



CRISTO ESCARNECIDO

.....

U UPAEP

**MUSEO
UPAEP**

RELACIONarte

desde
la práctica
curatorial



DIRECTORIO

Emilio José Baños Ardavín
Rector

Mariano Sánchez Cuevas
Vicerrector Académico

Jorge Medina Delgadillo
Vicerrector de Investigación

Luis Fernando Roldán de la Tejera
**Director de Formación,
Cultura y Liderazgo**

Evelin Flores Rueda
Directora del Museo UPAEP

Mariana Cruz Ugarte
Coordinadora de Museo UPAEP

COMITÉ DE PUBLICACIÓN

Evelin Flores Rueda
Mariana Cruz Ugarte
Claudia Cristell Marín Berttolini

COLABORADORES

Gabriela Estephania Sánchez Angulo
Diseño editorial

ÍNDICE

**Estuve en la cárcel y vinisteis a verme,
estuve preso y me visitaron**
David Sánchez Sánchez

Cristo escarnecido, ¿Qué ver, cómo ver?
Agustín René Solano Andrade

**El Divino Preso:
Tres episodios bíblicos con un mismo nombre.**
Mtro. Daniel González Martín del Campo

Cristo en la cárcel de Caifás: mirar desde la tradición
Alejandro Julián Andrade Campos

El reloj de la Pasión en el paisaje religioso angelopolitano
Jesús Joel Peña Espinosa

Vulnerabilidad de Cristo en la Pasión
*María José Avendaño Fernández y
Claudia Cristell Marín Berttolini*

**El castigo corporal en el Derecho Romano de frente a la
Pasión de nuestro Señor Jesucristo**
Fernando Méndez Sánchez y Gabriel Nopal Alemán

**Cruz y flagelo: Arte evangelizador y
su presencia urbana en Puebla**
Rodrigo Rojano Robledo

**Los bienes muebles y sus historicidades:
el cómo la historia de una obra influye en su conservación**
María de los Ángeles Rodríguez Elizalde

La evolución de los lienzos hacia nuevos espacios del culto
Alejandro Serrano Núñez

HOJA LEGAL

RELACIONARTE DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL. Año 5, n.º5, agosto 2025, es una publicación anual como una iniciativa para fomentar la formación en investigación multidisciplinaria sobre las obras pertenecientes a las colecciones de Museo UPAEP. Editada por la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, A. C., Calle 21 Sur n.º 1103, Col. Santiago, C. P. 72410, Puebla, Pue., México. Teléfono +52 (222) 2465854. Página electrónica: upaep.mx/museo. Editor responsable: Evelin Flores Rueda. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: En trámite, ISSN: 04-2023-041915252900-102, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Mariana Cruz Ugarte, Coordinación de Museo UPAEP, Museo UPAEP, calle 21 Sur n.º 1103, Col. Santiago, C. P. 72410, Puebla, Pue., México. Última actualización, 25 de agosto 2025. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin la autorización expresa del editor. Se puede utilizar la información de la misma siempre que se cite la fuente.





José Juárez, Escamio de Cristo, 1646, en Alcalá, Luisa Elena, & Brown, Jonathan, Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820 (Madrid: Ediciones El Viso-Banamex, 2014)

Estuve en la cárcel y vinisteis a verme, estuve preso y me visitaron

David Sánchez Sánchez
Profesor-Investigador
Facultad de Humanidades, UPAEP

Una de las situaciones en donde los humanos nunca querríamos proyectarnos es en un lugar privado de libertad, especialmente ante una presunción de inocencia, que podría referirse como una cárcel o un calabozo. Esta obra, Cristo escarnecido, nos sitúa como espectadores en la Casa de Caifás, actual Iglesia de San Pedro en Gallicantu en la ladera oriental del Monte Sión en Jerusalén. No somos en esta acción nada distantes ni estamos ocultos pues nos encontramos frente a frente con el sufrimiento de Cristo en una estancia lejos de la vista de la gente común. En ese lugar Cristo fue cegado y atado, pero siguió siendo consciente de las tinieblas de las sombras y de la muerte que lo acecharon, enfrentándose a la humillación de sus captores:

...ya era pasada la medianoche, determinaron los del concilio, que mientras dormían quedase nuestro Salvador a buen recado y seguro de que no huyese hasta la mañana. Para esto le mandaron encerrar atado como estaba en un sótano que servía de calabozo para los mayores ladrones y facinerosos de la república. Era esta cárcel tan oscura que casi no tenía luz y tan inmundicia y de mal olor que pudiera infestar la casa, si no estuviera tan tapada y cubierta, porque había muchos años que no la habían limpiado ni purificado, así por estar muy profunda como porque las veces que servía para encerrar tan malos hombres no reparaban en meterlos en aquel horrible calabozo, como a gente indigna de toda piedad y bestias indómitas y fieras.



Ante ese evento se creó una celebración llamada del aposentillo que se instauró en el siglo XVII en el Virreinato de la Nueva España y coincidió con la Semana Santa. Los franciscanos plantearon esta celebración para recordar y acompañar a Jesús en su estancia en prisión. Debemos recordar las palabras de Jesús "...estuve en la cárcel y vinisteis a verme". El asistente a esta representación es invitado a reflexionar sobre la misericordia y la sensibilidad hacia los encarcelados como una forma de servir a Cristo.

...Mirar a Cristo en el calabozo. El episodio del aposentillo proviene de la Biblia. Según los evangelios sinópticos, los soldados arrestaron a Jesús y lo llevaron ante Caifás. El sumo sacerdote, en acuerdo con el Sanedrín, buscaba falsa evidencia contra Jesús para poder condenarlo a muerte. Tras un breve interrogatorio, a Jesús se le declaró culpable de blasfemia; los asistentes al juicio lo humillaron e hirieron físicamente. Este episodio se enriqueció con la exégesis del primer patriarca de Venecia, Lorenzo Justiniano (1381-1486). En De triumphali Christi, el teólogo describió el calabozo como un sitio lúgubre, invadido por el irrespirable olor de la inmundicia conservada en su interior. En ese lugar, una multitud de hombres rodeó a Jesús y le ató las manos en la espalda; así se cumplía, según Justiniano, la profecía del Salmo 87: "En una fosa profunda me han dejado, en las tinieblas de las sombras y la muerte".

En esta representación del Museo UPAEP nos encontramos frente a tres personajes que son en ese momento incapaces de amar y perdonar incluso a quien no cometió pecado alguno según la tradición devocional católica. En el centro de la pequeña estancia carcelaria está Jesús con los ojos vendados y las manos atadas a su espalda, mientras las otras personas se ubican en torno a él con afán de atormentarlo de diversas formas. No se corresponde esta escena con el momento en que unos soldados romanos humillan a Cristo tras ser flagelado. En nuestro caso, sometido con violencia, la figura de Cristo está con una soga al cuello y atado a una media columna. La soga alrededor del cuello le obliga a inclinar la cabeza mirando hacia el suelo.

El espectador imita en su posición a uno de los ángeles que la tradición fijó que se ofrecieron salvar a Cristo de dicho pesar y que este rechazó, iniciando entonces una serie de cánticos para acompañarlo y consolarlo. De este modo somos la contraparte de los tres sayones. Los gritos y el dolor encuentran en nosotros, al otro lado del lienzo, una respuesta contraria, la de los cánticos litúrgicos devocionales y oraciones ante la misericordia

con alabanza y amor. El espectador le ofrece a Cristo ser testigo de su sufrimiento para desagraciarlo. Estando Cristo atado a la media columna en medio del pequeño calabozo, su rostro sereno mantiene un punto de clara iluminación diferenciada del resto haciendo que centremos nuestra mirada en su persona evocando pureza. En las fechas de celebración el escenario (en nuestra realidad, al otro lado del cuadro) rememoraba inicialmente la oscuridad, la nocturnidad, la estrechez y la solemnidad para dar paso a continuación a los cánticos, oraciones, velas de luminosidad, ofrendas y espíritu de salvación. El castigo y la represión que se ejerce en la escena no elimina la fortaleza asociada a la inocencia de Cristo. San Pablo citó:

“El amor disculpa sin límites, confía sin límites, espera sin límites, soporta sin límites”: En amor profundo, fundo, de desagraciarte, arte, que sin que aparte, parte, al lugar inmundo, mundo.

Cristo se hace visible ante nosotros como ejemplo y modelo de un verdadero amor ante los que sufren. Dentro de las dificultades nos encerramos nosotros mismos espiritualmente en un sótano como el que contemplamos en la obra evocando nuestra vida en ese momento como una procesión o letanía de sufrimientos ante nuestras debilidades. Con nuestras flaquezas e incluso sufriendo injurias, Cristo nos anima a que sean precisamente esos instantes nuestros mayores momentos de fortaleza:



Alberto Durero, grabado de La pequeña Pasión, Cristo burlado por los esbirros, siglo XVI, xilografía a fibra; 126 x 99 mm, Biblioteca Digital Hispánica.

...con sumo gusto seguiré gloriándome sobre todo en mis flaquezas, para que habite en mí la fuerza de Cristo. Por eso me complazco en las injurias, en las necesidades, en las persecuciones y las angustias sufridas por Cristo; pues cuando soy débil, entonces es cuando soy fuerte.

Esta obra necesita, especialmente en Semana Santa, de un espectador que sea conocedor de su iconografía que por tanto active una transformación de la propia representación pictórica en donde dejemos de apreciar solo tinieblas, hedor, sufrimiento y angustia para ser agentes activos de encontrar en todo ello la misericordia de Dios, la paciencia, la amabilidad y el amor. Estamos participando ante el lienzo de la propia presencia divina.

Los tres esbirros de la escena se reparten los agravios entre el que le anudó fuertemente la



venda mientras le sostuvo con una de sus manos, el que tiró de la soga o correa intentando gobernar al Rey de reyes y el que apresó a Cristo por el hombro derecho mientras pretendió agredirle con un paño mojado. Varios brazos de los esbirros parece que se han paralizado en el momento de la representación más que estar en acción de movimiento. La beata María de Ágreda tuvo una visión de este momento y cita al respecto:

... Desataron al divino Maestro de la peña donde estaba amarrado y le pusieron en medio del calabozo, vendándole los sagrados ojos con un paño, y puesto en medio de todos le herían con puñadas, pescozones y bofetadas, uno a uno, cada cual a porfía, con mayor escarnio y blasfemia, mandándole que adivinase y dijese quién era el que le daba... Callaba el Cordero mansísimo a esta lluvia de oprobios y blasfemias, y Lucifer, que estaba sediento de que hiciese algún movimiento contra la paciencia, se atormentaba de verla tan inmutable en Cristo nuestro Señor, y con infernal consejo puso en la imaginación de aquellos sus esclavos y amigos que le desnudasen de todas sus vestiduras y le tratasen con palabras y acciones fraguadas en el pecho de tan execrable demonio. No resistieron los soldados a esta sugestión y quisieron ejecutarla. Este abominable sacrilegio estorbó la prudentísima Señora con oraciones, lágrimas y suspiros y usando del imperio de Reina, porque pedía al eterno Padre no concurriese con aquellas causas segundas para tales obras, y a las mismas potencias de los ministros mandó no usasen de la virtud natural que tenían para obrar. Con este imperio sucedió que nada pudieron ejecutar aquellos sayones de cuanto el demonio y su malicia en esto les administraban, porque muchas cosas se les olvidaban luego, otras que deseaban no tenían fuerzas para ejecutarlas, porque quedaban como helados y pasmados los brazos hasta que retrataban su inicua determinación. Y en mudándola volvían a su natural estado, porque aquel milagro no era entonces para castigarlos, sino para sólo impedir las acciones más indecentes y consentir las que menos lo eran, o las de otra especie de irreverencia que el Señor quería permitir.

Por tanto, esta obra y la imagen del sufrimiento de Cristo mientras los sayones le agreden y se ven parcialmente paralizados ante el intento de desnudarle, nos invitan a entrar en acción y movimiento, aunque sólo sea de manera espiritual, para desagraviarle y pedir misericordia para todos aquellos inocentes y arrepentidos que siguen a Cristo y sufren estando privados de su libertad, pero nunca privados de su dignidad.





Cristo escarnecido

¿Qué ver, cómo ver?

Agustín René Solano Andrade
Profesor-Investigador
Facultad de Ciencias de la Comunicación, BUAP

Uno de los aspectos que nos preocupa cuando estamos ante una obra pictórica es el de saber qué ver en ella o cómo verla, esto es, cómo entablar un diálogo con uno mismo o con otra persona al detenerse frente a dicho objeto, precisamente lo que ahora nos sucede con la obra denominada Cristo escarnecido. Si no tengo conocimientos especializados sobre ella; si no estoy obligado a saber lo que hay detrás de su factura o creación; si no pertenezco al fenómeno cultural del que proviene, ¿cómo debo verla?, ¿cómo interesarme en ella?; si es la primera vez que me enfrento a ella, ¿cómo organizo lo que sé sobre este tipo de objetos o bien, lo que me indica la propia obra?.

Propongo que una manera de empezar es reconociéndola como un objeto creado por un grupo social particular, en un momento preciso y en un lugar específico, un contexto; un escenario, que, de primera instancia, deviene de las personas que intervinieron en la producción de dicho objeto; esto es, una mirada, entre muchas otras perspectivas disciplinares, que nos reúne como sujetos en una sociedad donde la creación de ciertos artefactos tiene sentido para ella misma, en su cultura.

¿Por qué es importante lo anterior o qué tratamos de establecer con ello? Lo que se busca es formar un vínculo común básico para dar razón a lo producido humanamente en nuestro propio contexto, esto es, un primer acercamiento que puede establecerse frente a un objeto que desconocemos desde un ámbito especializado y al que no estamos obligados, es reconocerle como un artefacto cultural, un elemento que tiene sentido en un entramado o escenario particular donde las personas, como conjunto social, establecen relaciones significativas con dichos elementos. Geertz nos diría que “la cultura consiste en estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas [...]” como el lienzo del que hablamos ahora.



Dicho lo anterior, dando por hecho que esta obra pictórica fue creada en un momento y espacio específicos por personas como nosotros, quienes también produjeron objetos significativos para y en su vida cotidiana, podemos formular una serie de preguntas para abrir un diálogo con la pintura, por ejemplo: para qué se hizo, cuál era su propósito, en dónde debió estar ubicada, era para un lugar público o privado, por qué las personas necesitaban algo así, qué tipo de personas necesitarían este lienzo, etc.; incluso, podemos establecer cuestionamientos desde nuestro propio contexto o experiencia: qué significa para mí esta pintura, en dónde la ubicaría dentro de mi espacio social, la tendría en mi casa, sería parte de un conjunto de obras semejantes, cuáles, qué función tendría en mi vida o en la de un grupo al que pertenezco, entre muchas otras.

