



Imagen y persuasión

DEVOCIÓN, POLÍTICA Y PINTURA EN EL ACATZINGO DEL SIGLO XVIII

ALEJANDRO JULIÁN ANDRADE CAMPOS



PUEBLA
Un gobierno presente



Secretaría
de Cultura

ACATZINGO
GOBIERNO MUNICIPAL
2011 - 2015





Imagen y persuasión

DEVOCIÓN, POLÍTICA Y PINTURA EN EL ACATZINGO DEL SIGLO XVIII

AUTOR
ALEJANDRO JULIÁN ANDRADE CAMPOS





Texto

© Alejandro Julián Andrade Campos

Fotografías:

© Carlos Ángel Ramírez Cardoso

© Erick Omar Hernández Pérez

Primera edición, Secretaría de Cultura de Puebla
Puebla, Puebla, México, agosto de 2024

D.R. Gobierno del Estado de Puebla
Av. Reforma 1305, Centro Puebla, Pue. C.P. 72000

ISBN: 978-607-8832-76-7

ISBN Libro digital: 978-607-8832-86-6

Gobierno del Estado de Puebla

Sergio Salomón Céspedes Peregrina
Gobernador Constitucional del Estado de Puebla

Nguyen Enrique Glockner Corte
Secretario de Cultura

Rafael Navarro Guerrero
Director General de Patrimonio Cultural

Karina Fernández Ponce
Directora de Acervo Cultural

Jesús Daniel Juárez Cruz
Jefe del Departamento de Investigación y Difusión

Lino Xavier Cantorán Ortiz
Diseño editorial

La obra fue dictaminada por especialistas, por lo que cumple con estándares de calidad académica.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro ni su incorporación a otro sistema informático, ni su transmisión por cualquier forma o cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación y otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de la Secretaría de Cultura de Puebla.

Derechos reservados conforme a la ley.
Ejemplar de distribución gratuita



2024
AÑO DEL

LIBRO Y LA
LECTURA

INDICE

Capítulo I

ACATZINGO: EL PÁRROCO, EL PINTOR Y EL TEMPLO

DEL ORIGEN DE LA PARROQUIA DE SAN MARCOS/SAN JUAN EVANGELISTA
Y SU ESTADO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII

-
- Antonio Rojano Mudarra, cura por su majestad del pueblo de Acatzingo 21
 - Miguel Jerónimo Zendejas, el artista 29
 - Una imagen del templo parroquial hacia finales del siglo XVIII 36
 - La capilla del Bautisterio 44
 - La capilla de San Juan Nepomuceno 49

Capítulo II

LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

DE LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES QUE SE VENERA
EN EL PUEBLO DE ACATZINGO

-
- La cofradía y la edificación de la capilla 63
 - Ornamento y decoro en la capilla de la Dolorosa 67
 - El Camarín de Nuestra Señora de los Dolores: teatralidad y devoción (1764) 76
 - Entre las fronteras de la realidad, la oración, el gesto y la contrición: la función de la imagen 96
 - Del Vía Crucis al cenáculo: Ágreda delineó, Zendejas pintó 99
 - El sentido de la contrición en tiempos de crisis 113
 - Múltiples intenciones en torno a los cuadros 114

Capítulo III

LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA SOLEDAD

LA CAPILLA Y SU COFRADÍA

-
- La capilla y su cofradía 119
 - La serie de la pasión de Cristo de la capilla de la Soledad (1785-1788) / Antecedentes 130
 - El ciclo pictórico 131

Referencias 160



PRESENTACIÓN

SERGIO SALOMÓN CÉSPEDES PEREGRINA
GOBERNADOR CONSTITUCIONAL DEL ESTADO DE PUEBLA

Nuestro estado es reconocido internacionalmente por su diversidad natural y cultural, lo que le ha dado un carácter propio que enorgullece a sus pobladores. Desde la gestión que encabezo, hemos procurado que dicha riqueza sea reconocida y difundida a través de la pluralidad que comprende nuestro amplio territorio. Por tal motivo, emprendemos acciones para visibilizar el patrimonio al interior del estado, a partir de la investigación y la divulgación histórica, la cual permite aquilatarlo con toda la importancia que merece. Los objetos y las tradiciones hablan del devenir como sociedad, lo que nos permite orientar nuestro futuro.

Es así que, como parte de este trabajo constante, presento con gusto el libro titulado *Imagen y persuasión: devoción, política y pintura en el Acatzingo del siglo XVIII*, el cual nos lleva a conocer la riqueza presente de la parroquia de San Juan Evangelista, en Acatzingo. Esta parroquia está repleta de retablos, esculturas y pinturas realizadas por los más importantes artistas de la Puebla virreinal del pleno siglo XVIII, como es el caso del afamado pintor Miguel Jerónimo Zendejas, quien en este 2024 cumple 300 años de haber nacido en nuestro estado. Con esta edición, no solo develamos el patrimonio artístico que resguarda nuestra ciudad, sino también ponemos en evidencia el trabajo de los poblanos, cuyo talento, creatividad, inteligencia y tenacidad han dejado huella en la historia, construyendo un legado que nos brinda identidad y orgullo.

Por lo tanto, celebro esta edición coordinada por la Secretaría de Cultura y el Ayuntamiento de Acatzingo de Hidalgo. Confío en que las investigaciones serias y profundas, como la que hoy presentamos, llenarán de conocimiento a propios y extraños, demostrando que la historia aún tiene mucho qué contarnos.



NGUYEN ENRIQUE GLOCKNER CORTE
SECRETARIO DE CULTURA DEL ESTADO DE PUEBLA

La inconmensurable abundancia cultural del estado de Puebla conlleva a que la tarea de su conocimiento y divulgación sea un reto fascinante. La presente administración de la Secretaría de Cultura ha buscado darle voz a las plurales manifestaciones artísticas que se han desarrollado en nuestro territorio. Por ello, hemos tomado la responsabilidad de investigar y dar a conocer este trabajo que evidencia nuestras raíces.

Asimismo, cabe recalcar que hemos buscado descentralizar las miradas e inquirir en cada una de las regiones aquellos elementos representativos que nos hablen sobre este desarrollo histórico, para valorar las tradiciones, así como los espacios que van más allá de los lugares comunes. Dentro de esta óptica, el presente libro nos revela cómo se configuró el patrimonio artístico de la parroquia de Acatzingo, especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII.

Nuestro compromiso con la cultura se refrenda a través de las publicaciones que indagan y parten del trabajo de campo, archivístico y documental. Confiamos en que el conocimiento es el primer paso para la puesta en valor, apropiación y protección del acervo, material e inmaterial, aquel que nos reconoce como poblanos y nos brinda orgullo.



ABRAHAN MARTÍNEZ JIMÉNEZ
PRESIDENTE MUNICIPAL DE ACATZINGO DE HIDALGO

Acatzingo es una tierra próspera no solamente en su industria y sus campos, también en su herencia cultural, legado de nuestros antepasados y que con esmero hemos procurado cuidar a lo largo de los siglos. Entre las tradiciones identitarias destacan las fiestas a Nuestra Señora de los Dolores, en el llamado viernes de Dolores, el último viernes de cuaresma; así como la del 15 de septiembre, cuando la procesión del venerado cuadro de la Dolorosa transita entre multicolores alfombras de aserrín que los devotos montan para engalanar su camino. Es así que la historia de nuestra Virgen, envuelta entre piadosas consejas, señala que llegó a manos de un arriero que la dejó en el mesón de Antonia Negreros, quien con asombro la observó sudar copiosamente, y que luego comunicó al pueblo el milagro presenciado. Desde ese entonces, la imagen se volvió parte fundamental de la historia, de la cotidianidad, del día a día en que los pobladores acuden a la capilla.

Sobre esta última, dicho espacio fue ornamentado en otras épocas con el arte proveído: arquitectura, pintura y escultura de gran calidad, que en conjunto son los pilares que resguardan la imagen de la Dolorosa. Y más allá de asombrarnos con la belleza de nuestro máximo tesoro, la historia de quienes la construyeron resulta muy interesante, en particular la de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando obtuvo gran parte de la forma que conserva hasta hoy, la cual debemos al cura, doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra, quien buscó a los mejores artistas del obispado para decorar el recinto, y donde destacó el insigne pintor Miguel Jerónimo Zendejas.

Agradezco el apoyo brindado por el gobernador de Puebla, Sergio Salomón Céspedes, quien estuvo pendiente de la publicación de este ejemplar. De igual forma, reconozco la labor del párroco Rafael Amador Tapia, quien ha sabido procurar el vasto legado del templo. Por último, espero que el presente volumen funcione como un punto de reflexión, para que las y los ciudadanos atesoren el legado que hemos cuidado durante generaciones.



JORGE LUIS ÁLVAREZ JIMÉNEZ
REGIDOR DE CULTURA DE ACATZINGO DE HIDALGO

Recuerdo que, cuando era pequeño, mi tía Carmelita Jiménez solía llevarme a visitar la imagen de Nuestra Señora de los Dolores. Al entrar por el umbral, que conducía desde la iglesia a la capilla de la Virgen, observaba los monumentales cuadros que representan la pasión de Cristo: desde el Via Crucis hasta la crucifixión. Conforme fui creciendo, mi intriga por las obras fue creciendo y varias dudas quedaron vigentes.

Fue hasta el año 2022 que, desarrollando mis labores como regidor de cultura, conocí al historiador Alejandro Andrade, quien me habló sobre su tesis doctoral acerca del patrimonio artístico y pictórico de Acatzingo. Al darme razón de los lienzos, lo que representaban y cómo habían llegado a la parroquia, quedé resuelto de que dicha historia debía ser conocida por los acatzinguenses, fieles custodios y dueños de ese legado.

Es así como la historia de la Virgen Dolorosa, pero también del cura Antonio Rojano Mudarra, del artista Miguel Jerónimo Zendejas, y de nuestra parroquia, se volvió tarea fundamental de difusión en el proyecto de cultura. Desde la generación de cápsulas, conferencias y cédulas informativas colocadas en el templo, hasta la creación del presente libro, la misión trascendente es dar a conocer un fragmento de la historia de Acatzingo, logrando que cada vez que volteemos hacia los muros de nuestro templo lo realicemos con asombro y podamos observar la grandeza artística que resguardamos.

Por supuesto que esta increíble labor no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional del señor párroco Rafael Amador Tapia, quien abrió las puertas del templo y sus dependencias para investigar y fotografiar el rico acervo que está a su custodia. Por último, este volumen está dedicado a mis abuelas, Ángeles Solís y Gloria Torres, a mis padres Gumaro y Edith, así como a todos los paisanos, para que celebremos nuestras tradiciones y espacios, así como todo aquello que nos brinda grandeza.

Introducción

La historia de este país se ha escrito de manera canónica desde el centralismo, ponderando los actos que se han consagrado desde su capital como eje definitorio de los rumbos y destinos de un territorio tan amplio y heterogéneo como lo es México. La historia del arte no ha escapado de estos derroteros, siendo un ejemplo claro la del periodo virreinal, en la que al hablar de la pintura virreinal nos remite a los afamados artistas de la capital, como Baltazar Echave Orío, José Juárez, Juan Correa, Cristóbal de Villalpando, José de Ibarra o Miguel Cabrera –solo por citar algunos– refiriéndonos a las grandes obras que dejaron en espacios emblemáticos como la Catedral de México, Tepotzotlán o Santa Prisca. Es dentro de este sentido que las producciones regionales, tachadas en algunos casos de periféricas o subordinadas, han quedado enmudecidas, reduciendo estos territorios al papel de meros receptores pasivos, cuya función era recibir las obras que desde la capital mandaban los célebres artistas y que influenciaban a pintores locales menores o de poca relevancia para la construcción de una historia del arte nacional.

Durante la época virreinal, Puebla fue la segunda capital cultural de la Nueva España, desarrollando una tradición artística propia que, si bien generó diálogos y fue influenciada por la de la ciudad de México, también aportó soluciones iconográficas y formales propias que la singularizan, al grado de poder distinguirse una obra poblana frente a la de otros centros de producción. El mismo problema enunciado a nivel nacional ocurre en los estados: cuando hablamos del patrimonio artístico de Puebla, generalmente las referencias son monumentos situados en la Angelópolis y en algunos casos en Cholula, ignorándose la gran riqueza que se encuentra en otros municipios y poblaciones que conforman el amplio estado. En ese sentido, la tarea es mayúscula tanto por densidad como por deuda histórica; los investigadores deben volver los ojos a estos espacios y estudiarlos desde su realidad y contexto propios, sin por esto desligarlos —dada su misma naturaleza— de los vínculos naturales que establecieron con sus centros productores y de administración de poder.

El presente libro busca contribuir a la tarea de revaloración del patrimonio artístico que se encuentra en el interior del estado, a partir del estudio de uno de los espacios más ricos y significativos que tiene en su interior: la parroquia de San Juan Evangelista Acatzingo. Este territorio tuvo una singular holgura en la época virreinal por estar situado dentro del camino comercial entre Veracruz, Puebla y Ciudad de México; sin embargo, la riqueza histórica y artística de su parroquia se debe en gran medida a su configuración como santuario regional, desde finales del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII. Dentro de sus muros se resguarda la taumatúrgica imagen de Nuestra Señora de los Dolores, cuyo origen y fama milagrosa no solo le merecieron congregar una cofradía poderosa con miembros diseminados en distintas poblaciones del obispado; también le otorgaron un lugar dentro de la célebre geografía devocional que bajo el título de Zodiaco Mariano escribió en el siglo XVIII el jesuita Juan Antonio de Oviedo, partiendo del borrador previamente realizado por su congénere Francisco de Florencia.

La investigación no pretende abordar de manera total el proceso constructivo y ornamental que ha tenido el conjunto parroquial de San Juan evangelista, digno de estudiarse por todo un equipo de trabajo; la tarea planteada se centra específicamente en el periodo en que el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra ostentó la titularidad del curato entre 1761 y 1788. El singular párroco se destacó por haber sido un gran administrador y promotor de la riqueza artística del templo y sus dependencias, mezclándose entre sus motivaciones el celo y la devoción, propias de un buen pastor, con sus intenciones de ascenso dentro de la jerarquía eclesiástica. Su visión estética se materializó no solamente gracias a su tenaz empeño, sino a la colaboración que estableció con diversos artistas y productores, entre los que sobresale el otro protagonista de este libro: el pintor Miguel Jerónimo Zendejas, el más celebre de la Puebla virreinal. El tándem de estos dos genios logró dotar de un esplendor particular a la parroquia, mismo que con su notoria disminución ha llegado hasta nuestros días.

Si bien estos dos personajes toman la titularidad del volumen, lo cierto es que actuaron dentro de un contexto integrado por diversos agentes entre los que sobresalen las cofradías, agrupaciones piadosas a cuyo cargo se encontraba la devoción de determinados cultos, incluyendo con esto el mantenimiento de sus altares o capillas, así como el aumento de su patrimonio y alhajas. En el presente estudio se aborda el papel decisivo de las cofradías de Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Soledad para la ornamentación de sus centros de devoción y, por qué no decirlo, de poder. Para lograr el cometido planteado, el libro se divide en tres apartados: el primero nos presenta de manera particular al párroco, al pintor y la parroquia donde desempeñaron su labor, mientras que los dos restantes están consagrados a las capillas de los Dolores y de la Soledad.

Más allá de la parte histórica, el presente libro trata acerca de la imagen y su poder de persuasión; de cómo la pintura tuvo la capacidad en otros tiempos de ser teatro: conjuntar telón y actores para escenificar lo que por naturaleza estaba vedado a los sentidos del hombre. A través del ojo devoto y conducido, el lienzo se convertía en imagen vívida y real, con diferentes planos y con cuerpos volumétricos que desarrollaban una escena, colmada de personajes que actúan en simultaneidad y, al mismo tiempo, en concordancia para reforzar el relato central.

Es así que se contemplaba a Cristo lacerado y a María abatida de dolor como protagonistas de un pasaje colmado de actores, cuyo papel refuerza no solo el sentido narrativo, sino el cariz emocional de la obra; pues a través de la empatía provocada por los personajes, el espectador generaba sentimientos y actitudes que lo llevaban al arrobamiento, la alegría, la esperanza, el consuelo, la tristeza y, la mayoría de las veces, a la contrición. Artefactos seductores de persuasión emocional y cognitiva que han impactado la vida de una sociedad que por siglos ha posado la mirada en ellos, como ventanas que invitan a activar la imaginación para escapar a otros mundos.

