tema que responden, como en el caso de los santos fundadores, al profundo interés social por los árboles genealógicos.

La versión más simple sería el cuadro de la Recoleta, en el cual surgen de un tronco cuatro ramas con rosas: las inferiores sirven de apoyo a los bustos de Ana y Joaquín, mientras que los de María y José aparecen en las flores ubicadas más arriba, cerca del Niño Jesús, que remata la composición.

---

[120] Mario Infelise y Paola Marini: *Remondini. Un Editore del Settecento*, Electa, Milán, 1990, pp. 343-344, cat. y fig.18. La Virgen de Gracia se apoya en un lirio, cuyas ramas salen del pecho de Santa Ana y San Joaquín, arrodillados. En medio de ellos el ángel con el escapulario blanco intercambia cautivos, símbolo de la Orden y, arriba, la Trinidad. La oración está enriquecida con doce mil años de indulgencia por los pecados mortales!!! y treinta mil por los veniales, otorgadas por Alejandro VI.

[121] Santiago Sebastián, en *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano* [grupo Azabache, 1992], p. 50, hace referencia al árbol genealógico de Cristo del Socoro de Santo Domingo, de Oaxaca, cuando –en realidad– se trata del árbol genealógico del santo fundador de la orden de Predicadores.

El otro es más interesante, pues, sobre un fondo de cielo diurno y nocturno a la vez, tachonado de estrellas y con el Sol y la Luna, aparece un árbol de forma triangular, con dos grandes ramas con seis flores y una más alta donde está el Niño con la cruz. La figura de San Miguel centra el conjunto y a sus lados, en cada una de las flores, están los bustos de Isabel y Zacarías, Ana y Joaquín y, más arriba, María y José. Por encima de todos planea la paloma del Espíritu Santo y la figura de Dios Padre en el cielo empíreo.

Abajo, Santiago Matamoros y dos grupos de seis arcángeles, figuras que sólo responden a la devoción particular del comitente.

Hay también en la capilla del colegio del Carmen, otrora beaterío de mujeres indígenas, un lienzo cuya composición deriva del Árbol de Jesé. En medio de uno de los más bellos paisajes de la pintura cuzqueña se eleva el árbol, que surge del vientre del rey David, dormido y sosteniendo el arpa. En las ramas se apoyan coronas reales y mitras, mientras que en la parte superior aparece la figura bendiciente del Niño Jesús.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, colegio del Carmen, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.

SANTA PARENTELA CON CORAZONES

Se conocen dos lienzos similares con María y el Niño entronizados. San José a su derecha y los abuelos en el lado opuesto; todos con corazones inflamados en la mano. A una de esas pinturas se le ha agregado la figura de un santo Papa y caballeros.

- Baltasar Vargas Figueroa, siglo XVII, col. priv., Bogotá, Colombia.
- Baltasar Vargas Figueroa, siglo XVII. iglesia de las Aguas, Bogotá, Colombia.

SANTA PARENTELA CON EL NIÑO ENTRONIZADO

Composición piramidal centrada en la figura de Jesús adolescente, quien ocupa el lugar más alto, sentado en un trono sobre el cual brilla el Espíritu Santo y bendice el Omnipotente; están rodeados de gloria y de un gran número de ángeles. En las gradas, cubiertas por alfombras policromas, están María y José, Ana y Joaquín, arrodillados o sentados, según los casos.[122]

- José Mariano Hernández, col. Salvador Ugarte, México D.F., México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

[122] Esta composición se origina en un grabado, pues existe una versión dieciochesca impresa en los talleres de los Remondini de Bassano (Italia), en la primera mitad del siglo XVIII. Abajo en el pie se lee: *FAMIGLIA SACRA, GIESU, GIOSEPPE E MARIA, IOAQUIN ET ANA.* Grabada por *Suor Isabella Piccini, Fecci,* igual a varios de los ejemplares registrados. (Cf.: Mario Infelise y Paola Marini: *op. cit.*, p. 148, fig. 7.)

Baltasar Vargas Figueroa, Santa Parentela con Corazones, col. privada, Bogotá, Colombia.

Retablo de la Santa Parentela

Pintura insólita en la que los integrantes de la Sagrada Familia, centralizada por la figura del Niño sobre un orbe, aparecen como imágenes de vestir, con suntuosos ropajes brocateados, que flanquean los padres de María. El impreciso ámbito celestial culmina en Dios Padre bendiciente y el Espíritu Santo rodeado de ángeles.

El grupo central se apoya en el banco de un retablo compuesto por el tabernáculo con la custodia expuesta y pinturas laterales de la Pasión y los santos Fernando III y Antonio de Padua. El complicado remate del banco incluye las pequeñas figuras sedentes de los cuatro Padres de la Iglesia y San Miguel.

Debajo del tabernáculo se ha transcripto una curiosa versión del Ave María transpuesto a San José. Dice así: *Dios te salve Señor San Joseph el Señor es contigo bendito eres entre los hombres y bendito es el fruto de tu adopción Jesús. Señor San Joseph virgen y esposo de la Virgen y Madre de Dios ruega por nosotros pecadores ahora y en la hora de nuestra muerte Amen. Jesús, María y Joseph el corazón os doy y el alma mía.*

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

La mano poderosa

Esta rara iconografía, también es conocida como "La mano omnipotente", se difundió particularmente en México, al parecer poco en el Perú, a través de ejemplares del siglo XIX. En Lima, los vendedores de cromos que pululan delante del templo de Santo Domingo ofrecen, aún hoy, reproducciones de esta imagen que mucho tiene de supersticiosa.

La versión más sencilla muestra la mano derecha abierta y sobre cada dedo, partiendo del meñique, las figuras sentadas de Santa Ana, la Virgen, el Niño Jesús, San José y San Joaquín. La otra, difundida en México, individualiza la mano como la de Jesús y de la llaga de la palma surge un chorro de sangre que cae en un cáliz del que beben unas ovejas. Junto a ellas se ven los instrumentos de la Pasión, con lo cual se habría cambiado el sentido originario.

Una interpretación de estas pinturas las asocia con el culto de Santa Ana, llevado de Oriente a Europa en el transcurso de la Edad Media por los soldados y peregrinos, devoción que se habría materializado en ciertos dijes en forma de mano abierta.[123] Si bien carecemos de noticias al respecto, habría otra posible relación con la cábala, pues de acuerdo con dicha tradición la mano derecha abierta significaba el número cinco y el poder, es decir, se le otorgaba un sentido similar a la de la iconografía en cuestión.

La idea de potencia, relacionada –en un caso muy particular– con la virtud de la prudencia, sería la mano emblemática que ilustra el libro de Cristóbal Pérez de Herrera *Proverbios morales y consejos christianos*, Madrid, 1618, en el cual el mote *Vigili Labore* es representado por medio de la mano derecha abierta y ojos sobre cada uno de los dedos. También aparece en *Explicación del Cómputo Eclesiástico*, de Rodrigo Alonso de Ávila, como *Los cuatro principios de los años*. Dicha obra, destinada a enseñar un modo de calcular los distintos *Temporas*, fue publicada en Granada en 1630.

[123] Karen Cordero Reiman: "Retablos, exvotos y pintura religiosa popular del siglo XIX: el coleccionismo en Estados Unidos", en: *México en el mundo de las colecciones de arte*, México Moderno, México, 1994, pp. 143-177.

- Anónimo mexicano del siglo XIX, University Art Museum, Arizona State University, Slette, Tempe, Arizona, Estados Unidos de América.
- Anónimo mexicano del siglo XIX, col. Charles Campbell, Estados Unidos de América.
- Anónimo mexicano del siglo XIX, reproducido por A. Carrillo y Gariel en Imaginería popular novoespañola, México, 1950.
- Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

La Doble Trinidad

En muchísimos casos se han utilizado los recursos plásticos para expresar la relación íntima entre el Hijo de la Trinidad celestial con el de la tierra, reflejo ésta de aquélla, pues sólo Jesús pertenece a ambas por su doble naturaleza.

A partir del siglo XVII se divulgó por toda América la fórmula iconográfica que ubica a la Sagrada Familia caminando por un lugar abierto, un paisaje que, en algunos casos, adquiere una cierta importancia como fondo, con horizonte dilatado y vasto, para otorgar una mayor importancia al cielo. María y José están a ambos lados del Niño, a quien llevan de la mano. Este grupo dispuesto horizontalmente tiene su correlato divino en un sentido vertical pues sobre la cabeza de Jesús planea la paloma del Espíritu Santo y sobre ella aparece Dios Padre bendiciente.

En ocasiones, las figuras santas se hallan acompañadas por pequeños ángeles que arrojan flores o adoran al Altísimo. También se debe señalar en este caso la importancia de los grabados que reproducen obras de Rubens, como los de Gerardo Seghers, Schelte à Bolswert y Cristóbal van Sichen, que sirvieron de modelos, totales o parciales, a numerosísimos cuadros.

- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de San Felipe Neri, Oaxaca, México.
- Anónimo venezolano del siglo XVIII, col. Samorán de Curiel, Caracas, Venezuela.
- Baltasar Vargas Figueroa, siglo XVII, Museo del Seminario, Bogotá, Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, col. Ribón y Valenzuela, Bogotá, Colombia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Andahuaylillas, Perú.

La Triple Trinidad

Variante del tema de la Doble Trinidad y de la Santa Parentela. Arriba, en el centro, están el Creador y el Espíritu Santo y, unidos por dos ramas, la Virgen, el Niño y San José. En un plano inferior, y agrupadas también por otras dos ramas, Santa Ana, la Virgen, como Purísima, y San Joaquín.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia, Ocoruro, Perú.

La Sagrada Familia con santos

La composición conocida como "Sacra Conversación" que concibieron los artistas italianos del Renacimiento, permitió otorgar una cierta coherencia y armonía a la reunión de la Sa-

grada Familia con santos de épocas diversas y que, según el encargo del comitente, debían aparecer juntos. Un paisaje o una arquitectura, o ambos a la vez, creaban un ámbito terrenal idealizado donde tenía lugar el encuentro.

Este sistema no tuvo mucho éxito en América, pero cercano a una "sacra conversación" es el grupo de la Sagrada Familia con San Juanito y dos ángeles que participan de la curiosidad del Niño, quien toma una flor que le ofrece su padre nutricio, mientras Santa Gertrudis besa uno de sus pies. Detalle curioso es el vestido de la Virgen, que se asemeja al de las mujeres criollas, pues lleva una *lliclla* sujeta por un pequeño *tupo* sobre una fina camisa con labores de aguja. En general, las soluciones son más simples, pues las figuras principales y secundarias aparecen reunidas sobre un fondo neutro, apoyadas sobre nubes. Es el caso de un cuadro mexicano cuyo grupo principal es el de los Cinco Señores con el Bautista y su corderito, ubicados en el tercio superior con la Trinidad, los corazones de Jesús y María y los ángeles Gabriel y de la Guarda.

En el espacio restante, colocados de modo asimétrico y junto a una escalinata, hay diez santos: Ignacio, Felipe Neri, Francisco de Paula, Teresa, Cristóbal y un Apóstol, Luis Gonzaga, que recibe el crucifijo de manos de un ángel, Juan Nepomuceno confesando a la reina, y el Niño Jesús de San Antonio, que coloca una corona de rosas a la patrona de América.

En el ámbito andino también hubo un gran interés por los cuadros con múltiples personajes, quizás más que en otras partes de América, prefiriéndose la disposición simétrica que, en ciertos casos, llega a soluciones insólitas. En el Palacio Torre Tagle de Lima existe un San José cuyo tamaño domina la superficie de la tela, mientras que el fondo plano está totalmente cubierto por cincuenta y siete bustos de santos con sus respectivos nombres: ángeles, Evangelistas, Doctores, obispos, reyes, religiosos, etc.

Otro es el caso de las telas, que comprende varias imágenes pintadas por separado. Respondía a un sistema usual en los talleres, como –por ejemplo– la serie de retratos de superiores betlemitas encargada al mexicano José de Páez por los religiosos de Cajamarca (Perú). Páez utilizó dos telas y los pintó uno junto al otro, con el fin de facilitar el envío. Una vez en el lugar, sólo era menester cortar cada retrato, tensarlo sobre un bastidor y enmarcarlo. Pero no es éste un caso único, puesto que parece haber sido un procedimiento normal en el Perú, particularmente en Cuzco, donde los talleres del siglo XVIII hicieron pinturas seriadas respondiendo a un enfoque comercial de la producción.[124]

- M. Vázquez, siglo XVIII, col. priv., México D.F., México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

LA SAGRADA FAMILIA Y LA PASIÓN

A partir del siglo XVI la devoción a la niñez de Cristo adquiere características peculiares. Aparecen nuevos libros piadosos, poesías y grabados que ilustran cómo la cruz acompañó

[124] En la Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., existe un lienzo con veintitrés imágenes de pequeño tamaño, de las cuales una, la de la Trinidad, ocupa la superficie correspondiente a tres. Además de varios santos hay dos Inmaculadas, dos Vírgenes de la Luz, una según la iconografía originaria y otra como imagen de vestir, y dos Cristos crucificados, uno de los cuales puede ser el Señor de Chalma.

siempre al Salvador desde su primera edad, en el pesebre de Belén. A esos dolores se unen los de María y también los de José, pero siempre se jerarquiza la figura de la Madre de Dios.[125]

Entre esas obras hay algunas elaboradas composiciones que deben ser incluidas entre las alegorías y otras asociadas a escenas que supuestamente transcurren en la casa de Nazareth. En estas últimas se alude, mediante matices delicados que alivian el contenido trágico del asunto, a los presagios de la Pasión y a la aceptación de los dolores por parte de Cristo.

En América las variantes son innúmeras –más las del siglo XVIII que las del XVII–, tantas que es muy difícil hacer mención de todas ellas. A esta dificultad han contribuido las intenciones particulares de los comitentes, influidos por una literatura piadosa cada vez más edulcorada que urdió una intrincada red de referencias simbólicas.

Buen ejemplo es la copia mexicana del "Taller de Nazareth" de Zurbarán: María presiente el doloroso fin de su Hijo, que se ha pinchado un dedo mientras tejía una corona de espinas; es que el taller de la casa de Nazareth también está cargado de augurios trágicos. En ciertos casos es San José el que contempla admirado –y por ello ha dejado de trabajar– cómo Jesús y el Bautista construyen una pequeña cruz o, ya construida, la erigen.

Los elementos simbólicos de la Pasión modifican también el tema de las Dos Trinidades según la lámina abierta por Cristóbal van Sichen, pues el Niño carga la cruz a la manera de los "nazarenos" y lleva una canasta con tenazas, clavos, martillo, etc. María, a su vez, tiene una espada clavada en el pecho.

Pero, entre todos estos motivos icónicos, sobresalen dos pinturas del mexicano Luis Juárez, por su solemne empaque. La más destacada de ellas es la que se encuentra en Zacatecas. La composición (que hace presentir la existencia de un grabado) muestra a Jesús que, sentado en un alto trono con respaldo en forma de hornacina, sostiene la cruz y los clavos y tiene bajo sus pies una calavera y una cabeza de mujer. Entre ellas se deja ver la cola escamosa del dragón satánico, es decir, está hollando la muerte, la carne y el pecado. María lleva corona imperial y principesca San José, con lo cual queda definida su jerarquía. Desde lo alto desciende el Espíritu Santo sosteniendo la corona de espinas.[126]

- Luis Juárez, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Zacatecas, México.
- Luis Juárez, siglo XVII, col. priv., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVII, iglesia de San Miguelito, Cholula, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Checacupe, Perú.
- Anónimo arequipeño? del siglo XVIII, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.

LA SAGRADA FAMILIA CORREDENTORA

María, vestida como Inmaculada, y San José sostienen una larga lanza rematada en cruz, que el Niño, sentado en un alto trono de nubes, clava en el dragón demoníaco. La escena se desarrolla en un ámbito celestial ante la mirada expectante de los ángeles.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.

[125] Este giro en la iconografía ya había comenzado en el siglo anterior. Un antecedente sería la pintura de un seguidor de Vicente Foppa, en colección privada de Milán, en la que los ángeles presentan la cruz al Niño, así como la Natividad, del círculo de Van der Weyden del Museo Metropolitano de Nueva York, y el grabado del Maestro IAM, que se conserva en el Statliche Museum de Berlín.

[126] Símbolo tomado al parecer del águila imperial romana, que lleva la corona de laureles. En el otro ejemplar del mismo pintor, el Niño apoya sus pies sobre el orbe y son los ángeles quienes coronan a María y a José con sendas tiaras.

La Sagrada Familia eucarística

En realidad, parecería ser una curiosa versión de la Doble Trinidad. También en este caso la Virgen aparece vestida con los colores de la Inmaculada y está de rodillas, como San José, delante de un altar donde se halla expuesta la Eucaristía en una rica custodia flanqueada por candeleros con velas encendidas y floreros. Asimismo, puede haber ángeles adoradores, cortinados, flores esparcidas, etc. Completa el sentido de esta imagen la Santísima Trinidad, por lo general figurada como tres Personas iguales, ubicada en un plano superior.

El simbolismo es claro, pues Jesús aparece en los dos ámbitos, el celestial y el terrenal, como Dios y Hombre verdadero. En el segundo caso, bajo las apariencias del pan, mientras sus padres lo adoran de igual modo que en los "nacimientos".

- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. priv., Montevideo, Uruguay.

La imagen exenta del Niño Jesús, desligada de todo contexto histórico o simbólico aparece en Italia muy temprano, en el siglo XIV, y en Flandes en el siguiente. Es posible que la primera sea la reelaboración de un prototipo más antiguo hecho en mármol. La posición frontal, la estructura pesante y robusta del cuerpo, la redondez del rostro, hacen pensar en una composición más geométrica de la forma, cercana a la manera de Nicola Pisano.

Esta imagen, que se incorporará definitivamente al ámbito doméstico, muestra al Redentor de pie, bendiciente, cubierto a medias por un manto o paño, que se desliza y cae formando pliegues elegantes, dejando el torso desnudo, mientras lo sujeta con la mano izquierda.

Hay varias figuras de este tipo en museos y colecciones privadas, algunas en madera policromada y otras en mármol.

A partir de la creación de esta nueva imagen devocional se sucedió en el tiempo, y hasta el día de hoy, una producción riquísima en sugerentes variedades, como veremos más adelante. Será la imagen familiar por excelencia, de pie, sentada, reclinada o dormida, vestida de mil maneras diferentes y también el pequeño e inocente "Esposo" que acompañaba a las monjas en su celda desde el día de su profesión, como lo muestran los mexicanos "retratos de monjas", a la que transferían su inevitable, aunque sublimado, amor maternal.[127]

- Escultor montañesino del siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Anónimo andaluz del siglo XVII, museo de San Francisco, Guatemala, Guatemala.
- Escultor anónimo limeño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Lima, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. priv., Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo de las misiones jesuíticas del siglo XVIII, capilla, Trinidad, Paraguay.

Adoración del Niño Jesús

Composición similar a la del tema anterior: el Niño Jesús, como de diez años, se halla entre nubes y ángeles, sobre un curioso altar o mesa con una grada, junto al cual se encuentran María y José de hinojos. También aparece entre medio el orbe, que complica aún más el significado poco claro de esta composición. El autor, un seguidor de Mateo Pisarro, ha copiado la figura del Niño de un grabado de Jerónimo Wierix en el que Jesús está sobre la barra horizontal de la H que conforma la sigla de Jesús.

- Seguidor de Mateo Pisarro, siglo XVII, iglesia, Casabindo, Jujuy, Argentina.

[127] Giovanni Previtali: *Il "Bambin Gesù" come "immagin, devozionale" nella scultura italiana del trecento*, Paragone, noviembre de 1970. Hasta hace pocos años dicha costumbre piadosa se mantenía en muchos monasterios españoles y americanos. En el de las dominicas de Córdoba (Argentina) le ponían el velo de la religiosa que se "desposaba" con Él.

EL NIÑO JESÚS, SALVADOR DEL MUNDO

Derivado del mismo tema que muestra a Jesús adulto, bendiciente y sosteniendo el orbe. Esta imagen ya aparece en el siglo XIV, pero su difusión correspondió a los talleres flamencos de Malinas, productores, entre la segunda mitad del siglo XV y la primera del XVI, de gran cantidad de pequeñas figuras talladas en madera y policromadas que representan al Niño de pie, bendiciendo con la mano derecha y con la otra en actitud de sostener el orbe.

Son figuras desnudas –pues eran vestidas con ropas de tela– de rostro redondo y larga cabellera dorada con rulos acaracolados, de los cuales tres lucen en una frente muy ancha. Los rasgos faciales también son característicos: ojos rasgados, en forma de media luna, pequeños y bien abiertos, boca también pequeña con las comisuras levantadas, cuello largo con tres pliegues. El tronco está bien formado, pero a ello se agregan dos notas peculiares: el abultamiento del vientre y las nalgas protuberantes, a veces de forma poco agradable.

Siguiendo dicha composición, pero no la forma antes señalada, se sucedieron a través de los siglos, tanto en Europa como en América, imágenes en número infinito, de toda calidad y tamaño, talladas en madera, trabajadas en maguey y pasta o fundidas en plomo, siempre policromadas, salvo aquellas que cumplían una función decorativa. Además, siempre desnudas por las razones antes aducidas.

- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
- Escultor anónimo quiteño del siglo XVIII, monasterio del Carmen Bajo, Quito, Ecuador.
- Escultor anónimo limeño del siglo XVII, santuario de Santa Rosa de los Padres, Lima, Perú.
- Escultor anónimo limeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima, Perú.
- Escultor anónimo del siglo XVIII, iglesia parroquial, Jesús, Paraguay

EL DULCE NOMBRE DE JESÚS

De la antigua fiesta de la Circuncisión se desdobló en el siglo XVI la conmemoración del Santísimo Nombre de Jesús, o del Dulce Nombre de Jesús, como se la designó más tarde. Se celebraba entre las fiestas de la Circuncisión y la Epifanía, o el 2 de enero si no caía ningún domingo entre ellas.

La celebración y devoción del Nombre de Jesús ya la había difundido en el siglo XIV San Bernardino de Siena, quien mostraba al público, durante sus predicaciones masivas, una tabla con la sigla pintada de Jesús rodeada de doce rayos flamígeros dorados. Clemente VII concedió la celebración a los franciscanos y, en 1721, Inocencio XIII la declaró fiesta universal de la Iglesia. Además, San Ignacio eligió la sigla como emblema de la Orden por él fundada y murió invocando tan Santo Nombre.

La fórmula iconográfica más común, quizás grabada más que pintada, es la que muestra el monograma de Cristo formado por las letras JHS (*Jesus Homini Salvator*, Jesús Salvador del hombre) luminoso, rodeado de rayos, cabezas de querubines, ángeles adoradores, santos, etc. y sobre el travesaño de la H la figura bendiciente del Niño, llevando a veces, una cruz.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.[128]

[128] Tomado de un grabado de Jerónimo Wierix.

Niño Jesús,
Gaspar de la Cueva
(atrib.), antes en la
Catedral, Sucre, Bolivia.

EL NIÑO JESÚS, PASTOR DE ALMAS

La iconografía de este tema es la habitual del Buen Pastor adulto, basada en la parábola que transmite el evangelista Juan (Cap. 10, 1-18).

Hay otras fórmulas, divulgadas en Ecuador, en las que el Divino Infante está vestido con una túnica transparente y el manto terciado, al tiempo que bendice y porta la bandera blanca del Resucitado. Las ovejas pastan confiadas a su alrededor.

Menos ambiguo es otro cuadro hallado en la ciudad ecuatoriana de Cuenca, pues Jesús sostiene el cayado de pastor y se cubre con un sombrero cuya ala recoge sobre la frente mediante un broche con plumas de color, a la usanza del siglo XVIII. También está rodeado de ovejas a las cuales le da de comer rosas, símbolos éstos que, en realidad, corresponden a la Divina Pastora.

- Anónimo quiteño del siglo XVIII, Museo del Banco Central, Quito, Ecuador.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, monasterio del Carmen, Cuenca, Ecuador.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII, col. priv., Buenos Aires, Argentina.

SAGRADO CORAZÓN, NIÑO

Las alusiones al Corazón de Jesús son relativamente frecuentes en la literatura mística medieval, particularmente los escritos de Santa Gertrudis la Magna y de San Bernardo. La devoción al Sagrado Corazón se debe a San Juan Eudes, quien en 1670 compuso un Oficio y Misa y, sobre todo, a Santa Margarita María Alacoque, quien tuvo las famosas revelaciones hacia 1675, en el monasterio de la Visitación de Paray-le-Moniale.

Esta devoción fue propagada por los jesuitas, que la heredaron del Beato Claudio de la Colombière, el confesor de la Santa. La tomaron a su cargo, popularizándola rápidamente, ya en el siglo XVIII se había difundido en todo el mundo católico y, obviamente, en América.

Una variante iconográfica es la del Sagrado Corazón representado como un niño, de pie o sentado, solo o rodeado de otros niños, imágenes éstas muy tardías, de fines del siglo XVIII y comienzos del siguiente.

- Anónimo ecuatoriano del siglo XVIII, col. priv., Buenos Aires, Argentina.

EL NIÑO JESÚS CON CADENAS DE AMOR

Derivada de la iconografía del Sagrado Corazón, ésta muestra al Niño que, con su corazón patente sobre el pecho, aprisiona a otros corazones mediante cadenas de amor. El sentido de tales representaciones es subrayado por el versículo que las acompaña: *COR MEUM JUNGATUR VOBIS.*[129]

Esta imagen, muy tardía –que debe ser ubicada en los últimos años del siglo XVIII o comienzos del siguiente– procede de un grabado, quizás alemán, del cual los Remondini de Bassano hicieron una copia coloreada que formaba pareja con la figura del Corazón de María niña.[130]

[129] *Mi corazón os aprisiona.*

[130] Cf. Mario Infelise y Paola Marini: *op. cit*, p. 205, fig. 16.

Niño Buen Pastor, iglesia de San Francisco de Paula, Ayacucho, Perú.

- Anónimo quiteño de fines del siglo XVIII, Museo Filanbanco, Quito, Ecuador.
- Anónimo quiteño de fines del siglo XVIII, Museo Filanbanco, Quito, Ecuador.

NIÑO JESÚS DE PASIÓN

Este grupo temático presenta muchas variantes. En él se unen la tierna edad de Jesús y los dolores que deberá sufrir para consumar su misión redentora. Se hará referencia a unos pocos ejemplos.

Viene al caso recordar lo que dice Interián de Ayala refiriéndose a las *imágenes de la infancia y puericia de Jesucristo, que no tanto pertenecen a la historia, cuanto son objeto de piadosas meditaciones* [...] *imágenes que ningún hombre las lleva a mal pues todas ellas aunque no tengan fundamento en algún hecho determinado, lo tienen, y no ligero, en que Cristo Señor nuestro desde el primer instante de su concepción, aceptó espontáneamente la muerte y acerbísima Pasión que le impuso su Eterno Padre, viviendo siempre aparejado para ella, y pensando en ella muchas veces, sabiendo muy bien que con su muerte vencía a la misma muerte y demonio.*[131]

En ciertos casos, el Niño está desnudo, sentado y abrazando el orbe, agrupándose a derecha e izquierda los símbolos de la Pasión.[132] En otros, aparece vistiendo una túnica morada y está de rodillas adorando la cruz puesta en el suelo o abrazado a ella.[133] Una composición reiterada lo presenta de pie sobre el orbe y la serpiente, mostrando la corona de espinas y con una caña por cetro.[134]

Hay que agregar a estas composiciones otra modalidad difundida en la región andina: la del Niño vestido con un delantal blanco, semejante a un escapulario, donde aparecen los objetos que recuerdan los diferentes momentos de la Pasión. En estas imágenes el ropaje del Niño responde a la moda de comienzos del siglo XVII: traje largo, de tela oscura, generalmente morada, con cuello cerrado y mangas "de alas". Sobre el vestido lleva, sujeto al talle, el delantal de tela blanca orlado por una puntilla. En él figuran la cruz, la columna con el gallo, la escalera, la lanza, el hisopo, la linterna y todos los demás símbolos.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo de Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos de América.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.
- Gregorio Gamarra, siglo XVII, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia.
- Gregorio Gamarra, siglo XVII, monasterio de la Concepción, La Paz, Bolivia.

EL NIÑO JESÚS HERIDO POR UNA ESPINA

Una de las creaciones más hondas del sentimiento devoto español es el llamado "Niño de la espina", presagio de la Pasión, del cual Zurbarán dejó memorables versiones. Jesús, casi un adolescente, se ha pinchado un dedo al tejer una corona de espinas y si es, como parece, una creación del

[131] Juan Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, cap. VI, p. 237.
[132] Museo de Arte Religioso del Arzobispado, Cuzco.
[133] Recoleta, Museo Histórico Regional, Cuzco.
[134] Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

maestro de Fuente de Cantos, es menester señalar que su proyección en tierras americanas fue muy rápida, a juzgar por las copias mexicanas y las variantes trabajadas en Colombia y Perú.[135]

Del colombiano Vázquez y Ceballos, o a él atribuidas, hay cinco versiones diferentes, una que integra el Hogar de Nazareth[136] mientras que las restantes son figuras exentas y reiteran la iconografía zurbaranesca.

En el Perú la solución es más simple, pues –por lo general– la figura está cortada a la altura de las rodillas. Han desaparecido la mesa y los objetos que estaban sobre ella y la acción se concentra, pues el Niño observa cómo sale la sangre del dedo punzado. También es frecuente en Perú que el "Niño de la espina" haga pareja con la imagen mariana de la Virgen niña hilando, vestida como *ñusta*.

– Anónimo mexicano del siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
– Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, iglesia de San Ignacio, Bogotá, Colombia.
– Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, col. priv., Lima, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.

EL NIÑO JESÚS MEDITANDO

Imagen derivada de la iconografía anterior y creación, al parecer, de Gregorio Vázquez y Ceballos, pues no se han registrado casos similares fuera de Colombia. Jesús ha dejado sobre la mesa, inconclusa, la corona de espinas que estaba tejiendo; apoya su mano derecha en la mejilla y contempla meditativo el gran orbe que tiene sobre sus rodillas.

Hay otra versión similar en el Museo de Arte Colonial, pero en vez del orbe tiene en el regazo la corona de espinas que estaba tejiendo.

– Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, ex col. Callejas Arboleda, Bogotá, Colombia.
– Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.

NIÑO JESÚS FLAGELADO

Extraña imagen tallada en madera policromada, que representa al Niño del mismo modo que aparece Jesús adulto en el momento de la Flagelación, es decir, semidesnudo, atado a la columna y con la espalda lastimada por los latigazos. Cierto es que el Señor tuvo siempre presente los dolores de la Pasión con los cuales rescataría al Hombre caído, tema que trata con frecuencia la literatura piadosa tardomedieval y que, posteriormente, fue retomado y revitalizado por la religiosidad contrarreformista, originando muchísimas y variadas representaciones.

– Escultor anónimo guatemalteco del siglo XVIII, col. priv., Guatemala, Guatemala.

[135] Antonio Bonet Correa: *Obras zurbaranescas en México*, Archivo Español de Arte, Madrid, 1964, p. 161.
[136] San Ignacio, Bogotá.

NIÑO JESÚS NAZARENO

Privativa de España y de América es la figura de Cristo Niño cargando la cruz, transposición de la imagen del "nazareno" adulto. El ejemplo hispano más importante de esta iconografía era la escultura, atribuida a Alonso Cano, de la iglesia madrileña de San Fermín de los Navarros, lamentablemente destruida. Aunque en América no podemos citar casos de igual mérito, los hay, y muy bellos, como el Niño de la Demanda de Guatemala.

En el campo de la pintura es muy sugestivo el cuadro de un convento limeño que muestra al pequeño Infante cargando la cruz y coronado de espinas, al tiempo que lleva la lanza y una canastilla con los demás instrumentos usados durante la Pasión. Muestra su corazón patente sobre el pecho y a Él acuden los corderos que pastan en un prado idílico sembrado de rosas y lirios, paisaje que también incluye las figuras de Adán y Eva, mientras el Eterno Padre le alcanza el cáliz de la amargura. En el fondo, un mar agitado con olas golpeando contra unas rocas.

Aún no se han podido identificar las fuentes literarias que han dado origen a esta imagen.[137] Una de ellas puede ser el relato de las visiones de la Beata Osanna de Mantua, escrito por su confesor Francisco Silvestri. La terciaria dominica vio, en una de ellas, a Jesús Niño con la cruz y coronado de espinas.

Entre los antecedentes gráficos se debe recordar que en algunas representaciones de la Anunciación, de los siglos XV y XVI, suele aparecer el Niño con la cruz, suspendido en el rayo que el Padre envía a la Virgen. Así está en el relieve de la fachada de la iglesia de la Encarnación de la ciudad de México D.F.

- Escultor anónimo guatemalteco del siglo XVIII, col. priv., Guatemala, Guatemala.
- Escultor anónimo guatemalteco del siglo XVIII, col. priv., Guatemala, Guatemala.
- Escultor anónimo guatemalteco del siglo XVIII?, iglesia de San Francisco, Guatemala, Guatemala.
- Escultor anónimo limeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima, Perú.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, convento de El Prado, Lima, Perú.

NIÑO JESÚS CRUCIFICADO

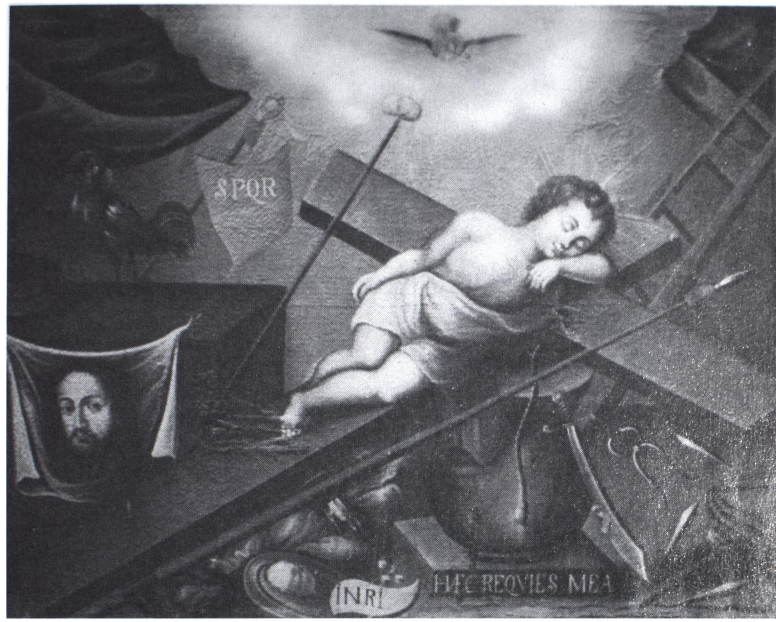
Ciertas consideraciones acerca del Hijo, predestinado desde la Eternidad a sufrir los dolores de la Pasión, se hallan con frecuencia en la literatura mística ascética. La devoción al Santo Niño, incrementada a partir de la Contrarreforma, dio lugar a muy variados temas iconográficos en los que se reúnen los dos momentos culminantes de la Redención: la niñez y la Pasión del Salvador. Entre ellos, debe considerarse esta representación del Niño crucificado, única conocida y excepcional.

- Escultor guatemalteco del siglo XVIII, col. priv., Guatemala, Guatemala.

EL NIÑO JESÚS DURMIENDO SOBRE LA CRUZ O LA CALAVERA

Interián, antes de finalizar el capítulo dedicado a las pinturas que representan la infancia de Cristo dice: *Resta ahora hablar de otras imágenes de la Infancia y puericia de Jesucristo, que*

[137] Cf.: John B. Knipping: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, 1974. Nieuwkoop-Leiden, T.I, p. 113.



Niño Jesús durmiendo, Monasterio de Santa Clara, Cuzco, Perú.

no tanto pertenecen a la historia, cuanto son objeto de piadosas meditaciones. Tales son: el que le pintan durmiendo sobre la cruz, poniéndole por almohada el cráneo o calavera de un hombre...[138]

El tema del sueño del Niño relacionado con los sufrimientos de la Pasión aparece en el siglo XVI, en obras que muestran a la Virgen velando el descanso de su Hijo mientras los ángeles llevan los instrumentos de tortura. En ese mismo siglo, la Beata dominica Osanna de Mantua tuvo las visiones del Divino Infante cargando la cruz, como señala Knipping, quien agrega que dicho tema ya había aparecido a mediados del siglo anterior en un Libro de Horas del norte de los Países Bajos.[139]

Pero la relación directa entre el sueño y la Pasión se habría establecido, según Mâle en un grabado del boloñés Giacomo Francia[140] y a partir de dicha lámina se habrían sucedido múltiples representaciones utilizando diferentes medios plásticos,[141] creándose así una iconografía en la

[138] Interián de Ayala: *op. cit.*: cap. VI, p. 236.

[139] John B. Knipping: *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, T. I, p.113, nota 29.

[140] Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle*, p. 331.

[141] Uno de ellos puede ser el aguafuerte coloreado salido del taller de los Remondini de Basano, en cuyo pie se lee: *Christus amat gemitus graves in corde dolores. Post mortem carpens gaudia vera poli.* Cf. Mario Infelise y Paola Marini: *op. cit.*, p. 149, 10.

Manuel Chili: *Niño Jesús*, Museo del Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos de América.

que habría antiguos recuerdos clásicos relacionados con las representaciones de las divinidades del Sueño o también del Eros dormido, transformado, según la sutil química de las imágenes, en la prefiguración de la Pasión del Redentor.[142]

– Anónimo arequipeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú.

El Niño Jesús músico

El Niño Jesús, semidesnudo, coronado de espinas y con la soga atada al cuello, pulsa la cruz transformada en un instrumento musical, pues cinco cuerdas doradas (los cinco sentidos, quizás) unen los extremos del *stipes*. La sostiene sobre su pierna izquierda, pues ha apoyado el pie sobre la calavera de Adán a la manera de los guitarristas.[143]

Alrededor del Salvador se han distribuido los instrumentos de la Pasión. Una filacteria flota en el espacio y en ella se puede leer: *Cantabiles mihi iustificationes tuae in loco peregrinationis meae.*[144]

Santiago Sebastián, de quien he tomado esta información, asocia esta imagen con un pasaje del libro *Camino Real de la Cruz*, del benedictino Haesteno.[145]

– Anónimo mexicano del siglo XVIII, col. priv., México D.F., México.

[142] Pedro A. Galera Andreu: "Iconografía del sueño..." *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II, 3, p. 292, Madrid, 1989. También: Dionisio Ortiz Juárez: "Eros transformado a lo divino", *Traza y Baza*, n. 7, p. 132.

[143] Según la leyenda, Adán habría sido enterrado en el mismo lugar donde luego fue erigida la cruz de Cristo.

[144] *Tus preceptos son cantares para mi en mi mansión de forastero*, Salmo 119 (118), 54.

[145] Remito al lector al documentado comentario de Santiago Sebastián aparecido en *Traza y Baza*, n. 6, Barcelona, 1976, p. 120.

NIÑO JESÚS TRIUNFANTE

Esta composición de acentuado triunfalismo está ligada a antiguas apoteosis paganas en las que el personaje aplasta al adversario, o cristiano-primitivas en las que Cristo aparece, de acuerdo con el salmo 90, hollando con sus pies al león y al basilisco.[146]

En el caso que tratamos, el Niño está de pie, bendiciente y conculcando a la muerte, el pecado y la carne, figurados por un esqueleto o una calavera, una serpiente o un dragón y, para la tercera idea, una mujer o un busto desnudo que, en ciertas ocasiones y por razones de pudor, es sustituido por rosas diseminadas. El Divino Infante también sostiene una lanza rematada en una cruz, que generalmente clava en la representación de la muerte.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
– Escultor anónimo de las misiones jesuíticas, siglo XVIII, col. priv., Buenos Aires, Argentina.

EL NIÑO JESÚS, DIVINO PILOTO

Derivada de los temas de Jesús Salvador y de la Nave de la Iglesia, también medio de salvación, es la iconografía de dos placas de marfil estudiadas por Margarita Estela Marcos[147] relacionadas, a su vez, con un lienzo del Colegio del Patriarca de Valencia (España) y una común fuente gráfica, como es un grabado romano de 1580, copiado en Valencia en 1611.

El Divino Infante es el palo mayor y forma un todo con la cruz, la escalera, la lanza y el hisopo, al tiempo que sostiene las velas hinchadas por el viento y lleva la nave a buen puerto.

– Escultor hispano-filipino del siglo XVII, Museo Victoria y Alberto, Londres, Inglaterra.
– Escultor hispano-filipino del siglo XVII, paradero desconocido.

EL NIÑO JESÚS Y LOS ÁNGELES

La relación entre el Niño y los coros angélicos ha dado origen a la composición de escenas sencillas y emotivas cuyo propósito es humanizar la relación entre Jesús, Dios y Hombre, con los ángeles y así como se anonadan en el cielo empíreo, lo acompañan en su vida terrenal, pues mientras duerme imponen silencio; mientras trabaja en el taller de José, lo ayudan en las labores de carpintería o cuando tiene ratos de solaz hacen música con Él.

– Juan Correa, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
– Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, iglesia de San Ignacio, Bogotá, Colombia.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Enrique Udaondo, Luján, Argentina.

[146] Según Knipping, la fórmula puede retrotraerse hasta las representaciones egipcias de Horus. *op. cit.*, T. I, p. 59.
[147] *Archivo Español de Arte*, n. 170, Madrid, 1970, p. 177 y sigs.; *Ibid.* "La escultura barroca de marfil en España", C.S.I.C, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1984, fig. 337, cat. 774.

EL NIÑO JESÚS ENTRE SANTO TOMÁS DE AQUINO Y DUNS SCOTO

Tenemos información de esta pintura por un texto del Dr. Manuel Toussaint.[148] Jesús Niño, que aparece trajeado a la usanza del siglo XVII y con sombrero emplumado, porta una rodela con la imagen de la Virgen pintada en ella, con cuya punta parecería atacar al Aquinate que está a su lado. Con la derecha blande la espada, mientras Dios Padre, desde lo alto, dice: *Hic est Filius meus.*

A partir de esta inscripción se establece un diálogo polémico y antitomista, pues de la espada del Niño se desprende: *Quien dixere que mi Madre fue en pecado concebida, Yo le quitaré la vida!,* clara indirecta a Santo Tomás que dice: *Omnes in Adan peccaverunt,* leyenda que se dirige al dragón que está en la parte inferior.

Por su parte, Scoto, clama: *Dignare me laudare te oh! Virgo gloriosa, da mihi virtute contra hostes tuos.* Abajo hay clérigos y seglares contemplando la escena.

– Anónimo mexicano del siglo XVII, iglesia de Chequelchecan, Campeche, Yucatán, México.

EL NIÑO JESÚS ADORADO POR LOS CANÓNIGOS DE PUEBLA

Jesús infante aparece de pie sobre el orbe, rodeado de ángeles en actitud de adoración, mientras dos de ellos sostienen una corona real sobre su cabeza. Muestra una imagen de la Purísima a ocho canónigos, seis de ellos santos: Pedro de Arbués, Octaviano, Pedro Pascual, Vicente, Juan Nepomuceno y Estanislao. Los prebendados están distribuidos simétricamente a ambos lados del escudo de la Catedral poblana. Debajo, en un cartel, la leyenda: *Omnis qui invocaberunt Nomine Domine Iesu...*

– José de Ibarra, siglo XVIII, Catedral, Puebla, México.

NIÑO JESÚS ALCALDE

En la iglesia de San Francisco, de la ciudad de La Rioja (Argentina), se venera una imagen del Niño Jesús íntimamente ligada a las tradiciones locales. Comparte el patronazgo de la ciudad con San Nicolás de Bari, cuya imagen preside la iglesia Catedral, y con la cual se "topa" el último día del año en la ceremonia tradicionalmente llamada *tincunaco.*

En efecto, todos los 31 de diciembre dichas imágenes salen de sus templos respectivos y se encuentran en la plaza central como buenos compadres que son, de modo similar a las comadres cuando se "coronan".[149]

El Niño es una escultura, posiblemente española, del siglo XVII, que lo representa de pie, bendiciente con la mano derecha, mientras que con la otra sostiene una larga vara rematada por una cruz. Pero, lo que lo distingue de otras imágenes similares es su curiosa vestimenta –con piezas del traje infantil decimonónico–, que consta de calzón corto y chaqueta, asimismo corta, que

[148] *Pintura Colonial en México,* UNAM, México, 1982, p. 130. También trata acerca de un documento hallado en el Archivo General de la Nación de México, tomo 486 de la Inquisición.

[149] La palabra *tincunaco* viene del quichua *tinkunakuy,* que significa encontrarse. La comadres se coronan mutuamente con roscas de masa dulce cuando se "encuentran" o "topan" en alguna fiesta popular, generalmente el carnaval.

se separa a partir de un botón sobre el estómago, todo de terciopelo negro, color que se repite en los zapatos y que contrasta con la camisa y las medias blancas. Se toca con un bicornio también negro, orlado de gran pluma de avestruz, debajo del cual aparecen los bucles de la peluca. Sobre el bicornio le colocan un velo negro.

– Escultor anónimo del siglo XVIII, iglesia de San Francisco, La Rioja, Argentina.

NIÑO JESÚS DE ATOCHA

Imagen venerada con particular devoción en México, cuyo santuario se encuentra en el pueblo de Real de Minas de los Plateros, cerca de Fresnillo, Zacatecas.

La iglesia, del siglo XVIII, está dedicada al Santo Cristo crucificado. En esa centuria las minas pasaron a manos del marqués de Aguayo, que donó una imagen de Nuestra Señora de Atocha de la cual era devoto; pero un suceso milagroso que ocurrió en 1829, atribuido al Niño que sostiene con su mano izquierda, suscitó una fuerte corriente devocional que se ha incrementado con el correr de los años.

Desde entonces el Santo Niño fue separado de los brazos de su Madre y es objeto de la veneración popular. Se lo colocó en un sillón y así aparece en las imágenes del siglo pasado, bendiciente, llevando en su mano izquierda una canastilla con rosas o uvas, sosteniendo espigas de trigo, los tradicionales símbolos eucarísticos, y un báculo de peregrino. Luce un rico vestido orlado de encajes y está tocado con una chistera o un sombrero propio del indumento del siglo XIX, con plumas rojas o rojas y azules, según los casos. Lleva también la esclavina de peregrino. En ciertas imágenes los tobillos están sujetos con los grillos que alguna vez le pusieron para evitar sus escapatorias nocturnas para asistir a los devotos.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Catedral, México D.F., México.
– Anónimo mexicano del siglo XIX, iglesia de San Felipe Neri, Oaxaca, México.
– José Rafael Aragón de Córdoba, *ca.* 1840, Instituto Smithsoniano, Washington, Estados Unidos de América.

NIÑO JESÚS DE HUANCA

Imagen muy venerada por los indios de la Congregación Mariana de Cuzco debida al Hno. Bernardo Bitti, de la Compañía de Jesús, célebre por sus trabajos de pintura. Oriundo de Italia, actuó intensamente en Perú y el Alto Perú, donde dejó numerosas obras.

Al parecer, también dominaba la escultura, pues según el cronista Antonio de Vega hizo la citada imagen,[150] por desgracia desaparecida, pero que tal vez sea la que se ve en uno de los cuadros de la serie de la procesión de Corpus de la iglesia de Santa Ana.[151] En el lienzo que muestra a los jesuitas en la puerta del templo de la Compañía, se ve una parte de la procesión y a un gru-

[150] Antonio de Vega: *Historia o narración de las cosas sucedidas en este Colegio del Cuzco destos reynos del Perú desde su fundación hasta hoy Primero de Noviembre Dia de Todos los Santos año de 1600*, Edición y prólogo del Rvdo. P. Rubén Vargas Ugarte, Lima,1948, p. 41.

[151] Hoy se guardan en el Museo del Arzobispado.

po de cofrades indígenas portando la imagen de un Niño Jesús ricamente vestido y sobre una artística peana, que bien puede ser la de plata mandada hacer por el Hermano Mosquera.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.

Niño Jesús de Huesca

Copia de un grabado español que reproduce la imagen del Niño Jesús venerada en el convento franciscano de Huesca (España), según indica el cartel que aparece a los pies de un lienzo conservado en México.

– Ambrosio del Pino, siglo XVIII?, iglesia de San Juan Teotihuacán, México.

Niño Jesús Inca

Representación infrecuente, otrora en el monasterio de monjas agustinas de Potosí, Bolivia, de una imagen escultórica del Niño Jesús.

La actitud es la habitual de la mayor parte de las figuras de este tipo, es decir, de pie, bendiciente y sosteniendo una cruz papal con la mano izquierda, pero lo original es su vestimenta de rey inca, muy similar a la de los monarcas reproducidos en las series de reyes incaicos o a la que llevan los caciques en la procesión del Corpus cuzqueño.

Lleva un amplio *uncu* blanco con encajes y adornos geométricos brocateados, sobre el cual se cruzan dos anchos collares de perlas. Otros collares, en este caso de plumas multicolores, rodean el cuello y bordean las piernas de los calzones. De sus hombros cae una capa roja fijada mediante dos cabezas de leones, motivo de carácter heroico asociado a la romanidad que también se repite en los empeines y que son muestra de los entrecruzamientos culturales propios del arte colonial. Ciñe su frente una vincha real de perlas rematada por una pluma y la borla roja que cae sobre la frente.

La figura está sobre un cojín encarnado y entre dos floreros. La cubre un baldaquino con flecos de oro, como es habitual en estos "retratos" de imágenes veneradas con particular devoción.

– Anónimo cuzqueño? del siglo XVIII, paradero desconocido, Argentina.

Niño Jesús Perdido

En la localidad mexicana de Cuencemé de Ceniceros, Durango, se venera una curiosa imagen del Niño Jesús, de pie y bendiciente, que luce un adornado vestido blanco con botones de oro y una toca alechugada. Esta advocación se relaciona con el episodio anterior y el tercer dolor de María, sin embargo, Jesús es un niño, no de doce años como dice claramente el evangelista Lucas, sino un infante de poca edad vestido a la usanza del siglo XIX.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, col. Martha Egan, Estados Unidos de América.

Niño Jesús Inca, paradero desconocido, Argentina

NIÑO JESÚS DE OLLANTAYTAMBO

Ollantaytambo es una localidad cercana a Urubamba, en el departamento de Cuzco, donde se venera una imagen del Divino Infante vestido de sacerdote, con alba y casulla.

Esta iconografía lo muestra en el centro de la composición y a ambos lados el Niño Pastor de la comunidad de Huilloc y el Niño Alcalde de Marcacocha integrando así un grupo de tres Niños Jesús.

Dichas imágenes son veneradas durante el año en sus respectivas poblaciones, vecinas entre sí, el de Ollantaytambo, dentro de una urna de plata y el de Marcacocha vestido con uniforme militar.

Son festejados los tres juntos el día de Epifanía en Ollantaytambo y allí son llevados los otros dos la víspera de la fiesta, regresando a sus respectivas iglesias el día siete, a la misma hora de la tarde.[152]

- Anónimo cuzqueño del siglo XIX, col. priv., Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XIX, col. priv., Salta, Argentina.

EL NIÑO JESÚS VESTIDO DE FRAILE

La costumbre de vestir al Niño de muchas maneras diferentes procede de España y se difundió particularmente en los monasterio femeninos.[153]

En América ocurrió otro tanto. Vayan como ejemplo el Infante con hábito franciscano de las clarisas de Quito y otro, sevillano y de plomo fundido, que veneran las carmelitas de Córdoba (Argentina) con el indumento de los religiosos descalzos.

- Escultor anónimo del siglo XVII, monasterio de Santa Clara, Quito, Ecuador.
- Escultor anónimo sevillano del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Córdoba, Argentina.

NIÑO JESÚS MISIONERO

Viste sotana y esclavina de peregrino y de su pecho cuelga una cruz. Se apoya en el báculo mientras sostiene el sombrero con la mano izquierda. Una como joya con la sigla de Jesús pende de la cintura, así como un lienzo blanco, orlado con encajes, en el que hay una imagen del *Ecce Homo*; calza sandalias. Alrededor de la cabeza hay una inscripción de difícil lectura y a los pies otra que dice: *ME SECUATOR.* Fondo de paisaje con dos sacerdotes.

- Anónimo brasileño del siglo XVIII, capilla de San Antonio, San Pablo, Brasil.

[152] Siempre quedaré agradecido al desaparecido amigo Jesús Lámbarri por esta información.

[153] Véanse, a modo de ejemplos, el Niño con hábito de trinitario o el Niño vestido como prelado, reproducidos por Julián Gállego y José Gudiol en: *Zurbarán*, Ed. Polígrafas S.A., Barcelona, s/f., Cat. 2 y 273.

JESÚS ENTRE LOS DOCTORES

Escena final del ciclo de la Infancia, cuya fuente bíblica es el Evangelio de San Lucas (2, 41-51). A la edad de doce años, Jesús acompañó a sus padres a Jerusalén para celebrar la Pascua, tal como lo obligaba la Ley. En el Deuteronomio (16, 16) ya se habían establecido las fiestas solemnes en las cuales debían participar todos los varones presentándose ante *Yahveh, tu dios, en el lugar elegido por él: en la fiesta de los Ázimos, en la fiesta de las Semanas, y en las fiestas de las Tiendas.* El Cartujano agrega que *José y María, que eran observantísimos de la ley del Señor, no podían dejar de cumplir este precepto, aunque no comprendiese a las mujeres, porque todo su recreo y gloria consistía en estar siempre a la presencia de su Dios...;* y agrega más adelante: *Después de que Jesús cumplió la edad de doce años, empezó a manifestar su sabiduría a los hombres y a dar a conocer lo que debía a su Padre Celestial, y a su madre terrena. A la edad de doce años fue el tipo de los doce Apóstoles, por los que habría de anunciarse a todo el universo su divinidad y su humanidad. Muy bien, pues, en el número duodenario, o doce, empezó a declarase la inmensidad de su perfección, porque por él casi claramente se significaba como por las doce tribus de Israel o los doce Apóstoles, la universalidad de los que habrían de salvarse.*[154]

Concluida la solemnidad, María y José retornaron a Nazareth no advirtiendo que Jesús no iba con ellos. Cuando cayeron en la cuenta, regresaron a Jerusalén donde lo buscaron afanosamente[155] durante tres días. En las meditaciones de ciertos autores medievales, entre ellos el Cartujano, la figura de María es predominante y parecería que Ella sola –a quien compara con la Esposa del *Cantar de los Cantares*– es quien busca al Niño *entre los parientes y conocidos.* También se preguntan dónde habría pernoctado y cómo se alimentó Jesús durante ese tiempo. Suponen, entre ellos San Bernardo, que pasó las noches en algún hospital confundido entre los pobres, donde comía con ellos lo que había recogido mendigando de puerta en puerta. Por fin lo hallaron en el Templo hablando con los Doctores a quienes declaró y demostró que se habían cumplido las Escrituras y, siguiendo a Isaías, que el Mesías había llegado y *todos los que le oían, estaban estupefactos por su inteligencia y sus preguntas.*

María le reprochó tiernamente su comportamiento, a lo que Jesús respondió: *¿Y por qué me buscabais? ¿No sabíais que yo debía estar en la casa de mi Padre?,*[156] lo que los dejó perplejos, pues la contestación no fue entendida. *Jesús afirma, delante de José, que tiene a Dios por Padre y vindica para con Él relaciones que son superiores a las de la familia humana. Primera manifestación de su conciencia de ser "el Hijo".*[157] Luego bajó con ellos a Nazareth y les estuvo sujeto hasta el momento de su manifestación.

La fórmula iconográfica tradicional une dos momentos: Jesús enseñando a los doctores y el hallazgo por parte de sus Padres. Un tercer tiempo, no siempre representado, es el retorno de la Sagrada Familia a Nazareth.

Aunque el Evangelio aclara que estaba en medio de los *maestros,* es decir los hombres entendidos en las cuestiones escriturísticas, escuchándoles y preguntándoles *–que es oficio propio de discípulo*[158]– el modo tradicional de representar este asunto contradice el espíritu de humildad del joven Jesús, tal como se deduce de la lectura del pasaje de Lucas: desde muy temprana época se ha

[154] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, p. 205.
[155] Es el tercer dolor de la Virgen.
[156] Otros autores traducen: *...en las cosas de mi Padre.*
[157] *Biblia de Jerusalén,* p.1461, nota 249.
[158] Interián de Ayala: *op. cit.* Libro tercero, cap. VII, p. 239.

Jesús entre los doctores, monasterio de Santa Clara, Cuzco, Perú.

Jesús entre los doctores, Catedral, Cuzco, Perú.

ubicado al Señor en una cátedra elevada en medio de la asamblea y en un lugar más bajo a los admirados doctores.[159] A un lado, y semiocultos por los hombres del templo, aparecen María y José, este último señalando al Niño.

- Juan Rodríguez Juárez, 1726, Catedral, México D.F., México.
- Juan Pedro López, siglo XVIII, Catedral, Caracas, Venezuela.
- Diego Quispe Tito, siglo XVII, Museo de la Moneda, Potosí, Bolivia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Azángaro, Perú.

REGRESO A NAZARETH

Esta parte del capítulo evangélico aparece, en muchos casos, en el fondo del tema anterior, como en los lienzos de la Catedral de Cuzco o de la iglesia de Azángaro, influidos quizás por el grabado de Jerónimo Wierix para el libro del P. Nadal, que tanta repercusión tuvo en América. En tales casos, para establecer mejor la secuencia temporal, el grupo es visto de espaldas.

Empero se debe recordar la pintura existente en Chile, dedicada exclusivamente a registrar este episodio, en la que también se ha transcripto el diálogo mantenido por Jesús y su Madre.

De mucha menor calidad artística, es otro cuadro registrado en Brasil, en el que la Virgen, por el gesto que hace, pareciera estar retando al Niño.

- Bernardo Bitti, (atrib.), Museo de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de N. Sra. de la O, Sabará, Brasil.

JESÚS JOVEN

Las imágenes de Jesús entrando en la adolescencia se difundieron a partir del siglo XVI, como consecuencia de la revitalización de los ideales clásicos, y lo muestran como un joven agraciado de edad indefinida, que unas veces porta el orbe –según la iconografía del Cristo Salvador– y otras, se lo ve acompañado por los símbolos de la Pasión.

Según Carducho,[160] en la iglesia de San Juan de Letrán había una imagen pintada por San Lucas, de edad *de doze años*, que había sido perfeccionada por un ángel.

Una versión interesante de esta iconografía se conserva en un museo chileno: la graciosa figura de María, sentada en un paisaje, muestra un retrato oval de su joven Hijo y aparece rodeada de una copiosa guirnalda de flores y frutos de variadas clases y colores. Abajo de la reserva, en una tarja barroca, se lee: *Ecce tu pulcher es dilecte mi. cant.6*

- Mosaico mexicano de plumas, siglo XVI, Geistlich Kammer, Viena, Austria.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, capilla del Sagrario, Bogotá, Colombia.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, Arzobispado, Quito, Ecuador.

[159] Esta fórmula se ha mantenido hasta nuestros días y también fue seguida por Ingres en el lienzo conservado en Montauban.

[160] Vicente Carducho: *op. cit.*, p. 371.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, Museo del Carmen de Maipú, Chile.

JESÚS ENSEÑANDO A SUS PADRES

Se desconoce la fuente literaria que ha dado origen a estas escasas pinturas que se han podido registrar en América. En una de ellas, el mexicano Cabrera ha utilizado con provecho el grabado de G. Rousselet sobre una obra de Le Brun.[161] María está sentada junto a una sencilla mesa donde hay dos textos y con las manos juntas, humildemente, escucha las explicaciones de su Hijo que señala un pasaje del rollo que ha extendido. San José está ubicado detrás, dedicado a su trabajo de carpintero, que ha suspendido para mirar al Niño. Un fondo oscuro de nubes con dos cabezas de querubines reemplaza el paisaje con palmeras y un edificio clásico del grabado.

En otro de los cuadros, debido en este caso al colombiano Vázquez y Ceballos, Jesús es un adolescente sentado entre sus padres, pero que se dirige preferentemente a la Virgen mientras San José eleva su mirada hacia lo alto, donde están las otras dos Personas de la Trinidad rodeadas de gloria.

Más sencillo, el ejemplar cuzqueño muestra la escena en un exterior y al Niño, como de ocho años, subido a una piedra que oficia de cátedra, desde donde habla a José y a María, esta última vestida con el hábito del Carmen.

– Miguel Cabrera, siglo XVIII, antes en el museo de Arte Religioso, Catedral, México D.F., México.
– Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, museo de Arte Colonial, Bogotá, Colombia.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia de la Compañía, Cuzco, Perú.

[161] Cf. "Les oeuvres de Charles Le Brun d'après les gravures de son temps. Recherches publiées sous la direction de Daniel Wildestein", *Gazzette des Beaux-Arts*, juillet-août, 1965, n. 40, cuya figura principal, el Niño Jesús, sosteniendo el rollo de las Escrituras, ha sido grabada separadamente por F. Bartolozzi en 1775, siguiendo un cuadro de Le Brun de la col. John Pitt. *Ibid.*, n. 45.

Ciclo de la Vida Pública

Sólo unos pocos episodios extrabíblicos llenan el vacío de dieciocho años que dejan los Evangelios entre la disputa del Niño con los doctores del Templo y la iniciación del ciclo de la vida pública de Cristo. Asimismo, nada dicen de la vida oculta de Jesús junto a María y a José, que desaparece tan silenciosamente como había aparecido. De esos años en los que transcurrieron la adolescencia y la juventud de Cristo, solamente Lucas (2, 40) nos dice algo muy general: que *Jesús crecía en edad, sabiduría y gracia ante Dios y ante los hombres*, vacío que llenó parcialmente la fantasía de ciertos escritores que nos brindan algunas consideraciones verosímiles. Empero, hasta los Apócrifos han callado y sólo la *Historia de José el Carpintero* tiene como asunto los últimos momentos de la vida del Patriarca narrados por el mismo Jesús.

Los autores de tratados devotos insisten en el alto grado de humildad que informó durante esos años la vida del Mesías,[162] cuya casa se había transformado en algo así como un monasterio modelo,[163] o bien insisten en la sujeción del *Rey de los Cielos al polvo de la tierra y el Creador a la creatura.*[164]

A diferencia de los muy escasos episodios no históricos que pueden incluirse en este período de la vida oculta, los relativos a la vida pública han sido tomados de los Evangelios, siguiendo el texto canónico que no da cabida a historias fantásticas ni a las situaciones emotivas del grupo iconográfico de la Infancia. Otra nota distintiva de este ciclo es el menor número de representaciones, situación que se comprueba tanto en la pintura europea como en la americana. Cierto es que el material, recogido *de visu* o a través de la bibliografía consultada, no agota la innúmera producción del período colonial, pero lo cierto es que hay una cantidad de temas que se repiten mientras que otros apenas han sido representados.[165]

La primacía de los asuntos relativos a la Infancia y a la Pasión, sobre todo estos últimos, se explica por hallarse relacionados con los episodios fundamentales de la Redención del género humano, mientras que los de la vida pública se vinculan con las enseñanzas que organizan la doctrina cristiana y los milagros que confirman la divinidad del Mesías. El pesebre y la cruz son los dos centros alrededor de los cuales se desarrollan los misterios de la Encarnación y de la Redención; Navidad y Pascua son, además, las grandes festividades que corresponden a los dos más importantes ciclos en que se divide el año litúrgico: el ciclo temporal o Cristológico y el ciclo santoral. El primero se divide a su vez en otros dos: el de la Natividad con los tiempos de Adviento, Navidad y Epifanía, y el segundo con los de Cuaresma, Pascua y Pentecostés. Durante dichos

[162] Pseudo Buenaventura, op. cit., cap. XV.

[163] P. Francisco de Valverde: *Vida de Jesuchristo nuestro Señor*, Lima, 1647.

[164] San Bernardo: Homilía Segunda sobre el *Missus est.*

[165] En este punto no se pueden dejar de lado las consideraciones de Mâle respecto de la influencia del teatro medieval en la iconografía de la época, que a través de los grabados del siglo XVI pasó a América. Cf.: Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, París, 1949, cap. II.

"tiempos" la liturgia pone a consideración de los fieles toda la historia de la Redención *ante Legem y sub Gratia.*

Las obras coloniales recogidas han sido agrupadas siguiendo el orden establecido en los Evangelios Sinópticos: los comienzos de la actividad evangelizadora de Jesús en tierras de Judea –que se inicia con el Bautismo– su ministerio en Galilea, la bajada a Jerusalén y la ulterior actividad en Judea.[166]

Como la mayor parte de estas escenas se apoyan en modelos grabados y la composición de éstos varía según los autores, es difícil, por no decir imposible, definir fórmulas iconográficas precisas.

JESÚS CARPINTERO

Dice Ribadeneyra, y con él otros escritores, que *después que murió San Josê (que debió ser en el tiempo de esta sujeción de diez y ocho años del cual no hablan los Evangelios) el Señor ejercitó por sí mismo el oficio de carpintero; porque no solamente fue llamado hijo de carpintero, sino también Carpintero como dice San Marcos, para que nos admiremos de la oculta dispensación del Hijo de Dios en nuestra carne e imitemos y agradezcamos el abatimiento y silencio de tantos años que por nosotros guardó, pues siendo la Sabiduría y el Verbo Eterno del Padre, no quiso hablar, ni manifestar con pública predicación quien era hasta que tuvo treinta años de edad pasando la vida en suma pobreza, disimulación y silencio.*[167]

Conócese en España una rara pintura de Jacinto Jerónimo de Espinoza y en América parte de un mural de la capilla de Loreto de la reducción jesuítica de Santa Rosa (Paraguay). Se ve allí a Jesús trabajando en su banco de carpintero mientras talla con la ayuda de una maza el tablero de una puerta a la cual se superponen grandes estrellas (¿las puertas del cielo?) tarea en la que colaboran dos ángeles. El asunto se íntegra cabalmente con la capilla, dado que ésta reproduce la humilde casa de Nazareth donde Jesús había ejercido su oficio.

– Anónimo paraguayo de las reducciones jesuíticas del siglo XVIII, Santa Rosa, Paraguay.

JESÚS SE DESPIDE DE SU MADRE

Un pasaje de las Meditaciones atribuidas a San Buenaventura sirve para explicar este asunto. Léese en el capítulo XVI que, *cumpliendo ya los veintinueve años de edad en los cuales, como ya se ha dicho, había Jesús vivido vida tan penosa y despreciada, dijo a su Madre: "Tiempo es que me vaya y que glorifique y dé a conocer a mi Padre y me muestre al mundo y obre la salud de las almas para lo cual me envió mi Padre a este mundo. Ten, pues, valor, Madre mía que pronto volveré a ti". Y doblando la rodilla el Maestro de la humildad, le pidió la bendición. Ella arrodillándose del mismo modo y abrazándole con lágrimas en los ojos le dijo llena de ternura: "¡Oh hijo mío bendito! Id con la bendición de vuestro Padre y la mía, acordáos de mí y tened cuidado de volver pronto". Habida, pues, su licencia y la de su ayo San José, tomó el camino desde Nazareth hacia Jerusalén, para ir al río Jordán, en donde estaba San Juan bautizando, cuyo lugar dista de Jerusalén diez y ocho millas.*

[166] P. Benoit y E. M. Boisnard: *Synopse des quatre Évangiles en français avec parallèles des Apocryphes et des pères*, París, MCMLXV.

[167] *Flos Sanctorum*, Parte primera, p. 18.

La escena puede tener lugar dentro de la casa de Nazareth o afuera, en la puerta, viéndose en un segundo plano o en una cierta lejanía el grupo de los primeros Apóstoles: Pedro, Andrés, Felipe, Santiago, Juan y Bartolomé, que es identificado con el Natanael que nombra Juan.[168]

Según el texto antes transcripto, Jesús se arrodilla delante de su Madre solicitando la bendición, mientras que en otros casos, para mantener la jerarquía del Señor, éste se encuentra de pie y bendice a la Virgen.

- José Juárez, atrib., siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Antonio M. de Pocasangre, (atrib.), siglo XVIII, santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Pedro, Cuzco, Perú.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de la Orden Tercera del Carmen, Río de Janeiro, Brasil.

ECCE AGNUS DEI

Los Evangelistas[169] se ocupan de este hecho y refieren que Jesús dejó Nazareth para ir al encuentro del Bautista que se hallaba junto al río Jordán. Cuando lo vio llegar pronunció la célebre frase: *He aquí al cordero de Dios. y,* conociendo por revelación del Espíritu Santo, dijo, con temor y reverencia: *Soy yo el que necesita ser bautizado por ti, ¿y tu vienes a mí?,* pero Jesús le respondió: *Deja ahora eso, porque aún conviene que cumplamos con toda justicia.*

Ribadeneyra, en sus consideraciones, hace decir a Jesús: *Esto no lo digas ahora ni me publiques, sino bautízame, porque ahora es tiempo de humildad y por eso quiero cumplir toda la humildad,* concluyendo que el Señor *quiso también aparecer como un pecador porque San Juan predicaba penitencia a los pecadores y a los pecadores bautizaba y Nuestro Señor quiso ser bautizado entre ellos y en su presencia.*

Este es un asunto escasamente representado por los artistas coloniales, aunque en Cuzco y la región aledaña hay algunas pinturas copiadas del grabado de Cornelio y Felipe Galle, sobre dibujo de Juan Stradanus, que muestra a Jesús en el centro de la composición, vestido sólo con la túnica pues ha dejado el manto colgado de un tronco, y al Precursor, ubicado a su izquierda. En cambio, la fórmula usada por Tomás Lara es más común y obvia: San Juan señala a Cristo que se acerca por el camino, a un grupo de personas. En ambos casos hay una teofanía.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Cristóbal, Cuzco, Perú.
- Diego Quispe Tito, (atrib.), iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.
- Tomás Lara, siglo XVIII, iglesia de San Juan, Juli, Perú.

BAUTISMO DE CRISTO[170]

La iconografía medieval mostraba a Jesús inmerso en las aguas del Jordán, totalmente desnudo o cubierto por un paño, pero en el Renacimiento se complicó la composición con el aumento de elementos anecdóticos que desaparecieron paulatinamente hasta quedar reducida de nue-

[168] Jn. 1, 43; Réau ubica este episodio antes de la entrada triunfal en Jerusalén, lo cual no coincide con las fuentes literarias que tratan de este tema.
[169] Mt. 3, 13-17; Mc. 1, 9-11; Lc. 3, 21-22; Jn. 1, 29-34.
[170] *Ibid.*

Diego Quispe Tito: *Bautismo de Cristo*, iglesia de Santo Domingo, Cuzco, Perú.

vo la escena a las figuras principales. Los hombres quitándose o poniéndose la ropa fueron, sin duda, un recurso estético que permitía mostrar bellos cuerpos desnudos, pero también ilustraba el pasaje de Lucas (3, 21) en el que consigna que el bautismo del Redentor tuvo lugar en *el tiempo en que concurría todo el pueblo a recibir el bautismo,* aunque con dichos agregados se distrajo muchas veces el sentido sacramental de la escena.

De ahí los dos caracteres diferentes que presenta esta imagen. La iconografía medieval acentuaba la divinidad de Cristo, mientras que a partir del siglo XVI, y particularmente en el siguiente, se quería enfatizar que se trataba de un *misterio de humildad.*[171] Las fórmulas iconográficas distintas, la que mostraba a Jesús sumergido y la que lo presentaba introduciendo únicamente los pies en las aguas, ponían en evidencia las dos formas de impartir ese sacramento: por inmer-

[171] Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle*, p. 260.

sión y por ablución o aspersión. Interián de Ayala reproduce un pasaje de Santo Tomás: *Hase de decir que el agua en el sacramento del bautismo, sirve para la ablusión corporal por lo cual se significa la ablusión interior de los pecados. Esta ablusión puede hacerse no solamente por inmersión, sino también por aspersión o efusión.* Lo que no acepta Interián de Ayala es la variante muy difundida en su época en la que Cristo sólo introduce el talón diciendo, no sin gracia, que el Jordán no era *como el Manzanares de Madrid donde algunas veces apenas corre el agua, sino que tal era y lo es todavía que podían meterse los hombres con bastante profundidad, agregando que es una cosa ridícula el pintar a Cristo señor nuestro* [...] *llegándole el agua no más que hasta el talón o a lo más hasta la mitad de las espinillas y no pintarle metido en el agua hasta el pecho.*[172]

También varían las actitudes que adoptan Cristo y el Precursor. En ocasiones, el primero aparece inclinado o de rodillas mientras recibe el agua que Juan le echa con una concha o una escudilla, posturas demostrativas de la humildad con que el Señor accede al bautismo a la manera de los pecadores que deben expiar sus faltas, idea ésta que es un lugar común en la literatura religiosa de la época. El Bautista aparece con frecuencia de pie, en el momento de verter el agua, con lo cual la escena se transforma en una imagen de la infusión de la Gracia por el sacramento bautismal. También hay casos en que el santo varón está reverentemente inclinado o se arrodilla sobre una roca del borde del río.

De la antigua iconografía medieval se conservan los ángeles que sostienen la ropa de Cristo a la manera de los servidores, *cosa muy pía y digna de imitarse para significar con esto la profunda reverencia que tuvieron siempre los ángeles al Verbo divino.*[173] De más está agregar que el Bautismo de Cristo es la escena que presidió, en la mayoría de los casos, las capillas bautismales.

No puede faltar en la escena la paloma del Espíritu Santo, puesto que el bautismo de Cristo fue una teofanía de la cual el Bautista da testimonio: *He visto al Espíritu que bajaba del cielo como una paloma*, como dice el evangelista Juan, cosa que también aseveran los otros tres. Lucas agrega: *en forma corporal como una paloma,* y, al parecer, fue el adjetivo "corporal" el que dio motivo a que algo tan sutil como es el Espíritu Santo se materializara en la forma de dicha ave.

Descendió visiblemente el Espíritu Santo en figura de paloma, y descansó sobre su cabeza. Pero no descendió por la Gracia, porque siempre estuvo lleno de Gracia porque era Hijo de Dios, y Dios con el Padre y el Espíritu Santo; descendió sin embargo de una manera corporal y visible por tres razones principales: Primero: para manifestar a los demás que en Él estaba la plenitud de la Gracia. Segundo: para demostrar que en el bautismo se da el Espíritu Santo a los que debidamente se acercan a recibirle. Y Tercero: para declarar que Él mismo es el que bautiza por el Espíritu Santo limpiando las manchas de las culpas.[174]

El venerable Beda asegura que el hermoso resplandor que en aquel acto bañó el cuerpo de Jesús duró todo el tiempo que duró el eco sonoro de la voz celestial del Padre, y que desapareció aquel cuando esta acabó de oírse...[175]

A veces se agrega la figura de Dios Padre entre nubes y ángeles, que de alguna manera también materializan la voz que se oyó y que decía: *Este es mi Hijo muy amado, en quien me complazco.*[176]

---

[172] Interián de Ayala, *op. cit.*, Libro tercero, cap. X, p. 6.
[173] *Ibid.*, p. 8.
[174] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. XIII, pp. 377-378.
[175] *Ibid.*: Tomo primero, cap. XIV, p. 380.
[176] Mt. 3, 13.

- Juan Correa, 1690, iglesia parroquial, Charcas, México.
- Juan Correa, 1694, iglesia parroquial, Encino, México.
- Diego Quispe Tito, siglo XVII, iglesia de Santo Domingo, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Banco de Crédito, Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano, siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo jujeño del siglo XIX, iglesia, Yavi, Argentina.

VOCACIÓN DE ANDRÉS Y PEDRO

El pasaje en que se ha apoyado el autor de una pintura sobre cobre que se encuentra en la localidad peruana de Juli pertenece al evangelio de Juan,[177] en cuyo capítulo primero narra que el Bautista se hallaba *con dos de sus discípulos y* viendo pasar a Jesús dijo: *He ahí al Cordero de Dios.* Los dos discípulos dejaron al Precursor, lo siguieron, *y se quedaron en él aquel día. Era más o menos la hora décima.*

Uno de ellos era Andrés, que se encontró luego con su hermano Simón, al que también lo presentó a Cristo, quien, *fijando su mirada en él, le dijo: "Tu eres Simón, el hijo de Juan; tú te llamarás Cefas, que quiere decir piedra".*

- Anónimo flamenco del siglo XVII, iglesia de San Pedro, Juli, Perú.

JESÚS ES TENTADO EN EL DESIERTO

Los sinópticos (Mt. 4, 1-11; Mc. 1, 12-13; Lc. 4, 1-13) tratan el pasaje de modo similar aunque no guardan el mismo orden y la narración de Marcos es más breve. Nos transmiten que Jesús, después del bautismo, se dirigió al desierto *conducido por el Espíritu.* En un cuadro del monasterio de Santa Teresa de Ayacucho, cuyo tema central es el bautismo de Cristo, se lo ve a la izquierda, dirigiéndose al desierto con los brazos y la mirada elevada al Padre que aparece en la parte superior.

Allí permaneció ayunando durante cuarenta días y otras tantas noches. *No será fuera de propósito, si éste se quiere pintar espantoso por las rocas ásperas y escarpadas; pero además debería añadir entre árboles silvestres y encumbrados, también fieras que van divagando por él, pues de ellas abunda bastante la Palestina, singularmente en los lugares desiertos. Esto dice muy bien con lo que dice San Marcos:*[178] *"Estuvo en el desierto por cuarenta días y cuarenta noches* [...] *vivía entre las fieras".*[179]

Respecto de los cuarenta días que allí estuvo, y el simbolismo de ese número, vale la pena recordar lo que dice el Cartujano, aunque ello no se relacione directamente con nuestra materia: *...el mismo número nos descubre un gran misterio: Cuarenta contiene cuatro decenas, en las cuatro se nos marcan los cuatro Evangelios, en las decenas los diez mandamientos o preceptos del decálogo, que también se registran en la Antigua Ley, y en uno y otro se señala el Antiguo y Nuevo Testamento* [...] *El ayuno de los cuarenta días recibe su sanción de la Ley, de los Profetas y del Evangelio, es decir, de Moisés, de Elías y de Jesucristo: cuarenta días ayunó cada uno de ellos, y para ayunarlos todos se encaminaron al desierto, por esto en la maravillosa Transfiguración del monte aparecen con Jesucristo Moisés y*

[177] Jn. 1, 35-51.
[178] Mc. 1, 13.
[179] Interián de Ayala: *op. cit.*, libro tercero, cap. X, p. 11.

Elías para demostrar que el Evangelio estaba preanunciado por la Ley y los Profetas [...] *Cuarenta años alimentó a los hijos de Israel con el maná por el desierto; cuarenta meses predicó en el mundo; cuarenta semanas estuvo encerrado en el seno purísimo de la Virgen; cuarenta horas estuvo muerto y encerrado en el sepulcro y cuarenta días estuvo en el mundo después de su resurrección, a lo que añade San Ambrosio: "Cuarenta días y cuarenta noches hizo llover Dios sobre la tierra para castigarla con las aguas del Diluvio y purificarla* [...] *y hasta pasados los cuarenta días, en que quedó satisfecha la justicia divina* [...] *así, pues, si Cristo ayunó cuarenta días para dar ejemplo al hombre, debe este ayunar este sagrado cuadrigenario para obtener el perdón de sus pecados y que luzca sobre él la divina clemencia."*[180]

Al final de ese tiempo se presentó el demonio para tentarlo de gula, orgullo y avaricia, tres de los pecados capitales que los escritores medievales vieron prefigurados en el Antiguo Testamento, de donde, a su vez, proceden los versículos que Jesús usó contra el malo. En la primera tentación, el diablo sugirió a Cristo que convirtiera las piedras en panes con el fin de saciar su hambre, a lo que le respondió: *No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios,* pasaje del Deuteronomio.[181] Luego lo llevó a la Ciudad Santa y, ubicados en la parte más alta del Templo, le propuso arrojarse al vacío con el fin de que acudieran los ángeles y lo salvaran. Ahí también el Señor usó otro versículo del mismo libro (6, 16) al igual que para oponerse a la tercera tentación, cuando el Maligno le mostró desde lo alto de un monte *todos los reinos del mundo y su gloria,* al tiempo que le ofrecía esas riquezas y honores si lo adoraba. La respuesta fue inmediata: *Apártate Satanás, porque está escrito: Al Señor tu Dios adorarás, sólo a Él darás culto.*[182]

Dice el Pseudo Buenaventura al respecto: *Mas no pudo engañar al Maestro, porque de tal manera le respondió que no sucumbió a la tentación, ni el enemigo pudo saber lo que quería. No negó ni afirmó que era Dios, pero con una autoridad de la Escritura, venció al enemigo.*[183]

La presencia del grabado de Jerónimo Wierix para las *Historias Evangélicas* del P. Nadal es patente en la pintura peruana, como en la que configura la gran serie de la capilla de la Penitenciaría de San Pedro de Lima y otras. En dicho cuadro, la escena se desarrolla delante de una cueva o peñasco. Satanás aparece vestido como un fraile lo cual, como dice Interián,[184] *huele a una sátira,* o, como interpretan otros, pareciera que el Enemigo deseaba aparecer como una persona confiable, por lo que asumió el aspecto de un esenio, *esto es, de un hombre el más religioso de los que en aquellos tiempos se conocían.*[185] El hecho es que señala unas piedras que están en el suelo mientras que las otras dos tentaciones tienen lugar sobre una alta roca y junto a la torre de una Jerusalén fantástica que se ve en la lejanía.