Hasta el momento, a pesar de que no hemos hablado directamente del lienzo que nos ocupa, hemos establecido un diálogo posible con el mismo, para poder adueñarnos de él desde nuestra experiencia. Ahora propongamos otra forma de verle y dialogar desde lo pictórico, que puede aplicarse a otros objetos similares: su diseño o composición formal, que no es otra cosa que la manera en cómo se estructuran los elementos en el espacio de la obra para dar sentido a la misma y generar un discurso.

Susan Woodford establece cuatro formas para mirar una obra, entre las que menciona que “un análisis formal del diseño de un cuadro suele ayudarnos a comprender mejor su significado y a percibir algunos de los recursos que el artista utiliza para conseguir los efectos deseados”, como que el discurso visual sea expresado en la propia obra. Sin embargo, también existen otras miradas desde la disciplina del Diseño que nos pueden acercar a esta manera de entender la composición de un objeto pictórico, como la de Wucius Wong, quien establece una serie de estrategias de diseño para acomodar los elementos o definir en dónde pueden ubicarse éstos para conseguir una comunicación efectiva del discurso visual.

Para dar paso a esta manera de acercarse a la obra pictórica, primero hemos de establecer una retícula imaginaria sobre la pintura, algo que se presupone hacen los artistas o creadores para comprender el espacio que utilizarán y de esta manera poder colocar los elementos en dicho espacio. Sería estupendo poder conocer la retícula original que cada artista pensó o diseñó para cada una de sus obras porque nos daría la información precisa de lo que buscamos; sin embargo, podemos establecer una retícula básica general que nos permita entender la composición.



Dicha red se ve materializada en nuestra figura 1 y, como puede observarse, se compone de líneas -anaranjadas-, horizontales, diagonales y verticales, que abarcan los puntos centrales y de las esquinas del formato en donde se inserta la escena del cuadro.



Figura 1 Reticula básica de la pintura

Esquematzación: Agustín Solano

De entrada, podemos observar cómo la escena que se desarrolla en la pintura está inserta en el rombo de nuestra retícula, permitiendo que la mirada se centre en ella, en los personajes y en lo que sucede, dando énfasis a uno de los personajes que se encuentra ubicado sobre la línea central vertical. La agrupación es uno de los recursos que propone Wong en la disposición de los elementos. Dentro de esta manera de acomodarlos, podemos notar que, en el rombo superior de menor tamaño, e inserto en el mayor, se disponen tres de los personajes, dos de ellos sobre las líneas diagonales y el de la línea central vertical que ya hemos mencionado; lo que reitera el uso de una estructura que ordena lo que vemos. La red que hemos trazado evidencia lo anterior y, también, otros aspectos que, sin ella, no lo son tanto. Aquí hay que atender, de primera instancia, cómo este ejercicio nos muestra lo que, por parte de quien hizo la obra, terminó decidiendo, con respecto a los elementos y su

disposición, distintas estrategias compositivas. Es importante porque esas decisiones ayudan a entender el discurso pictórico, lo que se quiere decir o mostrar. En este caso, ya hemos visto cómo se le da énfasis a un personaje por la disposición de los elementos. Hay que pensar, entonces, más allá de la narrativa establecida por el suceso que se muestra, en cómo se puede o debe hacerse visible lo que debe decirse; por ello hay que pensar en el tamaño, la forma, el color, el espacio, la dirección, posición y peso visual de cada elemento, lo que Wong llamaría los elementos visuales y de relación. Detengámonos a pensar qué haríamos nosotros con lo que vemos, si lo hubiéramos diseñado de la misma manera que como está plasmado o qué cambios habríamos hecho, compositivamente hablando; sin dejar de recordar lo primero que dijimos, que este objeto es un artefacto cultural que atiende a un contexto específico y que ello incluye las normas para la proyección y hechura del mismo.

Otro recurso visual que el autor decidió -el de la similitud-, es que los sujetos que están alrededor del personaje del centro tuvieran un aspecto parecido en el rostro para reforzar una agrupación o identificarlos distintivamente y enfatizar al personaje central, más allá de que las posturas y vestimentas de los personajes también robustecen dicha diferencia.

Hemos agregado un par de líneas paralelas -horizontales y verticales- (figura 2) a la retícula básica para visibilizar de manera precisa un par de situaciones en el ejercicio que estamos realizando.

Ahora es más evidente el recurso de simetría que se usó en la parte superior de la estructura compositiva y que, para disimularla, para hacer más natural al espectador la escena, se agregan líneas verticales con la colocación del muro trasero en la habitación en donde se desenvuelve la narrativa de la obra.

También podemos notar que, quien pintó la obra, usó otra estrategia para destacar al personaje principal al decidir cambiar el tono cromático de la piel en contraste con respecto a los demás personajes. Hay que pensar que pudo usar el mismo tono para todos los personajes, pero lo hecho le ayuda crear una diferencia visual y, por lo tanto, temática. Tampoco es gratuito que, en el área central del recuadro C, haya algunos objetos que ayudan a dar equilibrio al peso visual de la pintura. Se quiere subrayar que cada una de las decisiones tomadas

por quien creó el lienzo, están calculadas para que la idea que quiere transmitirse, conforme el discurso visual como parte de la especialización del lenguaje que es depositada en la pintura con conocimiento de causa. Uno debe preguntarse -también-, cuando está frente a estos artefactos, por qué no uso o hizo tal cosa en la disposición de los elementos o estructura del formato, pues ello puede darnos pistas del contexto en que fue creado y de las normas a las que el objeto estaba sujeto y, por lo tanto, sus creadores.

A través del análisis de la estructura compositiva de un artefacto cultural pictórico, podemos observar la obra y dialogar con ella desde una perspectiva que nos muestra las decisiones de quien la elaboró para exponer un discurso desde lo visual, incluso nos ayuda a reconocer el mismo cuando éste se repite en ese sentido; de esta forma es que identificamos una Última cena o una Anunciación.

La relación con una obra debe ser rica y variada desde las diversas perspectivas -especializadas o no- que se establezcan, por ello es que el diálogo en el arte no es subjetivo, ya que se ciñe a un conjunto de conceptos establecidos por los diversos actores que intervienen y que discuten sobre el mismo objeto, reconociendo las relaciones de los otros como válidas y variables, justo por su particularidad.



Figura 2 Retícula de la pintura, con líneas paralelas

Esquemmatización: Agustín Solano



Dolorosa postura con que fuè atormentado nuestro Redemptor, en la carcel de Cayfas.

El Divino Preso: Tres episodios bíblicos con un mismo nombre.

Mtro. Daniel González Martín del Campo .

Entre las imágenes religiosas que gozan de mayor devoción en el mundo hispánico, destaca algunas que pudiéramos clasificar dentro del género del “Divino Preso”. Con este título genérico se engloban imágenes de 3 momentos distintos del juicio de Jesús: En primer lugar, las que muestran a Jesús atado a una columna en el calabozo de Caifás, seguido por las que lo representan atado a una columna en el pretorio romano siendo flagelado, y finalmente, un tercer grupo de imágenes muestran a Jesús en el momento de recibir las burlas de los romanos quienes lo coronaron de espinas y le colocaron un manto o siendo presentado por Poncio Pilatos a la multitud que pidió fuera crucificado.

Mientras que parecería más evidente que las del primer grupo deberían de ser tituladas “Divino Cautivo” por ser el momento justo en que Jesús se encuentra preso, y se mantiene así durante la noche, en la devoción popular los tres grupos han recibido el nombre de “Divino Preso” aunque representen eventos distintos. A este primer grupo, que a diferencia del segundo y el tercero no recibe un nombre distintivo, pertenece la pieza del Museo UPAEP sobre la que versan estos artículos, y mientras que el del Dr. David Sánchez profundiza en el contexto del evento retratado en la pintura, el objetivo de este es hacer un recorrido de los tres grupos, y presentar algunas de las imágenes devocionales más importantes en el mundo hispánico.

El primer grupo: Jesús en la casa de Caifás.

La prisión de Jesús en la casa de Caifás es un tema poco tocado por los Evangelios, en Juan solo dice que Anás lo envió atado a Caifás y que de ahí fue llevado al pretorio, mientras que Marcos y Mateo solo refieren que fue

llevado directo a casa de Caifás y de ahí atado y entregado a Pilatos. Es Lucas quien más se refiere al tiempo de Jesús en la casa de Caifás soportando injurias de parte de sus captores durante la noche al decir que: “Los hombres que custodiaban a Jesús lo ultrajaban y lo golpeaban; y tapándole el rostro, le decían: «Profetiza, ¿quién te golpeó?». Y proferían contra él toda clase de insultos.”



Figura 1. José de Paez, El Señor del Aposentillo, s. XVIII en VOGT Auction “LOT #11: 18th C. Mexican Retablo, Señor del Aposentillo, Joseph de Paez (1720-1790, Mexico)”. Recuperado el 18 de julio de 2025 de <https://vogtauction.com/auctions/hecho-en-mexico-oct2023/item/18th-c-mexican-retablo-senor-del-aposentillo-joseph-de-paez-1720-1790-mexico>

El primer grupo: Jesús en la casa de Caifás.

La prisión de Jesús en la casa de Caifás es un tema poco tocado por los Evangelios, en Juan solo dice que Anás lo envió atado a Caifás y que de ahí fue llevado al pretorio, mientras que Marcos y Mateo solo refieren que fue llevado directo a casa de Caifás y de ahí atado y entregado a Pilatos. Es Lucas quien más se refiere al tiempo de Jesús en la casa de Caifás soportando injurias de parte de sus captores durante la noche al decir que: “Los hombres que custodiaban a Jesús lo ultrajaban y lo golpeaban; y tapándole el rostro, le decían: «Profetiza, ¿quién te golpeó?». Y proferían contra él toda clase de insultos.”



Figura 2. José de Ibarra, Cristo en la cárcel, s. XVIII en Proyecto ARCA: Cultura visual de las Américas.
Recuperado el 18 de julio de 2025 de <https://arcav1.uniandes.edu.co/artworks/14334>

La casa de Caifás se creyó pérdida durante mucho tiempo, y hasta se llegó a dudar de la veracidad de su localización. Durante muchos años las pruebas más antiguas de su existencia se remontaban a la tradición y a un simple testimonio de un peregrino anónimo quien en el año 333 escribió que: “Cuando subes por Sión para dejar Jerusalén ... Llegas al lugar donde se encontró la casa de Caifás y donde aún se mantiene la columna en que ataron a Jesús para flagelarlo.”

En el sitio descrito anteriormente han habido 4 iglesias distintas, siendo la primera construida en el siglo V y destruida en el siglo VII por la invasión de los persas. El segundo templo duró casi 400 años, habiendo sido construido alrededor del año 628 y destruido por el Califa Hakim en el año 1009. El tercer templo fue construido en el 1102 cuando el territorio era controlado por las fuerzas cristianas que habían salido victoriosas de la Primera Cruzada (1096-1099), y que fue reemplazado por un oratorio en el 1219 antes de ser destruido completamente entre el 1293 y el 1335. El cuarto templo, que es el que llega

hasta nuestros días, fue construido entre 1920 y 1930 por el padre Etienne Boubet, con el nombre de “San Pedro en Gallicantu”, título que hace referencia a que fue en este lugar donde San Pedro negó tres veces a Cristo antes de que cantara el gallo, según Jesús le había sido anunciado pocas horas antes.

Las imágenes de este primer grupo muestran a Jesús ya sea recibiendo las burlas o castigos de los servidores de Caifás, o solo en el calabozo, pudiendo estar o no, atado a una columna. Mientras que en la Nueva España este evento gozó de mucha devoción por medio del “Aposentillo”, son pocas las imágenes devocionales que se mantienen en el actual territorio mexicano. Entre las representaciones pictóricas de este evento que han sido localizadas podemos mencionar las de Cristóbal de Villalpando y de Manuel de Arellano tituladas “Cristo en el aposentillo”, así como el “Señor del Aposentillo” de José de Paez (fig. 1), el “Cristo en la cárcel” de José de Ibarra (fig. 2), y el “Divino Preso y la Flagelación” de José Joaquín Magón.

Lc. 22, 63-65

Saint Peter in Gallicantu, “Archeological site” (s/f). Recuperado el 10 de julio de 2025 de <https://www.stpeter-gallicantu.org/archeological-site.html?lang=en>. Al igual que muchos otros sitios bíblicos, ha habido debates entre los arqueólogos sobre la localización del lugar aunque las excavaciones de 1931 revelaron una serie de cuevas usadas como cisternas, baños, y bodegas que pudieron haber sido también usadas como celdas para prisioneros. Ibidem. Traducción propia. El texto muestra que ya desde el siglo IV había confusión entre las dos columnas a las que fue atado Jesús: la de la casa de Caifás y la del pretorio romano.



Referentes a este evento se encuentran también las representaciones del Divino Cautivo en pintura y en escultura. En pintura, la imagen más representativa es aquella atribuida al madrileño José Antolínez que se encuentra en la capilla de San Pedro al interior de la Catedral de Puebla. (fig. 3) En escultura destacan el Divino Preso del templo de las Clarisas Capuchinas de la Inmaculada Concepción, ubicado en Guadalajara, y el Divino Cautivo de Madrid (fig. 4) que es la imagen que goza de mayor devoción entre las de esta categoría.

Figura 3 (izq.). José Antolínez (atrib.). El Divino Preso. Óleo sobre lienzo. Ca. 1670. Catedral de Puebla. México. en de-Tena-Ramírez, Carmen. (2021). “Marina de Escobar y la difusión de nueva iconografía cristífera en Hispanoamérica”, y Figura 4. (der.) El Divino Cautivo de Madrid. 2024. Fotografía de la Real Hermandad y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús “El Divino Cautivo”. Recuperado el 18 de julio de 2025 de <https://www.divinocautivo.es/portfolio-items/funcion-principal-de-instituto-2024/?portfolioCats=89>



El segundo grupo: La flagelación.