Este trabajo busca desentrañar estrategias y activar imágenes, conduciendo nuevamente los ojos para entender la complejidad de esta maquinaria visual, desactivada por el paso del tiempo y, con él, de nuestra historia.

Este volumen proviene de mi tesis para obtener el grado de doctor en historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, titulada “Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical secular en el obispado angelopolitano (1758-1815)”, la cual fue defendida en septiembre del 2021. Parte esencial de lo aquí escrito es tomado de manera íntegra, con la salvedad de una gran cantidad de agregados y correcciones aplicados y que son fruto no solamente del cambio de perspectivas, propias de la evolución del investigador, sino también de la pesquisa documental que pude realizar dentro del archivo parroquial en agosto del 2022 y que durante el proceso doctoral no pude efectuar por razones ajenas a mi competencia.

La investigación y presente libro se pudieron realizar gracias al interés y mediación de varios interlocutores que facilitaron los caminos para su publicación. En primer lugar, al comité de académicos que asesoraron la tesis, de la cual se desprende este libro, liderado por Paula Mues Orts e integrado por Jaime Cuadriello Aguilar, María Teresa Álvarez Icaza Longoria, Rogelio Ruiz Gomar y Franziska Neff; su aportación fue fundamental en el proceso de creación y rigor que conllevan este tipo de empresas. También agradezco a Pablo Amador Marrero, quien en distintas fases del proceso me apoyó con información e ideas que contribuyeron al trabajo; para la edición final de este libro, él mismo me apoyó para hacer una inspección con rayos UV y microscopio a la imagen original de Nuestra Señora de los Dolores. A todos ellos mi eterna admiración y gratitud, tanto por su generosidad como por su dedicada dirección.

También es necesario mencionar al heredero del puesto que alguna vez tuvo Antonio Rojano Mudarra, el actual párroco de Acatzingo, Rafael Amador Tapia, quien generosamente abrió el archivo parroquial para su amplia consulta y quien permitió el acceso al camarín de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, mostrándose siempre atento.

Agradezco al actual equipo de la Secretaría de Cultura, encabezada por un apasionado y amplio conocedor del tema: Enrique Glockner, gracias por compartir el gusto y la pasión por este proyecto; igualmente, a la Dirección de Acervo por materializar y dar forma al presente volumen. Las autoridades y miembros del actual ayuntamiento de Acatzingo brindaron de igual manera su interés y apoyo, fruto del amor y admiración que tienen por su territorio y que buscan proyectar a través de su ejercicio gubernativo; en especial agradezco al equipo de cultura comandado por el regidor Jorge Luis Álvarez Jiménez y el director Juan Pablo Hernández Vélez, quienes colaboraron con pasión y entrega en distintos procesos de investigación y producción del libro.

Lo firma
†EX VOTO MATRI PERDOLENTI FACTO†
Alejandro Julián Andrade Campos
8 de enero del 2023
Fiesta del Bautismo de Cristo

Se agregó el apartado del camarín
así como otras correcciones:
3 de marzo del 2023
Segundo viernes de cuaresma

Este que ves, engaño colorido,
Que, del arte ostentando los primores,
Con falsos silogismos de colores
Es cauteloso engaño del sentido

Sor Juana Inés de la Cruz



Capítulo I

Acatzingo: el párroco, el pintor y el templo

Del origen de la parroquia de San Marcos/San Juan Evangelista
y su estado en la segunda mitad del siglo XVIII

Los comienzos de la administración religiosa en la población de Acatzingo están ligados con la obra misional de los franciscanos, quienes en 1554 fundaron una visita dependiente del pueblo de Tepeaca; en 1558, se comenzó la edificación de un amplio convento con iglesia que fue concluido entre 1580 y 1585. Desde la primera secularización, emprendida por el obispo Juan de Palafox y Mendoza en 1641, la doctrina pasó a la administración episcopal; para la primera visita que hiciera el referido prelado en 1643, enunció que la parroquia ya estaba edificada “bien dispuesta, con sacristía y adorno suficiente, y casa para un beneficiado”. Este templo se dedicó originalmente a San Marcos, como lo dejan ver los documentos del siglo XVII, aunque posteriormente terminó adoptando la titularidad del también evangelista San Juan, patrono original del convento franciscano y del pueblo.¹

Gracias al texto de la misma visita palafoxiana, sabemos que el primer párroco de Acatzingo fue el licenciado Juan Granado Silva, que a decir del obispo era “buen sujeto en teología”; dicho cura estuvo a la cabeza espiritual de Acatzingo hasta 1668.² Entre los párrocos que administraron el curato en la época virreinal destacan: Juan Cessatti Lozano, quien aparentemente introdujo el culto a Nuestra Señora de los Dolores y fundó su cofradía en 1693; Isidro Antonio de Arévalo que emprendió la construcción de la capilla a la Dolorosa que fue dedicada en 1725; Antonio Manuel Rojano Mudarra —personaje del que versa el presente libro— gran administrador y promotor de las obras materiales del templo; Alejandro de Burgos, que en 1796 luchó por mantener los privilegios de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores frente a los cambios administrativos impulsados por la corona, y el cura interino José Becerra, quien en 1815 levantó las primeras informaciones en torno al origen milagroso de la Dolorosa.

En el año 1761, el doctor Antonio Rojano Mudarra tomó posesión de la parroquia de San Juan Acatzingo. El contexto de la comunidad a su llegada debió ser particularmente difícil, pues, justo en ese año, el novel párroco asentó en el libro de defunciones de indios que la población se encontraba abrazando el “epidémico mal del Matlazahuatl”.³ Esta solo sería la primera de muchas otras veces que el párroco debería enfrentar la enfermedad en los terrenos de su feligresía, como posteriormente se analizará. Para ese momento, el curato de San Juan evangelista era sumamente extenso, su jurisdicción abarcaba los límites de tres municipios actuales del Estado de Puebla: el mismo de Acatzingo, el de los Reyes y el de San Salvador Huixcolotla.⁴

Todavía para el año de 1791, después de haberse dividido la jurisdicción parroquial, se decía que era uno de los curatos más “pingües” o abundantes del obispado.⁵ Su ubicación en el camino entre Puebla y Veracruz debió favorecer esta riqueza. La actividad económica preponderante era de carácter agrícola: el trigo “venturero”, el frijol, el pimiento, la cebada, el alberjón y la lenteja eran los principales productos que se extraían del campo, ya que, al parecer, carecía de árboles frutales.⁶

Su población estaba constituida como República de Indios, aunque, a decir de las crónicas, había tantos españoles y personas de distintas castas como indígenas. Gracias a una carta, escrita por el mismo Antonio Rojano en 1777, podemos conocer, desde su personal óptica, el carácter de su feligresía:

En materia de antigüedad todo está enteramente abolido, nada se encuentra, que respire los usos, costumbres, ritos, y ceremonias del paganismo. Los indios visten y pasan según sus respectivas facultades como los españoles, y demás, castas, son hábiles, dóciles, laboriosos e industriosos los sentimientos en la Religión y piedad se conforman enteramente con el Dogma y disciplina cristiana. Su gobierno y arreglamiento en ambos fueros es decente constante, Político y fiel; Aman con sinceridad a nuestro Augusto Soberano; en asuntos del Real servicio son los más exactos y celosos; En las materias que miran a la economía eclesiástica son respetuosos y puntuales.⁷

¹ César Manrique Figueroa, “Los grabados de los Klauber del Catecismo de Pedro Canisio como fuente para la elaboración de pinturas novohispanas”, texto inédito, 11-14. Agradezco profundamente al autor por haberme facilitado una copia de su artículo antes de que sea publicado.

² Manrique, “Los grabados de los Klauber”, 14.

³ Thomas Calvo, Acatzingo. Demografía de una parroquia mexicana (México: INAH, 1973), 99.

⁴ Calvo, Acatzingo, 9.

⁵ Calvo, Acatzingo, 95.

⁶ Calvo, Acatzingo, 92.

⁷ Calvo, Acatzingo, 93.

Il.2.- Templo del ex convento franciscano de San Juan Evangelista, Acatzingo de Hidalgo.



Il.2

El párroco describe a su grey, de manera demasiado conveniente, como un pueblo donde se ha extirpado en su totalidad la idolatría y los cultos vinculados con el mundo prehispánico. Sus pobladores indígenas habían adoptado las costumbres españolas, eran trabajadores y fieles a la doctrina cristiana y a la monarquía, tanto en sus afectos como en sus actos, reflejados en la contribución de las limosnas e impuestos. A decir de Rojano, Acatzingo era un pueblo tranquilo y, al menos en apariencia, no le causó gran dificultad ejercer su gobierno espiritual, aunque las crisis agrícolas y las epidemias causaran estragos continuos. Para la administración del curato se contaba con un cura y “tres o cuatro vicarios con otros eclesiásticos del lugar”;⁸ quienes ayudaron a Rojano durante su largo periodo como párroco (1761-1788). Se han podido encontrar los nombres del teniente de cura Cayetano de la Rocha⁹ y el bachiller Salvador Velásquez,¹⁰ quienes estaban activos en Acatzingo, en el año de 1767.

Durante este periodo, el cura de almas no solamente estaba al cargo del mantenimiento y decoro de la iglesia parroquial de San Juan, pues en 1770 se entregó formalmente al clero secular –representado por Antonio Rojano– el convento y templo franciscano (Il. 2);¹¹ igualmente, gracias a los inventarios levantados por iniciativa del mismo párroco en 1761, sabemos que las iglesias de San Salvador Huixcolotla, Los Santos Reyes, Santa María Acozac y San Juan Acozac eran dependientes del curato de Acatzingo, así como las capillas de San Miguel, San Gabriel y Jesús de las Tres Caídas en el barrio de San Bartolomé.¹²

Antonio Rojano Mudarra, cura por su majestad del pueblo de Acatzingo

Aunque se desconoce la fecha del nacimiento de Antonio Manuel Rojano Mudarra (Il. 3), sí se tienen datos de la acomodada cuna de la que provenía, pues era hijo de Catalina Saénz de Morales y Zelaya y Juan Rojano Mudarra, acaudalado labrador que poseía haciendas en Cholula, Huejotzingo y Tlaxcala,¹³ además de haber ejercido el cargo de alguacil mayor en la referida Tlaxcala. Antonio tuvo un hermano mayor que también abrazó la carrera eclesiástica de forma exitosa: el cura Nicolás Rojano Mudarra, quien estudió en los Reales Colegios de San Pedro y San Pablo en la Angelópolis, logrando obtener el grado de licenciado en teología el año de 1723.¹⁴

⁸ Calvo, Acatzingo, 95.

⁹ Calvo, Acatzingo, 100.

¹⁰ Calvo, Acatzingo, 98.

¹¹ Manrique, “Los grabados de los Klauber”, 15.

¹² “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” Archivo Parroquial de San Juan Evangelista Acatzingo (de ahora en adelante APSJEA), sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

¹³ Rosario Torres Domínguez, “Los colegios de regulares y seculares de Puebla y la formación de las élites letradas en el siglo XVIII” (Tesis de doctorado, UNAM, 2013), 243.

¹⁴ Torres, *Los colegios*, 243.



El S.^r D.ⁿ D.ⁿ Antonio ~~Marcel~~ Roxano Mujarra, Coleg.^l R.^l de Oposicion
en el muy Ylustre Colegio de S. Yonacio; Cura Vica.^l y Juez Ecle.^l de Chignahuapan Chautempan y de
este de Acazingo, Racionero de la Santa Yolecia Cathedral de la Puebla de los Ang.^l Juez de sus
causas Excmates, y Examinador Sinodal de su Obispado. Fundador de la Escuela. Murió año 28.
Marzo de 1791.

Durante su carrera eclesiástica, fue interino de doce curatos: San Juan Tianguismanalco, San Antonio Huatusco, San Andrés Cholula, Piaxtla de la Sal, Zacatlán, Santa Ana Chiautempan, Nopalucan, Santa María Amozoc, San Martín Tlaxcala, Atlixco, San Sebastián en la ciudad de Puebla y Santa María Nativitas en Tlaxcala.¹⁵ Finalmente, en el año de 1745, obtuvo en propiedad la parroquia de Huejotzingo, lugar donde su padre poseía tierras.

Nicolás persiguió varias veces el ingreso al cabildo catedralicio, intentándolo los años de 1727, 1747, 1748 y 1765. Logró, sin embargo, ser canónigo penitenciario hasta el tardío año de 1778,¹⁶ mismo en el que murió, siendo enterrado en la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe de la Catedral.¹⁷ Parece ser que era especialmente devoto a dicha advocación, pues a su costa se imprimió, en 1748, el sermón que el jesuita Antonio de Paredes exclamó en el Tepeyac para celebrar el patronato guadalupano en 1747.¹⁸ Asimismo, su tesis presenta un grabado con la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe.

Gracias a la relación de méritos que presentó en el año de 1748 para obtener una canonjía, podemos saber que la ejecución de obras materiales fue importante dentro del ministerio de Nicolás de Rojano para lograr su ambicionado ascenso al cabildo catedralicio. En dicho documento el presbítero señala:

No expresa ni individua las trabajosas tareas y operaciones, que ha ejecutado en cada Curato, en beneficio de los Feligreses y pobres, y enfermos ministrándoles de su bolsillo medicinas y alimentos en las pestes (hasta ponerse cocinas a los Indios en los Pueblos) así en lo temporal, como en lo espiritual: ni las iglesias que ha hecho, adornado, proseguido, perfeccionado, proveimiento de sus Sacristías, reedificación de casas de sus fábricas, Colaterales hasta dorarlos, Ornamentos, Campanas, Imágenes, alhajas de plata, ni lo que para ayuda de sus costos ha dado de su propio caudal, porque siendo todo en crecido número, como tiene justificado, fuera preciso hacer una relación voluminosa, por cuya razón, y no molestar la atención de V. S. Ilma. Las reduce al breve compendio de este memorial, poniendo solo en su alta comprensión, que ha estado siempre dispuesto, y resignado, a perder más cuanto hay que perder en lo temporal, hasta la vida, en caso necesario, que omitir, o faltar (aún en lo más mínimo) a la eficaz, puntual y debida administración de los Santos Sacramentos, y ejecución de cuanto puede considerarse conducente a la salvación de las almas de su cargo, como también para el bien del público, a la equidad, limpia y debida administración de justicia, como es notorio sin poner la mira en conveniencia propias, uno en el desempeño de su obligación y bien público de dichos Curatos, y Parroquias [...].¹⁹

En estas líneas se acentúa el carácter de algunas obras hechas por Nicolás Rojano, mismas que posteriormente también ejecutaría su hermano Antonio. Es necesario destacar su trabajo con los feligreses en momentos de epidemias, cuestión que probablemente también emprendió el cura de Acatzingo en su debido momento. Por otro lado, es relevante el papel que ocupan las obras materiales mencionadas, entre las cuales destacan la fabricación de retablos completamente dorados, la ornamentación de sacristías y las imágenes, todos estos enseres costeados de su propio caudal y encaminados a “la salvación de las almas”. Aunque el mismo clérigo menciona que hizo las mejoras sin perseguir un beneficio propio, lo cierto es que la simple enunciación de la idea hace pensar que efectivamente era un punto importante para su promoción clerical. Nicolás debió ser un ejemplo de sacerdote para Antonio, esto es patente en el hecho de que ambos dotaron a sus curatos de imágenes y ornamentos y en que los dos buscaron continuamente su promoción al cabildo.

Il. 3.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato del canónigo Antonio Manuel Rojano Mudarra* (detalle), último cuarto del siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁵ Nicolás Rojano Mudarra, *Relación de méritos presentada por el licenciado Nicolás Rojano Mudarra* (Puebla, Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla, 1748), 88. Agradezco profundamente a Arturo Córdova Durana por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

¹⁶ Torres, “Los colegios”, 243.

¹⁷ Libro 43 de Actas de Cabildo, Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (en adelante AVCCP), foja 43. Agradezco profundamente a Gustavo Mauleón por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

¹⁸ Antonio de Paredes, *La authentica del patronato que en nombre de todo el reyno votó la cesarea, nobilissima ciudad de Mexico, a la Santissima Virgen Maria señora nuestra en su imagen maravillosa de Guadalupe. Sermón, que en el día octavo de las fiestas que en concurrencia de la Real Casa de Moneda celebró la religion de la sagrada Compañia de Jesus, patente el augustissimo sacramento. Martes 19 de diciembre de 1747. Dixo en su santuario el R.P.M. Antonio de Paredes... prefecto de la muy ilustre congregacion del salvador en la casa professa de esta corte. Sacalo a la luz, y lo dedica a la mesma soberana Sra. el Lic. D. Nicolas Roxano Mudarra... Vicario Juez eclesiastico antes de la villa de Carrion, y actual de la ciudad de Guexotzingo* (México, Imprenta del Nuevo Rezado de doña María de Rivera, 1748).