También nos dice Interián que el demonio se aparecería, *cual otro Proteo* en formas *del todo desemejantes a saber: en la segunda la de un ángel luminoso, pues pretendía incitar al Señor a un pecado más grave y más enorme, esto es, a la vanagloria, a ambición y a tentar al mismo Dios, y era sin duda, una cosa más conforme que un ángel tomase a Cristo y lo pusiese en el pináculo del templo. Finalmente, en la tercera tentación en que le prometía poder, riquezas y todos los reinos del mundo, es de creer que tomaría la figura de un majestuoso emperador, vestido de púrpura, como probabilísimamente lo afirma un escritor muy docto y erudito* [Alfonso Salmerón], y concluye: *...toca al pintor que se precia de erudito, el estar instruido en ellas.*

---

[180] *Op. cit.*, cap. XIV, pp. 241-242.
[181] Dt. 8, 3.
[182] *Ibid.*, 6, 13.
[183] *Op. cit.*, Cap. XVII, p. 169.
[184] *Op. cit.*, Libro tercero, p.11.
[185] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. XIV, p. 309.

Por lo que respeta a la segunda tentación –nos sigue diciendo– *hombres doctísimos han tenido por muy difícil el explicar y discernir cuál fue el lugar del Templo adonde llevó a Cristo el demonio, aconsejándole que se echara abajo* [...] *y por consiguiente son de parecer, que no es fácil de determinar cómo deberá pintar este hecho el pintor sabio. Pero yo, dejando aparte las opiniones de los demás, digo que aquel lugar no fue otro, sino el que llamamos en castellano "balaustre", más alto y elevado, que rodeaba todo el techo y estaba en esa forma, para que si alguno estuviese en el techo o se pasease por él, no pudiese resbalar ni caerse. Pues el techo del Templo, ni tampoco los demás de las casas de Palestina y de las otras regiones orientales, no terminan en punta, como los nuestros de Europa, sino que estaba enteramente llano, de modo que había allí un lugar muy cómodo para pasear y conversar.*

En cuanto a la última tentación [...] *siendo más que cierto que, aún de la cumbre del monte más elevado, no se pueden ver ni señalar todos los reinos del mundo, se fatigan no poco los intérpretes sobre la inteligencia y explicación de este lugar. Pero yo, por lo que es de mi asunto y por si acaso conviniere alguna vez pintar este hecho, juzgo que basta decir que el demonio con su arte verdaderamente mágica, representó y manifestó a Cristo en la parte del aire que estaba a su vista (como de algún modo suele hacerse en una excelente perspectiva) un grande aparato de todas aquellas cosas por las que suspira el mundo y que anhelan los hombres mundanos. Tales son los palacios excelsos y magníficos, alhajas de oro y plata, piedras preciosas, grandes montones de dinero, vestidos de púrpura y de seda, tronos de oro, ostentación de un triunfo, carros triunfales y otras cosas de esta clase* [...] *Y así, por lo que es mi intento, si conviniere pintar este hecho, como no se puede pintar que el demonio arrebatase a Cristo invisiblemente, se le deberá pintar llevado en manos, o sobre los hombros del demonio, como de algunos lo refiere Santo Tomás.*[186]

- Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

JESÚS ES SERVIDO POR LOS ÁNGELES

Terminada la prueba y después de haberse alejado Satanás, el Señor fue servido por los ángeles. Según el Pseudo Buenaventura,[187] ante el requerimiento de los servidores celestiales respondió Jesús: *Id a mi amantísima Madre y si algo tiene a mano traédmelo, porque de ningunos manjares me alimento con tanto gusto como de los suyos. Entonces dos de ellos fueron en un momento a la Santísima Virgen y saludándola reverentemente la hicieron sabedora del motivo de su embajada, y después llevaron un poco de comida que la Señora tenía preparada para sí y para San José, y pan con una tohalla y otras cosas necesarias y quizás la misma Señora les procuró también, si pudo, algunos pececillos.*

En la mayor parte de los casos la escena tiene lugar en un ámbito poblado de árboles que poco tienen que ver con el desierto de las Escrituras. Jesús está sentado a una mesa donde hay muchas viandas y es servido con reverencia por ángeles mancebos mientras otros, niños, revolotean subrayando el ambiente festivo que adquirió esta escena en el período barroco.

- Pedro Ramírez, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo colombiano del siglo XVII, iglesia de Santo Domingo, Bogotá, Colombia.

[186] Interián de Ayala, *op. cit.*, cap. X, pp. 14-17.
[187] *Op. cit.*, Cap. XVII.

Las bodas de Caná

San Juan,[188] el único Evangelista que narra este hecho, nos dice que tres días después de haber estado con sus primeros discípulos, Cristo fue invitado a una boda que se celebraba en Caná. *Estaba allí la madre de Jesús y,* como faltara el vino le dijo a su Hijo: *No tienen vino,* a lo que Jesús le respondió: *¿Qué tengo yo contigo mujer? Todavía no ha llegado mi hora. Dice su madre a los sirvientes: Haced lo que él os diga.*

Una versión, que se atribuye a San Jerónimo, parece afirmar en el prólogo del Evangelio de San Juan, que las bodas eran las del mismo evangelista, *que de allí en el festín lo llamó el Señor y que abandonó en el acto a su propia esposa por seguirle, por lo que elegido virgen por él, conservó ya toda su vida la virginidad y mereció por ello un amor más particular que los demás,* lo cual explicaría por qué el novio tiene aureola en la serie de enconchados mexicanos que guarda el Museo de América de Madrid. La esposa se llamaba Anachita, según ciertos autores, y, según otros, María Magdalena, la cual, muy lejos de resentirse, también siguió al Salvador junto con otras mujeres.

Y asistieron a las bodas no como personas extrañas, sino como las más inmediatas y principales, puesto que la Madre de Jesús era reputada como la primogénita y la más digna entre todas las hermanas. Concurrió, pues, a la casa de su hermana María Salomé, esposa de Zebedeo, como a la suya propia y como Caná dista más de una milla de Nazareth, marchó allá con anticipación, por lo que se dice en el Evangelio: y estaba allí la madre de Jesús, y luego añade: Fue también convidado Jesús con sus discípulos.[189] Ello explicaría también, como nos dice el Pseudo Buenaventura[190] que hubiera mandado a los sirvientes y que *las bodas se gobernaban por Ella y por eso tuvo cuidado que nada hiciese falta,* invitándonos a considerar a *Nuestra Señora, obsequiosa, alegre y solícita en todo.*

Entonces el Señor ordenó a los encargados del servicio que llenaran seis tinajas de piedra que había allí destinadas *a las purificaciones de los judíos* y que luego presentara su contenido al maestresala. Cuando este *probó el agua convertida en vino, como ignoraba de dónde era (los sirvientes, los que habían sacado el agua sí que lo sabían) llamó al novio* felicitándolo por el buen vino. *Así en Caná de Galilea dio Jesús comienzo a sus señales,* y agrega Juan: *manifestó su gloria y creyeron en él sus discípulos.*[191]

Desde la Edad Media, las seis tinajas han sido comparadas con las seis edades del mundo –Adán, Noé, Abraham, David, Jeconías y Juan Bautista– o las seis edades del hombre: infancia, niñez, adolescencia, juventud, virilidad y vejez. Según Ludolfo de Sajonia *son los cinco sentidos del cuerpo con el único sentido del alma, y se dicen que eran de piedra, porque nuestros sentidos están cerrados y se cierran por la culpa antes de recibir la gracia, endureciéndose el corazón más que las piedras, cuando la creatura se obstina en la iniquidad. Llenamos de agua estos vasos cuando con las lágrimas de la contrición lavamos las manchas de las culpas...* San Bernardo, a su vez, ve en tales vasijas

[188] Jn. 2, 1-11.
[189] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Tomo I, cap. XVII, p. 335.
[190] Cap. XX, p. 124.
[191] Jn. 2, 6.

los seis grados de la purificación: compunción, confesión, limosna, perdón de las injurias, aflicción, obediencia a la ley de Dios.[192] Otras interpretaciones ven en la conversión del agua en vino una prefiguración de la Eucaristía o las nupcias entre Cristo y la Iglesia.[193]

Generalmente, la escena se desarrolla en una amplia estancia donde hay una larga mesa alrededor de la cual están sentados los novios en uno de los extremos y Jesús en el otro, pues algunos autores estiman que el Señor ocupó un lugar poco calificado y alejado tanto de los recién casados como del maestresala. María está de pie o sentada junto a su Hijo, señalando las tinajas y también los Apóstoles que sólo debían ser tres o cuatro: Pedro, Andrés, Felipe y Natanael a quienes había llamado días antes.

Interián rechaza aquellos cuadros *donde vemos pintados en gran número los discípulos del Señor, lo que no es muy conforme con la verdad del hecho. Pues, aunque no se puede probar que fueron pocos, sin embargo es cierto, por lo que nos consta en el Evangelio, que entonces no eran admitidos para discípulos de Jesucristo más de tres, de los que después fueron promovidos al apostolado, a saber, Pedro, Andrés y Felipe, y a éstos se añadió Natanael, a quien el mismo Felipe llevó antes al Señor.* [...] *Y así será lo más acertado pintaren corto número los que junto con Cristo y su santísima Madre fueron convidados a aquellas bodas...*[194]

- Juan Correa, 1698, santuario de Guadalupito, Zacatecas, México.
- Antonio M. de Pocasangre, Siglo XVIII, Santuario, Atotonilco, México.
- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo colombiano del siglo XVIII, iglesia de Santo Domingo, Bogotá, Colombia.
- Anónimo arequipeño, 1722, monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de Ntra. Sra. de la O, Sabará, Brasil.

LA PESCA MILAGROSA

Lucas[195] es el más explícito de los evangelistas. Estaba Jesús predicando a la orilla del lago de Genezareth cuando vio dos barcas y a los pescadores que lavaban las redes. Una de ellas era de Simón, a quien solicitó que *se alejara un poco de la orilla* para continuar su prédica, y una vez finalizada le pidió que lo llevara mar adentro y echara nuevamente las redes. *"Maestro, le respondió, hemos estado bregando toda la noche y no hemos pescado nada; pero, en tu palabra, echaré las redes".*

La pesca fue tan abundante que Simón necesitó la ayuda de sus compañeros, pues las redes amenazaban romperse. *"Aléjate de mí* –dijo admirado, dirigiéndose al Señor–, *que soy un hombre pecador"*, pero Jesús le dijo: *"Desde ahora serás pescador de hombres".* Todos, dejando las barcas en la orilla, le siguieron.

En el Perú, se debe destacar la influencia del grabado de H. Bol, Adrián Collaert y Rafael Sadeler, que sirvió a Diego Quispe Tito, en 1681 –es decir, ciento seis años más tarde– para realizar la serie del Zodíaco, cuando por esos mismos años otros pintores seguían modelos más modernos que reproducían obras de Rubens.

- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia, Acajete, México.
- Diego Quispe Tito, 1681, Catedral, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, paradero desconocido.[196]

[192] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Tomo I, cap. XVII, p. 342.
[193] Louis Réau: *op. cit.*, Tomo segundo, II, p. 346.
[194] Interián de Ayala: *op. cit.*, libro tercero, cap. XI, pp. 17-18.
[195] Lc. 5, 1-11.
[196] Aparece en el catálogo de Sotheby's Parke Bennet Inc. de la venta del 9 de mayo de 1980, n. 126. Repetía el mismo grabado usado por Quispe Tito, aunque el barco de Simón dominaba la escena en detrimento del paisaje.

Diego Quispe Tito, *La pesca milagrosa*, Catedral, Cuzco.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia parroquial, Maras, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Tinta, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Andahuaylillas, Perú.

CURACIÓN DE LA SUEGRA DE PEDRO[197]

Jesús, después de haber predicado en la sinagoga, se dirigió a la casa de Simón Pedro, cuya suegra estaba enferma y afiebrada. Los parientes le rogaron por ella y Jesús *conminó a la fiebre, y la fiebre la dejó; ella, levantándose al punto, se puso a servirles.*

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho.

LA CURACIÓN DEL LEPROSO[198]

Descendía el Señor de la montaña seguido por gran cantidad de gente cuando se le acercó un leproso que, prosternándose le dijo: *"Señor, si tu quieres puedes limpiarme"*, a lo que Jesús, extendiendo la mano, le tocó, y le dijo: *"Quiero, queda limpio"*. Al instante quedó curado, pero le prohibió que se lo dijera a alguien, ordenándole ir al Templo, presentarse al sacerdote y entregar la ofrenda ordenada por Moisés.

– Antonio M. de Pocasangre, siglo XVIII, Santuario, Atotonilco, México.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia parroquial, Maras, Perú.

CURACIÓN DEL PARALÍTICO[199]

Llegado Jesús a Cafarnaum entró en una casa para predicar y como era imposible penetrar en ella a causa del gentío reunido, un paralítico hizo que cuatro hombres lo subieran por una escalera exterior hasta el techo y, después de haber abierto un agujero, lo bajaran hasta donde estaba el Señor con la ayuda de unas cuerdas.

Jesús viendo la fe del paralítico le dijo: *Hijo, tus pecados te son perdonados.* Unos escribas ahí presentes comenzaron a pensar interiormente sobre lo que consideraban una blasfemia a lo que el Señor, leyendo en sus corazones, les dijo: *"Qué es más fácil decir a un paralítico, tus pecados te son perdonados o decirle: Levántate, toma tu camilla y anda?"* Así lo hizo y el paralítico salió llevando la camilla.

– Antonio M. de Pocasangre, siglo XVIII, Santuario, Atotonilco, México.
– Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.

[197] Mt. 8, 14-15; Mc. 1, 29-31; Lc. 4, 38-39.
[198] Mt. 8, 1-4; Mc. 1, 40-45; Lc. 5, 12-16.
[199] Mt. 9, 1-8; Mc. 2, 1-12; Lc. 5, 17-26.

VOCACIÓN DE MATEO[200]

Después del hecho anterior, Jesús fue de nuevo por la *orilla del mar* de Galilea y al pasar, como *por casualidad, y casi con indiferencia, pareció que volviera el Salvador el rostro hacia el lugar donde se sentaban los que cobraban los impuestos de la nación, y vio al paso a uno de aquellos cobradores galileos, llamado Mateo o Leví, hijo de Alfeo, empleado en ese ministerio, que estaba sentado en su contaduría; al oír el ruido de las turbas que seguían a Jesús levantó su cabeza, y su vista se encontró con la del Maestro Divino, el que dirigiéndole con su mirada tierna la palabra del amor, le dijo: Sígueme.*

El mismo Mateo cuenta este pasaje en su Evangelio con la mayor humildad, y no se ruboriza de decir que antes de su conversión era publicano, sin disimular su nombre ordinario que era el de Mateo, aunque tenía otro segundo, por el que era menos conocido: el que adoptaron los otros Evangelistas llamándole Leví, hijo de Alfeo, como queriendo distinguir al Apóstol del publicano, sobre lo que dice San Jerónimo. Los demás Evangelistas por el honor de Mateo, y por la vergüenza que les causaba llamarlo publicano, no quisieron nombrarle por su propio nombre. Dice, pues, el mismo, que le vio el Señor estando sentado en el Telonio, esto es, en el sitio donde cobraban los impuestos, o como observa San Crisóstomo, lugar donde había una especie de rapiña permitida y autorizada, porque era muy odioso ese empleo de cobrador, y no lo tomaban sino los publicanos [...] *al oír el llamamiento del Señor se levanta del Telonio y no se levanta sólo con el cuerpo sino también con el espíritu; del amor de las cosas terrenas, que desde luego desprecia, se levanta a las del cielo, que ya codicia con santo afán...*[201]

– Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.

LAS ESPIGAS ARRANCADAS[202]

Un día sábado pasaba Jesús con sus discípulos por un campo sembrado. Como éstos tuvieran hambre arrancaron algunas espigas y las comieron, por lo que fueron criticados por unos fariseos que interpretaron el hecho como un trabajo prohibido por la Ley.

Cristo les recordó que David y sus compañeros, en circunstancias similares, comieron los Panes de la Proposición del Templo, que sólo los sacerdotes podían comer, y agregó: *"Pues yo os digo que hay aquí algo mayor que el Templo"* y que el Hijo del Hombre es el dueño del Sábado.

– Anónimo peruano del siglo XVIII, col. Jorge Landea C., Santiago, Chile.[203]

ENCUENTRO CON NICODEMO[204]

Había un magistrado, *un hombre de buena fe que deseaba instruirse en los principios de la religión que anunciaba, pero como era uno de los príncipes de los judíos, maestro y doctor de la Ley* [...] *se acercó de noche al Salvador para instruirse en lo que deseaba y creía en lo que le convenía saber.*

[200] Mt. 9; Mc. 2, 13-14; Lc. 5, 27-28.
[201] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. XXV, pp. 501-502.
[202] Mt. 12, 1-8; Mc. 2, 23-28; Lc.6, 1-5.
[203] Reproducida en *Pintura colonial*, Instituto Cultural de las Condes 15 diciembre-15 enero, 66-67, Santiago, Chile.
[204] Jn. 3, 1-21.

Este grande hombre se llamaba Nicodemus. Llegó de noche porque estaba envuelto en la luz de las tinieblas y llegó a Jesús que era la luz verdadera que había venido al mundo para iluminarlo con los resplandores de su doctrina...[205]

Nicodemo se acercó a Él y le dijo: *"Rabí, sabemos que has venido de Dios como maestro, porque nadie puede realizar las señales que tu realizas si Dios no está con él"*. A partir de este versículo se suceden un diálogo en el que Jesús le revela el misterio del espíritu, la necesidad de nacer de nuevo por las aguas del bautismo y de reconocerlo como el Salvador, el Hijo de Dios, y de ser levantado como la serpiente de bronce para que *todo el que crea en él no perezca sino que tenga vida eterna.*

– Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.

JESÚS Y LA SAMARITANA[206]

Jesús salió de Judea y volvía a Galilea. Al pasar por la ciudad de Sicar, al pie del monte Ebal, ubicada en Samaria, se sentó junto al pozo de Jacob para descansar. En esos momentos venía una mujer samaritana para sacar agua del pozo y el Señor le pidió de beber. Ella se sorprendió de que un judío pidiera agua a alguien que pertenecía a un pueblo enemigo, pero Jesús le respondió que si conociera el don de Dios y quien le pedía de beber, ella misma se lo habría pedido y él le daría un agua viva que colma la sed para siempre. *Todo el que beba de esta agua volverá a tener sed; pero el que beba del agua que yo le dé, no tendrá sed jamás, sino que el agua que yo le dé se convertirá en él en fuente de agua que brota para la vida eterna.* La mujer le pidió entonces que le diera de esa agua que le saciaría la sed y la liberaría del trabajo de ir hacia el pozo para sacarla.

El Señor *díjole entonces: "Vete, llama a tu marido y vuelve acá". Respondió la mujer: "No tengo marido". Jesús le dice: "Bien has dicho que no tienes marido, porque has tenido cinco y el que ahora tienes no es marido tuyo; en eso has dicho la verdad"*. Probablemente para evitar el bochorno, la mujer declinó seguir con ese asunto y derivó la conversación hacia el punto capital de la controversia que separaba los judíos de los samaritanos, punto que Jesús define aseverando que *la salvación viene de los judíos* y que él era el Mesías.

La mujer corrió a la ciudad diciendo: *Venid a ver un hombre que me ha dicho todo lo que he hecho. ¿No será el Cristo?* Acudió la gente, él accedió a quedarse dos días en la ciudad y *fueron muchos los que creyeron por sus palabras.*

Interián de Ayala no acepta que Jesús esté sentado en el brocal del pozo, como es habitual en la iconografía difundida desde el siglo XVI, *por ser cosa indecorosa* [...] *casi ridícula como menos conveniente a la dignidad y gravedad de Jesucristo. Mejor, a mi entender, le pintan otros sentado en alguna piedra cerca del pozo* [...] *Mas, lo que algunos añaden en la representación de este hecho pintándonos a Jesucristo como que está descansando algún tanto su cabeza, afianzado su codo en el mismo brocal del pozo, es cosa muy decente y conforme a las mismas palabras del Evangelio, que dice: "Cansado del camino". Lo demás que en este mismo capítulo refiere el Evangelista, aunque necesita de explicación, no es de mi asunto.*[207]

[205] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Tomo primero, cap. XVIII, p. 362.
[206] Jn. 4, 1-21.
[207] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, cap. XI, p. 23.

La samaritana es el símbolo de los gentiles convertidos por la Palabra y el agua del pozo de Jacob, imagen de la purificación legal de los judíos, que se opone al bautismo con cuyas "aguas vivas" se borra el pecado original.

- Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Marcos de Rivera, 1699, iglesia parroquial, Calca, Perú.

EL CENTURIÓN DE CAFARNAUM[208]

Entraba Jesús en Cafarnaum cuando se presentó un centurión romano y le pidió que curara a un servidor que estaba en cama paralítico sufriendo muchísimo. Cristo aceptó ir a la casa para curarlo pero el centurión pronunció, lleno de fe, aquellas palabras que se dicen antes de la comunión: *Señor, yo no soy digno de que entres bajo mi techo; basta que lo mandes de palabra y mi criado quedará sano.* El Señor quedó admirado, dijo a los presentes que no había hallado en Israel una fe tan grande, y sanó al enfermo.

Interián de Ayala después de haber comentado este episodio siguiendo los textos de Mateo y de Lucas dice: *He dicho todo esto sólo con el fin de hacer patente cual sea la probabilidad o mayor verosimilitud de este hecho; no con ánimo de condenar el error, si alguna vez se viere pintado al Centurión pidiendo él por sí mismo la salud de su siervo: antes digo que esto no sólo se puede pintar, sino que puede afirmarse con sólidas razones: ya por que, como hemos notado, refiere absolutamente san Mateo haber sucedido así; ya también porque autores gravísimos defienden haber sucedido uno y otro, esto es, que el Centurión envió primero a Cristo a los ancianos de los judíos y luego a sus amigos, y al fin que agravándose más la enfermedad, fue el mismo en persona, como lo declaró Mateo.*[209]

- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

PARÁBOLA DEL SEMBRADOR[210]

Un sembrador arroja las semillas pero su rendimiento es diferente: unas fueron comidas por las aves, otras cayeron sobre las piedras, o donde había poca tierra, o fueron ahogadas por las espinas. Las restantes cayeron sobre buena tierra y dieron fruto.

Entonces Jesús, después de haber aclarado a sus discípulos por qué les hablaba en parábolas les explica el sentido de ésta: las aves son *el mal espíritu que arrebata aquello que se había sembrado en el corazón; lo sembrado en tierra pedregosa, es aquel que oye la palabra* y aunque la recibe con gozo dura poco; las espinas representan las riquezas y los cuidados del mundo mientras que las semillas caídas en buena tierra dan buen fruto. Obviamente, el sembrador es Jesús que siembra la Palabra.

Comenta el Cartujano que en esta parábola *se simboliza o denota la predicación de Jesucristo y la de los Apóstoles que predicaron indistintamente a los judíos buenos y malos; siendo así comparativamente los menos, los que creyeron, porque sus tres cuartas partes quedaron en la infidelidad. El*

[208] Mt. 8, 5-13; Lc. 7, 1-10; Jn. 4, 46-54.
[209] Interián de Ayala: *op. cit.*, libro tercero, cap. XI, p. 28.
[210] Mt. 13, 4-9; Lc. 8, 4-15.

labrador, dijo, arroja el grano sobre la tierra, y aunque lo distribuye con la mayor igualdad, una parte de él salta al camino público, es pisado por los que pasan, acuden las aves del cielo y se lo comen. Otra parte cae sobre un terreno pedregoso donde hay poca tierra, se secó y se murió. Otra tercera parte cayó entre malezas y espinas, alló, brotó, crió y se fortificó; pero como no se tuvo cuidado de desmontar y limpiar la tierra, crecieron las espinas con mayor prontitud y llegaron a ser tantas, tan unidas y compactas, que la buena semilla se sofocó, y pereció sin dar fruto. La cuarta tercera parte por fin cayó en tierra bien preparada, y de buena miga y sustancia; nació, creció y maduró a su tiempo, y se recogieron treinta, sesenta y aún ciento por uno.[211]

- Anónimo peruano del siglo XVII?, col. Fernández Soler, Lima, Perú.
- Diego Quispe Tito, 1681, Catedral, Cuzco, Perú.

LA TEMPESTAD CALMADA[212]

El Salvador, junto con sus discípulos, se dirigía hacia la otra orilla del lago de Genezareth y se durmió. Mientras tanto se levantó una gran borrasca y el agua inundó la barca, corriendo peligro de hundirse. Despertaron a Jesús, quien *increpó al viento y sobrevino la bonanza. Entonces les dijo: "¿Dónde está vuestra fe?"* Los discípulos quedaron llenos de temor y maravillados.

- Juan Rodríguez Juárez, siglo XVII, iglesia de La Profesa, México D.F., México.
- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, misión de Santa Bárbara, Estados Unidos de América.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, col. Jorge Landea C. Santiago, Chile.

EL POSESO DE GADARA[213]

Los sinópticos no están de acuerdo acerca del número de los poseídos por el demonio ni sobre el lugar donde ocurrió el milagro. Marcos se refiere a uno sólo mientras que los otros evangelistas hablan de dos. En cuanto a la población puede ser Gergesa, pues ni Gerasa ni Gadara estaban situadas a orillas del lago.[214]

Jesús ve que se acerca un loco furioso que vivía en las tumbas excavadas en las rocas y lo exorciza, arrojando de él a los demonios que dicen llamarse Legión. Estos, entrando en el cuerpo de unos cerdos, se arrojaron al agua donde se ahogaron.

- Antonio M. de Pocasangre, siglo XVIII, Santuario, Atotonilco, México
- Anónimo peruano del siglo XVIII, col. Jorge Landea C., Santiago, Chile.

[211] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. XXIII, p. 392.
[212] Mt. 8, 23-27; Mc. 4, 36-41; Lc. 8, 23-25.
[213] Mt. 8, 28-34; Mc. 5, 1-20; Lc. 8, 26-39.
[214] Louis Réau: *op. cit.*, Tomo segundo II, p. 379.

Curación de la hemorroísa[215]

José de Ibarra, *Curación de la hemorroísa*, Pinacoteca Virreynal de San Diego, México D.F.

Después de haber curado al endemoniado, Jesús pasó a la otra orilla del lago donde había una gran cantidad de gente. Entre esas personas había una mujer que durante doce años sufría pérdidas de sangre, enfermedad que, además de su carácter humillante, la hacía legalmente impura. Ella pensó que si tocaba la fimbria del manto de Jesús quedaría curada, cosa que ocurrió.

El Señor sintió que una fuerza había salido de Él y mirando a su alrededor, preguntó quien le había tocado. La mujer se acercó humildemente y puesta a sus pies le confesó la verdad. Entonces Jesús le dijo: *"Hija, tu fe te ha salvado; vete en paz"*.

- Anónimo peruano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Marcos de Rivera, 1699, iglesia de San Salvador, Calca, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia parroquial, Pisac, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

[215] Mt. 9, 20-22; Mc. 5, 25-34; Lc. 8, 40-48.

RESURRECCIÓN DEL HIJO DE LA VIUDA DE NAÏM[216]

Jesús se acercaba a la aldea de Naïm, cercana a Nazareth, cuando vio que llevaban a enterrar a un joven, hijo de una mujer viuda y sintiendo compasión de ella, hizo detener el cortejo, tocó el féretro, resucitó al joven y lo entregó a su madre.

Acerca de la pintura de este hecho (pues sólo quiero tocar lo que es propio de mi asunto) es preciso advertir que obran muy mal los pintores en pintarlo como sucedido en medio de alguna ciudad; principalmente, porque este modo de pintar, se opone claramente a las palabras del Evangelio "Y al acercarse a las puertas de la ciudad, he aquí que llevaban a enterrar a un difunto, que era hijo único de su madre, y ésta era viuda; y gran muchedumbre de la ciudad la acompañaba". De donde se hace de ver con la mayor claridad que este caso sucedió, no en la ciudad, sino fuera de ella, y que fuera de ella llevaban a enterrar al difunto.[217]

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

CURACIÓN DEL CIEGO DE NACIMIENTO[218]

Un día Jesús vio pasar a un ciego mendicante. Escupiendo en el suelo hizo un ungüento con saliva y tierra que puso en los ojos del pobre. Después le dijo: *"Vete, lávate en la piscina de Siloé". Él fue, se lavó y volvió ya viendo.*

– Antonio M. de Pocasangre, siglo XVIII, Santuario, Atotonilco, México.
– Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de Jesús Nazareno Tlaltempan, Cholula, México.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

JESÚS ENVÍA A PREDICAR A SUS DISCÍPULOS[219]

Este capítulo, conocido como "discurso apostólico", consta de una introducción donde se nombra a los doce elegidos entre los discípulos, a lo que le sigue las consignas de la misión destinada exclusivamente a las *ovejas perdidas de Israel*, el modo de comportarse y lo que debían hacer donde fueran bien recibidos. Empero, Cristo les predice futuras persecuciones a pesar de lo cual deberán hablar francamente y sin temor. *Yo soy signo de contradicción*, dice Jesús, *y será necesario el renunciamiento.*

– Julián Ordóñez, 1840, iglesia de Santa Cruz de Jerusalén, Cholula, México.

[216] Lc. 7, 11-17.
[217] Interián de Ayala: *op. cit.*, libro tercero, cap. XI, p. 28.
[218] Jn. 9, 1-35.
[219] Mt. 10, 1-42; Mc. 6, 7-12; Lc. 9, 1-6.

EL PARALÍTICO EN LA PISCINA PROBÁTICA DE BEZATHÁ[220]

Jesús subió a Jerusalén en un día de fiesta y pasó por la piscina de Bezathá, cerca de la Puerta de las Ovejas. La piscina tenía cinco pórticos donde se reunían enfermos que padecían de diversas afecciones. *El ángel del Señor bajaba de tiempo en tiempo a la piscina y agitaba el agua; y el primero que se metía después de la agitación del agua quedaba curado de cualquier mal que tuviera.*

Allí estaba un hombre que llevaba treinta y ocho años enfermo y no tenía a nadie que lo ayudara a bajar cuando llegaba el ángel y, por lo tanto, no se podía curar. *Jesús le dice: "Toma tu camilla, levántate y anda".*

Uno de los dos cuadros registrados que representan este tema reproduce el grabado de Antonio Wierix para la obra del P. Nadal. Los cinco pórticos dobles delimitan un espacio pentagonal y así aparece en el cuadro de Tlaltempán, que lo reproduce fielmente en lo que respecta a la arquitectura y en muchos detalles relativos a los asistentes. San Agustín veía en esos cinco pórticos como un símbolo del pueblo judío, circunvalado por los cinco libros de Moisés.[221]

Al parecer, el quinto pórtico cortaba el cuadrilátero en dos albercas en que se acumulaban las aguas luego utilizadas en el Templo. Pero había junto a estos depósitos otras albercas más pequeñas vinculadas a un santuario pagano de curación. Sea cual fuere la causa de esta agitación (¿afluencia intermitente del agua?), Jesús se apoya en las circunstancias para manifestarse como el que verdaderamente cura, el que da y restituye la vida del cuerpo y del alma.[222]

En cambio, el pintor ayacuchano autor del cuadro de las carmelitas, aunque también se apoya en el grabado de Wierix, ha resuelto el problema transformando el pórtico de la piscina probática delimitando un espacio hexagonal. Agregó otras figuras y amplió el fondo con muchos edificios.

– Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de Jesús Nazareno Tlaltempán, Cholula, México.[223]
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII. monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

LA MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES Y DE LOS PECES

Los Evangelistas tratan acerca de dos milagros similares; sobre el primero, a orillas del lago de Genezareth, nos hablan los cuatro,[224] pero acerca del segundo sólo se refieren Mateo y Marcos.[225]

El Pseudo Buenaventura dice: *Se lee en el Santo Evangelio, que el benigno Señor multiplicó por dos veces distintas unos pocos panes, y con ellos hartó a muchos millares de hombres. Tú reduce estos dos hechos a una meditación y en ella considera las palabras y acciones del Señor...*

Considera aquí muchas cosas y muy buenas y especialmente mira cómo el Señor era misericordioso y cortés y agradecido, discreto y circunspecto. En primer lugar, considera cómo era misericordioso, pues la misericordia fue quien le movió a socorrer a aquellos hombres...

[220] Jn. 5, 1-18.
[221] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. XXVII, p. 460.
[222] *Biblia de Jerusalén*, Jn. 5, notas 2 y 3.
[223] El autor de este cuadro ha utilizado el grabado n. 47 del libro del P. Nadal: *Evanglicae Historiae Imagines*, realizado por Antonio Wierix sobre dibujo de Bernardo Passeri.
[224] Mt. 14, 13-21; Mc. 6, 34-44; Lc. 9, 10-17; Jn. 6, 1-11.
[225] Mt. 15, 32-39; Mc. 8, 1-9.

En segundo lugar era cortés y agradecido, por lo cual da razón de su misericordia. "Porque he aquí", dice, "ya hace tres días que me siguen" [...] *habla en tales términos como si hubiera recibido Él algún beneficio, cuando, en realidad, todo el bien había sido para ellos...*

En tercer lugar, fue discreto y circunspecto porque consideraba la flaqueza de ellos...

Después de aquellas palabras, hizo Nuestro Señor Jesucristo los milagros. Mira cómo tomando en sus manos aquellos panes, y dando gracias al Padre, se los dio a sus discípulos para que los sirviera a aquella gente y en sus manos los multiplicó [...] *Considera también cómo el Señor los está mirando cómo comen y se goza en la alegría de todos ellos.*

Atiende también cómo ellos se admiran de este milagro, y cómo se alegran hablando de Él los unos con los otros.[226]

Muchos de los que formaban aquella multitud quisieron hacer rey a Jesús el cual, ante el cariz que estaba tomando la situación, *obligó a los discípulos a subir a la barca* y a ir adelante de él, a la otra orilla mientras despedía a aquella gente. Luego huyó al monte, como agrega el evangelista Juan.

Respecto de la iconografía, es difícil distinguir un acontecimiento del otro, como no sea en casos especiales donde se ve el lago o se han dispuesto claramente los panes y los peces que difieren numéricamente en cada una de las dos narraciones. En todas las ocasiones se trata de grandes y complejas composiciones en las que la multitud está dispuesta en un paisaje, distinguiéndose en un primer plano la figura de Jesús.

- Cristóbal de Villalpando, siglo XVII, iglesia de La Profesa, México D.F., México.
- Miguel Correa, siglo XVII, col. priv., Barcelona, España.
- Vicente Pérez, 1778, iglesia de San Andrés, Cholula, México.
- Antonio M. de Pocasangre, siglo XVIII, Santuario, Atotonilco, México.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Ceramista anónimo luso-brasileño del siglo XVIII, Santa Casa de Misericordia, Olinda, Brasil.

JESÚS CAMINA SOBRE EL AGUA[227]

Después de haber alimentado a la multitud que lo seguía, Jesús dispuso que los discípulos partieran rápidamente en una barca y se dirigieran hacia la otra orilla del lago mientras Él se quedaba en tierra y se dedicaba a la oración.

Los discípulos estaban remando dificultosamente, por que se había levantado un fuerte viento, cuando vieron al Señor venir hacia ellos caminando sobre el agua. El miedo se apoderó de ellos, pues creían ver a un fantasma, pero *al instante les habló Jesús* tranquilizándolos. Pedro le respondió: *"Señor si eres tú, mándame ir donde ti sobre las aguas"*, e invitado por el Señor *se puso a caminar sobre las aguas* [...] *pero viendo la violencia del viento tuvo miedo y comenzó a hundirse.*

El Señor hace que ande sobre el mar para mostrarle su divino poder. Hace también que se hunda para que no olvide su flaqueza ni piense que es igual a Dios y para que no se ensoberbezca. Luego entró el Señor en la nave, cesó la tormenta y todo quedó en calma.[228]

[226] *Op. cit.*, cap. XXXIV, pp. 171-174.
[227] Mt. 14, 22-33; Mc. 6, 45-52; Jn. 6, 16-21. Pseudo buenaventura: *op. cit.*, cap. XXXIV, pp. 171-174.
[228] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, cap. XXXVI, p. 195.

Misteriosa en todos conceptos la barca de Simón, es una imagen verdadera de la Iglesia, que siempre va combatida de las olas de la herejía, de la impiedad y del error, mientras dure la noche de la vida presente.[229]

- Juan Rodríguez Juárez, siglo XVII?, iglesia de La Profesa, México D.F., México.
- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, misión de Santa Bárbara, California, Estados Unidos de América.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Urcos, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Maras, Perú.

DISCURSO EN LA SINAGOGA DE CAFARNAUM[230]

Después de haber caminado sobre las aguas, enseñó en la sinagoga de Cafarnaum, donde le preguntaron: *"Rabí, cómo has llegado aquí?"*. A partir de ese punto se estableció un diálogo durante el cual Cristo insiste en la necesidad de creer en él, que culmina con la declaración: *"Yo soy el pan de la vida. El que venga a mí, no tendrá hambre, y el que crea en mí, no tendrá sed". Los judíos murmuraban de él porque había dicho "Yo soy el pan de vida que ha bajado del cielo". Y decían: "¿No es éste Jesús, hijo de José cuyo padre y madre conocemos? ¿Cómo puede decir ahora: He bajado del cielo?"* Jesús les respondió: *"No murmuréis entre vosotros"* e insistió: *"En verdad, en verdad os digo: el que cree, tiene vida eterna. Yo soy el pan de la vida. Vuestros padres comieron el maná en el desierto y murieron; este es el pan que baja del cielo, para quien lo coma no muera. Yo soy el pan vivo bajado del cielo. Si uno come de este pan vivirá para siempre; y el pan que yo le voy a dar, es mi carne por la vida del mundo".*

Los judíos discutían entre sí e incluso muchos de sus discípulos, a quienes les pareció duro lo que había dicho. Jesús sabía en su interior que murmuraban y les dijo: *"Pero hay entre vosotros algunos que no creen", sabiendo desde el principio quiénes eran los que no creían y quién era el que lo iba a entregar.* [...] *Desde entonces muchos de sus discípulos se volvieron atrás y no andaban con él.*

En una pintura del mexicano Villalpando, Jesús está en un primer plano, junto a San Pedro y los Apóstoles, mientras señala una custodia con la Hostia que aparece en la parte superior del lienzo, sobre un trono de nubes.

- Cristóbal de Villalpando, siglo XVII, iglesia de La Profesa México D.F., México.

[229] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. XVIII, p. 300.
[230] Jn. 6, 22-69.

Jesús y la cananea[231]

Se dirigía Jesús hacia la región de Sidón y Tiro, cuando le salió al paso una mujer cananea pidiéndole a gritos que sanara a su hija endemoniada. Los discípulos, molestos, le pidieron que le concediera la gracia que solicitaba y que la despidiera, a lo que respondió el Señor diciendo que Él solamente había sido enviado para salvar a los hijos de Israel y, ante la insistencia de la mujer, agregó: *"No está bien tomar el pan de los hijos y echárselo a los perritos"*, utilizando el diminutivo para suavizar el carácter despectivo del término, pues los judíos llamaban "perros" a los paganos y despreciaban particularmente a los cananeos.

La mujer, empero, respondió humildemente: *"Sí, Señor, también los perritos comen la migajas que caen de la mesa de sus amos"*. Entonces le fue concedida la gracia que pedía.

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

Confesión de San Pedro y entrega de las llaves[232]

Jesús llegó a Cesarea de Filipo con sus discípulos y les preguntó: *"Quién dicen los hombres que es el Hijo del Hombre?"* Ellos le transmitieron las diferentes versiones recogidas en el transcurso de los viajes apostólicos. Luego hizo la misma pregunta, pero referida a ellos, a lo que Simón contestó: *"Tu eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo"*. Jesús lo bendijo y le otorgó la potestad de atar y desatar en la tierra y en el cielo, colocándolo a la cabeza de los Apóstoles, inaugurando así la primacía de sus sucesores sobre los demás obispos.

Este tema, uno de los más difundidos por la Iglesia contrarreformista, no tuvo mucho éxito en América, donde –a pesar de la difusión del culto a San Pedro– se prefirieron otras alegorías en las que se destacaba el Apóstol como sumo pontífice y la primacía del poder espiritual sobre el temporal.

– Anónimo quiteño del siglo XVII, iglesia de San Francisco, Quito, Ecuador.
– Manuel Samaniego, 1812, Museo Nacional, Quito, Ecuador,
– Anónimo peruano del siglo XVII, monasterio de la Concepción, Lima, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Tinta, Perú.

Jesús anuncia su pasión[233]

Después de la profesión de fe de Pedro y los discípulos, Jesús anunció por primera vez que sería condenado a muerte, pero que resucitaría. El segundo anuncio tuvo lugar pocos días después de la Transfiguración y repitió, asimismo, la consigna de revelar que Él era el Cristo.

[231] Mt. 15, 21-28; Mc. 7, 24-30.
[232] Mt. 16, 13-20; Mc. 8, 27-30; Lc. 9, 18-21.
[233] Mt. 16, 21 y 17, 22-23; Mc. 8, 31-32 y 9, 30-32; Lc. 9, 22 y 9, 43-45.

Una pintura peruana, la única registrada de este tema, muestra a Jesús con sus discípulos y en el fondo una ciudad amurallada. Rodean al grupo ocho medallas con temas de la Pasión: el beso de Judas, Jesús ante Caifás y ante Herodes, la flagelación, la coronación de espinas, el *Ecce Homo*, la crucifixión y la resurrección. Abajo se lee: *El año de 1777 dio de limosna Reymundo Fer[nande]s de su Alferazgo y le costó 40 p[eso]s.*

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia de Santa Ana, Ayacucho, Perú.

JESÚS REPRENDE A PEDRO[234]

Cuando Jesús anunció que sería juzgado y muerto, Pedro, llevándolo aparte, *se puso a reprenderle* diciendo: *"¡Lejos de ti Señor! ¡De ningún modo te sucederá eso!"*. Jesús lo rechazó porque sus pensamientos no eran los de Dios, sino puramente humanos.

– Anónimo mexicano del siglo XVII, Catedral, México D.F., México.

TRANSFIGURACIÓN[235]

Seis días más tarde de haber anunciado su Pasión por primera vez, Jesús subió a un monte junto con Pedro, Juan y Santiago. Tradicionalmente se considera que dicho monte es el Tabor, pero según otros intérpretes es el Hermón. *Que este monte lo pinten sobradamente plano* –recomienda Interián–, *porque los cuerpos que se elevan, aunque su cumbre tenga alguna llanura, a los que miran de abajo, les parecen puntiagudos o que rematan en punta. Ahora me acuerdo de haber leído, que aquella grande pirámide que todavía resta en Egipto, y que está distante algunas leguas de la antigua Menphis (que hoy llaman Cairo); aunque su cumbre tiene la planicie* [...] *con todo a los que la miran desde el suelo, les parece tan puntiaguda, que apenas podría sentarse allí un solo hombre.*

Entonces se transfiguró, *o manifestación de la gloria, que (por ser ésta la voluntad de Dios) estaba escondida en el cuerpo de Cristo aún viador.* Su rostro se puso brillante como el sol y sus vestidos *que eran pardos, sin embargo en este misterio de la Transfiguración, por mucha copia de luces y resplandores que salían de su rostro, resplandecieron* [...] *como si fueran blancos.* Junto a Él estaban Moisés y Elías y conversaban entre ellos. Luego, una nube los cubrió y de ella salió una fuerte voz que decía: *"Este es mi Hijo muy amado, escuchadle"*. Los discípulos cayeron al suelo atemorizados, pero pronto Jesús los tocó y les dijo que se levantaran. Entonces no vieron a nadie más.

En algunos casos, los pintores tomaron como modelo el grabado de Jerónimo Wierix, sobre dibujo de Martín de Vos, que ilustra el difundido libro del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal, como lo demuestra el lienzo de la colección Barbosa-Stern. Se trata del grabado n. 63 de *Imágenes de la Historia Evangélica.*[236]

[234] Mt. 16, 22-23; Mc. 9, 32-33.

[235] Mt. 17, 1-8; Mc. 9, 2-8; Lc. 9, 32-33.

[236] Cf. Marie Mauquoy-Hendrick: *op.cit.*, III.1, MCMLXXVIII, 2043, p. 411 y Pedro Gjurinovic Caanevaro: *Viceregal Peruvian. Barbosa-Stern Art Collection*, Museum of Modern Art of Latinoamerica, Washington D.C., 1989, p. 11.

- Anónimo mexicano del siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Juan Rodríguez Juárez, siglo XVII, iglesia de La Profesa, México D.F., México.
- Anónimo quiteño del siglo XVII, iglesia de San Francisco, Quito, Ecuador.
- Anónimo cuzqueño? del siglo XVII, col. Barbosa-Stern, Lima, Perú.
- Diego de la Puente, siglo XVII, iglesia de la Compañía, Cuzco, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

El pago del óbolo[237]

Cuando llegaron a Cafarnaum, los que cobraban el didracma para el Templo se acercaron a Pedro y le preguntaron por qué el Maestro no lo pagaba. Cuando éste volvió a la casa *se anticipó Jesús a decirle: "¿Qué te parece Simón?; los reyes de la tierra, ¿de quién cobran tasas o tributos, de sus hijos o de los extraños?" Al contestar él "De los extraños" Jesús le dijo: "Por lo tanto, libres están los hijos".*

Empero, ordenó al discípulo que fuera a la orilla del mar, arrojara el anzuelo y buscara en la boca del primer pez obtenido una estátera para pagar el tributo de ambos.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Maras, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

[237] Mt. 17, 24-27.

JESÚS Y LOS NIÑOS[238]

Un día, presentaron a Jesús unos niños para que Él les impusiera las manos, pero sus discípulos intentaron alejarlos. El Señor los detuvo diciendo: *"Dejad que los niños vengan a mí, no se lo impidáis, porque de los que son como éstos es el reino de Dios. Yo os aseguro: el que no reciba el Reino de Dios como un niño, no entrará en él" y abrazaba a los niños, y los bendecía imponiendo las manos sobre ellos.*

– José María Vázquez, 1816, iglesia de Loreto, México D.F., México.[239]

PARÁBOLA DEL BUEN SAMARITANO[240]

A un doctor que le había preguntado qué debía hacer para obtener la vida eterna, Jesús le hizo recordar el fundamento de la Ley. *Pero él, queriendo justificarse dijo a Jesús: "¿Y quién es mi prójimo?"*

Entonces, el Señor le respondió mediante una parábola: un hombre bajaba de Jerusalén a Jericó y fue atacado por unos ladrones que lo dejaron medio muerto, junto al camino. Pasaron por ahí un sacerdote y un levita, quienes al verlo dieron un rodeo. En cambio, un samaritano, *al verle tuvo compasión y, acercándose, vendó sus heridas echando en ellas aceite y vino y montándole en su propia cabalgadura, le llevó a una posada y cuidó de él pagando al posadero la estadía del enfermo hasta su regreso.* La pregunta de Jesús: *"¿Quién de estos tres fue prójimo del que cayó en manos de los salteadores?"* condujo al doctor a la respuesta correcta: *"El que practicó la misericordia con él".*

– Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.[241]

"DAD LIMOSNA"[242]

En uno de los púlpitos de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Sabará (Brasil) se ha escenificado un versículo de San Lucas correspondiente al pasaje en que Jesús insta a dar limosna y a desprenderse de los bienes materiales *diciendo* [...] *porque donde está vuestro tesoro, allí también estará vuestro corazón.*

---

[238] Mt. 19, 13-15; Mc. 10, 13-16; Lc. 18, 15-17.

[239] Cf. Manuel Toussaint, *op. cit.*, nota 38 de Xavier Moyssen al cap. XXXII, p. 276.

[240] Lc. 10, 25-37.

[241] El autor de esta pintura se basa en el grabado n. 33, correspondiente a la Dominica XII Post Pentecostés, abierto por Antonio Wierix, sobre dibujo de Passeri, para la *Evangelicae historiae imagines* del P. Nadal.

[242] Lc. 12, 34.

Aparece Jesús señalando simultáneamente al cielo y a un corazón dentro de un cofre lleno de monedas de oro. Arriba se lee: *Ubi Enim Tezaurus* [sic] *Vester Est Tibi Et Cor Vestrum Erit. Luc. cp. 12 vr. 34.*

– Antonio Lisboa, llamado el Aleijandinho, siglo XVIII, iglesia del Carmen, Sabará, Brasil.

PARÁBOLA DEL RICO INSENSATO[243]

Un hombre rico obtuvo una muy abundante cosecha, hasta el punto de que sus graneros resultaron insuficientes. Pensó entonces derribarlos, hacer otros nuevos y dedicar el resto de sus días a gozar de tanta riqueza. *Pero Dios le dijo: ¡Insensato! esta misma noche han de exigir de ti la entrega de tu alma; ¿de quién será cuanto has almacenado? Esto es lo que sucede, al que atesora para sí y no es rico a los ojos de Dios.*

Este asunto está representado en uno de los lienzos de la serie del Zodíaco debida al maestro Diego Quispe Tito, quien la pintó en 1681. Para realizarla ha copiado las láminas abiertas en 1585, del cuadernillo cuyo título es: *Emblemata evangélica de los doce signos celestes, acomodados según los meses del año...*[244]

La serie está compuesta por nueve lienzos –aunque originariamente eran doce– dedicados, obviamente, a los meses del año. Según Mesa y Gisbert fue pintada para que sirviera como elemento catequístico y desarraigar las creencias idolátricas relacionadas con la adoración de los astros. Otra opinión considera improbable dicho "uso", tanto por el lugar a que fueron destinados los cuadros: la iglesia catedral, como que fuera encargada, justamente, a un pintor indio. Quizás sea más acertado pensar en un comitente imbuido en la *cultura del Renacimiento y, por lo tanto, sujeta a las especulaciones que, acerca del universo, desarrollaron los más prestigiosos espíritus europeos, en particular los florentinos.*[245]

El lienzo corresponde al signo de cáncer y en el se ve, en el ángulo inferior derecho, al grupo formado por Jesús, que explica la parábola a los apóstoles Pedro, Juan y a un tercero, que puede ser Santiago. Hacia el lado opuesto se ve parte de una granja, con cabañas, palomares y panales, junto a los cuales se levanta el nuevo granero cuyo techo están cubriendo de paja tres hombres. En planos posteriores se ven campos y trigales, una ciudad flamenca y lejanías azuladas. Este cuadro carece de leyenda.

– Diego Quispe Tito, 1681, Catedral, Cuzco, Perú.

LA HIGUERA ESTÉRIL[246]

Esta parábola pone de manifiesto la misericordia divina. La higuera simboliza al Pueblo elegido, al cual Dios espera misericordiosamente y que será cortada al final de los tiempos si no ha dado fruto.

[243] Lc. 12, 16-21.
[244] Dichos grabados llevan las firmas de: H. Bol. (inventor), Adrián Collaert (*fecit*) y Rafael Sadeler (*excudebat*).
[245] Luis Enrique Tord: "La pintura virreinal en el Cuzco", en: *Pintura en el Virreinato del Perú*, Banco de Crédito del Perú, MCMLXXXIX, Lima, p. 180.
[246] Lc. 13, 6-9.

"Un hombre tenía una higuera plantada en su viña. Fue a buscar frutos y no los encontró. Dijo entonces al viñador [...] *"Córtala ¿para qué malgastar la tierra?" Pero él respondió: "Señor, déjala todavía este año; yo removeré la tierra alrededor de ella y la abonaré. Puede ser que así de frutos en adelante. Si no la cortarás."*

Hay diversas interpretaciones de esta parábola. La higuera puede ser la Sinagoga plantada en medio de Judá; tres años la había visitado el dueño pero no halló los frutos esperados que, a su vez, denotan los tres modos con que el Señor había pensado instruirla: los preceptos de la Ley, los anuncios de los Profetas y el Evangelio. También puede ser la ciudad de Jerusalén plantada en medio del Pueblo Elegido. Los tres años son las tres épocas de aflicción: desde que David la constituyó en el centro religioso por excelencia hasta su caída bajo los asirios; la segunda incluiría los tiempos transcurridos entre la vuelta de la cautividad hasta la devastación de Antíoco y, el tercero, desde los Macabeos hasta la venida del Redentor.

Créese también que representa todos los tiempos cristianos: el alma rebelde a los llamamientos y avisos del cielo; las inspiraciones de la Gracia, cuyos cultivadores son los sacerdotes y prelados. El alma es el árbol, la higuera, la viña, o el huerto, que hay que cultivar y regar para que dé buenos frutos.

El lienzo de Quispe Tito corresponde al signo de Libra y representa un bello huerto, el dueño ordenando al viñador cortar la higuera que, curiosamente, no se ve y campesinos dedicados a la recolección de los frutos de los diversos árboles. Hacia la derecha, Jesús refiriendo la parábola a tres judíos y en planos posteriores una ciudad y amplios horizontes azulados.

– Diego Quispe Tito, 1681, Catedral, Cuzco, Perú.

PARÁBOLA DE LOS VIÑADORES HOMICIDAS[247]

Un hombre tenía una viña que arrendó a unos viñadores antes de partir hacia un país lejano. Cuando llegó la época de la cosecha, los criados fueron a recoger la parte que correspondía a su amo, pero a uno lo apalearon, mataron a otro y apedrearon al tercero. El dueño de la viña mandó entonces a su hijo, pero también lo mataron pensando en quedarse con la herencia.

Preguntó Jesús qué haría el dueño con aquellos hombres, a lo que los oyentes respondieron que los castigaría con dureza y arrendaría la viña a otros. Los sacerdotes y fariseos comprendieron que se refería a ellos y quisieron prenderlo, pero tuvieron miedo al pueblo que consideraba a Jesús como un profeta.

Los viñadores representan al pueblo judío que rechazó al Mesías, a quien mataron, mientras que los criados son los Profetas y los Apóstoles.

Corresponde este lienzo, en la serie de la Catedral cuzqueña, al signo de *Scorpio*. Como en los otros casos, Jesús está en un primer plano explicando a dos judíos el tema de la parábola que se desarrolla en el lado opuesto. Se ve allí una viña que trepa por la ladera de un monte, detrás de la cual hay dos altas torres ruinosas. Dentro de la viña, los arrendatarios apedrean a los servidores enviados por el amo, mientras que afuera, delante de la empalizada rústica que cierra la viña, el hijo del dueño es muerto a puñaladas por otro.

[247] Mt. 21, 33-46.

Diego Quispe Tito, *Parábola de los viñadores homicidas*, Catedral, Cuzco, Perú.

Entre el grupo formado por el Señor y sus oyentes y la escena principal, se desarrolla un dilatado paisaje con una aldea flamenca y un lago entre montañas.

– Diego Quispe Tito, 1681, Catedral, Cuzco, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

PARÁBOLA DE LOS INVITADOS A LA BODA[248]

Jesús también les habló mediante esta parábola: *En el Reino de los cielos acontece lo que a cierto rey que celebró las bodas de su hijo: envió a los criados a llamar a los convidados a las bodas, mas no quisieron venir.* Por segunda vez los invitó, pero mientras unos se marcharon a sus granjas o a sus negocios, otros los echaron insultándolos y hasta los mataron.

El rey, indignado, los castigó duramente y ordenó entonces que los sirvientes salieran a los caminos e invitaran a cuantos encontraran a su paso. Cuando el rey entró en la sala vio que uno de los que ahí estaban no vestía el traje de fiesta, por lo que ordenó que fuera atado de pies y manos y arrojado a las tinieblas.

También esta parábola se refiere al pueblo judío, que fue el primero en ser llamado por el Padre a las bodas de su Hijo, por medio de sus sirvientes, los Profetas, y luego por los Apóstoles, que se dirigieron en segundo término a los pueblos gentiles, a quienes trajeron a la fiesta. El que no vestía el traje de bodas es el que no estaba en gracia santificante.

El tema de esta parábola está en el lienzo de Sagitario y nos muestra, en primer plano, y delante de un alto y fantástico palacio, la figura del rey enviando a uno de sus sirvientes en busca de los invitados. En el fondo, una ciudad amurallada es atacada por un ejército, que se supone es el del monarca, despechado porque sus amigos no han aceptado una invitación tan importante.

– Diego Quispe Tito, 1681, Catedral, Cuzco, Perú.

EL HIJO PRÓDIGO[249]

Las series del hijo pródigo –junto con las de la Historia de David, el Quijote y los Triunfos de Alejandro Farnesio– se usaron con preferencia para adornar las salas de recibo de las casas coloniales, tal como lo demuestran los inventarios de sucesiones.[250]

Esta historia del Hijo Pródigo, junto con las de David y de José, constituyó un importante grupo de *exempla* moralizantes, poniéndose de manifiesto el valor del arrepentimiento y la bondad misericordiosa de Dios.

[248] Mt. 22, 1-10; Lc. 14, 15- 24.

[249] Lc. 15, 11-32.

[250] El obispo de Buenos Aires don Benito de Lué y Riega, que ocupó la sede entre 1803 y 1812, tenía en su casa una serie de seis cuadros dedicada a este tema y otra de igual número que reproducía la Historia de José. Cf. Adolfo Luis Ribera: *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870,* Universidad de Buenos Aires, 1982, p. 78. También se sabe por ciertos protocolos cuzqueños que en 1698 el pintor Manuel Gamarra concertó con Antonio Zambrano la realización de esta parábola en doce cuadros. Cf. Elizabeth Kuon Arce*: Pintura cuzqueña, presentación de la obra de Marcos Zapata.* Tesis para obtener el grado de Bachiller en Humanidades, Universidad Nacional de San Antonio Abad, Cuzco, 1970, p. 37.

RECIBE LA PARTE DE SU HERENCIA

Un hombre tenía dos hijos; el menor pidió la parte de su herencia que, según la Ley, era la mitad de lo que le correspondía al hermano mayor, y se fue a un *país lejano.*[251]

- Anónimo limeño del siglo XVIII, sacristía, La Merced, Lima, Perú.[252]
- Salvador Sandoval, 1659, iglesia parroquial, Quiquijana, Perú.[253]

DEJA LA CASA PATERNA

Se despide de su padre y, orgulloso, monta un caballo ricamente enjaezado.

- Anónimo peruano del siglo XVIII, sacristía, La Merced, Lima, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.

GASTA SU FORTUNA

En el país lejano a donde se había trasladado, *malbarató todo su caudal, viviendo disolutamente,* perdió su dinero en el juego y en festines con mujeres de mala vida.

- Anónimo peruano del siglo XVIII, sacristía, La Merced, Lima, Perú.
- Salvador Sandoval, 1659, iglesia parroquial, Quiquijana, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.[254]
- Anónimo peruano del siglo XVIII, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.

ES ECHADO POR LAS MUJERZUELAS

Una vez que hubo gastado cuanto tenía las mujeres lo echan a escobazos.

- Salvador Sandoval, 1659, iglesia parroquial, Quiquijana, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.

ES ENVIADO A GUARDAR CERDOS

Sobrevino una gran hambre en aquel país, y comenzó a *padecer necesidad. De resultas púsose a servir a un morador de aquella tierra el cual le envió a la granja a cuidar cerdos.*

- Salvador Sandoval, 1659, iglesia parroquial, Quiquijana, Perú.

[251] Según San Agustín, el *país lejano* significa el olvido de Dios, el pecado.
[252] Se trata de una serie pintada sobre vidrio, ubicada en los respaldos de la cajonera de la sacristía, que reproduce grabados alemanes, como lo demuestran muchos detalles, y hace juego con otra dedicada a José.
[253] Según Mesa y Gisbert: *Historia...* p. 174, reproducen los grabados n. 66, 67, 68 y 69 de Mallery y Collaert para la edición de 1647 de *Evangelicae historiae imagines* del P. Nadal.
[254] Tomado de un grabado de Jacques Callot, quien trabajó diez láminas con escenas que desarrollan esta parábola.

CUIDANDO PUERCOS, SE ARREPIENTE

En la granja *deseaba con ansia llenar su estómago de las bellotas que comían los cerdos, pero nadie se las daba. Y volviéndose en sí dijo: ¡Ay, cuantos jornaleros en casa de mi padre tienen pan en abundancia, mientras yo estoy aquí padeciendo de hambre! No, yo iré a mi padre y le diré: Pequé contra el cielo y contra ti; yo no soy digno de ser llamado hijo tuyo; trátame como uno de tus jornaleros.*

- Anónimo peruano del siglo XVIII, sacristía, La Merced, Lima, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.

EL RETORNO

Es la escena principal del relato y no pocas veces aparece sola. En ella se manifiesta el arrepentimiento del hijo y la misericordia del padre, de ahí que sea una fórmula común que el primero aparezca de rodillas, vestido de andrajos y que el padre se incline para besarlo. Detrás están los criados que traen ropas nuevas, el anillo y el calzado que había mandado traer el dueño de casa.

- Salvador Sandoval, 1659, iglesia parroquial, Quiquijana, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, sacristía, La Merced, Lima, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.

CELEBRACIÓN DEL BANQUETE

En algunos casos la serie se cierra con la escena del banquete que prepara el padre para celebrar el regreso del hijo que creía perdido.

- Anónimo peruano del siglo XVIII, sacristía, La Merced, Lima, Perú.

LA PETICIÓN DE LOS HIJOS DE ZEBEDEO[255]

Según Mateo, la petición a Jesús es efectuada por la madre de los hijos de Zebedeo. En la versión de Marcos, son los hermanos Santiago y Juan los que le piden el privilegio de estar sentados, uno a la derecha y el otro a la izquierda del trono, cuando instaure el Reino de David. Esto ocurrió, según ambos Evangelistas, mientras iban de camino a Jerusalén, después del tercer anuncio de la Pasión.

Al parecer, "la madre" citada era, según opinión de muchos autores antiguos, hermana de la Virgen María, la cual, convencida de la inminente restauración del Reino y temiendo que Pedro ocupara un lugar más alto que sus hijos, se acercó al Señor para hacerle tan ambicioso pedido. Salomé formaba parte del grupo de piadosas mujeres que seguían a Jesús y le *servían de sus ha-*

[255] Mt. 20, 20-23; Mc. 10, 35-40.

ciendas[256] y que luego lo acompañaron valientemente en el Calvario.[257] Junto con la Magdalena y María de Santiago compró las aromas para ungir el cuerpo del Salvador,[258] lo cual permite suponer que poseía buenos caudales, dado el alto valor de los perfumes.

El Cartujano dice que *se presentó al Salvador, lo adoró con respeto, y le suplicó tuviese a bien concederle una gracia que le iba a pedir.*[259] Y así aparece en el lienzo que integra la serie de Lampa. Jesús se encuentra sentado en un trono ubicado en lo alto de una gradería y dentro de un amplio salón abovedado. A los pies de la escalinata se encuentra Salomé y sus hijos y al otro lado grupos de discípulos indignados por el insólito pedido.

La respuesta de Jesús no se hizo esperar: *"No sabéis lo que pedís. ¿Podéis beber la copa que yo voy a beber o ser bautizados con el bautismo que yo voy a ser bautizado?"* Ellos le dijeron: *"Sí, podemos"*. Posiblemente, gustó a Jesús la generosa respuesta y les dijo: *"Mi copa sí la beberéis; pero sentarse a mi izquierda o a mi derecha no es cosa mía el concederlo, sino es para quien está preparado por mi Padre."*[260]

– Isidoro Francisco de Moncada (atrib.), siglo XVIII, iglesia parroquial, Lampa, Perú.

EL RICO EPULÓN Y EL POBRE LÁZARO[261]

Entre las parábolas con que Jesús ponía en evidencia la hipocresía farisaica se encuentra esta. Murieron un hombre rico y un mendigo; y, mientras que el primero fue sepultado en el infierno, el otro gozaba de la bienaventuranza en el seno de Abraham.

Estaba el hombre rico en el tormento y vio de lejos a Abraham, a quien le pidió que le enviara a Lázaro para que le mojara los labios, pues se abrasaba en aquellas llamas. El Patriarca le replicó que él, durante su vida, gozó de todos los placeres deseados y, además, que había entre ellos un *abismo insondable.*

Insistiendo en su petitorio, Epulón rogó que se avisara a sus hermanos lo que le estaba sucediendo, no fuera que ellos también cayeran en el mismo lugar. *Replicóle Abraham: "Tienen a Moisés y a los Profetas: escúchenlos"*, pero el condenado insistió en que se les aparecieran algunos de los muertos, induciéndolos a la penitencia. La respuesta no se hizo esperar: *"Si a Moisés y a los Profetas no los escuchan, aún cuando uno de los muertos resucite, tampoco le darían crédito"*, con lo cual Jesús deja aclarado que el milagro no es suficiente para obtener una conversión verdadera, sino que ésta es consecuencia de haber escuchado rectamente la palabra de Dios.

Por lo general esta parábola es representada mediante la escena del rico Epulón banqueteando, mientras el pobre Lázaro, sentado a los pies de la mesa, solicita la limosna de algunas migajas.

– Leonardo Flores, siglo XVII, iglesia de San Pedro, La Paz, Bolivia.[262]

[256] Lc. 8, 3.
[257] Mc. 15, 40.
[258] Mc. 16, 1.
[259] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, t. III, Cap. XVII, p. 320.
[260] Mt. 20, 22.
[261] Lc. 16, 19-31
[262] El pintor ha tomado como modelo un grabado de Crispín van der Passe. Cf. Mesa Gisbert: *Holguin...* fig. 106 y pág. 108, nota 11.

LA MUJER ADÚLTERA[263]

Los fariseos presentaron a Jesús una mujer sorprendida en adulterio y recordaron al Señor que, según la Ley, debía ser lapidada. Entonces, *para tentarle y poder acusarle* le preguntaron: *"¿Tú, qué dices a esto?"* Pero Jesús se inclinó hacia el suelo y, con el dedo, comenzó a escribir en la tierra. Ante la insistencia de los fariseos se enderezó diciendo: *"El que de vosotros se halle sin pecado, tire contra ella la primera piedra". Y volviendo a inclinarse otra vez, continuaba escribiendo en el suelo.*

Entre tanto los acusadores, comenzando por los más viejos, se alejaron dejando solos al Señor y a la mujer, a quien despidió ordenándole que no volviera a pecar.

Por lo general, la iconografía de esta escena nos muestra a Cristo inclinado hacia el suelo, escribiendo en la tierra, mientras la mujer permanece de pie, a un lado, llorosa.

- Cristóbal de Villalpando (atrib.), siglo XVII, iglesia de Jesús Nazareno, Tlaltempán, Cholula. México.
- José de Ibarra, siglo XVIII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia de Santiago, Cuzco, Perú.

JESÚS, EL BUEN PASTOR

El tema del Buen Pastor se apoya en textos escriturísticos del Antiguo y del Nuevo Testamento. Del primero se pueden tomar el Salmo 22 (23): *El Señor es mi pastor, nada me faltará;* Isaías 40, 11: *Como un pastor apacentará sus rebaños...*; Jeremías 23, 1 y 4: *¡Ay de los pastores que arruinan y despedazan los rebaños de mi dehesa!*; Ezequiel 34: *He aquí que yo iré en busca de mis ovejas, y las visitaré.* También en Lucas 15, donde habla sobre la oveja perdida, en una de las tres parábolas sobre la misericordia divina, y, particularmente, en Juan que dedica la mitad del capítulo 10 a este tema. Ahí se declara sin ambages que Cristo es el Buen Pastor y habla largamente sobre su relación con las ovejas.

Como es sabido, los antecedentes formales de este asunto están en la pintura y la escultura paleocristianas que representan a Jesús como un adolescente vestido con la túnica corta o *exomis* y las piernas cubiertas por bandas cruzadas de tela. A veces lleva el báculo y la siringa o bien el vaso de leche. Puede estar rodeado de sus ovejas o llevar una de ellas, la perdida y hallada, a la manera de los *criophoros* griegos, es decir, sobre los hombros. Este tema, tan querido por los cristianos de los primeros tiempos, desapareció durante la Edad Media y recién volvió a retomarse en el siglo XVI.

En América se difundieron dos tipos: uno de ellos se basa en los textos evangélicos, particularmente en Juan, mientras que el otro está relacionado con la Pasión. Con el tiempo y hacia la segunda mitad del siglo XVIII predomina una visión menos dramática y profunda, para desembocar en lo bucólico y lo amable, junto con su pareja iconográfica: la Divina Pastora. Otro derivado es el Niño Jesús pastor, unido por su sentimentalismo al ámbito familiar o monjil.

Aunque tardío, el ejemplar que evidencia más claramente el sentido del texto de Juan es el lienzo de la Catedral quiteña, más quizás que la pintura mexicana del Museo de América (Ma-

[263] Jn. 8, 1-11.

Diego Quispe Tito, *El Buen Pastor*, Catedral, Cuzco, Perú.

drid). Jesús viste túnica blanca y manto rojo –colores que caracterizarán la iconografía del Sagrado Corazón–, muestra las llagas, está coronado de espinas y tiene una soga pendiente del cuello. Su corazón está patente sobre el pecho. Busca la oveja perdida, enredada en unas zarzas espinosas, atacada por un lobo e impedida de levantarse. Mientras tanto ha tenido que dejar su rebaño reunido junto a la Cruz, pero éste no corre peligro, pues tiene como custodios a María y al arcángel San Miguel.

- José de Páez, siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de San Francisco Acatepec, Cholula, México.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, Museo del Banco Central, Quito, Ecuador.
- Anónimo quiteño de fines del siglo XVIII o primera mitad del XIX, Catedral, Quito, Ecuador.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVII?, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVII, col. Barbosa-Stern, Lima, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, museo, Joliette, Canadá.

LA RESURRECCIÓN DE LÁZARO[264]

Marta y María mandaron buscar al Señor, pues su hermano Lázaro estaba enfermo. A pesar de la gran amistad que los unía, Jesús permaneció dos días en el lugar donde se hallaba, al cabo de los cuales se dirigió a Judea. Cuando llegó, Lázaro ya había muerto y hacía cuatro días que estaba sepultado por lo cual, Marta, primero, y María después, le dijeron: *"Señor, si hubieses estado aquí, no habría muerto mi hermano". Jesús al verla* [...] *estremecióse y contubóse a sí mismo, y dijo: "¿Dónde lo pusisteis?" Entonces a Jesús se le arrasaron los ojos en lágrimas.* Luego, una vez quitada la piedra que cerraba el sepulcro, *gritó con voz alta: "Lázaro sal fuera". Al instante el que había muerto salió fuera, ligado de pies y manos con fajas y tapado su rostro con un sudario.*

En el siglo XVI se abandonaron las fórmulas usadas en siglos anteriores, que muestran al difunto fajado y amortajado, sostenido por los discípulos que lo han sacado de la sepultura. A partir de esa época se prefirió representarlo en el suelo, como surgiendo lentamente de la muerte o saliendo de un sarcófago en el momento en que Cristo lo vuelve a la vida. Se ve también a los Apóstoles sosteniendo aún la lápida, a las hermanas arrodilladas y a varios de los asistentes cubriéndose la nariz con el manto a causa del olor que sale de la tumba.

Respecto de esta iconografía, vale la pena recordar los comentarios de Interián. Para él es un error intolerable el que se representen pocas personas alrededor del sepulcro. *Porque Cristo Señor nuestro, obró tan gran milagro en presencia (como convenía) no sólo de sus apóstoles y de las dos hermanas del difunto, sino también en presencia de los principales de los judíos y de otros muchos, de suerte que hablando el Señor a su Eterno Padre, llamó pueblo a la turba que le cercaba* [...] *Aconsejaré* –agrega– *siempre al pintor erudito, que en cuanto le permita la tabla, pinte no a dos o tres personas, sino a muchas y aún como que están atónitas y con los ojos fijos, están contemplando este hecho maravilloso, cosa que sin duda tendrán mucha oportunidad el pintor de hacer lucir su arte y habilidad. Mas el pintar como hacen algunos quitada la piedra que cubría el sepulcro, de suerte que dejándola en el suelo* [...] *figuran que por aquel agujero salió Lázaro resucitado, es un error* [...] *que dimanó de la ignorancia sobre las costumbres antiguas, y que tuvo su origen en las ideas y fantasías de una imaginación preocupada.* [...] *Por lo que será muy del caso decir lo que hemos advertido antes con mucho cuidado; esto*

[264] Jn. 11, 1-46.

es, que los judíos tuvieron sus sepulcros en el campo o en los huertos, los cuales por lo común, particularmente los que se destinaban a los hombres ricos y nobles, los colocaban en peñas excavadas.

Más por lo que toca a la representación de este hecho, en que nos pintan a Lázaro saliendo del monumento tendidos los brazos y dispuestas las piernas como que iba a andar, según parece lo pedía la razón natural, cometen los pintores por negligencia y sin advertirlo un error no pequeño. Porque Lázaro resucitado ya por imperio de Cristo, salió con efecto vivo del monumento; pero no del modo que parecía natural, esto es, andando por sus pies o ayudándose de sus manos, sino de otro modo más pasmoso siempre y admirable, del cual hace mención el Evangelio cuando dice: "Y luego salió el que había muerto, atado con vendas de pies y manos".

- Baltasar Echave Rioja (atrib.), siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, convento de Nazarenas, Cuzco, Perú.[265]
- Diego Quispe Tito (atrib.), siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

LA COMIDA EN CASA DE SIMÓN[266]

Los relatos evangélicos difieren entre sí y no coinciden respecto del lugar, identidad y momento en que la mujer unge al Señor con el perfume de nardo.

Los sinópticos ubican la escena en Betania, en la casa de Simón el Fariseo o el Leproso, entendiéndose por tal una persona ya curada de dicha enfermedad. Según Juan, ocurrió en la casa de Lázaro antes de la entrada triunfal en Jerusalén y la unción habría sido hecha por María, hermana de Marta y de Lázaro.

A pesar de que Mateo y Marcos dicen que la mujer vertió el perfume en la cabeza de Cristo, la iconografía tradicional ha seguido otras versiones, según las cuales la mujer, una pecadora para Lucas, se prosternó a sus pies bañándolos con el costoso contenido del vaso.

En América se repitió la fórmula habitual en ese momento: Jesús está sentado a la mesa y la mujer, a sus pies, pero hay una pintura ayacuchana que copia el grabado que hizo Antonio Wierix, sobre dibujo de Passeri, para ilustrar la obra del P. Nadal y, en ese caso, se ha respetado la versión de Mateo y de Marcos.

También hay otra nueva, introducida por el Cigoli,[267] en que muestra al Señor reclinado en uno de los lechos del *triclinium*, seguida por Poussin en la segunda serie de los Sacramentos, pintada para su mecenas Paul Fréart de Chantelou, con la cual ilustraba la Penitencia.[268]

El grabado, hecho posteriormente, ya sea el de Jean Pesne o el de Benoit I Audran, se conoció en América como lo prueban dos lienzos: uno en la iglesia parroquial de Acajete, México, y otro perteneciente al monasterio de la Concepción de Lima, Perú.

- Juan Correa, siglo XVII, col. Franz Mayer, México D.F., México.

[265] Esta pintura se apoya en un grabado que reproduce la pintura de Rubens del Museo de Berlín.

[266] Mt. 26, 6-13; Mc. 14, 3-9; Lc. 7, 36-50; Jn. 12, 1-8.

[267] Col. Doria Pamphili, Roma.

[268] Louis Réau: *op.cit.*, Tomo segundo, II, p. 327 y también: Anthony Blunt: *Nicolas Poussin*, Phaidon, Londres, 1966, *A critical catalogue*, n. 115, p. 76. La serie se encuentra hoy en la National Gallery of Scotland, Edimburgo, Gran Bretaña. Acerca de la forma del *triclinium*, cf.: Josephine von Henneberg: Poussin's *Penence* for Chantelou: the answer to a still open question, en *Gazette des Beaux-Arts*, Febrero de 1990, p. 71 y sigs.

– Pedro Ramírez, siglo XVII, iglesia de San Miguel, México D.F., México.
– Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia parroquial, Acajete, México.
– Anónimo limeño del siglo XVII, monasterio de la Concepción, Lima, Perú.
– Anónimo limeño del siglo XVII, capilla de la Penitenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

PARÁBOLA DEL FARISEO Y EL PUBLICANO[269]

Jesús propuso cierta vez una parábola en la que exalta la virtud de la humildad. Dos hombres subieron al Templo a orar: *uno era fariseo, y el otro publicano.* El primero oraba de pie y presentaba a Dios todas las obras buenas que había hecho y no se incluía entre los pecadores. El segundo, en un lugar retirado, *no osaba levantar los ojos al cielo* y se daba golpes en el pecho reconociéndose pecador y necesitado de misericordia.

El Señor terminó el relato agregando: *Os declaro que* éste bajó *a su casa justificado más no el otro. Porque todo aquel que se ensalza será humillado; y el que se humilla será ensalzado.*

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

[269] Lc. 18, 9-14.

Ciclo de la Pasión

Entrada mesiánica en Jerusalén

Este episodio es tratado por los cuatro Evangelistas y también integra la narración apócrifa conocida como *Actas de Pilato* o *Evangelio de Nicodemo*. De acuerdo con San Juan habría sucedido después de la resurrección de Lázaro.

Jesús, acompañado por sus discípulos, bajaba de Betania por el Monte de los Olivos y, al acercarse a Betfagé, envió a dos de los suyos al pueblo para que se adueñaran de un pollino que ahí estaba y que nunca había sido montado. Ordenóles también que si alguien les preguntaba por qué hacían tal cosa, debían responderle: *El Señor lo necesita y lo devolverá enseguida.* Así se lee en la narración de Mateo,[270] quien agrega que junto al pollino había una asna.

Todo ocurrió tal como el Señor lo había predicho. Los discípulos colocaron sus mantos encima del animal y Jesús se sentó sobre ellos. Marcos y Juan agregan que el hecho de haber utilizado un borriquillo como cabalgadura respondía a que debía cumplirse lo profetizado por Zacarías:[271] *Exulta sin freno, Hija de Sión* [...] *He aquí que viene tu Rey, Justo y victorioso, humilde y montado en un asno, en un pollino, cría de asna,* sentido que en su momento no entendieron sus discípulos, *pero cuando Jesús fue glorificado* cayeron en la cuenta de que ese pasaje se refería a Él.[272]

Al entrar en Jerusalén y, a medida que avanzaba en su camino hacia el Templo, la gente salía a su encuentro con palmas y ramos cantando: *Hosanna, Bendito el que viene en nombre del Señor* mientras otros cubrían el camino con sus mantos y *con follajes cortados de los campos.*[273] Llegado al Templo, *después de observar todo a su alrededor, siendo ya tarde, salió con los Doce para Betania.*[274]

El llamado Domingo de Ramos es el último de la Cuaresma y el primer día de la Semana Santa o Semana Mayor. Esta festividad, cuya liturgia expresa mediante dos ceremonias, una de alegría y otra de tristeza, los dos aspectos del misterio de la Cruz,[275] ya era solemnemente celebrada en la Jerusalén del siglo IV. Ese día, el obispo iba desde el Monte de los Olivos hasta la iglesia de la Resurrección montado en un burro, rodeado de los fieles que entonaban himnos y llevaban ramos. Previamente se había leído el capítulo del Éxodo en el que se relata la salida de Egipto del Pueblo de Dios y el pasaje donde acampa junto a las palmeras y las fuentes. Allí Moisés prometió la caída del maná. Dicho pasaje se entendía como un anuncio de la aceptación de Cristo como rey que es saludado con palmas, conduciendo a su pueblo hacia las aguas bautismales y al que alimentaría con el maná eucarístico.