Aunque el episodio de la flagelación de Jesús es relatado con muy pocos detalles por los Evangelios, usualmente limitándose a decir que Pilato entregó a Jesús para que fuera azotado en el pretorio. A pesar de su corta mención, es una de las imágenes más representadas en el arte, inspirado e inspirando a su vez, la devoción popular. A diferencia de la casa de Caifás donde la evidencia arqueológica y la tradición señalan un lugar específico, no ha sido posible identificar a ciencia cierta el lugar que los Evangelios denominan el pretorio, aunque algunos historiadores han reducido las opciones a dos lugares: La Fortaleza Antonia y el Palacio de Herodes.

La flagelación a la que fue sometido Jesús era, según el P. Constancio Cabezón O.F.M., la forma en que Pilato deseaba contentar al pueblo sin llegar a ejecutarlo ya que no lo había encontrado culpable de ningún crimen. Jesús, a diferencia de lo que se hacía usualmente, fue atado a una columna al interior del pretorio romano donde recibió los golpes hasta que los soldados se cansaron. La columna tampoco ha sido identificada completamente ya que existen 2 distintos contendientes: la primera se encuentra en la Capilla de la Aparición en la Basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén, mientras que la segunda se encuentra en la iglesia de Santa Praxedes en Roma.

Entre las representaciones de este grupo, destacan en Europa las pinturas de Caravaggio “Cristo en la columna” y la “Flagelación de Cristo” de Rubens, mientras que en México una de las piezas mejor logradas es la de “Cristo consolado por los Ángeles” (fig. 5) del pintor novohispano Juan Patricio Morlete Ruiz. Entre las esculturas devocionales se distinguen el “Cristo de los Gitanos” de Málaga, el “Jesús Flagelado” de Salamanca, y el “Señor de la Columna” (fig. 6) de San Miguel de Allende.



Figura 5. Juan Patricio Morlete Ruiz, Cristo consolado por los ángeles, s. XVIII, óleo sobre lámina de cobre. Museo Nacional de Arte.

Jn. 19, 1-3; Mt. 27, 26-30; Mc. y Lc. 23, 25. Marcos y Mateo dicen explícitamente que fue azotado mientras que Lucas dice que “lo entregó al arbitrio de ellos.” Manuel Revuelta Sañudo, “La localización del Pretorio” en Estudios Bíblicos 20(3) 1961. 261-317

P. Constancio Cabezón O.F.M. “La flagelación: cómo, cuándo y por qué”. Recuperado el 12 de julio de 2025 de <https://es.catholic.net/op/articulos/7997/cat/123/la-flagelacion-como-cuando-y-porque.html>

Véanse por ejemplo Custodia Terrae Sanctae “Holy Wednesday in Jerusalem: the veneration of the Column” 2020. Recuperado el 12 de julio de 2025 de <https://www.custodia.org/en/news/holy-wednesday-jerusalem-veneration-column/> ; y National Catholic Register “Pilgrims Venerate Relic of Pillar Where Christ Was Scourged” 2015. Recuperado el 12 de julio de 2025 de <https://www.ncregister.com/news/pilgrims-venerate-relic-of-pillar-where-christ-was-scourged>



Figura 6. Señor de la Columna, 2024. Hermandad del Señor de la Columna. Recuperado el 18 de julio de 2025 de https://www.facebook.com/photo/?fbid=881080487393305&set=a.464748952359796&locale=es_LA.

El tercer grupo: El Divino Preso post-flagelación o el Ecce Homo / Vir Dolorum.



Figura 6. El Justo Juez, 2022. Templo de San Roque, Puebla.. Recuperado el 18 de julio de 2025 de <https://www.facebook.com/photo/?fbid=462702732561794&set=a.462702689228465>

En los Evangelios, el momento de la presentación de Jesús al pueblo y su condena aparece en momentos cronológicamente distintos, ya que en Marcos, Mateo y Lucas Jesús es condenado antes de ser flagelado, mientras que en Juan es posterior a ser flagelado. En el Evangelio de Juan también se describen con mayor profundidad los eventos:

“Pilato mandó entonces azotar a Jesús. Los soldados tejieron una corona de espinas y se la pusieron sobre la cabeza. Lo revistieron con un manto rojo, y acercándose, le decían: «¡Salud, rey de los judíos!», y lo abofeteaban.

Pilato volvió a salir y les dijo: «Miren, lo traigo afuera para que sepan que no encuentro en él ningún motivo de condena». Jesús salió, llevando la corona de espinas y el manto rojo. Pilato les dijo: «¡Aquí tienen al hombre!».”

Las representaciones de este tercer grupo son menos consistentes, presentando algunas a Jesús de pie mientras que otras lo representan sentado, algunas lo muestran atado a una columna, y otras sólo con las manos atadas. Estas tres representaciones son de tres momentos de un mismo evento: siendo presentado ante la multitud (de pie), después de ser coronado de espinas pero antes de ser presentado (atado a la columna), o después de ser presentado a la multitud y colocado por Pilato en el estrado (sentado).

Conclusiones:

Las tres grandes categorías de Divinos Presos darían para realizar hasta un libro completo en el que se incluyeran muchas de las destacadas imágenes que por la brevedad de este artículo, han quedado fuera o sólo han sido mencionadas sin que esto les reste valor artístico o devocional. La imagen en particular que nos reúne en esta edición de Relacionarte y que pertenece a la colección del Museo UPAEP es parte de una gran tradición de representaciones pictóricas de uno de los episodios cada vez más desconocidos de la vida de Jesús.

Mientras que las imágenes de su flagelación, o de los eventos posteriores a ella pero antes de la crucifixión, se mantienen dentro de las

Los tres momentos comparten algunas características iconográficas por las que se ha decidido agruparlas: en las tres Jesús ya tiene la corona de espinas, y ha sufrido ya la flagelación, mientras que algunos atributos secundarios como las vestiduras o la caña en su mano pueden estar ausentes. Como se mencionó anteriormente, las imágenes de este grupo son las que tienen una mayor multiplicidad de nombres como el “Ecce Homo”, el “Justo Juez”, “Vir Dolorum”, “Divino Preso/Cautivo”, entre otros, lo que dificulta su categorización.

Entre las imágenes devocionales de esta categoría podemos encontrar la pintura del “Justo Juez” del templo de San Roque (fig. 7), y en bulto a los “Divinos Presos” del Ex-Convento de Santa Clara y del Templo de la Inmaculada Concepción de María del Parral, las tres imágenes resguardadas en la Angelópolis.

devociones más comunes en el cristianismo del s. XXI, las representaciones de Jesús en el Aposentillo son cada vez menos o son adaptadas a otros estilos. Por ejemplo, el Divino Preso del Santuario de Guadalupe en Guadalajara, a pesar de que todo parece indicar que pertenece al primer grupo por la notable ausencia de heridas de espigas, ahora porta una corona de espigas con potencias lo que la cambiaría al tercer grupo y tendría que ubicarse temporalmente como en el momento posterior a la flagelación. Este cambio, fruto sin duda de una sentida devoción popular, no deja de ser una señal sobre la pérdida del conocimiento del Aposentillo y de la estancia de Jesús en la casa de Caifás.

Referencias.

Cabezón, P. Constancio O.F.M. "La flagelación: cómo, cuándo y por qué". 1998. Catholic Net. Recuperado el 12 de julio de 2025 de <https://es.catholic.net/op/articulos/7997/cat/123/la-flagelacion-como-cuando-y-por-que.html>

Custodia Terrae Sanctae "Holy Wednesday in Jerusalem: the veneration of the Column" 2020. Recuperado el 12 de julio de 2025 de <https://www.custodia.org/en/news/holy-wednesday-jerusalem-veneration-column/>

National Catholic Register "Pilgrims Venerate Relic of Pillar Where Christ Was Scourged" 2015. Recuperado el 12 de julio de 2025 de <https://www.ncregister.com/news/pilgrims-venerate-relic-of-pillar-where-christ-was-scourged>

Revuelta Sañudo, Manuel. "La localización del Pretorio" en Estudios Bíblicos 20(3) 1961. 261-317.

Saint Peter in Gallicantu, "Archeological site" (s/f). Recuperado el 10 de julio de 2025 de <https://www.stpeter-gallicantu.org/archeological-site.html?lang=en>

-----"History of the place" (s/f). Recuperado el 10 de julio de 2025 de <https://www.stpeter-gallicantu.org/history-of-the-place-116.html>

Mc. 14,53; 15, 1-15; Mt. 26, 57; 27, 2, 17-30; Lc. 22, 11-24, 63-65; 23, 25; y Jn.18, 24-28; Jn. 19, 1-5, 13





Cristo en la cárcel de Caifás: mirar desde la tradición

Alejandro Julián Andrade Campos
Profesor-Investigador

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego"-BUAP

El concepto de tradición nos permite entender de manera flexible la producción artística de un espacio geográfico determinado, pues en este término se conjuntan una serie de conocimientos y prácticas heredadas que interactúan con su presente, logrando con ello una reinterpretación y transformación continua cimentada en los saberes que han constituido un gusto local o regional. Este proceso que trabaja entre dos pulsiones dicotómicas (pervivencia y cambio), explica las semejanzas narrativas y formales de un conjunto de obras, más allá de las nociones restrictivas de estilo artístico o de escuela. Bajo dicha óptica, es que podemos entender el fenómeno de la ciudad de Puebla como segunda capital artística del virreinato, misma que buscó crear un lenguaje común e identitario en diversas manifestaciones visuales que van desde la arquitectura y la pintura, hasta la platería o la cerámica; su margen de influencia obedeció a la extensión del amplio obispado angelopolitano y a las rutas comerciales que cruzaban o se vinculaban con él.

A partir del segundo cuarto del siglo XVII es que se plantea la construcción de una pintura poblana que busca distinguirse, desde el punto de vista formal, de la hecha en Ciudad de México; esto se debe, principalmente, a que no se han localizado con certeza obras fechadas y firmadas por artistas locales anteriores a la llegada del obispo Juan de Palafox en 1640. El gusto por tonos vibrantes, fuertes contrastes lumínicos, musculaturas marcadas y pinceladas homogéneas que podemos observar en obras de Gaspar Conrado y Diego de Borgraf, son parte de las bases sobre las cuales se fue desarrollando la tradición pictórica regional, modificándose de manera paulatina a partir del diálogo que estableció con artistas y producciones provenientes de otras latitudes, dentro de las cuales destacó por su notable influencia la de la propia capital del virreinato, y aunque nunca buscó imitarla con una fidelidad absoluta, sí absorbió y reinterpretó muchas sus formas ante la llegada de artistas y obras provenientes de ella.

Es desde estas ideas que me propongo hablar del cuadro de Cristo en la cárcel de Caifás, pues ante la falta de firma y de referentes claros para poder atribuirla a un pintor o taller, el marco de la tradición permite situarla en un ambiente artístico concreto, dentro de un espacio y tiempo específicos: la ciudad de Puebla a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. En primer lugar me referiré al pasaje que representa y cuyo origen proviene de los evangelios de Mateo, Marcos y Lucas,

Al respecto del concepto de tradición en la pintura novohispana, consultar: Sigaut, Nelly, "El concepto de tradición en el análisis de la pintura novohispana. La sacristía de la Catedral de México y los conceptos sin ruido", en María Concepción García Saiz y Juana Gutierrez Haces (eds.), *Tradición, estilo o escuela en la pintura iberoamericana. Siglos XVI-XVIII* (México: UNAM, 2004) 207-253. Mues Orts, Paula, "Pintura ilustre y pincel moderno. Tradición e innovación en la Nueva España", en Ilona Katzew (coord.), *Pintado en México, 1700-1790: Pinxit Mexici* (Estados Unidos: LACMA, 2017).

Andrade Campos, Alejandro Julián, "Tradición, intelecto e identidad en la pintura poblana del siglo XVII: el establecimiento de un diálogo pictórico con Cristóbal de Villalpando", en Alejandro Julián Andrade Campos (ed.) *Cristóbal de Villalpando. Esplendor barroco de Puebla* (Puebla: Gobierno del Estado de Puebla: 2018) 77-81.

donde se habla de la manera en la que Cristo fue vendado de los ojos para posteriormente ser golpeado por los esbirros que lo detuvieron, burlándose de su sufrimiento al tiempo de cuestionar su divinidad, pues le increpaban que si era Dios, o le pedían que adivinara cuál de ellos era el que le asestaba los golpes. Aunque las referencias son muy reducidas y brindan pocos detalles, la narrativa fue creciendo a partir de las meditaciones y revelaciones que varios místicos tuvieron en torno a la Pasión de Cristo; entre estos últimos destaca Sor María Jesús de Ágreda, monja española que tuvo visiones acerca de la vida de la Virgen, compendiándola en su famosa *Mística Ciudad de Dios*, libro que gozó de un éxito desbordado en la Nueva España. Gracias a Sor María, es que podemos no solamente tener una descripción más emotiva del pasaje, sino que también tenemos un locus o lugar donde ocurrió: la cárcel de Caifás.

Como podemos observar en la obra, el pintor buscó colocar a los personajes dentro de un espacio cerrado y sombrío que es

dominado por una columna, único elemento arquitectónico representado y que cumple con la función de mantener inmóvil y encadenado a Cristo, recreando con ello el ambiente de una cárcel. A los lados del redentor, quien aparece impasible y con los ojos vendados, un cúmulo de personajes con facciones grotescas y ademanes violentos proceden a agredirlo, destacando la crueldad del que empapa un paño para golpearlo y provocarle mayor dolor. Esta descripción encaja con lo dicho por Ágreda en su texto:

Entraron pues en el calabozo, aquellos ministros del pecado, solemnizado con las ilusiones y escarnios que determinaban ejecutar con el Señor de las creaturas. Y llegándose a él comenzaron a escupirle asquerosamente y darle bofetadas con increíble mofa y desacato. Su Majestad ni abrió su boca ni alzó sus soberanos ojos, guardando siempre humildad en su semblante [...] Desataron al divino Maestro de la peña donde estaba amarrado y le pusieron en medio del calabazo, vendándole los sagrados ojos con un paño, y puesto en medio de todos le herían con puñadas, pescozones y bofetadas, uno a uno, cada cual a porfía, con mayor escarnio y blasfemia, mandándole adivinase y dijese quién era el que le daba [...] Callaba el cordero mansísimo a esta lluvia de oprobios y blasfemias, y Lucifer, que estaba sediento de que hiciese algún movimiento contra la paciencia, se atormentaba de verla tan inmutable...