¹⁹ Rojano, *Relación de méritos*, 83.

A diferencia de su hermano Nicolás, Antonio estudió en el Real Colegio de San Ignacio en Puebla y posteriormente se graduó en filosofía y teología en el Colegio de San Ildefonso, ambas instituciones pertenecientes a la Compañía de Jesús;²⁰ cabe destacar que mucha de su labor como párroco e impulsor de devociones y obras materiales refleja este momento de formación con los jesuitas, como lo demuestran casos puntuales que se estudiarán más adelante.

Del acervo pictórico, del mencionado Colegio de San Ignacio, proviene el primer retrato que se conoce del clérigo y que formaba parte de una serie de colegiales famosos de la misma institución. El cuadro presenta numerosos repintes que no permiten dar una idea de su aspecto original, aunque podemos datarlo con fecha posterior a 1787, debido a que el personaje ya aparece ataviado como canónigo y en la cartela se enuncia su prebenda catedralicia. Se desconoce quién pudo haber realizado el retrato, aunque pareciera ser parte de una estrategia del clero secular —nuevo administrador del Colegio de San Ignacio— para mantener el prestigio de la institución después de la expulsión de los jesuitas, ya que dicho lienzo continúa la serie de colegiales afamados que desde 1758 había comenzado el pintor Miguel Jerónimo Zendejas con el retrato de José Fernández de Villanueva.

En el mencionado retrato de Rojano, se observa una biblioteca con los siguientes títulos: *Teología* de Francisco Suárez; un volumen en el que se enuncia "*Marin Theologia*"; un libro que en su tomo dice "*Pisinely*" y que tal vez aluda al *Mundo simbólico* escrito por Filippo Picinelli; otro libro en cuyo lomo se lee: "*Simonet*" y que probablemente refiera al teólogo jesuita Edmundo Simonet; *El Hombre de Letras* del jesuita italiano Daniel Bartoli; un libro que dice "*Cornelius Alapide*" y que debe referirse al *Commentari in quatuor Evangelia in duo volumina dividi* de Cornelio Alapide; un volumen que dice "*Christianus Lupus*" y que seguramente enuncia alguna de las obras de Christian Lupus, fraile agustino que escribió acerca de la historia de la Iglesia; *Diccionario* de F. Chávez y *Calmet Dissert* que alude a las disertaciones escritas por el exégeta benedictino Agustín Calmet.

Entre los libros mencionados sobresalen el de emblemática, de Picinelli, y el del hombre en torno a las letras, de Bartoli, los cuales prefiguran a Rojano como un hombre culto de la época. El de teología de Francisco Suárez y el de Simonet hablan de la educación jesuítica del clérigo. El primero de ellos fue prohibido por el obispo Fabián y Fuero en los colegios palafoxianos, promoviendo en su lugar las obras de Santo Tomás; el segundo alude a un jesuita que se opuso a la doctrina de probabilismo, misma de la que fue acusada la Compañía de Jesús por el propio Fabián y Fuero.²¹ Finalmente, los libros de exégesis permiten ver las lecturas que debió emprender Rojano como doctor en teología, grado que obtuvo por la Pontificia Universidad de México.

En su carrera eclesiástica se desempeñó como cura propietario, vicario y juez eclesiástico en los pueblos de Chignahuapan y Chiautempan,²² siendo promovido en el año de 1761²³ por el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu —prelado cercano a la Compañía de Jesús— como cura propietario y juez eclesiástico del pueblo de San Juan Acatzingo. La obtención de esta titularidad debió ser un estímulo para Rojano, ya que como se ha visto era una de las más ricas del obispado; también vale la pena mencionar que en dicho espacio dominaba el milagroso y afamado lienzo de Nuestra Señora de los Dolores, a cuya cofradía perteneció el mismo obispo Abreu, como se mencionará más adelante.

Al llegar a su nuevo curato, Rojano emprendió una serie de mejoras que estaban encaminadas a una mayor eficiencia y control administrativo, lo cual eventualmente permitiría, entre otras cosas, destinar recursos a las obras de ornato y mejora material de la parroquia. Entre sus primeras tareas destacan el ordenamiento y registro del archivo parroquial, mismo que se encontraba en mal estado, pues él mismo asentó que a su llegada no había inventarios, solo había encontrado "tres libros muy rotos y muy mal escritos con algunas partidas, de gente de razón y de Indios que saqué del convento donde estaban, porque son del tiempo en que los naturales tenían la doctrina".²⁴

²⁰ Manrique, "Los grabados de los Klauber", 15.

²¹ Jesús Márquez Carrillo, *Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos del obispo Francisco Fabián y Fuero* (Puebla: BUAP, 2016), 144.

²² Información tomada del retrato de Antonio Rojano y Mudarra, conservado en la pinacoteca privada de la parroquia de Acatzingo, el cual se describirá más adelante.

²³ Calvo, Acatzingo, 103.

²⁴ "Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761" APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

Desde su arribo mandó a crear los libros de inventarios, cargas y descargas tanto de la parroquia misma como de las cofradías que estaban instituidas dentro de ella; tan solo el mismo año de 1761, en que llegó a Acatzingo, encontramos que ya había levantado un inventario de todos los bienes que estaban a su cargo, incluyendo no solamente los de la parroquia, también de los otros templos y capillas que se encontraban dentro de su jurisdicción.²⁵

El éxito de su tarea fue notorio, pues la mayoría de los volúmenes resguardados en el actual archivo parroquial enuncian en su portada haberse comenzado a solicitud del cura Antonio Manuel Rojano; esta forma de control y registro se mantuvo de manera más o menos constante después de su periodo como párroco. Dentro de los libros de cofradías es común ver la presencia de Rojano de manera activa: revisa los registros de carga y descarga, anota su parecer en cuanto a la administración de los recursos, da indicaciones de pagos, asiste a las elecciones de mayordomos y de su mismo puño y letra anota los resultados de las votaciones, muchas veces dejando comentarios en torno a ellas.

Dentro de las mismas tareas administrativas, a Rojano le tocó la difícil tarea de dividir el curato de Acatzingo en 1770, como consecuencia nacieron las parroquias de san Salvador Huixcolotla y Los Reyes.²⁶ Dicha fragmentación formó parte de las acciones emprendidas por el obispo Francisco Fabián y Fuero, quien retomó el proyecto del también prelado Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La división de los curatos pretendía un mayor control del clero secular sobre sus fieles, generar más oportunidades de trabajo para el alto número de sacerdotes que salían del seminario y promover una mayor pobreza entre los párrocos, que muchas veces se enriquecían sustancialmente en sus ministerio.²⁷ Esta acción debió menguar las arcas del curato de Acatzingo administradas por Antonio Rojano, quien, a pesar de las pérdidas, decidió impulsar –inclusive con mayor fuerza– las obras materiales en su parroquia, como lo demuestran las capillas de Nuestra Señora de los Dolores y de Nuestra Señora de la Soledad.

En cuanto a su carácter como párroco quedan dos testimonios que nos permiten establecer tanto su destacado intelecto como su celo pastoral. El primero de ellos es la carta en que redactó una breve descripción del curato de Acatzingo. La misiva comienza explicando la etimología del nombre de la población: “lugar de carrizos”. Enseguida, da una breve semblanza histórica del lugar en aparente correspondencia con una inclinación por la historia, como lo parece probar el libro de *Christian Lupus* dentro de su retrato como colegial de San Ignacio. El texto de Rojano ahonda en las condiciones climáticas de Acatzingo, su situación geográfica, así como en las plantas, semillas y hierbas medicinales propias del lugar.²⁸ Todo este cúmulo de saberes, vinculados con el conocimiento de la naturaleza, permiten pensar a Antonio Rojano como un sacerdote ilustrado, entendiendo que en la Nueva España hubo una ilustración práctica y social, interesada en conocer la historia y condiciones de su territorio,²⁹ como lo demuestra Rojano en su escrito.

De su firme labor como cura de almas, queda el significativo registro que hizo a la muerte del indígena Miguel Tenorio, donde asentó:

En veinte y cuatro de julio de setecientos sesenta y seis años, yo el cura infrascrito habiendo hecho perfecta averiguación de que Miguel Tenorio, marido que fue de María de Jesús, india originaria y vecina de esta Doctrina se embriagó de tal suerte, que, sin poder restablecerse a su juicio murió, sin dar señales de podersele administrar algunos de los Santos Sacramentos. Mandé que se diera sepultura en lugar profano, porque la publicidad de este infeliz suceso tuviera la pena notoria, comprendida en muchos derechos, y para que así conste lo firmé.

Don Antonio Rojano³⁰

²⁵ “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

²⁶ Calvo, Acatzingo, 17.

²⁷ Jesús Márquez Carrillo, Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos del obispo Francisco Fabián y Fuero (Puebla: BUAP, 2016), 132-139.

²⁸ Calvo, Acatzingo, 91-93.

²⁹ William Taylor, Ministros de lo sagrado, volumen 1 (México: COLMICH, 1999), 40.

³⁰ Calvo, Acatzingo, 101.

La tajante decisión de enterrar a un indio muerto por embriaguez en terreno profano permite ver el carácter enérgico y firme de un pastor celoso, capaz de actos contundentes con tal de dar un ejemplo benéfico y persuasivo a su grey. Cabe destacar que Acatzingo era tierra donde se cultivaba el maguey, razón por la cual se puede pensar que era común en el pueblo el gusto por el pulque, mismo del que Rojano debió procurar su erradicación. Este hecho contrasta con la visión totalmente apacible que el cura dio de su feligresía en su anteriormente referida carta de 1777.

A pesar de haber obtenido el rico curato, Antonio Rojano siguió aspirando durante toda su vida a la promoción y ascenso dentro de su carrera profesional. Se sabe que, por lo menos en diez ocasiones, concursó para ingresar al cabildo catedralicio: en 1755, en 1758 para ser canónigo doctoral,³¹ en 1764 por una canonjía magistral,³² en 1765 para obtener el nombramiento de canónigo penitenciario,³³ en 1767 por una canonjía magistral,³⁴ en 1777 para ser canónigo lectoral,³⁵ en 1779 nuevamente por la obtención de una canonjía penitenciaria,³⁶ en 1782 por el nombramiento de canónigo Magistral³⁷ y en 1787 por una ración entera,³⁸ misma que finalmente obtuvo.

Probablemente la idea de ingresar al cabildo catedralicio fue uno de los detonantes para que Rojano emprendiera varias obras dentro del edificio parroquial, pues es sabido que, en la época virreinal, las dos vías más comunes de acenso clerical eran la obtención de grados académicos y la implementación de mejoras materiales dentro de los templos que administraban.³⁹ Más allá de sus deseos por ser promovido, los documentos revelan que Rojano tuvo una sensibilidad especial por el ornato y el adorno de lo divino, mismo que derivó en un sentido estético y artístico patente en la gran cantidad y calidad de obras, mejoras y alhajas que se construyeron dentro de su mandato como párroco de Acatzingo, pudiéndose establecer que su paso delimita la época de mayor esplendor material del curato. El conocimiento y juicio que tenía sobre las artes visuales son notorios en algunas anotaciones que hace dentro de los mencionados inventarios que procuró emprender, por ejemplo: al hablar de los cinco lienzos del Ecce Homo, la Expiración, San Antonio de Padua, San Diego y un obispo que se encontraban en la sacristía, los tacha de “pintura común”;⁴⁰ igualmente, al enunciar el colateral del templo de los Reyes asienta que tiene “estípites de moda” y califica a las pinturas que tenía su viejo retablo como “lienzos muy buenos”.⁴¹

Varios de los objetos que se encuentran actualmente dentro de la parroquia enuncian y dan testimonio de su trabajo como gestor y procurador de obras materiales, tal es el caso del comulgatorio de plata de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, en el cual están grabados tanto su nombre como el del mayordomo José Ovando y Cázares (Il.4), probablemente miembro de la acaudalada familia poblana de los Ovando; o los dos lienzos de la pasión de Cristo que forman parte del ciclo que se encuentra en la capilla de la Dolorosa, así como los otros que con el tema de los sacramentos ornamentan el bautisterio, los cuales enuncian a través de notorias inscripciones el haber sido hechos a devoción de Antonio Rojano.

³¹ José Toribio Medina, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles* (México: UNAM, 1991) 349–350.

³² Medina, “La imprenta”, 375.

³³ Medina, “La imprenta”, 389.

³⁴ Medina, “La imprenta”, 414.

³⁵ Medina, “La imprenta”, 487.

³⁶ Medina, “La imprenta”, 488.

³⁷ Medina, “La imprenta”, 499.

³⁸ Medina, “La imprenta”, 509.

³⁹ El tema de la promoción clerical a través de las mejoras materiales es tratado de manera profunda dentro de la tesis de la cual se desprende el presente libro. Consultar: Alejandro Julián Andrade Campos, “Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical episcopal en el obispado angelopolitano (1758–1815)”, (tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte: UNAM, 2021) 137–249.

⁴⁰ “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

⁴¹ “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

Il.4.-Artista desconocido, Comulgatorio de plata, 1786, madera forrada de plata, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.4

Dentro de este tenor, la documentación es mucho más extensa, pues en el libro de inventarios hay un apartado especial donde se numeran las mejoras que en tiempos de este párroco se habían emprendido, dentro de las cuales destacan: el entarimar toda la parroquia y quitar las gradas de los altares para bajarlos “a su perfecto tamaño”; el enladrillado del suelo donde se encontraban los cajones de los ornamentos; mandar a colocar el púlpito con su guarda voz en su lugar actual, dotándolo de escaleras; la construcción de los colaterales de San Juan Nepomuceno, el de la Asunción de la Virgen y el de la Santa Cruz; también adquirió un altar portátil con su frontal de pincel, manteles, palia y candeleros de firme para el viático; finalmente, dotó de gran cantidad de ornamentos litúrgicos, vasos sagrados y enseres de plata, dentro de este último rubro destacan la cruz que tenía la efigie de San Diego de Alcalá, las crismeras, los clavos y la tarja de la cruz del Santo Entierro y dos arbotantes de plata.⁴²

En cuanto a escultura se refiere, se sabe que durante su periodo se colocó una talla de San Juan Nepomuceno, de la cual se hablará posteriormente; una de San Antonio de Padua; así como las esculturas de los Siete Príncipes, San José y la Virgen que se encontraban en el retablo de la Asunción. De todos los objetos artísticos que ornamentaban el templo, pareciera que la pintura ocupó un lugar especial dentro de su proyecto de renovación, pues varios son los lienzos que durante su mandato se hicieron, como los seis cuadros “apaisados” de la vida de la Virgen, así como otros cuatro de tema desconocido que se encontraban en la sacristía; los dos lienzos grandes de San Juan Evangelista que todavía se conservan a los lados del altar mayor y los de los martirios de San Pedro y San Pablo que se hallaban a los lados de la entrada del templo,⁴³ entre otros. La mayoría de todos estos objetos ya no se conservan dentro de la parroquia, con la excepción de los que se abordan a lo largo del presente libro.

Rojano no solamente procuró agrandar el acervo de la parroquia con su correcta gestión de recursos y patrocinios encausados a la fábrica material; también como donante de obras, pues de su propio peculio engrosó generosamente el patrimonio del templo. Nuevamente los libros de inventarios dan cuenta de ello; por ejemplo, en el listado titulado “Alhajas que donó el Sr. Doctor Don Antonio Rojano Mudarra cura de esta doctrina” se mencionan los siguientes objetos: dos imágenes de Cristo con sus cruces y peanas de ébano; una talla de San Antonio con su niño, diadema y cordón de plata; una Santa Bárbara con su diadema y cáliz de plata; un cáliz de plata con su copa de oro y caja de madera;

⁴² “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

⁴³ “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.