---

[270] Mt. 21, 3.
[271] 9, 9.
[272] Jn. 12, 16.
[273] Mc. 11, 8.
[274] *Ibid.*: 11, 11.
[275] Dom Gaspar Lefebre O.S.B., *Misal Diario*, Brujas, 1930.

Dicha ceremonia fue adoptada en el siglo IX por la Iglesia romana, que le que añadió la bendición de las palmas y olivos con sus oraciones y antífonas. Los ramos considerados como sacramentales guardan la salud del cuerpo y del alma y se conservan en las iglesias para hacer con ellos las cenizas a utilizar en la liturgia del miércoles del mismo nombre.

En el ámbito de las tradiciones populares se difundió por América la práctica de llevar en procesión una imagen del Redentor sobre un asno o bien un grupo escultórico en el que ambas partes, la figura de Cristo y la del animal, son de bulto, colocadas sobre una base con ruedas o sobre andas.

Esta costumbre, difundida en varios países europeos a fines de la Edad Media, también se practicó en España y de ahí pasó a sus dominios de ultramar y aún sigue vigente en muchos países americanos, aunque relegada a las zonas campesinas. En la gran mayoría de los casos se trata de imágenes de vestir, algunas totalmente articuladas como la existente en la parroquia de Los Santos (Panamá), o grupos de menor tamaño como los que hemos visto en iglesias paraguayas.[276]

Respecto de las realizaciones plásticas, además de la composición monumental de Juan Correa, en la Metropolitana de México, que agrega una serie de significados en una elaborada iconología,[277] la iconografía del tema varía más en los detalles que en la fórmula propiamente dicha. Jesús monta a horcajadas en un pollino y raramente de costado, como en un caso cuzqueño.[278] Se ven anotados los detalles geográficos, las murallas que la ciñen y dentro de ellas los edificios en los que tendrán lugar los acontecimientos a sucederse en el transcurso de la semana que se inicia con el episodio narrado por el cuadro.

Ambos modos de montar corresponden a las fórmulas helenística y siríaca respectivamente, según lo señala Mâle[279] y es menester indicar que en la mayor parte de las pinturas registradas para este trabajo el cortejo se dirige de derecha a izquierda.

Jesús marcha majestuosamente y bendice a quienes lo acogen con reverencia y alegría, portando palmas o ramos o cubriendo el camino con sus mantos, según lo indican los Evangelios. No faltan las mujeres que con sus niños están a la vera del camino o las que junto con la comitiva se dirigen hacia una de las puertas de la ciudad.

Otro elemento casi infaltable es la palmera que integra la composición del fondo, árbol al cual se han subido unos cuantos niños para cortar palmas. Ellos son, juntamente con los que victorean a Cristo, los *Pueri Hebraeorum*, a los que hacen referencia las antífonas que canta el coro durante el reparto de los ramos y la procesión ulterior, figuras incorporadas no sólo a la iconografía sino también a la liturgia, procedentes del *Evangelio de Nicodemo* o *Actas de Pilato*.[280]

Queda finalmente, hacer referencia a la burra que es citada únicamente por Mateo. Interián de Ayala opina que puede pintarse y sobre ella *parte de los vestidos y capas que usaban los discípulos* [...] *para estar los Apóstoles más lijeros y expeditos*...[281]

[276] En las ciudades importantes también se siguió esta costumbre. Sería el caso de la capilla del Baratillo de Lima o del grupo de los Apóstoles vestidos como obispos que acompañan la figura ecuestre de Jesús en el monasterio de Santa Catalina de Cuzco.

[277] La inteligente interpretación de esta obra por parte de la Dra. Elisa Vargas Lugo, nos muestra como Correa, además de resolver el problema que le presentaba un gran muro perforado por una puerta y una ventana, convirtió lo negativo de la situación en una alegoría que se apoya en textos escriturísticos y en los Santos Padres.

[278] Tela en el Museo de Santa Catalina, copia de un grabado italiano como lo demuestran las inscripciones reproducidas en ese idioma. La escena se desarrolla en un primer plano, a campo abierto, y la ciudad de Jerusalén es vista a lo lejos, reproduce un dibujo conservado en la Biblioteca Vaticana (*Ms. Urb. Lat.* 277 fol. 132v.)

[279] Emile Mâle: *L'Art Religieux du XII^e Siècle en France*, París, 1947, pp. 73 y sigs.

[280] Aurelio de Santos Otero: *op. cit.*, p. 406.

[281] Juan Interián de Ayala: op. cit., Libro tercero, cap. XIII, p. 67.

– Juan Correa, 1691, Catedral, México D.F., México.
– Juan Correa, siglo XVII?, San Agustín, Atlixco, Puebla, México.
– Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
– Escultor panameño del siglo XIX, iglesia parroquial, Los Santos, Panamá.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, museo de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.
– Escultor anónimo peruano del siglo XVIII, Huaraz, Perú.
– Escultor anónimo paraguayo del siglo XVIII, Itaguá, Paraguay.

EXPULSIÓN DE LOS MERCADERES DEL TEMPLO[282]

Según Mateo y Lucas este episodio habría tenido lugar el mismo día de la entrada en Jerusalén; Marcos lo ubica al día siguiente y Juan lo relaciona con la subida a la Ciudad Santa para celebrar la primera Pascua de su ministerio.

Jesús, tomando una soga, según comenta el último de los escritores citados, arroja por el suelo las mesas de los cambistas y espanta los animales destinados a los sacrificios. Mientras tanto les repetía el pasaje de Isaías:[283] *Mi casa será llamada Casa de oración para todas las gentes ¡Pero vosotros la habeis convertido en cueva de bandidos!*

Ambas versiones, la de Juan y la de los otros Evangelistas se leían el martes de la primera y de la cuarta semana de Cuaresma respectivamente y ello explica la ubicación de las láminas en el libro del P. Nadal, grabadas por Antonio Wierix y copiadas por algunos pintores coloniales. En la primera, Jesús, de acuerdo con el texto de Juan, azota a los comerciantes con una soga; en la otra, está hablando con los judíos mientras, por una parte, huyen los vendedores y, por otra, los cambistas.

Es ésta una de las escenas más violentas de la vida de Cristo y así fue interpretada por el pintor del enconchado mexicano que guarda el Museo de América (Madrid). En él se destaca un grupo, ubicado en el primer plano, de cuerpos escorzados y objetos que ruedan y se mezclan con las mercancías caídas.

– Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
– Anónimo quiteño del siglo XVIII, museo de San Francisco, Quito, Ecuador.
– Anónimo limeño del siglo XVII, Capilla de la Penintenciaría, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
– Anónimo limeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.

LA ULTIMA CENA

De acuerdo con el espíritu contrarreformista, el momento preferido por los artistas coloniales para representar la cena última que el Señor tuvo con sus discípulos fue el de la institución de la Eucaristía. Ello deriva, en parte, de las disputas teológicas con los protestantes que nega-

[282] Mt.: 21, 12-17; Mc.: 11, 15-19; Lc.: 19, 45; Jn.: 2, 12-22.
[283] 56, 7.

ron la Presencia Real de Cristo en la Hostia. De ahí que casi se hayan dejado de lado los dos tiempos tradicionales en la iconografía occidental: el del anuncio de la traición de Judas y el de la comunión de los Apóstoles.[284]

De la Vorágine dice que en esa oportunidad Jesús desempeñó una triple función: *la de amigo, la de siervo y la de obispo,* y ello distingue esta cena de las otras comidas que han sido relatadas por los evangelistas como la de las bodas en Caná, o la que se realizó en la casa de Simón el Leproso y la que tendría lugar más tarde en Emaús. Pero esa "última" es la más significativa por su trascendencia mística, y por ello se distingue de las muchas otras, amigables, quizás cotidianas, que tuvo Jesús con sus discípulos.

Llegado el día primero de los Ázimos éstos debían preparar el solemne rito, *incluso por parte de la comitiva,* lo cual obligó a Jesús y a los suyos a quedarse en Jerusalén en vez de retirarse a Betania como en las noches anteriores. *Jesucristo, que por el origen de su casa y por el lugar de su nacimiento era miembro de la tribu de Judá era al mismo tiempo por la morada de su familia y por la elección de su domicilio tenido por Galileo, podía elegir personalmente o el día destinado para los extranjeros o el siguiente, en que los habitadores de Judea, y los de Jerusalén, debían cumplir su solemnidad. Pero su Majestad que sabía que el día mismo en que los judíos debían comer el cordero pascual había de expirar sobre la cruz, y sustituir en su Persona la realidad a la figura, eligió el día de los Galileos y efectivamente sus Apóstoles, todos habitadores u originarios de Galilea, no dudaban que su Maestro, a quien tenían en lugar de padre de familia, quisiese presidir en la celebración de la fiesta.*[285] Algunos discípulos se acercaron a Jesús y le preguntaron dónde quería celebrar la Pascua, y Éste envió a Pedro y a Juan diciéndoles que fueran hacia la ciudad y que cuando entraran en ella les saldría al paso un hombre llevando un cántaro de agua (cosa que hacían las mujeres) al que debían seguir hasta la casa en la cual entraría. Entonces, llamando al dueño le dirían: *El Maestro te dice: ¿Dónde está la sala donde pueda comer la Pascua con mis discípulos?* Así ocurrió, en efecto, pues el dueño de casa, amigo evidentemente de Jesús, les mostró una *sala grande* ubicada en el piso alto *ya dispuesta,* donde prepararon la Pascua. Se piensa que dicha persona pudo ser José de Arimatea o algún pariente cercano de Marcos por cuanto después de la muerte de Cristo los discípulos se reunieron allí y porque el relato de la preparación de la Pascua es más detallado en el libro de ese evangelista (así como en el de Lucas). El nombre del dueño de casa quizás fue silenciado por razones de prudencia, pero hay varias narraciones muy antiguas que con firmeza se inclinan hacia dicha opinión. Agrega Ludolfo, siguiendo a Beda, que la citada persona *llevaba un cántaro de agua, para demostrar que en aquella Pascua se habían de borrar los pecados del mundo. El agua significa el lavacro de la gracia, y el cántaro la fragilidad de aquellos por lo que la gracia misma se había de repartir un día al mundo.*

San Lucas nos informa que se trataba de una sala grande y que ya estaba preparada. Según la traducción francesa de los Sinópticos de P. Benoit y M-E Boismard, Marcos y Lucas relatan que dicha sala estaba *garnie de coussin,* es decir, provista o guarnecida con almohadones, lo que corrobora el pasaje del primero:[286] *Y mientras comían recostados...* aludiendo a la costumbre que había sustituido la tradicional de comer sentados.

Empero, a excepción del lienzo de Poussin –copiado en México y en el Perú a partir de las láminas de Jean Pesne o de Benoit I Andrau– que forma parte de la serie de los Sacramentos

[284] Ya en el siglo XVI se había representado ese momento como es el caso de la Cena de Juan de Juanes, hoy en el Museo del Prado.
[285] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Tomo III, cap. XXVI, p. 498.
[286] Mc. 14, 18.

pintada para Fréart de Chantelou y grabados como los de Cornelio Galle y Jerónimo Wierix, que representan la comida en la casa del Fariseo,[287] la mayoría de las "Cenas" trabajadas en nuestro continente siguen la tradición de los comensales sentados, aunque hay varias que muestran la adopción de esta modalidad del *triclinium* introducida en el siglo XVI a partir de los estudios realizados en dicha centuria por el florentino Girolamo Mercuriale en *De Arte Gymnastica libri sex,* publicado en 1569 y el teólogo y arqueólogo español Pedro Chacón en *De Triclinio* cuyo libro apareció en Roma en 1588.[288] Ejemplos de este modo de representación de la escena, entre otros, son el gran lienzo del refectorio de San Francisco de Lima (Perú) y los cuadros del anuncio de la traición de Judas y de la consagración del vino de la serie pintada por Miguel Cabrera para la sacristía de Tepotzotlan (México). Interián de Ayala dice al respecto: *Mas, cuanto al modo de ponerse a la mesa* [...] *no tiene duda que fue no el de sentarse en bancos, como regularmente pintan este hecho, no solo los pintores ignorantes sino también los más excelentes en el arte y que por otra parte están bastante instruidos, sino el que tantas veces hemos dicho de recostarse sobre camas tendidas.* Lo mismo dice el Cartujano: *...estando en Jerusalén, y esta ciudad sujeta al Imperio Romano, habrían adoptado los judíos las costumbres de los romanos, y comerían recostados sobre una especie de camillitas según la costumbre de aquellos...*[289]

También es interesante la versión del Pseudo Buenaventura: *...la mesa estaba en la tierra, según costumbre de los antiguos. La mesa era cuadrada. según se cree, formada de tablas; yo mismo la he visto y la he medido en la iglesia Lateranense, en Roma. Cada cuadro tenía dos codos y tres dedos o cerca de un palmo; por manera que, con bastante estrechez, en cada cuadro se sentaron, según se cree, tres discípulos y el Señor se puso humildemente en una esquina, de suerte que todos podían comer de un mismo plato. Y por esto* –agrega– *no lo entendieron los discípulos cuando dijo: El que mete la mano conmigo en el plato, este me ha de entregar, pues todos la metían.*[290]

En una rara pintura de la Recoleta de Cuzco (Perú) la mesa es triangular, por una mala resolución de la perspectiva, con el vértice dispuesto hacia el observador, el Señor está sentado en el lado opuesto y en cada uno de los otros hay tres Apóstoles.

En la mayoría de los casos dicho mueble es rectangular y, siguiendo la tradición, los personajes están agrupados en uno de los lados y frente al espectador. En otras, es circular de acuerdo con la fórmula difundida por el grabado que ilustra el apéndice del libro de Mercuriale, los ya citados de Wierix y Cornelio Galle, entre otros, y las posteriores reproducciones de obras de Rubens. En los casos en que los comensales están reclinados sobre los lechos, estos se hallan agrupados junto a tres de los lados de la mesa y dejan libre el que está frente al espectador, como en los lienzos de Poussin, siguiendo una tradición que estudió acabadamente y que investigaciones más modernas consideran acorde con lo acontecido en aquel primer Jueves Santo. En efecto, al parecer se trataba de un *triclinio lunare,* con la cabecera semicircular, lo que obligaba a disponer los lechos en forma radial, mientras que los restantes estaban colocados perpendicularmente y unos frente a los otros. Terminado el lavatorio, Jesús se puso los vestidos y se ubicó en el diván del centro, es decir, en el sitio de honor, el correspondiente al *pater familiae.* Los lugares inmediatos al Señor estaban ocupados por Juan, a la derecha, y Pedro, a la izquierda, y, por lo tanto, a espaldas de Jesús.

[287] Reproducido en el catálogo: *Il primato del disegno,* Florencia, 1980, pp. 285-286 y Marie Mauquoy-Hendrickx: *op cit.*, Primera parte, p. 40, Pl. 32. Los grabados tomados de la serie de los Sacramentos pintada por Poussin para Cassiano del Pozzo, grabados por Jean Pesne y Benoit I Andrau, han sido copiados en Mallorca. Cf: Felisa Forteza Steegman: "Una serie iconográfica de los Sacramentos en Mallorca", en *Traza y Baza,* n 2, p. 89.

[288] Cf.: Josephine von Henneberg: "Poussin's Penance for Chantelou: the answer to a still open question", en: *Gazette des Beaux Arts,* febrero de 1990, p. 71.

[289] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, tomo III, cap. XXVI, p. 500.

[290] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, Cap. LXXIII, p. 371.

Junto a Juan estaba Iscariote de modo que el Maestro con sólo alargar la mano pudo darle el bocado. Tal distribución explica también que Pedro, incorporándose un tanto, hiciera señas a Juan para que averiguara quién era el traidor y que éste apoyara confidencialmente su cabeza en el pecho de Jesús, postura mal interpretada por muchos pintores que representaron a los apóstoles sentados, de modo tal que el discípulo predilecto aparece como acostado sobre la mesa y no faltan casos que lo han figurado como dormido, actitud que algunos escritores han interpretado simbólicamente como el alma que se refugia en Dios.

En ciertas pinturas la mesa apenas se ve y es difícil identificar la forma, dado que todos los presentes rodean su contorno. En cuanto a la ubicación del Señor, ocupa, en gran número de casos, el centro de la composición, como ya se dijo, y los hay en los que se ha repetido el recurso plástico de colocar un paño por detrás, con el fin de jerarquizar su figura. Sin embargo, en un lienzo de las Teresas de Cuzco Jesús está en el extremo o cabecera de la mesa y debajo de un amplio cortinado recogido, mientras que en el fondo se abre una ventana geminada. Por otra parte, los candeleros dispuestos simétricamente y las velas encendidas acentúan, en muchos casos, el carácter litúrgico de la acción. Ésta transcurre durante la noche en una estancia escasamente iluminada por las lámparas que penden del techo y de una arquitectura indefinida. Pero, como en muchísimos otros casos en los que es evidente la dependencia de grabados, el espacio arquitectónico puede ser clasicista o simular un amplio ámbito barroco, como el de la pintura de Rubens de la Pinacoteca Brera de Milán, muy copiado en América.[291]

Cuando se trata acerca de la iconografía de la Última Cena es imposible obviar el excepcional conjunto pintado por Miguel Cabrera para la sacristía de la iglesia de Tepotzotlan (México), formado por varios lienzos ubicados en los paños de los muros y entre las ventanas, excepto uno de los testeros, que está ocupado en su totalidad por una composición dedicada a la Purísima.[292]

La serie se inicia y termina con dos alegorías: La Iglesia y la Sinagoga y la Iglesia sustentadora de la barca de la Fe. La secuencia temática está formada por: La preparación para el lavatorio, Jesús lava los pies de San Pedro, La cena legal, El anuncio de la traición de Judas, Consagración del pan, Consagración del vino y La oración sacerdotal. Al parecer Cabrera se apoyó en grabados del siglo XVIII que no han podido ser identificados y tal opinión se apoya en el tratamiento de los fondos de arquitectura de alguno de los cuadros, en particular el de la primera escena, que representa la preparación para el lavatorio de los pies. Los temas serán tratados separadamente, lo mismo que las dos alegorías. La primera, inicial de la serie, retoma la antigua relación entre la Iglesia y la Sinagoga, que San Agustín explicara en *La Ciudad de Dios* de la siguiente manera: *El Antiguo Testamento no es otra cosa que el Nuevo cubierto de un velo, y el Nuevo no es otra cosa que el Antiguo develado.* Ya en la abadía de San Dionisio el abad Suger había hecho pintar una vidriera con este asunto. Cristo, con los dones del Espíritu Santo corona a la Iglesia y levanta el velo que cubre el rostro de la Sinagoga, acción subrayada por la leyenda que aparecía abajo: *Quod Moyses velat Christi doctrina revelat.*[293]

En el caso del cuadro mexicano se mantiene la misma idea, pero barrocamente aderezada: la Iglesia, vestida de pontifical y coronada con la tiara pontificia, se acerca a la Sinagoga que

[291] El lienzo es de la Brera, de 1631-1632, y el grabado, de Boecio Bolswert, se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Cf.: Nina Ayala Mallory: "Rubens y Van Dyck en el arte de Murillo", *Goya*, ns. 169-170 y 171, Madrid, 1982, p. 95.

[292] Agradezco encarecidamente a las señoras Andrea Giunta y Patricia Artundo el material referido a esta serie reunido en México.

[293] Emile Mâle: *L'art religieux du XII^e Siècle en France*, París, 1947, p. 166.

sostiene las Tablas de la Ley y levanta el velo que le cubre el rostro, al tiempo que le señala el Arca de la Alianza rematada por la Eucaristía expuesta en una custodia entre las alas de los querubines. El Arca, a su vez, está apoyada en una especie de basamento que se ve parcialmente, cuyo frente tiene el Cordero sobre el Libro, en el centro, y un relieve con la Recolección del maná.

La otra alegoría muestra también a la Iglesia que con los brazos abiertos sostiene una especie de barca formada por rocallas, en cuyo centro se reitera el tema del regreso de los exploradores de la Tierra Prometida, pero, en este caso, la pértiga de la que cuelga el racimo de uvas es portada por la Caridad, que está vestida de rojo y lleva un niño de la mano, y la Esperanza, con un atuendo verde. La Fe está simbolizada por una gran hostia ubicada en el centro del racimo. Las alusiones a la Eucaristía se repiten en la parte superior, donde hay dos ángeles niños que sostienen el cáliz y la hostia; al costado de la figura de la Iglesia, donde hay otro angelito que porta los mismos elementos, y en dos tarjas dispuestas asimétricamente en las que se han representado el sacrificio de la Cruz y María comulgando de manos de San Juan, revestido como sacerdote.

- Baltasar de Echave Orio (atrib.), siglo XVII, Catedral, Texcoco, México.
- Juan Correa, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Atlixco, México.
- Miguel Cabrera, siglo XVIII, sacristía, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia parroquial, Acajete, México.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, iglesia del Sagrario, Bogotá, Colombia.[294]
- Anónimo limeño del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima, Perú.[295]
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.[296]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.[297]
- Anónimo arequipeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú,
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia conventual, Igaraçu, Brasil.

PREPARACIÓN PARA EL LAVATORIO DE LOS PIES

El único ejemplo registrado de esta rara escena, desconocida en la iconografía europea, como no sea a través de algún grabado, integra el conjunto de la sacristía de San Francisco Javier de Tepotzotlan (México).

Jesús, en el centro de la composición, viste túnica morada y un manto azul, del que se despoja ayudado por Juan, mientras Pedro le presenta el paño blanco que usará como toalla. Un apóstol sostiene una vela en alto para iluminar el ámbito, en tanto otros traen un recipiente y el ánfora con agua o acomodan los bancos. De la boca del Señor sale una filacteria que reproduce un versículo del Cantar de los Cantares: *He lavado mis pies ¿cómo volver a mancharlos?*[298] En estos cuadros, como en algunos otros de Cabrera, hay cintas parlantes formadas por las letras de diversos tex-

[294] Copia el óleo de Rubens de la Galería Brera.
[295] Tomado, asimismo, del lienzo de Rubens.
[296] Es un cuadro interesante, pues los Apóstoles son servidos por sacerdotes, a la izquierda, y un civil acompañado por un angelito, en el lado opuesto, el cual, a su vez, está hablando con una de las monjas carmelitas que de rodillas presencian la escena.
[297] Como en los casos antes citados, también se basa en el grabado de Bolswert.
[298] Ct. 5, 3.

Miguel Cabrera, *Preparación para el lavatorio de los pies*, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlán, México.

tos que aclaran el sentido de lo representado. Se debe agregar que, en sectores, la pérdida de la capa pictórica de estas obras ha dificultado e imposibilitado una lectura correcta de algunos de los citados textos. Felizmente, los trabajos de conservación realizados oportunamente han evitado el deterioro de este conjunto excepcional.

La ubicación de la escena en la serie, que no pretende seguir un estricto orden cronológico sino reunir los hechos más trascendentes ocurridos en el transcurso de la última celebración de la Pascua de Jesús, no está de acuerdo con el texto de Juan, que es el relator de este pasaje. Según el Evangelista, ello tuvo lugar durante la cena, para lo cual fue menester que el Maestro se levantara de la mesa. Se quitó los vestidos exteriores y, ciñéndose una toalla, procedió a lavar los pies de los discípulos.

La serenidad de Jesús y la de quienes lo rodean contrasta con el trajín de los preparativos, que se advierte en planos posteriores: el que arregla las colgaduras de una columna o los sirvientes que preparan la comida en una parte alta, tan inverosímil como la arquitectura en medio de la cual transcurre la escena, la que nos hace recordar a ciertos grabados franceses o alemanes de la misma época.

– Miguel Cabrera, siglo XVIII, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.

JESÚS LAVA LOS PIES A SUS DISCÍPULOS

San Juan es el único Evangelista que brinda información sobre esta ceremonia[299] que Jesús cumplió en *función de siervo,* como dice un comentarista, para dar a sus discípulos un ejemplo de humildad. *Así fue, que se vio al Señor a los pies de los siervos; el rey, a los de los vasallos; el maestro, a los de los discípulos; y el creador a los de las creaturas, y aún de la más vil y despreciable de todas ellas. El que está sentado sobre los querubines, y tiene por alfombra los cielos mismos, se vio confundido entre el polvo de la tierra; y el Dios de la majestad, de la grandeza y de la santidad, se prosternó ante los pies más inmundos y despreciables que jamás pisaron la tierra.*[300]

Antiguamente, esta costumbre era practicada por los esclavos o la servidumbre de más baja condición y ello explica la sorpresa de Pedro, su negativa a que el Señor se humillara tanto y la respuesta de Éste aclarándole que *lo comprendería más tarde.* Ante una segunda negativa del impulsivo Apóstol, la respuesta fue tajante: *Si no te lavo los pies no tienes parte conmigo.*

Dícele entonces el santo: *Señor, no sólo los pies sino hasta las manos y la cabeza. La cabeza representa la intención,* dice de la Vorágine, *las manos simbolizan las obras y los pies la diligencia, es decir, el amor,*[301] lo que explica el gesto de tocarse la cabeza que hace el santo en las representaciones medievales. Cristo moderó, entonces, los impulsos de su discípulo y agregó que, para aquellos que estaban limpios, sólo era necesario que les fueran lavados los pies.

El lavatorio de los pies o *Mandatum* (mandato de la caridad fraterna) tiene lugar en las Catedrales, abadías y parroquias después del mediodía del Jueves Santo y está a cargo del obispo, abad o párroco y en él se imita lo que hizo Cristo en el Cenáculo. Como Jesús, el oficiante se ciñe una toalla a la cintura y de rodillas lava, enjuga y besa los pies de doce o trece pobres o religiosos, según sea el caso. El número de doce se refiere, obviamente, al de los discípulos mientras que el decimotercero, que hoy ha sido suprimido, representaba el ángel que se agregó a la mesa de Gre-

[299] Jn. 13, 1-20.
[300] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, tomo III, cap. XXVI, p. 503.
[301] Santiago de la Vorágine, *op. cit.* p. 94.

Miguel Cabrera, *Jesús lava los pies a San Pedro*, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.

gorio Magno cuando éste recibía a doce pobres a los cuales les había lavado los pies durante la ceremonia litúrgica.

La iconografía particular de este tema ubica la escena en el Cenáculo, durante la noche, como lo demuestran las lámparas que cuelgan del techo o los cirios puestos sobre la mesa, aunque éstos pueden tener una connotación diferente en la Última Cena.

Jesús, sabiendo que *ya el diablo había puesto en el corazón de Judas Iscariote* [...] *el propósito de entregarle,* se levantó de la mesa y ciñéndose una toalla tomó un recipiente con agua y comenzó a lavar los pies de los discípulos, hasta que le tocó el turno a Pedro, y es éste el momento que, por lo general, concentra el interés y los significados de la escena.

El Señor está de rodillas, unas veces con la toalla sobre uno de los hombros y, otras, ceñida a la cintura –como dicen las Escrituras– y toma uno de los pies del Apóstol, quien se resiste, actitud que es acompañada con las manos levantadas y abiertas, según el antiguo gesto que denota admiración, o bien, siguiendo el texto de Juan, se lleva una mano a la cabeza, que en América pervive en una de las pinturas del convento mexicano de Huejotzingo.

No es raro que la vasija con agua presente el aspecto de una pequeña fuente bautismal,[302] pues el lavatorio de los pies de los discípulos ha sido asimilado al bautismo, problema que interesó a más de un doctor, como es el caso de Alberto Magno.

En algunas pinturas y estampas se ve al Redentor profundamente inclinado para besar el pie de uno de los apóstoles, movimiento que debe efectuar el obispo u oficiante durante la ceremonia del Jueves Santo. Los demás están alrededor del Maestro y han dejado la mesa, que se ve en un rincón, cubierta por el mantel blanco; en ciertos casos, la habitación está tapizada con paños verticales de brocado de dos colores alternados, según el gusto español del siglo XVII, y no faltan pinturas en las que se ve un aparador con fuentes, jarros y platos.

En la pintura que integra la serie de Tepotzotlan (México), la escena transcurre en una habitación distinta de la del Cenáculo, pues a través de una puerta se ve parcialmente el triclinio y a uno de los apóstoles separado, seguramente Judas por su actitud displicente, reclinado en uno de los lechos y con un vaso de vino en la mano. El resto del colegio apostólico está dividido en dos grupos, uno detrás de los actores principales: Pedro y el Señor, ubicados en el plano más avanzado, y el otro a la derecha, junto a unos recipientes. Entre Pedro y Jesús se entabla el diálogo que transcribe Juan. Pregúntale el discípulo: *Señor, ¿Tu me lavarás los pies?* a lo que responde el Maestro: *Si no te lavo, no tienes parte conmigo.*[303]

Es novedosa la inclusión de la figura del Padre Eterno, ubicada en la parte más alta, detrás del cortinado rojo que pende del techo. De su boca salen tres cintas parlantes, dos de ellas transcriptas libremente del Libro Primero de los Reyes: *Has visto al que se ha humillado,* y, *Por haberse humillado delante de mí, no traeré la desgracia mientras él viva...* La tercera, de Lucas, dice: *El que se humilla será ensalzado.*[304]

- Anónimo mexicano del siglo XVI, ex convento franciscano, Huejotzingo, México.
- Miguel Cabrera, siglo XVIII, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.
- Bernardo Polo, siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Acatepec, Cholula, México.
- Anónimo trujillano del siglo XVII, monasterio de Santa Clara, Trujillo, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.

[302] Recoleta, Cuzco.
[303] Jn. 13, 8.
[304] 1 R. 21, 29 y Lc. 14, 11.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Catedral, Cuzco, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, Ayacucho, Perú.
– Anónimo arequipeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú.

ANUNCIO DE LA TRAICIÓN DE JUDAS

Este pasaje integra la serie de Tepotzotlan y son muy pocos los ejemplares americanos que lo representan. En el primer caso, es uno de los cuadros ubicados entre las ventanas y, por lo tanto, Cabrera ha debido concentrar la acción en una parte del lienzo. La restante, sobre la abertura, la ha resuelto con un fondo neutro y un cortinado rojo que, a modo de baldaquino, cuelga del techo lo mismo que la lámpara que ilumina la estancia.

Los apóstoles ocupan los lechos de un *triclinium circular* y Jesús está ubicado en el lado derecho, frente a Judas. Según la narración de Mateo y de Marcos, moja un pedazo de pan en el plato donde está el cordero asado y lo coloca en la boca del discípulo infiel. Es el terrible momento del anuncio de la traición y por ello los discípulos están discutiendo entre sí acerca de *quién de ellos sería el que iba a hacer aquello.*[305]

Se establece entonces un agitado diálogo cuyos términos conocemos por las cintas parlantes que reproducen textos de Mateo, Marcos y Juan. Uno de los apóstoles inquiere: *¿Soy yo acaso?*, mientras que Pedro –incorporándose un tanto– le dice a Juan, por detrás del Señor: *Pregúntale de quién está hablando.* El Discípulo Amado, a su vez, lo interroga: *Señor, ¿quién es?* Empero, el drama se centra en el diálogo entre el Maestro y el traidor. Dícele éste: *¿Soy yo acaso?* y Jesús afirma concisamente: *Sí, tú lo has dicho.*

Se pueden citar otros dos ejemplos con la representación del mismo pasaje evangélico. Uno de ellos es un enconchado mejicano y otro un lienzo existente en el monasterio chileno de Santa Clara la Antigua. El enconchado forma parte de una serie procedente del monasterio de Añago (España) y en él Jesús repite la acción que detalla Juan en su libro: a la pregunta del Apóstol: *Señor, ¿quién es?* le responde el Maestro: *Es aquel a quien dé el bocado que voy a mojar. Y mojando el bocado, lo toma y se lo da a Judas, hijo de Simón Iscariote, y entonces, tras el bocado, entró en él Satanás.*[306]

Los personajes están sentados en torno a una mesa rectangular, en una habitación con columnas cuya pared de fondo está cubierta por un gran cortinado. Cristo ocupa el lugar central, debajo de un baldaquino, y entrega el bocado al traidor que se encuentra frente a Él. Juan, como en otras obras de este tema, aparece apoyado sobre el pecho de Jesús y recostado sobre la mesa con los ojos cerrados, mientras el resto de los comensales hablan entre ellos.

La pintura chilena parece apoyarse en el texto de Mateo:[307] *Yo os aseguro que me entregará uno de vosotros.* Pedro y otro apóstol se conmueven ante tal aseveración, en tanto que el resto demuestra su asombro. Juan se inclina y apoya su cabeza en el hombro de Jesús, mientras Judas, sentado en el otro lado de la mesa, de acuerdo con la antigua fórmula medieval, mira desentendidamente al observador.

– Miguel Cabrera, siglo XVIII, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.
– Enconchado mejicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
– Anónimo chileno? del siglo XVII, monasterio de Santa Clara la Antigua, Santiago, Chile.

[305] Lc. 22, 23.
[306] Jn. 13, 25-27.
[307] Mt. 26, 21.

Miguel Cabrera, *Anuncio de la traición de Judas*, iglesia de San Francisco, Javier, Tepotzotlán, México.

LA CENA LEGAL

Dice el Cartujano que *la Cena legal en que debía comerse el cordero, se verificaría con toda la regularidad que prescribía la Ley, que era propia de la cabeza divina que en ella presidía, ya que desde su primera entrada al mundo se había circunscripto a la observancia de la Ley con la más puntual exactitud.*[308]

En efecto, en el capítulo 12 del Éxodo se establece todo lo concerniente al ritual que debía seguir la familia para la celebración de la Pascua, pero es lo determinado particularmente en el versículo 11 lo que origina las dos pinturas americanas registradas. Se dice ahí que el cordero debía ser comido asado, de pie y de prisa, con las túnicas ceñidas, las sandalias calzadas y el bastón en la mano. De esa manera aparecen Cristo y los apóstoles en los citados lienzos.

La inclusión de esta escena en dos ciclos pictóricos se explica por la relación entre ambas Pascuas: la judía y la cristiana. La primera es la preparación de la otra, puesto que Cristo, el Cordero de Dios, es inmolado en la cruz y comido en la Eucaristía en el marco de la Pascua judía (la Semana Santa). *La renovación mistérica de este acto de redención se convierte en el centro de la liturgia cristiana que se organiza en torno a la misa, sacrificio y manducación.*[309]

En primer término, veamos cómo pintó la escena Miguel Cabrera en Tepotzotlan. En un amplio salón con un pórtico clásico en el fondo, se ha levantado, a la izquierda, una especie de altar con las Tablas de la Ley iluminadas por dos cirios. La mesa, redonda, ocupa el lugar principal y está cubierta con un mantel sobre el cual se han dispuesto los panes ázimos, los platos con las hierbas amargas y la fuente con el cordero asado. Jesús ocupa el lugar central entre Juan y Pedro; todos están de pie, visten solamente las túnicas, ceñidas a la cintura, y portan el bastón. Algunos de los apóstoles hablan entre sí, otros alargan la mano para tomar una porción, mientras que Judas se lleva el alimento a la boca al tiempo que dirige su mirada al espectador.

De la boca de Jesús salen dos filacterias que reproducen los versículos 15 y 16 del capítulo 22 de Lucas: *Con ansia he deseado comer esta Pascua con vosotros antes de padecer y os digo que ya no comeré más hasta que halle su cumplimiento en el Reino de Dios.*

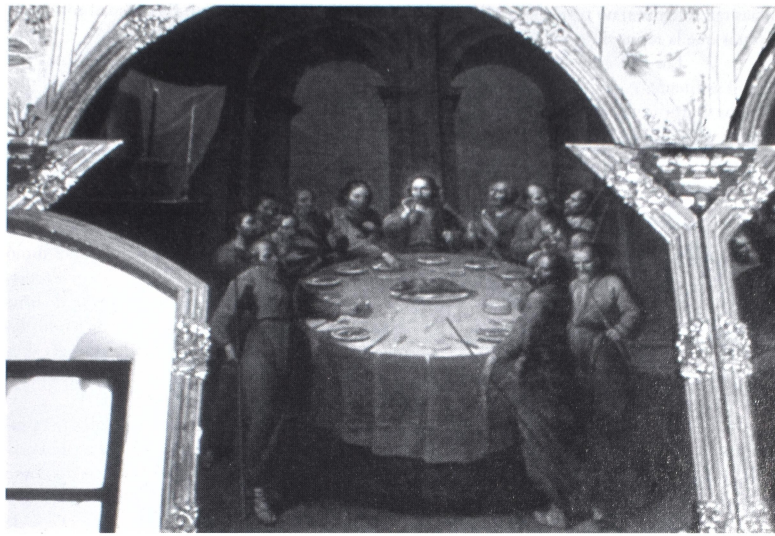
La otra pintura, que se encuentra en el presbiterio de la iglesia parroquial de Tinta (Perú), forma parte de un gran conjunto de pequeños lienzos tomados, en parte, de los grabados de Wierix que ilustran el famoso libro del P. Nadal.[310] La escena es menos movida y colorida que la anterior y se desarrolla en un ámbito austero, en el cual los bancos han sido apartados para poder estar de pie, y con mayor libertad, junto a la mesa.

- Miguel Cabrera, siglo XVIII, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia parroquial, Tinta, Cuzco, Perú.

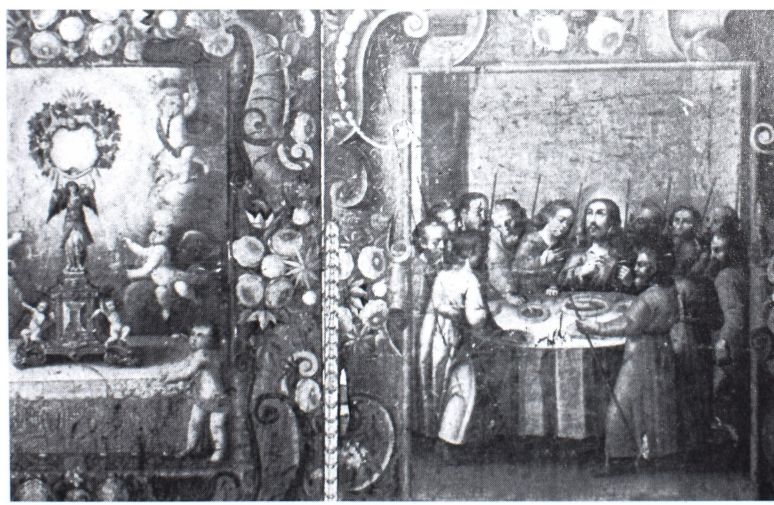
LA CENA EUCARÍSTICA

La importantísima acción cumplida por Jesús durante la última celebración pascual, fundamento sacramental y litúrgico de la Iglesia desde los primeros tiempos, realizada en circuns-

[308] *Op. cit.*: tomo III, cap. XXVI, p. 500.
[309] *Biblia de Jerusalén*, p. 80, nota 12.
[310] Reproduce la lámina 100 de *Evangelicae Historiae Imagines.*



Miguel Cabrera, *La cena legal*, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlán, México.



La cena legal, iglesia parroquial, Tinta, Perú.

tancias tan solemnes, no tuvo una resonancia paralela en la pintura colonial. En realidad son pocas las obras que la representan si las comparamos con las dedicadas al drama de la Pasión.

Los Evangelistas la describen con la misma economía de detalles que caracteriza sus libros. Las fuentes escriturísticas son los Sinópticos y lo que transmite Pablo en su Primera Epístola a los Corintios,[311] donde se refiere a la Eucaristía como algo habitual y estable. En los Sinópticos hay divergencias en las fórmulas de consagración del pan y del vino y cabe distinguir dos grupos que, sin embargo, presentan similitudes; uno es el de Mateo y Marcos y el otro, el de Lucas y Pablo. Es probable que este último haya conservado la forma más antigua de la catequesis eucarística.

La cena pascual debía estar ya muy avanzada, quizás entre la segunda y la tercera copa ritual. En esos momentos Jesús introdujo algo nuevo, no habitual en la ceremonia, pues tomó una hogaza de pan ázimo, dio gracias, lo bendijo y repartió los trozos mientras decía: *Esto es mi cuerpo que se entrega por vosotros. Haced esto en memoria mía,* y poco más tarde, en el momento de bendecir la tercera copa: *después de la cena,* como señala Lucas, hizo lo mismo con el vino diciendo: *Esta copa es la Nueva Alianza, sellada con mi sangre que se derrama por vosotros.* El momento era dramático e insólitas las palabras, pero nada sabemos acerca de la impresión que causaron en el ánimo de los presentes.

La iconografía de esta escena trascendente aparece ya formulada en los siglos tempranos de la Edad Media, pero es a partir del Renacimiento cuando adquiere su plenitud representativa. Con el movimiento contrarreformista se convierte en un tema dialéctico y significativo desde el punto de vista teológico. En muchos casos, la mesa adquiere el carácter de un altar.

A excepción de los dos grandes cuadros atribuidos sin mucho fundamento a Diego de la Puente, los del refectorio de San Francisco de Lima y de la Catedral de Santiago de Chile, en los que se advierte un marcado interés por la anécdota y los detalles veristas, los demás se caracterizan por su medianía y la carencia de hondura psicológica de los personajes. Sólo algunos apóstoles han sido individualizados, la figura de Jesús es un estereotipo y sus discípulos, en más de un caso, quedan impávidos ante las solemnes palabras pronunciadas por el Maestro.

No es ajeno a esta situación el hecho de que en muchos casos los cuadros son copia total o parcial de grabados, ya sea el de Boëce de Bolswert (Museo Metropolitano, Nueva York) –que reproduce la tela de Rubens de la Galería de Brera (Milán)–, muy exitoso en los talleres coloniales, o los más raros que difundieron la serie de los siete sacramentos pintada por Poussin para de Chantelou.[312] Eco del primero, a cuyo influjo tampoco escapó Murillo,[313] es el gran cuadro de las carmelitas de Cuzco (Perú) en el que el modelo fue convertido en una composición apaisada como lo había hecho Vázquez y Ceballos en su lienzo del Sagrario de Bogotá (Colombia).

Copia de Poussin es la pintura de la iglesia parroquial de Acajete (México), compañera de otra de la misma serie, "La comida en la casa de Simón", que representa el sacramento de la Penitencia.[314]

Miguel Cabrera destinó dos lienzos a este asunto en la sacristía de Tepotzotlan, uno para la consagración del pan y otro para la del vino. La primera es una composición reposada, so-

[311] 1 Co. 11, 23-29.

[312] Colección del Duque de Sutherland, Edimburgo, grabados por Jean Pesne y Benoit I Andrau.

[313] Pintura de la iglesia de Santa María la Blanca, de Sevilla.

[314] Fueron pintadas a devoción del capitán Francisco Paredes. Cf.: Francisco de la Maza: *La capilla de San José Chiapa,* Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1960, pp. 22-23. Otra copia similar se encuentra en el monasterio de las concepcionistas de Lima (Perú), reproducido en: *Pintura Virreinal,* Banco de Crédito del Perú, MCMLXXIII, p. 50. En ambos casos el traslado del modelo denota las falencias propias de maestros secundarios del siglo XVIII.

Miguel Cabrera, *La consagración del pan*, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.

Miguel Cabrera, *La consagración del vino*, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.

lemne como una celebración litúrgica. Jesús está en el eje central, sentado en sillón de alto y barroco respaldo y en el momento de pronunciar las palabras consagratorias sobre la gran hostia que sostiene a la altura de su pecho, de la cual emana la luz que ilumina la escena. A excepción de Judas que da la espalda a la mesa,[315] los demás asistentes muestran una emoción contenida y devota como lo demuestra la filacteria que sale de la boca de uno de los apóstoles, que reproduce el versículo que se canta en las solemnidades eucarísticas, tomado del Libro de la Sabiduría: *Nos diste el pan bajado del cielo.*[316]

La pintura dedicada a rememorar la consagración del vino es diferente de la anterior. Jesús sostiene un gran cáliz en el momento que pronuncia las palabras consagratorias, al tiempo que eleva su mirada hacia lo alto. Han desaparecido de la mesa los restos de la comida ritual y sólo quedan la fuente con el Pan y algunos platos. Los discípulos no están sentados, sino reclinados en el triclinio y sus actitudes denotan la sorpresa que han suscitado las palabras del Señor, acción subrayada por los textos de las cintas parlantes. Dice Este: *Tu eres para mí Esposo de sangre*[317] y Juan, conmovido, agrega: *La sangre del Señor nos limpia de todo pecado.* En el lado opuesto se ve a Pedro, admirado, que dice: *Ahora has servido el vino bueno*[318] y un Apóstol repite un versículo del salmo 104: *El vino alegra el corazón del hombre.*[319]

Acentúa el dinamismo de la escena el gran cortinado rojo que pende del techo asimétricamente. Un sirviente, ubicado en primer plano, deposita un ánfora en el suelo.

- Juan Correa, siglo XVII, convento de San Agustín, Atlixco, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia parroquial, Acajete, México.
- Miguel Cabrera, siglo XVIII, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan, México.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, Sagrario, Bogotá, Colombia.
- Diego de la Puente (atrib.), siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Marcos Zapata (atrib.), siglo XVIII, Catedral, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Diego de la Puente (atrib.), 1652, Catedral, Santiago, Chile.
- Anónimo cuzqueño? del siglo XVII, monasterio de Santa Rosa, Santiago, Chile.
- Antonio Francisco Lisboa, el Aleijandinho, siglo XVIII, Santuario del Bon Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, Brasil.

La "oración sacerdotal"

Conocemos este episodio por el testimonio de Juan.[320] Antes de retirarse del Cenáculo Jesús pronunció esta emocionada petición al Padre, levantando los ojos al cielo y rogando por sí, en primer término, luego por sus discípulos y finalmente por todos los que creen en Él. Es la gran

[315] Mucho se ha discutido si éste se hallaba aún en la mesa y, por ende, participado de la Eucaristía. En la secuencia de los hechos narrados por Mateo y por Marcos, primero se relata la denuncia por parte de Jesús de la infidelidad de Judas y luego la institución de la Eucaristía. En Lucas las acciones son relatadas en sentido inverso y, si seguimos a Juan, la revelación al Discípulo Amado es anterior y en ese momento el traidor salió del Cenáculo.
[316] Sb. 16, 20.
[317] Ex. 4, 25.
[318] Jn. 2, 10.
[319] Sal. 104 (103), 15.
[320] Jn. 17, 1-26.

oración de intercesión cuando ya *todo estaba* consumado y debía cumplirse la etapa final de su misión redentora.

En el conjunto de Tepotzotlan Jesús eleva sus manos juntas en un gesto expresivo y a su influjo los Apóstoles lo acompañan piadosamente en la oración, excepto Judas que, ubicado, como en algunas de las otras escenas, en la penumbra y en uno de los extremos de la mesa, da las espaldas a su Maestro aunque, como se dijo, algunos opinan que el traidor ya había dejado el convite, poseído por Satanás.

– Miguel Cabrera, siglo XVIII, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlan , México.

LA COMUNIÓN DE LOS APÓSTOLES

En los primeros mosaicos bizantinos este tema presenta un marcado carácter ritual, pues el Salvador da la comunión (*Koinoma*) según la costumbre griega, es decir, bajo las dos especies. Otro tanto ocurre con algunas representaciones occidentales como las de Fray Angélico, Justo de Gante o la posterior del *Spagnoletto.* La intención de tales pinturas es dogmática y por ello se diferencian de las que se ha dado en llamar "históricas".

Para algunos autores el carácter ritual se apoya en ciertos salmos, como el 109 que se rezaba en las vísperas del domingo, cuyo versículo cuarto dice: *Juró el Señor y no se arrepentirá: ¡Tú eres sacerdote eterno según el orden de Melquisedec!* o el noveno del salmo 33: *Gustad y ved cuán bueno es el Señor.*

En los ejemplos europeos el Cenáculo se transforma en un ámbito eclesial y lo mismo ocurre en un caso raro que hemos podido registrar en América. Se trata de una silla de manos existente en Brasil destinada a llevar el viático, mueble lujoso e infrecuente, dado que muy pocas iglesias lo poseían. En el panel inferior de la puerta se ve a Jesús distribuyendo las hostias consagradas a los Apóstoles, junto a una mesa cubierta por un mantel blanco que se advierte entre las nubes que aparecen en el fondo. Algunos de los discípulos reciben la Eucaristía de rodillas mientras otros están de pie. Las nubes ocupan el espacio del Cenáculo, los ángeles adoradores y turiferarios subrayan el sentido litúrgico de la escena. Los demás paneles también muestran alegorías eucarísticas.

– Anónimo luso-brasileño del siglo XVIII, museo del Estado, Pernambuco, Brasil.
– Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de Ntra. Sra. del Pilar, Bahía, Brasil.

LA AGONÍA EN GETHSEMANÍ[321]

Los sinópticos tratan este pasaje evangélico con pocas diferencias. Después del canto de los salmos del Hal-lel,[322] con el que finalizaba ritualmente la celebración pascual, Jesús y los apóstoles dejaron el Cenáculo y se dirigieron al Monte de los Olivos ubicado al otro lado de la ciudad, para lo cual debían atravesar el torrente del Cedrón. Eran las diez de la noche, según algunos autores, o las nueve, como nos dice Interián de Ayala. Mientras iban de camino, les anunció que esa noche se escandalizarían de Él, cumpliéndose así las Escrituras: *Heriré al pastor y se dispersarán*

[321] Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-42; Lc. 22, 40-46; Jn. 18.
[322] Salmos 113 y 118.

La agonía de Gethsemaní, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

las ovejas de la manada,[323] pero de inmediato suavizó el anuncio, prometiéndoles su reencuentro después de la Resurrección.

Pedro, dejándose llevar por su natural vehemencia, aseguró que él jamás se escandalizaría, pero el Señor le aseguró que lo negaría tres veces esa misma noche antes de que cantara el gallo. Todos los discípulos insistieron en que nunca lo abandonarían aunque fuera menester llegar a la muerte.

Entonces, va Jesús con ellos a una propiedad llamada Gethsemaní[324] e insistió en que velaran para no caer en la tentación, y tomando consigo a los apóstoles Pedro, Santiago y Juan, se adentró en el huerto *como a un tiro de piedra* de la entrada. Comenzó a sentir una gran tristeza y sincerándose con ellos les manifestó el terrible estado de su alma angustiada, *triste hasta el punto de morir.* En medio de este conflicto, sabiendo Jesús que su Padre lo amaba, acudía a *los consejos y a las voces del amor, y ofreciendo a su Padre mismo los afectos más ardientes de su corazón, esperaba el consuelo que sabía le había de otorgar. Mientras el que esperaba del Cielo se difería, se levantó y fue a buscar a sus discípulos, quería hablarle de sus penas y consolarse con ellos comunicándoselas, pero los halló todos dormidos y se vio precisado a despertarlos. ¡Triste consuelo para un afligido que necesita alivio y va a buscarlo en sus amigos!*[325]

Por tres veces, dejando su acongojada oración, fue hacia ellos y su soledad fue total. Finalmente, ante la proximidad de los que iban a prenderle, los despertó.

Los elementos que componen la iconografía de este asunto han permanecido invariables desde la Edad Media tardía: el huerto iluminado por la luz de la Luna, Jesús en oración, el ángel que lo consuela, los Apóstoles dormidos y, en la lejanía, Judas y sus acompañantes que entran por la puerta del cerco. El ámbito es un lugar rocoso,[326] poblado de árboles –que se supone son los olivos que dan su nombre al monte– que dejan entrever a lo lejos la ciudad de Jerusalén.

También se ve el cerco en forma de empalizada (que en las pinturas medievales aparece formado por ramas entrelazadas) que delimita el perímetro del huerto donde Jesús concurría para dedicarse a la oración; por lo tanto, lugar conocido por Judas, quien aparece en la puerta, conduciendo a quienes prenderían al Señor. Aunque infrecuente, es posible ver más allá de la empalizada el puente sobre el Cedrón, por donde cruzan los soldados, que dará lugar a otro episodio del ciclo de la Pasión.

La escena se desarrolla durante la noche, como ya se dijo. Está iluminada por la luz de la Luna en creciente, próxima al plenilunio, generalmente surcada o semicubierta por nubes que acentúan el drama. Interián reprocha a aquellos que representan la Luna creciente diciendo: *...pero sepan todos que en aquella noche estaba* [...] *muy cerca de su plenilunio, o ya se contara éste, de la misma conjunción y desde que empezaba la luna nueva, o bien desde que se descubría o aparecía, lo que no sucede sino después de un día de su conjunción* [...] *Baste saber que la fiesta grande de la Pascua no la celebraban los Judíos sino en el día catorce de la luna de mes, según lo mandaba la ley...*[327] En un cuadro de Santa Teresa de Cuzco la Luna aparece como un cuarto creciente, del modo que critica –con razón– el citado autor; sin embargo, aparece así en uno de los grabados de Jerónimo Wierix, de donde ha sido copiado. Pertenece a la serie: *Passio Domini Nostro Iesu Christi,* bastante difundida en la región andina.

[323] Za. 13, 7.
[324] *Gath-Schemaní* significa "molino de aceite", pues allí había uno.
[325] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, cap. XXVI, p. 535.
[326] En la Edad Media se mostraba una roca con las huellas dejadas por las rodillas del Salvador.
[327] *Op. cit.*, Libro tercero, cap. XIV, p. 71.

Jesús está de rodillas, sumido en profunda oración, con las manos juntas o elevadas, según narra Lucas, aunque Mateo nos dice que *cayó rostro en tierra,* actitud excepcionalmente representada por los artistas, pero que corresponde con mayor propiedad a la terrible agonía que conmueve al Señor. También es frecuente comprobar que su rostro está surcado por gruesas gotas de sangre, como agrega Lucas: *y sumido en agonía, insistía más en su oración, su sudor se hizo como espesas gotas de sangre que caían en tierra.*[328]

A excepción del dibujo de Rembrandt[329] en el que Cristo es sostenido patéticamente por el ángel, o la tan conmovedora pintura de Goya para los Escolapios de Madrid, las demás representaciones de este asunto resultan anodinas y convencionales y siguen, con mayor o menor fortuna, la fórmula iconográfica conocida del ser angélico que aparece entre nubes sosteniendo el vaso de la amargura.

Jesús rogaba al Padre pidiendo *humildemente, angustiosamente, la limosna de un poco de compasión*[330] y es el momento de la aparición del ángel (citado por Lucas) que lo confortaba. Esa figura angélica,[331] unida a la imploración del Señor: *Padre, si quieres, aparta de mi esta copa...* se transformó en una metáfora, como dice Réau, pues la copa tiene forma de cáliz, que en ocasiones remata una crucecita. En otras se ha aumentado considerablemente el tamaño de la cruz, hasta el punto de que necesita de ayudantes celestiales para sostenerla. También pueden aparecer dos y cada uno de ellos sostiene o el cáliz o la cruz,

Mateo y Marcos dicen que Jesús tomó consigo a Pedro y a los hijos de Zebedeo, suponiéndose en consecuencia que se alejó de los restantes. El P. Luis de la Palma opina, sin embargo, que los demás apóstoles se quedaron "a la puerta" y la Madre de Agreda agrega que cuando todo se hubo cumplido, Jesús *los reunió a todos debajo de su cabeza* [...] *salieron al encuentro de los enemigos, enseñándoles en esto la virtud de una comunidad perfecta para vencer el demonio...*[332]

Los tres: Pedro, Juan y Santiago, dormidos y en diferentes actitudes, forman un grupo compacto, ubicado en una cierta lejanía para señalar aquello de que Jesús se había retirado *como a un tiro de piedra,* pero no es raro que también estén ubicados en un primer plano y que Pedro tenga una espada en la mano.

En este episodio, como en los restantes pasajes de la Pasión, el Señor ha debido aceptar, junto con la angustia, una total soledad y, aunque rogaba al Padre, éste permaneció oculto. Ello es mostrado en algunas pinturas coloniales con la presencia del Eterno en la forma habitual de busto pero haciendo el gesto de compasión y como encerrado en un cerco de nubes oscuras, con lo cual se da a entender su silencio y alejamiento. En ciertos casos también se ve el Espíritu Santo.

- Juan Correa, siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Juan Correa, siglo XVII, col. priv., México.
- Anónimo guatemalteco del siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Antigua, Guatemala.
- Bernardo Bitti, siglo XVI, Museo de Arte, Lima, Perú.
- Anónimo limeño del siglo XVII, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.

[328] Este detalle es particularmente acentuado en una pintura de la iglesia limeña del Pilar en cuyo letrero se lee: *Sudó sangre el Redentor / en el guerto y su agonía / declaró cuanta sería / tu ingratitud a su amor.*

[329] Col. Heseltin, Londres.

[330] José Camón Aznar: *La Pasión de Cristo en el arte español,* BAC, Madrid, MCMXLIX, p. 21.

[331] Según San Buenaventura el ángel era Miguel, versión que repiten la Madre de Agreda y el jesuita Ribadeneyra.

[332] Luis de la Palma: *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los Cuatro Evangelios,* Madrid, 1704, p. 6. y María Jesús de Ágreda: *La Mística Ciudad de Dios,* libro VI, cap. XIII, párrafo 1225, Madrid 1970-1982. También Louis Réau: *op. cit.,* p. 429, informa que los doce (?) Apóstoles ya figuran en marfiles del siglo XIV.

- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo del siglo XIX, iglesia del Pilar, Buenos Aires, Argentina.
- Antonio Francisco Lisboa, el Aleijandinho, siglo XVIII, Santuario del Bon Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, Brasil.

EL BESO DE JUDAS Y EL PRENDIMIENTO[333]

Los dramáticos momentos con los que se inicia la Pasión de Jesús son descriptos de modo similar por los Sinópticos, aunque unos enfatizan ciertos aspectos y otros dan a conocer detalles singulares. Entre estos últimos se deben recordar la curación de la oreja de Malco, el sirviente del Pontífice, y la caída de los integrantes de la cohorte que va a prender a Jesús, por cuanto a veces han sido tratados separadamente en la iconografía del ciclo en cuestión.

Judas, que había vendido a su Maestro por treinta monedas, guió a los soldados y a los enviados del Sanhedrín al lugar de Gethsemaní. *Marchaba el falso Apóstol al frente de una compañía de soldados, ministros o alguaciles que le dieron los pontífices de los fariseos, los cuales traían linternas y hachas y la turba de gente armada con espadas, palos y garrotes, acompañada de oficiales de la guardia del gobernador.* Llegaron cuando el Señor estaba hablando con los suyos y como si fueran a enfrentar a un ejército.

Al acercarse, el traidor lo saludó diciendo: *Salve Rabí* y le dio el beso que era la señal. Una tradición iconográfica secular representa a Judas besando a Jesús en el rostro. Si bien los evangelistas no brindan detalles al respecto, la costumbre judía mandaba que el discípulo besara la mano de su maestro. Dice Ricciotti que *aquel pudor de simulación era también un resto de su amor a Jesús, amor entonces sofocado por el del oro. En cambio, pocas horas más tarde, el amor por el oro sucumbirá y la traición será renegada, pero el amor a Jesús no será bastante puro y fuerte para solicitar su perdón.*[334]

Cristo, que sabe lo que ocurriría después, le respondió: *Amigo, ¡a lo que estás aquí!*[335] como queriendo abreviar las convenciones hipócritas y obligarlo a hacer aquello para lo cual había ido. Dirigiéndose a los demás preguntó: *¿A quién buscáis?*, a lo que le respondieron: *A Jesús el Nazareno*, replicando el Señor: *Ya os dije que soy yo. Si me buscáis a mí, dejad ir a éstos.* Entonces se apoderaron de Él.

- Juan Correa, siglo XVII, iglesia de San Luis Obispo, Tlamanalco, México.
- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de Santo Domingo, Zacatecas, México.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo limeño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Huanoquite, Cuzco, Perú.
- Isidoro de Moncada, siglo XVIII, iglesia parroquial, Ayaviri, Perú.[336]

[333] Mt. 26, 47-56; Mc. 14, 43-52; Lc. 22, 47-53 y Jn. 18, 2-11.

[334] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 637. Entre las escenas que cubren la bóveda del Santuario de Atotonilco (México) se encuentra esta del Beso de Judas. Siguiendo una muy antigua tradición, se ve al demonio sobre la espalda del Traidor.

[335] Mt. 26, 49.

[336] Este lienzo como el antes citado de San Francisco de Cuzco, copia el grabado de Jerónimo Wierix para el libro del P. Nadal.

El prendimiento de Cristo, El Carmen (Jujuy), Argentina.

Pedro hiere a Malco

Cuando Pedro cayó en la cuenta de lo que estaba ocurriendo, sacó la espada y con ella atacó a un sirviente del pontífice llamado Malco, al cual le cortó la oreja derecha[337]. De hecho, San

Prendimiento de Cristo y Pedro hiere a Malco, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

[337] Según Ricciotti el nombre Malco o Malico, que significaba "reinar", era de origen nabateo.

Pedro llevaba una espada, quizás sea una de las que mostraron a Jesús en el Cenáculo y es probable que los rabinos permitieran llevar dichas armas durante el reposo sabático.

Este hecho figura siempre juntamente con la escena del beso de Judas o del prendimiento y en ellas se ve a Malco que ha caído de espaldas a consecuencias del embate de Pedro, y se retuerce en el suelo tratando de esquivar la espada que el Apóstol blande sobre él y sin abandonar la linterna que terminó por constituirse en su atributo iconográfico, como se ve en las representaciones simbólicas de la Pasión.

- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, Monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Antonio Francisco Lisboa, el Aleijandinho, siglo XVIII, Santuario del Bon Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, Brasil.

JESÚS CURA LA OREJA DE MALCO

Es éste un episodio escasamente representado. Los esbirros del Sanhedrín rodean a Jesús, que está curando la oreja de Malco, el cual no ha abandonado la linterna con la que habitualmente se lo identifica. A su lado, Pedro envaina la espada, como se lo había ordenado el Señor, al tiempo que le decía: *Guarda tu espada, por el que a hierro mata a hierro muere.*[338]

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño, siglo XVII, capilla de Jesús, Talavera, Cuzco, Perú.[339]

LOS SOLDADOS CAEN DE ESPALDAS

Asunto tomado de Juan 18, 6. Jesús que sabía todo lo que iba a suceder, se adelanta y pregunta: *¿A quién buscáis?* Le contestaron: *A Jesús el Nazareno.* Díceles: *Yo soy*... Cuando les dijo: *Yo soy* retrocedieron y cayeron en tierra.

La Madre de Agreda, en su conocido tratado, dice que *no sólo fueron derribados los soldados, pero los perros y algunos caballos que iban, todos cayeron a tierra, quedando inmóviles como piedras. Y Lucifer con sus demonios también fueron derribados y aterrados entre los demás.* Es interesante la alusión a los perros, la que, según Réau,[340] está tomada del versículo 17 del salmo 22: *Perros innumerables me rodearon, una banda de malvados me acorrala como para prender mis manos y mis pies.*

Los soldados y demás participantes visten armaduras y arreos militares del siglo XVI, convencionalismo derivado de modelos conocidos en América. En Perú, particularmente, debe haber circulado el cuaderno grabado por Antonio Wierix sobre dibujos de Martín de Vos, intitulado: *DOMINICAE PASSIONIS MYSTERIA,* como lo demuestran varios cuadros registrados.

[338] Inscripción en Santa Teresa, de Cuzco, inspirada en Mt. 26, 52.

[339] Es ésta una rara pintura que imita la europea y en la cual se destaca el soldado de fuerte musculatura ubicado en un primer plano, a espaldas del observador, y que recuerda al verdugo de la "Decapitación del Bautista" pintado por Andrea del Sarto para el *Chiostro dello Scalzo* de Florencia. Por su factura integra un grupo de cuadros un tanto insólitos en el medio cuzqueño.

[340] *Op. cit.*, Tomo segundo, II, p. 434.

– Anónimo limeño del siglo XVII, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
– Anónimo peruano del siglo XVIII, colección del Banco Industrial del Perú, Lima, Perú.
– Anónimo arequipeño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú.

HUIDA DE LOS DISCÍPULOS

Los apóstoles, y más tarde Pedro, huyeron asustados y cobardemente. Marcos agrega la presencia de un joven que había seguido a Jesús, cubierto por una sábana, y que al ser apresado por los soldados fugó desnudo, dejando en manos de los captores el improvisado vestido.

Algunos autores identifican a este misterioso personaje con Santiago el Menor, que, según una tradición, se parecía mucho a Jesús, hasta el punto de que lo confundían con Él,[341] y no faltan comentaristas que suponen es el mismo Marcos. Autores más modernos opinan que puede ser un simpatizante, quizás el dueño del huerto, que estaba durmiendo y se levantó de la cama sorprendido por el ruido y la gritería de la turba; y también por el hecho de dormir con sábanas, lo cual lo ubica entre la gente de buen pasar.[342] Además, debía ser muy conocido del Señor pues éste se retiraba con frecuencia a dicho lugar.

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, col. priv., Lima, Perú.

EL PASO DEL CEDRÓN

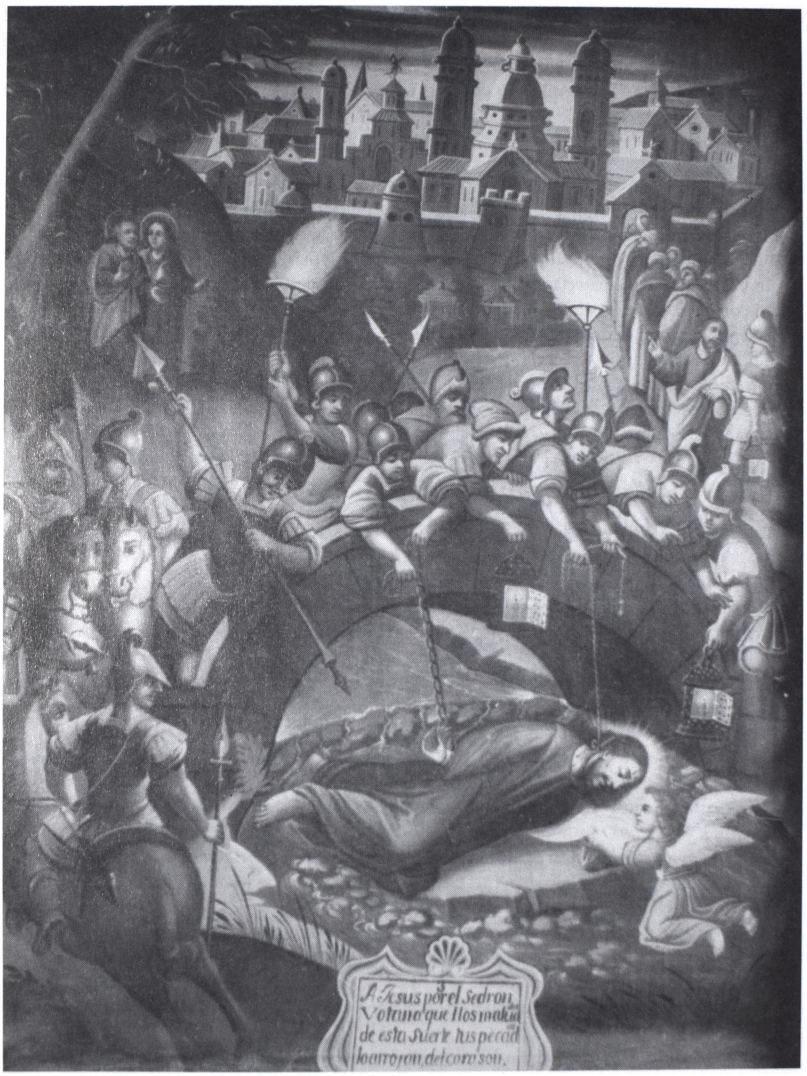
Las representaciones de este episodio pueden ser consideradas como otras de las rarezas iconográficas que aparecen en la pintura americana colonial. Se han podido registrar ejemplares en México, Ecuador, Perú y Bolivia, y se trata de una invención piadosa, probablemente del siglo XV, si no es anterior, relacionada con el versículo 7 del Salmo 109: *En el camino beberá del torrente, por eso levanta la cabeza,* que ha sido vinculado, en algunos casos, con la imagen del Mesías que bebe en el torrente de los sufrimientos o, por lo contrario, en de las gracias divinas. Asimismo, con el guerrero que se detiene a beber haciendo un alto en la persecución de sus enemigos.

El hecho transcurre de noche, en algún lugar del valle del Cedrón, cuando Jesús, después de haber sido aprehendido por los esbirros del Sanhedrín en el Huerto de Gethsemaní, es llevado a la ciudad y para ello tienen que atravesar nuevamente el torrente o arroyo del mismo nombre.[343]

Juan señala que el Señor iba a menudo a ese huerto ubicado en la colina o Monte de los Olivos. Algunos autores suponen que pertenecía a la familia de Marcos, poseedora también de la casa del Cenáculo y que, probablemente, fuera dicho evangelista el joven que estaba presente cuando Cristo fue tomado prisionero y que, para salvarse, tuvo que huir desnudo pues estaba cubierto solamente por la sábana que le arrancó un soldado.[344]

Para ir a Gethsemaní desde el Cenáculo, ubicado en el lado opuesto de la ciudad, se debía atravesar el barrio de Siloé, bajando en parte por una calle escalonada y salir por la puerta de

[341] Louis Réau: *op. cit.*, Tomo segundo, II, p. 437.
[342] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 642.
[343] Jn. 18, 1-2.
[344] Mc. 14, 51.



El paso del Cedrón, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

El *paso de Cedrón*, col. privada, Lima, Perú.

la Fuente, dirigirse hacia el norte y cruzar el Cedrón. Una vez preso, Jesús ha debido rehacer ese camino que hoy se llama de la Cautividad.

El torrente o arroyo nace cerca de la tumba de los Jueces y corre entre la ciudad de Jerusalén y el Monte de los Olivos. La etimología del nombre no es muy bien conocida y ha sido traducido como "sombrío" u "oscuro". Posteriormente, en el siglo IV se ubicó el Valle de Josafat o Valle de la Decisión donde, según Joel,[345] tendrá lugar el Juicio Final. Era también el lugar donde se quemaron los ídolos.

La mayor parte de los autores consultados hacen referencia al camino de regreso desde el Huerto a Jerusalén recorrido por Jesucristo para ser llevado a la casa de Anás y algunos apro-

[345] Jl. 4, 1-2.

El paso de Cedrón, col. privada, Buenos Aires, Argentina.

vechan la oportunidad para referirse a esta creencia de modo despectivo. Es el caso de Interián de Ayala,[346] que dice: *Mas, el que se pinte arrojado de una puentecilla a aquel arroyo que está junto a Jerusalén y media entre dicha ciudad y la granja o huerto de Getsemaní, que en las Escrituras se llama "arroyo del Cedrón", es objeto de pías meditaciones y (si se quiere) de revelaciones, las que como no las tengo por muy dignas de reprehensión una vez pintadas, tampoco persuadiré con facilidad que se pinten.* El P. Luis de la Palma, autor muy leído en el siglo XVIII, no se refiere directamente a esta creencia sino a las invenciones piadosas, en general, entre las que se puede incluir la que tratamos. Dice: *Porqué, de qué sirve en la Pasión del Señor exagerar y decir cosas que no pasaron, no más que el mover al vulgo a las lágrimas y a compasión como si la verdad de lo que pasó y de lo que cuentan los Evangelistas no hubiese sobrados motivos para llorar y compadecerse...*[347]

La fuente más antigua registrada serían unas xilografías alemanas del siglo XV, que sugestivamente muestran a Jesús, atados los brazos y las piernas, que cae de bruces sobre el torrente, es decir de modo muy semejante a las pinturas de Atotonilco y a las peruanas.[348] Otra fuente gráfica son las láminas del libro del jesuita flamenco Jodocus Andries intitulado: *Perpetua crux sive Passio Jesu Christi Perpetua crux Jesu Christi* [...] *Antuerpiae*, 1652. La vigésima consideración[349] como todas las del libro, está dividida en cuatro partes. Las citas bíblicas y literarias que se refieren a este tema, y que figuran al pie del grabado, han sido tomadas de Juan 18, 1 y de una descripción de Jerusalén. La segunda parte se refiere al personaje bíblico *Typus*, cuya vida o carácter permiten establecer un cierto paralelismo con el pasaje en cuestión. En este caso es David y la cita procede de 2 S. 15, 23,[350] que narra cómo David se detuvo en el torrente Cedrón con los que huían al desierto con motivo de la revuelta de Absalón. Sigue el *Prototypon*: *"El Señor es llevado por la fuerza a través del torrente Cedrón, por donde antes había pasado con sus discípulos."* Termina con una oración en la que el fiel pide la gracia de someterse incondicionalmente a la voluntad del Señor.

El grabado nos muestra a Jesús medio sumergido en el agua, los brazos atados a la espalda con sogas de las que tiran dos soldados subidos a un pequeño puente.

También hallamos referencias a este paso en Palomino,[351] cuando se refiere a las imágenes aquerópitas y dice: *Y en tanto, solamente añadiremos las estampas que de sus sagrados pies y manos dexó señaladas en la piedra del arroyo Cedrón, cayendo sobre ellas Christo señor nuestro, quando lo arrojaron de la puente los infames ministros llevandole preso.* Sobre el asunto de la impresión de las manos y los pies de Jesús en una roca al que hace referencia Palomino, Juan Pagnot, que hizo el recenso y los suplementos al Tratado de Molanus, abunda en referencias a dichas huellas milagrosas así como a la relación con el paso de David por el mismo lugar y al citado versículo 7 del salmo

---

[346] *Op. cit.*, Libro tercero, cap. XIV, p. 74.

[347] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, p. 12.

[348] Rudolf Berliner: *Die Cedronbrücke als Station des Passionsweges Christi*, en *Festschrift für M. Andree-Eysn*, Munich, 1928, pp. 73-82. Agradezco a la embajada de la República Federal de Alemania la obtención de este trabajo. Francisco Stastny: "Modernidad, ruptura y arcaísmo en el arte colonial", en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, T. III, pp. 939-954, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1994. La escena pintada en uno de los paños de la bóveda de Atotonilco, va acompañada de los siguientes versos: *Al pasar por el puente/ del Cedrón, arrojan/ en sus aguas le ahogan/ tanto fiero in clemente/ sacando de repente/ ya casi ahogado/ con furia y acstirones* [sic]*/ a mi JESUS amado.*

[349] *Op. cit.*, p. 54 *Torrens Cedron*

[350] 2 R. 15, 23.

[351] Acisclo Antonio Palomino: *Museo Pictórico*, Libro segundo, Capítulo undécimo, p. 226, Poseidón, Buenos Aires, 1944. Molanus: *De Historia SS. Imaginum... Joanes Natalis Paquot, Recensuit, illustravit, supplevit...*, Lovaina, 1771, pp. 412-413.

109. Para ello se apoya en textos de Juan Bouchet, que relata un viaje por Tierra Santa, en Baronio y en Francisco Lucas *Brugensis.*

Otra fuente literaria que debe ser tenida en cuenta son unos Cantos anónimos de la *Pasion y Muerte de N. Sr. Jesucristo,* probablemente de fines del siglo XVII, hallados en la Biblioteca Nacional de Madrid, impresos *Con licencia: En Malaga, en la Imprenta de Joseph Gutierrez, Calle Nueva, donde se hallaran estos Cantos,* los cuales parecen reproducir una pintura de Franz Francken II. No se quiere decir con esto que haya una relación directa entre la pintura y dichos versos, sino que el asunto tuvo en la feligresía devota.

El paso del Cedrón, grabado del libro del P. Iodoco Andries: *Perpetua Crux...,* Amberes, 1652.

En el *Canto XX, Salida del Huerto a Casa de Cayfas*, el autor dice:

Ya los sayones crueles,
y la falsa compañía,
iba marchando con Cristo,
con grandes voces y gritas,
y con tanta polvareda,
que con ser noche se via,
vueltas de las linternas,
y espadas que relucían.
.....
Otros davan silvidos,
como cuando al Toro lidian,
por gastarle la paciencia,
para ver si la perdía;
y en este mal tratamiento,
tan encarnizado iban,
que el lugar a donde estaban,
ellos mismos no sabían,
hasta que al Cedrón llegaron,
que aqueste nombre tenía,
un cenagoso arroyuelo,
del agua que se perdía,
y como mal paso era,
estaba una puentecilla,
para pasar de la Huerta,
angosta, y mal prevenida,
y como la tropa toda,
por la puente no cabía,
y era menester espacio,
para tan grande avenida,
la Justicia,
y los soldados,
llevaban tanta codicia,
de encerrar presto en la
cárcel,
al verdadero Mesías:
por el cenagar lo
entraron,
sin guardarle cortesía,
ni repararon su daño
los que asido lo traían.
A donde el hediondo cieno,
que llegaba a las
rodillas,
fue causa a algunos
soldados
de gran contento y de
risa,
viendo la penosa entrada
y fatigosa salida,
dando el tropel en el
cieno,
sin mirar lo que hacían.
Allí fueron las risadas,
la mofa, y también la
grita,
y el mirar a el Nazareno,
para ver como salía.
Salió Christo maltratado,
y aquellos que con el iban
que codiciosas llevaban
la Santa Persona asida:
los quales enbravecidos,
y con diabólica ira,
a el Sacro Cordero echaron
la culpa y lo maldecían.

El cuadro de Francken II[352] y los cantos coinciden curiosamente. Cristo es arrastrado por el lodo y el agua del Cedrón, mientras el puente, que es pequeño, está ocupado por parte de los soldados. Uno de ellos tira de la soga atada a los brazos y otro, metido en el agua, hace lo mismo, dos lo fustigan con sogas y otro lo empuja con un pie puesto sobre la espalda. Detrás, en la penumbra, se ve otro puente más grande y, sobre él, un edificio abierto donde se desarrollan las entrevistas con Anás y luego con Caifás.

Lamentablemente, no se ha podido hallar el grabado, quizá español, que deben haber conocido Interián y Palomino y que ha dado origen a una pintura mexicana y a las cinco estudiadas en Perú y Bolivia, que parecieran vincularse con la citada pintura de Francken II y otra de un maestro bávaro del siglo XVI (publicado por Berliner) y los grabados alemanes a los que antes se hizo referencia. Ambos tratadistas se refieren a Cristo *arrojado* desde el puente y no arrastrado por el agua sucia. En efecto, todas ellas muestran un gran puente curvo,[353] que los pintores andinos han geometrizado hasta convertirlo en una semicircunferencia. Jesús ha sido sujetado mediante cadenas o sogas en el cuello, las manos y las piernas y es arrojado, colgando, en una inverosímil posición mientras un ángel o varios, según los casos, enjugan llorosos el rostro del Señor. Entre la soldadesca y los guardias del Sanhedrín está Malco, el sirviente del Pontífice que se distingue por la linterna que sostiene y con la cual ilumina la parte oscura del puente para faci-

[352] Se conserva en The Bob Jones University Gallery. También hay un dibujo de P. Cornelisz (1530) en la Albertina de Viena con la escena del Prendimiento, en cuyo fondo se ve un puente por donde pasan los soldados.

[353] Un puente semicircular sobre una corriente de agua, que se supone es el Cedrón, aparece en una lámina florentina grabada hacia 1460.

litar la tarea de un soldado que trata de hundir a Jesús en el agua con el extremo de la lanza. La escena se desarrolla durante la noche, como es obvio, y en un paisaje rocoso; hay pinturas que incluyen al grupo de los discípulos que huyen entre las anfractuosidades del terreno. En el fondo se ve la ciudad de Jerusalén.