La narración hecha por la monja no solamente permite tener una escena más descriptiva, sino que da un tono emocional que concuerda con lo plasmado en la obra, donde el gesto de resignación y el hieratismo del cuerpo de Cristo contrastan con el movimiento y los gestos grotescos de sus agresores, dándonos con ello una imagen sensible y conmovedora para el ojo devoto. Esta característica de la *Mística Ciudad de Dios*, hizo que fuera una fuente asiduamente para los pintores, quienes también trabajaban con los recursos emotivos, por lo cual podemos ver que desde el siglo XVII, se convirtió en una fuente común para representar las escenas de la vida de Cristo y María, lo cual es palpable en producciones como las de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando en la ciudad de México, así como José Rodríguez Carnero en Puebla.

En ambas ciudades, su uso alcanzó mayor auge durante el siglo XVIII, siendo utilizado por artistas como José de Ibarra, Miguel Cabrera, José Joaquín Magón y Miguel Jerónimo Zendejas. El texto propició el surgimiento de nuevas iconografías a partir de los pasajes que había

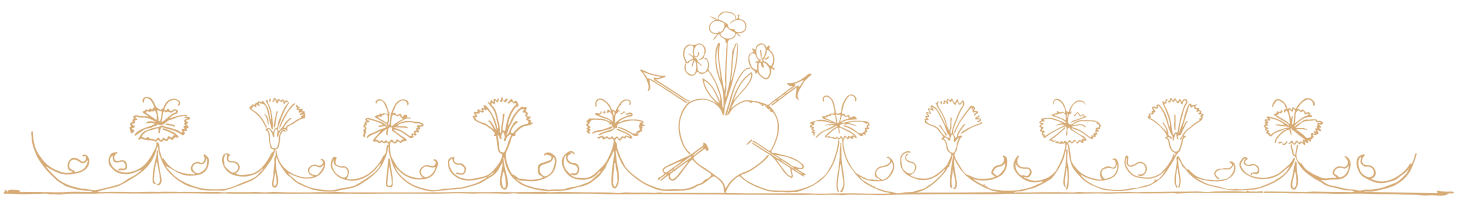
Mateo 26: 67. (Biblia de Jerusalén).

Marcos 14: 65. (Biblia de Jerusalén).

Lucas 23: 63. (Biblia de Jerusalén).

Fernández Gracia, Ricardo, *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del Barroco* (España: Caja Duero, 2003) 43-47.

Ágreda, María de Jesús de, *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María* (Madrid: Monasterio de Monjas Concepcionistas de Ágreda, 2009) 978.



introducido la religiosa, logrando con ello no solamente renovar ciclos pictóricos como los de la Pasión de Cristo, sino generar nuevas composiciones que se fueron incorporando a los repertorios de los talleres y que fueron repetidas por diversos artistas, integrándose con ello a su tradición. Dentro de este tenor, cabe destacar que el uso de determinadas fuentes textuales también se volvió parte de las herramientas utilizadas en los obradores y por lo tanto de los conocimientos que eran heredados por los maestros a los aprendices y oficiales.

Desde el punto de vista formal, la obra destaca por su buena factura, saliendo de los parámetros de “arte popular” con los que está calificada la colección de arte sacro de la UPAEP, a la que pertenece. La destreza del desconocido autor es patente en el labrado de las figuras, la correcta utilización de claros y oscuros para generar planos y profundidad, así como los escorzos logrados en fragmentos específicos, como el pie de Cristo; si bien no estamos ante una obra de extraordinario oficio, sí cumple con la fuerza visual y la capacidad narrativa que exigía tanto el tratamiento del pasaje como el gusto imperante de la época. Aunque la gama cromática es reducida, destaca por la viveza de sus colores, especialmente en sus verdes y ocre, que en combinación con los azules y rosas-violáceos, recuerdan a la pintura poblana de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, como es el caso de obras de Juan Tinoco o Manuel Marimón.

La aplicación del pigmento sobre el soporte también resulta interesante por la soltura del pincel y la mezcla directa de color realizada sobre el lienzo. Para generar los tonos más claros, el artista aplicó pinceladas cargadas de blanco sobre los puntos donde golpea directamente la luz, barriendo el pincel para ir difuminándolo y con ello integrarlo sin generar una mezcla homogénea; este recurso es evidente

al acercarse a la obra, aunque a distancia produce un efecto óptico que brinda una apariencia más acabada. Dicha forma de pintar fue característica de Cristóbal de Villalpando, pues como lo dice la documentación de la época, fue uno de los que introdujo con “ánimo verdaderamente heroico” las mezclas directas en el lienzo; es probable que esta innovación llegara a Puebla y se integrara a la tradición local con el arribo del propio Villalpando, quien entre los años de 1688 y 1689 estuvo en la Angelópolis realizando la decoración pictórica de la cúpula del Altar de los Reyes en la Catedral. No hay que descartar que durante este periodo echara mano de algunos artistas locales para ejecutar

la obra, mismos que asimilarían algunas de sus formas de pintar en pos de generar una unidad visual; la innegable influencia de Villalpando en Puebla es patente en algunas obras de Bernardino Polo, Juan Tinoco, Juan de Villalobos o Miguel de Mendoza.

Otro elemento que me gustaría rescatar es el incipiente uso de la gestualidad, principalmente en los rostros de los verdugos que atormentan a Cristo. Si bien el uso de un repertorio más amplio de emociones se introdujo en la pintura novohispana hasta el segundo cuarto del siglo XVIII –gracias a las conferencias sobre las pasiones del alma de Charles Le Brun– ya desde finales

Fernández, Iconografía, 43-55.

Por ejemplo, la serie de la vida de la Virgen que hizo el pintor para el templo de San Francisco en Celaya.

Entre varias obras, utilizó a Ágreda para su Adoración de los pastores en la parroquia de Santa Prisca en Taxco, Guerrero.

Un ejemplo de ello está en la serie del sacramento del bautismo para la parroquia de Tecamachalco, Puebla.

Verbigracia, la serie de la Pasión de Cristo que hizo para la capilla de Nuestra Señora de los Dolores en Acatzingo, Puebla.

Por ejemplo, la Santa Bárbara del Museo Universitario Casa de los Muñecos.

Un ejemplo de ello lo da en la serie de pasajes de la vida de Cristo de la sacristía de la capilla de Jesús Nazareno en la parroquia de San José, Puebla.

del siglo XVII existía una preocupación por demostrar actitudes, vicios o virtudes a través del movimiento en los rasgos faciales y su deformación. Los esbirros pintados en nuestra obra presentan ojos desorbitados, narices redondas, así como la piel ajada y rojiza, queriendo dar con ello un aspecto grotesco que buscaba reflejar la maldad de su alma y la influencia del demonio sobre ella. Este aspecto se desarrolló de manera más amplia en Puebla a mediados del siglo XVIII con artistas como José Joaquín Magón y, principalmente, con Miguel Jerónimo Zendejas.

Finalmente, cabe destacar que en la mayoría de los casos la escena de Cristo en la Cárcel de Caifás no se representaba de manera exenta, sino como parte de los ciclos que ilustraban la Pasión de Cristo y que ornamentaban tanto espacios arquitectónicos como retablos presididos por una escultura de Jesús cargando la cruz o un crucifijo. Gracias a la secuencia de pasajes, es que el espectador no solamente podía revivir los lances del salvador; sino también conmoverse con ellos y así sentirse arrepentido por sus faltas, mismas que lo habían llevado a su fatal muerte. Más allá de la observación directa y los efectos que ésta producía, dichas obras formaban parte del repositorio mental del devoto, quien al enfrentarse a las meditaciones de la Pasión, recordaba lo pintado para recrearlo en su mente y con ello guiar de manera correcta los ejercicios piadosos que practicaba.

Todo lo aquí expuesto era parte de las herramientas, dispositivos y conocimientos de los pintores, quienes hacían uso de una tradición aprendida tanto en los talleres como a través de la observación de obras y grabados en espacios públicos y privados, siempre tomando en cuenta las innovaciones y tendencias propias de su época y que conformaban el gusto local que ellos mismos formaban y al que también se ceñían, como parte de sus estrategias para lograr el éxito en su entorno social.

Mues Orts, Paula, *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006) 60. Andrade, Cristóbal de Villapando, 116-124.

Mues Orts, Paula, "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados" (Tesis para obtener el grado de doctora en Historia del Arte: UNAM, 2009) 295-342.

Andrade Campos, Alejandro Julián, Miguel Jerónimo Zendejas: vida obra y fama del Fa Presto poblano (Puebla: IMACP, 2024) 91-97.

Al respecto, consultar: Rodríguez de la Flor, Fernando, *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española en los siglos XVII y XVIII* (Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 1996) 55-109.





El reloj de la Pasión en el paisaje religioso angelopolitano

Jesús Joel Peña Espinosa
Investigador
Instituto Nacional de Antropología e Historia

La tradición de establecer con precisión los sucesos ocurridos desde la Última Cena hasta la Deposición de Cristo, generó representaciones del tiempo sacro denominadas “reloj de la Pasión”. Para la meditación espiritual durante el Triduo Sacro, cada escenario del recorrido hecho por Jesús se convirtió en punto referencial para la elaboración de narrativas e imágenes que hicieran sentir a los fieles espectadores de esos acontecimientos y conducir la piedad hacia el dolor y la contrición. Algunas prácticas devocionales hallaron fuerte presencia después de un desarrollo formativo a lo largo de varias décadas, y en ciertos casos luego de algunos siglos.

La escena que el Museo UPAEP analiza en esta entrega de RelacionArte mantiene una línea de comunicación absoluta con las piezas anteriores; esto permite al espectador / lector mirar con mayor profundidad la colección, por la individualidad de cada obra y al mismo tiempo el conjunto en razón de su temática. Es intención de estas líneas proporcionar un escueto contexto de las prácticas que prohicieron la producción de este tipo de pinturas, sea para su colocación en los templos o para la devoción doméstica; por ello asentamos unos apuntes sobre las manifestaciones públicas de las imágenes cristológicas vinculadas a ese reloj de la Pasión: las procesiones cristológicas por las calles angelopolitanas.

Cristo escarnecido en la casa de Caifás

La pintura elegida corresponde al momento en que Jesucristo es objeto de maltrato en la casa del sacerdote judío Caifás. En las distintas colaboraciones que componen este número de RelacionArte se abordan pormenores del óleo, sea por su formalidad, su composición iconográfica, la historia ahí plasmada, la materialidad, etcétera. Nos queda sólo destacar que la escena forma parte de la devoción expresada a través de las “estaciones del Jueves Santo”, que posteriormente se conocieron como la “visita de las siete casas”. Dichas estaciones preceden a la catorcena del Via Crucis, y con ello se completa toda la narrativa del Triduo Sacro, obsequiando al feligrés la posibilidad de la reflexión y oración en cada uno de los momentos pasionarios, desde la cena hasta la expectación del triunfo de Jesús sobre la muerte.

Para documentar el contexto, aludo a una obrita publicada en 1883 en la Imprenta del Colegio Pío de Artes de la ciudad de Puebla, que retomó dos elementos del devocionario del español Miguel Agustín Príncipe: el Santo Via Crucis y Visitas de monumentos para el Jueves Santo. Exhorta a contemplar en la tercera estación del Jueves Santo “...la iniquidad con que todos le condenaron y entregaron como tal a los soldados: se entretuvieron burlando de él como loco, mentecato, escupiéndole, abofeteándole y vendándole los ojos por escarnio, etc., hasta que cansados de maltratarle le tiraron en un aposentillo bajo, oscuro, inmundo...», donde pasó Cristo la noche en soledad, y para mover a la piedad, el autor inquiere al lector: ¿qué pensaría si voy a hacerle compañía y consolarle? ¿qué le diré?



Esta es la línea espiritual que busca suscitar esta escena, comprender el sacrificio de Jesús en razón de su gran amor por el hombre y la injusticia de su padecimiento por las culpas de cada uno. La pintura estaba hecha para ser vista a la luz de estas meditaciones, fuesen leídas o escuchadas por los fieles en el Jueves Santo, en el sobrecogimiento que se procuraba imprimir a los ánimos en esas horas marcadas por el reloj de la Pasión, las cuales conducían a la conclusión de esos momentos y días extraordinarios de penitencia, iniciados desde el Miércoles de Ceniza y cuya manifestación más expresiva sucedía los días viernes.

El ciclo de los viernes de Cuaresma

El culto a Jesucristo en los viernes de Cuaresma forma parte de una tradición muy antigua que, en el caso de la Nueva España, se desarrolló durante siglos y traspasó a las centurias posteriores dibujándose una red de lugares dedicados a Cristo, una compleja “geografía sagrada”. Este Teatro de la Pasión, organizado en diferentes representaciones, aún se mantiene vigente en nuestros días y moviliza a distintas capas sociales dependiendo del contexto urbano o rural del cual se trate. Con mayor claridad, en los espacios de poblaciones medianas y pequeñas, el ciclo activa la economía y forma parte de su identidad. En los pueblos de indios, varios de estos sitios se ubicaron sobre los antiguos centros religiosos mesoamericanos y las rutas de peregrinación contribuyendo a establecer vías comerciales y de comunicación entre las regiones.



Hasta la fecha, existen redes o circuitos de “Cristos hermanos”, cuyas imágenes y templos conmemoran diferentes momentos de la Pasión en una dinámica rotativa. Con el paso de los siglos, alguno prevaleció sobre los demás hasta volverse un importante centro de peregrinación regional, ejemplo es Nuestro Señor de Tepalcingo, en el actual Estado de Morelos, que vinculó áreas donde evangelizaron los frailes agustinos y dominicos. En el centro de México sobresalió el de Chalma, a cargo de los agustinos, cuya fama se extendió atrayendo muchas peregrinaciones; hacia el sur, basta con señalar el ejemplo del Señor de Tila. Existencircuitosrelativamente pequeños, herencia del sistema de doctrinas o parroquias y sus capillas de visita, desde la etapa de evangelización. Se ha denominado a todos estos complejos como “sistema de viernes de cuaresma”.