Il.5



Il.6

dos láminas de reliquias con marcos de plata y vidrieras; un par de vinajeras con su plato de plata dorados; una campanita y un hostiario de plata dorados; un misal forrado en terciopelo carmesí con broches sobredorados; tres casullas de color amarillo, blanco y verde; tres albas de cambray; dos ámitos de cambray; dos cíngulos; manteles; un frontal de tela y un pabellón de damasco guarnecido de galón de oro y borlas de seda.⁴⁴

Cuestión aparte merecen las obras que donó a la capilla de la Virgen de los Dolores, imagen de su particular devoción, y que fueron enumeradas en el Inventario de las alhajas y bienes muebles de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores del pueblo de Acatzingo. En dicho listado se repiten algunas de las imágenes y objetos asentados en el documento anterior; sin embargo, sobresalen otras no registradas como lo son: dos esculturas de Nuestra Señora de los Dolores y un San Juan de media vara; un cajón de ornamentos de madera gateada con tres cajones, sus cerraduras y llaves; un aguamanil de cristal y una mesa de madera; seis óvalos chicos con ceras de Agnus y sus vidrieras; seis blandones grandes de plata y uno cincelado con las flores sobredoradas; ocho candeleros medianos de plata; seis pantallas de cristal con las arandelas de metal; una alfombra verde con negro; seis óvalos que se encontraban en la sacristía de la capilla y que representaban a la Inmaculada Concepción, San Agustín, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, San Felipe Neri y San Camilo (este último todavía conservado en las dependencias de la capilla) (Il. 5); así como dos láminas de a media vara representando santos mártires.⁴⁵

Il.5. - Artista desconocido, *San Camilo de Lelis*, segunda mitad del siglo XVIII, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.6. - Miguel Jerónimo Zendejas, *Retrato del canónigo Antonio Manuel Rojano Mudurra* (detalle), último cuarto del siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

⁴⁴ "Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761" APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

⁴⁵ "Inventario de las Alhajas y bienes muebles de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores del Pueblo de Acatzingo, 1746", APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 85.

Como un posible reflejo de la piedad infundida por Rojano dentro del cabildo catedralicio, se conserva en la capilla de las reliquias de la catedral una copia fiel de la Dolorosa de Acatzingo, con todo y el marco pintado de madera que la caracteriza. El lienzo se encuentra atribuido a Miguel Jerónimo Zendejas,⁴⁹ cuestión que no es patente estilísticamente hablando. Sin embargo, hay que recordar que en este tipo de cuadros el pintor dejaba de lado sus modelos típicos de representación en pos de obtener la fidelidad de la imagen retratada, por lo tanto, es difícil aventurar una hipótesis en torno a su autoría. El extremo parecido que presenta en comparación con la pintura original debió haberle conferido un estatus similar al de reliquia, razón por la que pudo haber sido colocada originalmente en dicho recinto.

Apenas cuatro años pudo disfrutar de su estadía en el cabildo, pues el 28 de febrero de 1791 murió Antonio Rojano, siendo enterrado en la misma capilla de las Reliquias de la Catedral,⁵⁰ donde se venera el cuadro de la Dolorosa acatzinguense; si desde esta época ya se encontraba en este recinto, podría pensarse que Rojano decidió que su última morada fuera en el templo por el que tanto luchó para ser su canónigo: justo enfrente de la tumba de su hermano Nicolás y junto a su amada Dolorosa de Acatzingo, a quien dedicó tantas obras al ser patrona del pueblo de San Juan, donde permaneció gran parte de su vida y dejó su mayor legado.

Gracias a su testamento, se sabe que tuvo presente a Acatzingo hasta los últimos momentos, pues dejó 2,000 pesos para que con sus réditos se dieran 50 pesos a los pobres de la feligresía y otros 10 pesos para la fábrica de la iglesia. Este último gesto demuestra que hasta después de la muerte buscó seguir acrecentando el tesoro de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores con ornamentos, alhajas e imágenes. Finalmente, también donó 6,000 pesos para crear una escuela de niños, con el fin de que “sin distinción ninguna” se les enseñara a contar, leer y escribir.⁵¹ La edificación de esta obra permite reafirmar el carácter del párroco como un sacerdote ilustrado y al mismo tiempo preocupado por su feligresía, quien perseguía la educación de los niños y probablemente de manera especial de los indígenas que hablaban náhuatl. Esta idea iba en sintonía con lo que el obispo Fabián y Fuero, a partir de disposiciones reales, había promovido en torno a la educación de los pueblos indios, en especial para que aprendieran el idioma español; como testimonio material de esta búsqueda, en el archivo parroquial de Acatzingo se guarda una provisión dictada por Fabián y Fuero al respecto.⁵²

La escuela se fabricó, inmortalizándose el noble gesto de Rojano a través de un retrato (Il. 6) que debió colgar dentro del mismo establecimiento y que lo enuncia como su creador. El lienzo de excelente factura debió ser hecho después de la muerte del clérigo⁵³ por el pintor que tanto había trabajado con él y que lo conocía cercanamente, pues su fina pincelada y colorido, corresponden a Miguel Jerónimo Zendejas, pintor que lo firmó. En la obra, Rojano aparece junto a un Cristo, símbolo de su afecto por los misterios de la pasión de Cristo, mismos que encargó a Zendejas plasmar en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores y en la de Nuestra Señora de la Soledad, como se analizará más adelante.

Miguel Jerónimo Zendejas, el artista

De la gruesa nómina de brillantes pintores que trabajaron en los siglos XVII y XVIII en la Angelópolis, y que le ganaron el mote de segunda capital artística de la Nueva España, sobresale por su fama Miguel Jerónimo Zendejas (Il. 7), al punto de ser el pintor virreinal poblano con mayor reconocimiento. Más allá del amplio prestigio que alcanzó en vida, y que le permitió dejar una gran cantidad de obra diseminada en los amplios territorios del obispado poblano, su nombre trascendió gracias al empeño que tanto sus discípulos como otros artistas –entre ellos José Manzo y Julián Ordoñez– le procuraron en el siglo XIX, convirtiendo su recuerdo en un mito y proyectándolo como el adalid de las artes en Puebla. Esta visión fue transmitida a escritores de amplio espectro, como es el caso de Manuel Payno, quienes lo colocaron dentro de las glorias nacionales en cuanto se refiere a las artes.

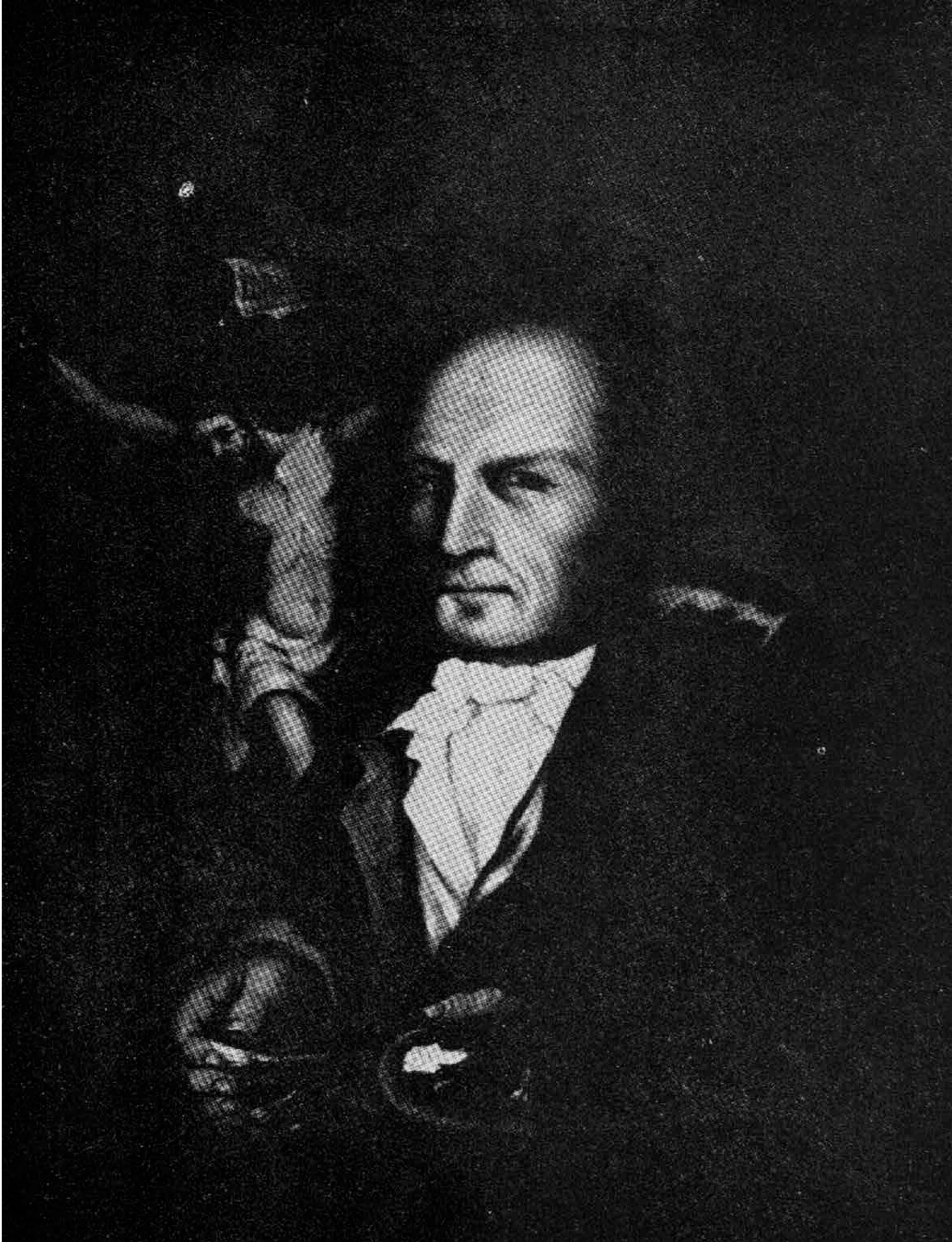
⁴⁹ Eduardo Merlo Juárez, Miguel Pavón Rivero y José Antonio Quintana Fernández, *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles* (Puebla: UPAEP, 1991), 215.

⁵⁰ Libro 49 de Actas de Cabildo, AVCCP, foja 33. Agradezco profundamente a Gustavo Mauleón por facilitarme la información, ya que actualmente el archivo se encuentra cerrado por tiempo indefinido.

⁵¹ García, *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores* (Puebla, S/L, 1922) 40.

⁵² “Nos. Dn Francisco Fabián y Fuero por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica obispo de la Puebla”, APSJEA, sección disciplinar, serie cordilleras, caja 93.

⁵³ Esto se intuye debido a que la cartela asienta la creación de la escuela, fruto de la donación testamentaria.



La historia de su quehacer artístico comienza con la profesión de su padre Lorenzo Zendejas, quien se desempeñó como vendedor de estampas en la Angelópolis después de viajar a Roma como asistente del jesuita Juan Antonio de Oviedo, quien en 1716 partió a Europa en calidad de procurador de la Compañía de Jesús. Una de las anécdotas más conocidas de la travesía es la que narra la audiencia privada que tuvo el jesuita con el papa Clemente XI, misma a la que tuvo acceso el joven Lorenzo, quien dialogó con el pontífice y recibió su bendición.⁵⁴

Durante su estadía en Roma, el padre Oviedo recomendó a Lorenzo que, en aras de aprovechar el viaje, comprara una cantidad importante de estampas con el fin de poner una tienda de ellas a su regreso. Con esta exhortación, el jesuita buscaba no solo darle un medio de subsistencia a su joven acompañante, sino generar un establecimiento que fuera de provecho tanto para artistas como para aficionados. Siguiendo la recomendación del clérigo, el joven Lorenzo compró estampas de humo, cuya producción estaba vinculada a la Compañía de Jesús, así como otro tipo de grabados que habían sido seleccionados por los artistas que trabajaban de manera cercana a los jesuitas.⁵⁵

Los grabados o estampas de humo permitían la reproducción fiel de tonalidades, específicamente de luces, sombras y “medias tintas”, por lo que también recibía el nombre de *mezzatinta*. La complejidad de la técnica dificultó su uso frecuente en España, aunque se sabe que dichas estampas se importaron y hubo grandes colecciones de ellas;⁵⁶ sirviendo particularmente para el ejercicio de los pintores. Este hecho sugiere que los principales clientes de Lorenzo debieron ser los artífices poblanos, razón suficiente para tener una fuerte presencia en el ambiente artístico local.

Cuando la tienda abrió en 1719, esta expendía famosas estampas escogidas por los célebres artistas italianos que trabajaban para la Compañía de Jesús, conocida como una de las grandes promotoras del arte. Entre los grabados que se comercializaban en el establecimiento había reproducciones de obras hechas por afamados pintores como Rafael Sanzio, Peter Paul Rubens y Giuseppe Ribera. La observación de estas estampas contribuía a la formación de los artistas, tanto en cuestiones de composición como de técnica.

En este contexto, nació Miguel Jerónimo Zendejas en el año de 1724 en la ciudad de Puebla de los Ángeles, fruto del matrimonio formado por el mencionado Lorenzo Zendejas y Lorenza Fernández de Palomino. Si bien no se ha encontrado la fe de bautismo del pintor, tradicionalmente se ha aceptado esta fecha según lo asentado por Manuel Payno y Jorge Hammeken gracias a las informaciones de sus discípulos José Manzo y Julián Ordoñez. Aunado a esto, el reciente hallazgo de un documento militar fechado en 1765, en el que Zendejas asegura tener la edad de 41 años, permite confirmar su fecha de nacimiento. Este registro también asienta que era natural de la ciudad de Puebla.⁵⁷

El ambiente propiciado por la tienda de su padre influyó en el desarrollo artístico de Miguel Jerónimo, despertándole inquietudes artísticas. Al haber crecido rodeado de diversas estampas, basadas en las obras de célebres artistas, Zendejas fue capaz de desarrollar una sensibilidad pictórica particular, al tiempo que influenció su manejo de luces y sombras, además de la capacidad creativa de composición, siendo esta cualidad la que lo hizo célebre durante toda su carrera. Otra cuestión que vale la pena resaltar es la predilección de la mancha sobre la línea en los grabados de humo, algo que se puede rastrear en la producción del artista a través de su preferencia por el color y la pincelada de carácter efectista, en lugar del dibujo que, según sus contemporáneos, no ocupaba para la realización de sus obras.

Al llegar a la edad decisiva para tomar oficio, Miguel Jerónimo debió mostrar aptitudes para dedicarse a la pintura, pues se cita que “su padre lo puso bajo la dirección de Pablo Talavera”.⁵⁸

Il.7.- Toquero, *Retrato del pintor Miguel Jerónimo Zendejas*, siglo XIX, óleo sobre tela, colección particular.

⁵⁴ Francisco Xavier Lazcano, *Vida ejemplar y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo* (México: Imprenta Real de san Ildefonso, 1760), 113.

⁵⁵ Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1987), 84.

⁵⁶ Jesusa Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* (Madrid: Polifemo, 2010), 255.

⁵⁷ “Filiaciones del nuevo regimiento e infantería de la Puebla, compuesto por dos batallones, hecha por el mariscal de campo Don Juan Fernando de Palacios en el día diez y nueve de septiembre de mil setecientos sesenta y cinco en que pasó en posesión de sus empleos al sargento mayor y ayudantes dándoles a reconocer como así mismo los tenientes de la compañía”, en *Filiaciones del Regimiento de Milicias de esta Nobilísima ciudad de Puebla 152 1760 1761*, Archivo Histórico Municipal de Puebla. Agradezco profundamente a Andrea Montiel López por la paleografía de dicho documento.

⁵⁸ Citado en: Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos, pintura, farmacia, ilustración: Puebla, 1797* (México: UNAM- INAH, 2012), 159.

Esta aseveración resulta poco probable, pues cuando Lorenzo Zendejas murió en 1731, el futuro pintor contaba con apenas 7 años. Si bien es cierto que, a la muerte de Lorenzo, su hijo Miguel Jerónimo era demasiado pequeño como para haber entrado a un obrador, también es posible que el vínculo entre la familia Zendejas y la familia Talavera se gestara con anterioridad. No hay que descartar que la tienda de estampas pudo haberle procurado a Lorenzo relación con diversos artistas, principalmente pintores que, ante la calidad y prestigio de sus mercancías, acudían frecuentemente al establecimiento con la finalidad de adquirir grabados que les sirvieran de inspiración.

Pese a la aseveración hecha por Manuel Payno, lo más probable es que Miguel Jerónimo entrara al taller de los Talavera de la mano la Compañía de Jesús, quienes debieron mantener una relación amistosa con Lorenzo gracias a la mediación de Juan Antonio de Oviedo. Es pertinente señalar que para 1731, año de la muerte de Lorenzo Zendejas, los Talavera estaban terminando la serie actualmente llamada *Los teólogos europeos*, destinada para la recién inaugurada Casa de Ejercicios Espirituales de los jesuitas, localizada en la parte trasera del Colegio del Espíritu Santo; por lo tanto, es factible pensar que los jesuitas colocaran al pequeño Zendejas en el taller de pintores que para ese entonces estaban realizando un amplio y ambicioso proyecto de ornamentación pictórica.