Antonio Martínez de Pocasangre

– ~~Anónimo mexicano~~ del siglo XVIII, Santuario, Atotonilco, México.
– Anónimo quiteño del siglo XVIII, Filanbanco, Quito, Ecuador.[354]
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, ex colección Yofre, Buenos, Aires, Argentina.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño? del siglo XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.[355]
– Anónimo cuzqueño? del siglo XVIII, monasterio de Santa Clara, Cochabamba, Bolivia.

El proceso religioso

La iniciación del proceso tuvo lugar con la conducción de Cristo a Jerusalén y a la casa de Anás, proceso que se desenvolvió en dos aspectos diferentes basados, a su vez, en argumentos distintos. *La primera fase es religiosa: Jesús, acusado de delito religioso, comparece ante el tribunal nacional-religioso del Sanhedrín y allí es declarado merecedor de la muerte. Pero tal situación tiene un valor puramente teórico porque, como ya sabemos, el Sanhedrín no podía ejecutar las sentencias capitales que pronunciaba, si no eran individual y explícitamente aprobadas por el representante de la autoridad de Roma. Entonces, y para que la sentencia no quede estéril, el Sanhedrín se dirige al procurador romano y allí se abre la segunda fase del proceso que se desenvuelve, no ante los jueces precedentes, sino ante el tribunal civil del procurador. Además, los jueces anteriores comparecen en el nuevo tribunal en función de acusadores y aducen inculpaciones sólo en mínima parte religiosas y en su mayoría políticas.*[356]

Los romanos habían privado al Sanhedrín del poder decidir sobre la vida y la muerte de los individuos. Según el derecho de los judíos, Jesús debía haber sido lapidado y no crucificado.

Jesús ante Anás

Solamente Juan trata este episodio.[357] El proceso religioso se inició con el interrogatorio de Anás, a cuya casa fue conducido Jesús atado con sogas,[358] después de haber sido apresado en el Monte de los Olivos. Anás, hombre de mucho prestigio, había sido gran sacerdote y era suegro de Caifás, quien en esos momentos ejercía ese alto cargo. El interrogatorio, que no puede ser considerado como un procedimiento oficial, consistió en averiguar en qué consistía la doctrina que predicaba el prisionero y quiénes eran sus seguidores.

El imputado contestó con arreglo al derecho de gentes: en todos los pueblos, incluso el hebreo, un acusado no daba testimonio respecto de si mismo.[359] Dijo que había hablado públicamente en la Sinagoga, en el Templo, donde todos pudieron oírlo y que nada había enseñado a escondidas. Por lo tanto ¿por qué lo interrogaban a Él y no a los que lo oyeron?

La sabia réplica de Jesús debe haber sorprendido e irritado a Anás, pues uno de los guardias, como aclara San Juan, lo abofeteó diciendo: *¿Así contestas al Sumo Sacerdote?* Entonces respondióle Jesús: *Si hablé mal, da testimonio del mal, y si bien, ¿por qué me pegas?.*

Esta escena, escasamente representada en la pintura colonial, no es fácil de identificar, pues es posible confundirla con la siguiente entrevista de Jesús con Caifás, a quien fue enviado luego. Al parecer, Anás vivía muy cerca de su yerno, quizás separados por un patio o atrio, pero en la

---

[354] Se trata de una "Oración en el Huerto", en cuyo fondo se desarrolla la escena estudiada.

[355] Reproducida en: *Arte y Tesoros del Perú, Pintura Virreinal*, Banco de Crédito del Perú, Lima, MCMLXXIII, p. 139.

[356] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 644.

[357] Jn. 18, 12-24.

[358] Los pintores coloniales del siglo XVIII, tan proclives a un expresionismo exacerbado, pintan a Cristo sujeto con gruesas e inverosímiles cadenas, como se ve en la serie de la iglesia del Pilar de Lima.

[359] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 644.

Jesús en la casa de Anás, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

pintura andina, el Señor es recibido en una casa que tiene el aspecto de un palacio barroco. Está sentado en una especie de trono cubierto por un baldaquino, delante de una mesa donde hay una vela encendida para indicar que el hecho transcurre durante la noche. Otro elemento que no contribuye a la definición de la escena es la vestimenta que lleva Anás, pues, de acuerdo con convenciones medievales mantenidas en los grabados del siglo XVI (y aún los posteriores), aparece revestido con los ornamentos que correspondían a la más alta jerarquía sacerdotal, sin tener en cuenta que solamente Caifás era aquel año Sumo Sacerdote y que el acontecimiento no transcurría en un ámbito religioso.

El motivo concluyente de este asunto es el bofetón que recibe Cristo por parte de un sirviente o un militar vestido con armadura.[360] El guantelete o la mano, se constituyeron en un símbolo de la entrevista con Anás cuando se representó la Pasión de forma sintética, como más adelante se verá. Dicho símbolo persiste hasta nuestros días en ciertas expresiones populares, como son las cruces pintadas de varias partes de América y la paraliturgia en la que se desarrolla la Pasión y que tiene lugar los Viernes Santos en lo que fue misión de Trinidad (Paraguay). Antes de la aparición de Cristo cargando con la cruz, personificado por un habitante del lugar, el coro canta una curiosa y quizás muy antigua melopea y, a medida que se describen los distintos pasos, éstos son señalados mediante símbolos: el Prendimiento, la linterna de Malco; la Bofetada en la casa de Anás, una mano; la Flagelación, unos látigos, y así los demás, siguiendo la antigua simbología medieval.

Respecto del guante de hierro o la mano, Ludolfo de Sajonia dice: *Mas apenas hubo acabado su respuesta, cuando uno de los ministros que estaban allí presentes levantó su atrevida mano y dio una tan terrible bofetada al mansísimo Jesús, que no sólo se estremecieron los presentes, sino que, como asegura el Beato Alberto Magno, retembló el Cenáculo todo, y María Santísima que estaba encerrada en él, sintió estremecerse y casi desfallecer enteramente su corazón purísimo por la violencia del golpe; porque fue dado armada la mano con un guante de hierro...*[361]

Ello, explica el gran cardenal, impreso en la mejilla derecha de Jesús, infaltable en las imágenes coloniales, con un corte sangrante o una herida profunda cuyos labios abiertos dejan ver el hueso malar.

El guardia citado por el Evangelista se transformó en un soldado romano y, al respecto, es bueno recordar las consideraciones de Interián de Ayala acerca de que a un judío no le era permitido usar ese tipo de armadura –*ni aunque lo hubiere querido se lo hubieran permitido*– y también porque ese tipo de armadura no era el propio de los soldados romanos, que no lo conocieron, sino el usado en Europa partir del siglo XIV.

Según ciertos comentaristas, entre ellos San Vicente Ferrer, el que le dio la bofetada lo hizo con tal fuerza que Jesús cayó al suelo y así se ve en algunos casos, hecho que algunos rechazan indignados, pues era *inconcebible que un siervo vilísimo* [...] *diera un bofetón a Dios.*

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

[360] Una tradición identifica al guardia con Malco.
[361] *Op. cit*, Libro tercero, p. 543.

JESÚS ANTE CAIFÁS[362]

Es asunto tratado por los cuatro Evangelistas. Mientras Jesús estaba en la casa de Anás, varios miembros del Consejo, informados ya de los últimos acontecimientos, habían ido a la casa de Caifás. Llegado el Salvador, comenzaron a interrogarlo, aunque la junta oficial tuvo lugar alrededor de las cinco de la mañana, *apenas se hizo el día,* como dice Lucas. Ahí le llevaron *helado de frío y desfigurado el rostro de los golpes y salivas; mesado el cabello y la barba, sus mejillas señaladas de cardenales y todo afeado con la sangre cuajada y helada que de los golpes le había salido.*[363]

El Sanhedrín entero, es decir los tres grupos que lo integraban: ancianos, sumos sacerdotes y escribas, se reunió en el local que se encontraba en la *explanada del Templo, en su zona suroeste* y abría las puertas al amanecer.[364] Buscaban testimonios que condenaran al Señor, pero no los hallaron, pues los falsos testigos no coincidieron entre ellos. Aludían a las palabras referidas a la destrucción del Santuario, su reedificación en tres días y el reemplazo por otro no hecho por manos humanas. Mientras tanto, Jesús nada respondía.

Finalmente, Caifás le preguntó: *¿Eres tu el Cristo, el Hijo del Bendito?* a lo que respondió Jesús: *Sí yo soy, y veréis al Hijo del Hombre sentarse a la diestra del Poder y venir entre las nubes del cielo.*[365] Entonces, Caifás clamó y se rasgó las vestiduras, signo éste de gran duelo o indignación, y el Maestro fue considerado blasfemo y, por lo tanto, reo de muerte.[366]

Por lo general este tema es representado en el momento final de la entrevista, cuando Caifás se rasga la túnica. Es habitual que el Sumo Sacerdote, como personaje prominente, se encuentre sobre una tarima que eleva el sitial cubierto por un baldaquino, ubicado en un recinto amplio y lujoso como aconseja pintar el español *Interián: ...es menester pintar el palacio de Caifás magnífico, según la grande autoridad que tenía en el pueblo: en la sala interior, que ha de ser bastante capaz y espaciosa, se deben sentar en sus bancos los ancianos y el mismo Pontífice Caifás en su trono y con ambas manos rasga sus vestiduras.*[367]

Hay casos en los que se repite la figura del soldado en el momento de golpear a Cristo o le da un puntapié o lo arroja al suelo.

- Baltasar de Echave Rioja, atrib., siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Anónimo limeño? del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

[362] Mt. 26, 57-66; Mc. 15, 53-64; Lc. 22, 68-77; Jn. 18, 12-24.
[363] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, pp. 176 y 177.
[364] *Biblia de Jerusalén*, p. 1492, Nota 22 66 (c).
[365] Mc. 14, 60-62.
[366] La respuesta de Jesús no fue blasfema. Además, la Ley prohibía a los sacerdotes rasgarse las vestiduras, como se lee en Levítico 21, 10. Cf. Ricciotti: *op. cit.*, pp. 649-650.
[367] *Op. cit.*, Libro tercero, p. 76.

Jesús es castigado ante Caifás, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Negación de San Pedro

Tema conocido también como "Las lágrimas de San Pedro". Se lee en los Evangelios, más detalladamente en Lucas,[368] que antes de salir del Cenáculo para dirigirse al Huerto de Gethsemaní, el Señor anunció a Pedro su abandono y negación, como respuesta a la vehemente afirmación del discípulo de que no lo negaría ni se escandalizaría y que incluso lo seguiría a la cárcel si fuera menester. La réplica de Cristo no se hizo esperar: *Yo te aseguro: hoy, esta misma noche, antes de que el gallo cante dos veces, tú me habrás negado tres.*

Después del prendimiento del Maestro en el huerto, Pedro lo siguió de lejos junto con *otro discípulo* –que se supone con fundamento es el mismo relator, es decir, San Juan– que era conocido en la casa de Caifás y que *entró con Jesús en el atrio del Sumo Sacerdote.*

Pedro quedó afuera, junto a la puerta, y *entonces salió el otro discípulo* [...] *habló a la portera e hizo pasar a Pedro.* La muchacha le preguntó si era uno de los seguidores de Cristo, cosa que él negó, dirigiéndose a un rincón del patio donde los guardias habían hecho fuego, pues hacía mucho frío. La sirvienta, viéndolo allí volvió a repetir la pregunta, que alertó a los presentes, lo cual dio pie a la segunda negativa del Apóstol.

Había *transcurrido cerca de una hora*[369] cuando volvieron a interrogarlo, agregando que su modo de hablar denunciaba su origen galileo. Uno de los presentes, pariente de Malco, aquel a quien el discípulo le había cortado la oreja pocas horas antes, le gritó: *¿Acaso no te he visto yo en el jardín junto a él?* Pedro negó y renegó y el gallo cantó por segunda vez. Coincidentemente, en esos momentos Jesús era llevado al calabozo, pues había finalizado la sección nocturna y era menester esperar la apertura de la sala del Consejo. El Señor se volvió y miró a Pedro y éste recordó su predicción en el Cenáculo. Entonces, *saliendo fuera, rompió a llorar amargamente.*

Agrega el P. Luis de la Palma que *no sin causa permitió el Señor tanta flaqueza en el que tenía señalado para piedra fundamental de su Iglesia, y entre otras* [razones] *podemos considerar cuatro. La primera, porque ninguno confíe presuntuosamente de sí mismo* [...] *La segunda, porque ninguno desconfíe de Dios por caído que se vea* [...] *La tercera, porque quedase el mismo Apóstol humilde y mas recatado* [...] *La cuarta razón da San Gregorio* [...] *Para que aquel (dice este Santo) que había de ser Pastor de la Iglesia, aprendiese en su misma culpa como se había de compadecer de las agenas.*[370]

El tema de "las lágrimas de San Pedro", forma condensada –si se quiere– de su actitud cobarde, se difundió a partir del siglo XVI como una reafirmación de la doctrina católica de la necesidad de la contrición y de la penitencia y, por lo tanto, del sacramento de la confesión, negado por los protestantes. Muchos escritores, entre ellos Roberto Bellarmino, unieron la figura del Apóstol a las de la Magdalena, David y el Hijo Pródigo, como ejemplos de arrepentimiento.

Mientras en Italia y en otros países europeos se prefirió la versión histórica del hecho, según lo narran las Escrituras, en España y, quizás más aún, en América, se difundieron dos tipos iconográficos: uno, es el grupo formado por el Apóstol, llorando con las manos entrelazadas, de rodillas delante de Cristo atado a la columna. Así aparece en el grupo de la Catedral de Quito (Ecuador), atribuido al mítico Padre Carlos. Otro, más sintético, muestra al santo solo, en la misma actitud, o de busto, sosteniendo las llaves y junto a la columna con el gallo.

[368] Lc. 22, 31-34.
[369] Lc. 22, 59.
[370] *Op. cit.*, cap. XIII, p. 138.

Las alusiones al gallo son una constante en la literatura religiosa a partir del siglo XVI. Interián de Ayala dice que *se imprimió tan profundamente* en el corazón del Apóstol *el dolor de su delito, que en toda su vida cuantas veces oía cantar el gallo, postrándose de rodillas, derramaba lágrimas y pedía perdón por su pecado.*[371]

El primer tipo iconográfico citado –el del santo delante de Cristo atado a la columna– es, sin duda, una representación extemporánea, puesto que la flagelación tuvo lugar horas más tarde, durante la mañana del día siguiente. Pedro ya se había alejado de la casa de Caifás y los textos no indican donde se hallaba en esos momentos. *Tal vez el pobre San Pedro seguiría llorando amargamente su triple negación* [...] *Tal vez, replegado en el regazo contrito de su dolor y de su cobardía no se atreviera a acercarse al buen Jesús.*[372]

San Gregorio Nacianceno dice que durante toda su vida hizo penitencia y no comía sino unos lupinos y, cuanto más, unas yerbas o legumbres. Según otro autor, sólo se alimentaba de pan y algunas aceitunas.[373] También hace referencia a la abundancia de lágrimas, tanto, que sus ojos estaban como teñidos de sangre y que aquéllas acudían de inmediato cuando oía cantar un gallo, noticia ésta que Baronio recibe de Nicéforo.[374]

Uno de los modelos más copiados en América es el cuadro de Francisco Collantes, del cual hay versiones en México, el Perú y la Argentina. También en Europa se conocen copias de distinta calidad, como las de la Pinacoteca de Munich, el Museo de Valencia y otras en colecciones de Barcelona y Valencia.[375]

Los estudiosos españoles Pérez Sánchez y Angulo Iñíguez relacionan dicho lienzo con el que alguna vez formó parte del Apostolado de la iglesia de San Cayetano de Madrid, hoy desaparecido, y que sería, a su vez, copia del de Ribera, de la colección Delclaux, de Bilbao. La relativa abundancia de reproducciones existentes en tierras americanas hace pensar en la existencia de una estampa, pues algunas de ellas están invertidas, como es el caso del ejemplar del Museo Bello, de Puebla (México).

– Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de San Miguel del Milagro, Tlaxcala, México.[376]
– Padre Carlos, atrib., siglo XVII, capilla de Cantuña, Quito, Ecuador.
– Padre Carlos, atrib., siglo XVII, Catedral, Quito, Ecuador.
– Escultor anónimo quiteño del siglo XVII, monasterio del Carmen Bajo, Quito, Ecuador.
– Bernardo Bitti, siglo XVI, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo de Arte Religioso, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, parroquial, Acomayo, Perú.

[371] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, p. 131. Interián sigue en esto al P. Maldonado y éste, a su vez, a Clemente Romano o, más bien, al autor de *De gestis Beati Petri.*

[372] Pedro Cantero Cuadrado en: *Año Cristiano*, II, abril-junio, B.A.C., Madrid, MCMLXVI, p. 691.

[373] Ribadeneyra: *op. cit.*, Tomo tercero, p. 598.

[374] Sobre el gallo como símbolo del arrepentimiento y de la reconciliación, cf.: Felton Gibbson: "Two allegories by Dosso for de Count of Ferrara", *Art Bulletin*, Vol. XLII, Number four, 1965, p. 493.

[375] Cf. Alfonso Pérez Sánchez: "Algunas obras inéditas y nuevas consideraciones en torno a Collantes", *Archivo Español de Arte*, n. 139, Madrid, 1962. El original firmado fue dado a conocer por Diego Angulo Iñíguez: "Un San Pedro firmado por Francisco Collantes", *Archivo Español de Arte*, n. 91, Madrid, 1950.

[376] Es un caso muy interesante, pues el Apóstol aparece en un ángulo, recordando las tres veces que negó a su Maestro, las circunstancias y los lugares en que se dieron. Cf. Eduardo Báez Macías: *El Arcángel San Miguel*, U.N.A.M., México, 1979, lám. XXXI.

JESÚS ESCARNECIDO[377]

Finalizada la reunión en casa de Caifás y prácticamente decidida la suerte de Jesús, los sanhedritas se despidieron, *quedando todos de acuerdo de juntarse otra vez por la mañana en Concilio pleno, a concluir la causa y dar orden en la ejecución de la sentencia; y el sacrílego Pontífice e inicuo juez se fue a reposar a su aposento, dejando al inocente Cordero y Santo de los Santos encomendado a sus guardas y ministros. Los cuales le sacaron de la sala con gran tropel y mucha descortesía y debieron llevarle a algún otro aposentillo más oscuro, menos limpio y mal acomodado, donde como en cárcel le tuviesen aquella noche con prisiones y soldados de guarda.*[378]

Entre las tres y las cinco de la mañana, aquellos esbirros, cansados y furiosos por la mala noche pasada, se desquitaron haciendo al reo objeto de prolongadas befas y refinadas humillaciones. Fue abofeteado, escupido en la cara e injuriado. *Pasóse luego a los escarnios organizados e inteligentes, y se reprodujeron a costa de Jesús los juegos habituales en los niños, pero en forma dolorosa y atroz. Le vendaron los ojos y comenzaron a descargarle violentos golpes, preguntándole quién era el golpeador. Era el juego en que inocentemente se entretenían los niños griegos* [...] *Ejecutado sobre Jesús, tenía un valor sarcástico, ya que aquel profeta, que tantas veces había visto cosas escondidas y pensamientos ocultos, debía poder adivinar quién lo maltrataba. Y por ello se le decía a cada golpe: "Profetízanos, Mesías, ¿quién el que te hirió?" Otros, después, "le recibieron a varazos", según se expresa romanamente Marcos. Y, entre tanto, llovían sobre Jesús sin cesar salivazos, maldiciones y befas en profusión.*[379]

Esos momentos, raramente representados en la iconografía cristiana, se diferencian de un segundo episodio en el que Cristo es librado otra vez al arbitrio de la soldadesca después de la flagelación. En ambos casos puede aparecer con los ojos vendados, como señalan los sinópticos, pero en la casa de Caifás es ofendido por los judíos, mientras que en el Pretorio es escarnecido por los soldados de la guardia de Pilato. Además, carece de la corona de espinas y de la caña que debe llevar a guisa de cetro.

Solamente se han podido registrar tres obras peruanas, extrañas por cierto, relacionadas con esos momentos: dos en la ciudad de Lima y otra en la de Arequipa.

En la portería del convento limeño de San Francisco hay un gran "cajón"[380] que alberga un Calvario atribuido a Angelino Medoro y, en el interior de las puertas, divididas en cinco paneles cada una, hay otras tantas pinturas. En el anteúltimo panel del batiente derecho, se ve a Jesús, despojado de sus ropas, que ha sido echado al suelo por tres sayones de mala catadura que lo tienen sujeto con cadenas, lo golpean y le dan de puntapiés, pero carece de lastimaduras. La acción transcurre durante la noche, en una habitación oscura. Por la puerta abierta, se ve una parte de la ciudad, la Luna alta y, en la penumbra, la figura doliente de Pedro que ha seguido desde lejos a su Maestro.

La escena pintada en el panel siguiente nos muestra a Cristo en un ambiente lúgubre, iluminado por un hacha, con los ojos vendados, mientras es objeto de burlas por parte de un grupo de sayones y miembros del Consejo, según lo demuestra la semidesnudez de unos y los amplios mantos de los otros. Ambas composiciones son, como se dijo, rarezas iconográficas que se fundan en la reconstrucción realizada por escritores religiosos de lo ocurrido en esas horas terribles, a par-

[377] Mt. 26, 67-68; Mc.14, 65; Lc. 22, 63-65.
[378] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XII, pp. 126-128.
[379] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 651.
[380] En los siglos XVII y XVIII se llamaba cajón o caja, según fuera el tamaño de esos muebles, a unas hornacinas que guardaban imágenes, con puertas pintadas en su interior.

tir de la breve relación de los Sinópticos. Interián de Ayala señala que *hay muchos y muy graves autores, que son de parecer que muchas de las cosas sucedidas después en casa de Caifás acontecieron en casa de Anás, su suegro, y* agrega que dicho parecer fue impugnado por el jesuita Juan Maldonado, en *cuyos Comentarios sobre los Evangelios* se apoya con frecuencia.[381] Más adelante agrega: *Pero antes de concluir este punto, he de advertir dos cosas. La primera, que pertenece al mismo arte de la pintura, es que cuando se haya de pintar a Jesucristo sufriendo semejantes oprobios y contumelias, debe hacerse a la luz de una vela o pequeña hacha, por haber sucedido esto después de anochecido y cuando ya estaba bastante adelantada la noche, y había cantado el gallo. Más cuando se le haya de pintar delante del Pontífice y ancianos, y entregado a ellos, no se debe pintar así, sino siendo ya de día* [...] *La segunda es que, cuando se pinte al Señor tratado por los soldados y ministros tan cruel y contumeliosamente como hemos dicho, no se le ha de pintar quitadas las vestiduras, aún por lo que toca a los hombros y espaldas, como si no me engaño, lo he visto pintado en alguna parte. Pues como de esta desnudez nada nos han dicho los Evangelistas ni tampoco han hecho mención de ella los Santos Padres e intérpretes más graves, estaría cerca del error el pintarlo de este modo por antojo de los pintores.*[382] Tal sería el caso de la obra citada en primer término, así como la réplica hallada en Arequipa.

Las pinturas de las puertas del retablo limeño han sido atribuidas, sin razón, al italiano Angelino Medoro, a pesar de las evidentes relaciones con obras de Rubens y Van Dyck.

– Anónimo limeño? del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
– Anónimo limeño? del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
– Anónimo arequipeño del siglo XVIII, convento de Santo Domingo, Arequipa, Perú.

[381] *Op. cit.*, Libro tercero, Cap. XV, pp. 75-76.
[382] *Ibid.*, pp. 79-80.

JESÚS ANTE PILATO[383]

Todos los Evangelistas relatan este hecho fundamental que desembocará en la condena de Cristo. Cuando finalizó la temprana reunión del consejo, el Señor fue llevado ante el procurador romano, que en esos días se había trasladado a Jerusalén desde Cesarea. Los sanhedritas no tenían facultades para aplicar una pena capital y como sabían que Pilato no aceptaría el proceso por causas religiosas, gestionaron la iniciación de uno sobre bases nuevas, pero de índole política.

Era ya más entrado el día, cuando sacaron al Señor de el Concilio, y el rumor de lo que pasaba se había extendido más por el lugar, y así era mayor el alboroto y muchedumbre de gente que concurría a este espectáculo, dando ya por concluido este negocio y al Salvador por condenado a muerte, pues le había condenado todo el Concilio, y le llevaban atado al Presidente, para que ejecutase la sentencia. Y esto es lo que dice San Juan: Adducunt ergo Jesum a Caipha in praetorium. No porque le llevasen a las casas de Cayfás, porque no iba sino de las del Concilio, más tanto fue como decir, que esta vez salió el Señor de la jurisdicción Eclesiástica (cuya cabeza era Cayfás, como Sumo Sacerdote) y fue entregado a los Gentiles.[384]

Se lo delató como embaucador y revoltoso que pervertía con doctrinas falsas y *decía que no había que pagar el tributo al César, y Pilato, no haciendo caso a la primera acusación, que tocaba a su doctrina, porque no se le daba nada de lo que Cristo enseñaba* [...] *ni de la segunda, porque sabía que era mentira* [...] *le preguntó si era Rey de los Judíos y El le respondió: "Tu lo dices".*[385] Mientras tanto la turba soliviantada por los sanhedritas vociferaba fuera del recinto y no entraba *para no contaminarse y así poder comer la Pascua.*[386]

En las pinturas, Pilato aparece vestido como soldado romano o, lo que es más común, como un soberano oriental, sentado en un trono alto y suntuoso y no en la silla curul. Habla con Jesucristo que, en muchos casos, es arrastrado por el suelo.

- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Francisco, Cuzco, Perú.

JESÚS ENVIADO A HERODES

Mas cuando Pilato entendió que el Salvador era natural de Galilea y de jurisdicción de Herodes, que en aquellos días estaba en Jerusalén, enviósele para que fuese juez en aquella causa, queriéndose descargar en ella y hacerse amigo, que antes no lo era.[387]

[383] Mt. 27, 1-2; Mc. 15, 1; Lc. 23, 1; Jn. 18, 28.
[384] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XVI, p. 155.
[385] Ribadeneyra: *op. cit.*, Primera parte, p. 40.
[386] Jn. 18, 28.
[387] Ribadeneyra: *ibíd.*

Jesús ante Herodes, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Jesús ante Pilato, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Herodes lo recibió interesado, pues –por vana curiosidad– deseaba que realizara alguna suerte de magia o un portento en su presencia. *Empezaron pues los cortesanos y soldados de guarda del Rey a hacer burla y mofa del Salvador con dichos, donaires, con apodos, y con risadas, y puede también que con golpes, como se suele hacer con un tonto en palacio. Y mandóle vestir Herodes con una vestidura blanca, como a inocente o mentecato, y no quiso conocer su negocio, sino volverle a Pilato, y habiéndose querido salir los dos afuera, y eximirse de esta causa, se vinieron a concertar los dos en la muerte del Señor afligiéndole cada uno por su parte, y dejándole a la voluntad de el otro, cuando por razón de su oficio debía cualquiera de ellos absolverle.*[388]

Ante el silencio de Jesús, pues no respondió ni a sus preguntas ni a las acusaciones de los sacerdotes y escribas, lo envió de vuelta a Pilato con un *espléndido vestido*[389] que, según Mateo, era una clámide escarlata o púrpura, como dicen Marcos y Juan.

En esta última cuestión, la del vestido, radica la clave iconográfica que sirve para distinguir esta entrevista de las que se sucedieron entre el arresto en Gethsemaní y la salida al Gólgota. El texto griego califica a dicho vestido como "brillante" mientras que otros autores dicen que era "magnífico".[390]

La tradición repetida, desde antiguo, por los muchos escritores que trataron acerca de este paso, y cuya enumeración sería harto tediosa, indica que el vestido era "blanco", quizás por una particular traducción del término "cándido". La cuestión es que una interpretación lingüística tergiversó el texto evangélico y la clámide escarlata o púrpura se convirtió en la túnica blanca que distingue a Jesús en esta escena, puesto que, en muchos casos, el ambiente y la indumentaria de Herodes son similares a los de Pilato, convertido por los pintores coloniales en un dignatario oriental. Por otra parte, también en este caso Herodes está sentado en un trono.

Cabe considerar unos lienzos peruanos que reproducen el que Gerrit van Honthorst pintó en Roma hacia 1617 para Vicente Jiustiniani, obra celebradísima en su tiempo, de la cual se hicieron varias copias. Una de ellas es la que se venera en la Merced de Cuzco, con el título de "Señor de la Sentencia". Las otras se encuentran en las Nazarenas de la misma ciudad y en la Merced de Lima.

El cuadro de Honthorst, adquirido por la National Gallery de Londres, ha sido catalogado como "Jesús ante el Sumo Sacerdote". Ahí el Señor aparece revestido con la túnica blanca sobre la propia de color rojo. Ello es evidente, pues el hombro izquierdo aparece descubierto, como si el vestido blanco hubiera pertenecido a una persona de talla mayor y, por lo tanto, le quedara grande. Por otra parte, el color rojo o morado, es el color de las túnicas que, tradicionalmente, lleva Jesús en las escenas de la Pasión.

El personaje que lo interroga no es, evidentemente, el tetrarca Herodes. Además, la escena transcurre durante la noche, todo lo cual dificulta la correcta interpretación iconográfica de la obra. Como sabemos, Jesús fue devuelto a Pilato, que había constituido el Pretorio en la Torre Antonia, y de ahí salió para el Gólgota sin haber mediado ninguna entrevista con el Sumo Sacerdote.

– Lucas de Vedoya, atrib., iglesia del Santo Sepulcro, Cholula, México.
– Tomás de Merlo, atrib., siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Antigua, Guatemala.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

[388] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XVIII, p. 179.
[389] Lc. 23, 11.
[390] *Biblia de Jerusalén*, p. 1493, nota 23 11.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de Santiago, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.

JESÚS ES ENVIADO NUEVAMENTE A PILATO

Herodes, fastidiado, envió nuevamente a Jesús al procurador romano con el ropaje que le había dado para mofarse de las supuestas pretensiones de realeza.

Entre los escasos ejemplos registrados, se debe destacar el lienzo de las carmelitas de Ayacucho (Perú), verdadero mosaico compuesto por distintas escenas de tres grabados del libro del P. Nadal.[391]

En un inverosímil escenario hay una calle que separa el palacio de Herodes del Pretorio y por ella transita el grupo de groseros soldados que llevan a Jesús. En ambos extremos están el tetrarca y Pilato, vestido "a la oriental", que espera a Cristo.

Otra versión más ingenua y sencilla, muestra a Jesús, también llevado por una calle, semidesnudo y cubierto por el manto blanco del cual se habló antes. Es conducido por dos sayones que lo castigan y seguido por un personaje que lo señala, al parecer un sacerdote del Templo. En el fondo hay otra calle transversal y varias personas que contemplan la escena desde las ventanas.

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.

PILATO PRESENTA A BARRABÁS[392]

Pasaje descripto por los Evangelistas, pero es Lucas el que brinda mayor información. La costumbre ya establecida, permitía al gobernador liberar durante las celebraciones pascuales a un prisionero elegido por el pueblo.

Había un bandido, Barrabás, acusado de asesinato y sedición. Pilato propuso al pueblo elegir entre él y Jesús, pero la muchedumbre, incitada por los sacerdotes, se inclinó por Barrabás.

Las soluciones iconográficas pueden dar lugar a una composición que se desarrolla en un amplio escenario, o bien otra, más apretada, en la que sólo aparece el grupo integrado por Jesús, Pilato y Barrabás, además de algunos soldados. Estos se asoman a un balcón o antepecho y, en un primer plano, se ve parte de los asistentes agrupados y de medio cuerpo.

Para el primer tipo, en el Perú se siguió la lámina abierta por Jerónimo Wierix para el tantas veces citado y difundido libro del P. Nadal; la que corresponde al número 88 repite el mismo escenario de la 86: un edificio clásico con tres vanos, a través de los cuales se ven algunas escenas complementarias. Dicho pórtico da a un balcón apoyado sobre un arco, delante del cual se agrupa la turba. A la izquierda, hay una escalinata de acceso al palacio. El pintor Faustino Galindo

[391] Para un mejor conocimiento de esta serie, así como de otros cuadros ayacuchanos, se recomienda el esclarecedor artículo de Concepción García Sáiz: "Las Imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal y la pintura de Ayacucho, Perú", en *Cuadernos de Arte Colonial*, Museo de América, 4, Madrid, 1988, pp. 43-66.
[392] Mt. 27, 15-26; Mc. 15, 6-15; Lc. 23, 15-25; Jn. 18, 39-40.

que sigue ese grabado invirtió la escena, pero mantiene la escalera en su lugar originario, lo que le permite mostrar la figura duplicada de Jesús arrastrado por los cabellos.

– Faustino Galindo, 1752, monasterio de Santa Clara, Ayacucho, Perú.

PILATO SE LAVA LAS MANOS

Mateo refiere este episodio:[393] *Entonces Pilato, viendo que nada adelantaba, sino que más bien se promovía tumulto, tomó agua y se lavó las manos delante de la gente diciendo: "Inocente soy de la sangre de este justo. Vosotros veréis." Y todo el pueblo respondió: "Su sangre sobre nosotros y nuestros hijos." Entonces soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado.*

Pilato está sentado en un trono elevado sobre una tarima escalonada, asiento que reemplaza a la silla curul, lo cual es una convención habitual desde la Edad Media, así como el traje oriental, que muchas veces desorienta al observador desprevenido. Pilato se lava las manos y Jesús es arrastrado por la guardia que lo lleva a azotar.

Al respecto, dice Interián *que sobre si estando sentado Pilato en el mismo tribunal, se lavó las manos, lo que refirió san Mateo, no lo dice el Evangelista, pero se puede colegir con bastante verosimilitud, que estando sentado en dicha silla y estando ya para pronunciar dicha sentencia de muerte, quiso ostentar él esta ceremonia, que no la había aprendido de los romanos, sino de los mismos judíos con quienes vivía.*[394]

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de capuchinas, Santiago, Chile.

EL JUICIO DE CRISTO

La difusión por América de la lámina de Claude Deruet y Phillipe Thomassin ha sido grande, a juzgar por las reproducciones totales o parciales halladas en Guatemala, Colombia, Perú y Bolivia, y también en México, pues el cuadro de la Catedral Metropolitana atribuido a Echave Rioja de alguna manera recuerda dicho grabado.[395]

Lleva por título la siguiente leyenda: CONCILIUM ET SENTENTIA A PERFIDIS IUDEIS IN JESUM NAZARENUM REDEMPTOREM MUNDI, y es un resumen de los capítulos que relatan los juicios religioso y político a que fuera sometido Jesús, relacionando todos los personajes históricos y legendarios que habrían intervenido en dichos procesos.

La lámina está vinculada con un documento apócrifo que se supone hallado hacia 1580 en la ciudad de Aquila (Abruzzos, Italia). Reproduce la sentencia que pronunciara Pilato con-

[393] Mt. 27, 24-26.
[394] *Op. cit.*, cap. XV, pp. 95-96.
[395] El P. Gabriel Llompart lo ha dado a conocer en: "La piedad popular y la iconografía en 'El juicio de Cristo' de Jaume Blanquer (siglo XVII)", *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos, Victoria-Gasteiz, I, 1989, pp. 233- 242.

tra Jesús, y fue muy difundido a través de los siglos, pues Llompart recoge ejemplares impresos aun en el XIX.[396]

La reunión del Consejo tiene lugar en un gran salón decorado según el gusto clásico, con una puerta en el fondo de la nave, donde aguardan soldados con lanzas, que llevan las cruces que luego se elevarán en el Gólgota. En un primer plano está el Señor, de pie, atadas las manos, coronado de espinas, esperando la lectura de la sentencia que un notario está escribiendo sentado junto a una mesa cubierta por un tapete.

A ambos lados del salón hay dos tarimas y sendos tronos bajo baldaquinos; el de la derecha, está ocupado por Pilato, mientras que Caifás se halla en el del lado opuesto. Rodean a ambas autoridades los miembros del gran Sanhedrín, que portan tarjas con sus respectivos nombres y las palabras que pronunciaron durante las deliberaciones.

De este grabado existiría una segunda versión en la que Caifás ocupa el sitial ubicado en el centro, sobre la pared del fondo, demostrando admiración, con los brazos abiertos, mientras que Pilato ha sido desplazado a uno de los extremos de la sala. En este caso Jesús está semidesnudo, sentado en el banco de los acusados, delante de la mesa del notario. Por una gran ventana, se asoma parte de la multitud expectante y gritona y se perfilan los edificios clásicos de una Jerusalén idealizada. Las pinturas coloniales siguen ambos modelos, lo cual confirmaría dicha conjetura.

- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Gabriel José de Ovalle, siglo XVIII, colegio de Guadalupe, Zacatecas, México.
- Tomás de Merlo (atrib.), siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Antigua, Guatemala.
- Anónimo colombiano del siglo XVII, iglesia de San Agustín, Bogotá, Colombia.
- Juan de Espinosa, 1670?, convento de Santo Domingo, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de Santiago, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Acomayo, Perú.[397]
- Ambrosio de Villaroel, 1771, iglesia de Santa Mónica, Sucre, Bolivia.

SEÑOR DE LA SENTENCIA

La imagen del Señor de la Sentencia, muy difundida en la región andina, parece derivar del grabado de Deruet y Thomassin y representa a Jesús, de medio cuerpo, las manos atadas con una gruesa soga que también se anuda en el cuello. Generalmente, está de tres cuartos de perfil y se dirige hacia la izquierda del observador, lo cual permite ver el golpe sobre la mejilla derecha que le propinara el guardia de la casa de Anás. Viste una túnica rojo oscuro, morada o gris azulado.

Algunos ejemplares llevan una explicación aleccionadora y el guante en el centro de la inscripción que se relaciona con el golpe en la mejilla. Al respecto, es interesante el retrato de Saire Tupa Inca, en el que se dialoga con el Señor mediante ingenuos versos: *Lágrimas mi bien berteis / Solo de amor morir queréis / Mis culpas con perlas pagáis / Con corales me rescatáis / Si todo eso lo mi-*

[396] En el citado artículo aparece un ejemplar veneciano de 1510, lo cual no se compadece con la fecha del hallazgo de la citada sentencia: 1580. Ver, también: Aurelio de Santos Otero: *op. cit.*, pp. 532-535, donde transcribe una versión de dicho texto.

[397] Es una versión abreviada o fragmentada, pues sólo se ve el grupo de Cristo con los sayones, el escribano y algunos miembros del Consejo.

ráis / Basta no me atormentéis / No mas pecados cometáis / Perdón de todo hallareis / Señor perdón me prometéis / Pues mi salvación queréis / Ya arrepentido me miráis / Ya no mas ofendido seréis / A devoción de Don Joaquín Sayretupa Inca de esta Parroquia de Santiago, Año de 1563 [?].

- Gabriel José de Ovalle, siglo XVIII, Colegio Apostólico de Guadalupe, Zacatecas, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo de Arte Religioso, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio del Carmen de San Rafael, Santiago, Chile.
- Melchor Pérez Holguín, siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Potosí, Bolivia.

JESÚS ANTES DE LA FLAGELACIÓN

Las meditaciones de la Pasión, además de lo revelado por los místicos, configuraron una literatura piadosa rica en hechos que, si bien no son descriptos por los libros canónicos, proceden de ellos. Los fieles la aceptaron como creíble, particularmente los españoles, cuya sensibilidad se mostró, por lo general, poco amiga de abstracciones y halló en este género un venero temático de singular riqueza.

Traspasada a América, esa rica tradición, enraizada en los escritores medievales y en las tradiciones populares, se unió a la mentalidad de la feligresía de estas zonas y produjo una serie de temas iconográficos realmente singulares, como éste del cual se trata y del que se han hallado algunos pocos ejemplares en el Perú.

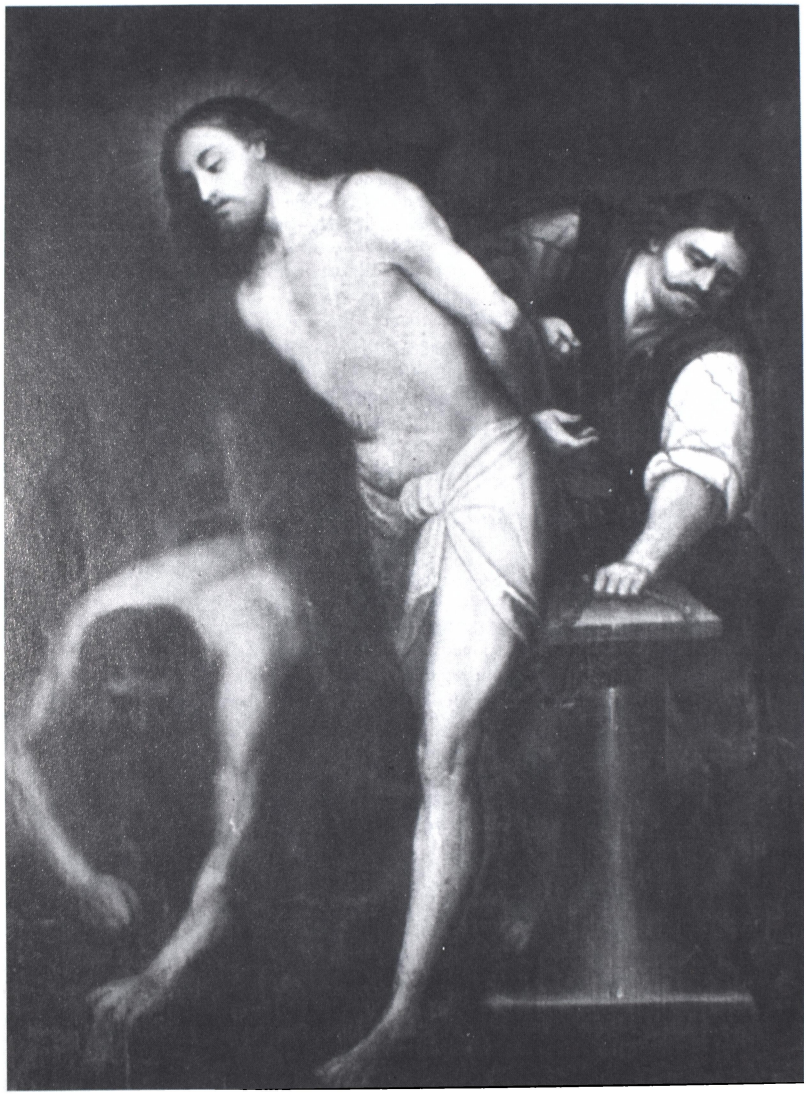
El cuadro de Medoro[398] y su réplica cuzqueña representan un momento difícil de precisar y pareciera que el Señor está esperando que se desencadenen los sufrimientos físicos. Esta iconografía también puede ser interpretada como una alegoría de la Pasión, mientras que en el lienzo de las carmelitas de Cuzco las implicaciones son más evidentes. La figura de Jesús sin ropas, la columna próxima y los feroces sayones, que están liando ramas espinosas o recogiendo los látigos, nos ubican en el momento próximo en que han de descargar los golpes sobre las espaldas de Cristo en presencia de Pilato y de un sacerdote.

- Angelino Medoro, siglo XVI, col. priv., Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de las Nazarenas, Cuzco, Perú.399
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

FLAGELACIÓN DE CRISTO

Los cuatro Evangelistas se refieren a este paso dolorosísimo de la Pasión, aunque las referencias que de él hacen son singularmente parcas. Mateo, que es el que más se extiende al respecto, dice que Pilato, *queriendo complacer a la gente, les soltó a Barrabás y entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuera crucificado.*

[398] Colección priv., Lima, Perú.
[399] Es evidente que el pintor ha conocido el cuadro de Medoro antes citado.



Flagelación, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.

Diego de Aliaga, *Flagelación*, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

Algunos escritores interpretan que el procurador romano, convencido de la inocencia de Cristo, que declaró públicamente, intenta la flagelación como *un castigo preventivo anterior a la sentencia y cuya finalidad era evitarla.*[400] Otros, en cambio, opinan que era el preludio normal a la crucifixión, y así lo confirma Flavio Josefo en la *Guerra de los Judíos.*

La *flagelatio* podía constituir una sanción por si sola y también una variedad de la pena capital, puesto que, a veces, el castigo se debía cumplir hasta que el reo muriera. Éste era desnudado, atado por las muñecas y presentaba la espalda para recibir el castigo que, en muchos casos, se extendía a otras partes del cuerpo.

Los judíos, en cambio, habían fijado la cantidad de golpes en un máximo de cuarenta, pero se ordenó que el verdugo se detuviera en los treinta y nueve, temiendo que el cuadragésimo fuera fatal. Empero, la ley romana no establecía el número de azotes y si el individuo estaba condenado a la pena capital era borrado del género humano y, por lo tanto, los verdugos podían hacer con él cuanto deseaban.

Algunos autores suponen que quienes castigaron a Cristo en el Pretorio eran auxiliares de la cohorte, seguramente no romanos, individuos reclutados entre los países vecinos: sirios, samaritanos, etc., fieles a Roma, que tuvieron la oportunidad de vengarse, descargando su resentimiento en un odiado judío, uno de sus enemigos declarados.

El instrumento de tortura variaba; si era un ciudadano romano se usaban las vergas de olmo, en cambio, el terrible *flagelum* era destinado a los esclavos y demás desgraciados sometidos a esa pena. Era un látigo de tiras de cuero en cuyos extremos había bolitas de plomo o puntas agudas o pequeños huesos que penetraban en las carnes desgarrándolas. Después de un corto tiempo el cuerpo aparecía monstruosamente surcado de heridas azuladas, músculos desgarrados y, finalmente, *como un amasijo de carnes sanguinolentas. En realidad, quien padecía la flagelación romana quedaba convertido en un monstruo aterrador y repugnante.*[401] Eusebio también describe el tormento y dice que todos los asistentes quedaban horrorizados viendo al reo descarnado hasta las venas, los huesos expuestos desnudos de la carne y abierta la espalda hasta el punto que había casos en que se veían las partes interiores. Y agrega: *Incluso, se narran casos en los cuales los castigados caían muertos por los golpes.*[402] La fórmula que desde temprano repite el arte occidental muestra a Jesucristo atado a una columna, semidesnudo, mientras recibe los latigazos que le propinan los verdugos. El mismo esquema se repite en América, reiterándose una vez más la ya comentada pérdida de la mesura al retratar el horror de un suplicio inhumano. En esto fueron los imagineros de México los más expresivos y los que concibieron más variantes de la iconografía que se estudia, particularmente en la tercera fase del castigo, puesto que es posible distinguir tres momentos: el de la preparación, el de la tortura y, finalmente, el desmayo de Cristo, cuando es dejado solo, sujeto aún a la columna.

Las diferentes composiciones de la figura del Señor están relacionadas con el tipo de columna a la cual ha sido atado, pues la tradición señala dos reliquias: la conservada en Jerusalén, que se suponía hallada en las ruinas de la casa de Caifás, fragmento de poca altura que comprende la parte inferior del fuste y la basa. Dicha columna determinó una iconografía que se mantuvo hasta el siglo XVII –recuérdese la pintura de Caravaggio para Santo Domingo de Nápoles–, centuria en la que cobró mayor importancia la otra reliquia que hoy se ve a través de una reja en la iglesia de Santa Práxedes de Roma, llevada desde la Ciudad Santa por el Cardenal Colonna. Tiene forma de balaustre, pero ha sido interpretada de modo muy diverso, pues en algunos casos se asemeja a un simple cilindro y en otros a un pedestal que se amplía en la base, con una argolla en la parte superior.

[400] *Biblia de Jerusalén*, p. 1493, nota **23** 22 (v).
[401] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 670.
[402] Tomado de Celso Costantini: *Il Crocifisso nell'arte*, Florencia, 1911.

Cristo flagelado, monasterio de Carmelitas, Sucre, Bolivia.

El texto de un grabado de Martín Freminet repite la información de que la primera estaba en el pórtico del Templo y la segunda en el Pretorio y que su tamaño permitía la flagelación no sólo en la espalda sino también en el pecho. Respecto a esto último dice el erudito mercedario tantas veces citado: *...con todo no me atrevo a aprobar que se ejecutase así con el Señor, ni que se pueda representar de este modo, por oponerse el silencio de los evangelistas y el no estar en uso semejante vileza en aquellos tiempos, la que no se puede afirmar y mucho menos pintar sin algún firme y sólido testimonio de la Escritura o de los santos Padres.*

Pacheco e Interián de Ayala se refieren a ambas columnas, que motivaron más de una discusión erudita y que alguien trató de solucionar diciendo que Jesús fue azotado dos veces: una en la casa de Caifás y otra en la Torre Antonia, donde se había instalado Pilato, solución que no conformó a nadie, pues si bien Jesús pasó horas terribles en la casa del Sumo Sacerdote, ahí no padeció ese tipo de castigo. Entre otras consideraciones, el autor del grabado transcribe un párrafo de San Jerónimo[403] que ha contribuido a dicha confusión. Dice el Doctor, refiriéndose a los lugares santos de Jerusalén: *Se manifestaba allí una columna que mantenía el pórtico de la iglesia [de la Flagelación] y estaba teñida con sangre del Señor, a la cual, dicen, que fue atado y azotado.*

La utilización de uno u otro tipo de columna ha dado lugar a las distintas actitudes que presenta el cuerpo de Jesús. Si se trata de la alta, puede aparecer como dice Santa Brígida, según la cual la Virgen le reveló que *su Hijo la había abrazado a su voluntad y luego lo habían ligado a ella.* De esta forma ya aparece en el siglo XII y hasta el siglo XVI, momento en que es cambiada la posición y Cristo aparece con las manos atadas hacia atrás y de frente al espectador.

En cambio, la de Santa Práxedes ha brindado más posibilidades a los artistas para componer el cuerpo del Señor. Este, además de tener los brazos extendidos hacia adelante o hacia uno de los lados, también es visto desde atrás y, por lo tanto, la atención se concentra en la espalda llagada. Dirige la mirada por encima del hombro izquierdo al fiel que lo contempla, mientras que las manos están atadas en el lado opuesto, acorde con las normas del *contraposto*, tan caro a los artistas barrocos. En muchos de estos casos se ha seguido el grabado que reproduce el lienzo de Rubens para la iglesia de San Pablo de Amberes (1617).

Las narraciones bíblicas no brindan muchos detalles, dado que ello no hace a la finalidad perseguida por los Evangelistas, lo cual favoreció las especulaciones de los místicos y escritores. Uno de los aspectos más debatidos desde el punto de vista moral y estético es el de la desnudez del Salvador, puesto que a partir de ese momento de la Pasión comienza a aparece de ese modo en varias escenas. De ahí la pregunta que hace Interián si Jesús padeció los *tormentos* [...] *tan desnudo como le había parido su Santísima Madre.*[404] Respondiendo, de acuerdo con muchos Padres antiguos, teólogos y escritores, que *es conforme a razón, que Cristo Señor Nuestro en su desnudez quiso cubrir la nuestra, por lo tanto compareció totalmente desnudo.*

Se debe recordar también a Santa Brígida, cuyas Revelaciones tanto influyeron en la iconografía medieval y conformaron situaciones y detalles que permanecieron hasta casi nuestros días. En uno de los pasajes, la Virgen informa a la vidente que Jesús sufrió el castigo *desnudo por completo,* padeciendo *aquella desnudez.* Interián de Ayala, y con él todos los que trataron este episodio de la Pasión, agrega que está fuera de duda que no se debe pintar a Jesucristo en su Sagrada Pasión *sino tapadas y cubiertas aquellas partes que el pudor y la honestidad mandan se cubran.*

A partir del siglo XVI, la figura del Salvador perdió esa sequedad que la caracterizó durante el período tardomedieval y, por influjo de los aires llegados de la Italia renacentista, adqui-

[403] Epístola 27 *ad Marcellam.*

[404] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, Cap. V., p. 82 y Luis de la Palma: *op. cit.*, p. 225.

Señor de la Columna, iglesia de San Francisco, Arequipa, Perú.

rió proporciones correctas y una buena musculatura, cualidades que en los temas de la Pasión fueron modificadas en América por la necesidad de expresar el dolor y la tortura. Ya en los talleres hispanos del siglo XVII no tuvo mucho éxito, ni en los talleres ni entre los fieles, el tipo heroico miguelangelesco. Miguel Ángel fue admirado y aceptado entre los teóricos españoles, a pesar de no haber guardado –según ellos– ni el decoro ni la honestidad. Un texto de Pacheco, el que más lo critica, es significativo con respecto a esos valores que pone por encima de la "valentía", puesto que las obras destinadas a mostrar los misterios de la fe han de ser verdaderos libros para los ánimos sencillos de los fieles y, más allá de esa función edificante, las cualidades estéticas tienen tanta importancia que la realidad debe ser modificada.

Ejemplo de ello es la flagelación del Salvador. Dice: *Vengamos a las señales de los azotes en todo el cuerpo, cosa que excusan muchos de los grandes pintores, por no encubrir la perfección de lo que tanto les cuesta, a diferencia de los indoctos que sin piedad arrojan azotes y sangre, con que se borra la pintura o se cubren los defectos: pero huyendo de los extremos, usé de medio que representase las señales, y más donde menos dañasen la bondad de la figura que es en los oscuros y particularmente en la espalda, no sin buena consideración, pues es la parte donde consideran los santos que cayeron la mayor parte de los azotes.*[405]

Pero la cuestión toma otros rumbos en América, donde se evidencia, a través de estas imágenes, el alejamiento de los dos mundos. Para Pacheco, como para muchos de los grandes artistas españoles, los Cristos trabajados en nuestro continente, y en especial los de México, serían la plasmación del adagio: "A mal Cristo, mucha sangre". Empero, son los que mejor interpretan la profecía de Isaías (52, 14) *...tan desfigurado tenía el aspecto que no parecía hombre, ni su apariencia era humana...*

El tipo de los Cristos coloniales no es bello; poco o nada queda de la belleza corporal concebida a la manera de los artistas clásicos. Si a ello se suman las pelucas postizas, las sogas doradas, las "enaguas" con encajes o de terciopelo violeta, las "potencias" de plata, la sangre en relieve que chorrea –como el de las carmelitas de Sucre (Bolivia)– del cuerpo terriblemente lacerado y de cuyas heridas caen gotas de sangre hechas con pequeñas bolitas de plomo pintadas de rojo, pendientes de un hilo de seda del mismo color.[406] Si tenemos en cuenta las costillas visibles, de hueso; las rodillas abiertas que dejan ver las rótulas, hechas con vidrios convexos pintados de rojo;[407] los labios abiertos y en relieve de las heridas; los corazones que se mueven, palpitantes, en el hueco del costado, el resultado serán imágenes muy alejadas de los preceptos de Pacheco y de las trabajadas por los grandes artistas hispanos.

Es verdad que no se encuentra en los Evangelios *una referencia que aluda a que el cuerpo del Salvador fuese torturado en la forma que lo interpretan los artistas mexicanos*[408] y es claro que si hubiera sido castigado como muestra Nicolás Enríquez habría muerto de inmediato. Sin embargo, hay abundantes testimonios históricos de la atroz manera con que los romanos flagelaban a los sentenciados a muerte, que Horacio llama *horribile* y que Cicerón distingue de la *verberatio,* menos grave, pero que también podía llevar a la muerte.

Además, hay que tener en cuenta el peso de las lecturas, de las descripciones prolijas y muchas veces fantasiosas de los místicos y escritores sagrados, repetidas luego en sermones no menos terribles que las imágenes pintadas o esculpidas. Vaya como ejemplo las *Meditaciones,* de Teodoro de Almeida: *seis verdugos ejecutaron la sentencia con tanta impiedad cuanta se puede imaginar de quien desea vehe-*

[405] Francisco Pacheco: *op. cit.*, tomo I, Libro segundo, cap. II, pp. 250- 251.

[406] Un caso similar, pero menos impactante por ser sólo un detalle, es el enorme chorro de sangre, también hecho con hilos de seda, que sale de la herida del costado de la imagen del Cristo de la Sangre, trabajado por Nicolás de Busi para la iglesia del Carmen de la ciudad española de Murcia, que puede ser considerado como una forma abreviada del tema del Lagar Místico.

[407] Santa Brígida dice que las costillas se veían por las heridas.

[408] Xavier Moissén: *Angustia de sus Cristos*, INHA, México, 1967, p. XVI.

Señor de la Columna, monasterio de Santa Mónica, Potosí, Bolivia.

mente verle muerto: varas llenas de espinas, correas con rosetas en las puntas y cadenas de hierro fueron los instrumentos de aquel sangriento martirio [...] *Considérate tú también, alma afligida, considérate atada fuertemente a otra columna* [...] *imagínate que los azotes que se descargan sobre ti son esos trabajos que padeces. Mira a tu Dios y mírate a ti; hazlo despacio y con reflexión, y luego quéjate si puedes de que padeces mucho.*[409]

Santa Brígida, en un cómputo tan aterrador como inverosímil, dice que fue golpeado, nada más y nada menos, que 5.445 veces, noticia que es repetida por ciertos escritores. Interián de Ayala aclara que *otros varones doctos y gravísimos y no menos piadosos* [...] *la tienen por* increíble y agrega: *y aún que algunos afirman que este número de golpes fue revelado a una mujer piadosa* –que, obviamente, es la vidente sueca– *estas revelaciones de mujeres no obligan a que creamos que son verdaderas.* Dichas consideraciones las toma de Francisco Suárez, debiéndose sumar que el P. Luis de la Palma agrega, irónicamente: *quien las contara!*

El Pseudo Buenaventura, repetido casi textualmente por Ribadeneyra, no es menos trágico. *Aquella flor de carne y de toda la naturaleza humana, se cubre de cardenales y de heridas. Por todas partes corre su sangre real que sale de todo su cuerpo. Se añade, se multiplica, llaga sobre llaga, cardenal sobre cardenal, hasta que, fatigados tanto los verdugos como los espectadores, mandan desatarlo.*[410]

Quedan aún dos asuntos por tratar: el relativo a los verdugos y la presencia de la Virgen. Por lo general, los encargados de concretar las órdenes de Pilato son dos o tres, como suelen aparecer en las múltiples representaciones del tema, a los que, en ciertos casos, se agrega un mayor número de personajes, como soldados y espectadores. Muchos de los comentaristas, medievales y posteriores, mencionan seis, pues el castigo fue tan intenso que debían renovarse por el cansancio. También es frecuente que uno de ellos ponga un pie en el costado o en una de las piernas de Jesús para dar el golpe con más bríos.[411]

Es tradicional que los esbirros sean un compendio de la maldad humana, de la gente brutal y de baja estofa. Sus rostros son repulsivos o simplemente feos y, además, aparecen semidesnudos, con lo cual se reitera la antigua idea –distinta del concepto clásico– de la desnudez como signo de inferioridad moral y social.[412] *Hanse de pintar medio desnudos* –dice Interián– *cubiertos los pies con aquel género de botines militares que usaban los romanos, elevando los brazos y azotando de un modo verdaderamente feroz a Jesucristo.*[413]

En cuanto a la presencia de la Virgen, a la que generalmente se ve detrás de las rejas de una ventana, o a lo lejos, también es un derivado de las ya mencionadas fuentes literarias. Ribadeneyra, que recoge muchas de esas antiguas versiones dice que Jesús *quedó tan desfigurado que su misma Madre apenas lo reconocía* y Santa Brígida informa que María se desmayó cuando presenció el castigo desde una visión lejana. *Al primer azote, yo, que en espíritu estaba la más cerca, caí en tierra como muerta, y tornando en mí, vi su cuerpo azotado y llagado hasta las costillas que se veían por las heridas, y lo que todavía era más cruel, cuando se levantaban hacia atrás las cuerdas, llevaban tras si los pedazos de su carne, y se la dejaban surcada y como si estuviera arada. Cuando estaba en esta suerte mi Hijo todo bañado en sangre y despedazado, sin haber en todo su cuerpo cosa sana, ni donde se pudiera dar un azote, un hombre riñó a los verdugos con enojo, diciéndole: ¿Por ventura queréis matar a este hombre an-*

[409] Teodoro de Almeida: *Tesoro de Paciencia o Consuelo del alma atribulada en la meditación de las Penas del Salvador*, escrito en portugués, Barcelona, 1861, Paso Tercero, De los azotes del Salvador, Meditación 1, p. 244.

[410] *Meditaciones sobre la vida de Cristo*, p. 399.

[411] En un lienzo del convento de las Nazarenas de Cuzco, Cristo es flagelado por siete verdugos, pues cada uno de ellos representa los pecados capitales. La Madre de Agreda y los padres Luis de la Puente y Teodoro de Almeida recogen la versión de los seis encargados del castigo.

[412] Caravaggio también establece la diferencia moral entre la clara belleza del cuerpo de Cristo y la rusticidad fea de los sayones que lo castigan, en el cuadro de Santo Domingo de Nápoles.

[413] *Op. cit.*, Libro tercero, cap. V., p. 85.

tes que lo juzguen? Y al punto le cortó las ligaduras que le sujetaban. Un vez libres las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus pies, todo lleno de sangre, y por la que dejaban las huellas de mi Hijo, sabía yo sus pasos, porque al andar, dejaba la tierra empapada en ella.[414]

Lo *mismo Mallonius en su Jesu Christi crucifixi stigmata... nos asegura, también él, que la Virgen vio flagelar a su Hijo y que no tuvo fuerzas de ver el espectáculo hasta su término.* Emile Mâle, de quien hemos reproducido la cita, agrega que esas revelaciones eran tomadas como preciosas

Flagelación, Ayacucho, siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

[414] Santa Brígida: *op. cit.*, Revelación IX, p. 50.

adiciones a los Evangelios y que el agregado de la figura de Nuestra Señora aparece en Italia en un cuadro de Francisco Vanni medio siglo antes que en España.[415]

Hay un lienzo en Lima[416] y otro en Ayacucho[417] que son como un resumen de la información brindada por los textos aludidos. Jesús yace en el suelo, sobre el charco de su propia sangre, pues un capitán ha cortado con su espada la cuerda que lo sujetaba a la columna. Esta es abalaustrada, como la de Santa Práxedes, y alta como la de Jerusalén, con lo cual el pintor ha acomodado las dos versiones aludidas en párrafos anteriores.

Los sayones son seis; tres de ellos aún siguen fustigando a Cristo con cadenas terminadas en escorpiones, sogas anudadas y haces de ramas espinosas. Los otros tres están sentados en el suelo, descansando. Arriba, a la izquierda, hay un balcón por donde se asoman Pilato y otros funcionarios romanos, todos vestidos "a la oriental", mientras que en el fondo, a través de una puerta, María y las mujeres contemplan la escena.

- Pedro Ramírez, siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Pedro Rodríguez, siglo XVII, Museo, Guadalajara, México.
- Juan Correa, siglo XVII, col. priv., México.
- Nicolás Enríquez, siglo XVIII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Gabriel José de Ovalle, siglo XVIII, Colegio Apostólico de Guadalupe, Zacatecas, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, Catedral, San Cristóbal, Las Casas, México.
- Padre Carlos, atrib., Catedral, Quito, Ecuador.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Isidoro Francisco de Moncada, siglo XVIII, iglesia parroquial, Ayaviri, Perú.[418]
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII, Museo Provincial de Rosario "Julio Marc", Rosario, Argentina.[419]
- Diego de Aliaga, 1766-1767, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.
- Antonio Lisboa el "Aleijandinho", santuario del Bon Jesus, Congonhas do Campo, Brasil.

EL DESMAYO DE CRISTO

Cuando los verdugos terminaron su trabajo, Jesús quedó colgando de la columna, horriblemente llagado, dolorido e inconsciente.

Puede vérselo también sentado en el suelo,[420] caído hacia un lado,[421] tumbado hacia un costado y colgando de la columna,[422] colgando del brazo izquierdo, de rodillas en el suelo,[423] o doblado

[415] Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, cap. VI, pp. 266-267. El texto de Mallonius apareció en Venecia en 1606 y el cuadro de Vanni fue grabado por Pierre de Jode.

[416] Iglesia del Pilar.

[417] Monasterio de Santa Teresa.

[418] El pintor ha usado el grabado n. 99 de *Evangelicae Historiae Imagines*, abierto por Jerónimo Wierix sobre dibujo de Bernardo Passeri. Un maestro peruano anónimo del siglo XVII hizo otro tanto para pintar un lienzo que se conserva en el monasterio de Santa Teresa de la ciudad de Córdoba (Argentina).

[419] Cristo está atado a una columna alta y, como las imágenes escultóricas, está cubierto por una enagua sujeta a la cintura por un lazo morado anudado con un moño. Sin duda, se trata del "retrato" de una imagen venerada en alguna iglesia.

[420] Tehuilotepec, México.

[421] Totocuitlapelco, México.

[422] Tepeapulco, México.

[423] San Andrés Itzapa, Guatemala.

por el dolor, las costillas y la columna vertebral al descubierto por los golpes,[424] mientras el Padre Eterno, con el cetro del poder, lo lleva a aceptar tanto dolor.[425] También de bruces, aún atadas las manos por detrás, sobre su propia sangre, pero a veces lo acompaña su Madre o lo consuela algún Santo.[426]

Los casos descriptos son una muestra de la gran variedad en el tratamiento de este tema en tierras americanas, obras de un dramatismo casi desconocido en España, hasta el punto de que, cuando se trata de una imagen con tales características, se la supone de esa procedencia.

Otros dos casos: el Señor de Monserrate[427] y el Señor del Desmayo[428] son también buenos ejemplos.

El primero está caído en tierra y se apoya sobre el brazo izquierdo, mientras que el segundo es realmente excepcional. El escultor ha captado el momento mismo del desmayo, cuando finalmente no era posible ninguna resistencia física y el cuerpo cae hacia atrás, pero su caída es detenida por las cuerdas que aún lo sujetan a la columna. Ello le ha permitido sentarse en el suelo, el torso elevado mientras inclina la cabeza desfalleciente, movimiento que permite observar las horripilantes heridas que surcan sus brazos, las piernas y la espalda, en la que las costillas expuestas están hechas con huesos verdaderos.

- Escultor mexicano del siglo XVIII, iglesia de Santo Domingo, Oaxaca, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia parroquial, Cholula, México.
- Escultor anónimo colombiano del siglo XVII, Tunja, Colombia.
- Pedro de Lugo, siglo XVIII, iglesia de Monserrat, Bogotá, Colombia.
- Anónimo limeño del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

JESÚS CAÍDO, CONSOLADO POR LOS ÁNGELES

Estas imágenes derivan de fuentes literarias, particularmente meditaciones y comentarios sobre la Pasión, en las que se pone a consideración del lector el dolor de los ángeles al ver tratado de esa manera *al Hijo unigénito del Rey de la Gloria* [...] *Los ángeles lo adoran en los cielos temblando de respeto y los hombres lo azotan en la tierra!...*

Considera cuán triste y horroroso espectáculo es este para los Santos Ángeles que, atónitos, como fuera de sí en fuerza a la admiración, asistían en el patio de Pilato...[429] Algo similar dice Ribadeneyra: *los mismos ángeles estaban atónitos, asombrados y como fuera de sí.*

La iconografía de este asunto está directamente relacionada con la anterior, de la cual se aparta por la presencia de los ángeles acongojados; no faltan casos en que ambos temas aparezcan juntos.

El que quizás tipifique mejor la escena que se estudia, es el lienzo del mexicano Morlete Ruiz. San Miguel, con su coraza azul, sembrada de estrellas, ayuda a Jesús que no se puede incorporar por sus propios medios. Pálido y desfalleciente, con la espalda llagada, el Señor se deja llevar mientras un grupo de ángeles llorosos lo contemplan o recogen con paños la sangre que tiñe el pavimento[430] y la vierten a un cáliz, obvia referencia a la Eucaristía.

---

[424] *...[mi Padre] me entregó por amor a la Pasión a fin de que, consumada ésta, fuese mi cuerpo glorificado en la Gloria; porque según lo decretado, mi humanidad no debía ir a la Gloria sin padecer.* Santa Brígida, *op. cit.*, Revelación XXIX.

[425] Santiago, Chiapas.

[426] Monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

[427] Iglesia de Monserrate, Bogotá, Colombia.

[428] Capuchinas, Salvatierra, México.

[429] Teodoro de Almeyda: *op. cit.*, pp. 245 y 250.

[430] El *Lithostrotos* del que habla San Juan.

- Baltasar Echave Orio, siglo XVII, Catedral, México D.F., México.
- Cristóbal de Villalpando, siglo XVII, Museo de San Ángel, México D.F., México.
- Juan Patricio Morlete Ruiz, siglo XVIII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, Museo Filanbanco, Quito, Ecuador.[431]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS

Las narraciones más antiguas de este momento que se han podido registrar son la de Santa Brígida, transcripta anteriormente, y la del Pseudo Buenaventura: *Desatado de la columna el Señor, desnudo y azotado, lo conducen por toda la casa para que recoja las vestiduras que habían esparcido los que lo desnudaron. Contémplalo en este tormento, tan afligido y temblando, pues hacía mucho frío, como dice el Evangelio* y, más adelante: *Verás sus vestiduras acá y acullá y como Él las recoge del suelo, vistiéndose con modestia, pudor y confusión en presencia de aquellos verdugos que se burlan de Él* [...] *contempla como recoge ya uno ya otro de sus vestidos, y se viste en presencia de aquellos malvados...*[432]

Al parecer, estas consideraciones siguieron en el ámbito de la literatura piadosa, pues recién en el siglo XVI se concretó en fórmula iconográfica. Mâle hace referencia a una estampa, abierta por Cornelis Galle sobre dibujo de van Diepenbeke, que quizás sea la cabeza de serie de una larga lista de obras americanas.

Más tarde, el español Álvarez de la Paz, citado también por Mâle, brindó una versión más coherente quizás, aunque menos sentida: *Desatado de la columna, caíste a causa de tu debilidad. Estabas tan agotado por la pérdida de tu sangre que no podías mantenerte en pie. Las almas piadosas te contemplan arrastrándote sobre el suelo, limpiando la sangre caída de tu cuerpo, buscando aquí y allá tus vestimentas.*[433]

Grandes pintores y escultores peninsulares del siglo XVII trataron este asunto: Zurbarán, Murillo, Mora, etc. También en México, pero sobre todo es en la región andina donde tuvo un éxito sobresaliente, como lo demuestran los múltiples ejemplares conservados.

Se repiten dos tipos y es posible pensar en la existencia de otros tantos modelos. En uno de ellos, Jesús, echado en el suelo, se arrastra con las rodillas heridas hasta alcanzar sus vestidos. En el otro, el Salvador está de pie y visto de tres cuartos de perfil; inclinándose, toma la túnica con ambas manos.

- Anónimo mexicano del siglo XVII, iglesia de Jesús Nazareno Tlaltempan, Cholula, México.
- Escultor anónimo limeño del siglo XVII, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.[434]
- Diego de Aliaga, atrib., siglo XVIII, Catedral, Jujuy, Argentina.

[431] Hay pinturas de idéntica iconografía en México y Perú, lo cual nos permite sospechar la existencia de una fuente gráfica común.

[432] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, p. 400.

[433] Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, cap. VI, p. 265. En la nota 10 alude a la edición de 1610 de estas *Meditaciones*. Álvarez de la Paz fue un jesuita nacido en Toledo en 1560 y muerto en Lima en 1620. Autor de varios libros de filosofía y teología, materias que enseñó en la capital del virreinato peruano.

[434] Se ha agregado la figura de un soldado que pretende levantar a Jesús arrastrándolo por los cabellos.

Diego de Aliaga (atrib.), *Jesús recogiendo sus vestiduras*, Catedral, Jujuy, Argentina.

Señor de Huanca

El Señor de Huanca, venerado en la región peruana de Cuzco, es una versión de la iconografía estudiada en el acápite anterior, en particular del segundo tipo, que representa a Jesús de pie.

El sitio de Huanca se encuentra a una altura de 3.300 metros en las montañas, sobre la falda del Pachafusan y el torrente del Vilcanota. La leyenda asocia el lugar con Diego Quispe, indio natural de Chincheros que trabajaba en las minas de Yanatin. Había cometido una falta y, para librarse del castigo, huyó durante la noche, trepando por los cerros, y se refugió en una caverna, donde pasó todo el día. Al anochecer se le apareció Jesús en el paso de la flagelación y le pidió que fuera a su pueblo, hablara con el cura Urioste de Borda, que regía la parroquia, y regresara con él. Era el mes de mayo de 1675 y, al día siguiente volvió Diego con el sacerdote y algunos familiares. Entraron en la cueva y veneraron la imagen del Señor aparecido por segunda vez.

El lugar pertenecía a la orden mercedaria por donación de Fr. Miguel de Herrera, quien, a su vez, la había heredado de su familia; de ahí que, enterado del suceso, el Comendador del convento de Cuzco mandó pintar la imagen sobre la piedra, tal como la había descripto el indio. Levantó para ello una capilla, pero quedó abandonada al poco tiempo.

El culto masivo comenzó en el siglo XVIII. Según las narraciones conservadas, hacia 1775 vivía en Cochabamba (Bolivia) un rico-hombre llamado Pedro Valero, quien estaba enfermo y desahuciado, cuando apareció en la villa un médico que lo curó mediante un sencillo tratamiento a base de agua. Valero, muy agradecido, ofreció pagarle generosamente, cosa que el médico rechazó diciéndole que si quería hacer algo de su agrado lo visitara en Huanca, en el Cuzco y que su nombre era Emanuel. Así lo hizo Pedro. Partió hacia dicha ciudad en 1778, permaneciendo varios meses sin poder averiguar nada acerca del lugar y del médico, hasta que un día –por intermedio de unos indios que le habían vendido leña– se enteró de la existencia de un sitio llamado Huanca. Allí se dirigió y llegó el 13 de diciembre, pero nadie tenía noticias del médico. Sólo le informaron de la existencia de las minas de Yanatin y de la cueva con la pintura de Huanca rumi.

Al día siguiente trepó por la serranía movido por la curiosidad de ver las ruinas de la mina y, al bajar, pasó por la capilla abandonada en la cual descubrió que la imagen de Cristo tenía los mismos rasgos del buscado Emanuel.

Regresó a Cuzco para informar de lo sucedido al obispo –que en esos momentos era Juan Moscoso–, el cual, a su vez, envió una comisión para que investigara en el lugar. A partir de ese momento, se inició el culto público que se mantiene hasta hoy con gran afluencia de peregrinos.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, Huanca, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de Santo Domingo, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio del Carmen de San José, Santiago, Chile.

Señor de Huanca, monasterio de Santa Clara, Cuzco, Perú.

CORONACIÓN DE ESPINAS[435]

Mateo y Marcos dan una versión muy parecida: cuando la multitud optó por Barrabás, llevaron a Jesús de vuelta al Pretorio; allí le quitaron nuevamente la ropa y lo vistieron como un rey burlesco, con un manto o clámide roja, una corona de espinas y le pusieron en la mano derecha una caña como cetro. Luego desfilaron y *doblando la rodilla delante de él, le hacían burla diciendo: "Salve Rey de los Judíos" y después de escupirle cogieron la caña y le golpeaban en la cabeza.*

El Padre Luis de la Palma, apoyándose en Mateo y Marcos dice que en el Pretorio se juntó toda la cohorte para presenciar el espectáculo: *...lo volvieron a desnudar para coronarlo de espinas, que no fue pequeña crueldad acabándose de cubrir con sus vestidos después de tantas llagas y derramamiento de sangre, volverle a desnudar, ni fue pequeña afrenta que un hombre de honra aparecer desnudo y azotado delante de tanta muchedumbre de soldados.* Agrega luego: *le vistieron una clámide de púrpura o vestidura de grana, o mejor dicho, lo envolvieron en un andrajo viejo que había sido clámide o vestidura de grana y eso por lo que da entender aquella palabra de San Mateo: Chlamidem coccioneam circunderumt ei...*[436]

En la mayor parte de las representaciones el Señor aparece sentado, semidesnudo, cubierto por el manto rojo, mientras los soldados le ajustan la corona de espinas con dos varas cruzadas evitando así ser lastimados por las púas. En los casos en los que se advierte la influencia de ciertas láminas europeas, el soldado o bien se ha dejado puesto el guantelete o se protege las manos con su capa. Hay obras en las que Cristo ya sostiene la caña mientras que en otras le es ofrecida, con un gesto burlón, por un verdugo arrodillado, reiterándose en éstas la influencia de la pintura de Van Dyck que, dicho sea, en este punto, fue enorme en toda América.

En cuanto a la corona de espinas, tradicionalmente se la representa como un cerco de ramas punzantes entrelazadas y así parece haber sido, de acuerdo con la reliquia que se veneraba en la Santa Capilla de París. Otros opinan que fue como un capacete o casquete que cubría toda la cabeza. *Con tal corona como esa comenzó a gotear la sangre y correr hilos por los cabellos, por el cuello, por la frente y por todo su sagrado rostro quedando oscurecida la lumbre de sus ojos y caída y humillada aquella cabeza que lo es de los hombres y de los ángeles...*[437]

Mâle nos informa que según el *Speculum Passionis* de Udalrich Pender[438] la corona tenía 77 espinas y cada una de ellas 3 puntas.[439]

...píntese la corona del Señor tejida de penetrantes espinas, del modo que han acostumbrado pintarla habilísimos pintores, no a la manera de capacete, sino de una real diadema rodeando la cabeza por las sienes. El que por mofa dieran los soldados a Cristo un cetro vano y ridículo, esto es, una caña, lo expresan bastantemente los evangelistas [...] *Pero no nos dicen que apretaron fuertemente sus manos ante el pecho; bien que ésta parece ser una costumbre comunmente recibida por la Iglesia, no discrepando en este particular ni las pinturas ni los autores* [...] *Léa el pío y erudito pintor lo que sobre esto han escrito los evangelistas y tendrán abierto un campo exquisito y espacioso para representar semejante hecho.*[440]

[435] Mt. 27, 27-31; Mc. 15, 16-20; Lc. 23, 11; Jn. 19, 2-3.
[436] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, pp. 233-234.
[437] *Ibid.*, p. 237.
[438] Nuremberg, 1507.
[439] Emile Mâle: *L'art religeux de la fin du Moyen Âge*, París, 1949, p. 90, nota 3.
[440] Juan Interián de Ayala: *op. cit.*, cap. XV, p. 95.

Coronación de espinas, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Mateo Pisarro, *Coronación de espinas*, Cochinoca, Argentina.

Coronación de espinas, Museo Sobre Monte, Córdoba, Argentina.

- Pedro Ramírez, siglo XVIII, Catedral, México D.F., México.
- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Gabriel José de Ovalle, siglo XVIII, Colegio Apostólico de Guadalupe, Zacatecas, México.[441]
- Anónimo limeño del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.[442]
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo de Arte Religioso, Cuzco, Perú.
- Mateo Pisarro, siglo XVII, iglesia, Cochinoca, Argentina.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, Catedral, Olinda, Brasil.

JESÚS ES PRESENTADO AL PUEBLO

Lo cierto es que después de haber hecho burla de Cristo Señor nuestro, y heridole tan gravemente, y estar el Señor lleno de llagas y cardenales y cubierto de sangre por todas partes, lo presentó Pilato al pueblo; o tal vez desde las mismas puertas del Pretorio o desde una ventana...[443]

Volvió a salir Pilato y les dijo: "Mirad, os lo traigo fuera para que sepais que no encuentro nungún delito en él." Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Díceles Pilato: "Aquí teneis al hombre." Cuando lo vieron los Sumos sacerdotes y los guardias gritaron: "Crucificalo, crucificalo." Los judíos le replicaron: "Nosotros tenemos una ley y según esa ley debe morir, por que se tiene por Hijo de Dios." [444]

Pilato se empeñó en salvarlo, pero ante la amenaza de ser denunciado a César por haber aceptado que alguien se nombrara rey, se acobardó y lo entregó para ser crucificado. Antes se lavó las manos diciendo que era inocente de esa sangre y el pueblo respondió: *"Caiga su sangre sobre nosotros y nuestros hijos."*

La escena se desarrolla en una plaza o espacio abierto, delante del edificio del Pretorio, sobre una explanada o balcón que se supone comunica con la sala donde antes Pilato había interrogado a Jesús. En dicha sala *había también una puerta que salía a una lonja que estaba levantada con algunas gradas sobre la plaza. En esta plaza estaban los Sacerdotes, los Escribas y los Fariseos y todo el pueblo congregado que por escrúpulo de la Pascua no querían entrar en el Pretorio y estaban parte contentos de entender el mal tratamiento que hacían los soldados del Salvador y parte quejosos de que se dilataba la conclusión de esta causa y la sentencia de muerte.*[445]

En el balcón o en la explanada, se encuentra Jesús semidesnudo, con las manos atadas y sosteniendo la caña. Un soldado o dos tienen los extremos del manto de púrpura para abrirlo y mostrar el cuerpo llagado, mientras Pilato, apoyado en el antepecho, hace un gesto expresivo con la mano al tiempo que dice: *"He aquí al hombre."* (Ecce Homo)

[441] Se advierte que la capa es una prenda usada, rota y con los bordes desgastados, como señala el P. Luis de la Palma. *Vide ut supra.*

[442] A diferencia de la mayor parte de las pinturas que reproducen este asunto, la escena se desarrolla en un pórtico clásico y no en el habitual antro tenebroso.