Los pueblos elaboraron su propio calendario para estas celebraciones, el cual está ligado —con sus propias distinciones— al calendario litúrgico. ¿En qué está ligado? En la organización de los “viernes de cuaresma” a partir de la fecha establecida por la Iglesia para Miércoles de Ceniza. ¿En qué se distingue? En el número de viernes celebrados y la forma de contabilizarlos. Mientras que para la liturgia católica el primer viernes cuaresmal corresponde al de la semana siguiente de la fecha en que ocurrió el Miércoles de Ceniza (por lo tanto hay cinco viernes de cuaresma); para las comunidades el “primer viernes” es el inmediato posterior al día de la ceniza, y así obtienen seis “viernes de cuaresma”, de modo que el sexto coincide con el Viernes de Dolores. Esto muestra la riqueza religiosa del pueblo mexicano que ha sabido adaptar los ciclos rituales a su realidad y necesidades.

La ciudad episcopal y sus circuitos

En la ciudad de Puebla también prevalece el ciclo de los viernes de Cuaresma. Evidentemente es resultado de un proceso transcurrido por casi cinco siglos, con sus respectivos orígenes, competencias, transformaciones, regulaciones eclesiásticas, desplazamientos de unas imágenes por otras y sobrevivencias al período de interdicción sobre las manifestaciones públicas de fe. Las imágenes cristológicas de este circuito son las siguientes:

- Primer Viernes: Nuestro Padre Jesús Nazareno, del templo San José,
- Segundo Viernes: Señor Justo Juez, del templo de San Jerónimo,
- Tercer Viernes: Señor de las Maravillas, del templo de Santa Mónica,
- Cuarto Viernes: Señor de los Trabajos, del templo de San Pablo de los Naturales,
- Quinto Viernes: Nuestro Padre Jesús, del templo de Analco,
- Sexto Viernes: Viernes de Dolores.

En cada uno de estos días, la respectiva imagen sale acompañada por una pequeña procesión en las calles adyacentes a su templo; ahora pasan casi desapercibidas en medio del bullicio y dimensiones de la actual Angelópolis. En algunos casos, adquiere cierta espectacularidad gracias a la recuperación de asociaciones como la Cofradía de Nazarenos asentada en la parroquia de San José, lo que se traduce en mayor participación popular y hasta la formación de una pequeña romería.

¿Qué antecedentes encontramos de estas reminiscencias? Es absolutamente seguro que la Semana Santa se celebró en Puebla desde su segundo año de vida; conviene recordar que el acto fundacional dirigido por Motolinía en 1531 sucedió después de la Pascua, pues no podía realizarse tal acción mientras en los diversos pueblos tenían lugar los oficios y los frailes estaban encabezando dichos actos de culto. Durante la Colonia, los días previos al inicio de la Semana Santa, la gente se preparaba para las ceremonias; en los mesones se aprestaban a recibir los viajeros, muchos indios y mestizos preveían la preparación de alimentos y bebidas para vender, lo mismo que objetos característicos como las matracas.

Los espacios para las procesiones han cambiado en la ciudad a lo largo de casi cinco siglos y no puede decirse que ha existido una sola ruta del Viernes Santo. En todo este proceso, la ciudad se constituía durante la



Semana Santa en un territorio que se sacralizaba mediante los actos de culto divino celebrados en sus templos y el paso de las imágenes en las procesiones correspondientes.

Desde el siglo XVI, en los días de cuaresma tenían lugar las “misiones”. Primero, en los conventos de frailes mendicantes, se pedía a los mejores oradores tomar a su cargo las predicaciones de penitencia para los días viernes; después, los jesuitas comenzaron la práctica de predicar en las esquinas y formar pequeñas procesiones por algunas calles llevando el sacerdote una cruz a cuestas; hacia finales del siglo XVII, eran los clérigos agrupados en la Concordia Clerical quienes llegaban a las parroquias para decir los sermones con grandes voces; y para el siglo XVIII, los oratorianos eran los preferidos por los obispos para estos ejercicios públicos. En todos los casos, la fuerza de la palabra, la teatralidad de los brazos, el impacto de los gestos, arrancaba las lágrimas de los fieles y provocaba sentimientos de piedad que se olvidaban al día siguiente.

En la mañana del Domingo de Ramos tenía lugar la bendición de las palmas en la Catedral, función a la que asistía el Ayuntamiento con toda formalidad, ya que había una procesión en torno al templo. El Martes Santo se realizaba en la Catedral la fastuosa ceremonia de La Seña; participaban el Cabildo de la Catedral y el obispo; desfilaban por la crujía central cubiertos con capuzas, capas negras de larga cola, y el obispo portaba una bandera negra con la cruz roja; instalados en el presbiterio se entonaba el himno Vexilla regis y el prelado batía el estandarte sobre los capitulares que estaban hincados o de bruces; después, abatía la bandera sobre el altar. Al final, el obispo daba la bendición con el Lignum crucis o reliquia de la Santa Cruz.

El Miércoles Santo correspondía al Oficio de Tinieblas. Se efectuaba al caer la tarde y por su ritualidad culminaba con la obscuridad en el templo. Ceremonia larga, con salmos y responsorios fúnebres, sin música, con todas las imágenes cubiertas y el templo en penumbras, alumbrado sólo por los cirios del altar y las velas del tenebrario que se colocaba al centro.

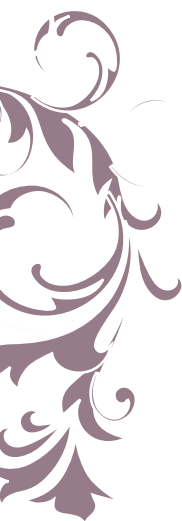
Hacia las diez de la mañana del Jueves Santo, las campanas se echaban al vuelo por última vez, señalando el fin de todo acto festivo; era la oportunidad para los vendedores de las matracas, los mueganeros y los vendedores de aguas frescas. En la época de la Independencia tenía lugar una vistosa procesión que iba del templo de San José hacia la Catedral con la imagen más venerada en la ciudad durante los siglos XVIII y XIX: Jesús Nazareno; acompañado de otras imágenes como la Virgen de los Dolores y San Juan Evangelista. A las tres de la tarde, la matraca desde la torre de la Catedral convocaba para la ceremonia del Lavatorio y la solemne Missa in Coena Domine en todos los templos.

El Viernes Santo eran diversos los escenarios

donde se realizaban actos litúrgicos y de piedad. Desde mediados del siglo XVII, la población asistía a rezar las estaciones del Vía Crucis a lo largo de la colina que sube al Calvario, que fue consagrado en 1664. Al terminar, descendían para unirse a la romería que tenía lugar en el Paseo de San Francisco. Los sacerdotes vistiendo ornamentos negros, sin repiques ni música de órgano, conducían la Adoración de la Santa Cruz y después el ejercicio de las tres horas en el templo de la Soledad.

Durante los siglos XVI y XVII, una de las procesiones más importantes era la que iba desde el templo de la Santa Veracruz hacia la Catedral; se trataba de una procesión de disciplina. La encabezaba la cofradía de





Caballeros de la Santa Vera Cruz, seguida por otras de dicho templo como la de San Blas, Santa Lucía y San Lázaro. Hacia 1613 estaban asentadas también ahí las cofradías del Nombre de Jesús, la de la Soledad y una de Nazarenos constituida por chinos y negros, hermandades de flagelantes cuya participación congregaba a mucha gente en la plazuela. Para 1750, acostumbraban a salir con una túnica blanca, encima un escapulario negro en el cual pintaban grandes calaveras y se colocaban corozas largas sobre la cabeza, mientras iban flagelándose con un látigo.

A las tres de la tarde, desde el templo del hospital de San Pedro salía la procesión principal. Participaba solemnemente el Ayuntamiento, cuyos miembros eran integrantes de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad y Santo Entierro de Cristo. El estandarte-guión era porteado por el Alcalde Mayor, a los lados iban los alcaldes ordinarios sosteniendo las borlas y detrás el conjunto de regidores vestidos con túnicas y cubiertos con capas largas y negras.

La imagen central era el Santo Entierro. Después, iban 21 ángeles en representación de los gremios de la ciudad, cada uno con un símbolo pasionario, vestidos de negro con bandas largas, continuaban los pobres de la Caridad y los cacalotes. Luego, todo el clero secular de la ciudad portando bonetes. La imagen del Santo Entierro iba debajo del palio, cuyas varas eran sostenidas por los seminaristas; concluía hacia las siete de la tarde cerrando cuatro horas de recorrido por las calles. Al final, la población se distribuía entre todos los templos para el acto del Pésame a la Virgen; las iglesias favoritas eran el Carmen, Capuchinas, Santa Catalina y Santa Teresa; el más fastuoso sucedía en la Catedral, aunque el más concurrido para el siglo XVIII era en la iglesia de La Soledad.

Llegado el siglo XIX, fueron ocurriendo algunos cambios que se acendrarón con los procesos de transformación cultural y más tarde las circunstancias difíciles en medio de los conflictos entre la Iglesia y los regímenes de gobierno civil. La pintura de la época y las descripciones de escritores como Guillermo Prieto, en 1879, permiten conocer prácticas sociales, expresiones devocionales y excesos lúdicos que están más cercanos a lo que aún es posible observar en tiempos hodiernos.

Por ejemplo, para inicios del siglo XIX ya existía la mala costumbre de efectuar en Sábado Santo las ceremonias de Resurrección. Desde temprano comenzaba el bullicio; había paseo desde las ocho hasta las once de la mañana y después se procedía a la hilarante quema de “los judas”. En la mismísima catedral, se escuchaban los repiques de la Resurrección hacia el mediodía del sábado dando pie a la designación de “Sábado de Gloria”. Después, la muchedumbre abarrotaba los estanquillos de aguas, las pulquerías y los más finolis iban a los cafés y salones. Luego, todo volvía a la normalidad; los días extraordinarios de la Semana Santa habían concluido.

Era este el contexto religioso y social que propició la manufactura de las piezas artísticas que se exhibían en los templos, frente a los cuales las voces multiplicaban oraciones que clamaban perdón y auxilio a la divinidad.

Para conocer más:

Echeverría y Veytia, Mariano Fernández de. Historia de la fundación de la Puebla de los Ángeles (México: Altiplano, 1963) 2 tomos.

Prieto, Guillermo. La vida en Puebla, cur. (México: Francisco J. Cabrera, 1987)

Villa Sánchez, Juan de. Puebla sagrada y profana (1746), ed. facsímil (Puebla: BUAP, 1997)







Vulnerabilidad de Cristo en la Pasión

María José Avendaño Fernández y
Claudia Cristell Marín Berttolini



La Pasión de Jesucristo, tal como fue contemplada en las visiones místicas de la beata Ana Catalina Emmerick y recogida en *La amarga Pasión de Cristo*, nos ofrece una mirada desgarradora y profundamente íntima de la vulnerabilidad humana y divina del Redentor. En este testimonio espiritual, Cristo no aparece solamente como un cordero conducido al matadero, sino como un ser plenamente consciente que acepta, con dolor y amor, la entrega total de su cuerpo, alma y dignidad por la redención del mundo.

I. Una vulnerabilidad anunciada

Desde la Última Cena, la vulnerabilidad de Cristo se hace palpable. En el Cenáculo, mientras instituye la Eucaristía, Jesús “estaba profundamente turbado, y su tristeza iba en aumento”. No obstante, lejos de replegarse, se entrega voluntariamente. Consciente de lo que se avecina, pronuncia palabras que resuenan con una humanidad estremecedora: “Mi alma tiene una tristeza de muerte”(pág. 24). Esta afirmación, que se repetirá camino al huerto de los Olivos, revela un corazón roto antes del primer azote, aplastado por la traición que se aproxima y la indiferencia de aquellos que ama. Pedro, en un arrebato de lealtad, le dice: “Aunque tuviera que morir contigo nunca te negaría”(pág. 23), a lo que Jesús responde con una profecía dolorosa: “Antes de que el gallo cante, me habrás negado tres veces” (pág.56). Esta anticipación del abandono por parte de sus más cercanos acentúa una de las formas más lacerantes de vulnerabilidad: el saber que incluso quienes han caminado a su lado lo dejarán solo.

II. El abandono en Getsemaní

El relato del Huerto de los Olivos constituye uno de los pasajes más intensos en cuanto a la exposición del alma de Cristo. Emmerick describe a Jesús buscando refugio “como un hombre que busca abrigo de la tempestad” (pág. 24). Allí, no solamente se enfrenta al miedo físico, sino a una visión cósmica del mal: “todos los pecados del mundo se le aparecieron bajo infinitas formas... Él los tomó todos sobre sí”. Lo que ocurre en Getsemaní no es sólo la antesala de un castigo físico, sino una lucha espiritual extrema. “Jesús oraba... luchando contra la repugnancia a sufrir que sentía de su naturaleza humana”(pág.33). Esta batalla interior lo lleva a sudar sangre, un fenómeno médico conocido como hematidrosis, pero que aquí adquiere una dimensión sobrenatural. Es la expresión somática de un alma completamente vulnerable, que se quiebra por amor. Y cuando regresa a buscar consuelo, encuentra a sus discípulos dormidos. Tres veces. “¿Ni una hora habéis podido velar conmigo?”(pág.26), les reprocha con ternura herida. Esta soledad se convierte en el primer peldaño del abandono que marcará toda la Pasión.



III. La traición de Judas: beso y puñal

Uno de los momentos más simbólicos de la vulnerabilidad de Cristo es su entrega por medio de un gesto de amor: un beso. Judas se acerca y le dice: “Maestro, yo te saludo”(pág.39), a lo que Jesús responde con una pregunta cargada de dolor: “¿Judas, con un beso entregas al Hijo del Hombre?”(pág.39). Cristo, sabiendo lo que sucederá, no rehúye al traidor, sino que incluso le dice: “Amigo mío, ¿a qué has venido?”(pág.39). No hay ironía ni odio en sus palabras, sólo una aceptación serena y desgarradora de la traición. Este acto revela una forma de vulnerabilidad que trasciende lo físico: Jesús se deja herir por quienes ama.

La reacción de los discípulos es caótica. Pedro, impulsado por su furor, corta la oreja a un siervo del sumo sacerdote. Jesús, sin embargo, les dice: “Dejad a estos que se vayan”(pág.39). Su prioridad es la salvación y la protección de los suyos, aun en el momento en que Él mismo es apresado.