Más allá de haber aprendido el oficio con Pablo José de Talavera, se tienen noticias de que también trabajó como oficial en los talleres de “José Magón, Gregorio Lara, Priego y otros artistas célebres de la época”.⁵⁹ Es muy probable que, al concluir su etapa de aprendizaje, Miguel Jerónimo haya trabajado como oficial con los pintores José de Priego, José Gregorio Lara y José Joaquín Magón. Estos cambios no sorprenden, pues hay que tomar en cuenta la formación que gradualmente adquirió el joven Zendejas, gracias a la cual pudo desplazarse y trabajar en obradores cada vez más prestigiosos, en donde continuó perfeccionándose en el arte de la pintura, al tiempo que recibía una mejor retribución económica.

Ha sido común pensar que en la Nueva España los artistas comenzaban y concluían su formación dentro del mismo taller hasta obtener su propio obrador. Sin embargo, el caso de Zendejas nos permite pensar que los pintores cambiaban habitualmente de taller en busca de mejores trabajos, más experiencia o mejor paga, pintando bajo la dirección de maestros cada vez más prestigiosos. Particularmente en el caso de Zendejas, parece que el hecho de pasar por distintos obradores le permitió conocer el lenguaje plástico de diversos artistas, sintetizando en su quehacer propio gran parte de la tradición pictórica poblana de la primera mitad del siglo XVIII. Hacia la tardía década de 1750, el pintor logró independizarse y montar tienda y taller propios, recordando que dicha hazaña dependía más de la solvencia económica que del talento; en 1754 están fechadas las obras más antiguas que se han localizado de su autoría: los enormes patrocínios de la Virgen y San José que se encuentran en el templo parroquial de Tamazulapan, Oaxaca.

Es durante esa época que la misma Compañía de Jesús debió introducir a Miguel Jerónimo en los círculos de la corte episcopal, logrando colocarlo como pintor de cámara del obispo auxiliar de Puebla, Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, sobrino del obispo angelopolitano Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, con quienes los jesuitas mantenían una relación cercana. Hacia 1758, el pintor realizó la obra que lo consolidaría en el ámbito artístico poblano, así como una de las más ambiciosas que desarrolló en su carrera: la representación de la Gloria en la bóveda del coro alto del convento de Santa Rosa. La intervención pictórica, costeadada por el propio obispo, Miguel Anselmo, fue motivada por dos poderosas influencias: los escritos y visiones de sor María Ana Agueda de San Ignacio, quien fuera primera superiora del convento de Santa Rosa y una prolífica autora con fama de mística; así como la visión artística del jesuita José Bellido –confesor del convento y biógrafo de sor María Ana Agueda– quien para ese tiempo había viajado a Roma, observando la decoración pictórica que se encontraba tanto en la Iglesia del Gesù, casa máxima de la orden, como en el templo de San Ignacio.⁶⁰

⁵⁹ Citado en Enríquez, *Un Almacén*, 159.

⁶⁰ Alejandro Julián Andrade Campos, “Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical secular en el obispado angelopolitano (1758-1815)” (Tesis para obtener el grado de doctor en historia del arte por la UNAM, 2021) 228-252.

La obra sobresale tanto por su calidad como por el reto técnico que debió representar al ser ejecutada para una superficie curva; en este tenor, es probable que la misma Compañía de Jesús pusiera en sus manos el tratado *Perspectiva pictorum et architectorum*, del también jesuita Andrea Pozzo, ayudándole sobre todo con el uso correcto de la perspectiva. La magnífica obra dio como resultado un gran teatro pictórico en que el cielo se materializaba en el coro, pues los ángeles músicos con partituras e instrumentos musicales son representados entonando las mismas melodías que las religiosas subían a cantar como parte de sus oraciones y oficios, cobrando vida la escena celestial. Entre la imagen de la Santísima Trinidad, la Virgen María, los arcángeles y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, sobresalen las figuras de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, haciendo con ello un probable homenaje a la orden que inspiró el cielo pictórico.⁶¹ Desgraciadamente desde 1999, a raíz del temblor que sacudió la ciudad, esta obra se encuentra embodegada y con problemas serios de conservación.

La fama de Miguel Jerónimo creció y logró acomodarlo como el artista de las grandes empresas pictóricas del obispado. Con las órdenes religiosas trabajó varios ciclos de enorme importancia, como el de la vida de San Francisco para el convento dieguino de San Antonio de Padua; la serie de la vida de San Felipe Neri para el templo oratorio de la Concordia; el conjunto de la vida de San Juan Nepomuceno para el templo de Santo Domingo de Guzmán y los dos ciclos de la vida del beato Sebastián de Aparicio para el templo de San Francisco. El principal cliente del pintor fue sin duda el clero secular, que para ese entonces se había fortalecido notablemente frente a los regulares; es dentro de este grupo liderado por el obispo en turno y los canónigos catedralicios donde Zendejas estableció sus más fuertes y estrechas redes clientelares, logrando con ello tener una amplia representatividad en gran parte del amplio territorio episcopal.

Entre los trabajos hechos para el clero secular sobresalen: la decoración del templo de los Santos Reyes Tlanechicolpan (1758), en el que retrató al desconocido párroco junto al obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu y al obispo auxiliar Miguel Anselmo Álvarez de Abreu – su protector – a los pies de San Pantaleón, cuyo culto era impulsado desde la mitra poblana.⁶² El singular conjunto de las glorias del clero secular, con imágenes de santos pertenecientes a esta rama de la iglesia, que está enmarcada dentro de un retablo en la parroquia de San Francisco Tepeyanco.⁶³ Los numerosos encargos que recibió entre 1761 y 1788 en Acatzingo, por parte del párroco Antonio Rojano – motivo del presente libro –, entre los que destacan los dos grandes ciclos de la pasión de Cristo para las capillas de Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Soledad. Los dos enormes lienzos de la visitación y el bautismo de Cristo, que a petición del cura José Tapiz de Arteaga se hicieron en 1787 para el curato de San Juan Bautista de los Llanos, hoy ciudad de Libres.⁶⁴ La renovación prácticamente integral de la decoración pictórica de la parroquia de San José de Puebla, realizada entre 1778 y 1808 por solicitud del párroco José Atanasio Díaz y Tirado, otro de sus grandes clientes.⁶⁵ La magnitud de encargos simultáneos hace pensar en la existencia de un taller sumamente amplio, aparte de la fama de fapresto o de pintor veloz con la que lo califican sus contemporáneos.⁶⁶

Las obras que lo coronaron como el pintor por excelencia del clero secular son las realizadas para la Catedral de Puebla. En el año de 1786, ejecutó el monumental lienzo del patrocinio de San José amparando a las autoridades civiles, con los retratos del rey Carlos III, el virrey Bernardo de Gálvez y el alcalde de Puebla, José Ignacio Tamariz y Carmona, así como las autoridades religiosas encabezadas por el papa Pío VI y el obispo Victoriano López Gonzalo.⁶⁷ En 1789 pintó el conjunto de 5 lienzos para el retablo de San Juan Nepomuceno, patrono de la vocación sacerdotal, entre los que sobresale la representación bellamente ejecutada del hallazgo del cadáver del santo en el río Moldavia, una de sus obras mejor acabadas. Finalmente, en 1792, hizo los cuadros de San Miguel Arcángel, el Ángel de la Guardia y las ánimas del purgatorio para el altar del perdón. En la galería episcopal fue encargado de ejecutar los retratos de los obispos Francisco Fabián y Fuero y Santiago de Echeverría y Eleguzua.

⁶¹ Andrade, “Miguel Jerónimo Zendejas”, 228-276.

⁶² Andrade, “Miguel Jerónimo Zendejas”, 237-238.

⁶³ Andrade, “Miguel Jerónimo Zendejas”, 183-185.

⁶⁴ Andrade, “Miguel Jerónimo Zendejas”, 81-82.

⁶⁵ Andrade, “Miguel Jerónimo Zendejas”, 356-428.

⁶⁶ Antonio María de la Rosa, *Historia de la Bellas Artes de la Puebla* (México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953) 17-18.

⁶⁷ Alejandro Julián Andrade Campos, *José Patriarca Universal: Uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII* (Tesis para obtener el grado maestro en Historia del Arte: UNAM, 2016) 85-91.

Las razones de su gran éxito se puedan hallar en dos facultades esenciales para el clero: su capacidad inventiva e ingenio para crear composiciones de carácter alegórico, además de sus habilidades para generar obras de carácter emotivo que provocaran el *pathos* del espectador. El primer punto se explica directamente a través de la amplia cultura escrita y visual que atesoraba el pintor, quien, a decir de Bernardo Olivares Iriarte, era aficionado a la lectura de textos sagrados, los cuales versaban en torno a la principal temática dentro de su producción artística: el mundo religioso.⁶⁸ Si bien el gusto por la lectura fue fundamental en su obra, también tuvo un papel protagónico el amplio capital visual del artista, conformado por un gran grupo de imágenes procedentes tanto de pinturas como de grabados. Dentro de este último punto, creo que sería sumamente esclarecedor en un futuro estudiar la influencia de las estampas de los hermanos Klauber en los pintores de esta época, no solo al nivel de la copia inmediata, sino como una herramienta que ayudaba a la composición de escenas particulares; en el caso de Zendejas los grabados de los Klauber son una de sus mayores y más frecuentes fuentes de inspiración, como se podrá apreciar en este libro.

En cuanto a sus modelos pictóricos, resulta claro que Zendejas es hijo de la tradición pictórica angelopolitana, ese lenguaje del cual es parte y que constantemente voltea a ver para construir, a partir de sus capacidades, realidad e intenciones, la obra pictórica. Esto sin olvidar el gran referente que representó en su obra la producción del célebre artista capitalino José de Ibarra. Gracias a este bagaje, Zendejas se había apropiado de un amplio repertorio de imágenes que le permitían generar composiciones novedosas, mismas que, a través de la repetición de sus rasgos y actitudes, creaban un código legible y a la vez identitario.

Las composiciones de Zendejas destacan notablemente por su capacidad de convertir el discurso teológico en una imagen alegórica, lo cual debió ser fruto del estudio y observación tanto de tratados iconológicos como de producciones visuales que operaban dentro de este mismo género. Entre ellas sobresalen las láminas que ornaban el Catecismo del padre Canisio, firmadas por los mencionados Klauber, las cuales están construidas a partir de un gran repertorio de figuras simbólicas. Estas cualidades debieron haber posicionado a Zendejas, ante los ojos del clero, como el mudo predicador que se mencionaba en el IV Concilio Provincial Mexicano,⁶⁹ un orador de la imagen que sabía utilizar todos los recursos de la retórica visual para lograr el ansiado efecto de persuasión.

La capacidad de transformar un complejo discurso religioso en una imagen mimética y didascálica debió ser sumamente atractiva para los sacerdotes, quienes a partir de los sermones y la prédica desencadenaban el contenido y significado de la pintura, objeto inmutable y permanente dentro del espacio público del templo, sirviendo como un anclaje del conocimiento cada vez que se le observaba. Este rasgo persuasivo debió ser particularmente útil en tiempos de cambio y reajuste como los que vivió la Iglesia angelopolitana durante la segunda mitad del siglo XVIII. Además, seguramente, fue la eficaz herramienta para promocionar la imagen de los curas, tanto ante el obispo como ante su grey. El juego del ingenio, la construcción discursiva y la persuasión visual actuaban como alegato y carta de méritos a favor de su patrono y gestor, así como de su inventor o pintor.

Para que el conocimiento proveniente de una imagen se fije en la memoria del espectador es necesario hacerla trascender a partir de un efecto emotivo, convirtiéndose así en un recuerdo o re-cordis. No solo la parte intelectual era dominada por Zendejas debido a su amplia cultura; también resultó ser un verdadero maestro de los afectos en la pintura, gracias a su pincelada ágil y desenfadada de carácter expresivo, su hábil uso del color, pero, principalmente, a su magnífica utilización de la gestualidad, por la que fue reconocido apenas unos años después de muerto por el sacerdote Antonio de la Rosa.⁷⁰ Hay que recordar que el uso del color estaba vinculado a la parte emotiva de la pintura. Justo esta cualidad es la que daba forma y modelaba las obras de Zendejas, pues tanto de la Rosa como Hammeken refirieron que el pintor no “tanteaba ni dibujaba” en sus lienzos,⁷¹ es decir, la línea sucumbía a favor de la mancha, plasmada a través de pinceladas largas y rápidas que, gracias a su movimiento, se transformaron en formas vibrantes y dinámicas, mismas que le ganaron el mote de colorista.

⁶⁸ Bernardo Olivares Iriarte, *Álbum Artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1987), 98.

⁶⁹ Luisa Zahino Peñafort (recopiladora), *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: UNAM, 1999), 279.

⁷⁰ De la Rosa, *Historia*, 17.

⁷¹ De la Rosa, *Historia*, 17.

La gama cromática, tan propia de la época, consistía en colores dulces y cálidos que atraían al espectador, los cuales marcaban, a través del uso de luces y sombras, el tono festivo o dramático que tenía la escena y bajo el cual se debía observar.

La gestualidad fue la gran herramienta de Zendejas, misma que se le aplaudió por prácticamente todos sus biógrafos del siglo XIX. Nuevamente, las amplias fuentes literarias y visuales del artista son perceptibles gracias a este recurso, que parece develar la lectura de Antonio Palomino y, fundamentalmente, de Charles Le Brun, cuyas conferencias aparentemente llegaron a la Nueva España. En cuanto a las referencias pictóricas, de nueva cuenta la obra de José de Ibarra diseminada en la Catedral y en otros espacios de la urbe fue una gran y elocuente maestra del gesto para Zendejas, ello sin contar la influencia que debió tener de José Joaquín Magón, uno de sus maestros directos. La utilización de una gestualidad marcada y diversa, como parte del argumento narrativo, ayudó al pintor a desencadenar los sentimientos piadosos del observador, pues como sentenció Ignacio de Luzán en su *Poética*, Dios había concedido al ser humano la capacidad de reaccionar ante ciertos movimientos del cuerpo percibidos por la vista, logrando con ello alteraciones correspondientes en su alma; a esta capacidad conmovedora de las artes la denominó dulzura.⁷²

El ingenio y la emotividad fueron las claves perfectas para referir la obra de Zendejas como un medio de comunicación persuasivo y eficaz, puesto que el contenido era plasmado a través de una composición equilibrada, construida con base en figuras históricas o alegóricas de carácter canónico que garantizaban la corrección de sus discursos, el apego fiel a los contenidos e intencionalidades del clérigo que pagaba la obra, así como su lectura franca por parte de la grey. Justo en este punto entra la capacidad conmovedora del autor, ya que una vez que el discurso era correcto y útil, la forma en la que se fijaba en el espectador era a través de la emotividad, misma que colocaba al devoto en un estado empático frente a la obra, predisponiéndolo a una mayor receptibilidad para aprehender y recordar su contenido.

Estas cualidades nos permiten pensar en Zendejas como un narrador nato, que sabe estructurar una trama y contarla a través del pincel de una forma emotiva y persuasiva. Dicha capacidad se ve reflejada en la gran cantidad de series encargadas al artista, en las cuales, a través de escenas claves de contenido moralizante o milagroso lograban contar de manera efectiva la vida de los santos o inclusive la misma pasión de Cristo. No en balde gran parte del trabajo del artista es dedicado a este género narrativo, teniendo como ejemplo las series de la vida de San Juan Nepomuceno en Catedral, el templo de San José, el de la Concordia o en el de Santo Domingo.

Ya fuera a través de estos lienzos seriados o de una sola tela donde, de manera simultánea, colocaba varias escenas (como el cuadro de la visitación de la Virgen en San Juan Bautista Libres), Zendejas logró ser un potente narrador que por medio de composiciones pictóricas sintéticas provocaba en la mente del espectador una serie de reflexiones que impactaban en la memoria y en el corazón, teniendo un ejemplo piadoso y a la vez moralizante, tan necesario en un momento que, a decir de varios pareceres de la época, tendía cada vez más a relajar sus “buenas costumbres”. Y es en el sentido del acercamiento con su sociedad y, específicamente con el espectador, que Zendejas echó mano de un recurso que desde la primera mitad del siglo XVIII había utilizado en Puebla Luis Berrueco con singular éxito: el costumbrismo dentro de las escenas narrativas de la vida de Cristo, María y los santos. A través de vestimentas, objetos y ambientaciones propias de la Nueva España del siglo XVIII intercaladas en escenas anacrónicas, los protagonistas de estas historias edificantes se hacían más cercanos a la realidad del espectador; es a través de la familiaridad establecida por medio de dichos recursos que la presencia del retratado entraba en la cotidianidad del devoto y con ello su ejemplo se volvía más accesible y fácil de emular. Es desde esta caracterización de la obra de Miguel Jerónimo que se puede definir parte del gusto pictórico secular de la Angelópolis en el ocaso de la dieciochesca centuria.