[443] Juan Interián de Ayala: *op. cit.*, cap. XV, p. 95.

[444] Jn. 19, 4.

[445] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, p. 244.

Jesús ante el pueblo, presentado por Pilato, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

La zona inferior de la escena está ocupada por el populacho que se agolpa excitado y clama por la muerte del Salvador, al tiempo que otros ya sostienen la cruz.

- Enconchado mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Juan Correa, siglo XVIII?, Tlamanalco, México.
- Anónimo limeño del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.

ECCE HOMO, O SEÑOR DE LA CAÑA, O REY DE BURLAS, O JUSTO JUEZ

Este tema iconográfico, uno de los más difundidos del ciclo de la Pasión procede, como antes se dijo, del versículo 5 del Evangelio de Juan: *Salió entonces Jesús fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Díceles Pilato: "Aquí teneis al hombre."*

Tipológicamente, la imagen del Ecce Homo derivaría de los "Cristo de Piedad" o *"Imago Pietatis"* o de los "Varón de Dolores", cuyo prototipo serían los iconos de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén y el de Santa Cruz de Jerusalén de Roma, ambos del siglo XIII; al parecer, copias de otros más antiguos y de origen bizantino.[446] Empero, la iconografía del Ecce Homo, tal como se la reconoce en Occidente, representa un momento histórico, ocurrido en el tiempo, aunque tendría relaciones con las imágenes antes citadas.

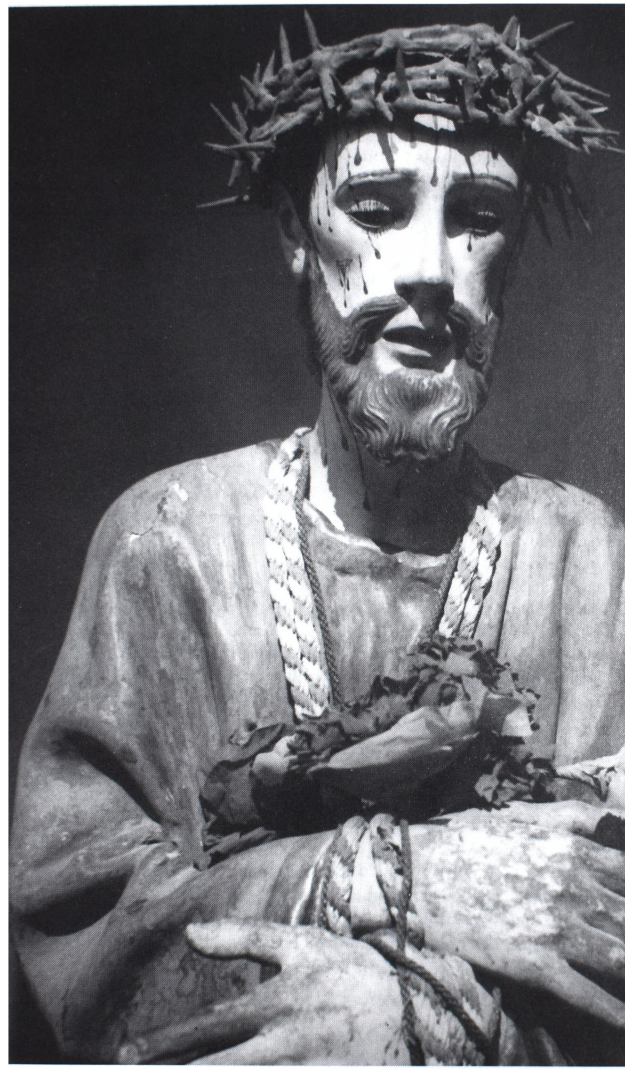
Es un producto tardomedieval de amplia difusión, de un momento particular de la cultura europea en las que *una imaginación insaciable se aplica a todas las circunstancias de la Pasión con predominio de lo patético.*

Es en el siglo XV cuando se multiplican las Meditaciones, los Tratados, Espejos y Relojes, pues *el día, con sus divisiones, se convierte en una figura mística de la Pasión del Salvador; cada hora que suena recuerda un sufrimiento de Jesucristo.*[447]

La designación de "Rey de Burlas", muy difundida en México, también hay que buscarla en esos textos, que son fuente de muchísimas elaboraciones iconográficas. Así lo llama Santa Brígida[448] y el P. Almeyda: "Rey de Escarnio".[449] En cambio, los títulos de "Señor de la caña" o de "Justo Juez" son propios de las regiones andinas, particularmente el segundo, que alude a la relación entre los dolores de la Pasión y la Justicia, tema recurrente en las nombradas fuentes literarias. En las tantas veces citadas *Revelaciones,* de la monja sueca, es un tema reiterado, que pasó al campo de las realizaciones plásticas. En la Merced de Cuzco hay un lienzo en el que se ve a un fraile mercedario confesando a un penitente y detrás a Jesús flagelado, de su boca sale una filacteria con la inscripción: *Absuelbe á este hombre que no te costó lo que á mi y* en otra pintura de Quito: *De estos azotes y afrentas me darás estrecha cuenta.*

En el cúmulo de imágenes del *Ecce Homo* se repiten las siguientes fórmulas: sólo la cabeza o el torso cortado a la altura de los hombros o de los pectorales, media figura; hay casos en que se ven las manos atadas, de pie o sentado, con los brazos cruzados y atados con sogas, sobre el pecho o la cintura, sedente, apoyada la mejilla en la mano derecha mientras que con la otra sostie-

[446] Ewald M. Vetter: "Iconografía del 'Varón de Dolores'. Su significado y origen". *Archivo Español de Arte*, n. 142, Madrid, 1963, p. 197 y sigs.
[447] Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge...*, p. 91.
[448] Revelación XVII.
[449] P. Almeyda: *op. cit.*, Meditación V, p. 258.



Ecche Homo, Tilcara, Argentina.

ne la caña, actitud que puede confundir al observador con la imagen del Señor de la Paciencia y Humildad, entronizado y vestido con una túnica de color morado o violeta, apoyándose en los brazos del sillón al tiempo que sostiene la caña y la cruz, tipo que se reitera en Ecuador y, asimismo, se venera en Colombia, sentado y apoyando el brazo derecho en la columna de la flagelación.

También están las variantes entre las que se deben contar ciertas alegorías de la Pasión en las que aparecen las *Arma Christi* y los santos arrepentidos, especialmente San Pedro y la Magdalena, considerados como prototipos de los pecadores arrepentidos.

En otros casos se advierte la presencia de María, en cambio, la de los ángeles es casi inevitable, coro que acompaña a los actores del drama pasionista y que en un cuadro de Pérez Holguín reemplazan a los soldados que toman los extremos del manto rojo y, llorando, muestran a un Cristo agobiado por los sufrimientos.

Si se trata de figuras de bulto es muy común que la capa sea de tela, la cabellera de pelo natural, corona de espinas, potencias y caña de plata y sogas doradas que se anudan en el cuello y las manos.

Se deben agregar las curiosas pinturas dobles, pues en el anverso se muestra la figura de frente y en el reverso de espaldas, lo cual permite ver las horribles llagas producidas por los azotes. Similar a estas es el lienzo que comenta Francisco de la Maza,[450] pues de un lado Cristo aparece sangrando dramáticamente mientras que, en el otro, se lo ve *sereno, limpio y rodeado de flores.*

- Escultor anónimo mexicano del siglo XVII, iglesia, Chicoalapán, México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia, Totolapán, México.
- Baltasar Vargas de Figueroa, siglo XVII, Museo Arqueológico, Bogotá, Colombia.
- Gregorio Vázquez y Ceballos, siglo XVII, col. Prado, Bogotá, Colombia.
- Escultor anónimo quiteño del siglo XVIII, iglesia de la Merced, Quito, Ecuador.
- Escultor anónimo quiteño del siglo XVIII, iglesia de Santiago Huamán, Trujillo, Perú.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, monasterio de las Nazarenas, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XIX, monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú.[451]
- Melchor Pérez Holguín, siglo XVII? Museo de la Moneda, Potosí, Bolivia.
- Melchor Pérez Holguín, siglo XVII?, col. priv., Buenos Aires, Argentina.

SEÑOR DE LA BUENA ESPERANZA

Imagen del *Ecce Homo*, que con ese título se venera en la iglesia de San Agustín de Quito y cuyo culto también se ha propagado por la Argentina durante la presente centuria. Está entronizado y compuesto a la manera ecuatoriana, vestido, con una rica túnica de terciopelo bordado ceñida por un cordón que baja del cuello y, sobre ella, una estola, con la corona de espinas y potencias de plata. Apoya sus manos en los brazos del trono y sostiene una cruz y la caña, hechas también con el rico metal. Los pies descansan sobre un almohadón, uno de ellos calzado con una sandalia de plata y a sus lados aparecen la figura de un hombre condenado a muerte, pues ya viste la mortaja, y una mano que sostiene una balanza con la otra sandalia.

[450] Francisco de la Maza: *La ciudad de Cholula y sus iglesias*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y fuentes del arte mexicano, México, 1959, p. 107.

[451] Tiene un letrero que dice: *Verdadero retrato del Señor Justo Juez del Noviciado del Carmen de Cuzco que sudó y lloró repetidas veces en la prisión de Nro. Rey Fernando VII y destrucción de España año de 808.*

Esta solemne e impresionante imagen está ligada a una tradición, según la cual se la venera en esa casa religiosa desde el siglo XVII, y hace referencia a su aparición milagrosa en la portería conventual. Ahí tenía su capilla propia, ricamente aderezada con cuadros y tallas, por lo menos hasta el siglo XIX, pues luego fue trasladada a la capilla lateral del presbiterio, donde hoy se halla.

La leyenda, cuya antigüedad se remonta al siglo XVII, repite la del *Santo Volto* de Lucca (Italia): un hombre fue acusado de robar una de las sandalias de plata y por ello fue condenado a muerte. Conducido al cadalso, pidió que le dejaran rezar ante la imagen, la cual, para demostrar la inocencia del acusado, movió una de las piernas y le arrojó la otra sandalia que llevaba puesta.

– Escultor anónimo quiteño del siglo XVII, iglesia de San Agustín, Quito, Ecuador.

SEÑOR DE HUAMÁN

Bella imagen del *Ecce Homo*, probablemente quiteña, que es venerada en su santuario ubicado entre el mar y la ciudad de Trujillo (Perú). La tradición dice que apareció dentro de un cajón que flotaba en el mar y que llevado a la ciudad fue imposible moverla del lugar denominado Huamán, en cuya iglesia, dedicada a Santiago, fue ubicada.

Como otras imágenes quiteñas aparece sentada en un trono, vestida con una túnica de terciopelo.

– Escultor anónimo quiteño? del siglo XVIII, iglesia de Santiago, Huamán, Trujillo, Perú.

SEÑOR DE MEDINACELI

Imagen del *Ecce Homo* de tamaño natural, muy venerada en Madrid desde 1682. Está de pie, en actitud majestuosa y grave, los ojos bajos y las manos atadas a la altura de la cintura. Aunque es de talla completa ha sido hecha para recibir una túnica de tela, y por ello está articulada en los hombros. Antiguamente llevaba una de tafetán morado mientras que la actual es de terciopelo recamado en oro y, a pesar de tener los cabellos tallados, se ha seguido la costumbre de colocarle una cabellera de pelo natural sujeta con una corona metálica de espinas.

En cuanto a su procedencia, hay que ubicarla dentro de la producción andaluza, particularmente la sevillana. El investigador Hernández Díaz halla semejanzas con los trabajos de Francisco de Ocampo y Luis de la Peña, *con cuyos Cristos dolidos de Morón de la Frontera tiene indudable relación.*[452]

En abril de 1681 caía el presidio de Mámara, posesión española en el norte de África, en manos de las tropas del rey de Fez Muley Ismael. Los defensores depusieron las armas, fue-

[452] José Hernández Díaz: "La imagen del Santo Cristo de Medinaceli", *Archivo Hispalense*, n. 58-59, Sevilla, 1957. Ver también la nota bibliográfica aparecida en *Archivo Español de Arte*, n. 106, Madrid, 1954, p. 172. Aumenta la imponencia de la figura la carnación oscura, producto de la oxidación de la policromía, que es la originaria.

ron tomados prisioneros y llevados a Mequínez, juntamente con las imágenes de la iglesia. El populacho se burló de ellas, en especial de la del Nazareno, que fue arrastrado por las calles y arrojada luego al foso de los leones.

Un trinitario que estaba en la ciudad, Fr. Pedro de los Ángeles, rogó al rey que se las entregara, en espera del rescate que arribó poco después. Los religiosos de esa Orden las transportaron luego a Tetuán y a Ceuta y de allí a Sevilla a través de Gibraltar. Siguieron viaje más tarde a Madrid, donde llegaron en 1682. El Nazareno fue entregado a los trinitarios, no sin oposición de los capuchinos, originariamente sus poseedores en la iglesia de Mámara. Los avatares del siglo XIX la hicieron peregrinar por diversas iglesias de la capital española hasta que, finalmente, volvió a manos de sus primitivos dueños, los capuchinos.

De esta imagen, muy venerada por los madrileños hasta el día de hoy, se hicieron estampas que sirvieron de modelo para realizar algunas pinturas de Cuzco y Arequipa. Dos de ellas sólo reproducen la efigie, mientras que otra repite el grabado íntegramente, con las cuatro escenas de su historia.

Respecto de las primeras, se ve al Cristo de Medinaceli, tal como hoy aparece, con la peluca postiza, la túnica y el escapulario trinitario, dentro de la hornacina de un retablo flanqueada por floreros con flores. En la parte superior hay ángeles que corren el velo para mostrar la imagen y, en este sentido, el ejemplar arequipeño es el más completo, pues aparecen las dos lámparas y otros ángeles con las *Arma Christi* como estaban en el antiguo retablo.

El otro cuadro arequipeño ha sido confeccionado utilizando las cuatro escenas del grabado.[453] En el registro del medio, de mayor altura que los otros dos, se ve la imagen en la hornacina, con los floreros y las lámparas y, a sus lados, las imágenes de San Juan de Mata y San Félix de Valois, los fundadores de la Orden de la Trinidad. En el superior hay tres compartimientos, donde se muestra como la figura fue arrastrada por las calles, arrojada al pozo de los leones y, en tercer lugar, el momento en que Fr. Pedro de los Ángeles ofrece el rescate al rey de Fez. El registro inferior está dedicado a documentar la entrada de la imagen en Madrid y la procesión que la acompañó. Las escenas llevan las siguientes leyendas: *Arrastran los moros la Santa Imagen de Jesús Nazareno, Manda el rey de Fez echar la Santa Imagen en el lago de los leones* y *Rescatan los PP. Descalzos de la SSma. Trinidad la imagen de Jesús Nazareno.* En la de abajo: *Recibe la Imperial y coronada villa de Madrid la sagrada imagen y colocada en el convento de los PP. Trinitarios Descalzos donde se venera. Salió el Señor del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús.*[454]

- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo arequipeño del siglo XVIII, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.
- Francisco García, 1799, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.[455]

[453] También copiado en un lienzo de la iglesia de San Martín de Trujillo (España).

[454] En estos grabados no aparece la leyenda del pago del rescate de la imagen por la suma de treinta monedas de plata (equivalente al que Judas había recibido por entregar a su Maestro) que es tradición posterior y que quedó en el campo literario.

[455] A los pies de se lee: *Verdadero retrato de la Milagrosa imagen de Jesús Nazareno cautiva y ultrajada por los moros en el reino de Fez. Rescatada por la Redención de los PP. Trinitarios, año de 1682 venerase en el convento de los dichos PP. de la Villa de Madrid. El Eminentísimo Cardenal Portocarrero arzobispo de Toledo ha concedido Cien dias de Indulgencias a todo genero de personas por cada vez que delante de dicha imagen rezare tres padres nuestros por la exaltacion de Nuestra Fe Catholica e intencion de Su Eminencia. Remitio estampa de esta imagen Antonio de Leon obispo de esta Ciudad de Arequipa y la pinto Francisco Garcia.* La inscripción del cuadro de las monjas dominicas de Cuzco es igual a excepción de la última frase.

SEÑOR DEL RESCATE

Imagen similar a la anterior, pero sin la túnica; en vez del escapulario trinitario lleva el de la Merced. Hincado a sus pies y dispuestos simétricamente, hay dos cautivos liberados. En la tarja oval se lee: *Verdadera efigie de la milagrosa imagen del SSmo Christo del Rescate* [...] *en Argel la Redempssion de Nuestra Señora de la Merced el año 1664 siendo Redeptor el Pe. Mo. fr. Gabriel de losada de la Provincia de Castilla.*

– Anónimo limeño del siglo XVIII, monasterio de las Nazarenas, Lima, Perú.[456]

SEÑOR MILAGROSO DE TIMBIO

Imagen del *Ecce Homo* –compuesta a la manera quiteña, si no es de ese origen– entronizado en un gran sillón, viste una túnica con bordados, ceñido por un cíngulo y sogas doradas, lo mismo que la corona de espinas. Tiene la mano sobre el pecho mientras bendice con la diestra. Junto al sillón hay dos floreros que ubican la imagen en un retablo. Arriba se lee: *Ver/dader/o Retrato del Señor Milagr[o]so del Pueblo de Timbio*, localidad cercana a Popayán (Colombia).

– Anónimo del siglo XVIII, Museo Filanbanco, Quito. Ecuador.

ECCE HOMO, "REY DE LOS AFLIGIDOS"

Se han separado con particular intento dos cuadros cuzqueños, por cuanto son un buen ejemplo del uso de grabados que, en este caso, es la portada de un libro copiado literalmente, pues los letreros aparecen en el idioma original: el francés, lo cual convierte a estas pinturas en una versión dieciochesca del *poster.*

Jesús aparece en lo alto de una gran escalinata de siete gradas, llagado y coronado de espinas, cubierto por el manto rojo y sentado en un trono de complicado respaldo, todo ello bajo un dosel cuyas cortinas descorren dos angelitos volando. A ambos lados de los escalones hay seis ángeles mancebos, sentados y portando un instrumento de la Pasión. Abajo, flanqueando un escudo nobiliario, están los santos Job y Lorenzo, semidesnudos, sentado en primero sobre un sillar y el otro sobre la parrilla. En los cuatro ángulos, dentro de reservas ovales, se ven los Evangelistas.

En el frente de las gradas se lee: *LETHROSNE ROYAL DE JESUS DES AFFLIGEZ Par le R. Pere Iean Couroisier Pre. G[ne]ral delordre de Minimes.*

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII?, iglesia, Oropesa, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII?, iglesia, Huaro, Perú.

CRISTO DOLOROSO

El Mesías está sentado en el suelo, recostado sobre un sillar donde también se ve uno de los flagelos y la caña. Lleva la corona de espinas y tiene puesto uno de los grillos. El otro aún

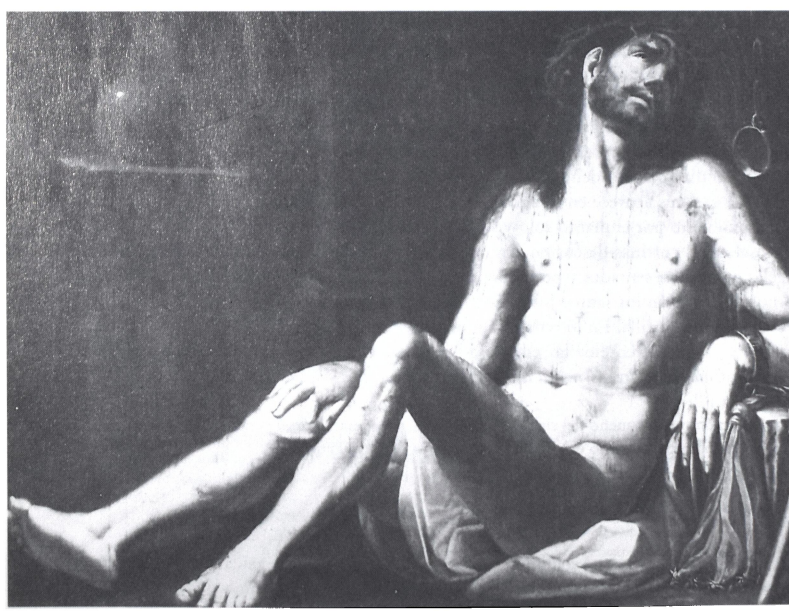
[456] Agradezco al amigo Pedro Gjurinovic el envío de la noticia y fotografías de esta pieza.

pende del muro de la prisión, cuya ventana enrejada se ve parcialmente, debajo de ella hay una mesa con la capa roja y una vasija de barro.

La iconografía de este cuadro es imprecisa y pareciera resumir uno de los momentos transcurridos entre la flagelación y la salida para el Calvario, pues así lo sugiere la posición del cuerpo y los elementos que lo acompañan, flagelo, corona de espinas, caña y manto rojo. Empero, todo ello adquiere un valor relativo cuando se lo relaciona con la narración de las Escrituras, en especial las versiones de Mateo y Marcos que son muy parecidas y dan la impresión de que los hechos se sucedieron rápidamente. El primero dice: *Cuando se hubieron burlado de él, le quitaron el manto, le pusieron sus ropas y le llevaron para crucificarle.*

Esta pintura presenta sugestivas analogías con el estilo de Melchor Pérez Holguín, particularmente en el dibujo de la cabeza, modelado y silueta del desnudo y la concepción del espacio.

Ludolfo de Sajonia, más conocido como el Cartujano, incluyó un pasaje de los comentarios de San Jerónimo sobre el Evangelio de San Mateo referido a la flagelación: *Con azotes, con correas, con golpes repetidos unos sobre otros como sobre un duro yunque, arranca fuerte y atrozmente la piel de la carne, la carne de los huesos y aún destruyen cuanto pueden la organización y la figura*



Cristo Doloroso, Catedral, Jujuy, Argentina.

del cuerpo humano. Nada querían dejar en El, ni sangre en las venas, ni vigor en los nervios, ni fuerza en los miembros, ni unión en las articulaciones, ni carne en los huesos, ni agilidad en las manos, ni firmeza en los piés, ni cabellos en la cabeza, ni belleza en el rostro, ni espíritu en el cuerpo, y por mejor decir ni aún figura de hombre en la humanidad: de modo que nunca más verdaderamente que ahora pueda apropiarse aquellas palabras suyas de David yo soy gusano y no hombre...[457]

– Anónimo altoperuano del siglo XVII, Catedral, Jujuy, Argentina.

Via Crucis

Al parecer, la devoción del *Via Crucis* se remonta al siglo XIV, como consecuencia de la veneración a los Santos Lugares cedidos en custodia a los franciscanos. Se practicaba recorriendo los lugares fijados por la tradición. Esta costumbre fue interrumpida luego cuando los musulmanes volvieron a ocupar la zona, pero la Orden difundió esa práctica por Europa y luego la Iglesia la hizo suya, propagándola por todo el mundo.

Se efectúa delante de un determinado número de cruces de madera llamadas "estaciones", que pueden estar ubicadas en el interior de una iglesia o capilla o también en el exterior, generalmente en la falda de un cerro, dando lugar a la construcción de los "Sacro Monte", en cuya parte más elevada se ubica la estación decimosegunda, que corresponde al momento en que Jesús muere crucificado.

Las cruces de madera son las únicas indulgenciadas y no las escenas, pues éstas constituyen un agregado cuya finalidad es ayudar a la meditación pero, con el tiempo y el auge de la producción industrializada, las cruces terminaron por convertirse en un simple remate. Lo que no se sabe bien es si las series pintadas en América que reúnen los temas del *Via Crucis* servían a los fines de esa devoción; en tal caso, se les agregarían las cruces de madera, puesto que éstas son indispensables para ganar las indulgencias.

Desde el siglo XVIII y hasta el actual, el número de estaciones es de catorce, aunque hubo casos en que fueron más, por ejemplo, las de la iglesia del Pilar de Lima y del convento de la Recoleta de Cuzco, que tienen veinticuatro. Inclusive hay diferencias respecto de la primera estación, que puede ser tanto la Última Cena como el Prendimiento, la Flagelación o la Presentación del Señor al pueblo, etc. Otro tanto ocurre con la última, que puede corresponder a la meditación sobre la Piedad.

En 1990 la Santa Sede suprimió las estaciones cuarta y sexta, por carecer de fundamentos escriturísticos, pero es menester señalar que la iconografía de muchas de las que quedaron derivan también de consideraciones piadosas apoyadas en meditaciones sobre la Pasión.

Los Evangelios son muy parcos, especialmente el de Juan que sólo dice: *Tomaron, pues, a Jesús, y él cargando con su cruz, salió hacia el lugar llamado Calvario, que en hebreo se llama Gólgota.* Los sinópticos señalan que una vez que Jesús fue condenado a muerte se lo condujo de inmediato al Calvario, obligando a Simón de Cirene, padre de Rufo y de Alejandro, a llevar la cruz. También hacen referencia a la multitud del pueblo y mujeres que seguían el cortejo y como el Señor consoló a las "Hijas de Jerusalén". Todo lo demás: las tres caídas que van preanunciando la presencia del Cirineo, el encuentro con Nuestra Señora, la compasión de la Verónica, proceden de tradiciones y consideraciones piadosas verosímiles.

[457] *Op. cit.*, cap. XXVI, p. 562.

Las catorce estaciones eran, hasta la fecha antes indicada, las siguientes: I Jesús condenado a muerte; II Jesús es cargado con la cruz; III Jesús cae bajo el peso de la cruz; IV Jesús se encuentra con su Madre; V Simón Cirineo ayuda a Jesús a llevar la cruz; VI La Verónica limpia el rostro de Jesús; VII Jesús cae por segunda vez; VIII Jesús consuela a las Hijas de Jerusalén; IX Cae Jesús por tercera vez; X Jesús es desnudado; XI Jesús es clavado en la cruz; XII Muerte de Jesús; XIII Jesús es bajado de la cruz y entregado a su Madre; XIV Es sepultado el cuerpo de Jesús.

JESÚS ES CONDENADO A MUERTE

Con este hecho se inicia la meditación del *Via Crucis*, por lo menos desde el siglo pasado, dado que, como se dijo, las series del siglo XVIII ubican otros episodios en ese momento *Viendo Pilato que los enemigos de Cristo no se contentaban con los tormentos e injurias que su paciencia habia padecido, temió disgustarlos y no obstante conocer y confesar publicamente la inocencia del Señor, lo condenó a muerte.*[458]

Pilato no quedándole ya otra ceremonia, ni solemnidad que hacer, dió la causa por concluída, y queriendo satisfacer al pueblo mas que a la verdad, y que a su propia conciencia, juzgó que se debia ejecutar lo que pedían; aunque no lo probaban ni daban razón de ello: y pronunció por sentencia, que debía condenar y condenaba a Jesús Nazareno...[459]

En la pintura colonial este asunto no se destacó, puesto que corresponde a la escena de la presentación de Jesús al pueblo después de haber recibido los azotes y ser coronado de espinas.

– Anónimo altoperuano? del siglo XVIII, monasterio de Capuchinas, Santiago, Chile.

JESÚS RECIBE LA CRUZ

Tema muy raro en la pintura colonial, aunque ya está presente en el fondo del "Juicio de Cristo" (ver pág. 213) Ahí se ve a Jesús delante del escribano que redacta la sentencia de la condenación y, en el fondo, entre el gentío, hay soldados que ya tienen preparadas las tres cruces.

Como explica el P. de la Palma, *la cruz en que le habían de poner se la tenían aparejada fuera de la puerta de la casa de Pilato a distancia de veinte y seis pies que sería el espacio conveniente para ponerse en orden aquella procesión...*[460]

Por ello es interesante una pintura brasileña del siglo XVIII en la que se ve un soldado desatando las manos del Señor mientras otros dos traen la cruz.

– Anónimo brasileño del siglo XVIII, iglesia de San Antonio, Paraíba, Brasil.

JESÚS SALE DEL PRETORIO CARGANDO LA CRUZ

Después de haber comparecido ante el pueblo y pronunciada la sentencia, el Señor es llevado por la guardia al patio del Pretorio y *con bárbara inhumanidad e indecible fiereza le arran-*

[458] P. Teodoro de Almeyda: *op. cit.*, Paso cuarto, Meditación VII, p. 261.
[459] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XXV, p. 233.
[460] *Op. cit.*, p. 285.

Jesús cargando la cruz, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

can la púrpura que por mofa le habían vestido, y como estaba pegada al cuerpo por la sangre congelada, le renovaron enteramente sus llagas, causándole nuevos y intensísimos dolores. Vistiéronle sus propios vestidos para que fuese conocido por todos; cargaron sobre sus propios hombros la pesada cruz en que había de ser clavado, y cargando con esta vergonzosa y pesada carga, le hicieron emprender la marcha hacia el Golgotha o Calvario...[461]

Durante siglos se disputó acerca de la clase de madera con que fue construida la cruz, si de una sola o de varias y, en este caso, de qué árboles procedían. Según Beda, San Juan Crisóstomo y otros, era de ciprés, cedro, pino y boj, esta última para hacer el *titulum.* Según otros, cedro, ciprés, palma y olivo o bien encina.

En cuanto a las dimensiones habría tenido 4,20 m de largo y 2.20 m de ancho, mientras que el espesor sería de 16 cm. Para el Pseudo Buenaventura el madero medía *quince pies de altura.*

La escena se desarrolla a la puerta del pretorio. El Nazareno sostiene la cruz con ambas manos y va detrás de un cortejo que inician los soldados portando el lábaro y el *titulum,* seguidos de los ladrones y demás tropa. Detrás los miembros del Sanhedrín, con la ropa oriental que los tipifica, y el pueblo.

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

JESÚS CARGANDO LA CRUZ, O JESÚS NAZARENO

Una vez dictada, la sentencia[462] era grabada o pintada en una tabla, porque ya había adquirido valor oficial y debía ser transcripta, registrada en los archivos y enviada a Roma.

Dicha tabla o *titulum* era colgada del cuello del reo o llevada delante del cortejo por algún funcionario de la justicia. En el caso concreto de la de Jesús, llevaba el texto dictado por Pilato, escrito en las tres lenguas más difundidas en la zona: aramea, griega y latina y decía: *Jesús el Nazareno, el Rey de los Judíos,* cosa que irritó sobremanera a los sumo sacerdotes, quienes acudieron al Procurador y le dijeron: *No escribas "el Rey de los Judíos",*[463] *sino que él dijo: "Yo soy rey de los Judíos". Respondió Pilato: "Lo que he escrito, lo he escrito",*[464] con lo cual *se vengaba de la derrota y contestaba con desprecio y hostilidad a las exhibiciones de lealtad política de los mienbros del Sanhedrín.*[465]

Para poner en práctica la sentencia bastaba que el reo cargara con el madero transversal de la cruz, pues el vertical ya estaba plantado en el lugar del suplicio.

Si el condenado no había sido flagelado antes, se infligía el castigo durante el camino y, en ese caso, los sentenciados a esa pena o *cruciarios,* iban desnudos. No fue así en el de Cristo, puesto que *cuando se hubieron burlado de él, [en el Pretorio] le quitaron la púrpura y le pusieron sus ropas.*[466]

Generalmente, la comitiva estaba formada por cuatro soldados o *cuaternio* a las órdenes de un centurión que debía constatar la muerte del ajusticiado y el cumplimiento de la sentencia, para luego informar a sus superiores.

[461] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, tomo III, p. 570.
[462] Debía ser ejecutada sin demora.
[463] Jn. 19, 19.
[464] *Ibid.*, 21-22.
[465] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 681.
[466] Mt. 27, 31; Mc. 15, 20.

Jesús Nazareno, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

El cortejo recorría las parte más populosas de la ciudad, con mayor razón en este caso en que se debía poner de manifiesto el triunfo de los sanhedritas. Estaría formado por Jesús, los dos ladrones, los soldados, que, como se ha visto no debían ser muchos, el centurión, el oficial de justicia llevando el *titulum,* sanhedritas, sacerdotes, escribas, fariseos –los mas interesados– y una gran multitud de pueblo y mujeres que se dolían y se lamentaban por el destino del Señor.[467]

No fue el menor trabajo de este camino las injurias y baldones que decían los que estaban mirando por las calles y por las ventanas, dice Luis de la Palma y así aparecen en no pocas escenas que nos dejaron los pintores coloniales. El detalle de los que están asomados a las ventanas, generalmente mujeres, es visible en los lienzos del pintor altoperuano Diego de Aliaga.[468]

Se deben distinguir las representaciones genéricas de Jesús rumbo al Gólgota, con la cruz a cuestas, de las dedicadas a figurar un momento determinado o estación del *Via Crucis.* En España y sus dominios americanos dichas imágenes son conocidas popularmente como "Jesús Nazareno" y en Portugal y Brasil como "*Senhor dos Passos*".

También, se debe señalar que hay un tercer modo de reunir simultáneamente varios momentos del *Via Crucis* y, en dichos cuadros, aparecen la Dolorosa, Juan, las Santas Mujeres, la Verónica, las "Hijas de Jerusalén", además de curiosos, soldados, sacerdotes, etc. En todas ellas subsisten muchas convenciones iconográficas que analizaremos a continuación.

La más notoria es la que muestra al Señor cargando toda la cruz y no sólo el madero transversal, como antes se explicó. Esta fórmula tiene antecedentes en el arte bizantino y medieval. En tales representaciones la cruz es pequeña, pues es más simbólica que real, mientras que al final del medioevo se alarga desmesuradamente por influencia de la literatura piadosa y del teatro.

En España, la figura exenta del "Nazareno" ya está claramente definida en el siglo XVI, y a ello contribuyó la tradición tardomedieval y las nuevas corrientes llegadas de Italia, donde ya se había concretado. Adquiere notas muy propias en las imágenes procesionales vestidas, de las que proceden las americanas, aunque se debe agregar que en este punto se produjeron en nuestro continente, y en especial en México, interesantes variaciones.

Cuatro son las actitudes que determinaron otras tantas tipologías. Ellas reproducen en dramática sucesión el desfallecimiento de Cristo durante el recorrido del camino de la siguiente manera:

de pie, caminando,
con una rodilla en tierra, generalmente apoyándose en una roca,
caído en tierra,
caído de bruces.

La cruz se apoya sobre el hombro izquierdo y puede ser de madera lisa con cantoneras de plata o revestida de ese mismo metal o chapeada de carey con filetes también de plata o sarmientos dispuestos helicoidalmente, como se usa en Guatemala. En cuanto a la sección de los maderos: cuadrada, rectangular o poligonal. También en forma de tronco, con nudos y como sin desbastar.

El vestido es una larga túnica rojo oscuro o morada, colores que expresan la sangre y el duelo. Interián, siguiendo a Pacheco, dice que no puede aprobar que pinten al Señor *vestido solamente con la túnica y ésta de color morado, sin embargo que Cristo no usó de dicho color (principalmente si*

[467] Lc. 23, 23-27.
[468] Museo de San Francisco y Catedral, Jujuy, Argentina.

éste fue supuesto y no natural); aunque, si se quiere pretender que el color oscuro que tenía la lana tiraba a ese color, no me opondré a ello con tenacidad. Salió, pues, Jesús del pretorio vestido con tres vestiduras [...] *a saber, con la túnica inconsútil, que tal vez era blanca; con la túnica superior, que era del mismo color que el de la capa y con la misma capa; lo que (como es creíble) procurarían los judíos* [...] *para que generalmente todo el pueblo lo conociese por el mismo vestido, con el cual poco días hacía* [...] *había entrado en la ciudad de Jerusalén con muchas aclamaciones del pueblo y casi a manera de triunfo.*[469]

Nada dice de los otros elementos que componían ya en esa época las esculturas procesionales,[470] como son las gruesas sogas doradas atadas a la cintura y al cuello ni las coronas de espinas de plata u oro, que es otra convención muy antigua. Adorno infaltable son las "potencias" o los resplandores labrados, también de plata, cuyo brillo se une al de los bordados de las túnicas. Las "potencias" son tres grupos de rayos –posible simplificación de la aureola cruciforme– independientes, clavados a los lados y arriba de la cabeza. Se cree que su nombre deriva de las tres potencias del alma: entendimiento, voluntad y memoria.

Volviendo a los tipos de "Nazareno", el primero de ellos aparece inclinado por el peso y la fatiga y puede abrazar con ambas manos uno de los lados del *patibulum* o bien toma esa parte con la mano derecha mientras que con la izquierda sujeta el extremo superior del *stipes,* forma habitual en las imágenes mexicanas.

Esta disposición también se repite en el segundo tipo y el Salvador ya manifiesta su agotamiento. Ha caído sobre su rodilla izquierda y apoya la mano del lado opuesto en una piedra del camino. Se debe advertir que este modelo se prefirió en las regiones andinas y generalmente dirige su mirada hacia el fiel que lo contempla.

El tercer caso citado acentúa el dramatismo. Jesús, cada vez más agotado, todavía puede evitar caer de bruces, cosa que ocurre más adelante cuando el peso del madero es insoportable y ya no es capaz de sostenerlo. Entonces, cede bajo su peso, como se ve en muchas impresionantes imágenes mexicanas.

- Escultor anónimo mexicano del siglo XVII?, Museo nacional del Virreinato, Tepotzotlan, México.
- Escultor mexicano del siglo XVIII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlan, México.[471]
- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII? iglesia de San Gabriel, Cholula, México.
- Escultor guatemalteco del siglo XVII, iglesia de la Merced, Antigua, Guatemala.
- Escultor anónimo guatemalteco del siglo XVII, iglesia de la Candelaria, Guatemala, Guatemala.
- Escultor anónimo quiteño del siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Quito, Ecuador.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo limeño del siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Lima, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de San Agustín, Lima, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Casa de Ejercicios, Buenos Aires, Argentina.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII?, monasterio de Santa Catalina, Córdoba, Argentina.[472]
- Antonio Francisco Lisboa, el Aleijandinho, santuario del Bon Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, Brasil.

[469] *Op. cit.*, cap. XV, p. 97 y Pacheco: *op. cit.*, cap. XIII, p. 254 y sigs.

[470] Probablemente las consideraron menos "nobles" que las pinturas y por ende poco dignas de que se trate acerca de ellas.

[471] Conocido como el Señor de Hueyapán.

[472] El autor de este cuadro ha utilizado la figura de Jesús que centra la composición del grabado n. 125 de Jerónimo Wierix que ilustra el *Evangelicae Historiae Imagines* del P. Nadal, Amberes, 1595. Jesús aparece solo, llevando la cruz, sobre un fondo casi negro, vistiendo una túnica gris y un manto rojo que flota al avanzar por el camino.

LA PRIMERA CAÍDA

Cargando el Hijo del Padre celestial con su pesada cruz, como estaba con suma flaqueza por tener el cuerpo casi todo desangrado, es tradición que, oprimido de su grande peso, cayó en tierra: era la cruz improporcionada a las débiles fuerzas de Jesucristo en aquel lamentable estado y con todo su Majestad forcejeaba para llevarla sobre sus hombros.[473]

Por lo que se deduce de una antigua tradición, la primera caída tuvo lugar dentro de los muros de Jerusalén, pero esto generalmente no fue respetado, pues, en ciertas pinturas, la escena tiene lugar fuera de la ciudad, pasada ya una de las puertas que debe ser la de Efraín. Es común que este detalle también se suprima y el episodio, como los restantes, se desarrolle en un ámbito abierto. Ello dificulta muchas veces la identificación correcta del tema.

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.

JESÚS SE ENCUENTRA CON SU MADRE

Es tradición piadosa que el encuentro de Jesús con su Madre tuvo lugar en el trayecto al Gólgota, *siguiendo las gotas y el rastro de la sangre, y el tropel de gente y el clamor de los pregones con que le iban pregonando, finalmente llegó donde estaba, y viéndole tan trocado y desfigurado, no pudiendo hablarle con la lengua le hablaba con el corazón al corazón de su Hijo y le hería con su pena, y con su dolor acrecentaba más su dolor. Este nuevo tormento tuvo el Señor con la vista de su Bendita Madre en este trabajoso camino...*[474]

Interián acepta que se pinte *lo que piamente se cree y afirma como recibido por una constante tradición; esto es, que la Virgen Santísima, traspasada de un piadosísimo dolor a la vista de un espectáculo tan triste, salió al encuentro a Jesús, no metida con las demás mujeres de quienes se hace mención, sino separada de ellas; en que no me parece haya cosa alguna que reprehender, con tal que se ejecute el hecho con el debido decoro y circunspección. Pues como después se nos representa a la misma Señora estando al pié junto a la misma cruz de Cristo Señor nuestro e Hijo suyo, es creible que le fuera siguiendo cuando iba al suplicio, y que le saliera al encuentro, cuando llevaba la cruz a cuestas* [...] *Por que el representar a la más piadosa de las Madres, como también a la más constante de las mujeres, tendidos los brazos, abierta la boca como que está dando grandes voces, arrancándose los cabellos, y de otros modos indecentes; esto no es adornar el hecho como era razón, sino desfigurarlo* [...] *Mucho menos se la ha de pintar, como que algún soldado la cogiera furiosamente y la echara y derribara al suelo; pues esta y otras cosas semejantes, lejos de inspirar piedad y devoción* [...] *es ligereza; siendo una irreverencia (por no decir algo más acre) el decir semejantes cosas al pueblo, o el representarlas en las pinturas.*[475] En esto, como en muchos otras cuestiones, Interián adhiere a la tradición iconográfica española, cuyo dramatismo se aleja de la teatralidad de los "Desmayos o Espasmos de la Virgen" a los cuales hace referencia, indirectamente, en los renglones transcriptos. En la mayoría de los casos, María está de pie o arrodillada frente a su Hijo, transida de dolor y acompañada por Juan y la Magdalena. Ello no

[473] Teodoro de Almeyda: *op. cit.*, Paso quinto, Meditación II, p. 264.
[474] Pedro de Ribadeneyra: *op. cit.*, Primera Parte, p. 46.
[475] *Op. cit.*, cap. XVI, p. 103.

Jesús se encuentra con su Madre, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Diego de Aliaga, *Jesús se encuentra con su Madre*, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

impide que el cortejo continúe su camino ni que Jesús sea arrastrado con la soga atada al cuello, ni que algún soldado lo castigue para que apure el paso.

- Juan Correa, siglo XVII?, Seminario Menor Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas, México.
- Juan Correa, siglo XVII?, convento, Tlalmanalco, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Diego de Aliaga, 1772, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

JESÚS AYUDADO POR EL CIRINEO[476]

A diferencia de Juan, que no lo menciona, los sinópticos informan que, saliendo de la ciudad encontraron un judío natural de Cirene, *padre de Alejandro y Rufo,* aclara Marcos, a quien requisaron para que lleve la cruz, *no para aliviarle, sino para asegurarle la muerte,*[477] opinión seguida por gran parte de los escritores que trataron el tema.

La iconografía de este episodio es muy variada y no es raro que aparezca unida a otros momentos del *Via Crucis,* pero la fórmula tradicional es que Simón toma el extremo del *stipes* en vez de cargar el *patibulum,* como debe haber sido. En efecto, de ser como aparece en las imágenes pintadas o procesionales, dicho modo de tomar la cruz en vez de aliviar el peso, habría producido al Salvador grandes y nuevos dolores. *Nuestros pintores por lo común no pintan de otra manera este hecho* –dice Interián– *lo que atendido al peso de la cruz, no sé si era ayudarle o impelerle más, y ponerle en mayor riesgo de caer.*[478]

Dos pinturas quiteñas brindan otras tantas y nuevas versiones del pasaje evangélico. En ambos casos la cruz es cargada por el Cirineo, liberando a Cristo de un peso que ya no podía soportar, aunque, a pesar de todo, es arrastrado por los sayones. Una de dichas telas presenta un detalle muy novedoso: entre Jesús y Simón se ha entablado un diálogo y el Señor, a pesar del soldado que tira de la soga, habla señalando el cielo con la mano.

Nada nos induce a creer que este Simón conociera a Jesús o fuese discípulo suyo, de modo que la orden recibida debió distar mucho de complacer al "requisado" pero, puesto que su hijo Rufo más tarde persona insigne ente la cristiandad de Roma, y la mujer de Simón fue llamada por Pablo, en muestra de veneracióm, "madre", cabe concluir que el servicio prestado a desganas a Jesús produjo, de manera que ignoramos, óptimos resultados.[479]

- Juan Correa, siglo XVII, Seminario Menor de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas, México.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, Museo Filanbanco, Quito, Ecuador.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII?, Museo Filanbanco, Quito, Ecuador.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, convento de San Francisco, Quito, Ecuador.
- Anónimo limeño del siglo XVII? col. Poli, Lima, Perú.
- Anónimo limeño del siglo XVII, col. Barbosa-Stein, Lima, Perú.
- Diego de Aliaga, 1772, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

[476] Mt. 27, 32; Mc. 15, 21; Lc. 23, 26.
[477] Pedro Ribadeneyra: *op. cit.*, Parte primera, p. 48.
[478] *Op. cit.*, cap. XVI, p. 104.
[479] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, 683.

Jesús ayudado por el Cirineo, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

LA VERÓNICA ENJUGA EL ROSTRO DE CRISTO

Personaje legendario, no citado por las Escrituras, pero que ya aparece en los Apócrifos denominados "Acta de Pilato" y "La venganza del Salvador", donde se lo identifica con la hemorroísa, llamada Berenicke o Beronike. Otras tradiciones la hacen esposa de un oficial romano o de Zaqueo, que luego se habría dedicado a la vida eremítica en el sur de Francia.

Empero, Ribadeneyra como muchísimos otros escritores, incluso del siglo XX, dice que entre estas *devotas mujeres [las Hijas de Jerusalén] había una que se llamaba Veronice o Verónica, la cual dió el velo, o toca, que traía sobre su cabeza al Señor para que enjugase el sudor y sangre de su rostro, y él lo hizo dejando en el velo impresa la figura y sangre del mismo rostro, el cual por el nombre de la mujer se llama Verónica y en Roma el Bulto.*[480]

Este personaje también es aceptado por Interián en un ambiguo pasaje de su libro: *Pero el que entre las mujeres de que hace mención el Evangelista le saliera a Cristo al encuentro una cierta mujer llamada Verónica, o como a otros le parece más verosímil, Bernice, que enjugó su rostro con un lienzo en el cual quedó impresa al vivo su efigie, por el sudor como de sangre que salía de su semblante: aunque esto ningún evangelista lo refiere y (lo que es más) ninguno de los Padres antiguos; ya sin embargo es una cosa recibida; y aún afirman que la misma imagen se conserva y manifiesta en Roma* [...] *o en Jaén. Por lo que puede sin ninguna nota pintarse dicha Verónica...*[481]

Las versiones medievales popularizadas por los Misterios y la devoción del *Via Crucis,* concretaron el tipo que conocemos, arrodillada, sosteniendo el paño blanco donde ya ha quedado impreso el rostro del Señor. Al respecto hay que agregar que en algunas pinturas son tres los rostros, separados y dispuestos en sentido horizontal o vertical, o unidos según la forma conocida con el nombre de trifacial. Carducho[482] hace referencia a los tres rostros *que quedaron impresos en los tres dobleces del lienzo de la Santísima Verónica,* cuando *llegó a Christo,* y otro tanto dice Palomino que repite la misma leyenda.

La historia de la Verónica fue duramente criticada por ciertos teólogos del siglo XVIII, porque a lo fabuloso del asunto se suma una interpretación heterodoxa del hecho, más allá del prestigio de las supuestas reliquias de la Santa Faz de las Catedrales de Jaén y de Alicante (España), que serían las impresiones que quedaron en el segundo y tercer doblez del paño. La supresión de la escena en los *Via Crucis* a partir de 1990, confirma las críticas formuladas en el tiempo.

Como antes se dijo, en este paso se muestra a la mujer de hinojos frente al Salvador. En la mayoría de los casos, el o los rostros ya están impresos en el paño que ella despliega ante los presentes. Sólo en aquellos cuadros que copian el grabado de Pontius sobre la pintura de Rubens, la Verónica está representada en el momento de enjugar el rostro de Cristo, ignorando el milagro que enseguida descubrirá.

- Juan Correa, siglo XVII?, Seminario Menor de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Diego de Aliaga. 1772, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

[480] Evidentemente, Ribadeneyra, o el editor, traducen *Volto* o rostro, por Bulto.
[481] *Op. cit.*: cap. XVI, p. 103.
[482] Vicente Carducho: *op. cit.*, p. 372.

Velo de la Verónica, Museum for Southwestern Studies, Colorado Springs, Colorado, Estados Unidos de América

Diego de Aliaga, *Jesús y la Verónica*, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

Jesús y la Verónica, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

VERÓNICA DE CRISTO, SANTA FAZ O DIVINO ROSTRO

Cuando se hace referencia a las reliquias que representan el rostro del Señor se deben establecer las diferencias que singularizan tanto a la llamada *Imago Edessena*[483] como a la que quedó impresa en el velo de la Verónica cuando Jesús marchaba hacia el Calvario. Muchos de los que han tratado este asunto, basándose más en los problemas arqueológicos y apologéticos que en los aspectos formales, no han establecido de modo sistemático tales distinciones. La primera es una imagen gloriosa, atemporal, con el hieratismo propio de las efigies *aqueropoietes;* la segunda, en cambio, es dolorosa, histórica, con la corona de espinas ceñida a la frente y surcado el rostro por la sangre. Aparece sobre un paño con los extremos superiores en forma de nudos abullonados de los cuales desciende el lienzo en pliegues zigzagueantes.[484]

Los ejemplares romanos de la Basílica de Letrán, y el que estaba en San Silvestre "*in Cápite*", o el de San Bartolomé de Génova y los españoles de Jaén y de Alicante, pertenecen al primer grupo, mientras que hay que incluir en el segundo al de la Basílica Vaticana, del cual existen varias copias antiguas.

Un caso poco frecuente que establece las distinciones aludidas, es el de las dos telas del retablo del Cristo de las Ánimas, de la Catedral de Cuzco (Perú), que representan dichas imágenes y, aunque ambas tienen las mismas facciones, una de ellas muestra el rostro impasible de Cristo mientras su compañera es sufriente y lleva la coronas de espinas. La tendencia a unificar el origen de estas representaciones aparece ya en el siglo V en la versión de Macario el Grande, quien hace a una Berenice (Verónica) princesa del reino de Edesa.

Con el tiempo, a partir del siglo XII, el nombre de la mujer se aplicó exclusivamente a la imagen.[485] El *Ordo Romanus* XI (1143), dice: *...sudario de Cristo llamado Verónica,* y en esos mismos años, Pedro Diácono aludía a un oratorio de Santa María, en Roma, que *llaman Verónica donde sin duda está el sudario de Cristo el cual, antes de la Pasión* [...] *limpió su santísima faz cuando su sudor convertido en gotas de sangre se deslizaba hacia la tierra.*

Más tarde, el Papa Nicolás V, refiriéndose a la reliquia guardada en la *Sancta Sanctorum* de la Basílica de Letrán decía: *Imagen del Preciosísimo Rostro a la que los fieles llaman comunmente Verónica,* y el diccionario de la Real Academia Española de 1780: *También llaman así a las copias sacadas de los originales, que se veneran en Jerusalén, Roma y España, por haber quedado impreso en los tres dobleces del lienzo.* La devoción a esta Santa Faz, a la que se le agregó el paño donde quedó impresa, tuvo un particular incremento en el siglo XIX a partir de la divulgación de muchísimas ejemplares grabados en los que combinaron rasgos tomados de la reliquia, hoy muy oscurecidos y perdidos, con los del Santo Sudario de Turín. El rostro de Jesús aparece sin la corona de espinas, con los ojos cerrados y llorosos, las mejillas lastimadas y las heridas sangrantes.

La más antigua alusión a la Verónica,[486] se encuentra en las Actas de Pilato, donde dicha mujer declara haber sido curada del flujo de sangre, padecido durante doce años, al tocar la fim-

[483] Cf.: *Imago Edessena,* pág. 27

[484] Esta forma de plegar el paño se convirtió en un clisé que sólo ha sido recreado por Zurbarán.

[485] La existencia de esta mujer fue duramente criticada, tanto por los católicos como los protestantes y los racionalistas. Benedicto XIV, en un documento relativo a la beatificación y canonización de los Siervos de Dios, retoma la versión que tal nombre deriva de la conjunción híbrida de la palabra latina "vera" y la griega "eicon", como si dijéramos "verdadera iconía". Dice un autor: *Si tal amalgama se hubiera hecho, la palabra creada habría resultado "veraicona" o "vericona", nunca "verónica".*

[486] Llamada también Virónica, Feronique, Verone, Berenice, Bernice o Venice, en varios documentos.

bria del manto de Jesús.[487] También aparece en el apócrifo conocido como Venganza del Salvador, el cual poseía el rostro de Jesús impreso en un lienzo que, llevado a Roma, curó la lepra del emperador Tiberio quien, finalmente, se convirtió y fue bautizado.

En relatos occidentales del siglo XII ya no es Tiberio sino Vespasiano el que sufre horrorosamente porque tenía gusanos en la cabeza, y es también en esa época cuando se dio un origen distinto a la imagen, pues habría aparecido en el lienzo al enjugarse Jesús el sudor de sangre en el Huerto de los Olivos. Para Jacobo de la Vorágine, se trataba de un lienzo en el que el Señor estampó su rostro y lo dejó a la Verónica para que gozase de su presencia mientras el Él realizaba los viajes apostólicos.

Ciertas versiones legendarias de los siglos XIII y XIV narran que Verónica era amiga de Nuestra Señora, así como de Marta y María Magdalena. Se había casado con un oficial romano, San Amador, identificado con Zaqueo, que habría tomado ese nombre después de la Crucifixión, y ambos, con San Marcial y las hermanas de Lázaro, pasaron a Roma y luego a las Galias, donde hizo vida eremítica.

Al parecer es en el siglo XIII cuando la imagen gloriosa se convirtió en dolorosa coincidiendo con la formación de las estaciones del *Via Crucis*. Pero es en el XV cuando dicha efigie se multiplicó, difundida por la pintura y el grabado, manteniéndose hasta nuestros días, juntamente con la llamada Verónica de la Virgen[488] que, como la anterior, muestra sólo la cabeza cubierta por el manto azul.[489]

En América es el dominico español, Alonso López de Herrera, activo en México y apodado "el Divino", quien mejor interpretó esta iconografía que, por cierto, no es muy abundante, como no sea en el campo de la pintura popular del siglo XIX, quizás porque se prefirió la imagen del *Ecce Homo*. Los varios ejemplares de la Santa Faz que nos ha dejado, al parecer muy exitosas entre la comitencia virreinal, a pesar de su arcaísmo, se destacan por la excelencia de la expresión y una factura muy correcta y exquisita, particularmente en los detalles minuciosos de la corona de espinas.

Es curiosa otra pintura mexicana del siglo XVIII existente en la iglesia del Sagrario Metropolitano, con la Verónica de Cristo rodeada por la Dolorosa y los santos: Ana?, Joaquín, Jacobo de Bevagna, Domingo de Guzmán, Miguel, Gertrudis, Ignacio de Loyola, Jerónimo, Catalina de Siena, Juan de la Cruz, Antonio Abad? y Pedro de Verona.

Más extraño aún es el lienzo de la Catedral de México en el que aparece el paño de la Verónica con un rostro de Cristo trifacial.

El otro problema relativo a esta efigie es que en ciertos casos aparece triplicada. Carducho se refiere al caso como algo bastante difundido, cuando trata de las imágenes no hechas por las manos del hombre, entre ellas las *que quedaron en los tres dobleces del lienzo con que la Santísima Verónica llegó a Christo*.[490] Cuando esta piadosa mujer desplegó el paño aparecieron tres caras iguales en cada uno de los dobleces, que serían los ejemplares hoy conservados en Roma, Jaén y Alicante, que poco o nada tienen en común. En algunas pinturas los tres rostros están dispuestos en sentido horizontal y en otras, verticalmente, lo cual no deja de ser una interpretación heterodoxa, pues no sólo habría sufrido la segunda persona de la Trinidad sino las otras dos. El origen y el sentido de esa iconografía difiere del cuadro ya citado del Sagrario de México, en el que los tres rostros se han unido en uno solo, según el debatido y rechazado tipo llamado trifacial.

[487] Eusebio es quien cuenta que era, según la tradición, de Cesarea de Filipos, e hizo levantar delante de su casa un monumento donde se veía un grupo de bronce que la representaba a los pies de Jesucristo. Dicho grupo fue derribado por Juliano el Apóstata, que en su lugar puso su propia estatua, la cual fue destruida por un rayo.

[488] Interpretada en el siglo XIX como retrato de Isabel la Católica.

[489] En España, a fines de la Edad Media y en el siglo XVI, se hicieron versiones dobles pintadas en una misma tabla, la efigie de Cristo en el anverso y la de María en el reverso, según conviniere a la fiesta que se celebraba.

[490] *Op. cit.*: pp. 350 y 372.

– Fr. Alonso López de Herrera, siglo XVII, Museo de América, Madrid, España.
– Fr. Alonso López de Herrera, siglo XVII, Museo del Virreinato, Tepotzotlan , México.
– Anónimo mexicano del siglo XVIII, Catedral Metropolitana, México D.F., México.
– Anónimo mexicano del siglo XVIII, Sagrario Metropolitano, México D.F., México.
– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.
– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.
– Anónimo venezolano del siglo XVIII, col. Márquez Cañizales, Caracas, Venezuela.
– Anónimo venezolano de fines del siglo XVIII, col. Teodoro Vidal, Puerto Rico.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, Catedral, Cuzco, Perú.
– Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de San Pedro, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño? del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Córdoba, Argentina.

JESÚS CAE POR SEGUNDA VEZ

La iconografía de este suceso, que es objeto de las meditaciones de la séptima estación, se confunde con la de las otras caídas, sólo que en las series del *Via Crucis* la segunda es más dramática y como una preparación a la que se sucederá poco más tarde.

Las imágenes del Nazareno caído, apoyándose en una roca, quizás representen este momento.

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
– Diego de Aliaga, 1772, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

JESÚS CONSUELA A LAS MUJERES DE JERUSALÉN

Asunto escasamente representado, que se medita en la octava estación y se apoya en San Lucas.[491] Dice el Evangelista que seguía a Jesús un grupo de mujeres que se golpeaban el pecho y se dolían de Él, llorando. El Señor se volvió hacia ellas y les dijo: *"Hijas de Jerusalén no lloreis por mí; más bien llorad por vosotras y por vuestros hijos. Porque llegarán días en que se dirá: ¡Dichosas las estériles, las entrañas que no engendraron y los pechos que no criaron! Entonces se podrá decir a los montes: ¡Caed sobre nosotras! y a las colinas ¡Cubridnos! porque si en el leño verde hacen esto, en el seco ¿qué se hará?"*

Ayudado por el Cirineo, Cristo se vuelve hacia el grupo de mujeres y extiende su mano, como se ve en ciertas obras peruanas.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Regional, Cuzco, Perú.
– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

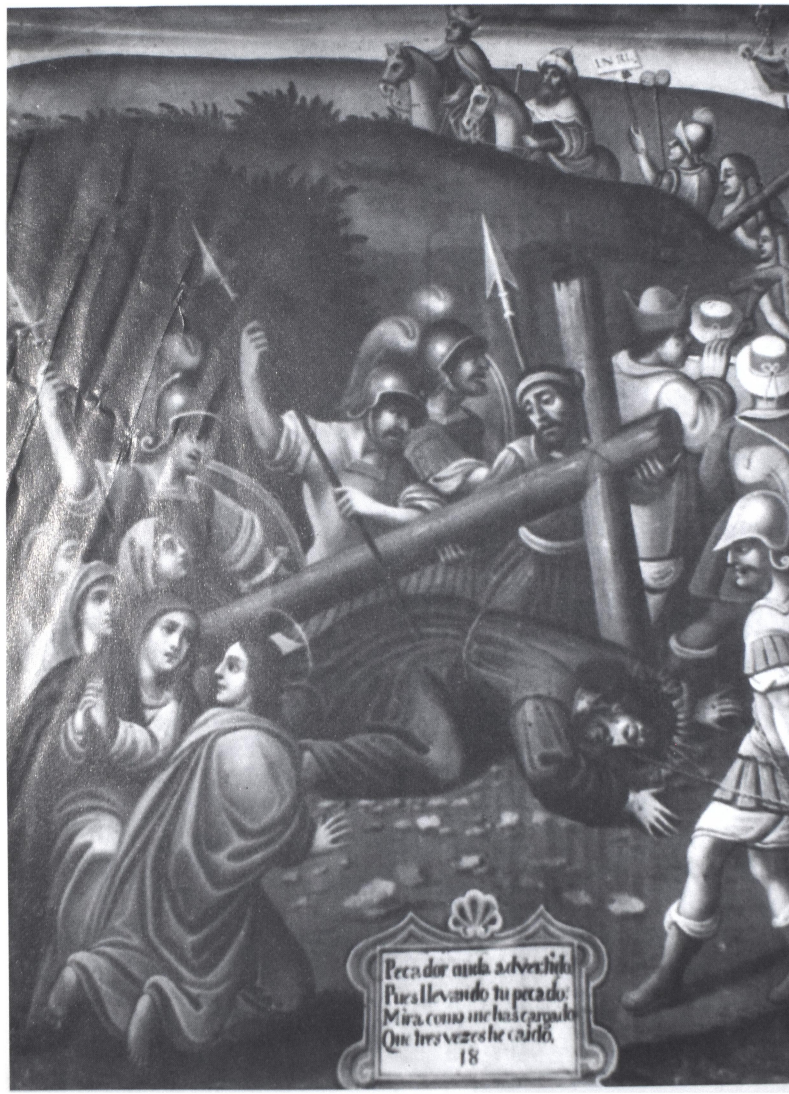
JESÚS CAE POR TERCERA VEZ

Todos los escritores aluden al progresivo desfallecimiento del Señor a medida que avanzaba hacia el Calvario. Ya cerca del lugar donde, según la tradición, había sido enterrado Adán y Abraham quiso sacrificar a su hijo, Jesús cayó de bruces y no se podía levantar por más que los

[491] Lc. 23, 28-29.

Jesús cae por segunda vez, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Jesús y las mujeres de Jerusalén, iglesia del Pilar, Lima, Perú.



Jesús cae por tercera vez, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

soldados lo picaran, como a un animal, con los extremos de sus lanzas y los sayones le dieran de puntapiés.

Tanto las imágenes pintadas como las esculpidas, representan un momento signado por un profundo patetismo, que se pone de manifiesto particularmente en la obra de los imagineros mexicanos. Es el caso del Nazareno de San Gabriel de Cholula, de tamaño natural, caído en tierra bajo el peso de la cruz.

- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII?, iglesia de San Gabriel, Cholula, México.
- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de San José, Puebla.
- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, col. priv., Oaxaca, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo de Arte Religioso, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Diego de Aliaga, 1772, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

EXPOLIO DE CRISTO

Aliviado del peso de la cruz, *lo conducen atado como ladrón al lugar del Calvario.*[492] *Ahí lo despojaron de sus vestidos, mas para verificar esta operación, fue preciso renovarle todas las llagas de su cuerpo sacratísimo, pues, resecada la sangre, estaba la túnica pegada al cuerpo, por consiguiente, arrancándosela, se le arrancó parte de su carne y piel, y corrió otra vez de su cuerpo abundante sangre. Fue preciso también arrancarle la corona de espinas y renovarle, por consiguiente, todas llagas de su sacratísima cabeza, abriéndosele otras nuevas, para ponérsela otra vez.*[493]

Lo habitual es verlo cuando le quitan la ropa y no es raro que uno de los soldados le ponga un pie sobre la cadera para hacer más fuerza, escena que contemplan "las Marías" desde lejos.

De esa manera representó la escena el mexicano Juan Correa, pero otra variante curiosa se constata en una serie de la Recoleta cuzqueña. En ella se ve a Jesús, exhausto, sentado sobre un sillar; un sayón lo toma del brazo y lo despoja de la túnica. Antes le había quitado la corona que se ve en el suelo al tiempo que otro verdugo apronta los clavos y el martillo. También aparece en esa actitud en un lienzo quiteño, pero sosteniendo la copa de vino con mirra[494] o con hiel[495] que él rechaza y entrega a un soldado.

Una variante bastante rara desde el punto de vista iconográfico, aunque no teológico, aparece en otro cuadro de la iglesia de Santo Domingo de Trujillo (Perú). Jesús, con los brazos abiertos y desnudo, acepta la cruz mientras un soldado termina de despojarlo de sus vestidos.

- Juan Correa, siglo XVII?, col. priv., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, misión de Santa Bárbara, California, Estados Unidos de América.
- Anónimo quiteño del siglo XVII?, convento de San Francisco, Quito, Ecuador.
- Anónimo trujillano? del siglo XVIII, iglesia de Santo Domingo, Trujillo, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia, Paruro, Perú.
- Diego de Aliaga, 1772, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

---

[492] Pseudo Buenaventura: *Vida de Cristo*, cap. LXXII, p. 406.
[493] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Tomo III, p. 576.
[494] Mc. 15, 23.
[495] Mt. 27, 33.

Diego de Aliaga, *Expolio de Cristo*, convento de San Francisco, Jujuy, Argentina.

Expolio de Cristo, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Señor de la Paciencia y Humildad

Esta advocación se difundió con preferencia en la región circundante de las misiones jesuíticas del Paraguay, llevada probablemente por los religiosos alemanes o nórdicos. También en el Río de la Plata y otras partes de América, pero con menos intensidad.

Surgió en el siglo XIV con el título de Señor de Piedad y se propagó en Francia, Alemania y Flandes hasta el XVI, manteniéndose en el siguiente como una devoción popular, pero sin dar lugar a creaciones artísticamente importantes como en las centurias anteriores. En España tuvo poco éxito y son escasas sus representaciones, mientras que en México, de esta advocación se derivan muchos *Ecce Homo* o Cristos de la Caña, como el Señor del Cacao de la Catedral capitalina.

Cristo ha sido golpeado, azotado y cargado la cruz sobre su espalda. Mientras tanto, él se siente agotado y no le queda más que morir [...] *Este Cristo sentado resume toda la Pasión, tal como está. El ha apurado la violencia, la ignominia, la bestialidad del hombre.*[496]

El tipo más difundido es aquel que presenta a Jesús sentado sobre una roca, esperando la muerte, desnudo y solo, coronado de espinas. Apoya la mejilla sobre la palma de la mano derecha y la otra sobre la rodilla. Interián relaciona esta iconografía con el momento en que dan a beber a Jesús vino con mirra,[497] o con hiel.[498] *Ahora me acuerdo* –dice– *haber visto pintado en este caso despojado al Señor de sus vestiduras, y sentado sobre una piedra, cosa que no conviene con la verdad del hecho: pues a Cristo le dieron a beber el vino antes de la crucifixión...*[499]

- Pedro Ramírez, siglo XVII, Catedral Metropolitana, México D.F., México.
- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia, Totolapán, México.
- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, Querétaro, México.
- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia, Yanhuitlan, México.
- Anónimo quiteño del siglo XVIII, Museo Filanbanco, Quito, Ecuador.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, monasterio de las Nazarenas, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII?, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Esteban Sampzón, siglo XVIII, iglesia de la Merced, Buenos Aires, Argentina.
- Esteban Sampzón, atrib., siglo XVIII, iglesia de la Concepción, Buenos Aires, Argentina.
- Escultor anónimo del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Buenos Aires, Argentina.
- Escultor anónimo correntino del siglo XVIII, iglesia, Itatí, Argentina.

Cristo Pobre

Devoción cuya iconografía, al parecer originada en Lima en el siglo XVII, se relaciona con la del Señor de la Paciencia, aunque la imagen tradicional venerada en esa ciudad parece ser del XIX. Jesús está sentado en un sillón, en una posición similar a la de aquel pero con las piernas cruzadas. Está vestido con la túnica y una capa corta.

Según una narración anónima, en 1669 vivía en Lima un caritativo religioso agustino llamado Fr. José Figueroa, quien socorría a los pobres desvalidos. Dicho sacerdote fue llamado a confesar a una morena que vivía en un arrabal, cerca de un muladar donde se arrojaban toda cla-

[496] Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge*. p. 96.
[497] Mc. 15, 23.
[498] Mt. 27, 34.
[499] Interián de Ayala: *op. cit.*, cap. XVII, p. 105.

Señor de la Paciencia, Museo Histórico Provincial, Rosario, Argentina.

se de desperdicios. Al regresar, oyó unos gemidos que procedían de tan asqueroso sitio y, al indagar su origen, advirtió que quien lo llamaba era un hombre abandonado y enfermo. Quiso levantarlo, pero el pobre hombre no se podía mantener en pie, por lo cual decidió cargarlo sobre sus espaldas y lo llevó a su celda conventual.

Al querer lavar los pies sucios del pordiosero, se dio cuenta de que estaban limpios y rosados y, levantando la mirada vio a Jesús, triste y abatido, y de esa manera mandó hacer una estatua.

Tiempo más tarde iba de puerta en puerta juntando limosnas para los enfermos incurables, que eran los menos socorridos. Así fue concibiendo el proyecto de construir un hospicio para ellos, cosa que pudo lograr con la donación de un terreno que le cedió el licenciado Ávila, cercano al sitio donde se le había aparecido el Señor. Allí comenzó a levantar el Refugio de Incurables, terminado con la donación del General Domingo Cueto, sanado de una tisis pulmonar gracias a las oraciones del religioso.

Con el tiempo, el refugio pudo crecer, pasó a ser regido por los betlemitas y aún existe convertido en Hospital Santo Toribio de Mogrovejo, donde se venera la imagen del Cristo Pobre.

- Escultor anónimo limeño del siglo XVII?, Hospital de Santo Toribio, Lima, Perú.
- Escultor anónimo peruano del siglo XIX?, iglesia de Belén, Cajamarca, Perú.

LOS PREPARATIVOS PARA LA CRUCIFIXIÓN

Derivados de la imagen anterior son unos lienzos que representan a Cristo paciente, acompañado de su Madre y otros personajes. Los verdugos han colocado la cruz en el suelo y hacen los agujeros con el taladro o bien toman medidas del cuerpo del Señor.

Un lienzo quiteño es ejemplo demostrativo de cómo los fieles analizaron el proceso de la Pasión. Jesús, despojado ya de sus vestidos y llevando la corona de espinas, obedece humildemente la orden de uno de sus verdugos. Su extenuación es tal que no acierta a levantarse y por ello marcha apoyándose en sus manos y en sus rodillas. Tampoco puede mirar a su Madre que lo contempla desconsolada. Dos sayones dedicados a preparar la crucifixión perforan uno de los brazos de la cruz y limpian con repugnancia la soga ensangrentada que ataba al Señor.

- Juan Correa, siglo XVII?, iglesia Tlalmanalco, México.
- Anónimo quiteño de fines del siglo XVIII, Museo Filanbanco, Quito, Ecuador.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de las Nazarenas, Cuzco, Perú.

CRISTO ES CLAVADO EN LA CRUZ

En la iconografía europea se pueden distinguir dos fórmulas en la representación de este paso: Jesús es clavado en la cruz puesta en tierra o ha debido subir por una escalera para ser fijado sobre el patíbulo. La primera solución fue la más aceptada y difundida en Europa y América, aunque un gran lienzo de las carmelitas de Ayacucho (Perú) pareciera apoyarse en la segunda fórmula, como más adelante se verá.

Cristo es clavado en la cruz, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

El Cartujano explica *que* [...] *obediente entonces a la voz de los verdugos se tendió sobre el madero de la cruz para ser crucificado, como efectivamente lo fue, sufriendo todo con la mayor humildad, resignación y paciencia* y agrega que como los agujeros para los clavos no habían sido hechos en el lugar conveniente, los soldados debieron atar cuerdas a una mano y a los pies y tirar de los miembros con fuerza para poder hacer bien su trabajo con lo cual agregaron más dolores a los que ya padecía el Señor. Esta descripción, que ya aparece en el tantas veces citado libro de Santa Brígida, fue repetida por muchos otros autores, y figurada en no pocos cuadros coloniales.

Una variante muy dramática de este episodio es la que pintó el mexicano Gabriel José de Ovalle. Interesa el hecho singular de que los verdugos han dado vuelta la cruz para rematar los clavos (como se lee en las revelaciones de Santa Brígida) con lo cual el cuerpo de Cristo aparece colgando de ellos al tiempo que muestra la espalda descarnada por los azotes hasta el punto que

Cristo es clavado en la cruz, col. privada, Lima, Perú.

han dejado expuestas las costillas y la columna vertebral en medio de un cruel y repugnante amasijo de carne y de sangre. Debajo de la cruz hay soldados jugando a los dados, repelentes como son la mayor parte de los que integran las comparsas de estas escenas y que parecen caricaturescas abstracciones de las pasiones y los pecados. Otro tanto ocurre con los ladrones, semidesnudos y atados. Dimas, el buen ladrón, ha sido caracterizado por la nobleza de sus facciones y la tez clara, mientras que Gestas, el que se condena, es grosero y de piel oscura.

En cuanto a la segunda fórmula, se dijo antes que sólo se la ha podido reconocer en una pintura ayacuchana. La relación con la iconografía medieval es bastante evidente, pues Cristo es clavado en la cruz, ya levantada, por soldados y verdugos subidos a escaleras. Mientras unos fijan los clavos, otros estiran los brazos y las piernas con las manos, o con sogas, de acuerdo a la versión del hecho que describe el Pseudo Buenaventura. Explica que para ello fue menester colocar algunas escaleras sobre las cuales *suben aquellos malvados con clavos y martillos,* luego, Jesús volvió las espaldas a la cruz y, *abriendo aquellos brazos reales, extendió a lo alto sus manos hermosísimas y las entregó a los que le iban a crucificar.* Si bien la ubicación de las escaleras no es la misma que se ve en las representaciones bizantinas e italianas del *trecento,* es claro que Cristo ha debido subir por una de ellas para ubicarse del modo que señala el escritor franciscano, pues de otra manera no se explicaría la acción de los soldados. En un plano posterior, se ve a los ladrones extendidos sobre sus cruces en el momento de la crucifixión.

Las pinturas estudiadas como todas las demás conocidas distan de asemejarse a la realidad. En tal sentido dichas representaciones del proceso de la crucifixión son otra de las convenciones que aparecen en la iconografía cristiana. Jesús fue despojado de sus ropas y cuenta el Pseudo Buenaventura que pudo ceñir a la cintura el velo que se había quitado su Madre, mientras que la vidente sueca dice que alguno de los presentes le entregó un pedazo de lienzo para cubrir su desnudez. En cuanto al modo que fue fijado en la cruz, explica la misma santa que *clavaron la mano derecha en el agujero que para el clavo estaba hecho, y atravesando la mano por la parte en que los huesos están más unidos; después, atando sogas a las muñecas a la otra mano, la estiraron y clavaron de la misma manera. Clavaron luego el pie derecho y sobre él el izquierdo con dos clavos, de modo tal que todos sus nervios y venas se extendieron y desgarraron.*[500] Así se ve en ciertas obras de la ciudad peruana de Ayacucho y también en cuatro imágenes americanas talladas en madera en cuyas muñecas aparece una parte de la soga utilizada para estirar los brazos. En los ejemplares de las Catedrales de Trujillo y Corrientes[501] se la ve en la muñeca derecha mientras que en el de la iglesia parroquial de San Miguel[502] está en el lado opuesto. El otro ejemplar es un Crucificado procedente de los talleres de las misiones jesuíticas.[503]

- Juan Correa, siglo XVII?, Seminario Menor de Guadalupe, Guadalupe, Zacatecas, México.
- Gabriel José de Ovalle, siglo XVIII, Colegio de Guadalupe, Zacatecas, México.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, col. priv., Lima, Perú.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo peruano del siglo XVIII, Catedral, Trujillo, Perú.
- Escultor anónimo de las misiones jesuíticas, siglo XVII?, Catedral, Corrientes, Argentina.

[500] *Op. cit.*, Revelación IX, p. 50.

[501] Capitales de las provincias peruanas y argentinas del mismo nombre.

[502] Ciudad de la provincia de Corrientes, Argentina.

[503] Pertenece este ejemplar al Museo Fernández Blanco, de la ciudad de Buenos Aires. Agradezco al Dr. Darko Sustercic que me advirtió sobre ese detalle.

- Escultor anónimo de las misiones jesuíticas, siglo XVII?, iglesia parroquial, San Miguel, Corrientes, Argentina.
- Escultor anónimo de las misiones jesuíticas, siglo XVIII?, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.
- Antonio Francisco Lisboa, el Aleijandinho, santuario del Bon Jesus do Matosinhos, Congonhas do Campo, Brasil.

Cristo es elevado en la cruz

Después de haberle enclavado, levantaron en el alto la cruz (que algunos escriben haber sido de quince pies de largo, y de ocho en ancho) para meterla en un hoyo, que para esto tenían hecho, y al tiempo de sentarla le dejaron caer de golpe, con el cual le rasgaron más sus llagas y crecieron más sus dolores. En la cruz pusieron el mandato de Pilato, un título entallado en una tabla con las letras hebreas, griegas y latinas con estas palabras: Jesús Nazareno, Rey de los Judíos, para que todas las naciones que había en Jerusalen con estas tres lenguas (que eran las más principales del mundo) leyesen y supiesen quien era aquel que estaba crucificado.

Es común en esta escena subrayar el esfuerzo de los verdugos y soldados para levantar la cruz cuyo peso se da por supuesto, mientras unos tiran de cuerdas y otros procuran que caiga en el hoyo hecho en el terreno, todo lo cual era buena ocasión para que los artistas demostraran su capacidad de representar figuras en escorzo, buenas musculaturas en tensión, y grupos en movimiento. Al respecto se debe recordar el éxito que tuvo en toda América el grabado que reproduce la gran tabla de Rubens, pintada en 1610 para la Catedral de Amberes.

- Tomás de Merlo, siglo XVII, Museo de Arte Colonial, Antigua, Guatemala.
- Anónimo limeño? del siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia, Paruro, Quispicanchis, Perú.

Cristo crucificado

Malraux dice que nada hay más alejado de la tremenda realidad de una crucifixión que un crucifijo[504] y muchos se han preguntado si tal imagen puede ser artísticamente bella, si la figura de un hombre clavado en una cruz es capaz de deparar algún tipo de placer estético. A estas consideraciones se debe agregar la dificultad de expresar la grandeza del sujeto, que es Dios, a partir de la imagen de un ajusticiado consumido por sufrimientos horribles y la angustia física y moral. Débese agregar, además, el hecho de que el crucifijo es un objeto sumamente común, convertido en un clisé en la mayoría de los casos, difícil de tratar, pues es posible caer en la incongruencia cuando se quieren evitar los convencionalismos acumulados a través de los siglos. Ese es el desafío que han debido afrontar los artistas a partir de la centuria pasada, cuyas obras oscilaron entre lo que se dio en llamar "arte sacro", con su cuota de renovación basada en la historia y la arqueología, y los logros, escasamente aceptables en este tipo de representaciones, de lo que comúnmente se ha designado como "arte moderno".

[504] Posiblemente habría modificado su opinión si hubiera conocido algunos de los Cristos hechos en América.

Mateo Pisarro, *Crucifixión*, Cochinoca, Argentina.