IV. Flagelación, humillación y despojo

La flagelación de Jesús, tal como la presenta Emmerick, es una escena de crueldad brutal y humillación extrema. Jesús es conducido “a la plaza, en medio del tumulto de un pueblo rabioso” y atado a una columna. Los verdugos, “bestias o demonios medio borrachos”(pág.76), descargan sobre su cuerpo toda su violencia. Jesús no opone resistencia: “temblaba y se estremecía delante de la columna”(pág.76). La fuerza de esta imagen reside en la completa pasividad del Salvador. Él, que tiene poder para detener el universo, se deja golpear, escupir y despojar de su ropa. Cada latigazo es una afirmación de su voluntad de amar hasta el extremo. El despojo de sus vestiduras es otro signo potente de vulnerabilidad. Jesús queda desnudo ante la muchedumbre. Su cuerpo lacerado, su dignidad humana y divina burlada, su silencio ante las injurias: todo esto revela a un Dios que se humilla hasta lo más hondo por amor a sus criaturas.

V. La cruz y el abandono absoluto

En la cruz, la vulnerabilidad de Cristo alcanza su punto culminante. “Jesús, abandonado, pobre y desnudo, se ofreció a sí mismo por nosotros” (pág.106). Esta imagen sintetiza la entrega total: ya no tiene amigos, ni defensores, ni alivio, ni consuelo. Su grito “¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?” (pág.106), no expresa desesperación, sino la experiencia real del vacío y el silencio de Dios. Jesús “sumido en un profundo abandono, obligado, sin ayuda ni esperanza, a atravesar solo la tormenta de la tribulación”. (pág.105)

Este abandono no es solo físico, es teológico y espiritual: Cristo asume la separación que el pecado provoca entre el hombre y Dios, para destruirla desde dentro. Sin embargo, en ese abismo de dolor, Jesús no deja de amar: “ofrecía el cáliz de su sacrificio por la redención... rogó delante de Dios por todos los pecadores. No olvidó a nadie”. (pág. 106). Esta fidelidad inquebrantable en medio del sufrimiento es la expresión más alta de una vulnerabilidad transformada en fuerza salvífica.



VI. María y la vulnerabilidad compartida

La figura de María aparece como espejo de la vulnerabilidad de Cristo. La Virgen, espiritualmente unida a su Hijo, “ve en espíritu muchas escenas de la agonía de Jesús” (pág.33) y, postrada de dolor, tiende los brazos hacia el monte de los Olivos como si quisiera enjugar su rostro. Esta comunión de sufrimiento no mitiga el dolor de Jesús, pero lo acompaña y lo eleva. Durante la flagelación, María y Magdalena limpian con lienzos la sangre de su Hijo. Es un gesto silencioso, casi oculto, pero profundamente revelador: Jesús no está solo en su vulnerabilidad. Hay un amor que permanece, que no huye, que llora y que sirve.

VII. Conclusión

Revelando que la vulnerabilidad de Cristo es una decisión consciente, un modo de redención. Al no defenderse, al dejarse traicionar, abandonar, azotar y matar, Jesús no es vencido, sino que vence: “Él lo aceptó todo voluntariamente ofreciéndolo todo por amor a los hombres” (pág.34). Esta vulnerabilidad voluntaria, que escandaliza al mundo, se convierte en el núcleo del mensaje cristiano: no hay redención sin entrega, no hay amor verdadero sin riesgo de ser herido. Cristo, el Hijo de Dios, eligió el camino del sufrimiento para redimir desde dentro cada angustia, cada traición, cada dolor humano.

Hoy, contemplar su Pasión desde esta perspectiva no solo nos invita a la compasión, sino también a la esperanza. Pues si el mismo Dios ha conocido el abandono y la humillación, entonces no hay sufrimiento humano que no haya sido redimido, ni vulnerabilidad que no pueda transformarse en fuente de gracia.



El castigo corporal en el Derecho Romano de frente a la Pasión de nuestro Señor Jesucristo

Fernando Méndez Sánchez
Gabriel Nopal Alemán
Facultad de Derecho, UPAEP

El Derecho Romano, piedra angular de los sistemas jurídicos occidentales, se caracterizó por un enfoque pragmático en la regulación de la vida ciudadana, incluyendo la administración de justicia y la aplicación de castigos. Entre sus mecanismos punitivos destacaron las penas corporales, utilizadas tanto para disciplinar a los ciudadanos y a miembros de la milicia, como para reforzar la autoridad estatal. Así pues, tanto la flagelación y la crucifixión, fueron elementos propios de este sistema jurídico, ahora se analizará de frente a la pasión sufrida por nuestro Señor Jesucristo.

El Derecho Penal Romano y las penas corporales

El sistema penal romano evolucionó desde la Monarquía hasta el Imperio, con un marcado carácter represivo, abarcando una amplia gama de castigos corporales destinados a mantener el orden social y político. Las penas varían según la condición social del condenado: los ciudadanos romanos gozaban de ciertas protecciones, mientras que los esclavos y extranjeros eran castigados con mayor severidad. Lo anterior no era raro en una sociedad que incluso hacía caer en esclavitud al deudor insolvente, esto claro, antes de reformas jurídicas durante la República.

Las penas corporales incluían la flagelación, la mutilación, la marca con hierro candente y la crucifixión, ésta última reservada para los delitos más graves, como la sedición y la traición. La crucifixión destacó como una de las formas más brutales.

La flagelación consistía en golpear al condenado con el flagrum, un látigo con varias correas de cuero reforzadas con bolas de plomo o fragmentos de hueso. Cabe señalar que había una flagelación considerada como pena, ya fuera autónoma o accesoria de otro castigo, que era impuesta dentro de la jurisdicción,

así como también como un castigo doméstico y militar. La crucifixión, por su parte, se originó en las guerras púnicas, es decir las desarrolladas entre Roma y Cartago tres siglos antes del nacimiento de Cristo, y fue aplicada por Roma a sus enemigos suplantando al empalamiento (clavar o atravesar con un instrumento puntiagudo a la víctima) que se considera el verdadero antecedente de la crucifixión. Ambos castigos, empalamiento y crucifixión, eran especialmente ignominiosos, ya que incluso la ley de Moisés condenaba el morir colgado en la madera; sin embargo, la crucifixión destacaba por su crueldad, ya que el condenado podía vivir alrededor de tres o cuatro días, sin poder dormir debido a la posición antinatural del cuerpo, así como sufrir la rigidez y dolor en las extremidades.

Director de la Facultad de Derecho de UPAEP y profesor investigador por la misma casa de estudios. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9819-9593>
Alumno y becario de investigación de la Facultad de Derecho de UPAEP.
Espinosa Ardila, Miguel Camilo, "El apaleamiento en Roma durante el 133 a.C.", en Revista Derecho Penal y Criminología, volumen XXXIX, número 107, julio-diciembre de 2018, pp. 77-102, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7486084.pdf> consultado el 2 de febrero de 2025.

El sangrado por los clavos en las muñecas no era profuso debido a la posición en que se dejaban los brazos, por lo que al final la muerte venía principalmente por la falta de agua. Por lo cruel de esta condena se utilizó preponderantemente para los enemigos del Estado y para quienes cometían delitos graves contra el orden público. El proceso incluía la flagelación previa, el transporte de la cruz y la fijación del reo con clavos o cuerdas. Cabe señalar que la crucifixión no era una práctica exclusiva de Roma.

La crucifixión de Jesucristo, documentada en los Evangelios, es uno de los ejemplos más famosos de la práctica de este castigo. Su ejecución simbolizó el poder del Imperio Romano sobre los individuos que se oponían a su autoridad.

El proceso y castigo de Jesucristo bajo el Derecho Romano

Jesucristo fue arrestado y juzgado por el Sanedrín bajo acusaciones de blasfemia. Sin embargo, como Judea era una provincia romana, su condena requirió la aprobación de Poncio Pilato. Los Evangelios narran que Pilato, presionado por las autoridades judías y la multitud, ordenó su flagelación y posterior crucifixión por sedición. Su castigo se ajustó a los procedimientos romanos, con excepción de la corona de espinas, que fue en realidad un acto de burla por ser el rey de los judíos.

Práctica	Descripción	Norma Jurídica o Contexto Histórico
Flagelación	Jesús fue azotado con un látigo que contenía trozos de hueso y metal, causando heridas profundas y sangrado intenso	La flagelación era una práctica común en el derecho romano para debilitar al condenado antes de la ejecución, no estaba codificada específicamente, pero era una práctica habitual.
Corona de espinas	Se le colocó una corona de espinas en la cabeza como burla y tortura.	Esta práctica no estaba formalmente codificada, pero fue parte de las burlas y humillaciones que los soldados romanos aplicaban a los condenados.
Crucifixión	Jesús fue clavado en una cruz, una forma de ejecución pública y humillante reservada para esclavos y rebeldes.	La crucifixión era una pena capital común en el Imperio Romano para castigar a aquellos que desafiaban su autoridad, no estaba codificada en un solo texto legal, pero era una práctica extendida.
Improperios y burlas	Fue objeto de burlas e improperios por parte de los soldados romanos.	Estas prácticas no estaban formalmente codificadas, pero eran parte del contexto cultural y militar de humillación hacia los condenados.





Rol de Poncio Pilato en Jerusalén

Al principio, los reyes de Judea gozaban de cierta autonomía, restringiendo el control de Roma sobre su territorio, pero debido a diversas destituciones y alianzas, el Imperio Romano obtuvo el control de Judea como provincia real, quedando bajo la dirección de un prefecto o gobernador, siendo Poncio Pilato uno de ellos.

Poncio Pilato fue prefecto de Judea entre los años 26 d.C. a 36 d.C, siendo uno de los gobernadores más conocidos de esa región debido a la crucifixión de Jesús. No se sabe mucho sobre su vida antes de ostentar el cargo, pero se sabe que obtuvo el cargo gracias a su amigo Lucio Elío Sejano, hombre de confianza del emperador Tiberio.

Pilato, al ser gobernador, era la representación de la Roma imperial, que tenía bajo su dominio al pueblo judío. Judea no era de las provincias más codiciadas para ejercer el cargo de gobernador, pero sí implicaba la titularidad de un gran poder sobre los habitantes del territorio. Pilato tenía, entre otras atribuciones, el poder de dar la pena máxima y nombrar

al sumo sacerdote de los judíos de la zona. Pilato, siendo el responsable de aplicar la pena capital a los prisioneros, decidió enviar a Jesús con el rey Herodes, debido a que Jesús era de Galilea, no de Judea, reconociendo el ámbito de competencia del rey judío para sentenciar al acusado.

Lincoln H. Blumell, *New Testament: History, Cultura and Society*, Brigham Young University, Provo, Utah, United States, 2019, disponible en https://rsc.byu.edu/new-testament-history-culture-society/roman-law-relating-new-testament#_note-12, consultado el 16 de mayo de 2025.

J.M.Sadurni (National Geographic), Poncio Pilato, el gobernador romano que sentencio a muerte a Jesus, 2024, disponible en: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/poncio-pilato-el-gobernador-romano-que-sentencio-a-muerte-a-jesus_19365, consultado el 16 de mayo de 2025..

Veiga Role, Edison, “¿Quién fue Poncio Pilato?, el poderoso gobernador romano que supuestamente “se lavó las manos” delante de Jesús”, BBC News, 30 de Marzo del 2024, consultado el 21 de Mayo del 2025 en <https://www.bbc.com/mundo/articles/cml7pdxzkdzo#:~:texto=Mirada%20religiosa,que%20Jes%C3%BAs%20no%20merec%C3%ADa%20morir>

Edison Veiga Role, BBC News, ¿Quién fue Poncio Pilato?, el poderoso gobernador romano que supuestamente “se lavó las manos” delante de Jesus, 30 de Marzo del 2024, consultado el 21 de Mayo del 2025 en <https://www.bbc.com/mundo/articles/cml7pdxzkdzo#:~:texto=Mirada%20religiosa,que%20Jes%C3%BAs%20no%20merec%C3%ADa%20morir..>



Cruz y flagelo: Arte evangelizador y su presencia urbana en Puebla

Rodrigo Rojano Robledo
Posgrado en Estética y Arte, BUAP



El arte evangelizador novohispano representa una fusión compleja entre poder, estética y espiritualidad, cuyas huellas persisten en los espacios urbanos de ciudades como Puebla. Este trabajo analiza el diálogo entre la pintura Cristo escarnecido, perteneciente al acervo del Museo UPAEP, y las cruces atriales del Centro Histórico de Puebla, como expresiones complementarias del arte evangelizador novohispano del siglo XVIII.

A través de un enfoque comparativo, se estudia cómo ambas manifestaciones —una pictórica y otra escultórica— participan en la construcción de una pedagogía visual centrada en el sufrimiento redentor de Cristo. Mientras que la pintura barroca apelaba a una devoción introspectiva mediante recursos retóricos como el claroscuro y la teatralidad de las emociones, las cruces atriales ofrecían una síntesis escultórica del Vía Crucis en el espacio público, accesible a todos los fieles. Este análisis sostiene que estas imágenes no deben entenderse de forma aislada, sino como parte de un sistema visual integral orientado a conmover, instruir y transformar espiritualmente a la comunidad novohispana, consolidando así una identidad católica a través del arte y el urbanismo sacro en la Angelópolis.

Contexto histórico y artístico de la ciudad de Puebla
Fundada en 1531, Puebla fue una de las primeras ciudades españolas en América, su creación respondió a un experimento social, dotar de tierras de trabajo a españoles peninsulares sin que éstos tuvieran el apoyo del trabajo indígena, para demostrar que los europeos podían sobrevivir en el Nuevo Mundo de la manera como lo hacían en el antiguo. Pronto, la Angelópolis superó este propósito, desarrollándose enormemente en el ámbito social, cultural y económico, y para mediados del siglo XVI, Puebla era una de las ciudades más importantes de la Nueva España.

Sin embargo, fue su dimensión religiosa la que definió la esencia de la ciudad de Puebla. La ausencia de asentamientos prehispánicos en el valle la convirtió en el espacio ideal para los primeros evangelizadores: los frailes franciscanos. Estos religiosos llegaron a la Nueva España imbuidos de un pensamiento utópico que buscaba restaurar una fe renovada, lejos de los vicios europeos, guiados por el ideal de la Jerusalén Celestial.

Esta visión teológica, encontró en Puebla una de sus expresiones más importantes. Como precisa Martha Fernández, el territorio “alentó el mesianismo no solo franciscano, sino también de las autoridades españolas y de los propios novohispanos. Era la oportunidad de volver al verdadero espíritu cristiano y también la oportunidad de reproducir en la Tierra, la Ciudad de Dios y su Palacio Celestial”.