⁷² Ignacio de Luzán, *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* (Zaragoza: Imprenta de Francisco Revilla, 1737), 80.

Su fama y éxito comercial duraron hasta su muerte ocurrida el 20 de marzo de 1815, cuando el cura teniente del sagrario, Vicente Palomino, dio “cristiana sepultura” al cuerpo de don Miguel Jerónimo Zendejas, quien para ese momento contaba con 91 años. Gracias a su partida de entierro, sabemos que recibió los sacramentos y que fue enterrado en el templo de Santa Rosa,⁷³ lugar donde, en el remoto año de 1758, realizó la obra que catapultara su fama: la Gloria pintada en la bóveda del coro alto. Con su deceso, nació la figura mítica que sus discípulos José Manzo y José Julián Ordoñez se encargaron de construir en pos de la gloriosa historia de la pintura angelopolitana.

Una imagen del templo parroquial hacia finales del siglo XVIII

Gracias al amplio inventario de 1796 podemos conocer, aunque sea de forma documental, la apariencia que la parroquia de San Juan Evangelista Acatzingo tenía a los pocos años de haber sido dejada por su párroco Antonio Rojano; también nos permite entender la riqueza y ornamentación de la que gozó antes de ser ampliamente reformada al estilo neoclásico durante los siglos XIX y XX, pasando por el detrimento propio que conllevaron ambas centurias para el patrimonio eclesiástico.

El escrito comienza haciendo una descripción del altar mayor, el cual enuncia que era grande y “a lo antiguo”, por lo cual podría pensarse que todavía presentaba columnas salomónicas –propias del gusto del siglo XVII– y no estípites que eran características de los retablos “a lo moderno” o de moda del siglo XVIII, como mencionó el propio Rojano en el documento anteriormente referido. El colateral estaba dorado y su discurso se articulaba a través de seis pinturas –de las cuales desconocemos sus temas– y dos esculturas de San Juan y San Marcos evangelistas, quienes eran los tutelares originales del convento y la parroquia respectivamente; cabe destacar que ya en este inventario se menciona que la talla de San Marcos fue llevada al convento para poner en su lugar una imagen de la Santísima Trinidad, mostrando con ello el olvido que sufrió el fallido patronato del santo sobre el pueblo. El retablo estaba complementado por una figura de San Miguel arcángel; un sagrario con su pabellón y cortina; dos representaciones de Cristo crucificado, uno pintada sobre una cruz de madera y el otro de escultura, así como una docena de candeleros dorados que debieron iluminar el conjunto. Cabe destacar que para 1803, el párroco Francisco Xavier Conde y Pineda mandó a hacer un nuevo retablo con un ciprés dorado y las imágenes de San Pedro, San Pablo y el tutelar San Juan.⁷⁴

Gracias al inventario de 1786, sabemos que para esa centuria la escultura patronal de San Juan evangelista era una imagen de vestir, pues entre sus pertenencias tenía “tres capas una de tela de tinta en grana con su chapeta de plata y otras dos de tela blanca” así como “dos petos el uno de género de media tela de tinta en grana, y el otro de género de tisú”.⁷⁵ Es probable que la escultura que originalmente presidía el altar mayor pueda identificarse con la que actualmente se encuentra en el coro de la iglesia del ex convento franciscano de Acatzingo y que, por su extremada calidad, bien podría adjudicarse al famoso taller de escultura poblano de los Cora.

A los lados del altar se asientan “dos cuadros grandes nuevos, marcos pintados y dorados sus filetes y molduras. Uno del martirio de San Juan Evangelista y otro del Apocalipsis”;⁷⁶ estos sendos lienzos son los que fueron asentados como parte de las mejoras emprendidas por Antonio Rojano, costándole 165 pesos con todo y sus marcos.⁷⁷ Ambas obras continúan colgando en su lugar original y, por sus características plásticas, no dudo en atribuir las al pincel de Miguel Jerónimo Zendejas, quien para la época de Rojano se destacó por ser el pintor predilecto del obispado y en especial del curato, como se verá a lo largo del presente libro.

⁷³ Libro de entierros n° 25, año de 1815, Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla (1814–1820), foja 132 v.

⁷⁴ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

⁷⁵ “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

⁷⁶ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

⁷⁷ “Libro de inventarios que mandó formar el doctor Antonio Manuel Rojano Mudarra el mes de octubre de 1761” APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.

Il.8.-Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El martirio de San Juan Evangelista en la Puerta Latina*, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.8

Il.9.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *La visión de San Juan Evangelista en Patmos*, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.9

La composición de ambos lienzos muestra un buen manejo del espacio por parte del artista. En la obra del martirio (Il. 8) se construye la escena a partir de una diagonal marcada por el paisaje de una ciudad edificada sobre la montaña; fuera de ella se observa a san Juan dentro de un inmenso caldero que hierve gracias a una gran fogata alimentada por los esbirros, quienes dan la espalda al espectador. Para pintar esta escena, el pintor se basó en la obra del mismo tema que realizaron los hermanos Joseph Sebastian y Johann Baptist Klauber dentro de sus dos monumentales tomos del santoral católico, ocupando el grabado que ilustra el día seis de mayo en que se celebraba San Juan ante *portam latinam*, fiesta que conmemora la dedicación de la basílica de santo en la Puerta Latina, lugar donde según la tradición fue martirizado. De la mencionada estampa, Zendejas retomó las figuras de San Juan, Cristo y la vista diagonal de la ciudad, cerrando mucho más la composición y quitando la centralidad de la escena principal. Cabe destacar que el conjunto de esbirros, así como el contingente de soldados y autoridades que marcha a ejecutar al santo, parecen ser invención propia del pintor, quien decidió dotar a la escena de una mayor teatralidad a través de este conjunto saturado de personajes a pie y a caballo que se agolpan para contemplar el martirio; justo este grupo recuerda al que también plasmó dentro del lienzo del *Encuentro de Cristo con su Madre*, localizado en la capilla de Nuestra Señora de los Dolores y que se analizará más adelante.

El otro lienzo (Il.9) presenta como escenario la isla de Patmos, imaginada por el artista como un lugar de abundante vegetación dentro de la cual sobresale una guacamaya roja, considerada un ave propia de América. A lo lejos se observa la escena en la que el evangelista es desterrado de Roma para ser enviado a la isla, lugar donde ya aparece en el primer plano de la composición, escribiendo el Apocalipsis con una actitud melancólica; vale la pena recordar que este gesto también alude a un temperamento propio de los escritores, los genios y los intelectuales.⁷⁸ Ambas obras se encuentran unidas por la presencia de Dios Hijo y de Dios Padre: mientras el primero aparece cargando la cruz en la escena del caldero, constituyéndose como ejemplo máximo del martirio, el segundo protagoniza la visión que redacta san Juan en Patmos, donde se observa el momento en que Dios concede las siete trompetas del apocalipsis a sus ángeles, al tiempo que uno de ellos lo sahúma.⁷⁹

Regresando al inventario de 1796, sabemos que los dos colaterales que se encontraban en los cruceros de la iglesia estaban dedicados a devociones marianas: uno de ellos tenía como titular a Nuestra Señora de la Encarnación y estaba ornamentado con doce lienzos de la vida de la Virgen; el otro se dedicó a la Madre Santísima de la Luz, y aparte de su efigie también contenía la de Santa Gertrudis, San José y un “Santísimo Rostro”, lienzo que tal vez se corresponde al bellamente enmarcado con vidrios emplomados y que se resguarda en las dependencias de la parroquia (Il. 10).⁸⁰ Cabe destacar que antiguamente en este espacio es donde se veneraba el afamado lienzo de Nuestra Señora de los Dolores, antes de que se construyera su capilla en el primer cuarto del siglo XVIII.⁸¹

La nave de la iglesia continuaba con un altar a Cristo crucificado, donde se guardaban los Santos Óleos en una cajita de colores; en dicho espacio también se encontraban dos lienzos de San José y la Inmaculada con marcos dorados, una escultura de San Marcos, otra de Santa Rosa, un San Miguel y una Inmaculada de talla, así como un farol grande “con vidrios de Nápoles”. El siguiente colateral contenía una urna de madera y vidrios donde se guardaba una escultura “muy linda” de Cristo, probablemente en su iconografía del Santo Entierro; arriba de él un Señor de la Columna y alrededor “seis lienzos chicos” que debieron representar escenas de la pasión. El artefacto estaba rematado por dos pinturas grandes de Nuestra Señora de Guadalupe y de San Diego de Alcalá.⁸² Sin poderlo afirmar, es posible que el cuadro de la guadalupana pueda identificarse con el que actualmente preside uno de los altares del crucero (Il. 11), pues además de sus dimensiones considerables, en los inventarios no se vuelve a mencionar ninguna otra obra de dicha advocación. El mencionado lienzo parece ser obra de la Ciudad de México y realizada a finales del siglo XVII, pues muestra en la parte inferior un paisaje de la Villa de Guadalupe antes de que el entonces santuario fuera renovado y nuevamente dedicado el año de 1709.⁸³

⁷⁸ María Bolaños, “Tiempos de melancolía” en *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del siglo de oro* (España, Turner, 2015), 22-24.

⁷⁹ Ap. 8, 2-4.

⁸⁰ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

⁸¹ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

⁸² “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

⁸³ Agradezco a Iván Escamilla González el señalamiento de esta particularidad en el cuadro.

Il.10.- Autor desconocido,
El Divino Rostro, siglo XVIII,
óleo sobre tela enmarcado
con vidrios emplomados,
Parroquia de San Juan
Evangelista, Acatzingo.



Il.10

Il. 11.- Autor desconocido
(Ciudad de México), *Nuestra
Señora de Guadalupe*, último
cuarto del siglo XVII, óleo
sobre tela, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.11

El recorrido sigue con otro retablo chico dedicado a la Inmaculada Concepción, acompañada por San José y por las figuras de San Joaquín, Santa Ana, San Juan el Bautista, San Nicolás y San Sebastián; enfrente se enlistan un cuadro grande de la Asunción y otro de Santa Rosalía. A continuación, se encontraba “un altar portátil en que se halla un lienzo con la imagen de la Virgen María, que llaman la Peregrina, marco de dos varas dorado, pie y sotabanco de madera pintado de azul molduras y filetes de oro y mermellón, manteles, palia y Santa Cruz”.⁸⁴ De este conjunto se conserva en las dependencias de la parroquia la hermosa pintura de “Nuestra Santísima Madre y Reina Peregrina”, firmada por nuestro pintor Miguel Jerónimo Zendejas en 1777. (Il. 12)

Como lo ha estudiado Nelly Sigaut, el origen de esta advocación mariana proviene de la Virgen Peregrina de Sahagún España, vinculada con los religiosos franciscanos del Colegio de Propaganda Fide que trajeron su culto a la Nueva España. En un intento de adaptación de la imagen a las necesidades misionales, sobre todo del norte del virreinato, se construyó la imagen de la Divina Peregrina Refugio de los pecadores, manteniendo la idea de la esclavina y la venera como distintivos del peregrinaje, pero añadiéndole una pica rematada en cruz, con la cual ataca a un dragón de siete cabezas, representación de los siete pecados capitales, que engulle la figura de siete individuos de ambos sexos.⁸⁵

La presencia de los frailes franciscanos de Propaganda Fide en Puebla está vinculada con la labor pastoral del obispo Juan Antonio de Lardizabal y Elorza, quien al participar en una de las procesiones penitenciales de los misioneros en Puebla, y comprobar su influjo en la grey, creó un hospicio en la iglesia de Nuestra Señora del Destierro –hoy en la junta auxiliar de San Sebastián de Aparicio– para albergar a estos frailes provenientes del Colegio de Santa Cruz en Querétaro, con el fin de posteriormente construir un Colegio, cuestión que nunca se logró.⁸⁶ Justo en el templo de Nuestra del Destierro se conserva una imagen de la Divina Peregrina, todavía bajo el modelo de la de Sahagún, como testimonio de la presencia de dichos frailes.

Es probable que desde este enclave se promoviera una limitada devoción a la Divina Peregrina Refugio de los Pecadores en el obispado de Puebla, pues amén de existir dos representaciones de dicha Virgen firmadas por Zendejas,⁸⁷ se sabe que el obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu le concedió indulgencias.⁸⁸ Esta imagen posee una iconografía tremendamente elocuente y persuasiva, puesto que la figura de María atacando al maligno en forma de una hidra que representa los siete pecados capitales, servía a los devotos para horrorizarse y compungirse al verse reflejados en cada una de las almas devoradas por las monstruosas cabezas; con este sentimiento de angustia, el fiel buscaría alejarse del pecado a través de la devoción a la Virgen y la imitación de sus virtudes.

El párroco Antonio Rojano debió conocer esta imagen gracias a la promoción de los frailes y, al entender la efectividad de su mensaje, solicitó en 1777 a su pintor de cabecera la creación de la presente pintura. Fiel a su título, la Virgen debió peregrinar en su altar portátil, donde los inventarios la registran colocada, para visitar principalmente las comunidades alejadas de la cabecera del curato, donde el férreo control moral y espiritual podía dirimirse a razón de la distancia; la imagen de la Divina Peregrina combatiendo al infernal devorador de almas debió conmover a los indígenas, para cuyo entendimiento había sido diseñada la singular imagen.⁸⁹

El inventario continúa describiendo el colateral de la Preciosa Sangre de Cristo, con un crucifijo, un lienzo de Nuestra Señora de los Dolores y arriba de esta una imagen del Niño Jesús. Posteriormente, se habla del retablo de Nuestra Señora de la Asunción, acompañada por San José y por las imágenes de los Siete Príncipes o de los Siete Arcángeles; este retablo se edificó por gestión de Antonio Rojano, como ya se había asentado anteriormente. El siguiente altar era el dedicado a Nuestra Señora de la Piedad, hecha en talla de madera, acompañada por otras cuatro esculturas de las cuales se desconoce su identidad y una de Santa Gertrudis.⁹⁰

Il.12.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Divina Peregrina Refugio de los Pecadores*, 1777, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

⁸⁴ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

⁸⁵ Nelly Sigaut, “La Virgen Peregrina en la evangelización del norte de México” en Adeline Rucquoi (coord.), *María y Jacobos en los caminos jacobos. IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos* (España: Junta de Galicia, 2017) 143-164.

⁸⁶ Juan Domingo Arricivita, *Crónica Seráfica y Apostólica de Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro en la Nueva España* (México: Imprenta de Felipe Zuñiga y Ontiveros, 1792) 431-432.

⁸⁷ Aparte de la obra que aquí se analiza, se conserva otra firmada por Zendejas en una colección particular.

⁸⁸ Sigaut, “La Virgen Peregrina”, 166

⁸⁹ Sigaut, “La Virgen Peregrina”, 166

⁹⁰ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97.





Il.13



Il.14

El colateral de las Ánimas, perteneciente a dicha cofradía de los naturales, estaba ornamentado con siete lienzos y uno central que representaba a San Miguel Arcángel con las ánimas del purgatorio;⁹¹ esta pintura debe ser la que con el mismo tema y una composición similar se conserva actualmente en la iglesia del ex convento franciscano, y que por sus dimensiones bien pudo protagonizar el retablo (Il.13). El altar era complementado por un Cristo con cruz y peana verdes, así como por cinco esculturas que representaban a las Ánimas. El recorrido sigue con el retablo dedicado a San Antonio de Padua, cuya imagen de lienzo estaba acompañada de tres cuadros más;⁹² es probable que la pintura tutelar de este altar se pueda identificar con la del mismo San Antonio que se encuentra actualmente en la capilla de San Juan Nepomuceno y que presenta la firma del afamado pintor Luis Berrueco (Il. 14), quien la realizó el año de 1732. Cabe destacar que el templo del ex convento franciscano se encuentra un lienzo de idéntica composición y firmado por el mismo artista (Il. 15).