La crucifixión era una pena capital aplicada por los romanos a los sediciosos y traidores, a los esclavos –de ahí que se la llamara *servile supplicium*–, a quienes no tenían el título de ciudadanos, en fin, a los considerados fuera de la ley y a la gente de la peor especie. Otros pueblos de la antigüedad, como los egipcios, fenicios, persas y griegos, la habían puesto en práctica, incluso los hebreos, a pesar de que la Ley ordenaba la lapidación. Fue introducida en Judea por los romanos y aplicada ya en la época de Alejandro Ianeo (103-76 a.C.).

En Roma, durante la República, existía una legislación apropiada para el caso, pero en la época imperial se introdujeron muchas arbitrariedades, de ahí que los procedimientos fueran diversos y que a veces la ejecución quedara al arbitrio de los jueces y hasta de los verdugos.

Este suplicio fue considerado, además de afrentoso, uno de los más horripilantes que conoce la Historia y por eso ha sido llamado: *extremun supplicium, infelix lignum, infames stipes,* etc.

Toda crucifixión implicaba la muerte de un reo ligado de alguna manera a un leño o madero, como es llamada la cruz en el Nuevo Testamento. Esta podía ser un simple tronco o palo afianzado en el terreno[505] llamado *stipes, crux simplex* o *arbor.* Cuando se usaban dos palos podía asemejarse a una Y griega (cruz bífida), o a una X, y entonces se la conoce como "cruz de San Andrés" o *crux decussata.* También se usaba la *crux commisa* o en forma de "Tau" o T mayúscula, mientras que la *crux inmisa* o "cruz latina", se caracteriza por tener el travesaño o *patibulum* colocado a un tercio de su altura y, por lo tanto, un fragmento del *stipes* sobresale por encima de los brazos.

En Hispanoamérica se difundió muchísimo la forma originada en España en la que sobresale escasamente el fragmento del madero vertical, lo cual brinda a la cruz una singular y aceptable proporción.[506]

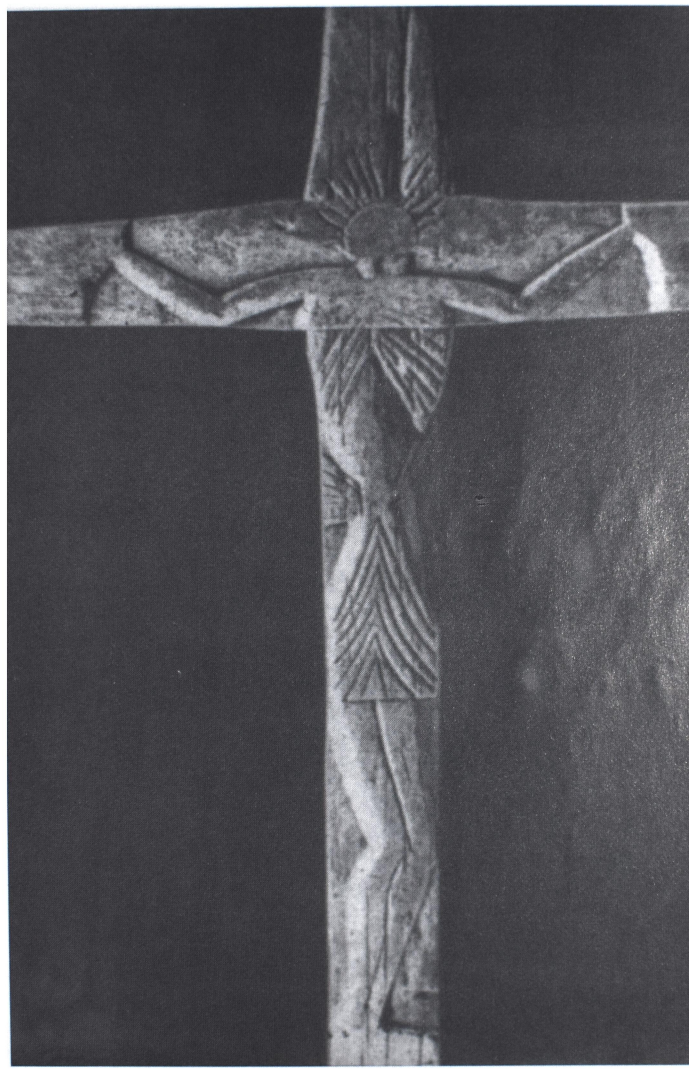
La altura de la cruz podía variar. Si se trataba de una ejecución común, no sobrepasaba mucho el tamaño de una persona y se la llamaba *humilis.* Generalmente estaba unida a la pena *ad bestias,* pues el reo era librado a la voracidad de los animales salvajes. Cuando el castigo debía ser ejemplar, se fijaba al reo en una cruz alta o *sublimis,* para que pudiera ser visto por todos.

Generalmente, la ejecución de este suplicio tenía lugar en las afueras de las ciudades, donde se levantaban las cruces en las que los condenados morían de hambre y de sed, desangrados y asfixiados por la posición. Frecuentemente la vida se prolongaba algunos días y un soldado se encargaba de evitar que los deudos o amigos los arrancaran de la cruz, a no ser que se hubiera prescripto la fractura de los miembros para acelerar la muerte. Así se hizo con los dos ladrones ajusticiados junto con el Salvador, pues los cadáveres no podían permanecer en el lugar durante la celebración solemne de la Pascua.

La práctica de la crucifixión distaba de lo que nos ha transmitido la iconografía y, generalmente, los condenados a esta pena llevaban el madero transversal sobre sus hombros, con los brazos atados mediante sogas, al lugar donde debía ser ejecutada la sentencia. Según lo establecía la ley romana, se procedía lo más rápidamente posible a realizar la faena, así que cuando el condenado llegaba al lugar, el madero era echado en tierra junto al *stipes,* que ya estaba fijado al terreno, y se procedía a clavarle las manos al reo introduciendo los clavos en la región del carpo o bien en el espacio existente entre el cúbito y el radio y junto a los ligamentos de la muñeca, que son muy resistentes. Desde épocas muy tempranas se ha representado a Jesús con los clavos metidos en las palmas de las manos, lo cual no es exacto, pues, de haber sido así, se hubieran desgarrado por el peso del cuerpo, a pesar de que también se usaron las sogas para mantenerlo sujeto a la cruz en posición

[505] La leyenda dice que fue Semiramis quien ideó esta forma de tortura en la que el reo, atado al poste, moría de hambre y de sed.

[506] En dicho caso se la conoce también como *crux capitata* o *cum capite.*



Crucifijo, Museo Histórico, Santa Fe, Argentina.

Señor de Burgos, iglesia de la Compañía, Cuzco, Perú.

vertical. Es menester recordar en este punto que dichas sogas no aparecen en la iconografía de la crucifixión de Cristo hasta el siglo XIX, respondiendo a la necesidad de mostrar la escena de un modo más acorde con la realidad histórica.[507]

Cuando los brazos ya estaban inmovilizados se elevaba el *patibulum* mediante fuertes cuerdas que pasaban por unas ranuras practicadas en la parte superior del *stipes,* tal como lo indican las expresiones usadas para designar la operación: *tollere, agere, ferre in crucem.* Unidas las dos partes de la cruz, el reo era sentado, en algunos casos, a horcajadas de otra madera saliente, perpendicular al poste mayor, llamado *sedile o cornu* y que explica la frase romana: "montar a caballo de la cruz". Este elemento, más las sogas antes citadas, impedía que el cuerpo cayera hacia adelante y permitía que el supliciado tuviera un cierto alivio de las heridas, aunque prolongaba inútilmente su agonía. Esta madera nunca fue representada en la escena de la crucifixión de Cristo.

Otro asunto es el de la fijación de los pies, lo cual dio lugar a larguísimas disquisiciones acerca de si se hizo mediante uno o dos clavos. Molano, luego Pacheco y más tarde Interián de Ayala insisten en largas consideraciones que Jesús fue inmovilizado en la cruz mediante cuatro clavos y no con tres. Pacheco se apoya en la opinión de algunos de los Santos Padres, en las pinturas de los "griegos" y, también, en la de ciertos "modernos", como Roberto Belarmino. Recuerda, además, las imágenes escultóricas cuya "venerable antigüedad" sería una prueba más de la veracidad de dicha iconografía. Interián sigue los mismos derroteros críticos y agrega que el uso de los clavos en cada uno de los pies se apoya en la experiencia y en las Escrituras, pues era imposible *taladrar ambos pies con un solo clavo, sin romper los huesos* y no sería verdad lo que nos dijo el Profeta: *"no le quebrareis ningún hueso",*[508] y a la existencia o no del supedáneo, que consistía en otra madera transversal donde se apoyaban y clavaban los pies del ajusticiado, cuyo ancho varía según las imágenes: puede ser igual al del *stipes,* o sobrepasarlo; en algunos casos adquiere la forma de una repisa con el plano superior inclinado.[509]

Una manera distinta de disponer los pies sigue la novedad introducida por Martínez Montañés en el Cristo de la Clemencia de la Catedral de Sevilla, puesta en práctica en Lima por influencia de los escultores sevillanos establecidos en esa ciudad: las extremidades aparecen cruzadas y cada pie fijado a la cruz por un clavo. Fue Francisco Pacheco el que relacionó esta solución con lo que María reveló a Santa Brígida en una oportunidad. Dice la santa: *Clavaron luego el pie derecho y sobre él el izquierdo con dos clavos, de tal modo que todos sus nervios y venas se extendieron y desgarraron.*[510]

Procede al parecer, de un modelo miguelangelesco llevado a España, según informa el mismo tratadista hispano. *Micael Angel, clarisima luz de la pintura y escultura, hizo para modelo un crucifijo de una tercia con cuatro clavos, que gozamos hoy. El cual trajo a esta ciudad vaciado de bronce Juan Bautista Franconio, valiente platero, el año de 1597,* y agrega más adelante: *Siguió felizmente la postura de los pies (conforme a las revelaciones de Santa Brígida) en cada uno su clavo, nuestro contemporáneo Juan Martínez Montañés, en el famoso Cristo que dió a la Cartuja Don Mateo Vazquez, Arcediano de Carmona.*[511]

---

[507] Acerca de la visión de Santa Brígida relacionada con el estiramiento de un brazo mediante sogas y la aparición de fragmentos de dichas cuerdas en tres cristos labrados en América, Cf.: *Cristo es clavado en la Cruz,* pág. 272.

[508] Ver al respecto: Francisco Pacheco: *op cit.,* Adiciones a pinturas sagradas, Capítulo XV.

[509] La más antigua representación de este elemento es el conocido *graffito* blasfemo que se remonta al siglo III, hallado en 1856 por P. Garrucci en las ruinas del Palatino. El que lo hizo tuvo la intención de agraviar a un cristiano llamado Alesameno, pensando quizás que fuera un judío y en la acusación vulgar de ser adoradores de un asno. Grabó entonces a un crucificado con cabeza de burro, clavado en una cruz en forma de T, o sea *commissa,* apoyando los pies en el supedáneo; al lado se ve al cristiano en actitud de adoración.

[510] *Op. cit.*: Revelación IX, p. 50.

[511] Francisco Pacheco: *op. cit.,* p. 341.

No hay una constancia segura de que el modelo sea de Miguel Ángel, aunque se conserva un dibujo en la colección Windsor que coincide con dicha composición, con la diferencia de que tiene la pierna derecha encima de la otra, como lo hizo después Martínez Montañés y, a partir de él, los andaluces en Lima. Dicho cambio responde quizás al simbolismo místico, como el inclinar la cabeza hacia el mismo lado y el poner los dedos de las manos en actitud de bendición.

De ese mismo modo aparecen los pies del Señor de la Contrición de la iglesia de San Pedro, obra atribuida a Martín de Oviedo (que siguió dicho modelo italiano hasta en la desnudez completa) y los Cristos llamados del Auxilio y de la Conquista, venerados en el templo mercedario, también de Lima. Otro ejemplo semejante, del siglo XVIII, lo hallamos en la capilla de la localidad de El Galpón (Pcia. de Salta, Argentina.).

A pesar de las consideraciones aludidas, a partir del siglo XIII triunfó la modalidad de clavar juntos los pies, superponiendo el derecho sobre el izquierdo, y de esa manera se lo ve en la mayoría de los crucificados coloniales.

Esto nos lleva a considerar la composición de la figura, que durante la Edad Media pasó de lo mayestático a lo expresionista, hasta que los artistas del Renacimiento crearon una nueva tipología que, con ciertas variaciones, ha permanecido hasta nuestros días y cuyas notas predominantes son la sujeción a los cánones clásicos y la veracidad anatómica. A su vez, España y Portugal, con sus propios derroteros artísticos, brindaron los modelos que los artistas americanos supieron reelaborar, con mayor o menor fortuna desde el punto de vista formal pero siempre expresivos y de una trágica grandeza.

Como se ha preferido en la mayoría de los casos, en el momento de la muerte domina la verticalidad o una discreta curvatura del cuerpo. Varía en cambio la posición de las piernas si las plantas de los pies se apoyan o no en la cruz. En el primer caso el cuerpo cae pesadamente y las piernas se abren hacia los lados provocando ese vacío tan temido por los escultores clásicos y que en muchos casos se ha tratado de menguar. Dicho modo de componer la figura es propia de los Cristos del siglo XVI y desaparece en los siguientes, pues se prefiere colocar las piernas juntas y levemente flexionadas, los pies superpuestos y los talones tocando la cruz. Este modo, inverosímil desde el punto de vista histórico, físico y anatómico, prevaleció por razones estéticas, pues así se componía una figura más elegante, alargada y resuelta dentro de un triángulo.

Esa misma sobriedad se puede constatar en los crucificados agonizantes. La cabeza sigue el movimiento de la mirada dirigida hacia lo alto, el cuerpo describe, a veces, una curva mesurada, sin las implicancias sensuales que derivan de la silueta en S alargada, tan frecuente en los Cristos italianos y franceses del siglo XVIII, en particular.

Mientras la iconografía ignoró la existencia del *cornu* o *sedile* por razones estéticas, el supedáneo aparece ya en los primeros momentos del arte cristiano, como ya se señaló, pero se fue eliminando a partir del siglo XIII. *Como se pinta de ordinario* –dice el P. de la Palma– *y no sé si esta opinión tiene otro fundamento mas que la pintura: aunque hay también Imagenes antiguas que ponen esta tabla en los pies: y con esta, y con el titulo de la Cruz venían a ser cuatro las piezas diferentes. Y por ventura se funda en esto la opinión de los que dicen, que estaba hecha la Cruz de cuatro géneros de maderas: conviene a saber de Cedro, y de Oliva, de Palma, y de Ciprés: y puede ser que esto haya tenido principio en alguna buena alegoría, mas que en la historia...*[512]

[512] Según C. Costantini: *Il crocifisso nell'arte*, Firenze, MCMXI, p. 25, los profesores Decaisne, del Instituto de Francia, y Savi, de la Universidad de Pisa, examinaron con el microscopio las reliquias de la Cruz más insignes –como son las de Santa Cruz de Jerusalén (Roma)– y las de las Catedrales de Pisa, Florencia y Nuestra Señora de París y constataron que la madera era un tipo de pino muy frecuente en Palestina.

Hay quien diga [Santa Brígida] *que la cruz era de una sola pieza; conviene a saber un arbol tosco, y ñudoso, que cerrándole las demás ramas le dejaron solamente dos, que se levantaban a lo alto, en las cuales le clavaron las manos, dejando la cabeza en vago y sin arrimo; y que el título estaba pendiente entre estas ramas.* Más adelante el mismo P. de la Palma, de quien hemos tomado estas citas, se refiere a versos de San Cipriano y San Gregorio Nacianceno y a un himno, agregando: *Pero muy probable parece, que estos Santos usan de metafora y alegoria, quando llaman arbol a la Cruz porque asi se hace mas suave y devota la consideracion de este misterio. Lo primero, mirando al Salvador como Fruto colgado de aquel Arbol* [...] *lo segundo, porque esta metafora viene bien con el misterio, que los Santos tanto alaban: que por haber extendido Adán la mano al arbol vedado, extendió las suyas el Salvador para ser clavadas en el arbol de la Cruz.*[513]

Elemento infaltable en esta iconografía es el título o INRI. De acuerdo con las Escrituras[514] estaba escrito en hebreo, griego y latín, porque eran los idiomas más hablados en la región. El primero era la lengua nacional, internacional la segunda y jurídica la última. Juan es el que transcribe íntegramente el texto: *Jesús Nazareno, el Rey de los judíos*, pues los demás evangelios brindan una versión simplificada.

El fragmento conservado en la basílica romana de Santa Cruz de Jerusalén es una madera de 23,5 cm por 13 de alto y en ella están excavadas las inscripciones en griego y en latín, con restos de pintura roja y que deben ser leídas de derecha a izquierda. En la parte superior queda una parte del letrero en hebreo y, si se agrega lo faltante, se puede suponer que el *titulus* tendría un largo de 65 centímetros.

Hacia el siglo XIII esta inscripción fue simplificada y se la redujo a las letras INRI *(Iesus Nazarenus Rex Iudeorum)* y así quedó, pero en algunos casos fue convertida en una tablilla o en un pergamino enrollado en sus extremos, un papel, una placa, o un paño sostenido por un ángel, como se usó en Bolivia y se puede ver en el crucifijo de la iglesia porteña de la Merced.

No se sabe tampoco si Jesús llevaba la corona de espinas, pero hasta el siglo XIII no se difundió su representación y en no pocos casos fue reemplazada por la corona real. Muchos de los Santos Padres pensaron que el Salvador la llevaba puesta, más aún, opinaron que le fue quitada cuando se lo despojó de sus vestidos, especialmente de la túnica inconsútil y, por lo tanto, se le renovarían los dolores para hacerle sufrir otros al colocársela nuevamente. ...*Fue preciso* –dice el Cartujano– *también arrancarle la corona de espinas, y renovarle por consiguiente todas las llagas de su sacratísima cabeza, abriéndole otras nuevas, para ponérsela después.*[515] Y Santa Brígida: *Entonces le pusieron otra vez en la cabeza la corona de espinas, apretándosela tanto, que bajó hasta la mitad de la frente, y por su cara, cabellos, ojos y barba, comenzaron a correr arroyos de sangre con las heridas de las espinas, de suerte que todo lo veía yo cubierto de sangre, y no pudo verme aunque estaba yo cerca de la cruz, hasta que apretó los párpados para separar de ellos un poco de sangre.*[516]

Molano y otros adhieren a la costumbre secular de representar al Crucificado con dicho injurioso atributo, pues fue *coronado como verdadero rey de los judíos* y que la negativa de Pilato de modificar la inscripción del *titulus*, mantenía la condición real del Ajusticiado. Agrega que las pinturas quisieron expresar con claridad que el Salvador *no fue rey metafórica y filosóficamente sino verdadero Rey y Rey de un reino, Señor dominador, cuyo reino no tendrá fin.* Por lo tanto *no erran los pintores cuando pintan la corona de espinas penetrando el cráneo y el cerebro de Cristo.*[517]

---

[513] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XXIX, pp. 262-264.
[514] Jn. 19, 19.
[515] *Op. cit.*: Capítulo XXVI, 15, p. 576.
[516] *Op. cit.*: Revelación LII, p. 249.
[517] *Op. cit.* Libro IV, cap. IV, p. 176.

Estas consideraciones se mantuvieron en el campo literario hasta nuestros días, y es impensable un crucifijo colonial sin ella, la cual –en el caso de las figuras de bulto, particularmente, las más veneradas– está hecha con metales preciosos, a manera de cerco de hilos entrelazados, de los que surgen las espinas dispuestas regularmente.

Otra nota muy difundida en la imaginería colonial es la abundancia de sangre, moretones violáceos y excoriaciones azuladas, y en esto se acerca con mayor propiedad al terrible espectáculo de la crucifixión del Señor que muchas obras de artistas europeos, bellas en sí mismas, pero surgidas de un planteo estetizante.[518] Del costado salen verosímiles chorros en relieve, que los imagineros paraguayos asociaron con la Eucaristía, pues la sangre, hecha con alambres pintados de rojo, cae en un cáliz sostenido por un ángel volando. En Brasil las gotas de sangre están realizadas con una laca vegetal endurecida y traslúcida, semejante a los rubíes y, en ciertos casos bolivianos, se han usado hilos de seda que rematan en gotas de plomo colorado.

La lectura de las meditaciones de la Pasión son tan ilustrativas como las imágenes a las que le sirvieron de apoyo: *Corren por todas partes rios de su sacratisima sangre que fluye de aquellas grandes heridas...*[519] El tema de los ríos también es tomado por el P. de la Palma, asociándolos a los del Paraíso: *...después se abrieron las heridas con el peso del Sagrado Cuerpo y con la fuerza que hacían para sustentarse en ellas; y empezo a correr la preciosa Sangre de sus venas y a manar aquellos quatro rios de el Paraiso, que havian de fertilizar toda la tierra. Miremos, pues, con atencion y adoremos con reverencia esta Sangre divina: porque es el precio de nuestra Redempcion...*[520]

El tema de la crucifixión también está relacionado con el tiempo transcurrido desde que la cruz fue erigida hasta la muerte del Señor. La imaginería colonial, siguiendo las modalidades de la escultura europea contemporánea, distinguió dos momentos: el del sufrimiento y la agonía y el de la muerte. Este último ha sido el preferido, porque su contenido teológico sobrepasa a la representación más emotiva y dramática de Jesús expirante, con la mirada vuelta hacia lo alto o los ojos entrecerrados y la boca abierta. *Entonces se le pusieron los ojos medio muertos, las mejillas hundidas y el semblante fúnebre, la boca abierta y la lengua llena de sangre...*, dice la Virgen a Santa Brígida en una de sus visiones.

Cuando se trata de representar a Cristo muerto es habitual ver la cabeza caída sobre el lado derecho que corresponde al lugar de honor, del bien, de lo positivo, según el antiquísimo simbolismo de los lugares, aunque, de acuerdo con los estudios médicos, la cabeza no habría podido tomar esa posición, sino que ha debido quedar hacia atrás, como contraída.

Sin embargo el evangelista Juan, testigo presencial, dice claramente: *E inclinando la cabeza entregó el espíritu*[521] Los artistas, particularmente los coloniales, apoyándose en ese texto de Juan, muestran la cabeza inclinada en la posición que antes se señaló. Son escasos los que la tienen caída hacia adelante, como en el caso del Cristo de la Contrición, de la iglesia de San Pedro de Lima, debiéndose recordar que se trata de una obra trabajada por el español Martín de Oviedo.

[518] Conviene recordar aquí lo declarado por Pacheco al respecto en: (ver texto correspondiente a la nota al pie 405, en p. 222 de este trabajo).
[519] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, Meditación para la hora de sexta, p. 409.
[520] P. Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XXX, p. 273.
[521] Jn. 19, 30.

Personajes y escenas complementarios

El tema de la crucifixión puede presentar algunas variantes, en el desarrollo de la pintura colonial, desde la sencilla representación de Jesús solo, clavado en la cruz, sobre un fondo neutro o tormentoso hasta las grandes composiciones en las que aparecen muchos personajes. La escena, de complejidad creciente, también suele mostrar a Jesús acompañado por la Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista, integrantes de lo que se podría considerar como una fórmula básica. A ellos se pueden sumar: María Magdalena arrodillada a los pies de la cruz, a la que abraza, los dos ladrones fijados a sus respectivas cruces, el soldado que da a beber *posca* a Jesús en una esponja sujeta al extremo de una caña, los grupos de las mujeres y de los "Santos Varones", que acompañaban al Señor, los soldados que echan suertes sobre los vestidos de Cristo o los que practican el *crurifragio* a los ladrones, el que la tradición ha dado el nombre de Longinos y clava su lanza en el costado del cuerpo exánime de Jesucristo, los integrantes de la cohorte, y, lo que es menos frecuente en la pintura colonial, los grupos formados por los sacerdotes y el pueblo. Todo ello acompañado la calavera de Adán y, finalmente, la vista de Jerusalén que aparece en un paisaje, bajo un cielo tormentoso entre cuyas nubes se ven el Sol y la Luna, a veces enrojecidos y con rasgos antropomorfos.

Por lo general, la comitencia devota ha preferido la escena más sintética y menos espectacular –donde aparece el Crucificado con la Virgen Dolorosa, el Evangelista Juan y la Magdalena–, representada a través de la pintura o bien de los conjuntos escultóricos llamados "Calvarios", infaltables en las iglesias americanas.

La Virgen Dolorosa y San Juan Evangelista

Jesús vería desde lo alto del patíbulo a los pocos parientes y amigos que lo habían seguido, a quienes la ley romana no impedía una cierta cercanía siempre que no le ofrecieran ningún socorro, cosa que, por otra parte, habrían impedido rápidamente los soldados.

Cerca de la cruz estaban Nuestra Señora y el Evangelista, que sólo podían comunicarse con la mirada. Dice San Ambrosio al respecto: *...María, portándose con no menor fortaleza que la que correspondía a la Madre de Jesucristo, por más que huyeron los apóstoles, ella estaba al pie de la cruz, mirando con piadosos ojos las llagas de su Hijo. Y San Anselmo, devoto contemplador de la piedad y ternura de la Virgen, habla así de dicha Señora: "Entre tantas angustias como padecía su Hijo, ella sola estaba de pie y constantemente firme en la fe. Estaba, digo, en pie con mucho decoro y conforme a su pureza virginal. No se arañaba en medio de tantas amarguras, no maldecía, no murmuraba ni pedía a Dios venganza de los enemigos, sino que estaba de pie guardando su decoro y modestia y mostrando que era Virgen pacientisima, llena de lágrimas y sumergida en dolores".*[522]

[522] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro Tercero, cap. XVIII, pp. 140-141.

La bendita entre todas las mujeres, convertida en objeto de lástima y con el alma hecha jirones, está ubicada a la derecha de su Hijo, de acuerdo con una antiquísima tradición y, siguiendo esa simetría secularmente aceptada, el Discípulo ocupa el lado opuesto. Nuestro tantas veces citado mercedario afirma que, *siguiendo la costumbre común y recibida de pintarla a la derecha, en medio de Cristo y del Ladrón convertido; a que agrega una razón y pía conjetura, a saber, que era justo que entre Jesús y el pecador convertido y ya hecho justo, estuviera de por medio la Inmaculada Virgen y mediadora entre los hombres.*[523]

Empero, un gran lienzo en forma de semicírculo del monasterio de las Carmelitas de Cuzco, muestra un agrupamiento diferente: la cruz está en el medio coincidiendo con la clave del arco, María, San Juan y algunas de las mujeres ocupan uno de los espacios laterales mientras que en el otro se ve a los soldados sorteando la túnica. Dicha pintura debe proceder de un grabado que se copió invertido, pues el Salvador tiene la cabeza caída sobre su lado izquierdo lo cual es contrario a una tradición iconográfica secular y universalmente aceptada.

Vestida con colores oscuros, rojo y azul o azul y violeta, María está arrebujada en su manto, concentrada en su dolor que le atraviesa el pecho y que puede tener la forma de una espada o de un puñal, o mira llorosa a su Hijo con las manos entrelazadas o abre los brazos dramáticamente, en una actitud más teatral, acorde con el expresionismo barroco.

Tratándose de imágenes vestidas, se prefería el violeta o el morado, que en las convenciones litúrgicas simboliza la penitencia, la humildad, el retiro y la tristeza, o el negro, el color de los lutos sociales o privados, propio de los ornamentos del Viernes Santo y de los funerales. Cuando se podía, los ropajes eran confeccionados con telas ricas de terciopelo bordado en oro; una aureola semicircular de plata rodeaba su cabeza y sobre el pecho se colocaba un gran corazón del mismo metal, atravesado por la espada, aquella que le había anunciado el anciano Simeón en el Templo.

Cuenta el mismo evangelista Juan[524] que, en cierto momento y haciendo un gran esfuerzo, el Señor *Al ver a la Madre y cerca de Ella al discípulo a quien Él amaba,* [...] *le dijo: "Mujer, aquí tienes a tu hijo". Luego dijo al discípulo: "Aquí tienes a tu Madre". Y desde aquel momento, el discípulo la recibió en su casa.* Este diálogo no está explicitado en la pintura colonial, incapaz o poco inclinada a expresar sutilezas emotivas, como no sea a través de ciertos clisés fácilmente interpretables por una vasta feligresía, y más parece que cada uno de los personajes está como ensimismado en su propio dolor. Sólo la figura de Cristo nos indica el paso hacia el momento final, a través de las tipologías conocidas: vivo, suplicante, agonizante y muerto.

Muy raramente se representó el "Pasmo o desmayo de la Virgen" que Molano rechaza diciendo: *¿Quién podrá sufrir la, casi diría, impiedad de los pintores o de algunos hombres mal intencionados que nos representan haberse arrancado la Virgen los cabellos, afeado el semblante, golpeado el pecho, haber caído en tierra y padecido deliquio, de suerte que faltándole sólo el expirar, nos la pintan sostenida en brazos ajenos como otra cualquier madre del vulgo,*[525] junto con Interián que sigue la opinión de los Santos Padres, entre ellos los ya citados. Contrario al parecer de *algunos que pintaban a la sacratísima Virgen (como yo he observado más de una vez en pinturas antiguas) no estando en pie junto a la cruz como convenía, sino postrada en el suelo padeciendo deliquios y desmayos y casi sin sentidos, midiendo el hecho por su antojo y según su propia debilidad y flaqueza, no por el valor y constancia de gran Virgen.* Agrega más adelante que hubo predicadores que con *un celo poco arreglado a la ciencia, predican al pueblo estas y otras cosas semejantes* [...] *boberías y hablillas de viejas...*

[523] *Ibid.*, p. 139.
[524] Jn. 19, 26-27.
[525] Molanus, Johannes: *De Historia Sacrarum Imaginum...*, Libro IV, cap. VIII.

Un excepcional ejemplo de esta modalidad iconográfica lo encontramos en la vasta colección de pinturas del monasterio cuzqueño de Santa Teresa. Jesús está representado como el Señor de los Temblores entre los ladrones, la Magdalena abraza la cruz y, sobre el lado izquierdo del observador, las Santas Mujeres se agrupan alrededor de la Virgen desmayada y sostenida por San Juan y, posiblemente, María Cleofé. En un primer plano, dos sayones juegan a los dados sobre la túnica de Jesús. San Juan Evangelista observa a su Maestro y demuestra el dolor que lo embarga con el antiguo gesto de las manos abiertas o bien las entrelaza o se seca las lágrimas con su manto, que la tradición colonial fijó como de color rojo sobre una túnica verde.

La Magdalena, como ya se dijo, aparece siempre arrodillada y abrazando la cruz al tiempo que besa los pies de Cristo o los enjuga con un pañuelo o con su cabellera.

LOS DOS LADRONES

Los cuatro evangelistas nos informan que juntamente con el Señor Jesús fueron crucificados dos individuos, uno a su derecha y el otro a la izquierda. Lucas dice que eran malhechores, pero Mateo y Marcos, más precisos, aclaran que eran salteadores.[526] Innominados en dichos relatos, a uno de ellos, el bueno, se lo conoce como San Dimas, mientras que el malo pasó a la posteridad como Gestas, nombres que se les dio en las *Actas de Pilato o Evangelio de Nicodemo*[527] y quedaron como definitivos, a pesar de las versiones del *Apócrifo de la Infancia*, donde son llamados Titus y Dumachus, o la del Venerable Beda, que en su *Collectanea* los designa como Matha y Joca.

Generalmente se los distingue por la forma en *tau* de las cruces y por la manera de estar fijados a ellas, pues en la mayoría de los casos no están clavados como Jesucristo sino atados con sogas y con los brazos pasando por detrás del madero horizontal. Dicha diferencia contradeciría la leyenda de la Invención de la Cruz por Santa Elena, dado que no era menester el milagro para reconocerlas si una tenía la marca de los clavos y las otras no. Además, los evangelistas, y con ellos muchos y graves doctores, dicen claramente que los bandidos fueron crucificados y no atados. Molano, empero, justifica esa diferencia, pues la considera como un modo de evitar que se confundiera a dichos individuos con el Salvador.[528]

El Buen Ladrón, o Dimas, está colocado a la derecha de Jesús, pues dicho sitio ha sido considerado tradicionalmente (y ya en antiquísimas culturas) como el lugar de honor, positivo, de la buena suerte, de la luz, de la vida. En no pocos casos ha sido representado como un joven de tez más clara que la de Gestas, con lo cual se reitera la convención clásica del paralelo entre belleza y bondad, mientras que el Mal Ladrón es de piel oscura, barbado y desgreñado. El primero mira confiadamente al Salvador; el segundo es hosco y se revuelve en la cruz, su mirada es esquiva, vuelve la cabeza hacia el lado opuesto y, cuando se ha seguido el modelo de Rubens,[529] da el flanco al espectador.

Ambas actitudes grafican la versión de San Lucas,[530] que es la más completa, por la que sabemos que uno de ellos injuriaba a Cristo mientras el otro se encomendaba a Él. El Mal Ladrón, acaso por despecho, acaso para vengarse de aquella manera de llegar al fin de su vida, le de-

[526] Mt. 27, 38; Mc. 15, 27; Lc. 23, 33; Jn. 18, 18.
[527] Aurelio de Santos Otero: op. cit., p. 421.
[528] Molanus: *op. cit.*, Libro IV, cap. X, p. 179.
[529] Crucifixión con la transfixión de Longinos, del Museo de Amberes, *ca.*1620, grabada por Boetius de Bolswert.
[530] Lc. 23, 39-43.

cía: *"¿No eres tu el Cristo? Sálvate a ti mismo y a nosotros". Pero el otro lo increpaba, diciéndole: "¿Ni siquiera temes a Dios, tú que sufres la misma pena que él? Nosotros la sufrimos justamente, porque pagamos nuestras culpas, pero él no ha hecho nada malo". Y decía: "Jesús, acuérdate de mí cuando vengas a establecer tu Reino". Él le respondió: "Yo te aseguro que hoy estarás conmigo en el Paraíso".*

Posiblemente el Buen Ladrón había conocido la fama de Jesús, la bondad de su prédica y sus milagros y tenía, a pesar de las fechorías realizadas, un fondo caritativo en su conciencia, mientras que el otro, *cual como imagen que era del pueblo judaico "persevera ladrón hasta el fin".*[531] San Agustín,[532] dice al respecto: *La misma cruz, si se considera bien, fue el tribunal: porque puesto en medio del Juez, el ladrón que creyó quedó absuelto; el que lo insultó, salió condenado. No habrá, pues, medio. Fue el uno semejante a los que estarán a la izquierda, y el otro a los que estarán a la derecha.*[533]

Interián rechaza la desnudez total de los condenados *...porque en cuanto a la verdad del hecho, no menos Cristo que sus compañeros en el suplicio, fueron puestos totalmente desnudos, y por lo que toca al escándalo que podría ocasionar esto a los ojos, ninguno de ellos debe pintarse de aquel modo indecoroso...*

En algunas pinturas se ve a los soldados practicando el *crurifragium* a los ladrones. Los judíos acudieron a Pilato para cumplir con la prescripción legal que no permitía que los cadáveres estuvieran expuestos durante la Pascua, y menos aún en esa ocasión que era solemnísima. Pero antes se había adelantado José de Arimatea y Pilato sorprendido de que Cristo hubiera muerto tan pronto, llamó al centurión *exactor mortis* y cuando éste le confirmó la muerte de Jesús le concedió el cadáver. Como los ladrones aún estaban agonizando, fue menester que los remataran quebrándoles las piernas. Según narra el evangelista testigo, *...quebraron las piernas del primero y del otro crucificado junto a él. Empero, llegando después a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le quebraron las piernas...* –y agrega– *...estas cosas sucedieron para que se cumpliese la Escritura que dice: No le quebrarán ninguno de sus huesos,* lo cual es una cita de los libros del Éxodo y Números.[534] El Evangelista ve en dicho texto la confirmación de que Jesús fue la verdadera víctima redentora.

LAS SANTAS MUJERES

San Juan, testigo ocular de lo que allí sucedió, nos transmite los nombres de los integrantes de esos pequeños grupos de mujeres, el más cercano formado por Nuestra Señora, la hermana de la Virgen, María de Cleofás y la Magdalena, que están junto al Discípulo Amado. De acuerdo con las posibles lecturas de ese pasaje[535] se ha discutido si eran tres o cuatro esas mujeres, pero es claro que si María de Cleofás era la hermana de Nuestra Señora no habría llevado el mismo nombre.

El otro grupo, ubicado más lejos, estaba integrado por las discípulas doloridas, que se lamentaban y lloraban. El Evangelista cita a María la Magdalena, a María, la madre de Santiago el

[531] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, cap. XVIII, p. 139. Lo encomillado es una cita de San Juan Crisóstomo de la homilía segunda, "*De croce et latrone*", que reitera el simbolismo de dichos personajes: el Buen Ladrón es el pueblo gentil, que acepta la doctrina y se salva, el otro es el pueblo judío, recalcitrante.

[532] La cita procede del cap. IX del Libro cuarto del texto de Molanus, que Interián transcribe literalmente junto con otra de San León Magno.

[533] Interián de Ayala: *op. cit.* Libro tercero, cap. XVIII, p. 134.

[534] Ex. 12, 46 y Nm. 9, 12. En dichos libros se hace referencia a la celebración de la cena pascual en la que los judíos no debían quebrar ningún hueso del cordero.

[535] Jn. 19, 25.

Menor y de José, y a Salomé, madre de los hijos de Zebedeo. Repite algunos nombres, porque son diferentes los momentos en que los cita; el que estaba más cerca de la cruz, antes de la muerte de Cristo y después de la muerte el más lejano. Entre ambos tiempos, algunas de ellas han pasado de un grupo al otro.

LA CALAVERA DE ADÁN

No es raro que al pie de la cruz aparezca un cráneo, solo o con dos tibias cruzadas, ya sobre el terreno, si se trata de pinturas, o clavadas en la parte inferior del madero, si es una obra escultórica.

Una antigua tradición, a la que ya hace referencia Tertuliano en su libro contra Marción, refiere que al morir Adán, su hijo Seth le introdujo una semilla en la boca por consejo del ángel de la muerte. De dicha semilla creció un árbol –que duró hasta los tiempos de Salomón–, con cuya madera y en el correr de los tiempos se hizo la cruz de Cristo. Adán fue sepultado en un monte, que algunos autores identifican con el Calvario, en el lugar donde se erigió la cruz, y su cuerpo, como el de los santos que cita Mateo,[536] resucitó al contacto con la sangre divina que se deslizaba por el madero.

Es frecuente la aparición de este tema en obras medievales, pues era una manera de graficar la relación entre el Pecado Original y la muerte redentora de Cristo, pero en la pintura americana del período que se estudia se prefirió representar solamente el cráneo de Adán, a veces acompañado de las tibias, símbolo exitoso en el siglo XIX, a juzgar por su proliferación en los cementerios, aunque reducido a una despojada alusión, a secas, de la muerte.

Recurrimos nuevamente a Interián quien nos dice que *Cristo Señor nuestro con su santísima muerte padecida por nosotros destruyó y venció la muerte que incurrimos por el pecado, mereciéndonos la gloria e inmortalidad. Y así esta costumbre de pintar el cráneo al pie de la cruz, por ningún capítulo puede reprenderse, ni debe dejarse de practicar...*[537]

LA VISTA DE JERUSALÉN

Cuando en una tabla o pintura se representa a Cristo y a la ciudad de Jerusalén, se ha de pintar al Señor vuelto de espaldas a la ciudad y al Oriente y mirando hacia Occidente y, por consiguiente, teniendo el Norte a la derecha y a la izquierda el Mediodía. Ni esto, que acaso parecerán menudencias, son cosas que yo haya fingido pues las han enseñado autores antiguos y dignos de toda fe...[538]

Nuestro mercedario recoge, evidentemente, la versión de San Juan Damasceno y también la de Molano, según las cuales, *volviendo las espaldas a la cruz, las volvió también a la Ciudad de Jerusalén para no mirarla con amor para siempre y el rostro lo tuvo hacia el occidente, esto es, hacia la ciudad de Roma, donde había de estar la Cátedra de la verdadera Fe, la cabeza de su Iglesia y la Silla del Sumo Pontificado y por consiguiente tuvo el rostro que miraba al Reino de España, donde tanto había de florecer la Fe y la Religión.*[539]

---

[536] Mt. 27, 52.
[537] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, cap. XVIII, p. 149.
[538] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, cap. XVIII, p. 135.
[539] Luis de la Palma, *op. cit*, cap. XXX, p. 271.

La representación de la ciudad, un tanto lejana y detrás de la cruz, ha sido relacionada con algunos profetas, particularmente Jeremías: *Dejé mi casa, abandoné mi heredad, entregué el cariño de mi alma en manos de sus enemigos...* y también: *La espalda, que no la cara, les mostraré en el día de su infortunio.*[540]

Dicha vista aparece en medio de un paisaje austero, de horizonte muy bajo, con un cielo tormentoso. Mateo[541] dice que *desde la hora sexta se hicieron tinieblas sobre toda la tierra hasta la hora nona.* No dice cómo se produjo tal oscurecimiento, pero los evangelistas lo tomaron como un hecho sobrenatural que acompañaba el proceso de la agonía del Salvador.

Además de los fondos monocromos, neutros o negros, hay algunos pocos casos en los que la imagen del Crucificado aparece como si estuviera cubierta por un dosel con su espaldar realizados en ricas telas. Sería el caso del cuadro pintado por Luis Juárez (Tlamanalco, México) o de algunos del Señor de los Temblores de Cuzco.

Los otros signos gráficos son el Sol y la Luna que aparecen cerca de los extremos de la cruz, el primero a la derecha, en el lugar de honor, y la segunda en el lado opuesto, como un astro que –según San Agustín– alude a la Antigua Ley, pues recibe la luz del Evangelio, es decir, del Sol, símbolo de la Nueva Ley. Estos cuerpos celestes, pintados a veces de color oscuro o rojizo aparecen también semiocultos por las nubes tenebrosas, expresando la conmoción de la naturaleza, que algunos autores relacionan con la profecía de Amós: *Ocurrirá aquel día oráculo del Señor Yahvé que yo haré ponerse el sol a Mediodía, y en plena luz del día cubriré de tinieblas la tierra.*[542]

Y mostrándose por una parte el sol tan sañudo contra la canalla de los judíos [...] *por otra parte sirvió en esta ocasión a su Hacedor en la manera que podía. Porque se puso luto en su muerte y cubrió su desnudez con velo de tinieblas y estorbó la vista de los que miraban y enfrenó las lenguas de los que blasfemaban y dió materia de admiración a todo el mundo y ocasión de inquirir la causa de efecto tan nuevo y desacostumbrado.*[543]

- Anónimo mexicano del siglo XVI, convento de San Agustín, Acolman, México.
- Sebastián de Arteaga, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Luis Juárez, siglo XVII, iglesia de San Luis Obispo, Tlamanalco, México.
- Juan Correa, 1680, Palacio Episcopal de Szombathely, Hungría.
- Juan Correa, siglo XVII?, Santuario de Santa María del Pueblito, Villa del Pueblito (Villa Corregidora), México.
- Juan Correa el Joven, 1760, México D.F., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Gabriel José de Ovalle, siglo XVIII, Colegio de Guadalupe, Zacatecas, México.
- Rafael Gimeno y Planes, siglo XVIII?, Escuela de Artes Plásticas, México D.F., México.
- Angelino Medoro, siglo XVII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Lázaro Pardo Lagos, siglo XVII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Nicolás de los Ecoz, siglo XVIII, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.

[540] Jr. 12, 7 y 18, 17.
[541] Mt. 27, 45.
[542] Am. 8, 9.
[543] Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XXXVI, p. 308.

DAN DE BEBER VINAGRE A JESÚS

Este pasaje ha sido poco representado por los pintores coloniales, como no sea en las escenas compuestas por muchos personajes. Dice Juan[544] que Jesús, *a fin de que se cumpliese la Escritura, dijo: "Tengo sed".* En las condiciones físicas en que se encontraba el Señor, la sed era un hecho natural que, además, entraba en la visión del Mesías paciente como rezan los Salmos: 22, 16: *Está seco mi paladar como una teja y mi lengua pegada a mi garganta,* y 69, 22: *en mi sed me han abrevado con vinagre.*

Al oír esto un soldado se compadeció de Cristo y, tomado una esponja la embebió en *posca,* una mezcla de agua y vinagre de uso común entre los romanos, y fijándola en el extremo de una lanza o caña,[545] la aplicó a los labios del crucificado. Cuando hubo absorbido la *posca,* murmuró: "*Todo se ha terminado*".

LA TRASFIXIÓN DE JESÚS

Al soldado actor de esta escena y, convertido luego en un personaje de leyenda, lo conocemos también por el relato de Juan[546] *...uno de los soldados le atravesó el costado con la lanza, y enseguida brotó sangre y agua. El que vió esto lo atestigua: su testimonio es verdadero y él sabe que dice la verdad para que también ustedes crean.* Sea como fuere la explicación científica del hecho, Jesús habría muerto con el corazón destrozado de dolor en sentido verdadero.[547]

Con respecto a la herida del costado Interián nos dice: *Pero cuando se pinta ya muerto, e inclinada sobre el pecho su cabeza, conviene que se pinte y represente entonces dicha llaga* [...] *Mas sobre cuál de los costados fue traspasado por la lanza y por consiguiente cual de los dos debe pintarse con dicha herida, si el derecho o el izquierdo, no es ésta una cosa del todo cierta y que esté fuera de duda.* Después de una serie de disquisiciones, agrega: *Pero yo que soy de parecer de no apartarnos facilmente de las cosas y costumbres que están recibidas, pienso de muy distinta manera y afirmo que el Señor recibió aquella herida tan admirable, no en el costado izquierdo sino en el derecho, y por tanto debe pintarse traspasado éste y no aquel* [...] *Muéveme a sentir así, el uso invariable de las imágenes y de los pintores, los cuales, si no me engaño, siempre o casi siempre (pues no me atrevo a hablar tan confiadamente) lo representan de esa manera.* Dice más adelante: *...se infiere que si el soldado que vibró la lanza (ora anduviese montado a caballo, como frecuentemente lo pintan, ora estuviese de pie, pues sobre esto nada define el Evangelio) acometió el costado derecho de Cristo, era preciso que traspasara aquel costado y no el izquierdo.*[548]

La carga emotiva del Pseudo Buenaventura,[549] hace altamente conmovedora la meditación de este paso en la que nos muestra a la Madre del Señor y junto con ella a San Juan y las mujeres sentados junto a la cruz, mirando a Jesucristo muerto, cuando advierten que un tropel de soldados *se acerca al Calvario e ignorando lo que podría ser aquello, se renueva su dolor y crece su temor y espanto.* Se dirige entonces con amor a Jesús y luego, arrodillada delante de los soldados, hu-

[544] Jn. 19, 28.
[545] Se lo conoce con el nombre de *Stephaton* o *Esopo,* derivado de hisopo.
[546] Jn. 19, 32-34,
[547] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.,* p. 693.
[548] Interián de Ayala: *op. cit.*: Libro tercero, cap. XVIII, pp. 137-138.
[549] *Op. cit.* Meditación LXXX, "De la abertura del costado de Cristo".

mildemente les pide que no le quiebren las piernas, pues su Hijo había muerto. *Uno de ellos, llamado Longinos, entonces impío y soberbio, más después convertido, mártir y santo, despreciando las súplicas y ruegos de aquellas santas personas, extendió la lanza a lo alto y abrió el costado derecho del Señor causándole grande herida, por la cual salió sangre y agua. Entonces la Madre, casi muerta, cayó en los brazos de la Magdalena...*

Según Réau habría dos tradiciones contradictorias por la interpolación de un pasaje en el Evangelio de Mateo, a partir del cual Cristo estaba aún vivo cuando fue traspasado,[550] pero no hace referencia a los estudios referentes a la representación del Cristo muerto-vivo, es decir, muerto como hombre y vivo como Dios, que explica dicha modalidad iconográfica difundida por los artistas bizantinos y orientales.

A partir de la "Correspondencia entre Pilato y Herodes",[551] aparece el nombre de Longinos, *el fiel centurión*, que la *Leyenda Dorada* convierte en santo y mártir. Cuando tuvo que actuar en el monte Calvario *tenía la vista muy debilitada, y que, al traspasar con su arma el pecho de Jesús, algunas gotas de la sangre que brotó del corazón divino saltaron hasta sus ojos, y que al sentir la salpicadura comenzó a ver con perfecta claridad.* Renunció a la milicia, se retiró a Cesarea de Capadocia haciendo vida monástica y terminó degollado.[552]

En la lanza, su atributo, se origina el nombre pues en griego, se dice *longke* y de ahí a que se le llamara Longinos bastaba un pequeño trecho.

Como los Evangelios nada dicen acerca del modo en que este soldado transfijó al Señor, algunos pintores del siglo XVI y, a partir de ellos, Rubens y los que le imitaron, engrandecieron la figura de Longinos haciéndolo montar en un brioso caballo. En la pintura medieval su figura pedestre carece de la grandiosidad que le otorgara el maestro flamenco

LOS SOLDADOS SORTEAN LAS VESTIDURAS

Los vestidos de los ajusticiados pertenecían a los soldados, que se las repartían. Era habitual que un judío llevara dos prendas: el manto y la túnica. El primero podía estar formado por varios paños cosidos, mientras que la túnica a veces estaba hecha de una sola pieza y carecía de costuras, como era la que llevaba Jesús.

Los soldados, pues, cuando hubieron crucificado a Jesús, tomaron sus vestiduras e hicieron cuatro partes, una parte para cada soldado, y tomaron la túnica. Pero la túnica carecía de costuras y estaba tejida desde arriba de una pieza. dijeron, pues, entre sí: "No la dividamos, sino echemos a suerte de quien será"[553]. De esa manera también se cumplían las palabras de las Escrituras:[554] *...repártense entre sí mis vestiduras y se sortean mi túnica.*

Generalmente integran un grupo de cuatro, como se desprende del texto bíblico, echando suertes con los dados y aparecen en un rincón como un complemento necesario.

[550] Trae a colación un estudio del benedictino Dom Hesbert, de la abadía de Solesmes, y una serie de obras realizadas entre los siglos VI y XII. Las que nombra son pinturas orientales: Códice de Rabula, frescos rupestres de Capadocia, etc.

[551] Aurelio de Santos Otero: *op. cit.*, p. 485 y sigs.

[552] Santiago de la Vorágine: *op. cit*, pp. 198-199.

[553] Jn. 19, 23-24.

[554] Sal. 22, 19.

CRISTO CRUCIFICADO Y LOS SANTOS

A partir de la Contrarreforma, se vuelve a revitalizar en el campo de la literatura mística la visión de Cristo crucificado como centro de la oración contemplativa. El Pseudo Buenaventura ya había dedicado ocho meditaciones a este asunto y, más tarde, diría Teresa de Jesús: *...¿Y quién será el soberbio y miserable como yo, que cuando hubiere trabajado toda su vida con cuántas penitencias, oraciones y persecuciones se pudieren imaginar, no se halle por muy rico y muy bien pagado, cuando le consienta el Señor estar al pie de la cruz con San Juan?*[555]

En el campo de la iconografía ya hallamos configurada esta escena en uno de los frescos del Angélico del convento florentino de San Marcos. Santo Domingo de Guzmán está arrodillado al pie de la cruz a la que abraza, y levanta su mirada hacia el Señor crucificado: *...No es ni transporte ascético, ni éxtasis desatinado, sino una entera concentración del alma absorbida en la verdad de la fe; es una suerte de "contractio animi", del todo opuesta a la "terribilita" de la historia*[556]

Hallamos representada esta escena con cierta frecuencia en la pintura colonial, generalmente en una composición simétrica, pues son dos los santos que aparecen a los pies del madero. En los casos registrados se trata de santos religiosos, con suma frecuencia Francisco y Domingo, a veces con el torso descubierto y disciplinándose, o bien Ignacio de Loyola y Francisco Javier y, en menor número, Pedro Nolasco y otro miembro de la orden mercedaria. No faltan aquellos en que se encuentren laicos o sacerdotes en la misma piadosa actitud. Tal es el caso del sacerdote Fulgencio de Maldonado y don Andrés Pérez de Castro en un lienzo de Juan Espinoza de los Monteros.

- Angelino Medoro (atrib.), principios del siglo XVII, convento de la Recoleta, Lima, Perú.
- Diego de la Puente (atrib.), siglo XVII, iglesia de San Juan, Juli, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia de San Pedro, Cuzco, Perú.
- Juan Espinoza de los Monteros, siglo XVII, convento de la Recoleta, Arequipa, Perú.
- Mateo Pisarro (atrib.), siglo XVII, Catedral, Jujuy, Argentina.

LOS CRISTOS ARTICULADOS

Queda por tratar una tipología sumamente difundida por toda América, como es la de las imágenes articuladas que se usan en la paraliturgia del Viernes Santo. Ya aparecen en Europa en 1370, en el monasterio de monjas benedictinas de Essex, *pero la crónica más detallada es el Ordo de 1489, aproximadamente, en la abadía benedictina de Prüfening, cerca de Ratisbona.*[557] En Europa han sido catalogadas treinta y cinco piezas –y posiblemente hayan existido muchas más– entre los que se cuentan el Crucificado de Donatello,[558] tallado en madera y policromado, obra de difícil datación que recuerda una de las anécdotas vasarianas. La cabeza de Jesús, escasamente idealizada, provocó la crítica de Brunelleschi, que reprobó a su amigo el haber crucificado a un campesino. Otro sería el de Giovanni di Balduccio, de principios del siglo XIV, conservado en el Baptisterio y muchos otros más en iglesias y museos de Italia, Alemania y Suiza. Un ejemplar interesan-

[555] Vida de Santa Teresa de Jesús... en *Obras Completas*, M. Aguilar, Madrid, 1945, p. 120.
[556] Giulio Carlo Argan: *Fra Angelico*, Editions D'Art Albert Skira, 1955, p. 87.
[557] David Freedberg: *El poder de las imágenes*, Cátedra, 1992, p. 327.
[558] Iglesia de Santa Croce, Florencia.

te, también del siglo XIV, se encuentra en una colección privada de Milán y tiene la particularidad de que el paño ha sido realizado con tela endurecida, como ocurre en muchísimos crucifijos coloniales.[559]

En nuestro continente estas imágenes se usan aún en una función de impactante realismo que, como ya se dijo, tiene lugar los Viernes Santo, ceremonia que es, cada vez más, relegada a las regiones campesinas. Después de la homilía de las Siete Palabras y la Adoración de la Santa Cruz, la imagen, pendiente del patíbulo, era desclavada, descendida, los brazos bajados y puestos paralelamente al cuerpo, colocada en unas angarillas o en un féretro y llevada en la procesión conocida como del Santo Entierro. Más tarde, devuelta a la iglesia se la velaba hasta el sermón de la Soledad de María que, como el anterior, eran los momentos fuertes de la Semana Santa, en que los predicadores exhibían sus dotes en la oratoria.

Cuando el sacerdote desde el púlpito repetía las palabras del Evangelista Lucas: *...in manus tuas commendo spiritus meus, et haec dicens expiravit,* el encargado de hacerlo aflojaba, por detrás de la cruz, el cordel que mantenía erecta la cabeza de la imagen, que caía pesadamente sobre el pecho acompañada por el movimiento de la larga cabellera de pelo natural. Si también tenía las piernas articuladas, hacía otro tanto, imitándose así el desplome de un cuerpo exánime, con la consecuente admiración de los presentes y no pocos desmayos entre el público femenino.[560] Así se hacía en la iglesia de San Juan de las monjas capuchinas[561] hasta los primeros decenios del siglo actual,[562] y se sigue haciendo en la rústica capilla de Trinidad (Paraguay).

El P. José Cardiel nos informa acerca del desarrollo de las ceremonias de Semana Santa y del consecuente impacto emocional. Dice: *La Semana Santa se celebra con todas las solemnidades de una Catedral, con continua asistencia de toda la música de los Maitines, Misas y Procesiones. Fuera de la procesión que señala el Ritual del Jueves por la mañana, hay dos, una por la noche en ese día, otra de la Soledad el Viernes. Para una y otra hay sus pasos de bulto. Predícase la Pasión, y después de ella van saliendo varios pasos, de la Columna, de la Corona de espinas, etc., con muchos sollozos y llantos de las mujeres. Esto no más que les entra por los ojos les mueve a llanto, no los demás sermones.*[563]

También es fuertemente impactante el Yacente articulado que las religiosas del Carmen Alto de la capital ecuatoriana, guardan en la clausura. Se trata de una efigie de tamaño natural, de cuatro clavos, en cuyo cuerpo abundan la sangre, las heridas y las magulladuras, expuesto en un lecho mientras su Madre, sentada a su lado, lo contempla afligida.

La ceremonia del Descendimiento corría por cuenta de sacerdotes o laicos, que cumplían los papeles de José de Arimatea o de Nicodemo, así como de algunos ayudantes que los Evangelios no nombran, porque no existieron y porque, no siendo la cruz muy alta, como generalmente se representa, la dolorosa tarea de desenclavar el cuerpo del Señor la pudieron realizar dichos "Santos Varones" con la ayuda de San Juan, joven y fuerte pescador acostumbrado a arrastrar pesadas redes.

[559] *Paragone*, marzo de 1970, figs. 18-22.

[560] Freedberg agrega que, en ciertos casos, una sonda permitía imitar la salida de la sangre de las heridas. *Op. cit.*, p. 327.

[561] Buenos Aires, Argentina.

[562] El que esto escribe conoció en su juventud testigos oculares que comentaban, un tanto risueñamente, esos desmayos.

[563] José Cardiel: "Carta y relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)" en Guillermo Furlong: *José Cardiel S.J. y su Carta-Relación (1747)*, Buenos Aires, 1953 y Estela Auletta, María Inés Saavedra y Cristina Serventi: *Las cabezas de serie en el arte jesuítico guaraní: El caso del Cristo yacente de la Catedral de Corrientes (Argentina)*, en prensa. Las ruinas de Trinidad se encuentran ahora en territorio paraguayo. En la capilla nueva se han recogido algunas de las imágenes de la iglesia de la antigua misión jesuítica, entre ellas la del Crucificado que se usa para realizar esa ceremonia, en la que aún se repiten los antiguos cantos que enseñaron los religiosos de la Compañía de Jesús en el siglo XVIII.

La intervención de sacerdotes en Perú esta documentada por una muy bella y ambigua representación de una sarga peruana, pintada,[564] donde se ve a dos sacerdotes, no necesariamente jesuitas, revestidos con sobrepelliz y estola y cubiertos por el bonete, que bajan el cuerpo exánime de Jesús en una mezcla de ceremonia religiosa y de representación histórica.

Las imágenes más comunes son aquellas que tienen articulados los hombros mediante argollas ocultas bajo un recubrimiento de cuero o de tela pintada que reconstruye la volumetría del hombro, ensamblaje que es disimulado por las heridas y la sangre. En el caso del ejemplar de la capilla de Tumbaya[565] se ha ahuecado el torso y modelado el húmero que se inserta en aquella parte. También las hay con pivotes, pero solamente permiten mover los brazos en una sola dirección, hacia arriba o hacia abajo, como se ve en los ejemplares europeos. Tal sería el caso del Cristo de la parroquia de Nuestra Señora de Aranzazú[566] realizado por un imaginero hasta ahora anónimo, que ha utilizado el subterfugio de cubrir la articulación con la cabellera tallada.

A pesar de que, por lo general, la solución es muy poco convincente y antiestética, en muchos casos –en particular cuando la figura crucificada es convertida en yacente (con los brazos colocados junto al cuerpo)– ello no fue óbice para que un escultor prestigioso, como Pedro de Noguera, aceptara en 1619 el encargo de la aristocrática cofradía de la Soledad, de San Francisco de Lima, de realizar un Cristo que pudiera ser *descendido y llevado en andas,* como lo muestra la curiosa pintura que aún se conserva en ella y que es un documento invalorable. El formato, muy apaisado, ha permitido representar la que plazuela antecede a la iglesia, su fachada antigua y las casas de las manzanas fronteras. Detrás de un largo cortejo de caballeros, vestidos de riguroso luto, que portan cirios, entre los que se mezclan hermanos con hábito blanco y escapulario negro, van las lujosas andas del Sepulcro que alberga el Cristo muerto. Luego, el paso de la Soledad, ricamente tallado y dorado, con la imagen titular bajo palio y vestida a la manera del original madrileño. Entre este paso y el de los Discípulos de Emaús, van las cofrades mientras que el resto de los fieles está saliendo de la iglesia. Junto a la puerta se encuentra un gran tablado, cubierto por un toldo, donde se realizó momentos antes la ceremonia del Descendimiento. Así lo muestra la cruz solitaria, con el típico paño pendiente de los brazos y las figuras de los dos ladrones atados a las suyas del modo tradicional.

La imagen de Noguera es una pieza de calidad vigorosa. Muestra la impronta del estilo montañesino en el cual se formó, evidente sobre todo en el tratamiento del paño, exageradamente abultado. La cabeza, burdamente desbastada, ha perdido la mayor parte de su cabellera para permitir la colocación de una peluca, y como ello fuera poco, los sucesivos repintes han afeado una escultura importante. La solución de los hombros es la habitual de estos casos y no muy afortunada por cierto, aunque, al parecer, aceptada por todos.[567]

De ordinario, los Cristos yacentes se exponían con su ajuar, que consistía –y consiste aún– en la cama con su colchón y almohadas y sábanas bordadas o bien un cobertor de telas ricas que los cubren casi por completo y que ocultan el poco feliz procedimiento. También se debe recordar otra resolución no muy agradable y común en estas esculturas, como es la de las piernas flexionadas que configuran una silueta desafortunada. Por ello, es interesante el ya citado Cristo del

[564] *The Menil Collection*, Houston, Estados Unidos de América.

[565] Localidad de la provincia de Jujuy, Argentina.

[566] Victoria, Entre Ríos, Argentina.

[567] El que esto escribe pudo estudiar y fotografiar la imagen en el año 1959, constatando en ese momento que es la misma escultura realizada por Noguera, contratada por el Hermano Mayor de la cofradía y que se halla en una hornacina de la pequeña cripta ubicada debajo del altar principal.

Carmen Alto de Quito, pues el imaginero, al utilizar la tipología de cuatro clavos, ha colocado las piernas paralelas y sin flexionar, aceptable cuando la figura está en cualquiera de las dos posiciones: en la cruz o yacente.

También hay figuras con el cuello y las rodillas movibles, con lo cual es fácil comprender la dramática verosimilitud que tales imágenes adquieren en esos momentos. En tal sentido, el que sobrepasa todo realismo es el conservado en la iglesia de la Merced de la capital boliviana, cuyas articulaciones permiten una movilidad tal que, retirada la imagen de su lugar, adquiere tal apariencia de verdad que se explica el impacto psicológico en los asistentes. Súmase a ello tal abundancia de sangre, heridas y cardenales que el efecto llega hasta lo horripilante, no muy lejano, por cierto, de lo que narran los textos a los que hemos hecho referencia en este trabajo.

- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, Cuernavaca, México.
- Escultor anónimo ecuatoriano del siglo XVIII?, monasterio del Carmen Alto, Quito, Ecuador,
- Escultor anónimo ecuatoriano del siglo XVIII, capilla de Cantuña, Quito, Ecuador.
- Pedro de Noguera, 1619, iglesia de la Soledad, Lima, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia de las Nazarenas, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVIII?, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.
- Bernardo de Robles y Lorenzana, siglo XVII, iglesia de Santo Domingo, Arequipa, Perú.
- Escultor anónimo del siglo XVIII, iglesia de la Merced, La Paz, Bolivia.
- Escultor anónimo del siglo XVIII, capilla de la Inmaculada, Tumbaya, Jujuy, Argentina.
- Escultor anónimo altoperuano del siglo XVIII, iglesia de la Virgen del Rosario, Rosario de Lerma, Salta, Argentina.
- Escultor anónimo del siglo XVIII, iglesia de San Ramón, Orán, Salta, Argentina.
- Escultor anónimo del siglo XVIII, iglesia de la Merced, Salta, Argentina.
- Escultor anónimo ecuatoriano del siglo XVIII, monasterio de Clarisas, Moreno, Buenos Aires, Argentina.
- Escultor anónimo del siglo XIX, iglesia de la Virgen de Aranzazú, Victoria, Entre Ríos, Argentina.
- Escultor anónimo del siglo XIX, iglesia parroquial, San Cosme, Corrientes, Argentina.
- Escultor anónimo del siglo XVIII, Trinidad, Paraguay.
- Escultor anónimo porteño del siglo XVIII, iglesia de la Merced, Buenos Aires, Argentina.
- Escultor anónimo brasileño del siglo XVIII, Museo de Arte Sacra, San Pablo, Brasil.

Los Cristos desnudos

Salvo excepciones, sean ellas obras pintadas o esculpidas, la desnudez del Señor fue paliada mediante un paño sujeto a la cintura. La desnudez total era una consecuencia de la cosificación del supliciado, motivada por la pérdida de su condición humana a partir de la sentencia. Pero hay que recordar que tanto los gladiadores como los condenados a ser expuestos a las bestias aparecían en el circo con el *subligaculum* o banda de tela enrollada a la cintura y que pasaba por las ingles, que era llevada bajo los vestidos. Por otra parte la costumbre judía, más respetuosa del pudor que la romana, obligaba cubrir a los condenados, sean ellos hombres o mujeres.

El *perizonium* ya aparece en ciertas miniaturas del siglo VIII, pero son varias las fuentes literarias medievales que tratan acerca de la desnudez del Salvador. El Pseudo Buenaventura[568] narra que *María ve por primera vez a su Hijo tan maltratado y dispuesto a ser atormentado con mortal do-*

[568] *Op. cit.:* Meditación de la Pasión para la hora de Sexta.

lor. Apodérase de ella una grandísima tristeza y rubor por verlo completamente desnudo, pues no le dejaron ni aún los paños de la honestidad. Ella se adelanta apresuradamente, se acerca a su Hijo, lo abraza y envuelve su desnudez con el velo de su cabeza. ¡Oh! ¡Y cuanta es ahora la amargura de su alma!.

El Cartujano repite la misma escena pero referida a una revelación que tuvo San Anselmo, en la cual María le dice: *Oye, Anselmo, de la manera que te refiero un hecho el más lamentable y triste, y que ninguno de los Evangelistas ha descrito. Habiendo llegado al lugar ignominiosísimo que se llama Calvario, donde se arrojaban los perros y otros cuerpos muertos, desnudaron enteramente a mi único Hijo Jesús de todos sus vestidos y, aunque yo estaba casi exánime, me quité sin embargo un velo de mi cabeza, corrí a El, y se lo até a los lomos.*[569]

Vale la pena conocer lo que pensaba al respecto el varias veces citado Interián: *Autores hay que afirman y no sin fundamento, que la desnudez que padeció Cristo en los pasos de su sacratísima Pasión, no fue total sino la que era bastante para padecer tan injuriosos y crueles suplicios, quedando cubiertas aquellas partes que el mismo pudor y la naturaleza exigen que se cubran. Lo contrario, dicen éstos, no era decente que el Señor lo permitiese en si mismo. Otros dicen (y según yo pienso con razones mucho más fundadas) que la desnudez fue total, y que el muy vergonzoso y modestísimo Jesús, no solamente en su flagelación (de que no se duda tanto), si también en los otros tormentos de su Pasión, y por tanto en su crucifixión, quedó tan desnudo como lo había parido su santísima Madre.* Cita a varios de los padres "antiguos", omitiendo a algunos más modernos [...] *porque es muy conforme a razón que Cristo Señor nuestro con su desnudez quiso cubrir la nuestra y sufrir en su alma santísima este tan vil oprobio de ser expuesto desnudo a la vista de aquellos ojos impudicísimos y ofrecer esto a su Eterno Padre, para cubrir de este modo nuestra impudente liviandad* [...] *sin embargo no conviene ser sobradamente curiosos en esta materia, y querer averiguar mas de lo que es justo. Porque es cierto y fuera de toda duda que no de otra manera se debe pintar a Jesucristo en su sagrada Pasión, sino tapadas aquellas partes que el pudor y la honestidad mandan que se cubran. Por lo que pintarles de otro modo, no sólo sería cosa indecente sino sacrílega. Hase, pues de pintar y de esculpir como hemos dicho, atendiendo así, no sólo a su majestad, dignidad y reverencia, sino también a la enfermedad y flaqueza de nuestros ojos.*

La opinión de Interián fue la misma que mantuvieron antes que él la mayoría de los que trataron acerca de este asunto: Juan Damasceno, Beda, el Cartujano, y más modernamente, Molano,[570] y aún mantiene la feligresía más allá de las razones históricas, teológicas o estéticas que pueda avalar tales imágenes, entre ellas la más fundamentada y difundida por los artistas del Renacimiento de que era el modo más cabal de demostrar la humanidad del Cristo. Dichos Cristos sustituyeron el pudor medieval por un argumento teológico: *Cristo había asumido la carne para triunfar sobre el pecado y, como segundo Adán, podía exhibírsele totalmente desnudo porque fue gracias a su encarnación que la naturaleza humana había quedado restaurada a la inocencia primordial; una inocencia que Adán y Eva habían gozado antes de que la vergüenza entrara al mundo.*[571] La anécdota que hace a Felipe II cubriendo pudorosamente con su pañuelo la escultura de Cellini en El Escorial es explicable y acentúa la diferente actitud mental de aquellos que aceptaron las obras de Brunelleschi o de Miguel Ángel, particularmente el Cristo de la Minerva.

Ciertas imágenes de Gregorio Fernández son una excepción en el medio hispano e igualmente raras los Cristos de Burgos, de San Agustín y Santa Clara de Lima, cuya desnudez es

[569] Ludolfo de Sajonia: *op cit.*: Capítulo XXVI, 15, p. 576.

[570] Molanus: *op. cit.*, Libro IV, cap. IV, pp. 170-172.

[571] Ramón Mujica Pinilla: "El culto al Crucificado en la cultura y en la escultura del Virreinato del Perú". Cf. *Los Cristos de Lima*, Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, p. 17.

una consecuencia de su iconografía, mientras que el de la Contrición[572] deriva de su modelo hipotéticamente miguelangelesco. También es una excepción el Crucificado de la colección Urioste,[573] difícil de clasificar como obra americana, solamente cubierto por delante por un breve e inverosímil paño. Agrega más adelante el escritor mercedario: *Por lo que es conforme a la verdad (por no decir nada más) el pintar a Cristo Crucificado vestido por una larga túnica, cubierta su cabeza con tiara y con zapatos en los pies, a no ser que ésto (lo que tengo por más verosímil) se haya de referir a algún sentido simbólico como es la dignidad del imperio que le cupo en la cruz, según lo que él mismo había dicho: "Cuando fuere exaltado en la tierra a todos traeré a mí mismo".* Evidentemente, se está refiriendo a alguna de las imágenes vestidas con la túnica, o *colubium* o colobio, que en su tiempo serían más abundantes que en la actualidad, aunque la alusión a los zapatos nos inclina a pensar de que se refiere al famoso *Santo Volto* de Lucca (Italia).

El paño atado a la pelvis fue disminuyendo de tamaño a partir del siglo XV, y, a veces, quedó reducido a lo imprescindible. Su composición, sumamente variada y cada vez más movida, se convirtió en la época barroca en un recurso elegante, bellamente plegado, con un nudo que cuelga o que vuela por efecto del viento. Como es un elemento que interrumpe la línea ondulada de la silueta del cuerpo sobre la cruz, se acudió al arbitrio de descubrir parte de los muslos sobre los que se anuda la soga que ciñe el paño, que también se convirtió en un medio demostrativo de la habilidad del escultor.

En el período colonial, el difundido uso de las "enaguas" o faldellines de tela que cubrían el cuerpo desde la cintura hasta las rodillas obligó a tallar un paño muy sencillo y pegado al cuerpo, que muchas veces estaba hecho con tela encolada.

El agregado de las "enaguas" derivó de la costumbre de vestir las imágenes, y si al principio se trataba de elementos confeccionados con telas blancas adornadas con encajes, se pasó luego al uso de otras más suntuosas y a los bordados. Con estas piezas se inició un proceso que culminó en un hiperrealismo en el que se sumaron las cabelleras de pelo natural, las barbas pegadas, los dientes, las uñas de asta laminada, los corazones temblantes que se ven a través de la herida del costado, las costillas expuestas hechas con hueso, material con el que se trabajaban las rótulas, que también podían ser de vidrio pintado, lo mismo que los ojos.

LA CRUZ Y LAS CRUCES

La cruz es el símbolo por excelencia de los cristianos, la señal de que en ella operó Cristo la redención de los hombres, lo cual explica la devota reverencia que siempre se ha profesado a este signo.

La Iglesia ha querido que todas las funciones litúrgicas fueran presididas por la cruz y su signo fuera impartido con frecuencia en el transcurso de los actos de culto; que apareciera representada en los objetos y paramentos litúrgicos, como una señal de que estaban reservados exclusivamente al ámbito sacro. También se la colocó en los atrios de las iglesias o de los conventos, ya como recordatorio del viandante ya para designar que eran lugares sagrados o de refugio puestos bajo su protección. Asimismo, los cementerios, el ámbito bendecido de los muertos, estaban centrados por las cruces monumentales.

[572] San Pedro, Lima.
[573] Sucre, Bolivia.

Siempre ha sido objeto de una especial devoción y no sólo fue colocada en las casas y aún en los objetos de uso cotidiano, como signo profiláctico, sino como término de la zona urbana, en las plazas del mercado y en las esquinas de las calles. También se la ha levantado para recordar algún acontecimiento importante o en las alturas, dominando la vista de los pueblos o ciudades a las cuales protegía con su presencia.

Algunos Padres y Doctores disputaron acerca de las maderas que conformaban la cruz de Jesucristo. Para Beda, fue construida con cuatro maderas: ciprés, cedro, pino y boj, pero esta última se encontró solamente en la tabla o INRI. De ciprés, *desde el pie hasta el crucero, y desde éste arriba el pino; siendo el crucero o los abrazos de cedro. A esta opinión se une San Juan Crisóstomo* [...] *Atanasthasio Sinaita* [...] *y otros varios. Hay otros que dicen que* [...] *constaba de cuatro maderas, que eran: el cedro, el ciprés, la palma y la oliva, y lo comprendieron y explicaron con estos tres versos:*

Quatuor ex lignis Domini crux dicitur esse
Pes crucis est cedrus, corpus tenet alta cupressus
Palma manus retinet, titulo laetatur oliva.

San Gregorio Niseno, en la oración o sermón del Bautismo, dice que fue un árbol vil y mas despreciable que todos los demás, cuya opinión siguió Gretsero, [...] *Alfonso Ciacconio, asegura que fue carrasca o encina, ya por que este era en la Judea un árbol que a cada paso se hallaba, ya por que era sólido, firme y pesado, por cuya razón fue preciso que buscasen una ayuda que auxiliase al Salvador y ayudase a llevar la cruz.*[574]

La antiquísima tradición en la talla de la piedra logró puntos muy destacados en las cruces de los atrios conventuales de México. Varios cronistas del siglo XVI hacen referencia a la exaltación del símbolo cristiano y a su proliferación en las ciudades y en los campos. Motolinía, entre otros, recuerda como eran adornadas con flores y guirnaldas los domingos y días de fiesta.

Muchas de esas cruces son obras nobilísimas en las que se reúnen los instrumentos de la Pasión, a modo de sutil relieve en la de Acolman, o en poderoso resalte como en la de Atzacoalco. Iconográficamente no presentan mayores novedades, pues reiteran la idea tardomedieval de las *Arma Christi*, pero, ya sea por la ubicación y tamaño que se le ha otorgado al rostro de Cristo o por el carácter de la talla, tales cruces trasuntan un sugestivo antropomorfismo. Según Gruzinski,[575] los franciscanos decidieron suprimir la representación del cuerpo de Cristo, que fue reemplazado por *unos símbolos de la Pasión,* con el fin de evitar *los equívocos que habría podido suscitar la asimilación de la muerte de Cristo a una muerte sacrificial de cariz prehispánico,* hipótesis que nos parece un tanto retorcida cuando constatamos que en la Península, casi contemporáneamente, se producía algo similar como son las cruces pintadas sobre tabla.[576] Los dos ejemplares españoles documentados, de fines del siglo XV o principios del siguiente, son los del Museo Colegial de Daroca y del Museo de Arte de Cataluña. Como antes se dijo, son dos tablas cruciformes de casi dos metros de alto, en cuyo crucero aparece la Santa Faz y en los extremos las manos. El resto de la superficie da cabida a los símbolos de la Pasión.

[574] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, tomo III, cap. XXVI, n. 15, p. 571, nota de Juan Dadreo.

[575] *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, [1994], p. 74.

[576] Cf. Elisa García Barragán: "Precedentes de las cruces atriales de la Nueva España", en *Traza y Baza*, n. 7, Barcelona, 1978, pp. 130-132. No estoy de acuerdo con la autora cuando, generalizando, se refiere a "la burda manufactura" de dichas cruces. Ya en 1950, Angulo Iñíguez había establecido la relación entre las cruces mexicanas con el ejemplar de tabla del Museo Colegial de Daroca (España) en: "Cruces mexicanas", *Archivo Español de Arte*, n. 92, Madrid, 1950, p. 354.

Empero, dicha relación entre cruces y la Pasión no es privativo de México, puesto que se repite en otras latitudes y en tiempos posteriores, además de los vínculos con obras más antiguas.[577] Baste recordar las cruces ubicadas en los frentes de ciertas iglesias sudamericanas, hechas de madera pintada con los instrumentos de la Pasión recortados y aplicados que, por lo general, quedaban como recordatorio de una misión. Hay un ejemplar que debe ser destacado y es la cruz monolítica procedente de las misiones fundadas por la Compañía de Jesús, en este caso, la de Apóstoles,[578] donde centraba el gran atrio o plaza de esa reducción.[579] En la severa geometría de la masa pétrea se destaca el relieve de las manos y pies de Cristo en cuyo centro está la corona de espinas, interpretados abstractamente, y que, junto con el corazón, aluden directamente a las Sagradas Llagas.

En el terreno de la producción *folk* hay ejemplares valiosos, como las llamadas "de Ánimas" en México, de madera pintada de negro y sobre dicho fondo la figura de Cristo, entre el Sol y la Luna, rodeado de las *Arma Christi*, y en la peana escalonada los bustos de las ánimas del Purgatorio. También están trabajadas en madera con aplicaciones de vidrio pintado las del Paraguay; las ayacuchanas, llamadas "de Pasión", de alabastro o de madera, policromas, con relieves de pasta. También las "de techo", trabajadas en hojalata pintada, o las producidas en tierras santiagueñas (Argentina), planas, realizadas en maderas duras por artesanos desconocidos, con tallas de escaso relieve, hábilmente abstractas, que representan la imagen del Crucificado y los instrumentos de la Pasión.[580]

Otro ejemplar interesantísimo es la conservada en la provincia de Santa Fe (Argentina), conocida como "Cruz de los indios abipones" en la que la figura de Cristo ha sido reducida a un estricto e insólito esquema geométrico.

Quedan aún las cruces pintadas que se encuentran aún en las provincias norteñas, de difícil ubicación cronológica, cuya superficie está parcelada por anchas fajas de colores planos, que a veces continúan en formas espontáneas. Algunas tienen las figuras del Crucificado y de la Dolorosa, otras, en cambio, el velo de la Verónica con el rostro del Señor en relieve de pasta o bien el INRI colocado en el extremo superior. Estas cruces están en la misma línea creativa de los retablitos portátiles que abundan en la región, tanto en las capillas rurales como en las casas.

Finalmente, cabría hacer referencia a la forma y materiales empleados para confeccionar las cruces de las imágenes. Las más comunes son las planas, pero también se las hizo de sección poligonal o circular. Asimismo, imitando la rusticidad de un tronco de árbol sin desbastar, con su corteza y nudos, o bien, desbastado en parte, o manteniendo el nacimiento de las ramas tronchadas o "gajos", que en las cruces medievales están dispuestas a tramos regulares y simétricamente, o como un tronco formado por varias ramas entrelazadas de modo muy curioso. También las que presentan elementos vegetales[581] o sarmientos de la vid enroscados, que aluden al sacrificio eucarístico, como los de algunos Nazarenos o Crucificados guatemaltecos.