Este proyecto impregnó la traza urbana y la espiritualidad poblana desde el siglo XVI, alcanzando su auge en el XVIII con el barroco. La retícula urbana y la omnipresencia del arte sacro reflejaban esa búsqueda. Para entonces, Puebla era un núcleo diocesano y económico, donde gremios de pintores, doradores y escultores forjaron a lo largo de tres siglos, gran parte del patrimonio que hoy la distingue como Patrimonio Cultural de la Humanidad. La cultura visual del siglo XVIII, de carácter barroco, fue una herramienta pedagógica esencial. Las imágenes religiosas pertenecientes a esta tradición combinaban dramatismo y doctrina para conmover e instruir. Esta pedagogía visual se puede entender en tres niveles: el sensorial, el afectivo y el espacial. Las imágenes creadas durante esta época, gracias a esta pluridimensional constituyeron el eje de una cultura religiosa donde lo visual era sinónimo de verdad y donde la experiencia estética se confundía con la vivencia espiritual.

El arte evangelizador y la imagen como instrumento

Dentro del amplio repertorio iconográfico del arte sacro, la escena del Cristo a la columna, también conocida como Cristo flagelado, ha sido una de las más representadas a lo largo de la historia del arte cristiano. La composición de este tipo de imágenes se centra en el instante en que Cristo, atado a una columna, es objeto de burlas, escupitajos y golpes por parte de los soldados romanos antes de su camino al Calvario.

La obra analizada en este estudio, Cristo escarnecido, de factura anónima y datada en el siglo XVIII, pertenece al acervo del Museo UPAEP. Su ejecución responde al canon pictórico barroco en el que la teatralidad de las expresiones y la tensión corporal transmiten con intensidad el pathos de la escena. En el centro se representa a Cristo con los ojos vendados, inclinado, con las manos atadas a una columna. Tres figuras masculinas lo rodean: una de ellas lo toma por el hombro en señal de sujeción, otra se burla mientras levanta la mano en un gesto ambiguo entre la agresión

y la burla, y una más, arrodillada, escupe agua en una palangana, acentuando la humillación.

La obra también responde a los principios pedagógicos del arte sacro del siglo XVIII, que colocaban a la imagen en el centro de la enseñanza cristiana. En una sociedad mayoritariamente analfabeta, las imágenes eran los vehículos privilegiados para la transmisión del dogma. Las escenas de la Pasión, como ésta, funcionaban como una catequesis visual, condensando complejos discursos teológicos en gestos, colores y composiciones reconocibles por toda la comunidad. Por ello, esta imagen no puede entenderse de manera aislada, sino como parte de un programa iconográfico mayor, de escala urbana, que atravesaba tanto la vida litúrgica como la ciudad.



La cruz atrial: símbolo y pedagogía del espacio sagrado

Así como las pinturas del Vía Crucis fueron concebidas como medios visuales para transmitir la mística en torno a la Pasión de Cristo, las cruces atriales desempeñaron una función igualmente poderosa en el proceso de comunicación de la fe, desde los inicios de la evangelización hasta bien entrado el siglo XVIII. Estas esculturas condensaban un repertorio simbólico que permitía a quienes las observaban identificar los elementos clave de la Pasión y, al mismo tiempo, meditar sobre ellos desde una dimensión sensible y colectiva.

Un ejemplo paradigmático de esta iconografía se encuentra en la cruz atrial de Cuautitlán, en el Estado de México, labrada en piedra hacia mediados del siglo XVI. Esta cruz es una de las primeras de su tipo, en donde se muestra con claridad el uso del arma Christi, es decir, los instrumentos de la Pasión, tallados en su superficie: la corona de espinas, los clavos, la lanza, la escalera, el martillo y la esponja empapada en vinagre entre otros. En este tipo de representaciones cada uno de estos símbolos forma parte de una narración visual más compleja. La cruz se convierte así en un microcosmos escultórico del Vía Crucis, que podía ser leído y comprendido por una población que, en gran medida, no tenía acceso a los textos escritos ni a la lengua castellana.

Arroyo Estrada, Patricia. Análisis iconográfico de los símbolos pasionarios en la pintura y escultura de los conventos franciscanos del siglo XVI en Cuautitlán, Huejotzingo y Tepeapulco: Su proyección como comunicación visual durante la evangelización [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004]

<https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TES01000338201>

Miravalles, Luis. (1997). Los "Arma Christi" en los crucifijos populares. Los orígenes: tablas y grabados (197-200), en Revista de Folklore (204), 1997. <https://funjdiaz.net/folklore/pdf/rf204.pdf>

Gómez Ortiz, Diana Carolina. La obsidiana como un campo simbólico de nahualismo en la cruz atrial del siglo XVI [Tesis de licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, 2014]. https://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lhc/gomez_ortiz_dc/



Cruz Atrial de Cuautitlán

En la ciudad de Puebla se conservan varios ejemplos que dan continuidad al programa iconográfico de las primeras cruces atriales. Destaca la cruz ubicada en los pasillos del Parián, que, si bien se encuentra desplazada de su ubicación original, conserva el arma Christi y se integra dentro del imaginario urbano como testimonio de la persistencia de la pedagogía visual católica. Aunque su función pedagógica original se ha transformado con el cambio de emplazamiento, su valor patrimonial se intensifica al situarse en un espacio transitado por visitantes y locales.



Sánchez de la Barquera, Elvia. Pasillos de El Parián, en *La Jornada de Oriente* (2006, 22 de junio). <https://www.lajornadadeoriente.com.mx/2006/06/22/puebla/c4elv19.php>



Cruz con Arma Christi del Parián, con detalle del reverso

Otro caso notable es la cruz colocada en el pequeño atrio que comparten el Templo Parroquial del Sagrado Corazón de Jesús y la capilla del Sagrado Corazón de María, en la calle 9 Norte. Aunque estos templos datan del siglo XIX, la cruz parece anterior a esa fecha. Embebida en el muro que delimita el atrio, su composición —que despliega el arma Christi— es similar a la del Parián, aunque de mejor factura. En el cruce de las aspas destaca el sudario de la Verónica, alrededor del cual se organizan los demás símbolos. Por sus características formales, puede suponerse que esta cruz fue trasladada desde otro lugar.

Cruz con atrial del Templo del Sagrado Corazón de Jesús

La presencia de estas cruces en el paisaje urbano de Puebla remite a una larga tradición de pedagogía visual vinculada al arte sacro. La síntesis iconográfica que ofrecen estas esculturas, junto con su materialidad, responde a una clara intención didáctica que, con el paso del tiempo y los cambios sociales y culturales, ha sido transformada.



Convergencias simbólicas: cruz y flagelo

El análisis comparado entre la pintura Cristo escarnecido y las cruces atriales con el Arma Christi revela un diálogo visual y simbólico que articula el núcleo teológico del catolicismo barroco: el sufrimiento redentor de Cristo. Lejos de funcionar como manifestaciones aisladas, ambas formas artísticas constituyen expresiones complementarias de una misma retórica que buscaba conmover, instruir y afianzar la fe a través de la imagen.

La pintura, con su capacidad para representar el instante dramático del escarnio, capturaba la humanidad doliente del Hijo de Dios; mientras que la escultura, mediante su presencia espacial y su accesibilidad táctil, condensaba el relato completo de la Pasión, permitiendo al creyente recorrer simbólicamente los momentos clave del sacrificio. Este diálogo se manifiesta en los modos de activar la experiencia del espectador. En la pintura, el claroscuro, la expresión contenida del rostro de Cristo y la composición cerrada convocan a una meditación interior. En contraste, la cruz atrial, situada en el espacio abierto del atrio, implicaba una relación corporal con el fiel: al rodearla, al tocarla, al integrarla a la vida cotidiana del templo, la imagen movilizaba una forma de enseñanza sensible y vivencial.

En conjunto, ambas imágenes configuraban un sistema de formación espiritual que, desde distintas materialidades, ponía al espectador en contacto directo con el sufrimiento redentor de Cristo. La pedagogía del sufrimiento, característica del arte sacro barroco, no tenía como fin último la emoción por sí misma, sino la transformación moral del alma. Al mostrar con crudeza y solemnidad los instrumentos del tormento, ya fuera en los detalles del látigo, la túnica rasgada, los golpes o en la iconografía tallada de la cruz, se buscaba interpelar la conciencia del fiel, recordarle el precio de la redención y moverlo al arrepentimiento y a la piedad. En este sentido, pintura y escultura eran, en el contexto urbano y devocional de la Puebla dieciochesca, vehículos eficaces de formación religiosa y comunitaria, con un papel activo en la construcción de la identidad católica novohispana.

Conclusiones

A pesar de los cambios sociales, culturales y religiosos que ha atravesado Puebla, estas imágenes religiosas persisten como parte del paisaje urbano. Las cruces atriales, aunque desgastadas por el tiempo, siguen en pie; las imágenes de Cristo doliente siguen siendo objeto de veneración, especialmente durante la Semana Santa. Esta persistencia plantea preguntas sobre la función actual de estas imágenes.

¿Siguen siendo objetos de evangelización o se han convertido en reliquias patrimoniales? ¿Qué significan hoy para una ciudad secularizada, pero profundamente marcada por el catolicismo? Las respuestas no son unívocas. Por un lado, existe una apropiación patrimonial de estos bienes: se les valora por su antigüedad, su estilo, su historia. Por otro, persiste su uso devocional, especialmente entre sectores populares. Esta dualidad —patrimonio y devoción— constituye una de las claves para entender la religiosidad urbana en Puebla.

Hoy, estas imágenes interpelan desde su presencia muda, como piedras y lienzos que han sobrevivido a los siglos. Interpelan no sólo al creyente, sino también al ciudadano, al historiador, al artista. Nos obligan a pensar cómo el pasado se incrusta en el presente, cómo la imagen sigue hablando, aún cuando sus lenguajes parecen lejanos.





Cruz y flagelo: Arte evangelizador y su presencia urbana en Puebla

María de los Ángeles Rodríguez Elizalde
Restauradora

Cuando un bien mueble llega a nuestras manos para su restauración, las primeras preguntas que nos surgen son, generalmente, cuestionamientos basados en las distintas etapas que ha cursado la obra a lo largo de su vida y los efectos que éstas han producido. Estos datos son muy importantes porque determinarán las acciones futuras a realizar para la conservación de la misma. Particularmente, cuando nuestra obra de estudio ha sufrido cambios evidentes debido a intervenciones anteriores, es muy importante determinar la fundamentación de dichas acciones y considerarlas para la propuesta que se realizará.

En este artículo estudiaremos una obra que fue modificada en forma y dimensiones durante una restauración previa y platicaremos acerca de las acciones a tomar cuando nos enfrentamos a un bien de estas características, ya que la restauración de una pieza que ha cambiado de forma y tamaño es un proceso complejo que requiere de una cuidadosa evaluación y planificación que debe iniciar con cuestionamientos serios sobre las distintas etapas que ha vivido el bien y la determinación de los resultados esperados.

La obra



El bien en cuestión es un lienzo pintado al óleo que forma parte de la colección del Museo UPAEP bajo el título Cristo Escarnecido. Esta pieza del siglo XVIII es un caso particular de una obra modificada del formato original.

El cuadro era, de origen, una obra octagonal, es decir, el lienzo debió haber estado montado en un bastidor con 8 lados. Este tipo de formato era poco usual, sin embargo, pudo tratarse de una obra que formaba parte de un retablo o se adaptaba a un lugar arquitectónico específico, aunque nos inclinamos a que, dadas las características dimensionales y la iconografía, esta obra sin duda perteneció a algún retablo.



Retablo barroco ubicado en Tejupan, en el estado de Oaxaca; ejemplo de retablo con cuadros de forma octagonal. Imagen pública, disponible en: <https://www.sandiegouniontribune.com/2015/01/26/el-inah-restaura-retablos-barrocos-de-siglos-xviii-y-xix-en-mixteca-oaxaquea/>

En distintos momentos de la historia de nuestro país, los bienes contenidos en las iglesias o conventos fueron extraídos de su sitio original y muchos fueron agregados a colecciones particulares que se heredaron de generación en generación. Con esto, muchas de las obras perdieron la información de su origen, y en algunos casos, fueron modificadas para su nueva vocación o sitio de resguardo.

Tomando en cuenta que la idea de conservación de un bien cultural era muy distinta a la que tenemos en la actualidad, los nuevos propietarios se permitieron realizar procesos de restauración que cambiaron las obras no solo a través de “intervenciones” que las preservaran, sino también en su forma y dimensiones.

Tal es el caso de nuestra pieza de estudio, la cual actualmente presenta un formato rectangular, ya que se le agregaron cuatro fragmentos de tela triangulares para transformar el octágono a un rectángulo, retirando primero la obra del bastidor, posteriormente extendiendo las pestañas (excedentes de tela que permiten la sujeción de la obra al bastidor), y finalmente, se trabajó cada uno de ellos agregando base de preparación y color para simular la continuidad de la lectura completando formas y espacios.





Esquema de la obra y dimensiones

Seguramente, la obra ya intervenida daba una buena ilusión respecto a su cambio de forma; sin embargo, indudablemente con el paso del tiempo, debieron presentarse problemas de incompatibilidad entre la tela de soporte principal y los lienzos triangulares añadidos, lo cual provocó que se llevara a cabo una segunda intervención.

En dicha ocasión se realizó un reentelado total que, sin duda, buscaba minimizar los efectos de la unión del lienzo de origen y los agregados; si bien se subsanó el daño, la colocación de un reentelado total nos impide totalmente tener una vista de la tela de soporte principal y sus características, mismas que nos podrían arrojar algunos datos extras sobre la vida de la obra. En esta intervención también se realizaron resanes, reintegración cromática, así como la aplicación de un nuevo barniz.

Estas intervenciones fueron realizadas antes de que la obra fuera donada al Museo Upaep, integrándose como una de las piezas emblemáticas de la colección.

Ahora bien, todos estos momentos que vive la obra desde su momento creativo, las distintas intervenciones, los cambios de vocación y hasta el cambio de propietario, son considerados momentos históricos del bien al cual, los especialistas, llamamos historicidades.

Las historicidades del bien mueble

De acuerdo al Diccionario de la Lengua Española, historicidad se define como:

1. f. Cualidad de histórico.
2. f. Carácter temporal y esencialmente mutable de la existencia humana.

Esta definición se va ampliando o acotando de acuerdo a su contexto en las distintas ramas de las Ciencias Sociales, creándose un concepto complejo y multívoco. Tal como se retoma aquí, de manera ampliada, la historicidad se refiere al conjunto de circunstancias que a lo largo del tiempo constituyen el entramado de relaciones en las cuales se inserta y cobra sentido algo, es el complejo de condiciones que hacen que algo sea lo que es.