Il.13.- Autor desconocido (Puebla), *Cuadro de Ánimas*, principios del siglo XVIII, óleo sobre tela, Templo del ex convento franciscano de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il. 14.- Luis Berrueco, *San Antonio de Padua*, 1732, óleo sobre tela, Capilla de San Juan Nepomuceno, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

En el sotocoro se encontraban los retablos dedicados a San Diego de Alcalá, con la escultura del santo y tres lienzos más, y un altar a la Santa Cruz. Este último colateral presentaba una iconografía bastante peculiar y sugerente: al centro estaba una Cruz de madera pintada de verde con sus cantoneras y clavos de plata, flanqueada por las esculturas de San Juan y Santa María Magdalena; en el remate se divisaba un “Santo Rostro” rodeado por un par de ángeles. Al pie de la cruz se hallaba la imagen de Nuestra Señora de las Angustias, que a decir del inventario era “muy hermosa”, portaba en la mano un crucifijo y un corazón, ambos de plata.⁹³

⁹¹ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

⁹² “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

⁹³ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

Il.15.- Luis Barrueco, *San Antonio de Padua*, primera mitad de siglo XVIII, óleo sobre tela, Templo del ex convento franciscano de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.15

Por el nombre y descripción de la imagen, recuerda a la escultura que con el mismo título de Angustias se veneraba en el convento dominico de San Pablo de los Frailes⁹⁴ y que actualmente se encuentra en el templo de Santo Domingo, en Puebla; esta imagen gozó de popularidad y al parecer se conservan dos representaciones pictóricas de ella: una en la colección Soumaya y otra en la sacristía del templo de Santa María Tochtepec.

Al lado del altar se encontraba un lienzo de la Virgen hincada delante de la cruz, con un marco bermellón y molduras doradas; tal vez esta pintura pueda identificarse con la bella representación de Nuestra Señora de los Dolores de hinojos frente a la cruz, vestida con túnica blanca y manto azul tachoneado de estrellas doradas, que se conserva todavía en las dependencias de la parroquia (Il. 16). El conjunto retabístico y pictórico fue mandado a hacer por Antonio Valdivia, vecino de Acatzingo que se encargaba de su cuidado,⁹⁵ y se encuentra enlistado como una de las mejores realizadas durante la administración del ya referido Antonio Rojano Mudarra.

Finalmente, a los laterales de la entrada lucían sendos cuadros de los martirios de San Pedro y San Pablo,⁹⁶ sustento de la jerarquía y la doctrina de la iglesia, cuya efigie en piedra generalmente se colocaba flanqueando las entradas de los templos; se tiene la noticia por el libro de cargas y descargas que ambos lienzos costaron 45 pesos.⁹⁷ En la parte superior de la entrada colgaba una obra de más de una vara con al representación de “el alma en pecado mortal”.⁹⁸ La poderosa imagen debió ser puesta en este sitio como otra de las estrategias visuales del párroco, pues al verla antes de salir del templo no solamente incentivaba a rectificar si la confesión hecha al cura había sido realmente completa y honesta; también recordaba que a la salida de esta remedo dorado del empíreo –la iglesia como casa de Dios– se encontraba el mundo, la vida del siglo, llena de tentaciones que el buen fiel debía de evadir para no caer en las garras “del maligno”.

⁹⁴ Cabe destacar que la imagen de las Angustias de San Pablo de los Frailes fue mencionada por el bachiller Isidoro Aguilar, en la carta donde ofrece al cura de Acatzingo crear una cofradía a la Virgen de los Dolores agregada a la de los Servitas. Este documento se analizará posteriormente cuando se hable de la Capilla de la Dolorosa.

⁹⁵ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

⁹⁶ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

⁹⁷ “Libro de descargas de la fábrica de Acatzingo, 1761”, APSJEA, sección disciplinar, serie fábrica, caja 97

⁹⁸ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97



Il.16

Il.16.- Autor desconocido,
Nuestra Señora de los Dolores
al pie de la cruz, segunda
mitad del siglo XVIII, óleo
sobre tela, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.

La capilla del Bautisterio

Dentro de la parroquia de San Juan, al lado izquierdo de la nave central, se conserva una capillita de dimensiones particularmente reducidas en la que actualmente se venera una copia contemporánea de la Virgen de los Dolores, funcionando como una especie de sala de exvotos; como parte de su decoración original conserva una pequeña pintura mural que representa el bautismo de Cristo en el río Jordán, lo cual hace inferir que originalmente funcionaba como bautisterio de la parroquia. Es probable que ya en el siglo XVIII ese espacio pareciera indigno para dicha función y se decidiera ampliar el cuerpo de la iglesia añadiéndole un pórtico, como es llamado en los documentos, dentro del cual se colocaron dos capillas, destinando una para bautisterio.

El bautisterio no solamente fungió para otorgar el sacramento de la iniciación cristiana; también se configuró como un espacio de representación del poder y jerarquía parroquial, pues recordemos que ya para el siglo XVIII la administración y registro sacramental era privilegio de los curatos. Al ser el bautisterio una tipología arquitectónica exclusiva para la ceremonia sacramental, se volvió un lugar idóneo para representar el poder del clero secular a través del discurso pictórico. Si bien en muchos templos se continuó ornamentando con la tradicional imagen de Cristo bautizado por San Juan, en otras parroquias se prefirió colocar lienzos que representaran los siete sacramentos, cuyas composiciones generalmente fueron retomadas de los grabados que los hermanos Klauber realizaron para el catecismo del padre Canisio. Entre los ejemplos más sobresalientes que tenemos de estos programas están: el que hiciera en 1758 José Joaquín Magón, para el bautisterio de Santa María Tochtepec, por encargo del párroco Domingo García Naranjo; la ejecutada hacia 1775 por Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt, para el bautisterio de Acatzingo, bajo la dirección del cura Antonio Rojano; la reinterpretación que del grabado individual del bautismo hiciera Miguel del Castillo, para el bautisterio de la parroquia de San José de Puebla, por posible petición del párroco José Atanasio Díaz y Tirado y, ya de manera tardía y alejándose de los modelos de Klauber, la serie que ejecutó Lorenzo Zendejas en torno a 1822, para el bautisterio de Santa Ana Chiautempan.

El actual bautisterio de Acatzingo se encuentra referido en el multicitado inventario de 1796, asentándose que estaba cerrado por una reja de madera pintada con verde y bermellón. En su interior, se describe que tenía una pila de agua bendita hecha de cantera con una tapa cuyo remate ostentaba un conjunto escultórico del bautizo de Cristo; en el altar había un sagrario donde se guardaba un baúl de plata con las crismas y una imagen de San Lorenzo a cuyo patrocinio se acogían los cantores. También se refiere que estaba “adornado por los tres lados con dichos tantos cuadros, pintados en ellos los siete sacramentos”;⁹⁹ de todo lo anteriormente descrito solo se conservan dos lienzos de los sacramentos en el muro central y lateral izquierdo del espacio.

El análisis de estas obras ya lo ha hecho César Manrique, por lo cual me remitiré a dicho estudio, sobre todo en lo que concierne a la descripción iconográfica. La obra que se encuentra en el muro lateral izquierdo representa la Alegoría de la Iglesia con los sacramentos (Il. 17); su composición es retomada de la estampa de los Klauber denominada como “Suma de los artículos de la fe” que forma parte del mencionado Catecismo del Padre Canisio. Al centro se observa la representación de la Iglesia con los elementos propios de su jerarquía, tales son la tiara de tres coronas, el báculo cruciforme y las llaves del ministerio de San Pedro; a su lado derecho vemos cómo acerca la Eucaristía a sus fieles devotos mientras que a la izquierda fulmina, con un par de rayos, a los que no siguen sus enseñanzas. Este acto es reforzado con la inscripción latina que proviene del evangelio de San Mateo y que traducida significa: “A quien no hace caso a la Iglesia, tenlo por gentil y publicano”.¹⁰⁰

Flanqueando la escena principal, observamos los sacramentos de la Eucaristía y el Matrimonio, tomados del grabado de los cinco preceptos de la iglesia que proviene del mismo catecismo de los Klauber, mientras que en la parte inferior se halla la representación de la confesión, siguiendo la composición individual del mismo tema que se encuentra en el referido volumen. Finalmente, la imagen de la tentación de Cristo en el desierto, donde el demonio le incitó a consumir un pan durante sus 40 días de ayuno, representa el deber del cristiano para seguir este precepto,¹⁰¹ mientras que la representación totalmente original de un grupo de españoles e indígenas ofreciendo tanto una talega con monedas como un saco de trigo y granos, remite a la obligación de pagar el diezmo.

El conjunto de composiciones sintetizadas en una sola dio como resultado una poderosa y persuasiva imagen que compila no únicamente la obligación del cristiano por cumplir los sacramentos, sino también los mandamientos eclesiásticos que los feligreses debían de seguir en lo espiritual, como lo sería ayunar en los días marcados, y en lo terrenal con el cumplimiento de los diezmos y obenciones propios de la política de la iglesia, administrada primeramente desde la estructura parroquial. Cabe destacar que el tema de la obtención de recursos es algo en lo que insistirá comúnmente Antonio Rojano, pues en algunos de los libros de cofradías remarca la necesidad de que sus miembros paguen las limosnas correspondientes, recordando que mucho del dinero recaudado sería destinado por el sacerdote a las obras materiales y objetos propios del templo, como se estudia a lo largo del presente libro. Llegados a este punto, valdría la pena reflexionar en la necesidad de una imagen tan consistente, fuerte y hasta cierto punto, punitiva ¿acaso Antonio Rojano tuvo problemas con su feligresía y la obediencia puntual de sus obligaciones espirituales y administrativas como parte del sistema religioso?, la idea y emprendimiento de este cuadro parece indicar la necesidad de convencer a su no tan dócil grey de ubicarse del lado diestro de la Santa Madre Iglesia, a menos que quisiera ser fulminada por ella misma.

El cuadro central de la capilla representa los sacramentos del bautizo, la confirmación y el orden sacerdotal (Il. 18), reuniendo en este lienzo las tres diferentes composiciones que de dichos temas se encuentran en el multicitado catecismo grabado por los Klauber.

⁹⁹ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

¹⁰⁰ Manrique, “Los grabados de los Klauber”, 20.

¹⁰¹ Manrique, “Los grabados de los Klauber”, 21.



Il.17

Il.17.- Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt, *Alegoría de la Iglesia con los Sacramentos*, 1775, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.18

Il.18.- Antonio del Santísimo
Sacramento Bethancourt,
Alegoría de los Sacramentos,
1775, óleo sobre tela,
Parroquia de San Juan
Evangelista, Acatzingo.

La centralidad del sacramento del bautizo resulta evidente debido a la vocación del bautisterio; sin embargo, la selección de los otros dos sacramentos que protagonizan el espacio parece encontrar sentido en el ministerio episcopal, pues ambos son administrados directamente por el obispo. En el caso particular de la representación del orden sacerdotal, podemos encontrar que el rostro del prelado parece ser un retrato, cuyas características fisonómicas responden a las del obispo Victoriano López Gonzalo,¹⁰² quien gobernó la diócesis angelopolitana entre 1773 y 1786 (Il. 19).¹⁰³



Il.19

Il. 19.- Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt, *Alegoría de los Sacramentos* (detalle del retrato del obispo Victoriano López Gonzalo), 1775, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁰² La representación del prelado se hizo bajo el concepto del “retrato simulado”, utilizado de manera frecuente en la pintura novohispana para representar personajes célebres o con fama de santidad como una manera de immortalizar su imagen, recuerdo y en ocasiones culto, dentro de lugares de carácter público, fijando su impronta en el imaginario popular. El caso más paradigmático es el del obispo Juan de Palafox y Mendoza (Antonio Rubial, “El rostro de las mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España” en *Actas del Congreso Internacional. Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*, ed. José Pascual Buxo (México: UNAM, 2002), 300-324. También existen otros ejemplos hondamente estudiados, como el realizado por Jaime Cuadriello para el caso guadalupano, véase Jaime Cuadriello, *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004), 21-47. Finalmente, se han estudiado particularmente los retratos simulados poblanos, específicamente los de “venerables”, véase Doris Bienko Peralta, “Las verae efigies y los retratos simulados. Representaciones de los venerables angelopolitanos, siglos XVII y XVIII” en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano* (México: UNAM, 2018), 255-282.

¹⁰³ Un caso similar se puede observar en el bautisterio del vecino pueblo de Tochtepec, donde el cura Domingo García Naranjo encargó en 1758 a José Joaquín Magón la factura de siete lienzos con la misma temática de los sacramentos y siguiendo igualmente a Klauber, solicitando colocar en el tocante al orden sacerdotal la figura del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. Es posible que Rojano Mudarra conociera esta obra y adoptara la idea para sus propios intereses.

Más allá de que Antonio Rojano buscara retratar a su prelado como parte de su estrategia de promoción para obtener un ansiado puesto en el cabildo catedralicio, inquietud que como ya se ha visto mantuvo durante gran parte de su vida, también se tienen noticias que permiten vislumbrar que tuvo ciertos roces con su obispo, sobre todo en el tema de la administración económica.

En el Archivo Parroquial se conserva la transcripción de una carta que mandó Antonio Rojano, el 19 de septiembre de 1775, al mitrado Victoriano López Gonzalo, donde le informa “con la mayor puntualidad” de los gastos y cuentas del fondo de la Fábrica Material de la parroquia de Acatzingo. En la misiva explica que dicho fondo no cuenta con ningún “censo, capital ni renta alguna que fructifique a su beneficio” y que lo único que la sostiene son los entierros de españoles e indios, aunque estos últimos se sepultan de manera un tanto libre y arbitraria. Después de presentar las cuentas, apelando siempre al “régimen y formalidad que inviolablemente ha observado, y observa la exacción de los sobredichos frutos”, menciona que dicho fondo solo se ocupa en “vino, cera para celebrar, y en los más precisos utensilios y alhajas que se hallan existentes en el templo”, aclarando que hay obras singularmente costosas que se han fabricado gracias a las limosnas extraordinarias de los fieles, tales como la esquila de más de treinta arrobas que tenía concertada con el maestro Francisco Huesca y el propio “aseo y adorno” del bautisterio parroquial.¹⁰⁴

Aparentemente la magnitud y lo aparatoso de las obras emprendidas por Rojano dentro de su curato despertó las suspicacias clericales, llegando a oídos del propio obispo López Gonzalo. El párroco no únicamente utilizó la pluma como medio de vindicación; también echó mano del pincel, contratando al desconocido pintor poblano Antonio del Santísimo Sacramento Bethancourt para pintar un programa iconográfico, que a la par de inmortalizar el control sacramental ejercido desde el espacio parroquial o el deber de los feligreses con la iglesia, también, de manera velada, reflejara un alegato en defensa frente a los cuestionamientos de su labor como administrador. El signo que termina de revelar esta búsqueda de Rojano, por congraciarse con el prelado, se encuentra bajo la figura de Victoriano López ordenando a un sacerdote – imagen de la jerarquía y fidelidad que los clérigos le tributan a sus prelados– donde se colocó una cartela con la siguiente inscripción: “A devoción del Sr. Dr. D. Antonio Manuel Rojano y Mudarra. Cura beneficiado por su Majestad de esta Diócesis de Puebla y actual cura de Acatzingo”, con este gesto el párroco se ha colocado metafóricamente a los pies de su obispo. El ciclo ideado por Rojano para el bautisterio muestra como el clérigo utilizó la imagen como un instrumento político de persuasión, alegato, poder y concordia dentro de su carrera sacerdotal.

La capilla de San Juan Nepomuceno

Frente al Bautisterio, dentro del espacio denominado como pórtico, se localiza la capilla consagrada a San Juan Nepomuceno. El mencionado santo fue canónigo de la Catedral de Praga y, según su historia legendaria, fue martirizado por el rey Wenceslao al negarse a revelar el secreto de confesión de la reina, siendo torturado y posteriormente aventado al río Moldavia, donde su cadáver flotó milagrosamente rodeado de luces que permitieron su localización. El culto a este santo se difundió en la Nueva España gracias a la Compañía de Jesús, destacando entre sus promotores los célebres jesuitas Juan Antonio de Oviedo y Francisco Javier Clavijero; tras la expulsión de la Compañía en 1767, su figura fue retomada por el clero secular como modelo del buen sacerdote, esto sin contar su popular patrocinio contra el chisme, la calumnia y la maledicencia; ambos factores lograron que la devoción al santo de Pomuk fuera una de las más socorridas durante los siglos XVIII y XIX, estando su figura presente en la mayoría de los templos y capillas antiguas de México.¹⁰⁵

Los inventarios parroquiales nuevamente se vuelven una herramienta fundamental para poder reconstruir el antiguo esplendor de esta capilla. Los registros enuncian la existencia de un colateral presidido por una imagen de San Juan Nepomuceno “de muy buen pincel” rodeado por seis lienzos que representan a San Atenógenes, Santa Rosalía, San Antonio Abad, San Ignacio de Loyola, y al centro uno con la representación de San Joaquín y Santa Ana con la Virgen niña, así como uno con San José;¹⁰⁶ cabe destacar que, a excepción de estos últimos dos cuadros, el conjunto se conserva hasta la actualidad (Il. 20).