Es claro que tales cruces están aludiendo a la asociación de la Cruz con el Árbol de la Vida, tan difundido en la literatura patrística y los himnos litúrgicos, como el de Venancio Fortunato, que se cantaba durante la ceremonia de la Adoración de la Cruz en el Viernes Santo:

[577] Fue establecida hace poco menos de medio siglo por Moreno Villa, quien acuñó la calificación de *tequitqui* en su libro *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, 1948.

[578] Actualmente en territorio argentino.

[579] Conservada hoy en el Museo de La Plata, Argentina.

[580] Una de ellas se encuentra en el Museo Devocional de Luján y las otras dos, llamadas de Matará y de la Tradición Familiar, en dicha provincia.

[581] Son muy bellas las cruces talladas de los dos Cristos de Yanhuitlán, Oaxaca, México, uno de ellos, el "Cristo filipino".

Oh Cruz fiel, el más noble de los árboles,
Ningún bosque produjo otro igual ni en hoja,
Ni en flor, ni en fruto.

Y es mucho de notar lo que dice San Gregorio Nacianceno que todo el misterio de la Cruz corresponde maravillosamente al pecado del primer hombre. Por eso, dice, un árbol es contra otro árbol y una mano contra otra mano. Aquellas manos digo, que se extendieron con fortaleza, contra la mano que se extendió con incontinencia, aquellas que estuvieron fijadas y encogidas con los clavos, contra la que estuvo suelta, desatada y remisa, aquellas que extendidas abrazaban y juntaban y recogían a sí todos los términos de la tierra, contra aquella que desterró a Adán del Paraíso. Por eso, también el estar levantado en alto fue contra la caída, la hiel contra el gusto, y la Corona de espinas contra la soberbia y la muerte contra la muerte.[582]

El color verde con que frecuentemente aparecen pintadas, es un modo más de asociar la Cruz a la Vida. Dicha relación se extiende a las flores y al renacer de la vida en primavera, y se pone de manifiesto en ciertas celebraciones populares, como es la de la Cruz de Mayo, en el hemisferio norte, que coincide con la festividad litúrgica de la Exaltación de la Santa Cruz.

Es posible advertir que completan muchas imágenes coloniales las cruces forradas de carey y fileteadas de plata, o bien las taraceadas con maderas de diferentes colores y nácar. También las talladas y doradas, y, finalmente, las que lucen adornos de plata repujada como son las cantoneras, las aureolas de rayos que circundan la imagen del Crucificado, los grandes INRI, las aureolas de "tembleque", las calaveras de Adán, o bien la figura en relieve de la Virgen Dolorosa, colocadas a los pies.

SEÑOR DE LAS ÁNIMAS[583]

Dramático crucifijo de tamaño natural venerado en la localidad de Conchucos (Ancash, Perú). Se caracteriza por la aureola en forma de corazón que incluye gran parte de la cruz.

SEÑOR DEL AUXILIO

Bella imagen del Señor muerto, con los pies cruzados, según se narra en las revelaciones de Santa Brígida. Se atribuye esta escultura al maestro sevillano Juan Martínez Montañés y de su llegada a Lima da noticia el jesuita Bernabé Cobo en su *Historia de la fundación de Lima.* Dice allí que en la iglesia de los mercedarios se *hallaba un crucifijo muy devoto traído de España de mano del mejor artífice que allá se conocía...*

Preside un retablo neoclásico de la nave derecha de la iglesia de la Merced de Lima (Perú).

---

[582] Luis de la Palma: *op. cit.*, cap. XXIX, p. 259.

[583] La serie de imágenes a las que se hace referencia ha sido seleccionada a partir de la información que se ha podido obtener. Es evidente que existen muchímas otras más, podemos decir que tantas como capillas e iglesias coloniales hay, pero sólo de éstas se ha tenido conocimiento.

SEÑOR DE BELÉN

Escultura de tamaño natural que representa a Jesucristo muerto, pendiente de la cruz, que tomó su nombre de la iglesia de Belén, otrora ubicada en el perímetro de la ciudad de Quito, Ecuador. Se lo atribuye sin fundamento documental al imaginero Caspicara.

En el siglo XVI los mercaderes de Quito habían organizado una cofradía, en la ermita de Iñaquito, dedicada a honrar a la Santa Cruz, que luego se convirtió en la actual de Belén.

SEÑOR DE BONFIM

El Santo Cristo de Bonfim, tan popular y venerado en la ciudad brasileña de Bahía y regiones aledañas, es una copia del existente en la ciudad portuguesa de Setúbal, de donde la trajo en el siglo XVIII un devoto, Teodosio Rodrigues de Faria, capitán de un barco de la India, y fue colocada primero en la iglesia de Penha, donde se organizó la hermandad a cuyo cargo estaría la construcción del santuario que abrigaría la escultura.

La finalización de dicha iglesia se remonta a mediados de aquella centuria, mientras que las torres fueron elevadas una década más tarde. Los primitivos retablos barrocos fueron sustituidos en la primera mitad del siglo XIX por los de gusto neoclásico que hoy se ven. Por esos mismos años se pintó la bóveda de la nave, cuyo motivo central recuerda el milagro realizado por el Señor de Bonfim en favor de unos náufragos a los que salvó de la tormenta.

SEÑOR DEL BUEN DESPACHO

Este título, muy popular en los siglos pasados, se relaciona con el buen y rápido despacho que dicho Señor hacía de las oraciones y peticiones de los fieles.

Es una figura de pasta de maíz y, por lo tanto, mexicana, lo cual desmiente la versión de que había sido regalado por el emperador Carlos V. Se guarda en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, en la capilla de San Eloy, a donde fue traslada en 1888. Tuvo altar propio en la Catedral nueva hacia 1698 y se le hizo otro retablo en 1730.

SEÑOR DE LA BUENA MUERTE

Imagen de Cristo crucificado que se venera en Reducción, localidad de la provincia de Córdoba (República Argentina), ubicada en los alrededores de la ciudad del Río Cuarto, meta de los muchísimos peregrinos que acuden durante el mes de mayo a visitarlo y orar en su santuario.

La región fue explorada en el siglo XVI por el capitán Figueroa, español que había acompañado a Jerónimo Luis de Cabrera, fundador de Córdoba. En 1689, un sucesor de Cabrera donó parte del territorio que le fuera otorgado en encomienda para fundar una reducción de indios pampas que estuvo a cargo de misioneros jesuitas dirigidos por el P. Hernando de Torre Blanca. Las rivalidades entre tribus indígenas impidieron la acción de los misioneros, que decidieron retirarse. Cincuenta años más tarde, el obispo Argandoña llamó a los franciscanos que establecieron la "Re-

ducción de indios pampas de San Francisco de Asís", que duró hasta 1778, a causa de las correrías de los ranqueles que, con sus malones, imposiblitaron el asentamiento de una población estable.

Como consecuencia de ello, *sólo quedaron unas casas y el nombre*, hasta que las cosas cambiaron con la fundación de la villas de Concepción y de Punta del Sauce para frenar la acción depredadora de los indios. Hacia fines de la centuria, en 1795, Francisco Domingo Zarco levantó un fortín en Reducción y junto a él organizó el poblado que perdura hasta hoy y erigió una pequeña iglesia, donde colocó la imagen del Cristo que, según la tradición, hizo traer desde Lima.

Los avatares políticos del siglo XIX y la continuación de los malones dificultaron el crecimiento de la villa hasta segunda mitad de la centuria. No obstante, se pudo establecer un curato, reconstruir la iglesia y reorganizar la línea de fortines, que permitió proteger las personas y los bienes materiales.

En ese medio signado por la muerte y la incertidumbre, el Santo Cristo era el único refugio espiritual de los pobladores y fue en esos momentos cuando comenzó a llamarse "Señor de la Buena Muerte". También, surgió la versión de sus milagrosas apariciones, que aterrorizaban a los indios atacantes, impidiéndoles llegar hasta los desprotegidos habitantes del pueblo. Esto, sumado a las gracias otorgadas a diferentes personas, acrecentó la devoción popular y el fervor de los peregrinos que acudieron, y siguen llegando a su Santuario, cada vez en mayor número, desde las regiones circundantes.

Esta imagen, de tamaño natural, con los brazos articulados, es una versión modernizada de una escultura gótica del siglo XIV, probablemente andaluza, quizás del célebre Cristo de San Agustín de Sevilla. Del prototipo medieval, copiado quizás de una estampa, queda la peculiar posición de los pies y el plegado del paño. Los pies están colocados de acuerdo a la modalidad, ya instaurada en el XIII y difundida en el siguiente, de superponerlos con los dedos dirigidos hacia afuera, es decir, del modo contrario al que habitualmente se ve en los crucifijos. En cuanto al paño, éste cae en pliegues abundantes sobre la pierna izquierda y se recoge, zigzagueante, en el centro. Otro tanto ocurre con la cabellera abundante y ondulada que acompaña al movimiento de la cabeza. En cuanto a la articulación de los brazos es posible que ello responda a un pedido del capitán Zarco.

La tradición indica que esta efigie fue traída desde Lima, lo cual es poco probable, dado que su factura nada tiene en común con la producción limeña de la época. En cambio, posee muchos elementos que permiten relacionarla con la producción del imaginero filipino Esteban Sampzón –que en esos mismos años estaba trabajando exitosamente en la ciudad de Córdoba para los religiosos dominicos y la Catedral– y, asimismo, con varios crucifijos de tamaño natural existentes en Buenos Aires, ciudad donde también desarrolló su actividad como escultor. La construcción de la cabeza, los rasgos del rostro, en particular un cierto prognatismo, la factura del torso y de las piernas, y el modo de construir los pies, permiten atribuir con bastante certeza esta obra al maestro filipino.

SEÑOR DE BUENOS AIRES

Imagen de Cristo muerto fijado a la cruz con cuatro clavos, esculpida por el lusitano Manuel de Coito antes de 1671, año en el que el gobernador y capitán general del Río de la Plata, José Martínez de Salazar, lo donó a la iglesia Catedral colocándolo en una capilla propia a la que dotó de los elementos necesarios para el desarrollo del culto. Hoy se encuentra en su pro-

pio retablo ubicado en el crucero del templo, con su cruz adornada con cantoneras y rayos de plata.

En la actualidad casi nadie recuerda su nombre y, menos aún, la leyenda a la cual está asociado: una gran inundación amenazó con anegar el centro de la ciudad que se detuvo cuando se sacó la imagen a la Plaza Mayor.[584]

SEÑOR DE BURGOS

Imagen, al parecer del siglo XIII, venerada en el convento de San Agustín de Burgos (España) y, desde 1836, en la Catedral de esa ciudad a donde fue trasladada con motivo de la clausura del cenobio por la Ley de Desamortización. La leyenda la hace hechura de Nicodemo –especie reiterada, cuando de imágenes insignes se trata– que la legó a Gamaliel y así fue pasando de mano en mano hasta ser propiedad de Zaqueo. Con motivo de la destrucción de Jerusalén fue llevada a la ciudad de Berito, en Siria, y ahí quedó hasta el siglo XII, en que se produjo la invasión árabe y, para salvarla de una segura destrucción, fue puesta en una caja y arrojada al mar.

Mientras tanto, un comerciante burgalés regresaba a España desde Flandes, cuando el barco fue sorprendido por una furiosa tempestad. Al cabo de tres días, sobre el mar ya calmado, apareció flotando la caja con la escultura que el mercader pudo comprar a los marinos no sin grandes esfuerzos. Acompañado por gran cantidad de gente, devota ya de la imagen, llegó a Burgos y la entregó a los religiosos de San Agustín.

Junto con el Cristo yacente de las clarisas de Palencia, es un raro ejemplo de verismo a ultranza, pues se trata de una escultura de madera recubierta de piel a la cual se le agregaron cabellera y barba de pelos verdaderos, la que, según la tradición popular, crece naturalmente. Al parecer está totalmente desnudo y es costumbre secular cubrirlo con una larga enagua de tela que llega hasta más abajo de las rodillas. Con el tiempo, el color se ha oscurecido adquiriendo el carácter de una momia, de ahí que la creencia popular de que la piel procede de un cuerpo humano. De los pies cuelgan tres huevos de avestruz, que antiguamente se creía eran del mágico pájaro de roc, que originó el mote popular de "Cristo de los huevos" con que es conocido. Estos son, quizás, el elemento iconográfico por excelencia que permite distinguir esta imagen de otras parecidas.

La gran devoción que suscitó durante siglos, propagada por los frailes agustinos españoles, hizo que en gran parte de las casas americanas de esa Orden hubiera una capilla dedicada a este Cristo, algunas de ellas de singular importancia, como la del convento de la ciudad de México. No siempre se pretendió copiar la hechura del original y bastó otorgar ese título a una imagen de otro tipo, como –por ejemplo– la que se venera en un retablo del crucero de la iglesia de la Compañía de Cuzco.[585] Por ello interesa la que se conserva en una de las dependencias del convento de Lima, trabajada por Jerónimo Escorceto, artista prácticamente ignorado, a solicitud del agustino limeño fray Rodrigo de Loayza, quien habría viajado ex profeso a la ciudad de Burgos para hacer copiar la imagen. El P. Calancha, que es quien brinda esta información, cuenta que fray Luis

[584] Vicente G. Quesada: "El Cristo de Buenos Aires", en *Revista de Buenos Aires*, t. VI, pp. 456-460, Buenos Aires, 1864.

[585] Con motivo del terremoto de Lima de 1747 los agustinos de Cuzco hicieron rogativas solemnes y sacaron en procesión *el milagrosísimo Señor Crucificado intitulado Señor de Burgos*. Cf. Diego Esquivel y Navia: *Noticias cronológicas de la gran ciudad de Cuzco*, Tomo II, p. 393, Lima, 1980.

de León, entonces Provincial de la Orden, impidió la salida de la imagen, la cual, después de algunos inconvenientes pudo llegar a Lima en 1593.

A pesar de ser una versión modernizada, reproduce varios rasgos de la escultura original: el modelado anatómico muy simple, la desnudez total, la falta de cabellera y de barba que era agregada con pelos naturales.[586] No se trata, por lo tanto, de una mutilación, como se ha dicho alguna vez, ni tampoco se inspira en el de San Agustín de Sevilla, que es de factura completamente diferente. Varía sí, en lo que respecta al tamaño, que excede al de la imagen burgalesa.

En Lima también se conserva otra versión en una capilla interna del monasterio de clarisas, no tan interesante desde el punto de vista iconográfico, aunque es una bella escultura. Está relacionada con la visión que tuvo la abadesa Jerónima de Jesús, en la que el Señor le pedía que levantara una capilla en la huerta para que las monjas hicieran allí sus retiros. Le decía, asimismo, que al día siguiente fuera a la puerta claustral donde acudiría un hombre que le solucionaría el problema.

En efecto, al otro día se presentó el comerciante Pedro López, que compró la huerta y levantó ahí la capilla, pero ésta carecía de imagen que la presidiera, ni tampoco había en el monasterio ninguna parecida a la de la visión. Empero, todo se fue acomodando providencialmente.

En esos momentos murió una religiosa, que fue asistida por un fraile agustino, el cual relacionó la visión con el Cristo de Burgos y una imagen que había mandado hacer para Chile, cuyo envío había frustrado una tormenta.

Las religiosas pidieron verla y fue llevada en procesión hasta el locutorio. Cuando las monjas iniciaron las tratativas para comprarla, faltó el dinero para cubrir los 500 pesos que pedía el agustino, quien decidió llevarla de regreso a su convento. Y ocurre un nuevo portento: no fue posible retirar la imagen del monasterio y el fraile tuvo que cederla por 400 pesos.

La efigie, de tamaño natural, reproduce en líneas generales la composición de la original, particularmente en el modo de disponer los brazos casi horizontalmente, en los cuatro clavos y en la cruz de gajos. El pelo y la barba están tallados y tiene los ojos y los labios entreabiertos. Al parecer, tampoco se ha mantenido la desnudez total.

Además de las varias esculturas que llevan este título, existen en algunos países de América copias pictóricas que reproducen los grabados traídos de España, propagadores de la devoción. Una de ellas, la más antigua, quizás, es la de la colección Juan Palacín Palacios, de Caracas (Venezuela), que muestra la imagen en un altar, a juzgar por las lámparas que la flanquean, y a sus pies hay tres devotos, uno de ellos caballero de Calatrava, y los otros, su mujer y quizás un hijo. La cruz es de gajos, como la original, y a los pies aparece la calavera con las tibias. En la parte superior hay una leyenda que dice: *Devoción al retrato del Sto Cristo de Burgos que está en C* [...] *para traer consigo sus devotos,* y en la parte inferior: *Dulce Jesús de mi vida que en la Cruz estais por mi en la vida y en la muerte Señor acordaos de mí.*[587]

Otro cuadro es el de las carmelitas de Cuzco. El Cristo también está sobre un altar iluminado por candeleros con velas encendidas y con floreros y, a ambos lados, los santos Francisco y Domingo. Cuelgan de sus pies los típicos huevos de avestruz y sobre el fondo negro hay algunos exvotos de cera: manos, cabeza y piernas.

Más sencillo, pero quizás reproducción más fiel del original, es el de la iglesia de San Pedro de la misma ciudad peruana.

[586] La misma leyenda de la barba que crece naturalmente también es referida al Cristo de la Vera Cruz de San Francisco de Potosí (Bolivia).

[587] Alfredo Boulton: *Historia de la pintura en Venezuela*, Tomo I - Época Colonial, Caracas - Venezuela, 1964, p. 72, lám. III.

- Anónimo venezolano del siglo XVII, col. Palacín Palacios, Caracas, Venezuela.
- Jerónimo Escorceto, *ca.* 1590, convento de San Agustín, Lima, Perú.
- Escultor anónimo limeño del siglo XVII, monasterio de Santa Clara, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú,
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII?, iglesia de San Pedro, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de la Compañía, Cuzco, Perú.
- Escultor anónimo ayacuchano del siglo XVII, iglesia de San Agustín, Ayacucho, Perú.
- Escultor anónimo arequipeño del siglo XVII?, iglesia de San Agustín, Arequipa, Perú.
- Gaspar de la Cueva, siglo XVII, iglesia de San Agustín, Potosí, Bolivia.

SEÑOR DEL CALVARIO

Imagen de Cristo, crucificado sobre una cruz de sección redonda y con un amplio faldellín de tela armado a la manera mexicana, que se venera en la localidad de Hichapán.

SEÑOR DE LA CARIDAD

En la ciudad de Arequipa (Perú), en la iglesia de Santa Marta, se conserva una bella imagen de un "Cristo negro" que, según una tradición, fue regalado por el emperador Carlos V, cosa que en principio desmiente su factura, pues es fácilmente ubicable en el siglo XVII. La devoción de los fieles ha enriquecido su cruz con ricas aplicaciones de plata.

SEÑOR DE LA CONQUISTA

Escultura del siglo XVI, que presidió la primera misa celebrada en 1538, con motivo de la fundación de la ciudad colombiana de Boyacá. Es curioso el tratamiento del paño de pureza, cuyos extremos vuelan a ambos lados de la cadera, recurso plástico derivado de la estatuaria nórdica, especialmente alemana. Otra imagen se venera con el mismo título en la iglesia de la Merced de la ciudad de Lima (Perú), conocido anteriormente como "de los Afligidos". Según el historiador Víctor Barriga, habría presidido la primera misa celebrada por el mercedario fray Antonio Bravo, cuando la fundación de dicha ciudad. A pesar de que se quiere asociar esta efigie al estilo manierista, su factura desmiente todo intento probatorio. Responde más cabalmente a ello un crucifijo del siglo XVI, colgado de uno de los muros de la misma iglesia, cuya factura se relacionaría con la de los González Galván, y acerca del cual nadie ha reparado.[588]

SEÑOR DE LOS CONQUISTADORES

Entre las imágenes del siglo XVI que aún existen en México, se halla esta efigie de tamaño natural, venerada en una de las capillas de la Catedral Metropolitana.

[588] Ramón Mugica Pinilla: *Los Cristos de Lima*, Lima, Perú, 1991.

SEÑOR DE LA CONTRICIÓN

Escultura atribuida a Martín de Oviedo, maestro que se formó en Sevilla, en el taller de Juan Bautista Vázquez. Pasó a México en 1594 y luego a Lima, donde se encontraba en 1603, y finalmente a Potosí.

El Cristo de la Contrición se encuentra en la iglesia de San Pedro, de la ciudad de Lima, y reproduce más cabalmente el supuesto modelo miguelangelesco que, según narra Pacheco, habría llevado a España desde Roma, el platero Juan Bautista Francionio. Siguiendo dicha tipología, la figura está compuesta simétricamente, pues la cabeza cae sobre el esternón, la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, no como la veía la santa y la colocó Martínez Montañés en el Cristo de la Clemencia. Sigue también al modelo en su desnudez total, cubierta con un paño de quita y pon, tallado en madera, ahora fijo.

– Anónimo limeño del siglo XVII?, iglesia de San Pedro, Lima, Perú.[589]

SEÑOR DE CUCUMBA

Imagen del Señor Crucificado, de la cual se narra un milagro similar a los de Buga y de Ubaté: hacia el año 1712 se renovó totalmente por propia virtud.

SEÑOR DE CHALMA

La historia de esta imagen está relatada en una serie de pinturas anónimas existentes en ese importante santuario, ubicado en la región de Toluca (México), donde abundan las grutas naturales. Dicha zona fue evangelizada por los agustinos Fr. Nicolás de Perea y Fr. Sebastián de Tolentino, quienes al entrar en el pueblo de Ocuila, en 1537, tuvieron conocimiento de que los indígenas adoraban al dios de las cuevas.

Con el fin de combatir la idolatría llevaron una imagen del Crucificado, que ocupó el lugar del ídolo, que fue derribado y destruido.[590] El "Señor de Chalma" es una escultura trabajada con caña de maíz del siglo XVI, de factura michoacana.

– Anónimo mexicano del siglo XVIII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
– José Mota, siglo XVIII, Pinacoteca de La Profesa, México D.F., México.
– Manuel de Lora, 1734, iglesia del Santo Niño, Cholula, Puebla, México.
– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

SEÑOR DEL ENCINO

Advocación del Señor Crucificado propia de la ciudad mexicana de Aguascalientes, en cuyo barrio de Triana se encuentra el santuario.

[589] Reproducción del retablo del Señor de la Contrición con la imagen.
[590] Cf.: Manuel Toussaint: *op. cit.*, 195.

La leyenda relaciona dicho barrio con los árboles que ahí existían, y ubica la acción en los primeros decenios del siglo XVII. Un indígena fue hasta ese lugar en busca de leña y advirtió que en el tronco de una encina aparecía un crucifijo. Movido a devoción, llevó el madero a su casa y al poco tiempo encargó a un escultor que perfeccionara la figura, tal como aún se halla.

Se trata de una imagen de factura muy simple, oscurecida, con los brazos levantados y de una frontalidad que la singulariza.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

SEÑOR DE ESQUIPULAS

Es éste uno de los "Cristos negros" más famosos de Hispanoamérica y es venerado no solamente por los fieles guatemaltecos sino también por los de México y de los países de Centroamérica.

Se trata de una figura tallada en madera, de tamaño algo menor que el natural, esculpida por el maestro Quirio Cataño, a quien acompañan la Madre Dolorosa, San Juan y la Magdalena arrodillada a los pies de la cruz, en el altar mayor de su santuario, ubicado en el departamento de Chiquimulas, en el sur de Guatemala.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.
– Anónimo guatemalteco del siglo XVII, col. Osberto Pellecer, Antigua, Guatemala.
– Anónimo guatemalteco del siglo XVIII, vendido en Sotheby's en mayo de 1983.

SEÑOR DE LOS FAVORES

Hechura de maguey y tela encolada, que –según la tradición– se hallaba en el cuarto donde nació Rosa de Lima (1586-1617) y a la cual la santa le profesaba una particular devoción; hoy se conserva en el santuario "de los Padres" de la capital peruana.

Según Hansen, a la santa –en cierta oportunidad en que la noche estaba muy avanzada, tenía mucha sed y no deseaba quebrantar el ayuno eucarístico– se le apareció el Señor que le dio de beber en el corazón, así *halló esta virgen el reparo de su flaqueza*... Empero, las componendas piadosas asignan "el favor" a esta imagen, que por su factura en modo alguno puede ser contemporánea de Rosa.

SEÑOR DEL GRAN PODER

Imagen del Señor muerto, pendiente de la cruz, de fines del siglo XVI o de la siguiente centuria, que se venera en la casa del mismo nombre en la ciudad de Sucre (Bolivia).

SEÑOR DEL HOSPITAL

Esta imagen muy honrada en Salamanca (Guanajuato, México) procede de la iglesia del Hospital de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, fundado en el siglo XVI por el obispo

Vasco de Quiroga. Aunque sus devotos concurren hoy a la iglesia parroquial para venerarlo, la tradición ha fijado su nombre enlazado con el antiguo centro hospitalario.

Se trata de una escultura hecha con caña de maíz, muy oscurecida por la oxidación de los barnices. Se caracteriza por la acusada curvatura, violentamente inclinada hacia el lado derecho.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

SEÑOR DE HUAMANTANGA

Hechura venerada en la población del mismo nombre, en el Perú. Junto a la hornacina del retablo donde recibe culto, había dos pinturas que referían otros tantos pasajes de la leyenda. En una de ellas, estaba representada la aparición del ángel que trabajaría milagrosamente la efigie y en la otra, los indios que conducen la madera para tallarla.

– Grabado anónimo de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX, Museo de las Teresas, Córdoba, Argentina.

SEÑOR DE HUARAZ

Imagen escultórica de Cristo muerto, que se caracteriza por las placas de plata labradas. Unas van de las manos a los pies, mientras otra sale de la herida del costado. A estos elementos ornamentales se le suman las potencias y el resplandor que surge de la cruz. Está acompañado por la Dolorosa, el evangelista Juan y la Magdalena abrazada a la cruz. Es venerado en la ciudad peruana de Huaraz, en el departamento de Ancash.

SEÑOR DE HUAYLLAY

Imagen venerada en la localidad del mismo nombre ubicada en la región de Ayacucho (Perú).

–Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.[591]

SEÑOR DE IXTLA

La imagen de este nombre recibe el honor de sus fieles en la iglesia de San Mateo, de la localidad mexicana de Puente de Ixtla.

[591] En una tarja se lee: *Copia de la imagen de Nuestro Amo de Huayllay en el Curato de Lircay donde fue Cura, el Illmo. Señor Dr. D. Manuel Gerónimo de Romaní Carrillo y Oré, Canonigo Magistral, Chantre y Arcediano de esta Santa iglesia Catedral de esta ciudad de Huamanga, su patria y Obispo de Panamá. Concede 40 dias de Indulgencias.*

Señor de Lucca

Consérvanse en la ciudad de México dos pinturas que representan al *Santo Volto* que se venera en la Catedral de Lucca.[592] Una de ellas se encuentra en la sacristía del Sagrario Metropolitano y la otra en la colección de Rafael Manzo, debida a Fr. Miguel de Herrera, quien la firmó en 1756.[593] La primera se apoyaría en un grabado en cobre del siglo XVIII, atribuido a José Muntaner y Moner que, a su vez, reproduce la imagen que existía en el convento madrileño de Atocha. Esta última era una copia del original mandada hacer en Lucca, en 1610, por Fr. Domingo de Mendoza, religioso de dicho convento, y por *voto del Embajador a la saz de aquella Republica en la Corte de España.* El *Santo Volto* es una imagen románica, coronada y vestida con el *colubium.* Sus brazos se extienden horizontalmente sobre una cruz trebolada en apariencia, pues los extremos son rectos. Rodea la figura por la parte de atrás una especie de aureola metálica, circular, abierta en la parte inferior y cuyos extremos rematan en un motivo flordelisado. Posteriormente se la revistió con túnicas recamadas y se le colocó una estola cruzada con la cual se subrayaba la condición de Cristo como Sacerdote Sumo y Eterno. Tiene el pie derecho calzado con una zapatilla de plata, mientras la perteneciente al pie izquierdo aparece sobre un cáliz.

Como en otros casos, la leyenda atribuye esta escultura a Nicodemo, el cual, *por inspiración celestial fabrica el busto de Christo adornado con las insignias que le convienen de Sacerdote y Rey supremo. Y un Angel pone milagrosamente al busto la divina cabeza.* Posteriormente, Gualfredo, obispo del Piamonte trasladó el crucifijo desde el puerto de Jope, en el centro de Palestina, al italiano de Luni, en una nave sin tripulación. Ahí fue recibido por el prelado de Lucca, el cual tuvo conocimiento de la llegada de la efigie por una revelación celestial. Los habitantes de Luni quisieron quedarse con tan preciosa imagen, pero los de Lucca anteponían sus derechos apoyándose en la particular revelación que había tenido su obispo. La disputa se solucionó poniendo el simulacro en *un carro tirado por dos novillos cerriles que le conducen respetuosamente a Luca y este prodigio decide la cuestión.*

Pero el milagro más famoso está relacionado con un *Pobre Peregrino* [que] *no pudiendo contribuir con dones a este simulacro: le canta y tañe fervorosamente divinas alabanzas, y el Señor alargandole uno de sus zapatos de plata le premia su devocion afectuosa.* El juglar, genovés, según la leyenda, fue acusado de robo sacrílego y denunciado ante los jueces, los cuales lo condenaron a muerte. Al pasar por la Catedral pidió la gracia de orar delante de la imagen y ésta, para probar su inocencia, le arrojó la otra zapatilla.[594]

Algunos autores interpretan que el cáliz que sostiene uno de los zapatos de la imagen es el *Paropsis* o Vaso de la Santa Cena que se conservaba en el tesoro del palacio de Bucoleón en Constantinopla. Le tocó en suerte al obispo Garnier de Trainel en el reparto del tesoro imperial, durante el saqueo por parte de los cruzados. Dicho obispo lo ofreció a la Catedral de Troyes (Francia), pero, tanto los genoveses como los valencianos, dijeron poseer el Santo Grial. Este habría sido llevado a Roma por San Pedro, el cual, a su vez, lo confió a San Lorenzo, durante la persecución de Valeriano. El santo diácono lo envió a su vez a su patria española y fue depositado en la Catedral de Huesca. La invasión morisca obligó su traslado a San Juan de la Peña y luego a Zaragoza, finalmente quedó en la sede de Valencia, donde se conserva hasta hoy.

[592] Ciudad de la región de Toscana, Italia.

[593] Manuel Toussaint: *op. cit.*, Nota número 5 de Xavier Moyssen al capítulo XXIII, p. 264.

[594] Esta misma leyenda fue aplicada al Señor de la Buena Esperanza, que se venera en la iglesia de San Agustín de Quito, Ecuador (ver p. 240).

La copia mexicana del Sagrario reproduce dentro de una filacteria la inscripción: REX TREMENDAE MAIESTATIS, que aparece en la lámina citada y abajo, en una tarja apaisada: *V[erdadero]o R[etra]to del SANTISIMO CHRISTO DE LUCA. Que se venera en el Real Convento de N. Sra. de Atocha de Madrid,*

SEÑOR DE MALTA

Esta curiosa advocación de Cristo cuyo prototipo no se ha podido identificar, no está exenta de rasgos supersticiosos, a juzgar por las características de la imagen y de la leyenda que la acompaña. Se encuentran ejemplares en el Perú, Chile y la Argentina, además de Bolivia, en cuyo territorio habría surgido, pues varias pinturas han sido hechas en las ciudades de La Plata (Sucre) y Potosí, según consta en la inscripción de algunos cuadros. Además, están acompañadas de indulgencias otorgadas por prelados de La Paz y de Charcas. También hay esculturas que repiten los caracteres propios de la advocación.

Es una imagen fuertemente dramática, cuyos marcados rasgos expresivos la distinguen de un modo particular diferenciándola de otras similares. La figura de Cristo, aunque supuestamente está en posición frontal, gira hacia la derecha del observador mientras la cabeza cae en el lado opuesto. El pecho es abultado y el vientre marcadamente hundido; las piernas están vistas de costado y los pies fijos con un clavo que penetra en el empeine. También varía la posición de los brazos pues el izquierdo está flexionado y con la mano abierta, mientras el otro aparece extendido. Extraña asimismo que uno de los ojos está cerrado y el otro entreabierto y como guiñando al que mira la imagen. Una gran corona de espinas, de gruesas ramas entrelazadas, cubre la cabeza y la nuca.

Los pliegues del paño de pureza están dispuestos en diagonal y pareciera que se introducen entre las piernas, mientras que por la parte posterior cae, zigzagueante, un extremo con los bordes deshilachados. La sangre mana en abundancia y a modo de lluvia desde los brazos y de todas las heridas, acentuando la tonalidad rojiza dominante.

Estacas y piedras fijan la cruz sobre un montículo que, en algunos ejemplares, se eleva sobre un paisaje montañoso con la ciudad de Jerusalén en la lejanía. Un INRI, como de tela, clavado en lo alto del patíbulo, es movido por el viento. El color del fondo acentúa el dramatismo de la figura. En algunos casos es oscuro y tenebroso, pero en el que caracteriza esta representación predominan los rojos, con un Sol y una Luna semiocultos por nubes. A ambos lados de la cruz se extiende una inscripción que explica el origen de la imagen, leyenda que en otros casos está dispuesta en sendas tarjas ovales o en un papel.

Estos serían los elementos básicos que tipifican la advocación del Señor de Malta, aunque en otros casos se han introducido algunas variantes, como las figuras de la Dolorosa y de San Juan[595] o la de Dios Padre en lo alto,[596] o se ha agregado un arco que enmarca la composición.[597] También se pueden ver algunos angelitos que portan los instrumentos de la Pasión.

Los letreros que aparecen en la mayor parte de los casos informan que se trata de la copia de una imagen de Cristo crucificado cuyo original se encontraba en la ciudad de Malta. *Pintola el demonio a instancias de una mujer esclava suya que deseaba ver como lo habían puesto los judíos*

[595] Museo Franciscano, Catamarca, Argentina.

[596] Santa Teresa, Cuzco, Perú. Se trata de una pintura "de viaje" que se enrrolla y se guarda dentro de un estuche cilíndrico a la manera de los *kakemonos*.

[597] Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.

al Salvador en la cruz después que expiró. Resistíase el demonio al principio por temer que a su vista se había de convertir como efectivamente se convirtió a Dios nuestro Señor que hizo por rescatar aquella alma por quien tanto había padecido.[598] Siguen, en algunos casos, el nombre del devoto que hizo sacar la copia y, a veces, la ciudad donde se hizo y la fecha de su ejecución. También los nombres de los obispos que otorgaron indulgencias que, generalmente, son de pocos días.

La iconografía de este Cristo puede relacionarse, quizás, con la Revelación LII de Santa Brígida, en lo que respecta a los ojos semicerrados y a las piernas puestas de lado.

- Anónimo peruano del 1777, Museo de Brooklyn, Estados Unidos de América.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, monasterio de Santa Rosa de las Monjas, Lima, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, Museo Histórico Regional, Cuzco, Perú.
- Anónimo peruano? del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo peruano? del siglo XVIII, iglesia parroquial, Urubamba, Perú.
- Anónimo altoperuano de 1785, Museo de Arte, La Paz, Bolivia.
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII, ex convento de San Agustín, Sucre, Bolivia.
- Escultor anónimo altoperuano del siglo XVIII, Catedral, Jujuy, Argentina.
- Escultor anónimo altoperuano del siglo XVIII, Catedral, Salta, Argentina.
- Anónimo altoperuano de 1779, col. Marrupe, La Isla, Salta, Argentina.
- Escultor anónimo altoperuano del siglo XVIII, col. Llanos, Salta, Argentina.
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII, Museo Franciscano, Catamarca, Argentina.
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII, Museo Sobre Monte, Córdoba, Argentina.
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Córdoba, Argentina.
- Escultor anónimo porteño? del siglo XVIII, iglesia de la Merced, Buenos Aires, Argentina.
- Anónimo altoperuano de 1777, monasterio de Capuchinas, Santiago, Chile.
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII?, monasterio de Capuchinas, Santiago, Chile.
- Anónimo altoperuano del siglo XVIII?, iglesia parroquial del Rosario, Litueche, Chile.

SEÑOR DE MANQUIRI

El santuario de este nombre se encuentra en la región aledaña de Potosí (Bolivia) y era una parroquia adscripta a la de Chuichocani. La fama de los milagros del "Señor de Manquiri" llevó al P. Juan de Dios Balanza a construir una iglesia en ese lugar agreste que incluye, en parte del presbiterio, la roca o gruta donde se hallaba la imagen.

Este curioso edificio, iniciado en 1782 y terminado a principios del siglo XIX, se levanta sobre una ancha plataforma de más de 14 metros de altura, que permitió la construcción del atrio con sus arquerías y posas y una parte de la iglesia. Se supone que la fuente de inspiración de este edificio y su ornamentación responde a un programa ideológico que pretende asociar la Casa de Dios con el Templo de Jerusalén

En el Museo del convento de San Francisco de Jujuy (Argentina) hay un lienzo que supone reproducir la imagen de este Cristo, según nos informa un letrero fragmentario dentro de una tarja barroca que aparece a los pies, aunque para un observador inadvertido podría ser una de las tantas pinturas del Señor de los Temblores.[599]

[598] Inscripción de un óleo del monasterio de Capuchinas de la ciudad de Santiago, Chile, que repite un texto igual al que aparece en otras pinturas semejantes.

[599] Reproducido en: Academia Nacional de Bellas Artes, Patrimonio Artístico Nacional, Inventario de Bienes Muebles, Provincia de Jujuy, Buenos Aires, 1991, p. 250, n. 363.

Señor de Mansiche

El santuario del Señor de Mansiche se encuentra en las afueras de la ciudad peruana de Trujillo. Es una escultura de factura muy simple y geométrica y de las llamadas "de cuatro clavos".

Señor de Matosinhos

Existe en la provincia de Minas Geraes (Brasil), un santuario dedicado al Bon Jesús de Matosinhos, imagen medieval que se venera en el lugar del mismo nombre cercano a la ciudad lusitana de Porto.

En la disquisición que hace Pacheco sobre la iconografía de la crucifixión con cuatro clavos, dice que existe en Portugal un *crucifixo antiguo, mayor que el natural, como el que hizo Nicodemus, en una villa llamada Matusiños, como de dos leguas* de la ciudad de Porto, en la iglesia Mayor; está sin ropa y *con corona de espinas y los pies de por sí, clavados en la mesma cruz con dos clavos.*[600] Se trata de una escultura de principios del siglo XIII, con los brazos colocados horizontalmente, las extremidades inferiores fijas mediante un clavo en cada pie y con un *perizonio* muy largo que cubre la pierna izquierda y deja al descubierto parte de la otra. La efigie brasileña sigue la composición de la estatua medieval.

El santuario de Congonhas do Campo, importante ejemplo americano de urbanismo religioso, se construyó a partir de una iniciativa del portugués Feliciano Mendes, un buscador de diamantes y de oro que, habiendo caído gravemente enfermo, hizo un voto al milagroso "*Bon Senhor*" de Matosinhos de consagrarle su vida. Se hizo ermitaño, para lo cual construyó su vivienda y plantó una cruz sobre el cerro de Maranhao, todo ello con la aprobación del obispo.

Con las limosnas obtenidas, tanto por él como por sus seguidores, se levantó el santuario actual, que se adecua a las condiciones del terreno, como en los "Sacro Monte", que en este caso parece haber tenido como modelo el de Braga. En el primer tramo hay seis capillas con representaciones escultóricas de otros tantos "pasos" y en un nivel más alto se accede a la iglesia por medio de la Escalera de los Profetas, así llamada por las figuras de los doce profetas Mayores y Menores que la adornan, y que son las obras más destacadas del famoso Aleijandinho y de su taller.

Señor de Mayo

Entre las imágenes de Cristo crucificado que se han seleccionado por su iconografía singular, se encuentra ésta del "Señor de Mayo", llamada así por su relación con el terremoto del 13 de mayo de 1647, que destruyó totalmente la ciudad chilena de Santiago.

Se trata de una imagen tallada en madera de tamaño natural, muy expresiva y de una particular reciedumbre debida, quizás, a su factura un tanto rústica. Jesús está vivo aún, mira hacia lo alto y gira su cabeza hacia la derecha, lo cual es una rareza en la iconografía americana. Sobre el paño de pureza tallado lleva enaguas de terciopelo, que reemplazaron a las antiguas de tela blanca, y se le ha agregado una peluca de cabello natural, que fijan las potencias de plata dorada. Rodea su cuello la corona de espinas, que se convirtió en el atributo iconográfico por excelencia.

[600] Francisco Pacheco: *op. cit.*, cap. XV, p. 725.

Esta singularidad está relacionada con el famoso sismo de mayo de 1647 que le dio el nombre. Cuenta el jesuita Miguel de Olivares que, a pesar de la destrucción de la iglesia de los agustinos, *solo hizo el terremoto en la santa imagen el efecto de bajarle la corona, que estaba bien ajustada en la cabeza, hasta la garganta* [...] *y aunque después se intentó pasarla a su lugar no se pudo; y en esa forma persevera hoy.*[601]

Su autor es el religioso agustino Pedro de Figueroa, que había ido a Chile en 1604 desde el Perú, en calidad de secretario del Padre Diego de Castro. En Santiago organizó una cofradía de indios, negros y mestizos, cuya constitución redactó, dedicándose también a tallar imágenes de *Cristo, ya orando en el Huerto, o Reo ante Pilato, ya azotado a la columna, tan propias y perfectas que era admiración* [...] *pero la imagen que sacó más excelente, fue la de Cristo Crucificado, que es de cuerpo entero y de admirable majestad, a la cual llaman Señor de Mayo...*[602]

En la actualidad se encuentra en un retablo neoclásico, acompañado por las esculturas de la Dolorosa, San Juan y la Magdalena –de la misma época y estilo del altar– aunque, a juzgar por una pintura conservada en el monasterio del Carmen de San José, antiguamente había junto a él otras imágenes coloniales, entre ellas, la Dolorosa vestida como Nuestra Señora de la Soledad.[603]

SEÑOR DEL MILAGRO

Afirma la leyenda que Fray Francisco de Vitoria, tercer obispo del Tucumán, después de haber participado de la fundación de la ciudad de Salta (Argentina) y del tercer Concilio Limense, convocado por Santo Toribio de Mogrovejo, retornó a España en 1590, donde murió a los dos años. Antes había enviado un Señor Crucificado para la Catedral salteña y una Virgen del Rosario para el convento de los dominicos de Córdoba, imágenes que aparecieron flotando en sendos cajones frente al puerto del Callao, y que luego fueron enviados a sus respectivos destinos. La versión de la leyenda,[604] fue recogida y publicada por el P. Lozano recién en el siglo XVIII.

El Crucifijo es una hermosa escultura peruana del siglo XVII, de tamaño natural, y luce la suntuosa aureola de nubes y rayos de plata, realizada en 1902, que la singulariza.

SEÑOR DE LOS MILAGROS (Buenos Aires)

A fines del siglo XVIII los esposos Estanislao Rivero y Añorca Basualdo, habitantes del barrio del Socorro, alejado entonces del centro de Buenos Aires, recibieron la visita de un vendedor ambulante que les ofrecía una imagen del Crucificado. Vivían ellos en un pobre rancho ubicado en la que es hoy avenida Santa Fe, entre las calles de Cerrito y Libertad, y tampoco tenían el dinero suficiente para adquirirla. Con la ayuda de algunos vecinos pudieron comprarla y le dieron culto en su casa. Más tarde y con las limosnas que dejaban los fieles que acudían a orar ante la imagen, obtuvieron un terreno donde se levantó la primera capilla.

[601] Alfredo Benavídez Rodríguez: *La Arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*, Santiago de Chile, 1941, p. 207.
[602] *Ibid.*
[603] Luis Mebold S.D.B.: *Catálogo de Pintura Colonial en Chile*, Santiago, 1987, p. 175.
[604] Como en muchos otros casos, se puede advertir la contaminación con la leyenda del Cristo de Burgos.

Como ocurrió en circunstancias similares, el cura rector propuso al obispo de Buenos Aires que la imagen fuera trasladada a esa iglesia parroquial del Socorro y, al ser aprobada la iniciativa, fue llevada procesionalmente el 14 de setiembre de 1803 y aún permanece en ella, concitando el fervor de los fieles. Es una imagen pequeña, tallada en madera y de sencilla factura. Con motivo de su coronación, en 1903, se le colocó un resplandor, cantoneras y dos ángeles que sostienen una corona real sobre la cabeza del Señor.

SEÑOR DE LOS MILAGROS (Buga)

En la población colombiana de Buga, situada en el departamento de El Valle, había una efigie de Jesús crucificado, tan maltratada que el visitador del obispado de Popayán mandó quemarla, porque ya no inspiraba devoción. Entonces, la imagen comenzó a sudar y a componerse ante la admiración de los presentes.

SEÑOR DE LOS MILAGROS (Lima)

Pintura mural que preside desde el retablo mayor la iglesia de las "Nazarenas" de Lima (Perú), a donde fue traslada.

La leyenda narra que había sido pintada por un negro en la pared de un local donde se reunían los miembros de una cofradía fundada en el siglo XVII. La fama de la imagen, que representa a Cristo en la cruz, con la Madre Dolorosa a su lado y la Magdalena a los pies, comenzó a difundirse con motivo del terremoto de 1655, pues cayeron las construcciones del barrio de Pachacamilla, donde estaba el oratorio, y sólo quedó intacta la pared con la pintura.

En 1671 se inauguró otra capilla y más tarde se erigió en el lugar un beaterío de penitentes, llamadas "Nazarenas", fundado por Antonia Maldonado de Quintanilla, elevado más tarde a monasterio bajo la regla del Carmelo.

El Señor de los Milagros es patrono de la capital peruana y su novena y procesión son uno de los acontecimientos mayores que se celebran en la ciudad, hasta el punto de que el mes de octubre es llamado el "mes morado", por la gran cantidad de devotos y promesantes que visten en esos días el hábito de ese color.

SEÑOR DE LA MISERICORDIA (Jalisco)

Imagen del Señor crucificado y muerto que se venera en un panteón del cementerio de la población de Encarnación Díaz (Jalisco, México), pintada en el muro del altar, en 1833, por un maestro del lugar llamado Pablo Contreras.

Esta efigie cobró gran popularidad hacia 1859 *con motivo de la llamada Guerra de tres años entre republicanos y conservadores, originada en la promulgación de las Leyes de Reforma.*[605] Muchas personas comenzaron a orar delante de dicha imagen pidiendo ayuda en las aflicciones que su-

[605] Fernando Juárez Frías: *Retablos populares mexicanos. Iconografía religiosa del siglo XIX*, México, 1991, p. 50.

frían por tan difícil situación. El culto fue adquiriendo mayor popularidad y la imagen recibió el título de Señor de la Misericordia.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

SEÑOR DE LA MISERICORDIA (Compostela)

Crucifijo llamado por los cronistas "Crucifijo Grande", donado por Nuño de Guzmán, conquistador de Nueva Galicia, quien lo colocó en la iglesia dedicada a Santiago, de la ciudad de Compostela (Nayarit, México) por él fundada. Es una escultura de tamaño natural, enriquecida por adornos de plata.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

SEÑOR DE LAS NAVAS DEL MARQUÉS

En colección privada de los Estados Unidos de América hay una pintura debida al maestro altoperuano Melchor Pérez Holguín, que reproduce un grabado español, pues la devoción a esta efigie es propia de la provincia de Ávila, donde se halla el santuario.

La imagen aparece en su retablo, realizado en grisalla ocre, con faldellín de encajes y aureola de plata. A los lados de la hornacina cuelgan dos lámparas que iluminan el retablo junto con las velas de cuatro candeleros. En el banco hay otra hornacina apaisada que alberga la imagen yacente de Cristo, con sus almohadas y colchas y, arriba, en el ático, una pintura con Dios Padre bendiciente. Asimismo, en la parte superior hay dos angelitos con sendos carteles, uno de los cuales informa que es el "Verdadero Retrato" de dicha imagen, mientras que el otro detalla las indulgencias concedidas.

A los lados, dos ángeles sostienen carteles que acompañan a otras tarjas ovales con milagros atribuidos a ese Señor: Libra a la ciudad de una plaga de langostas; La cebada que se convirtió en trigo; Milagro realizado en favor de una devota; Libra a un devoto de ser atropellado por una vaca y libra a otro de ser atacado por ladrones.

– Melchor Pérez Holguín, siglo XVII, col. priv., Estados Unidos de América.

SEÑOR DE LA PACIENCIA

Imagen escultórica de Cristo muerto que se caracteriza por las placas de plata labrada que van de las manos a los pies y salen de la herida del costado. A estos elementos ornamentales se le suman las potencias y el resplandor que surge de la cruz. Está acompañado por la Dolorosa, el Evangelista Juan y la Magdalena abrazada a la cruz. Es venerado en la ciudad peruana de Huaraz, en el departamento de Ancash.

Señor de la Parroquia

Escultura que representa a Cristo muerto, venerado originariamente en la parroquia de la ciudad de Zacatecas (México), de donde le viene el nombre, y ahora en uno de los retablos laterales de la Catedral. *Se quemó en 1736 y fue rehecho por un indio de Tlatelolco poco después.*[606]

Señor de la Piedad

La población de la ciudad y la región circundante de Jalapa (Estado de Veracruz, México), honran con particular devoción una imagen de Cristo crucificado.

Señor de los Plateros

Señor Crucificado que tomó el nombre de la población de Real de Minas de los Plateros, en el municipio de Fresnillo (Zacatecas, México) Ahí se encuentra su iglesia que preside desde el retablo mayor, aunque ha menguado su fama como consecuencia del incremento de la veneración al Santo Niño de Atocha, a partir de un milagro ocurrido en los primeros decenios de la centuria pasada.

La leyenda, al parecer de principios del siglo XVII, narra que unos cristianos que huían del ataque de los indios norteños, que se habían alzado, buscaron amparo en poblaciones ubicadas más al sur. Una familia, que llevaba la efigie, se quedó a descansar en Plateros, pero, durante la noche, las mulas se alborotaron, lo que asustó a los españoles, que creían ser atacados por los indios, y provocó su fuga, en la cual dejaron todas sus pertenencias, entre ellas, la imagen. Esta fue recogida por el cura de Plateros que la colocó en la iglesia.

La factura de la efigie concordaría con el tenor de la leyenda, pues parece ser de fines del siglo XVI y de fabricación michoacana. Ocupa desde siempre el lugar principal del santuario y se caracteriza por el paño triangular de terciopelo rojo galoneado de oro que une los extremos del madero transversal y termina en la peana.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

Señor de Praga

Representación del Cristo Negro de Praga,[607] imagen medieval oscurecida por el tiempo, de ahí el apodo que aparece en la leyenda que acompaña la pintura: *Sacraticima efigies de Praga Crucifixci Domini Nostri Jesu Christi; miraculose et subpreceptis Rebelatinionis in Colore Nigro pulcritudinis Creatoris, ad Unibersalem vixctoriam Miraculorum sub pecato letalis quia dixit Dominu Lari-*

[606] Federico Sescosse: "Iconografía de la Catedral de Zacatecas", *en Iconología y Sociedad. Arte Colonial Hispanoamericano,* XLIV Congreso Internacional de Americanistas, U.N.A.M., México, 1987, p. 197, y Rivera Bernáldez: *Descripción Breve de la muy Noble y Leal Ciudad de Zacatecas,* México,1732.

[607] Pintura sobre metal con representaciones en ambas caras. En una de ellas, el Cristo crucificado, y en la otra, la imagen yacente en el sepulcro. Posiblemente altoperuana. Colección privada, Buenos Aires, Argentina.

mando Fillius Cionde aplicatione Redentionis, et su Sanguinis, in aplicatione Santam Terram nostre Redentionis Jerusalem, Anno Domini 1798 Quia Servus Dei Sancta Celi. No es imagen de Oro o Plata pero es mucho mas por que es Nuestro Redentor en su Yglesia Divino Artifise de sus Milagros Por su Sagrado Sepulcro y por su Pacion y por la Misa.

En el centro aparece el Santo Cristo Negro, crucificado, rodeado de estrellas y con el Sol y la Luna en los ángulos superiores. Junto a la cruz están María y San Juan y, más abajo, los santos Domingo, Francisco y Benito de Palermo.

En la otra cara de la lámina de metal está la imagen yacente de Jesús, revestido de ornamentos sacerdotales, coronado por la tiara papal y sosteniendo la cruz triple. La efigie se encuentra dentro de un gran y rico sepulcro de plata y a sus lados los arcángeles Miguel y Rafael, con coronas reales. Debajo se ven dos medallas elípticas con las figuras de Santiago a caballo y un rey que puede ser Fernando III. Acompaña esta parte la siguiente leyenda: *Ay! Ay! O mortales y Hermanos mios: vivis o estais muertos en la Gracia de Dios, y las Virtudes para servirle y crelierle* [sic] *en los Milagros. Por su Sepulcro Sagrado. su Tierra Santa de Jerusalen es nuestro Redentor y nuestro Dios con su Hornamento en su Santisimo Sepulcro. A Dios no os digo mas para ciempre esta Jerusalem: sabed lo que puede haser el cielo por la Magestad de Dios infinitamente Milagroso. A Dios Jesus Maria y Josef nos libre de todo pecado y del Infierno por los Milagros del Espiritu Santo la Lamina de los Milagros no la pueden tener y poseher Asta que pasen 8 años cino los Reies nuestros Catholico... señor Don Carlos 4 y algunos de sus Arsobispos u Obispos o algunos de sus* [...] *amenos que sea con alguna condiciones de Conducta* [...] *con e* [...] *de Dios y el Santo Cielo.* Las condiciones expuestas en la última parte de la inscripción, hacen muy sospechosa la ortodoxia de esta representación.

Señor de Renca

La historia cuenta que, en la segunda mitad del siglo XVII, un indígena del valle de Limache, cercano a la Ciudad de Santiago de Chile, había talado un espino para hacer una viga y, mientras trabajaba la madera, advirtió que las ramas formaban una cruz y que, además, aparecía la figura de Cristo, como esbozada y en relieve, del cual se veían la cabeza, los brazos y el torso hasta la cintura. Las piernas, en cambio, se fundían en la parte inferior de la cruz.

Como en casos similares, corrió rápidamente la voz de ese hallazgo singular entre los pobladores del sitio y una señora muy devota, dueña de una hacienda en el valle, obtuvo la cruz prodigiosa, después de hacer grandes diligencias, y la colocó en el altar de la iglesia que levantó en su estancia. Posteriormente fue trasladada a la localidad de Renca, donde los jesuitas tenían una casa y allí permaneció hasta el año 1729, cuando un incendio destruyó la capilla y la imagen, de la cual se conservó un trozo que fue incrustado en otra similar que sustituyó al milagroso crucifijo.

A fines del siglo XVIII, una persona mandó hacer una copia de esta última efigie y la trasladó a la provincia argentina de San Luis. Allí fue venerada en un caserío que tomó el nombre de Renca, cercano a la estancia de San Javier o "Estanzuela", ubicada en la Punta y perteneciente a los jesuitas. Ignoramos si hubo una relación entre la efigie y los religiosos de la Compañía, pero el vínculo entre ambos se mantuvo igual que en Chile.

Con el tiempo, la fama de la imagen y la erección de una capilla atrajeron al lugar nuevos habitantes, hasta adquirir las características de un pueblo, tanto, que hacia 1764 la pequeña iglesia fue elevada al rango de parroquia; su primer párroco fue el Pbro. Juan Francisco Regis Becerra, quien la dirigió durante casi cincuenta años.

La población de Renca estaba ubicada entonces en los límites de lo que dio en llamar "el desierto", vastísima región asolada por las incursiones de los indios ranqueles, lo cual obligó el traslado del Señor en dos oportunidades: en 1832 y en 1842. En el mes de marzo de dicho año, el P. Etrura, párroco en ese entonces, tuvo que refugiarse en los bosques circundantes y a su regreso halló todo destruido. En 1857, el párroco Ángel Pacífico Bolla encargó al tallista Manuel Paz una copia de la imagen, de tamaño más grande, que es la que subsiste hasta hoy y que, desde entonces, fue más venerada por los devotos que la tradicional, hasta que, finalmente, fue destruida, también ella, por un incendio.

SEÑOR DE LA SALUD (México, D.F.)

Entre los varios y bellos crucifijos que guarda la Catedral Metropolitana de México, se encuentra el que lleva dicho título, talla en madera del siglo XVII, ubicado en la hornacina del primer cuerpo del retablo de los santos Cosme y Damián. Procede de la iglesia de la Santísima Trinidad, donde era venerado por la cofradía de boticarios y maestros de cirugía.[608]

SEÑOR DE LA SALUD (Salta)

En la iglesia parroquial de la Candelaria de la Viña, de la ciudad argentina de Salta, existe una pintura del Cristo de los Temblores de Cuzco, que otrora concitó la devoción de los fieles que lo llamaron "Señor de la Salud". El título derivó del versículo pintado sobre el fondo: *DABO SION SALUTEM UT SIT SALUS MEA USQUE AD EXTREMUN TERRA. Psal 46 y 49*, versículos que no existen en esos salmos.

SEÑOR DE LA SALUD (Tucumán)

Título que dieron los fieles a una imagen que se venera desde el siglo XVIII, en la iglesia de la Merced de la ciudad de Tucumán (Argentina). Es una bella escultura de procedencia altoperuana, muy expresiva y dramática.

SEÑOR DE LA SALUD (Zocoalco)

Imagen de tamaño mayor que el natural, de fines del siglo XVI, que se veneraba en una capilla del barrio de Cebollas del pueblo de Zacoalco (Jalisco, México); fue trasladada a la iglesia parroquial, donde hoy se le rinde culto, con motivo del derribo de la primitiva capilla.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

[608] Rogelio Ruiz Gomar: "Capilla de San Cosme y San Damián", en: *Catedral de México*, México, 1986.

Señor de la Salud (Zamora)

Escultura de pasta y caña de maíz o *tatzingueni,* trabajada en la segunda mitad del siglo XVI, venerada en la ciudad mexicana de Zamora y en las regiones adyacentes de Jalisco y Michoacán. Al parecer, el título le advino a partir de la peste de 1833, que asoló la zona.

Es un Cristo muerto cuyo cuerpo pende curvándose en S y con una cierta elegancia, si es que puede aplicarse dicho término a tan dramática representación. Con el tiempo fue colocado en una cruz delgada, de sección hexagonal, con cantoneras de plata y rematada por un INRI del mismo metal, en forma de papel con los extremos enroscados. Hasta el siglo pasado llevó un paño superpuesto de minuciosos pliegues.

Acompañan al crucifijo las imágenes de la Dolorosa y el Evangelista Juan, que sostiene un cáliz, y ambas se apoyan sobre un pequeño zócalo.

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

Señor de Santa Teresa

El culto a esta imagen de caña de maíz, hoy venerada en la Catedral Metropolitana, fue muy grande durante los siglos coloniales; era conocida como Santo Cristo de Zimapán, del Cardonal, de Ixmiquilpa y, por último, de Santa Teresa la Antigua.[609]

Según la narración del Dr. Alberto de Velazco, hacia 1545, don Alonso de Villaseca había llevado a México varias imágenes desde España, entre ellas un Cristo crucificado que colocó en su capilla ubicada junto a la mina del Plomo Pobre, cercana al pueblo de Ixmiquilpa. El paso de los años actuó sobre tan endeble materia y hacia 1615 la escultura estaba oscurecida, *muy negra y desfigurada del todo, de calidad que tenia perdida toda su primera forma* [...] *se le había comido toda la cabeza de polilla, faltándole la boca, narices y ojos; de suerte, que sólo le había quedado la barba, en cuyo hueco anidaban los ratones; y con lo muy negro y prieto que estaba todo el cuerpo, no tenía ni se le veía señal alguna de sangre en él...*[610]

Hacia 1615, pasó por ahí el arzobispo de México, D. Juan Pérez de la Serna y *reconocida la indecencia de la santa imagen, para quitarla de los ojos y obviar los inconvenientes que ocasionaba su menos veneración y culto, mandó por auto, que dividida en pedazos, se enterrase con el cuerpo de la primera persona grande que muriese. No se cumplió lo mandado por el auto en más de cinco años que corrieron desde que se proveyó...*

Es ese el momento en que la imagen se renovó milagrosamente y la fama del portento llegó hasta la capital. El arzobispo mandó llevarla sigilosamente a México en la madrugada del 14 de julio de 1621. Los habitantes del lugar, descontentos por la medida, armaron una revuelta, lograron tomarla y la depositaron en el convento de los agustinos. Empero, el empeño fue vano, pues la efigie fue colocada en el oratorio del prelado.

Las desavenencias y las malas relaciones entre el arzobispo y el virrey Marqués de Gálvez culminaron con la partida de ambos hacia España y la imagen fue trasladada –en 1684, por el

[609] Salvador Cruz: "Examen de una imagen de caña de maíz, el Cristo de Santa Teresa, en los siglos XVII y XIX", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* México, n. 36, 1967, pp. 63-71.

[610] La historia de esta imagen, escrita por el doctor D. Alberto de Velazco en México hacia 1688, fue reimpresa en 1845. *Ibid.*, p. 64.

diocesano Francisco Manso y Zúñiga– al monasterio de carmelitas descalzas, donde se le construyó una capilla. Bellamente levantada, de nueva planta y según el gusto clasicista, entre 1798 y 1813, por el arquitecto González Velázquez, la arruinaron los temblores de 1845. Removidos los escombros, el Santo Cristo apareció mutilado, lo cual dio motivo para confirmar que había sido realizada según la peculiar técnica de los indios mexicanos del siglo XVI, lo que desmintió la versión de que había sido llevada desde España.

Fue restaurada por Francisco Terrazas, director de la sección escultura de la Academia de San Carlos, después de haber elevado un detallado informe acerca de técnica empleada en su construcción.

Se trata de un Cristo muerto, *como algo más de dos varas y todo tan suave como su ley y su peso tan leve como sus preceptos. Es su anatomía tan hermosa y tan bien proporcionada, como el cuerpo tan bien cortado de tercios, que en ninguna manera admite censura alguna, sino mucha admiración; porque los brazos y piernas (que suelen ser en otros crucifijos las partes más expuestas a los yerros de los artífices), son de igual correspondencia, como todas las demás partes donde los músculos, nervios y conyunturas hacen un todo perfectísimo, a quien la simetría, proporción y dibujo, hacen un rostro hermosísimo, no afeminado sino como de varón perfecto y soberano rey.*

La inclinación de la cabeza hacias el lado derecho, es moderada, de manera que de cualquier parte se ve muy bien y enteramente su rostro...

La cruz en que hoy está la santa imagen, es de cedro, en forma de tronco grueso, y muy hermoso, y con tres clavos de hierro plateadas las cabezas, se lo puso todo el año de 34, cuando la colocó el Dr. Francisco Manso en su capilla de la iglesia vieja...[611]

SEÑOR DE SÁTIVA

Advocación de una imagen del Señor Crucificado que se venera en la ciudad colombiana del mismo nombre, respecto del cual se repite la leyenda de la renovación milagrosa.

SEÑOR DEL SAUCITO

El santuario del Señor del Saucito se encuentra en la región adyacente de la ciudad de San Luis Potosí (México) y su leyenda es similar a las relacionadas con los Cristos del Encino y el de Renca.

El lugar estaba ocupado por un pequeño villorrio llamado "Las Encinillas", donde vivía, hacia 1820, un carpintero llamado Cesáreo de la Cruz. En una oportunidad en que necesitaba madera para sus trabajos, concertó con Juan Mora, propietario de una arboleda en la Estanzuela, la compra de un sauce. Al derribarlo advirtió que en la parte en que se unían dos ramas al tronco, aparecía la figura de un crucifijo parecido al de Burgos, del cual era muy devoto.

Llevó el tronco a un imaginero indio llamado Juan Pablo, quien completó la forma hasta obtener una imagen más aparente. Hacia 1826, fue vuelta a tallar y perfeccionada por el es-

[611] Informe de 1688. *Ibid.* pp. 66-67.

cultor potosino José María Aguado, a pedido del párroco de San Luis Potosí, don Tomás Vargas, que bendijo la imagen y le impuso el nombre de Señor de Burgos, aunque el pueblo siguió llamándolo "Señor del Saucito".

– Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

SEÑOR DE SOPIS

En una colección privada de la ciudad de Salta (Argentina), se guarda un lienzo boliviano fechado en 1870, que reproduce la imagen del Señor que se venera en la localidad del igual nombre. Al parecer es una versión más del Cristo de los Temblores.

SEÑOR DE SUMALAO

Imagen muy venerada desde el siglo XVIII, existente en la localidad de Sumalao, provincia de Salta, Argentina, en un paraje del departamento de Cerrillos. En dicha comarca, aún poco habitada, se erigió el santuario que alberga esta pintura que representa al Señor de Vilque, encargada por un devoto a un mercader de mulas, para su hacienda del Pucará, en La Rioja.

Un milagro atribuido a dicho Señor hizo que la pintura no llegara a su destino y quedara en Sumalao, donde se le erigió un santuario. Según Toscano, el lienzo era conducido a la provincia de San Juan. La mula que llevaba la pintura se quedó en el citado paraje, debajo de un algarrobo, sin que los arrieros la echaran de menos. Este episodio se repitió por tres veces, pero en la última oportunidad el animal se negó a caminar y sólo lo hizo cuando el cuadro fue descargado.[612]

En 1775 con motivo del crecimiento de la devoción y aumento del número de los devotos que concurrían a su fiesta, se construyó una capilla nueva, más capaz que la anterior. Dos años antes, en 1773, el obispo de Córdoba del Tucumán, Monseñor Moscoso, ya había creado la viceparroquia del Señor de Vilque, tributaria de la de Chicoana, situación que se mantuvo hasta 1866 cuando pasó a depender del Curato de San José de los Cerrillos.

Es posible que la historia de esta imagen sea en gran parte legendaria, pues el lienzo está firmado por Felipe de Rivera –artista del cual se sabe muy poco–, imaginero y pintor activo en Salta, por lo menos desde 1764.

El lienzo repite la tipología propia del Señor de Vilque, con las medias figuras de la Virgen de la Soledad y el evangelista Juan, pero ha sufrido tantas y tan radicales intervenciones de manos imperitas que del original queda poco, a lo que se suman las aureolas y aplicaciones de plata donadas por sus devotos.

– Felipe de Rivera, c. 1764, Sumalao, Argentina

[612] P. J. Toscano: *El primitivo obispado del Tucumán y la Iglesia de Salta*, tomo I, Buenos Aires, 1906, p. 355 y sigs.

SEÑOR DE LOS TEMBLORES

Imagen del siglo XVI del Señor crucificado y muerto, muy venerada en la ciudad de Cuzco, que se conserva en una de las capillas laterales de la Catedral. Comparte el patronazgo principal de esa población juntamente con la Virgen de Belén.

Las imágenes que reproducen el *Taitacha Temblores* no sólo se encuentran en Cuzco y en las regiones aledañas, sino también en una vastísima zona que incluye gran parte del territorio peruano y chileno, así como el de Bolivia y el de las provincias del norte argentino, dilatado ámbito de dispersión de un culto ligado a una ciudad que fue el centro cultural y religioso de la región. El proceso difusivo de su culto se interrumpió a causa de los movimientos de la Independencia y la consecuente creación de nuevas nacionalidades, así como la decadencia de la otrora capital del incanato. Empero, hoy sigue concitando el ininterrumpido fervor religioso de los cuzqueños que lo cubren con las flores rojas del *ñucchu,* en el transcurso de la procesión del Lunes Santo.

Su historia, aparentemente muy conocida, está sembrada de interrogantes y no faltan en ella las notas legendarias entre las que se incluye la tan difundida especie de que fue un obsequio de Carlos V.[613] Al parecer, reemplazó, hacia 1560, una imagen más pequeña, de la misma Catedral, llamada de la Buena Muerte,[614] título que mantuvo hasta el terremoto de 1650, fecha a partir de la cual le advino el nombre de Señor de los Temblores. Desde ese momento se convirtió en el centro, por excelencia, de una devoción popular que durante siglos atrajo y sigue atrayendo multitudes.

En una carta de 1686, el ilustre obispo Mollinedo informaba al rey Carlos II que había donado unas andas de plata *para sacar en procesión al Santo Cristo de la Buena Muerte, llamado hoy de los Temblores en la que anualmente se le hace, cada 31 de marzo, en memoria del terrible temblor de tierra que asoló esta ciudad.*[615] Desde 1741, la procesión fue traslada al segundo día de la Semana Santa.

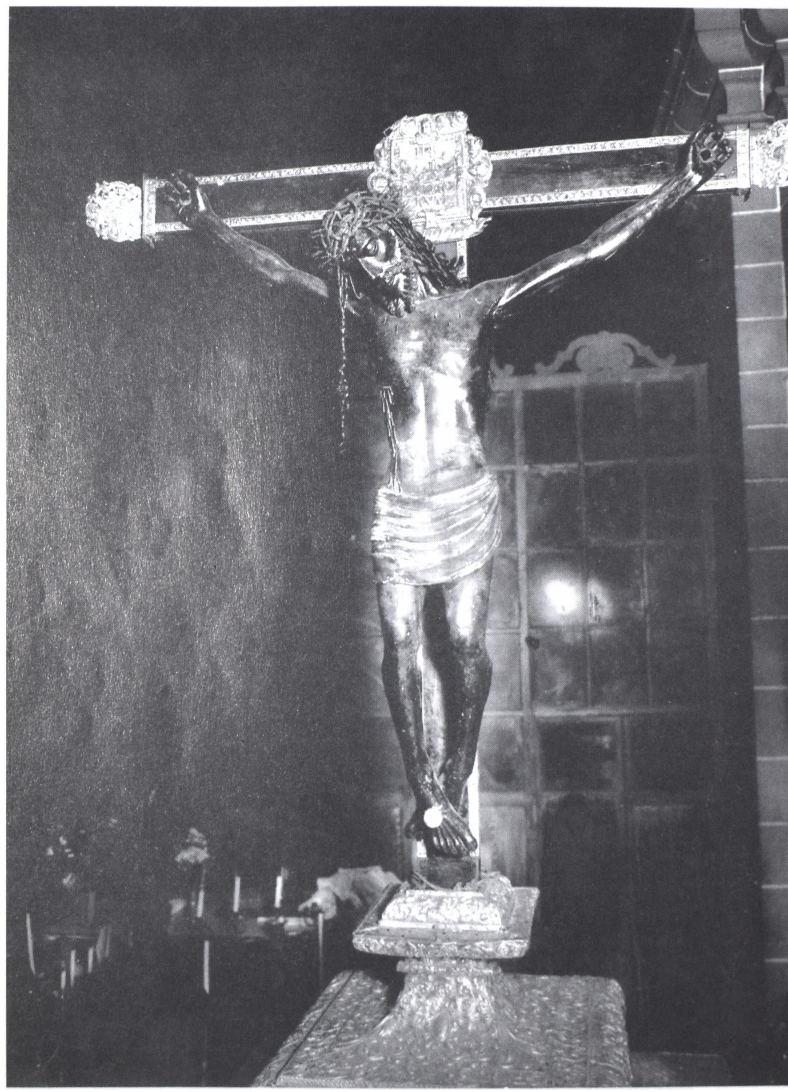
Ha sido trabajado siguiendo un procedimiento que esa época también se usó en España, pero la presencia del maguey entre los materiales constructivos, no deja dudas acerca de su origen cuzqueño. También lo confirman las proporciones y el tratamiento simple y geometrizado de la forma, particularmente de la cabeza, que es de un expresionismo singular y cautivante. La musculatura ha sido tratada como volúmenes de poco relieve y, por lo tanto, no hay esa graduación de modelado que responde a particulares intereses estéticos, como los que acreditan el estudio de la anatomía renacentista. Así, la resolución del cuerpo es muy simple sin dejar por ello de responder a las fórmulas contemporáneas, como es la composición general de la figura y la manera de colocar los pies, apoyados sobre el plano del madero, que provoca la separación de las rodillas y la curvatura de las piernas, que los pintores han acusado hasta convertirla en un signo iconográfico más. Los encarnes son también muy simples, de un color ocre sin matices, muy oscurecidos por el tiempo, lo cual lo convierte en un "Cristo negro", condición que, como es sabido, lo hace muy atractivo a los devotos, pues, desde la remota antigüedad, la negritud de una estatua relacionada con un culto es asociada, en el imaginario colectivo, con lo misterioso y terrible de la sacralidad.

---

[613] Diego de Esquivel y Navia: *Noticias Cronológicas de la Gran Ciudad del Cuzco*, Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltdo., Lima, 1980, Tomo II, p. 97.

[614] Se dice que es la que hoy existe en la vecina iglesia del Triunfo, llamada Cristo de las Ánimas, realizada según el mismo procedimiento técnico.

[615] Jesús Lámbarri: "Imágenes de mayor veneración en la ciudad del Cuzco", en *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito, Lima, Perú, 1991, p. 252.



Señor de los Temblores, Catedral, Cuzco, Perú.

Señor de los Temblores, Museo Histórico Provincial, Rosario, Argentina.

Por otra parte, se debe destacar el hecho de que no se trata de una pieza única, puesto que basta acercarse a la iglesia de Santa Clara para comprobar que en el retablo cercano al coro de las religiosas, hacia la izquierda, se encuentra la imagen gemela del Señor de los Temblores.

En cuanto al origen del escultor poco se puede decir, dado que notas similares se pueden hallar en la imaginería española y americana de la época, pero, el uso de maguey y la resolución de la forma nos inclina a pensar que sea un indio el autor de los dos crucifijos. En el paño de pureza, que fue dorado, se repite en negro la sigla de Jesús y aparece lo que podría ser una firma: *J.H.S. Bgos. m FECIT.*[616]

Querejazu en su trabajo *Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región andina*[617] explica que el Señor de los Temblores está hecho *con tela que debió ser puesta sobre un maniquí de paja que después se quitó y por dentro se reforzó con pequeñas varillas de madera y con pasta. Después se debieron unir las diversas partes del cuerpo y se dieron sucesivas capas de tela encolada. Los brazos tienen una espiga interna de madera que llega hasta el tórax de la imagen. Sobre el bulto general de tela, se fue realizando el modelado con madera de maguey y cortada en plaquitas y parcialmente talladas, sobre las cuales se hizo el modelado final con pasta de yeso.* Hay muchos indicios que permitirían aseverar que el crucifijo de Santa Clara fue realizado siguiendo el mismo procedimiento –que, por otra parte, tiene ciertos puntos de contacto con el utilizado en México– usado en esa misma época para realizar las esculturas de caña de maíz.

Como antes se dijo, la difusión del culto del *Taitacha Temblores* fue acompañado por una gran cantidad de pinturas, que son la reproducción de un clisé cuya fidelidad varía según los casos. Lo mismo se puede decir de los elementos que acompañan a la imagen: hornacina del retablo, floreros, peana, candeleros, etc., que permitirían ubicar cronológicamente a algunos de esos lienzos,[618] y a su vez diferenciarlos iconográficamente de los que representan otros crucifijos, como el de Vilque, con el cual es frecuentemente confundido.

Veamos ahora las constantes y las variantes que se han podido registrar en estas pinturas. En la reproducción de la figura se trata de copiar los lineamientos generales del cuerpo y, en particular, la forma de las piernas y la colocación de los pies. También se pone de manifiesto el color oscuro de los encarnes y la gran peluca postiza que cae en largos rizos por el lado derecho y la espalda. En algunos casos una aureola de rayos circunda su cabeza, pero ello no es muy frecuente y no sabemos si en algún momento le fue colocado ese adorno.

Otro elemento constante es el faldellín, de escaso vuelo, fruncido a la cintura, que cae en pliegues verticales, confeccionado con una tela blanca o delgada de lino, siempre realzado por una o varias franjas de encajes, cuyo ruedo es recto u ondeado. La variedad en el diseño de esas enaguas está de acuerdo con la gran cantidad que dicho Señor poseía y que le eran cambiadas con frecuencia.

La cruz, rematada por cantoneras trilobuladas, es plana, con el madero superior muy corto, casi oculto por el INRI. Este puede presentar diversas formas: rectangular vertical, como el que aún tiene, rectangular apaisado, oval o como un papel enrollado. Los últimos casos son poco frecuentes y aparecen en ejemplares de iconografía dudosa y tardía. Todo el contorno de la cruz está recorrido por un filete que, como los demás elementos, está realizado en plata repujada.

[616] La imagen de la iglesia de Santa Clara ha sido "descubierta", por así decirlo, por el que suscribe, durante uno de los viajes realizados a esa ciudad. En ese momento, su estadía coincidió con la del especialista y querido amigo Pedro Querejazu, que confirmó la hipótesis. Se hicieron algunas fotografías, pero las malas condiciones de luz y la poca comprensión de las monjas no favorecieron la tarea. Esperamos publicar algún día un estudio más completo de dicha escultura.

[617] *Arte y Arqueología*, 5-6, La Paz, 1978, pp. 137-151.

[618] Se ha hecho un estudio pormenorizado de cien cuadros y sólo dos llevan las fechas de 1641 y 1663.

Es característico el fondo plano y negro, que omite toda referencia al espacio tridimensional y acentúa el dramatismo de la imagen. Por ello se deben considerar de excepción los paisajes o la referencia a la cumbre del monte Calvario con la vista de Jerusalén y los personajes habituales en la escena de la crucifixión. Hay también casos en que el fondo reproduce un dosel de damasco rojo, liso o con los paños unidos por galones de oro. En otros, está cubierto por una serie de espejos con anchos marcos dorados que reproducirían el testero de la hornacina del retablo del siglo XVII.

Casos rarísimos son el que muestra al Señor de los Temblores rematando la Fuente de la Vida o sobre un altar donde se está celebrando la misa y hacia el cual son conducidas las almas por manos de los ángeles. Más extraño aún es el de la Trinidad, en el que la figura trifacial del Padre sostiene a su Hijo representado como el *Taitacha Temblores*.[619]

Pueden acompañar al Crucificado las imágenes de la Dolorosa, San Juan Evangelista y, menos frecuentemente, la Magdalena arrodillada y abrazando la cruz. Hay ejemplares en los que aparecen donantes, ángeles, palomas y diversos santos.

Las complejas peanas con candeleros, floreros y plumeros son otros de los elementos que caracterizan la iconografía de esta imagen. Las primeras poco se parecen a las andas procesionales y pueden estar constituidas por una serie de elementos escalonados o roleos, en los cuales se insertan los portavelas, alternando con los plumeros o ramilletes de plumas multicolores. En ciertos ejemplares, los candeleros, que remedan a los de plata, están dispuestos en una misma línea o en complejas formaciones, alternando con los jarrones, tiestos o botellas de vidrio con ramos de flores.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Merced, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño, 1641, col. Lámbarri, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño, 1663, iglesia de San Pedro, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa. Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, Museo del Arzobispado, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Catedral, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Pedro de Osma, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Recoleta, Arequipa, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo de Arte, La Paz, Bolivia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, Obispado, Salta, Argentina.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, iglesia de la Viña, Salta, Argentina.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Histórico Provincial, Rosario, Argentina.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo Fernández Blanco, Buenos Aires, Argentina.

SEÑOR DE TESOQUIPAN

Imagen del Señor muerto en la cruz, honrado en la localidad mexicana del mismo nombre. Como en otros casos, luce un paño de pureza sobrepuesto, el cual, siguiendo la costumbre difundida en ese país, es como una ancha faja que rodea la cintura y remata lateralmente en un gran elemento trilobulado.

[619] Monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.

SEÑOR DE TORRECHAYOC

Imagen venerada en la región de Urubamba, en el valle del mismo nombre del departamento de Cuzco (Perú).

SEÑOR DE TOTOLAPAN

Imagen escultórica realizada con el procedimiento originario de México en el que se emplea la caña de maíz. Se venera en la iglesia del pueblo del mismo nombre en el estado de Morelia.

SEÑOR DE LAS TRES GRACIAS

En la iglesia de San Juan de Dios de la ciudad de Guadalajara (México), se rinde culto a una imagen de Cristo que lleva ese nombre.