Sin embargo, es importante ir acotando en materia de restauración a lo que nos referimos con este concepto. Cesare Brandi, escritor, teórico y crítico de arte italiano, fundó el Instituto Central de Restauración de Roma en

<https://dle.rae.es/historicidad>

<https://patrimonio-arquitectonico.com/autore/cesare-brandi-y-la-teoria-del-restauro/>

el año 1939, convirtiéndose en su primer director entre los años 1939 y 1959. Se desempeñó como Superintendente de Monumentos Artísticos en Bolonia y luego en Udine, dedicándose también a la enseñanza como profesor de Historia del Arte en la Universidad de Palermo y en La Sapienza de Roma. Además, fue un prolífico escritor que dejó como legado, infinidad de textos en materia de arte, conservación y restauración.

Es considerado con el primer gran teórico en materia de Restauración en plantear las problemáticas éticas de la profesión y realizar un análisis profundo de las acciones a realizar y el porqué de ellas. Fue precursor en hablar de la historicidad en materia de restauración de obras de arte; y aunque su análisis se limitaba a la pintura de caballete, con el tiempo, se ha hecho extensiva al resto de materiales.

Brandi plantea como punto de partida el momento del reconocimiento de la obra de arte como tal. La atribución de valor está condicionada por el contexto histórico y cultural en el que se desarrolla. Una obra de arte se compone de un conjunto de materiales (instancia estética) y un conjunto de valores y significados expresivos (instancia histórica), por lo cual durante el proceso de restauración conviene encontrar un acuerdo entre estos dos valores opuestos. Básicamente, para él, existían dos historicidades, el momento creativo de la obra y el momento en que era reconocida como “arte”. Si en el clamor popular de una época se le infería la calidad de “obra de arte” a un objeto, y éste lo conservaba durante otros períodos, guardaba dicho nombramiento; pero, si al paso de los años ya no se le consideraba una “obra de arte”, el objeto se volvía una pieza histórica, representativa de su tiempo y necesaria de conservarse igualmente.

Si bien estas disertaciones son un precedente, hoy se quedan cortas ante las distintas experiencias de conservación de estos bienes. Actualmente, los restauradores consideramos una primera historicidad al proceso creativo del objeto y posteriormente se enuncia cada “momento” que afecta a la pieza en cuanto a su materialidad, su imagen, su uso o vocación.

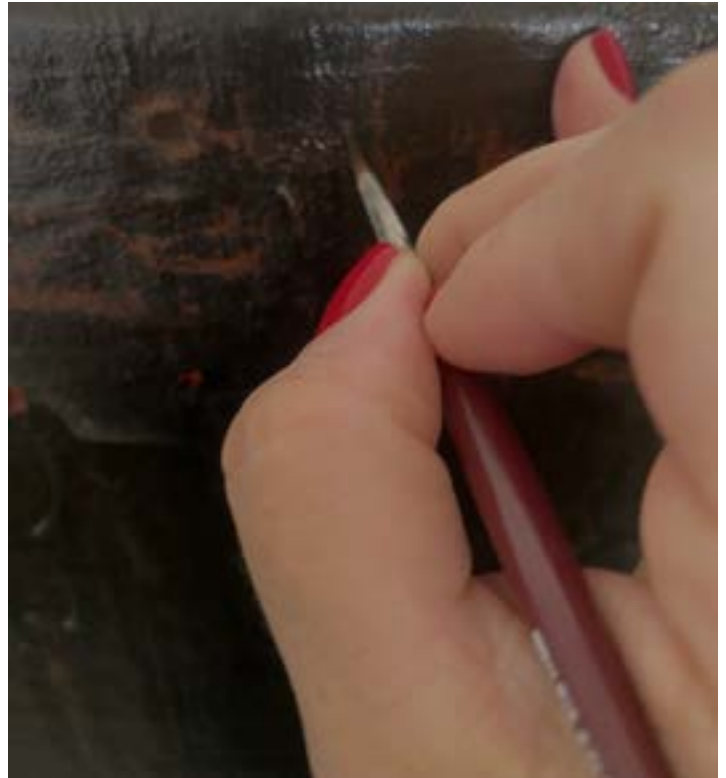
Con ello, acotamos a cada “momento” como una historicidad, es decir, la primera historicidad es el momento creativo; la segunda historicidad es el traslado de la obra de su sitio de origen a nueva sede; la tercera historicidad es la intervención de restauración, y así hasta llegar a nuestras manos. Con este simple ejemplo identificamos cuándo la obra fue creada, cuándo fue modificada en su uso con el traslado, y cuándo fue modificada en su materia con la intervención.

¿Pero para qué nos sirve conocer estos datos? Sencillo, estudiando estos antecedentes podremos tomar mejores decisiones en materia de conservación de la pieza, conociendo no sólo los materiales que la constituyen, los deterioros existentes, entre otros, sino también los procesos que ha vivido el objeto que pudieron o no modificarlo y sus efectos. Cualquier información que podamos tener sobre la obra nos permitirá realizar acciones más correctas para garantizar su preservación.



La restauración

En el caso de nuestra obra, estudiamos todos los antecedentes materiales de la pieza y sus historicidades para determinar el proceso de restauración a realizar. De acuerdo a las evidencias que tenemos en la propia obra, la primera historicidad es el momento en el que el bien fue creado como un óleo sobre lienzo de forma octagonal. Posteriormente, y sin tener más datos, sabemos que su forma y dimensiones fueron modificados para pasar de un formato octagonal a uno cuadrangular, esta es nuestra segunda historicidad; en un tercer momento, y seguramente como resultado de los daños que tenía, fue necesario realizar una restauración en la cual la obra fue reentelada, esta es nuestra tercera historicidad. Como una cuarta historicidad sabemos que la obra fue adquirida por el coleccionista y anticuario poblano Fernando Gómez de Alvear Díaz de Rivera y, entre 1994 y 1995, llegó junto con otras obras de arte sacro a sumarse a la colección de "Museo de Arte Popular Religioso de la UPAEP", siendo ésta su quinta y actual historicidad.



Durante el proceso de restauración actual se tomó la decisión de conservar las modificaciones y procesos de restauración que ha sufrido, con el fin de no alterar la información que conllevan las mismas. Esta decisión no sólo buscó conservar información, sino también, no someter al bien a un estrés material innecesario al retirar todos los agregados que tiene. Únicamente se realizó una limpieza de dos capas de barniz que afectaban la lectura integral de la pieza y algunas reintegraciones anteriores que habían modificado su coloración haciéndose más evidentes. Dichas reintegraciones fueron sustituidas por nuevas y se aplicó un barniz semimate reversible a manera de protección.



Collage. Limpieza de barniz, reintegración cromática, barnizado final



Un aspecto que detectamos es que, al no haberse realizado una limpieza previa a la aplicación del reentelado en la segunda restauración, quedaron atrapados el polvo y la suciedad que estaban depositados en la capa pictórica y que literalmente fueron encapsulados, por lo que actualmente retirarlo representa un proceso más dañino para la obra que dejarlo, por lo que en general produce un efecto de “obscurecimiento” en la capa pictórica.

Como conclusión, reiteramos la importancia de este tipo de análisis previos a una obra de arte, que, en conjunto con más estudios, podrán determinar la mejor manera de intervenir un bien. Con ello también reiteramos que resulta imprescindible que la restauración sea realizada por profesionales en materia con una preparación académica que permita solucionar las distintas afectaciones que tiene una obra, realizando un concienzudo estudio material y esencial de la pieza para determinar las mejores acciones de preservación.





La evolución de los lienzos hacia nuevos espacios del culto

Alejandro Serrano Núñez
Investigador

Biblioteca José Luis Nahum Martínez Melchor C.O. / Archivo
Histórico del Oratorio de San Felipe Neri de Puebla

La reutilización y adaptación de los bienes dentro de los templos católicos fue y es una forma común de llevar a los espacios de culto hacia nuevas tendencias arquitectónicas y de veneración religiosa dependiendo los tiempos, modas y cánones impuestos desde la misma organización de la Iglesia, dicho esto, es común encontrar modificaciones físicas de los formatos originales de las obras para adaptarse a nuevos espacios a los que se les ha asignado.

Ese es el caso de la modificación que se realiza en los óleos sobre lienzo que formaban parte de cuadros específicos dentro de los templos, habitualmente las formas de dichos soportes podían variar dependiendo en dónde se encontraran en un contexto definido, más allá del formato cuadrangular tradicional, habría multitud de formas de lienzos adaptados a formas de altares y de la arquitectura propia de su entorno: de medio punto, de medio arco, trapezoidales y con infinitud de lados.

A finales del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX, la Iglesia católica, de la mano de la monarquía hispánica, emprendería una reforma importante en la arquitectura de sus templos, principalmente en sus interiores y retablos, llegaría el denominado estilo Neoclásico, acentuando las líneas clásicas inspiradas en la arquitectura griega y romana así como espacios más limpios y con mayor simpleza estructural, haciendo que la saturación de los espacios y el tallado dorado del barroco quedaran atrás.

Esto dio pie para que muchas obras quedaran “flotando” en la incertidumbre, por lo que, aunado a los costos por nuevos retablos, estos lienzos fueron adaptados a través de la incorporación de parches o adhesiones para lograr las formas deseadas.



Dios Padre.
Óleo sobre lienzo
Siglo XVII

Templo de San Francisco Acatepec, San Andrés Cholula Puebla

Para ejemplificar este caso, mostraremos un ejemplo de una intervención de un lienzo en el Templo de San Felipe Neri La Concordia, de la ciudad de Puebla. El templo sede del Oratorio de San Felipe Neri de Puebla fue edificado dentro del antiguo solar del Templo de la Vera Cruz, fundado en el siglo XVI por la archicofradía del mismo nombre, mismo que resguardaba diversas cofradías y advocaciones como la mencionada Vera Cruz, San Blas, Santa Lucía, la Virgen de la Consolación y la Virgen de Guadalupe. Hacia 1651, por mandato del obispo de Puebla, albergaría también a una nueva institución eclesiástica: la Hermandad de Sacerdotes bajo advocación de San Felipe Neri.

Algunos años después, las diversas cofradías abandonarían el recinto y la Hermandad comenzaría las adecuaciones finales del antiguo y ya deficiente templo para crear lo que conocemos como el Templo de la Concordia. Finalizado en 1684, bajo la planificación del Arquitecto García Durango (el mismo encargado de la fachada de la Catedral de Puebla), fue dotado con un altar mayor en madera y piedra con la siguiente descripción:

El mayor que es desmedidamente grande, pero con grande hermosura y perfección del arte, con la estatua de nuestro santo padre en el nicho principal y la santa cruz abajo, seis lienzos de medio punto muy primorosos con cosas de su vida y uno mayor de Santa María de Varicella que se parece a nuestra señora de Bethlem y su exquisito sagrario en el que compite lo pulido con lo hermoso, tiene dos pequeños a los lados uno del señor de la Veracruz con dos estatuas, (con dos imágenes de talla, una de la Concepción y otra de San José con un vara de plata y cinco flores y una palma), una de Nuestra Señora al pie de la cruz y otra de san Juan.

Un lienzo de la transfiguración del señor de muy buena pintura y otro arriba nada inferior del martirio de san Esteban, cuatro pequeños de ángeles, y una muy buena lámina de María Santísima en su sanación y otro de María Santísima de los Dolores, al cabo de la epístola con su lienzo romano como de dos varas, y primorosos vidrios con siete lienzos de los pasos de la cruz de la pasión de nuestro señor Jesucristo y una escultura del santo Ecce Hommo y una lámina de la Verónica en su sagrario. Entre el altar y él de San Pedro está una imagen de san Dimas en la cruz bajo el baldaquín de tono verde.

El templo no sufriría modificación alguna hasta la segunda mitad del siglo XIX, resultado del cambio al Neoclásico, además de que fue fuertemente dañado durante el sitio de Puebla por las fuerzas liberales en 1856, dentro del conflicto de la guerra de Reforma.

El altar fue desmontado y sus lienzos, reorganizados; de la planta original del retablo mayor se conservan tres lienzos: la imagen de Santa María de Vallicella, patrona de la orden filipense, la aparición de San Juan Bautista y la aparición de Cristo y la Virgen María, ambos a San Felipe Neri, las tres piezas atribuidas al pintor flamenco Diego de Borgraf.

La primera conserva la majestuosidad de su gran formato en el muro norte de la Sacristía del templo; la segunda se encuentra en los altos, sobre el dintel de la reja de la Sacristía, pero con menores dimensiones que la tercera pieza, lo que sugiere recortes en la obra,

mismos que no nos dan aún certeza de ser de la misma serie, aunque el tema y la autoría lo sugieren; por último, la aparición de Cristo y la Virgen María a San Felipe Neri se encuentran igualmente en los altos de la Sacristía pero con modificaciones a su forma original.

En la descripción de archivo dice: “seis lienzos de medio punto muy primorosos con cosas de su vida”, el pasaje de la aparición concuerda con la descripción anterior, es un momento importante de la vida del santo y originalmente tenía un formato de medio punto. Actualmente, el lienzo presenta adhesiones en las esquinas superiores volviéndolo un lienzo rectangular.



Visión de San Felipe Neri, Atribuido a Diego de Borgraf, Siglo XVII, templo de la Concordia, Puebla

A la derecha se observa el estado actual del lienzo con las modificaciones sufridas probablemente en el siglo XIX para ocupar un espacio fuera de su contexto original, a la izquierda en tonos blancos se muestran las adhesiones al lienzo de medio punto.

En conclusión, este ejemplo nos permite observar la evolución de las obras a través del tiempo, las modificaciones a sus formatos originales derivan de muchas variables y de muchas circunstancias que la Historia del Arte nos explica, la funcionalidad estética y del culto generan que las plataformas del arte evolucionen, por lo que lo importante en este caso es entender el contexto original de la pieza, su valor artístico y su camino a través de los siglos.

El análisis de estos lienzos nos permite aplicar un criterio de análisis similar a la obra Cristo escarnecido que resguarda el Museo UPAEP, invitándonos a considerar las transformaciones que ésta ha tenido en su materialidad, dimensiones y forma a lo largo del tiempo.



U UPAEP

**MUSEO
UPAEP**

RELACIONarte

desde
la práctica
curatorial