-- Antonio Enríquez, 1746, iglesia de San Juan de Dios, Guadalajara, México.

SEÑOR DE TULA

En la ciudad mexicana de ese nombre, perteneciente el departamento de Tamaulipas, se honra una imagen de Cristo, oscurecida por el tiempo y fija a una cruz de gajos

SEÑOR DE TZINGUILUCAN

Esta imagen se veneraba en el convento de los Ermitaños de San Agustín de dicha localidad y se renovó milagrosamente en el año 1651, cosa que los cofrades pudieron comprobar antes de salir en procesión. También hizo el portento de crecer en el año 1712.[620]

SEÑOR DE UBATÉ

La versión legendaria de la renovación milagrosa de ciertas imágenes tuvo una particular difusión en tierras colombianas. En 1639, la imagen del Crucificado de esa localidad también sudó y se renovó perfectamente. Dice Fr. Gregorio Arcila Robledo[621] que *antes de que sucumbiera este prodigio de sudar y repetir sus sudores, era una imagen tosca, muy ancha de pechos y que causaba irreverencia, sin señales de azotes, ni de cardenales en el rostro y que sin haberla tocado esta hoy con la hermosura y la perfección que se ve.*

[620] Mario Infelise y Paola Marini: *op. cit.*, p. 340, n. 9.
[621] *Apuntes históricos de la Provincia Franciscana de Colombia*, Bogotá, 1953.

SEÑOR DE VELACUY

Velacuy es una localidad cercana a la ciudad peruana de Ayacucho. En la iglesia del lugar se venera un devoto crucifijo de cuyas llagas de las manos y del costado salen bandas que se unen a las de los pies.

– Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, col. Barbosa-Stern, Lima, Perú.

SEÑOR DEL VENENO

Célebre "Cristo negro" venerado en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México a donde fue llevado desde la iglesia de *Porta Coeli.*

Su nombre está vinculado con una leyenda que se relaciona con la profunda enemistad de dos hombres y la venganza de uno de ellos. Su rival, don Fermín Anduza, acudía todos los días a la iglesia de *Porta Coeli,* del cual era gran benefactor, y oraba ante la imagen del Cristo, cuyos pies besaba al finalizar su ejercicio devoto.

Se enteró de ello su enemigo don Ismael Treviño, y concibió una extraña venganza: untó los pies de la efigie con un poderoso y mortal veneno, pero cuando el hombre piadoso iba a besar los pies del Crucificado, toda la figura se volvió negra y los pies se encogieron. Admirado y arrepentido declaró a Anduza su pecado y pidió perdón a su ofendido. Desde entonces se lo conoce como "El Señor del Veneno".[622]

SEÑOR DE LA VERA CRUZ

Presidiendo el altar mayor de la iglesia de los franciscanos de Potosí (Bolivia), se encuentra un Señor Crucificado de tamaño natural, conmovedor por su dramatismo y el oscurecimiento de los encarnes, en los que sobreabundan los chorros de sangre, las heridas y los cardenales. Contribuye a acentuar lo expresivo la cabellera y las barbas postizas que, según una versión popular le crecen normalmente y, por ello, es menester recortarlas de tanto en tanto, contaminación evidente con la tradición del Cristo de Burgos.

Su origen también se funde con la leyenda: la figura del Señor habría sido tallada por los ángeles, quienes, en un día viernes de 1550, la dejaron dentro de un cajón en forma de cruz en la puerta conventual. Los frailes, agradecidos por ese favor celestial, colocaron la imagen en la iglesia recién construida y al poco tiempo comenzó a dispensar sus favores entre los habitantes de la ciudad. Estos, adornaron la imagen con un hermoso halo de plata, que aureola la cabeza, y otro de rayos, del mismo metal, que rodea todo el cuerpo.

SEÑOR DE VERACRUZ

Bajo este título se honran varias imágenes en tierras mexicanas. Una de ellas en la ciudad e importante puerto del mismo nombre, de la cual es patrono, y otra en Tasco, a la cual se le

[622] Artemio del Valle Arizpe: "Historia, tradiciones y leyendas de las calles de México", citado por Magdalena Vences en: *Catedral de México,* pp. 243-244.

dedicó una capilla. En el siglo XVIII, los Remondini de Bassano (Italia) también imprimieron estampas con destino a México, las que reproducían, un tanto libremente, las dos imágenes patronas del puerto de Veracruz: el Cristo y la Virgen de Veracruz.[623]

Señor de Vilque

Imagen de Cristo crucificado y muerto, venerado en la localidad del mismo nombre ubicada en el departamento de Puno, cercana al lago Titicaca. En el siglo XVIII fue un importante centro comercial y eran célebres las ferias que ahí se realizaban y el mercado de mulas.

La imagen del Cristo se conserva en la hornacina superior del retablo y su devoción fue muy grande en aquella centuria, como lo prueban las múltiples pinturas que lo representan, distribuidas en una amplia región, algunas de las cuales son aún veneradas en el norte argentino, como es el caso del Señor de Sumalao, célebre en la provincia de Salta.

Señor de Vilque, Rinconada, Argentina.

La iconografía de esta advocación presenta algunos elementos parecidos a los del Señor de los Temblores de Cuzco, de ahí que no pocas veces hayan sido confundidos. La imagen, que es del siglo XVII, se diferencia, en primer término, por la posición de los pies y el normal estiramiento de las piernas. La cruz es de "gajos" y de color verde. El INRI, rectangular u oval, está colocado en la parte superior, rematando el madero. Otro detalle orientador, pueden ser las enaguas que tienen un vuelo mayor.

[623] Mario Infelise y Paola Marini: *op. cit.*, p. 340, nos. 8 y 10.

En muchos ejemplares acompañan al crucifijo los bustos de María –a veces como la Virgen de la Soledad– y del evangelista Juan. También es posible constatar que el conjunto está dentro de una hornacina cruciforme.

En la pinacoteca del convento franciscano de La Paz (Bolivia), se exhibe un curioso lienzo referido a este Cristo. La imagen está en la hornacina que sigue la forma de la cruz y, detrás de un altar ricamente adornado con candeleros de plata, hay un fraile que reza la misa. Rodean el altar varios grupos de mujeres. A ambos lados hay dos escenas con la vista de una villa, donde diablos y diablesas seducen a hombres y mujeres, en un ámbito poblado de diablillos, culebras y sapos.

- Anónimo cuzqueño? del siglo XVIII, Pinacoteca, convento de San Francisco, La Paz, Bolivia.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.
- Anónimo peruano del siglo XVIII, col. priv., Salta, Argentina.

SEÑOR DE VILLASECA

La mina de Cata y su santuario, cuya fachada es un ejemplo muy interesante de la arquitectura mexicana del siglo XVIII, se encuentran a poca distancia de la ciudad de Guanajuato. El edificio actual debe reemplazar una iglesia anterior, pues la tradición fija la fecha de 1618 como el año en que la imagen fue colocada allí por un descendiente de Alonso de Villaseca, quien la habría encargado a España, junto con otras dos, en 1545. Sin embargo, a juzgar por su factura, más parece producto de un taller michoacano que de uno peninsular.

La devoción al "Señor de Villaseca" se incrementó en el siglo pasado, cuando se hizo extensiva a todo Guanajuato, con motivo de la peste de cólera de 1833. En dicha oportunidad, la imagen fue llevada procesionalmente a la ciudad y después de las rogativas cesó la epidemia.

- Anónimo mexicano del siglo XIX, Museo Zacatecano, Zacatecas, México.

SEÑOR DE ZALAMEA

Existe en uno de los retablos de Santa Clara de Ayacucho un lienzo que reproduce un grabado español, posiblemente del siglo XVIII, con la imagen del crucifijo que se venera en dicha ciudad de la provincia de Badajoz, inmortalizada por Calderón a partir de la figura de su alcalde Pedro Crespo. En uno de los carteles ubicados al pie de la cruz se lee: *Santo christo de Salamea de todo mal y peligro del Alma i cuerpo me defienda* y, en el otro: *Christo Vive Christo Vense Christo Reyna.*

En efecto, en la llamada Capilla Real de la iglesia de Na. Sra. de los Milagros, en un retablo neogótico, se rinde culto a una imagen del siglo XVII, cuya factura sevillana, de ascendencia montañesina, no coincide con la que muestra la pintura y, por ende, el grabado.

El crucifijo tiene un fondo de hornacina con exvotos de cera y sendos floreros a los pies. A los lados hay dos cabezas de angelitos y arriba y abajo de ellas reservas circulares con milagros atribuidos a la imagen.

Como se trata de un "cuadro dentro del cuadro" rodea a la imagen del Cristo un marco con figuras y elementos relacionados con la Pasión: el Sol, la Luna, el Espíritu Santo, el agua-

manil y la toalla usados por Pilato, el busto de Caifás desgarrándose las vestiduras, la columna de la flagelación, la escalera del descendimiento, el busto de Pilato?, lanzas, espada, escudo, la manopla, los dados, el velo de la Verónica, recipientes con ungüentos?, la mano, el farol de Malco, teas encendidas, el gallo, los clavos, el busto de Judas, la lanza y el hisopo.

– Anónimo ayacuchano? del siglo XVIII, iglesia de Santa Clara, Ayacucho, Perú.

DESCENDIMIENTO

Como señalan algunos autores los Evangelistas narran este hecho con pocas palabras. Cuando Jesús hubo muerto, José de Arimatea se presentó a Pilato para solicitar la entrega del cuerpo que aún pendía en la cruz. *Se extrañó Pilato de que ya estuviese muerto y, llamando al centurión, le preguntó si había muerto hacía tiempo. Informado por el centurión concedió el cuerpo a José.* Este lo desclavó, lo envolvió en una sábana de lino fino, tarea que debieron realizar rápidamente pues era el día de la Preparación y el Sábado estaba próximo.

Nicodemo, el otro discípulo, *había llevado consigo cien libras de mirra y áloe para ungir y embalsamar el Cuerpo Santo según la costumbre de los judíos* [...] *queriendo* [Dios] *que la piedad de José y Nicodemus sirviese a la mayor gloria de su Hijo, sin que ellos comprendiesen los designios de su Providencia.*[624]

Interesan también para la iconografía de este paso las versiones de Santa Brígida y el Pseudo Buenaventura, aunque es menester recordar que el modo de representación de este hecho ya se había configurado en Bizancio, como lo prueba Mâle,[625] pero la versión de los místicos citados se asemeja más a las representaciones occidentales.

En ellas, José y Nicodemo colocan dos escaleras, pues el tamaño del patíbulo lo hace necesario. José, subido por el lado derecho, arranca con dificultad el clavo de la mano, *pues es grueso y largo y está muy introducido en el madero.* Nicodemo hace otro tanto con el izquierdo y luego, bajando, desclava los pies. *José, entretanto sostenía el cuerpo del Señor,* convención ésta que permaneció en el transcurso de muchos decenios, hasta que Rubens hizo mucho más verosímil la escena, pues difícilmente un hombre puede sostener solo el peso de un cuerpo muerto.

Tres cosas, dijo la Virgen, has de considerar, hija mía, en la muerte de mi Hijo. Lo primero es, que todos sus miembros quedaron yertos y fríos, y estaba cuajada en ellos la sangre que de sus llagas había derramado en toda su Pasión. Segundo, que su corazón estaba tan amarga y cruelmente atravesado, que el que le hirió, le introdujo hasta el costado el hierro de la lanza y le dividió el corazón en dos partes. Lo tercero, has de considerar como fue bajado de la cruz. Los dos que lo bajaron pusieron tres escaleras: una a los pies, otra a los brazos, y otra a la mitad del cuerpo. Subió el primero, y lo tenía por la mitad del cuerpo, y el otro quitó el clavo de una de sus manos, y pasando la escalera al lado opuesto, quitó el de la otra mano, y estos clavos pasaban hasta el lado opuesto de la cruz. Bajóse un paso, lo mejor que pudo, el que sustentaba el cuerpo, y el otro subió por la escalera que estaba a los pies de mi Hijo, y le sacó los clavos de sus pies...[626]

[624] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Tomo III, p. 605.

[625] Emile Mâle: *L'art religeux XII^e Siècle en France*, París, 1947, pp. 101-104. Mâle se apoya en el trabajo de G. Millet: *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile.*

[626] *Celestiales revelaciones de Santa Brígida...*, Libro Primero, p. 132.

Descendimiento, iglesia de San Juan, Juli, Perú.

Descendimiento, The Menil Collection, Houston, Estados Unidos de América.

Descendimiento, Ayacucho, siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

Liberado el cuerpo, es bajado, todos lo reciben y lo colocan en tierra o en la piedra de la Unción, pero, junto con estas narraciones debemos señalar una vez más la incidencia de los grabados. Uno de ellos es el de Marcantonio Raimondi, que sigue una composición de Rafael,[627] el otro, más importante aún, es el de Vosterman el Viejo que reproduce el Descendimiento que, entre 1612 y 1617, trabajó Rubens para la Catedral de Amberes. No hay región en América en la que, de modo total o parcial, no se haya copiado dicha lámina, inclusive para hacer esculturas, como es el caso del grupo de la iglesia de San Juan, (Juli, Perú).

Está hecho siguiendo la técnica local, es decir, usando el maguey, el yeso y la tela encolada. Las figuras tienen un tamaño cercano al natural y, por su disposición, pareciera que se trata de un paso procesional, lo cual agrega a este grupo un nuevo valor de excepción, pues son rarísimos tales conjuntos es en esa zona. Otra reproducción escultórica del citado grabado la hallamos en Guatemala.

- Escultor anónimo guatemalteco del siglo XVIII, col. priv., Guatemala, Guatemala.
- Anónimo del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Ayacucho, Perú.
- Anónimo del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.
- Anónimo del siglo XVII, monasterio de Santa Catalina, Arequipa, Perú.
- Escultor anónimo peruano del siglo XVIII. iglesia de San Juan, Juli, Perú.
- Sarga peruana del siglo XVIII, *The Menil Collection*, Houston, Estados Unidos de América.
- Relieve de bronce del siglo XVI, Catedral, Sucre, Bolivia.
- Anónimo del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Buenos Aires, Argentina.

DEPOSICIÓN O LLANTO SOBRE EL CADÁVER DE CRISTO

Tema relacionado indirectamente de los relatos evangélicos, pero cuya iconografía deriva de Bizancio y de las meditaciones de los místicos medievales, quienes se extienden largamente sobre el dolor de María, que recibe el cuerpo yerto de su Hijo.

El Cartujano dice que *con la Madre lloraban todos los circundantes: la amante Magdalena no se apartaba de los pies del Maestro, el discípulo amado en calidad de hijo estaba a la cabeza sosteniendo a la Madre y al Maestro; y el llanto era tan ardiente y vivo que su eco no solamente retumbaba en las peñas del monte, sino hasta en las calles y plazas de la ciudad. Todos lloraban a la vez, y todos a porfía adoraban rendidamente el Cuerpo y las llagas sacratísimas de Jesús.* Según el mismo autor, el lugar donde la Virgen recibió el cuerpo de Cristo distaba trece pasos de donde se elevaba la cruz. Ribadeneyra, en cambio, reduce la distancia a tres pasos.

Este asunto, ya configurado en la Edad Media, es conocido también como la Piedad de María, aunque cabría hacer una distinción, dado que como "La Piedad" habitualmente se designa el grupo compuesto por la figura de la Virgen, generalmente sentada, que sostiene en su regazo a Jesús muerto.

[627] Francisco Portela: "Un grabado de Marcantonio Raimondi y su reflejo en el arte español del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, n. 217, Madrid, 1982, p. 83.

Piedad, monasterio de Santa Teresa, Sucre, Bolivia.

La composición medieval estaba bastante relacionada con las citadas meditaciones: la Madre sostiene la cabeza de su Hijo, Juan aparece junto o detrás de Ella, mientras la Magdalena besa los pies.[628] José de Arimatea siempre está a la derecha, ocupando el lugar de honor, mientras que el opuesto ha sido destinado a Nicodemo. Los demás personajes se agrupan a ambos lados.

Un relieve en la capilla de Guadalupe[629] tiene en el centro el grupo de la Piedad y detrás a San Juan, que sostiene a María como lo describe el Cartujano. La Magdalena arrodillada, besa la mano de Jesús y, a ambos lados, están los citados varones y el resto de las personas. En el fondo aparecen las escaleras dispuestas junto a la cruz, tal como lo establecen los citados escritores.

Empero, la iconografía colonial no siempre es tan fiel a tales escritos, pues con el tiempo ese orden jerarquizado fue perdiendo vigencia, probablemente porque ocurría otro tanto en las fuentes grabadas que eran portadoras de las variantes introducidas por los pintores. Sin embargo, la ubicación de la Magdalena a los pies se siguió manteniendo y un ejemplo de ello es el grupo atribuido a Caspicara,[630] en el cual el Evangelista muestra a la santa la llaga dejada por el clavo en la mano derecha de Jesús, actitud evidentemente inspirada en el llamado Cristo de Caprarola, de Aníbal Carracci, grabado en 1597 por el mismo artista y del cual algún ejemplar debe haber circulado por esas tierras.[631]

Hay también pinturas en las que se han suprimido personajes o el grupo ha sido ubicado junto al sepulcro abierto o el cuerpo de Cristo ha sido colocado sobre una mesa cubierta con un paño blanco, lo cual pareciera ser una alusión al Sacrificio de la Misa, o sobre la Piedra de la Unción.[632]

- Escultor anónimo mexicano del siglo XVI, Chiapa de Corzo, Chiapas, México.
- Juan Correa, 1691, Iglesia de San Martín Texmelucan, Puebla, México.
- Escultor anónimo quiteño del siglo XVII?, Catedral, Quito, Ecuador.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia Acomayo, Cuzco, Perú.

CRISTO YACENTE

Como señala Réau, por lo general se confunden dos momentos sucesivos posteriores a la muerte de Cristo, como son el Descendimiento y la Deposición. El Descendimiento corresponde al momento en que el cuerpo del Salvador es desclavado de la cruz y bajado de ella, mientras que la Deposición representa cuando el cuerpo es depuesto sobre la Piedra de la Unción o sobre la sábana colocada en la tierra.

[628] Según Réau: *op. cit.*, p. 519, la ubicación de la Magdalena a los pies del Maestro sería un recuerdo de la Comida en la casa de Leví.
[629] Chiapa de Corzo, Chiapas, México.
[630] Catedral, Quito, Ecuador.
[631] Gianfranco Malafarina: *L'opera completa de Annibale Carracci*, Clasici d'arte, Rizzoli Editore, Milano, 1976, p. 85, fig. 12.
[632] Pinturas en la iglesia del Pilar, Lima y en la de Acomayo, Cuzco.

Cristo yacente, iglesia de la Merced, Cuzco, Perú.

En el ámbito americano se prefirió la figura de Cristo yacente a la manera del de Holbein,[633] representación aislada del cuerpo del Señor, solo, extendido sobre la sábana. En ciertos casos se ve el monte Calvario en la lejanía; en otros, predomina un fondo oscuro y plano. Dichas pinturas eran preferidas por su forma para ser colocadas en los bancos o *predella* de los retablos, pero más que por los lienzos se tuvo predilección por las esculturas, sobre todo las articuladas.

Ello se explica en parte por el uso que se daba a dichas imágenes en una tradicional ceremonia difundida por todas las regiones de América hispana. Durante el Viernes Santo se erigía en los templos una representación del Calvario con figuras de vestir que flanqueaban la cruz. La imagen de Cristo era articulada y durante el sermón de Agonía que se decía a las tres de la tarde, se escenificaba la muerte de Cristo, como se explica en la pág. 267.

Más tarde, la feligresía acudía nuevamente a la iglesia para oír el sermón de Soledad y, al finalizar, la imagen de Jesucristo, que antes había sido colocada en unas parihuelas o sepulcro, era sacada en procesión del Santo Entierro acompañada por la Dolorosa.

Esas imágenes expuestas de ordinario en los "sepulcros" se caracterizan por las piernas flexionadas en ángulo, la rigidez de los brazos y las articulaciones disimuladas, en ocasiones, por un revestimiento de cabritilla o tela oculto por las manchas de sangre pintadas.

Este tipo de imágenes no es privativo de América, aunque es en nuestro continente donde más se reprodujo. Aparte de los casos españoles, que no son muchos, sabemos que había un ejemplar, labrado hacia 1510, en el convento de agustinos de San Juan, de la ciudad alemana de Mannenheim y otro del siglo XIV en una colección privada de Milán (Italia). Este último tiene, además, un paño de tela encolada que lo hace más parecido aún a las esculturas coloniales.[634]

Durante el año son mostradas entre sábanas con encajes y cobertores de seda o simplemente cubiertas por un velo a la manera de un gran sudario transparente o, lo que es más curioso, vestidas con túnicas de terciopelo morado. Pero es más notable aún la costumbre de revestirlas con los ornamentos sacerdotales utilizados en la liturgia de la Misa, incluso el bonete, y ello es explicable. Jesús es el sacerdote por antonomasia, *sacerdos in aeternum,* víctima inmolada y hostia perfecta ofrecida en el Calvario, por lo tanto, dicho indumento, incomprensible para el observador actual, era entonces pertinente por los significados que transmitía y que los fieles comprendían.

- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia de San Martín Texmelucan, Puebla, México.
- Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia. San Cristóbal las Casas, Chiapas, México.
- Santo Cristo de la Salud, siglo XVIII, La Guaira, Venezuela.[635]
- Baltasar de Vargas Figueroa, siglo XVII, iglesia parroquial, La Calera, Colombia.
- Anónimo limeño del siglo XVIII, convento de San Francisco, Lima, Perú.
- Escultor anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de la Merced, Cuzco, Perú.[636]

[633] Museo de Basilea.

[634] Giovanni Previtalli: "Scultura umbra del Trecento", *Paragone,* n. 241, marzo, 1970, pp. 9-27, figs 18-22. En la página 16 el autor dice: "*...del tutto eccezionale (e non solo perché, per avere le braccia mobili, puo, a seconda delle esigenze del culto, essere trasformato in un 'Deposto'), che ho qui l'occasione di segnalare per la prima volta.*"

[635] Imagen yacente transformada mediante las articulaciones a principio de esta centuria. Cf. Luis Alberto Ucein Tamayo: "El Santo Cristo de la Guaira", *Boletín Histórico,* Fundación Boulton, n. 29, Caracas, Mayo de 1972.

[636] Antes estaba ubicado en el pasaje al coro alto. Es copia fiel de un grabado anónimo madrileño del siglo XVIII que reproduce el famoso Cristo de los Capuchinos de El Pardo (España), que tallara Gregorio Fernández. Dado a conocer por Antonio Mantilla Tascón: Estampas religiosas del siglo XVIII. "Colección del Archivo Histórico de Protocolos

– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia parroquial, Maras, Perú.

SEÑOR DE SACROMONTE

Imagen de Cristo yacente muy venerada en su santuario en las montañas cercanas de la localidad mexicana de Amecameca. Había allí, cuenta la tradición, una gruta en cuyo interior se adoraba a Tlaloc durante la época prehispánica. Un día del año 1533, pasaba por allí un franciscano y halló, fuera de la gruta, una imagen de Cristo muerto y, auxiliado por los indios, lo ubicó en el interior, colocándolo en el lugar donde antes estaba la estatua del dios de la lluvia. Tiempo después los indios paganos quisieron instalar nuevamente a Tlaloc, pero al tomar la imagen de Jesucristo, ésta se tornó tan pesada que no pudieron moverla.

Desde entonces los indios van en procesión para pedirle permiso cuando desean moverla y eso ocurre una vez al año, durante la Cuaresma, cuando lo bajan a la iglesia de Amecameca. Terminada la Semana Santa, vuelve a la gruta.

– Escultor anónimo mexicano del siglo XVI, santuario de Sacromonte, Amecameca, México.

ENTIERRO DE CRISTO

Los Evangelistas[637] dicen poco al respecto: José de Arimatea pidió el cuerpo de Jesús, aún crucificado, a Pilato y, una vez que le fue concedido, compró un lienzo para envolverlo según la costumbre local, previamente ungido con el áloe y la mirra que había comprado Nicodemo. Luego, fue transportado a un sepulcro que poseía José, tallado en la roca viva del mismo monte Calvario y en el que aún no había sido depositado ningún cadáver. Durante el trayecto estuvieron presentes los discípulos y las mujeres de Galilea, pero dichos escritores nada dicen de la presencia de la Virgen ni del Evangelista Juan.

La iconografía colonial sigue la manera de componer la escena creada durante el Renacimiento, en la que el cuerpo del Señor es llevado en la sábana por San Juan, que lo sostiene por los sobacos, y uno de los varones presentes que lo toma por debajo de las piernas. Esta fórmula siguió vigente en los siglos posteriores y, por lo general, se ubica el hecho en el momento en que el cuerpo es depositado en un sarcófago rectangular.

Débese agregar que en muchas representaciones mexicanas, sean ellas pintadas o esculpidas, en la cabeza de Jesús se han colocado vendas que circundan la frente y pasan por debajo del mentón para evitar que la boca quede abierta por el *rigor mortis*.

– Anónimo mexicano del siglo XVIII, Misión de Santa Bárbara, California, Estados Unidos de América.
– Anónimo limeño del siglo XVIII?, convento de la Recoleta, Lima, Perú.[638]
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de la Recoleta, Cuzco, Perú.

---

de Madrid", *Goya*, n. 166, Madrid, 1982. La imagen está dentro de una hornacina apaisada y con una leyenda abajo que dice: *El Señor Cardenal ha concedido cien días de Indulgencias atodos* [sic] *las personas que trajeren consigo la Estampa del Santo Cristo del Pardo, y rezaren lo que quisieren. Verdadero Retrato del SSto Xpto del Convento Real de los Capuchinos del Pardo.*

[637] Mt. 27, 57-61; Mc. 15, 42-47; Lc. 23, 50-56; Jn. 19, 38-42.

[638] Es copia del cuadro de Caravaggio de la Galería Vaticana.

Deposición, iglesia del Pilar, Lima, Perú.

SANTA SÁBANA DE TORINO

Se han registrado dos reproducciones de la célebre reliquia conservada en la capilla de la Santa Sindone construida por Guarino Guarini a espaldas del presbiterio de la catedral turinesa.

- Anónimo del siglo XVIII, convento de Santo Domingo, Santiago del Estero, Argentina.
- Anónimo brasileño del siglo XVIII, santuario del Bon Jesús del Monte, Mariana, Brasil.

CRISTO MUERTO ACOMPAÑADO POR LOS ÁNGELES

Tema poco frecuentado en la pintura colonial, surgió en Italia en el siglo XV, aunque su mayor desarrollo tuvo lugar en la siguiente centuria. Muestra a Cristo muerto, sedente en el borde del sarcófago y sostenido por ángeles que llevan cirios o antorchas.

Según Réau, siguiendo a Mâle, este motivo reemplaza la iconografía tradicional del Santo Sepulcro y desciende de los Cristos de Piedad medievales.

Entre los escasos ejemplos registrados en América, están los lienzos que a continuación se detallarán; el primero, mejor compuesto, sigue con fidelidad una estampa del siglo XVI, mientras que el segundo nos atrae por el contraste entre el ángel vestido a la usanza cuzqueña y la figura de Cristo, que denota una ascendencia clásica. Sin embargo, la novedad no pasa de ahí, pues el pintor se apoyó en un grabado de Jerónimo Wierix, pero, al sentarlo sobre la piedra de la unción y no sobre en el suelo, como lo hizo el grabador, el ángel debe estar necesariamente de pie. También, como en la citada lámina, detrás de la figura de Jesús aparece el cordero sacrificado.

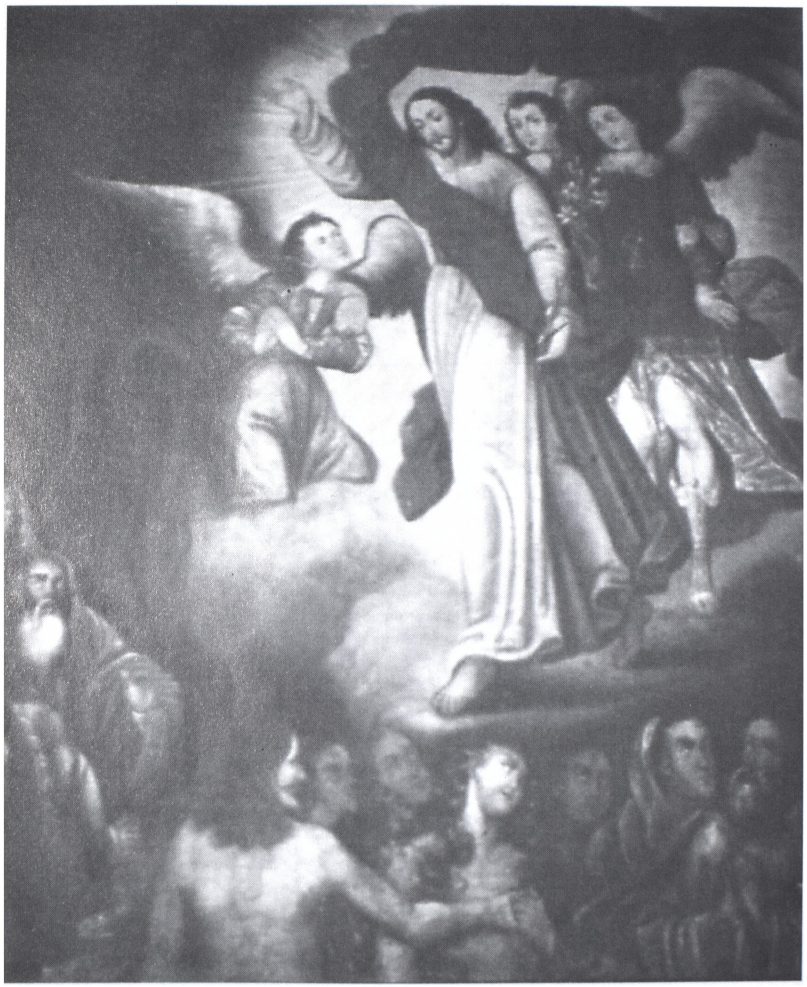
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Catalina, Cuzco, Perú.

DESCENSO AL LIMBO[639]

Asunto conocido también como el Descenso a los Infiernos,[640] procedente del apócrifo llamado Evangelio de Nicodemo, que integró el grupo de creencias de las iglesias griega y latina. En esta última tuvo distinta aceptación, pues el hecho fue negado por un vasto sector que se apoyaba en la condición inauténtica del texto. Empero, en el siglo IV pasó del símbolo de San Anastasio al Credo romano, pero no hay referencia alguna a este hecho en el niceno-constantinopolitano.

En las fuentes ortodoxas hay algunos textos del Antiguo y del Nuevo Testamento interpretados por los exégetas que parecieran relacionarse con el tema en cuestión. Del último, sería un pasaje de la Epístola de San Pedro:[641] *En el espíritu fue también a predicar a los espíritus encarcelados, en otro tiempo incrédulos, cuando les esperaba la paciencia de Dios* [...] y otro de la Epístola a los Efesios:[642] *¿Qué quiere decir "subió" sino que también bajó a las regiones inferiores de la tierra?*

[639] El Limbo es un lugar intermedio entre el Infierno y el Paraíso, donde se hallaban las almas de los justos que habían vivido antes de la venida de Cristo.
[640] *Descensus ad Inferos*, en griego: *Anástasis*.
[641] 3, 19-21.
[642] 4, 9.



Descenso al Limbo, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.

El asunto pasó luego al *Speculum Historiae* de Vicente de Beauvais, a la *Leyenda Dorada*, las meditaciones del Pseudo Buenaventura, etc. También se hallan alusiones en Dante y varias en la liturgia como en el himno *Vexilla Regis Prodeunt* (Las banderas del Rey avanzan...) de las vísperas del Domingo de Pasión, y la antífona: *Hodie portas mortis et seras parites Salvator dirupit* y en la bendición del cirio pascual de la noche del Sábado Santo.

Mucho se discutió acerca de cuándo ocurrió la bajada de Cristo al Limbo para llevar consigo las almas de los justos que esperaban la "plenitud de los tiempos" en ese lugar tenebroso. Algunos opinaron que después de la Resurrección, pero, en general, se aceptó que tuvo lugar en el transcurso del tiempo en el que el cuerpo de Jesús estuvo en el sepulcro.

Como se dijo al comienzo, el pasaje procede del Evangelio de Nicodemo, en el que dos hijos de Simeón, aquel que había tenido al Niño Jesús en sus brazos, resucitaron junto con el Señor. Se llamaban Carino y Leucio y se aparecieron a Anás, Caifás, Nicodemo, José y Gamaniel, a quienes contaron como, cuando se hallaban en el infierno, hizo su entrada triunfal el Rey de la Gloria. *Con la luz que de El emanaba disipáronse las tinieblas que en aquel lugar reinaban. El recién llegado dirigióse a Adán, estrechóle la mano derecha con la suya y le dijo: "La paz sea contigo y con todos aquellos de tus hijos que fueron fieles conmigo". A continuación el Señor tomando consigo a todos los aludidos en su anterior saludo, ascendió desde el fondo del infierno hasta el Paraíso, y al llegar a el hizo entrega de Adán, a quien llevaba todavía de la mano, al arcángel San Miguel. Abrió éste la puerta del cielo, franqueó la entrada a Adán y tras Adán entraron también todos los santos padres que formaban el espléndido cortejo.*[643]

Al parecer, el tema no tuvo mucho éxito en América, probablemente por los nuevos aires que corrían y, aunque la creencia se mantenía aún, a partir del siglo XVI casi desaparece del arte europeo. Las pinturas halladas en nuestros países que lo reproducen, son pocas. Tampoco se advierte la existencia de fórmulas, como en el caso del arte bizantino y medieval, sino distintas maneras de representación con elementos comunes.

En una de esas obras (S. Francisco, Cuzco) Jesús está vestido con túnica blanca y manto rojo y porta una azucena, elemento éste que sustituye la tradicional bandera, cuyos colores, curiosamente, son los mismos del indumento. El Señor baja sobre nubes y es seguido por ángeles mientras que en la parte inferior y en el fondo del antro se ven múltiples personajes del Antiguo Testamento: Adán, Eva, David, y otros.

Mejor resuelto desde el punto de vista iconográfico es el ejemplar potosino en el que Jesús, semidesnudo y con la tradicional banderola, irrumpe en el infierno suspendido en el aire. Las grandes puertas de bronce ya han sido abatidas, mientras que los demonios, aterrorizados, se esconden en las partes sombrías. Abajo están los justos también desnudos que elevan, suplicantes, sus brazos.

En cambio, en las otras dos obras, se destaca la figura de San José, que es el primero a quien Jesús rescata.

- Miguel González, siglo XVII, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlan?, México.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII?, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Orden Tercera de San Francisco, Arequipa, Perú.
- Anónimo altoperuano del siglo XVII, iglesia de Jerusalén, Potosí, Bolivia.

[643] Santiago de la Vorágine: *op. cit.*, Tomo I, p. 234.

De la resurrección a Pentecostés

Resurrección de Cristo

El hecho de la resurrección de Jesús fue tratado indirectamente por los Evangelistas debido, quizás, a que ese acontecimiento no fue visto por nadie ni se sabe cómo ocurrió. Mateo es el que dice que Cristo dejó la sepultura quedando intacta la piedra que la cerraba y sin que se produjeran hechos extraordinarios. *La piedra, pues, fue quitada por el ángel, pero el sepulcro estaba ya vacío, y precisamente por eso fue quitada, como objeto inútil.*[644]

El Cartujano agrega otras consideraciones: *...el Eterno Padre, en cuyas manos el Hijo había puesto su alma, la volvió a unir a su divino cuerpo. Jesucristo que en medio de las afrentas y dolores de su pasión, y de las ansias y agonías de su muerte, no había dejado ni por un solo instante de ser Hijo de Dios, que dejó su alma porque quiso, que la volvió a tomar porque le plugo, y por que así convenía a la majestad y gloria del Hijo único de Dios, gozando ya de una vida nueva, no trastornó, ni removió para salir del sepulcro la piedra grande que cerraba su entrada, penetrándola con la virtud propia de los cuerpos gloriosos, y dejando los lienzos en que había sido envuelto, se alejó del lugar de la sepultura.*[645]

Durantre siglos fueron dos las fórmulas iconográficas más divulgadas de este hecho: la Resurrección simbólica y La visita de las mujeres al Sepulcro.[646] Esta última acordaba más con las Escrituras, pues –como antes se dijo– los textos canónicos no describen el hecho mismo de la salida de Cristo de la sepultura y se limitan a tratar las apariciones posteriores.

Pero, en el siglo XV, una nueva forma de representación creada por los artistas italianos, de acentuado triunfalismo, se va afirmando con el transcurso del tiempo y adquiere con el arte barroco la significativa teatralidad que caracteriza este estilo, pues Jesucristo sale del sepulcro con el ímpetu de un cohete, rodeado de gloria, ante el pavor de la guardia.

De este modo también se reprodujo en América; por ello, viene a cuento recordar las disquisiciones de Interián de Ayala: *Consta bastante por la fe y por la razón que el cuerpo de Cristo después de unido otra vez a su santísima alma, y después de su resurrección de entre los muertos, salió hermosísimo y más resplandeciente y admirable de lo que se puede comprender. Debe, pues, pintarse de este modo y despidiendo muchos rayos de luz por todas partes, pero no debe pintarse enteramentre desnudo.*[647]

También recomienda *que le pinten teniendo en la mano un pequeño estandarte semejante al de los Emperadores*, pero no está de acuerdo *que la sepultura del Señor sea cuadrada y semejante a las nuestras, de donde quitando la piedra que la cubría, sale Cristo nuestro Señor teniendo un*

[644] Giuseppe Ricciotti: *op. cit.*, p. 700.
[645] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Tomo III, p. 623.
[646] Louis Réau: *op. cit.*, Tomo segundo, p. 540.
[647] Juan Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro Tercero, p. 157.

Fr. Alonso Pérez de Herrera, *Resurrección*, Pinacoteca Virreinal, México D.F.

Miguel Ausell, *Resurrección*, antes en el Convento de San Francisco, Buenos Aires, Argentina.

pie fuera del sepulcro y el otro junto con el muslo como que va saliendo... Insiste en que *debe aparecer resplandeciente con rayos y rodeado de mucha luz, fuera del sepulcro y aún encima de él, el cual debe pintarse cerrado y sin ser quitada la piedra.*

No todos los ejemplos coloniales siguen tal parecer, pues las fuentes gráficas son de diverso origen, empero, responden en líneas generales a esta iconografía.

- Fray Alonso Pérez de Herrera. siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Enconchado mexicano del siglo XVII?, Museo de América, Madrid, España.
- José de Ibarra, Siglo XVIII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
- Bernardo Bitti, siglo XVI, iglesia de la Compañía, Arequipa, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, col. priv., Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Tinta, Canchis, Perú.
- Melchor Pérez Olguín (atrib.), siglo XVII, Museo de la Casa de la Moneda, Potosí, Bolivia.
- Miguel Ausell, siglo XVIII, antes en el convento de San francisco, Buenos Aires, Argentina.

Jesús se aparece a su Madre

Mas pasados los tres días, el alma se tornó a unir con el cuerpo ya glorioso, y el Señor resucitó, como vencedor de la muerte y del pecado, y triunfador del demonio y del infierno; y apareció primeramente a su Dulcísima Madre...[648] y agrega el Cartujano que, aunque nada dicen los Evangelistas acerca de esta aparición, *ella tiene en su apoyo todas las consideraciones imaginables* [...] *Le apareció antes que a las demás porque, como era la que mas había padecido, a ella se debían, según el orden de la caridad y de justicia, los primeros y los más grandes consuelos.*[649]

Otro tanto dice el Pseudo Buenaventura, quien agrega que se había quedado en su casa dedicada a la oración y esperando, enraizada en su fe, la resurrección de su Hijo, aunque no exenta de inquietud. *¿Porqué tarda tanto en venir a mí? Enviádmelo, Señor, os lo ruego, porque mi alma no descansa hasta que lo vea. ¡Oh Hijo dulcísimo! ¿Qué es de tí? ¿Qué haces ? ¿Porqué dilatas tu vuelta?* Y así siguen las preguntas hasta que Jesús se le aparece y la consuela. Ella lo adora y luego se sientan juntos, *hablándose mutuamente con la mayor alegría, y pasando la Pascua llenos de bienaventuranza y de amor.*[650]

Según Réau este asunto es una invención de la *Leyenda Dorada* y agrega, no sin contradicción, *que su origen es mucho más antiguo y debe ser buscado en Bizancio.*[651] Hace referencia a dos apariciones: después de haber bajado al Limbo, junto con los santos rescatados, y solo, con posterioridad a de la Resurrección, pero no aporta datos concluyentes de que se trata de dos variantes iconográficas de una misma aparición.

Sea como fuere, ha sido éste un tema poco representado en tierras americanas, pero en los pocos casos anotados persisten elementos iconográficos similares: María estaba orando en su alcoba y recibe, de rodillas o sentada, a su Hijo, que se le aparece triunfante y tal como había salido de la tumba, es decir, cubierto con un manto rojo y portando la bandera.

[648] *Ibíd.*, Tomo primero, p. 57.
[649] Ludolfo de Sajonia: *op. cit.*, Cap. XXVII, p. 624.
[650] *Meditaciones de la Vida de Cristo*, Cap. LXXXVI, p. 453 y sigs.
[651] *Op. Cit.*, Tomo Segundo, p. 554.

– Juan Correa, 1698, iglesia de Guadalupito, Zacatecas, Zacatecas, México.
– Anónimo mexicano del siglo XVII?, Museo de América, Madrid, España.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Tinta, Canchis, Perú.

LOS APÓSTOLES DAN EL PÉSAME A LA VIRGEN

El conocimiento de este tema procede de Manuel Toussaint[652] y es raro, evidentemente, pero ello no debe extrañarnos tratándose de la pintura colonial.

Ha sido difícil rastrear la fuente literaria de esta escena, que puede originarse, quizás, en una de las meditaciones del Pseudo Buenaventura.[653] *En la mañana del sábado estaban en casa con las puertas cerradas nuestra Señora y sus compañeras con San Juan; todos llenos de aflicción y de dolor como huérfanos, tristes, sin hablar palabra* [...] *Estando así llamaron a la puerta, y ellos entonces se llenaron de un grande temor, porque todo les inspiraba espanto y la seguridad les había abandonado. Sin embargo, San Juan se dirigió a la puerta, y, mirando, conoció a San Pedro, y dijo: "Es Pedro"* [...] *Después fueron llegando sucesivamente los otros discípulos, quienes igualmente lloraban con grande amargura. Finalmente, calmando el llanto, comenzaron a hablar de su Señor...*

– Miguel Jerónimo Zendejas, siglo XVIII, Santuario de los Dolores, Acatzingo, México.

APARICIÓN A LA MAGDALENA O *NOLI ME TANGERE*

Marcos[654] y Juan, que es el que brinda mayor información,[655] son los dos Evangelistas que han escrito sobre este paso. La Magdalena estaba junto al sepulcro, llorando, cuando ve dos ángeles sentados uno a la cabecera y otro a los pies y cuando le preguntaron por qué lloraba, ella contestó que estaba pesarosa, pues se habían llevado el cuerpo del Señor y no sabía donde lo habían puesto. *Dicho esto, se volvió* y vio a Jesús, de pie, pero no sabía que era Él. Cuando lo descubre, pues pensaba que era *el encargado del huerto,* se arrojó a sus pies y quiso besarlos pero el Señor de dijo: "No me toques, que todavía no he subido al Padre". Le encarga entonces que vea a los demás discípulos.

La composición tradicional muestra a Jesús de pie y a la Magdalena arrodillada. La escena se desarrolla al aire libre, junto al sepulcro, y dentro de un huerto cercado. Las variaciones más significativas se relacionan con el vestido de Cristo y la posición de la santa.

En cuanto a la vestimenta del Salvador, éste puede presentarse tal como salió del sepulcro, es decir, semidesnudo, con el paño blanco a la cintura y cubierto con un manto rojo. Es frecuente que lleve la azada, que alude a la confusión de la Magdalena. La otra variante lo muestra vestido con una corta túnica y capa y tocado con un sombrero.

También lleva la azada que podría ser considerada como un atributo que particulariza la escena. En todos los casos Jesús tiene patentes las llagas en los pies y las manos. En cuanto a

[652] *Pintura colonial en México,* UNAM, México, 1982, p. 184
[653] *Op. Cit.*, Capítulo LXXXIX: Meditación acerca de nuestra Señora y sus compañeras para el dia del sábado.
[654] Mc. 16, 9.
[655] Jn. 20, 11-18.

la Magdalena está de rodillas, como ya se dijo, o bien prosternada y Jesús levanta la mano derecha, como impidiendo que le bese los pies.

- Anónimo mexicano del siglo XVIII, antes en la Escuela de Artes Plásticas, México D.F., México.
- Anónimo ayacuchano del siglo XVIII, iglesia del Pilar, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Tinta, Canchis, Perú.

Las mujeres en el sepulcro

Respecto de las manifestaciones de Cristo después de su resurrección, no hay una gran concordancia en los relatos evangélicos. *Pero sus mismas divergencias atestiguan, mejor que una uniformidad artificialmente elaborada, el carácter antiguo e histórico de estas múltiples manifestaciones de Cristo resucitado.*[656]

Entre ellas se deben diferenciar las apariciones del ángel (Lucas se refiere a dos ángeles) y las de Cristo. En cuanto a las primeras, las hubo grupales o de carácter privado, como a la Magdalena, *prototipo de penitente.*

El Pseudo Buenaventura dice que las tres mujeres acompañaban a la Virgen en su casa y que el domingo, *muy de mañana, después de haber pedido permiso a nuestra Señora se dirigieron con ungüentos al sepulcro. Cuando estuvieron fuera de la puerta de la ciudad, traían a la memoria las aflicciones y penas del Maestro, y cuando pasaban por el sitio en donde le habían hecho alguna cosa notable contra El o por El, se detenían entre gemidos y suspiros.*[657]

Cuando iban hacia el sepulcro comentaban acerca de quién las ayudaría a mover la piedra que lo cerraba pero, con sorpresa, la hallaron ya retirada, *y eso que era muy grande. Y entrando en el sepulcro vieron a un joven sentado en el lado derecho, vestido con túnica blanca, y se asustaron. Pero él les dice: "No os asusteis. Buscais a Jesús de Nazareth, el Crucificado; ha resucitado, no está aquí. Ved el lugar donde le pusieron".*[658] Y les recomienda, como también lo haría Jesús, que transmitieran la noticia a los demás discípulos.

En esta escena se reúnen tres mujeres junto a la cueva donde está el sepulcro, al que tradicionalmente se le dio la forma de un sarcófago: María Magdalena, María de Santiago y Salomé. La primera se diferencia de las demás por llevar el pote de ungüentos, su atributo propio. El ángel aparece sentado sobre el borde del sepulcro.

- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Tinta, Canchis, Perú.
- Antonio Francisco Lisboa, el "Aleijandinho", siglo XVIII, iglesia de San Francisco, Ouro Preto, Brasil.

La carrera de Pedro y Juan hacia el sepulcro

El asunto procede de Juan[659] aunque también lo cita Lucas.[660] María Magdalena, al ver el sepulcro vacío, fue presurosa en busca de Simón Pedro para darle la noticia. Este, acompaña-

[656] *Biblia de Jerusalén*, p. 1432, nota **28** 10.
[657] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, Cap. LXXXVII, p. 457.
[658] Mc. 16, 4-7.
[659] Jn. 20, 1-10.
[660] Lc. 24, 9-12.

do por Juan, corrió hasta el lugar, pero el *otro discípulo corrió por delante más rápido que Pedro y llegó primero al sepulcro. Se inclinó y vió las vendas en el suelo y el sudario que cubrió la cabeza, no junto a las vendas, sino plegado en lugar aparte. Entonces entró también el otro discípulo, el que había llegado primero al sepulcro; vió y creyó, pues hasta entonces no habían comprendido que según la Escritura Jesús debía resucitar de entre los muertos.*

No hay una fórmula iconográfica ajustada al caso. Los dos Apóstoles se hallan junto al sepulcro que está dentro de una cueva. San Pedro ocupa un lugar destacado por su jerarquía, que es respetada por Juan, como lo indica el relato transcripto. De ahí que en las pinturas también ocupe un segundo plano.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Tinta, Canchis, Perú.

LOS DISCÍPULOS DE EMAÚS

El relato de esta aparición nos lo brinda Lucas[661] con abundantes detalles. Cristo se aparece a dos discípulos –Cleofás y, probablemente, Lucas, el evangelista mismo– que se dirigían caminado a Emaús, población cercana a Jerusalén, pero éstos no lo conocieron. Se acercó y preguntóles acerca de lo que iban discutiendo y entonces Cleofás pasó a informarle sobre lo ocurrido en esos días en Jerusalén, la crucifixión de Cristo, las perdidas esperanzas que habían puesto en Él como Mesías libertador de Israel, y las noticias que habían llevado las mujeres del sepulcro vacío.

Empero, Jesús comenzó a hablarles y comenzando por Moisés y continuando por todos los profetas, les explicó lo que había sobre Él en todas las escrituras.

Como se acercaban al pueblo y ya caía la tarde, *Él hizo ademán de seguir adelante* pero ante la insistencia de los discípulos *entró a quedarse con ellos.* Cuando tomó el pan, pronunció la bendición y lo partió, *se les abrieron los ojos y le reconocieron, pero Él desapareció de su lado.* Ellos se levantaron y, regresando a Jerusalén, contaron todo lo que les había sucedido.

Réau señala dos momentos en la iconografía de este tema: cuando los discípulos marchan a Emaús y la comida en la posada, que en ciertos casos pueden aparecer agrupados. Respecto del primero se conoce un ejemplo (Tinta) en el cual se ve a Jesús con traje de peregrino, vestimenta con la que también se suele vestir a los dos discípulos, de donde surge el título de "Los peregrinos de Emaús" con que asimismo es conocido este tema. La cuestión deriva de la traducción de la palabra *peregrinus,* como "peregrino", y no como "extranjero", que sería la versión correcta.

Del segundo momento, el de la comida en la posada, inmortalizado por Caravaggio y Rembrandt, sólo se ha registrado una pintura en Cholula.

– Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia del Santo Sepulcro, Cholula, Puebla, México.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Tinta, Canchis, Perú.

INCREDULIDAD DE SANTO TOMÁS

La fuente bíblica es Juan.[662] *Tomás, uno de los Doce, llamado el Mellizo,* dudaba de la resurrección del Señor y había dicho: *si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré.*

[661] Lc. 24, 13-25.
[662] Jn. 20, 21-29.

Sebastián López de Arteaga, *Incredulidad de Santo Tomás*, Pinacoteca Virreinal, México D.F.

Ocho días después de la primera aparición de Jesús a los discípulos, cuando éstos estaban encerrados *por miedo a los judíos,* volvió a presentarse ante ellos y llamando a Tomás le dijo: *Acerca aquí tu dedo y mira mis manos; trae aquí tu mano y métela en mi costado y no seas incrédulo sino creyente.* Tomás le respondió: *Señor mío y Dios mío;* dícele entonces el Señor: *Porque me ha visto has creído. Dichosos lo que no han visto y han creído.*

El Señor conservó las cicatrices de las heridas por tres razones: para certificar y afirmar la fe de los Apóstoles en su resurrección; para presentarlas al Padre, a fin de aplacarle e interceder por nosotros, pues es nuestro abogado, y, finalmente para ponerlas a la vista de los réprobos en el día del Juicio final.[663]

Es una iconografía muy antigua (siglo V) y tiene un carácter apologético, pues al tiempo en que se evidencia la resurrección del Salvador se muestra la contrapartida de un incrédulo. Jesús, cubierto por el manto rojo, levanta su brazo derecho para exponer mejor la llaga del costado, fórmula que quedó hasta casi nuestros días, pero acompañada de una variante: Jesús toma la mano del Apóstol y la acerca a la herida. Cambia también, según los casos, la actitud de Tomás, que puede estar de pie o bien se arrodilla al aceptar la realidad de la resurrección del Maestro.

– Sebastián López de Arteaga, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México
– Anónimo mexicano del siglo XVIII, iglesia del Santo Sepulcro, Cholula, Puebla, México.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Tinta, Canchis, Perú.

JESÚS SE DESPIDE DE LA VIRGEN

Una curiosísima pintura doble existente en el convento de San Francisco de Cuzco representa esta escena junto con la de la Ascensión, tal como se verá en el apartado siguiente.

El tema de la despedida es un lugar común en los relatos piadosos medievales, como ya se dijo. La figura de María ha sido tomada de un grabado que reproduce la Anunciación de Rubens del Museo de Viena, para un misal impreso en Amberes del que se siguieron muchas reediciones, entre ellas, una española del siglo XVIII con láminas de Carmona, que la copia.

Pero lo interesante del caso no radica en esto sino en que, junto a la Virgen, aparece Jesús desdoblado, es decir, en cuerpo y en alma; el primero, el Cristo-Hombre está semidesnudo, pues era necesario poner en evidencia la "carne" con la que se revistió el Verbo, tal como confiesa el Credo Niceno-Constantinopolitano: *Por nosotros los hombres y por nuestra salvación bajó del cielo, y por obra del Espíritu Santo se encarnó en María la Virgen y se hizo hombre.* El Cristo encarnado aparece entonces cubierto parcialmente por un amplio palio rojo, color que en este caso alude a la sangre, al sacrificio del Redentor. El segundo, el Cristo-Dios aparece vestido con túnica blanca y manto encarnado –los colores propios de la luz y de la realeza–, sostiene una azucena, que ingenuamente pretende representar la absoluta pureza del Señor, tal como el mismo pintor lo había hecho en el cuadro del Descenso al Limbo que existe en el mismo convento, partes probables de una serie hoy desmembrada.

Es éste el único caso registrado en la pintura colonial que grafica de modo incuestionable el misterio de la Persona de Cristo y de la unión hipostática de sus dos naturalezas, la divina y la humana. En la escena siguiente ambas figuras se elevan al cielo.

– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.

[663] Pseudo Buenaventura: *op. cit.*, Cap. XCIII, p. 478.

Ascensión del Señor

Esta iconografía se origina en el Evangelio de Lucas[664] y en libro de los Hechos.[665] Después de hablar por última vez con los discípulos y de prometerles la venida del Espíritu Santo, Jesús *se separó de ellos y fue llevado al cielo.* Agrega que una nube ocultó al Señor y que los presentes, entre los cuales se hallaba la Virgen, no lo volvieron a ver. Luego, *estando ellos mirando fijamente al cielo, mientras se iba, se les aparecieron dos hombres vestidos de blanco que les dijeron: "Galileos ¿qué haceis ahí mirando el cielo? Este que os ha sido llevado, este mismo Jesús, vendrá así tal como lo habeis visto subir al cielo"*

La fórmula difundida desde el siglo XVI y seguida en los tiempos que corrieron hasta nuestros días, muestra a Cristo suspendido en el aire, elevándose al cielo por su propia virtud, sin ayuda de nadie, de ahí la diferencia entre su Ascensión y la Asunción de María.

Puede estar vestido o desnudo. En el primer caso lleva túnica y palio blancos, como en la Transfiguración, o bien túnica blanca y manto rojo, pues este último color es señal de realeza y de sacrificio.

Pero también hay otra fórmula, sumamente divulgada en los talleres peruanos, tomada de una lámina abierta por Teodoro Galle que integra, junto con otras, la portada de las misas más importantes del calendario litúrgico de un misal editado en Amberes y reeditado en España a fines del siglo XVIII, cuyas láminas han sido copiadas por Salvador Carmona. Jesucristo aparece, como es de rigor desde el siglo XVI, en el aire, con los brazos abiertos, cubierto con el manto rojo que flota y cubre su cuerpo, que se supone desnudo.

Abajo se reúnen los discípulos en número variable –aunque por lo general son doce, lo cual es erróneo, pues Matías aún no había sido elegido para reemplazar a Judas Iscariote–, y junto con ellos se encuentra la Virgen, acompañada en ocasiones por alguna de las santas mujeres o la Magdalena.

Todas estas figuras se distribuyen a ambos lados, en grupos; de rodillas las que se encuentran en un primer plano y de pie el resto, entre las que se puede advertir la presencia de los dos *varones vestidos de blanco.* Miran hacia arriba, hacia la figura que se eleva, y sus rostros y actitudes denotan piedad y admiración.

La escena se desarrolla al aire libre, pues la tradición iconográfica se apoya en el versículo 12 del capítulo I de los Hechos de los Apóstoles: *Entonces se volvieron a Jerusalén desde el monte llamado de los Olivos...*, el cual es presentado como una elevación o una roca que surge entre los grupos citados, en cuya parte superior se ve la impronta de los pies del Salvador, que constituyó una de las reliquias más insignes y veneradas durante la Edad Media.

El más curioso y digno de ser tenido en cuenta de los ejemplos de este tema es la ya citada pintura del convento franciscano de Cuzco, respecto de la cual se trató en el acápite anterior. También en este caso Jesús se eleva en el aire en cuerpo y alma, es decir, como dos figuras que ascienden simultáneamente, desnuda, aunque cubierta por un manto, la primera,[666] y vestida la segunda.

– Fr. Alonso López de Herrera, siglo XVII, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México D.F., México.
– Juan Rodríguez Juárez, siglo XVII, iglesia de La Profesa, México D.F., México.

[664] Lc. 20, 50-53.
[665] 1, 9-11.
[666] Copia la antes citada lámina de Teodoro Galle.

– Enconchado mexicano del siglo XVIII, col. H. H. Behrens, México D.F., México.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, convento de San Francisco, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia de San Sebastián. Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
– Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia parroquial, Maras, Cuzco, Perú.
– Manuel da Costa Ataide, 1806-7, Matriz do Santo Antonio, Santa Bárbara, Brasil.

PENTECOSTÉS

La narración de lo que ocurrió ese día en el Cenáculo se encuentra en los Hechos de los Apóstoles,[667] pero tanto la existencia del Espíritu Santo como el anuncio de su descenso ya están explícitamente revelados en los Evangelios.

Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en un mismo lugar. De repente vino del cielo un ruido como el de una ráfaga de viento impetuoso, que llenó toda la casa en la que se encontraban. Se les aparecieron unas lenguas como de fuego que se repartieron y se posaron sobre cada uno de ellos; quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les concedía expresarse.

Pedro se presentó con los Once y comenzó a hablar delante de una gran cantidad de personas llegadas a Jerusalén desde todas las partes del mundo antiguo así como *forasteros romanos, judíos y prosélitos, cretenses y árabes,* y cada uno de ellos entendía en su propia lengua lo que se les predicaba. Algunos se reían diciendo que estaban borrachos, otros, admirados y tocados por la Gracia, se convertían. *Los que acogieron su Palabra fueron bautizados. Aquel día se les unieron unas tres mil personas.*

San Bernardo dice, refiriéndose al Verbo invisible: *Si me preguntas que cómo siendo sus caminos tan insondables puedo yo tener conocimiento de su existencia, te diré: sé que está en mí, por el temor que experimento en el corazón; reconozco su presencia, porque advierto que tengo fuerza para superar mis vicios; si miro y discurro, me doy cuenta de la profundidad de su sabiduría como si la viera con mis propios ojos; de la menor enmienda de mis costumbres deduzco que me acompaña la bondad de su mansedumbre; de la reforma y renovación espiritual de mi alma infiero la hermosura de su aspecto, y al considerar todas estas cosas me siento sobrecogido ante la inmensidad de su grandeza.*

En América, como en la Europa contemporánea de los pintores coloniales, se siguió una composición grupal cuyo centro es ocupado por la Virgen, *aunque su presencia no es mencionada explícitamente en las Actas de los Apóstoles,*[668] pero que se deduce de un pasaje anterior[669] que dice: *Todos ellos perseveraban en la oración, con un mismo espíritu en compañía de algunas mujeres, de María la madre de Jesús, y de sus hermanos.*

El pintar a la sacratísima Virgen, no solo en medio de los discípulos, sino en un punto más alto, es cosa pía, católica y no ridícula [...] *pues los apóstoles y discípulos de Jesucristo, tuvieron siempre un grande honor y respeto a la bienaventurada Virgen a quien reverenciaban como Madre común.*[670]

La composición, diferenciada, según los casos, únicamente por los elementos accesorios, muestra a la Virgen en el centro, como antes se dijo, a veces en un asiento sobreelevado que la singulariza y, flanqueándola, grupos de Apóstoles y discípulos, cuyo número puede variar. Arriba, en una gloria, está la paloma del Espíritu Santo, de la cual surgen rayos que se dirigen a las cabezas de

[667] 2, 1-41.
[668] Réau: *op. cit.*, p. 594.
[669] Hch. 1, 14.
[670] Interián de Ayala: *op. cit.*, Libro tercero, p. 167.

los asistentes, sobre las cuales brillan las lenguas de fuego citadas por el texto bíblico. En otra parte, Interián de Ayala agrega: *...si con rigor se examina la historia del referido hecho, podría parecer error y con razón, pues no se lee que el Espíritu Santo en aquel suceso admirable se manifestase o apareciese a los apóstoles en forma de paloma, si solo en figura de lenguas de fuego* [...] *Mas como este modo de pintar está enteramente recibido de todos en la Iglesia, no se ha de abandonar ni tachar de error...*[671]

También puede haber ángeles que rodean la gloria y la paloma, símbolo éste tomado del pasaje del Bautismo de Cristo, pero que no es citado en el texto. De la Vorágine[672] explica que fueron cinco las manifestaciones sensibles del Espíritu Santo: en forma de paloma durante el Bautismo en el Jordán, nube luminosa en la Transfiguración, como hálito cuando Jesús se apareció resucitado a los discípulos *al atardecer del día primero de la semana* y soplando sobre ellos les dijo: *Recibid el Espíritu Santo...;* de fuego y de lenguas en el día de Pentecostés.

Habría que agregar al tema de Pentecostés dos grandes lienzos ubicados en los muros del presbiterio de la parroquial de Urubamba (Perú), con escenas que ilustran los momentos inmediatamente posteriores al descenso del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico, narrados en el mismo capítulo 2 del libro de los Hechos: el primer discurso de Pedro a la gente reunida en Jerusalén, las primeras conversiones y la primera comunidad cristiana.

Dichos lienzos reproducen dos láminas de la serie abierta por Felipe Galle, sobre dibujos de Martín Heemskerck, a los cuales el desconocido pintor cuzqueño les ha agregado otras escenas complementarias. En uno de ellos, aparece Pedro hablando a la gente desde lo alto de una escalinata que, a su vez, comunica con el Cenáculo donde están reunidos la Virgen y los discípulos que reciben las lenguas de fuego. El elevado basamento del edificio está rodeado por los *hombres piadosos* que estaban en Jerusalén, *venidos de todas las naciones que hay bajo el cielo* y que escuchan atentamente las palabras del Apóstol. En el ángulo superior derecho, ocupando el espacio abierto y la vista de la ciudad que se ve en el grabado, ha sido pintada la Pesca milagrosa en el lago de Genesaret narrada por Lucas,[673] que finaliza con las palabras promisorias de Jesús a Simón: *No temas. Desde ahora serás pescador de Hombres.*[674]

La distribución espacial del otro cuadro es similar y nos muestra una plaza con varios desniveles y los Apóstoles bautizando. Detrás, en una habitación elevada sobre un basamento con arcos, iluminada por el Espíritu Santo, hay una gran mesa donde los conversos entregan sus bienes a la primera comunidad de cristianos. Como en el caso anterior, se ha agregado a esta escena la de la liberación de San Pedro, encerrado en la cárcel de Jerusalén por orden de Herodes Agripa I.[675]

- Baltasar de Echave Orio, siglo XVII, Galerías de la Profesa, México D.F., México.
- Anónimo mexicano del siglo XVIII, Museo de América, Madrid, España.
- Nicolás Rodríguez, 1714, Catedral, México D.F., México.
- Anónimo limeño? del siglo XVII, monasterio de la Concepción, Lima, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio de Santa Teresa, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, Museo de Arte Religioso, Cuzco, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVIII, iglesia, Acomayo, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, iglesia, Urubamba, Perú.
- Anónimo cuzqueño del siglo XVII, monasterio del Carmen de San José, Santiago, Chile.

[671] *Op. cit.*, Libro tercero, p. 166.
[672] *Op. cit*, tomo I, p. 309.
[673] Lc. 5, 1-11.
[674] En la tarja que sostiene un angel niño se lee: *El primero Apostol S. Pedro Admirado todo el Pueblo Prorumpio* [sic] *a estas palabras que Cristo nacio de la Santa Virgen.*
[675] Hch. 12, 3-11.

Bibliografía

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES: *Documentos de Arte Argentino*, Buenos Aires [1939-1947].

- *Documentos de arte colonial sudamericano*, Buenos Aires [1943-1960].
- *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires [1982-1988].
- *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles, Provincia de Corrientes*, Buenos Aires [1982].
- *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles, Provincia de Salta*, Buenos Aires [1988].
- *Patrimonio artístico nacional, Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*, Buenos Aires [1991].
- *Patrimonio artístico nacional. Inventario de bienes muebles, Ciudad de Buenos Aires, I*, inédito.

America. Bride of the Sun, 500 years Latin America and Low Countries. Royal Museum of Fine Arts, Amberes [1992].

Anales del Museo de América, Museo de América, Madrid, 1993-1995.

ANGULO IÑÍGUEZ, DIEGO: *Historia del Arte Hispanoamericano*, Salvat Editores S.A., Barcelona-Madrid, 1955.

Arte Colonial en Ecuador (Siglos XVI-XVII), (Siglos XVIII-XIX), Salvat Editores Ecuatoriana S.A., Quito, [1985].

AZCÁRATE o.s.b., P. ANDRÉS: *La flor de la liturgia*, Editorial Litúrgica Argentina, Buenos Aires [1932].

BAER, KURT: *Painting and Sculpture at Mission Santa Barbara*, Academy of American Franciscan History, Washington D.C. [1955].

BARDI, P.M.: *História da Arte Brasileira*, Ediçoes Melhoramento, San Pablo [1975].

BENOIT, P. y BOISMARD, M-E: *Synopse des quatre Évangiles en français, Avec parallèles des apocryphes et des Pères*, Les Éditions du Cerf, MCMLXV.

Biblia de Jerusalén: Desclée de Browers, Bruselas, 1967.

BLUNT, ANTONY: *Nicolas Poussin*, Phaidon, Londres, 1966.

BOULTON, ALFREDO: *Historia de la Pintura en Venezuela*, Tomo I, Época colonial, Caracas, Venezuela, 1964.

BUENAVENTURA, SAN Seráfico Doctor: *Meditaciones de la vida de Cristo*, Madrid, 1893.

CAMON AZNAR, JOSÉ: *La Pasión de Cristo en el arte español*, Serie Cristológica, Tomo III, B.A.C., Madrid, MCMXLIX.

CARDUCHO, VICENTE: *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid 1979.

CARRILLO Y GARIEL, ABELARDO: *Grabados de la colección de la Academia de San Carlos*, UNAM, México, 1982.

CASTEDO, LEOPOLDO: Catálogo de la exposición *"The Cuzco Circle"*, The center for Inter-American Relations, The American Federation of Arts [Nueva York], 1976.

Catedral de México, Patrimonio Artístico y Cultural, con la colaboración de Nelly Sigaut, Magdalena Venceo, Rogelio Ruiz Gomar, Isabel Estrada y Gustavo Curiel, coordinados por Esther Acevedo, Secretaria de Desarrollo Humano y Ecología, México, 1986.

Celestiales Revelaciones de Santa Brígida, Princesa de Suecia, Aprobadas por varios Sumos Pontífices y traducidas de las más acreditadas ediciones latinas por un Religioso Doctor y Maestro en Sagrada Teología, Madrid, 1901.

CAULIBUS, JUAN de: *Ver.* SAN BUENAVENTURA, Seráfico Doctor.

CERQUEIRA FALÇAO, EDGARD de: *Reliquias da Terra do Ouro*, São Paulo, Brasil, MCMXLVI.

– *Reliquias da Bahía*, MCMXL.

CIANCAS, MARIA ESTER: *El arte en las iglesias de Cholula*, Sep. Setentas México [1974].

CHACON TORRES, MARIO: *Arte Virreinal en Potosí*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1973.

CHAMPEAUX, GÉRARD de y STERCKX o.s.b., DOM SEBASTIEN: *Introduction au Monde des Symboles*, Zodiaque, MCMLXXII.

XLIV CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS: *Iconografía y sociedad, Arte colonial hispanoamericano*, UNAM, México [1987].

CRUZ DE AMENABAR, ISABEL: *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*, Ediciones Universidad Católica de Chile [Santiago, 1986].

Cuadernos de Arte Colonial, Museo de América, Madrid, 1986-1992.

Cuadernos de Arte e Iconografía, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte "Marqués de Lozoya", Madrid, 1988-1989.

DEL NEGRO, CARLOS: *Contribução ao Estudo da Pintura Mineira*, Patrimonio Histórico e Artístico Nacional, n. 20, Río de Janeiro [1958].

DO PRADO VALLADARES, CLARIVEL: *Nordeste Histórico e Monumental*, Odebrech, Salvador de Bahía, Brasil, 1983.

DUARTE, CARLOS: *Pintura e Iconografía Popular en Venezuela*, Ernesto Armitano, [Caracas, 1978].

DUARTE, CARLOS y GASPARINI, GRAZIANO: *Arte colonial en Venezuela*, [Caracas, 1974].

– *Historia de la iglesia y convento de San Francisco de Caracas*, Banco Venezolano de Crédito, Caracas, 1991.

Escultura en el Perú, Banco de Crédito del Perú, Lima [1991].

Estampas, Cinco siglos de imagen impresa, Madrid, diciembre 1981-febrero 1982. Catálogo de la muestra.

FERGUSON, GEORGE: *Signos y Símbolos del Arte Cristiano*, Emecé, Buenos Aires [1956].

GARCÍA SAIZ, MARÍA CONCEPCIÓN: *La pintura colonial en el Museo de América, (I), La escuela mexicana*, Madrid [1980].

– *La pintura colonial en el Museo de América, (II), Los enconchados*, Madrid [1980].

GIL TOVAR, F. Y ARBELÁEZ CAMACHO, CARLOS: *Arte colonial en Colombia*, Ediciones Sol y Luna, Bogotá, 1968.

GISBERT, TERESA: *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, La Paz, 1980.

GJURINOVIC, PEDRO: *Catálogo de la exposición Pintura Virreinal, siglos XVII y XVIII, Colección Barbosa-Stein*, Buenos Aires. 21 de junio-5 de julio de 1988.

Gloria in Excelsis, The Virgin and angels in viceregal painting of Peru and Bolivia, Catálogo de las exposiciones realizadas en el Center for Inter-American Relations, Nueva York, noviembre-fe-

brero de 1986, Archer M. Huntington Art Gallery, University of Texas at Austin, marzo-mayo de 1986 y Center for Fine Arts, Miami, mayo-julio de 1986.

GÓMEZ HURTADO, ALVARO Y GIL TOVAR, FRANCISCO: *Arte virreinal en Bogotá*, Bogotá, 1987.

GRABAR, ANDRÉ: *Las vías de la creación del arte cristiano*, Madrid, 1985.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, Cte. de: *Guide de l'art chretien. Études d'esthétique et d'iconographie*, París, 1872-1875.

GUAMÁN POMA DE AYALA, FELIPE: *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Fondo de Cultura Económica, Lima, 1993.

GUGLIELMI, NILDA: *El Fisiólogo, Bestiario medieval*, Introducción y notas, Eudeba, Buenos Aires, 1971.

GUTIÉRREZ, RAMÓN (Coordinador): *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Manuales de Arte Cátedra, [Madrid, 1995].

HALL, JAMES: *Diccionary of subjects and symbols*, New York, 1974.

HERNÁNDEZ DE ALBA, GUILLERMO, *Teatro del arte colonial*, Bogotá, 1938.

Historia del arte colombiano, Salvat Editores-Colombiana, [Bogotá, 1975].

INFELISE, MARIO Y MARINI, PAOLA: *Remondini. Un Editore del Settecento*, Electa [Milán, 1990].

INTERIÁN DE AYALA, Fr. JUAN: *El pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, Barcelona, 1883.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA: *Inventario del patrimonio artístico mueble, Arequipa*, Lima [1989].

– *Inventario y Catalogación del Patrimonio Artístico Mueble, Cajamarca*, Lima, 1986.

JUÁREZ FRÍAS, FERNANDO: *Retablos populares mexicanos. Iconografía religiosa del siglo XIX*, México, 1991.

JAMESON, MRS.: *Sacred and legendary art*, Longmans, Green and Company, Nueva York, Bombay and Calcuta, 1911.

KELEMEN, PAL: *Baroque and Rococo in Latin America*, The MacMillan Company, New York, 1951.

KNIPPING, JOHN B.: *Icongraphy of the Counter Reformation in the Netherlands*, B. de Graaf-Nieuwkoop, A. W. Sijthoff, Leiden, 1974.

KUBLER, GEORGE Y SORIA, MARTÍN: *Art and architecture in Spain and their American Dominions, 1500 to 1800*, Penguin Books [1959].

KUON ARCE, ELIZABETH: *Pintura cuzqueña, Presentación de la obra de Marcos Zapata*, Cuzco, 1970.

Lecturas de Historia del Arte, EPHIALTE, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1989.

MÂLE, ÉMILE: *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle. Étude sur l'iconographie aprés le Concile de Trente*, París, 1951.

MARCO DORTA, ENRIQUE: *Arte en América y Filipinas*, en Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico, vol. vigésimo primero, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1973.

MATILLA, JOSÉ MANUEL: *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, EPHIALTE, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1991.

MAUQUOY-HENDRICKX, MARIE: *Les estampes des Wierix*, Bruxelles, MCMLXXIX.

MAZA, FRANCISCO DE LA: *Cholula y sus iglesias*, Imprenta Universitaria, México, 1959.
– *El pintor Cristóbal de Villalpando*, INAH, México, 1964.
– *El pintor Martín de Vos en México*, UNAM, México, 1983.
– *El arte colonial en San Luis Potosí*, UNAM, México, 1985.
MEBOLD, K, sdb: *Catálogo de pintura colonial en Chile. Obras de monasterios de religiosas de antigua fundación* [Santiago, 1987].
MESA, JOSÉ de: *Pinacoteca de San Francisco*, La Paz, 1973.
– y GISBERT, TERESA: *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, 1977.
– *Historia de la pintura cuzqueña*, Lima, 1982.
MOLANUS, JOHANNES: *De Historia Sacrarum Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusus*, Lovaina, 1594.
MORALES Y MARÍN, JOSÉ LUIS: *Diccionario de iconografía y simbología* [Madrid, 1984].
MORENO PROAÑO, AGUSTÍN: *Tesoros artísticos. Museo Filanbanco*, Quito, 1983.
MORENO VILLA, JOSÉ: *Lo mexicano en el arte*, México [1948].
MOYSSEN, JAVIER: *Notas en el libro Pintura colonial en México de Manuel Toussaint.*
OLMEDO RIVERO, JESÚS: *Puna, zafra y socavón*, Editorial Popular, Madrid, 1990.
PACHECO, FRANCISCO: *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza*, Madrid, 1866.
PALMA, LUIS DE LA: *Historia de la Sagrada Pasión*, Barcelona, MDCCLXII.
PALOMINO, ASISCLO ANTONIO: *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947.
PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid [1971].
PÉREZ SALAZAR, FRANCISCO: *Historia de la pintura en Puebla*, IIE, México, 1963.
Pintura en el virreinato del Perú, Banco de Crédito del Perú [Lima, 1989].
Pintura virreinal, Banco de Crédito del Perú [Lima, 1973].
PÉREZ URBEL, osb, Fray JUSTO: *Año cristiano* [s.f.]].
PIZANO RESTREPO, ROBERTO: *Gregorio Vázquez y Ceballos*, Ed. Siglo XVI, [Bogotá, 1985].
POST, CHARLES RETHFON: *A history of spanish painting*, Harvard University Press, 1935.
PUENTE sj, P. LUIS DE LA: *Vida Maravillosa de la Venerable Virgen doña Marina de Escobar natural de Valladolid sacada de lo que ella misma escribió en orden de sus Padres Espirituales, y de lo que sucedió a su muerte. Escrita por el venerable Luis de la Fuente de la Compañía de Jesús su confesor.* [Falta pie de imprenta].
PULECIO MARIÑO, ENRIQUE: *Museos de Bogotá*, Villegas Editores, Bogotá [1989].
Real Colección de Estampas de San Lorenzo del Escorial, Edición de Jesús María González de Azcárate, EPHIALTE, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1993.
RÉAU, LOUIS: *Icongraphie de l'art chrétien*, Presses Universitaires de France, París, 1955.
RESTREPO URIBE, FERNANDO, GIL TOVAR, FRANCISCO y GARRITO, FERNANDO: *Los Figueroa*, Villegas Editores, Bogotá, 1986.
RIBERA, ADOLFO LUIS Y SCHENONE, HÉCTOR: *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1948.
RICCIOTTI, GIUSEPPE: *Vida de Jesucristo*, Barcelona [1960].
RIPA, CESARE: *Iconología*, Akal, Madrid, 1987.
RIVADENEYRA, PEDRO DE: *Flos Sanctorum*, Madrid, 1717.
RUIZ GOMAR, ROGELIO: *Luis Juárez, su vida, su obra.* UNAM, México, 1987.
SAJONIA, LUDOLFO de: *Vida de Nuestro Adorable Redentor Jesucristo*, notas por Juan Dadreo, traducida y aumentada por Antonio Roselló y Sureda, Madrid, 1847.

SÁNCHEZ CANTÓN, FRANCISCO JAVIER: *Nacimiento e Infancia de Cristo*, Serie Cristológica, Tomo I, B.A.C., Madrid, MCMXLVIII.
– *Cristo en el Evangelio*, ibíd, MCML.
SANTOS OTERO, AURELIO de: *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid, MCMLXXV.
SAVARESE, GENNARO Y GAREFFI, ANDREA: *La letteratura delle immagini nel cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma, 1980.
SEBASTIÁN, SANTIAGO: *Catálogo de la muestra Arte Religioso en Popayán*, Museo de Arte Religioso, Bogotá, febrero-junio de 1986.
– *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, [Madrid, 1990].
– *El barroco iberoamericano*, Editorial Encuentro, Madrid, 1990.
– *Iconografía e iconología del arte novohispano*, Grupo Azabache, México, 1992.
SEBASTIÁN LÓPEZ, SANTIAGO, MESA FIGUEROA, JOSÉ Y GISBERT, TERESA: *Arte iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, Summa Artis, Historia General del Arte, vols. XXVIII y XXIX, Espasa Calpe S.A., Madrid, 1985.
SILVA-NIGRA osb, DOM CLEMENTE: *Costructores e artistas do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro*, Tipografía Beneditina Ltda, Salvador, Bahia, 1950.
The Ilustratred Bartsch, Nordtherlandish Artist, Edited by Leonard J. Slatkes, Abaris Books. Nueva York [1978].
TORD, ENRIQUE: *Arequipa artística y monumental*, Banco del Sur del Perú, Lima, 1987.
TOUSSAINT, MANUEL: *La pintura en México durante el siglo XVI*, México, 1936.
– *Pintura colonial en México*, UNAM, México, 1982.
TOVAR DE TERESA, GUILLERMO: *Pintura y escultura del Renacimiento en México*, México, 1979.
VARGAS op, JOSÉ MARÍA: *Arte religioso ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1956.
VARGAS LUGO, ELISA: *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, UNAM, México, 1982.
– y VICTORIA, JOSÉ GUADALUPE: *Juan Correa, su vida y su obra*, UNAM, México, 1935-1985.
VELÁZQUEZ CHAVES, AGUSTÍN: *Tres siglos de pintura colonial mexicana*, Editorial Polis, México, 1939.
VORÁGINE, SANTIAGO de la: *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, Madrid [1982].
WINTERSWYL, LUIS A.: *La Resurrección*, Herder y Cía, Friburgo de Brisgovia, Alemania [1941].