¹⁰⁴ “Libro de descargas de la fábrica de Acatzingo, 1761”, APSJEA, sección disciplinar, serie fábrica, caja 97

¹⁰⁵ Para más información acerca del culto de San Juan Nepomuceno, consultar: Jaime Cuadriello Aguilar, “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXIII, número 99 (otoño 2011): 137-179.

¹⁰⁶ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97



Il.20

En el lado derecho se enlistó un “baldaquín pintado de bermellón y dorado” conteniendo una escultura de San Juan Nepomuceno,¹⁰⁷ la cual podría identificarse con la que actualmente se encuentra en uno de los colaterales de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores y que, por su calidad técnica, bien podría tenerse como obra del célebre taller escultórico de los Cora (Il. 21); baste compararlo con otras esculturas de vestir del mismo santo que han sido adjudicadas a este obrador, como las que se conservan en el Templo de San Felipe Neri “La Concordia” o en la parroquia de San José, ambas en la ciudad de Puebla.¹⁰⁸ Enfrente de dicha escultura se localizaba un lienzo con la imagen de San Miguel Arcángel.

Il. 20.- Autor desconocido, Retablo de San Juan Nepomuceno, ca. 1770, talla en madera dorada, Capilla de San Juan Nepomuceno, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Gracias a la documentación sabemos que prácticamente toda la ornamentación de la capilla fue costeadada en su mayoría por el párroco Antonio Rojano Mudarra, pues hacia el año de 1770 asentó en el libro de descargas de la fábrica de Acatzingo lo siguiente:

Ítem, por un colateral en que se colocó San Juan Nepomuceno, el que a más del lienzo del Santo tiene otros seis muy buenos; una reja de hierro que echó a ventana de la capilla, y un encerado; un ara de Tecali, un frontal de pincel muy bueno, unos manteles con su encaje, tres palias, una de tela y dos de damasco, seis candeleros plateados, atril palabreros y cruz; la reja de la puerta que se pintó, la capilla que se blanqueó y enladrilló: todo costó más de quinientos pesos, los vecinos me ayudaron con ciento y seis pesos, lo demás lo puse de mi bolsa.¹⁰⁹

¹⁰⁷ “Libro inventario de la iglesia parroquial de Acatzingo y de la capilla. Son de su pertenencia, año de 1796”, APSJEA, sección disciplinar, serie Fábrica, caja 97

¹⁰⁸ Las atribuciones fueron hechas por Franziska Neff en: Franziska Neff, “La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imagería a la escultura neoclásica”, (Tesis de doctorado en Historia del arte, UNAM, 2013)

¹⁰⁹ “Libro de descargas de la fábrica de Acatzingo, 1761”, APSJEA, sección disciplinar, serie fábrica, caja 97

Il.21. - Taller de los Cora (atribuido), *San Juan Nepomuceno*, ca. 1770, talla en madera encarnada y policromada, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.21

El que los sacerdotes costearan de su propio peculio los retablos y obras vinculadas con San Juan Nepomuceno, patrono de su ministerio, parece haber sido algo común en la época; como ejemplo se tiene el caso del también párroco José Atanasio Díaz y Tirado –contemporáneo a Rojano– quien en 1775 mandó a poner “de su propia faltriquera” un colateral a San Juan Nepomuceno presidido por una escultura del mismo santo también salida del taller de los Cora, dentro del templo de Santa María Tlatlauquitepec que por ese entonces gobernaba.¹¹⁰ Este hecho debió constituir a dichos espacios como lugares propios donde el sacerdote proyectaba socialmente su ministerio, al tiempo que de manera personal le permitieran reflexionar en torno a su labor clerical.

El conjunto de lienzos que se encuentra en el retablo presenta una acabada factura que permite atribuirlo al pincel Miguel Jerónimo Zendejas, quien como se ha visto trabajó de la mano con Tirado en gran parte de las empresas pictóricas de Acatzingo. El lienzo central (Il. 22) presenta la imagen de San Juan Nepomuceno glorificado: mientras que Dios Padre le coloca un *stellarium* o diadema de estrellas, en recuerdo de las luces que permitieron identificar su cadáver, Cristo lo corona con flores blancas en señal de su pureza. A los pies del Santo se localizan tres ángeles que sostienen elementos que fungen como “armas parlantes” o emblemas que significan las virtudes del santo: la palma recuerda su martirio por fidelidad a su ministerio; el bonete lo califica como doctor y el cofre de tres chapas sellado con rosas rojas, simboliza el secreto guardado por caridad. Estas tres características de San Juan Nepomuceno, resaltadas en el cuadro de Zendejas, debieron ser parte del modelo que aspiraba alcanzar y mantener Rojano como párroco de Acatzingo, pues representan a un sacerdote fiel al ministerio hasta la muerte, docto para la prédica y cura de almas, así como celoso en el sigilo sacramental y prudente para con su feligresía.

Las demás pinturas del retablo también parecen estar relacionadas con la propia vida y formación de Rojano Mudarra: en primer lugar, la imagen de San Antonio abad (Il. 23) puede aludir a su mismo nombre de pila, pues era común que en esta época la gente se auto representara a partir de la figura de sus santos nominales.

¹¹⁰ Ramón Vargas López, *Diario de un cura de pueblo y relación de los señores curas que han servido la parroquia de Nuestra señora de la Asunción de Tlatlauqui* (México: UNAM, 2006) 106–107

Las imágenes de San Ignacio de Loyola (Il. 24) y Santa Rosalía de Palermo (Il. 25) recuerdan su pasado como estudiante en los colegios jesuitas de San Ignacio y San Ildefonso en Puebla, pues mientras el primero es ampliamente conocido por haber sido fundador de la Compañía de Jesús, el culto a la Santa de Palermo fue traído por el jesuita Luis Mancusso hacia 1723,¹¹¹ siendo preconizada como patrona contra las epidemias y pestes que asolaron la Nueva España, y de las cuales fue particular víctima la población de Acatzingo, como se hablará más adelante. Resulta de particular interés esta evocación jesuita, pues el retablo se hizo alrededor de 1770, apenas 3 años después de la expulsión de la orden y de la férrea censura que en particular emprendió el obispo Francisco Fabián y Fuero contra toda la obra y ministerio de la Compañía.

Finalmente, la imagen de San Atenógenes y sus compañeros mártires (Il. 26) resulta singular dentro de la iconografía novohispana, a tal punto que el mismo pintor escribió su nombre en el cuadro para poder identificarlo. Aunque no se conoce su especial patrocinio, sabemos que su culto fue promovido de manera particular por el bachiller Miguel Ignacio Luque Montenegro, capellán del convento de religiosas carmelitas de Santa Teresa de Puebla, pues en el año de 1736 sacó a la luz la Novena de el esclarecido Obispo y Mártir San Atenógenes y sus compañeros para extender su devoción [...]; cabe destacar que aunque la imagen del santo no se volvió común en las representaciones visuales, dicha novena se reimprimió gran cantidad de veces durante el siglo XVIII y el siglo XIX.¹¹²

Pareciera que las sendas capillas localizadas en el pórtico de la parroquia conjuntaran un discurso en común que vinculaba a la feligresía con su dirigente espiritual, en un doble juego de compromisos y derechos que aseguraban la concordia entre sus actores, pues mientras el bautisterio reforzaba a través de sus magníficos lienzos los deberes que la grey de Acatzingo estaba obligada para con la administración eclesiástica, la capilla de San Juan Nepomuceno –verdadero espejo de Antonio Rojano– reflejaba las cualidades que el párroco debería de ejercer en su ministerio como cura de almas.

Il.22.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Juan Nepomuceno*, ca. 1770, óleo sobre tela, Capilla de San Juan Nepomuceno, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹¹¹ Estela Castillo Hernández, “Estudio introductorio” en, Juan José Arriola, *Vida y virtudes de la esclarecida Virgen y solitaria anacoreta Santa Rosalía, patrona de Palermo* (México: Universidad Veracruzana, 2019) 42

¹¹² Medina, “La imprenta”, 809.





Il.23



Il.24



Il.25

Il.23.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Antonio Abad*, ca. 1770, óleo sobre tela, Capilla de San Juan Nepomuceno, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.24.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Ignacio de Loyola*, ca. 1770, óleo sobre tela, Capilla de San Juan Nepomuceno, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.25.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *Santa Rosalía de Palermo*, ca. 1770, óleo sobre tela, Capilla de San Juan Nepomuceno, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.26.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Atenógenes*, ca. 1770, óleo sobre tela, Capilla de San Juan Nepomuceno, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.26



Capítulo II

La capilla de Nuestra Señora de los Dolores

De la imagen de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en
el pueblo de Acatzingo

Sin duda alguna, el espacio religioso más importante de Acatzingo, y uno de los más relevantes centros de peregrinación dentro del obispado poblano, es la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, anexa a la parroquia de San Juan Evangelista. La trascendencia del espacio radica en el pequeño lienzo de la Virgen de los Dolores (Il. 27) que ahí se venera y cuya historia fue recogida por el jesuita Juan Antonio de Oviedo en el famoso volumen del *Zodiaco Mariano*. La leyenda señala, sin apuntar fechas, que la imagen era propiedad de Antonia Negreros y que se hizo famosa por haber sudado milagrosamente. Al observar esto la dueña trató de ocultarla, pero el suceso llegó hasta oídos del entonces párroco de Acatzingo Juan Sessati, quien atestiguó por cuenta propia el milagro de la sudoración. Como consecuencia del prodigio el lienzo fue llevado a la iglesia de San Juan, desfilando frente a ella toda la población, misma que se dedicó a recoger con algodones los líquidos que exudaba la imagen. Tiempo después la devoción se enfrió y la antigua propietaria decidió recuperar su lienzo, extrayéndolo subrepticamente del templo. Pronto los sacristanes se dieron cuenta de la ausencia del cuadro y trataron de detener a Antonia Negreros, que en medio de su desesperación escondió la imagen de la Dolorosa dentro de la fuente de la plaza pública. Finalmente, el cura rescató el lienzo de nueva cuenta y lo volvió a colocar dentro de la parroquia, lográndose a través de este desaguizado que el pueblo retomara fervientemente el culto, al grado de que tiempo después se le construyera una capilla propia.¹¹³

Si bien la piadosa leyenda que cuenta el *Zodiaco Mariano* es la que se popularizó y permaneció vigente en el colectivo de los pobladores, no es la única versión que se tiene de la historia. En 1815 el licenciado José Becerra, cura interino de Acatzingo, procuró armar unos “Apuntes” en torno a la historia de Nuestra Señora de los Dolores, aunque pareciera ser que quedaron inconclusos, como se puede ver en el escrito que actualmente se conserva en el Archivo Parroquial. Para emprender dicha tarea, el cura decidió levantar una serie de informaciones en torno a los orígenes de la imagen, entrevistando a personas de edad avanzada que dieron sus testimonios; en el documento se asientan las declaraciones de tres individuos: Don Pedro Huerta de 79 años, Manuel Jiménez de 94 años y Nicolás Jiménez de 85 años, ninguno de ellos presencié el milagro de la Virgen de manera directa, pero asientan haber conocido testigos de primera mano que les narraron el milagroso suceso.¹¹⁴

Las tres declaraciones siguen lo ya trazado por Francisco Florencia, aunque con algunas variantes y aportes significativos que permiten hilvanar de manera más fina la piadosa tradición de la Virgen; entre los testimonios me parece de singular interés lo declarado por Nicolás Jiménez, quien es más prolijo que sus compañeros. El hombre de 85 años expresó conocer la historia por dos hombres viejos que murieron de 115 y 120 años, los cuales le contaron que un día dos desconocidos se colocaron flanqueando la puerta de la casa de Antonia Negreros –quien a decir del declarante era “doncella de declarada virtud”– quien vivía en la casa que hacía esquina con la plaza, que para la época en que se levantaron las informaciones era de Cayetano Dorantes. Al contemplar los dos personajes apostados afuera del domicilio, la criada los convidó a pasar al hogar, lo cual rehusaron, dándole a guardar una caja donde se encontraban las imágenes de Cristo y la Dolorosa, asentando el declarante que esta última era “de enrollar”.¹¹⁵

Los misteriosos viajeros no volvieron a aparecer y Antonia Negreros mantuvo la caja cerrada; en una ocasión escuchó ruidos peculiares que provenían de ella, al abrirla encontró ambos cuadros y decidió colocar el lienzo de la Virgen en su altar particular. Posteriormente, notó en la imagen gotas de agua, mismas que limpió con un pañuelo; esto se repitió de manera frecuente hasta que se percató que la Virgen sudaba. La señora Negreros avisó al padre, quien después de presenciar el prodigio decidió trasladar la pintura a la parroquia, colocándola en el altar que ya para los tiempos de las informaciones ocupaba el cuadro de Nuestra Señora de la Luz, en uno de los cruceros de la Iglesia. Sin dar mayores razones, el declarante asienta que de este lugar fue hurtada la imagen por la misma Antonia, quien al verse descubierta y en medio de un acto de desesperación, arrojó la imagen de la Virgen a la fuente de agua pública, rescatándola de ahí totalmente seca (Il. 28). Nicolás Jiménez también expresa que al poco tiempo se procuró construirle capilla.¹¹⁶

Il. 27. – Autor desconocido, Nuestra Señora de los Dolores, siglo XVII, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹¹³ Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco Mariano* (México: CONACULTA, 1995), 254.

¹¹⁴ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹¹⁵ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹¹⁶ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86





Il.28

Il.28.- Autor desconocido, Fuente pública del pueblo de Acatzingo, siglo XVII, talla en cantera, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

El venerado lienzo representa la imagen de Nuestra Señora de los Dolores basada en el modelo que creó el pintor italiano Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato y que reprodujo sistemáticamente en varias ocasiones. Como ejemplo de ello están las versiones del mismo cuadro que actualmente se encuentran en la iglesia de Santa Croce y en la Galería Uffizi, ambas en Florencia, o la copia que se localiza en el convento del Carmen en Valladolid, España. La composición ideada por el pintor italiano, probablemente siguiendo una imagen de la *Virgen Annunciata* de Antonello da Messina,¹¹⁷ se volvió extremadamente popular en otras partes del mundo y particularmente en América.¹¹⁸

En la Nueva España el modelo fue ampliamente difundido y retomado por varios artistas, entre ellos destaca en primer lugar la versión de la *Madonna* que hiciera José de Ibarra para la catedral de Guadalajara y que sigue fielmente el modelo del Sassoferrato, a excepción de algunos detalles como la orla dorada del manto, el resplandor y el puñal, que son producto de las demandas devocionales novohispanas.¹¹⁹ En el caso específico de los territorios que para ese momento conformaban el obispado de Puebla, existen varias copias del siglo XVIII que retoman el modelo. Es muy probable que los pintores que las ejecutaron buscaran emular la milagrosa imagen de Acatzingo, más allá de seguir intencionalmente al pintor italiano.

En cuanto a la imagen original de Acatzingo –a pesar de la capa de barniz oxidado que presenta– existen algunos detalles tanto en las proporciones, la fisonomía, la gestualidad contenida y mucho más cercana a las originales de Sassoferrato, la gama cromática y la iconografía carente del típico puñal en el pecho, que parecen revelar las características de un lienzo de factura europea. Uno de los muchos cuadros que venían desde Europa a la Nueva España, copias de originales hechos por los artistas más celebrados en el viejo mundo, y que aparte de servir como objetos de culto o de ornamentación en casas y templos, también influían en los artífices que las observaban y reinterpretaban dentro de sus propias obras. Esta hipótesis se ve reforzada con el probable origen del primer párroco de Acatzingo que aparece relacionado con la imagen, mismo que según la historia fue su principal promotor en los inicios de su culto: Juan Sessati Lozano,¹²⁰ quien por su apellido podría ser de origen italiano, siendo este el posible motivo por el cual se encuentra en la población una copia europea de una *Madonna Italiana* (Il. 29).

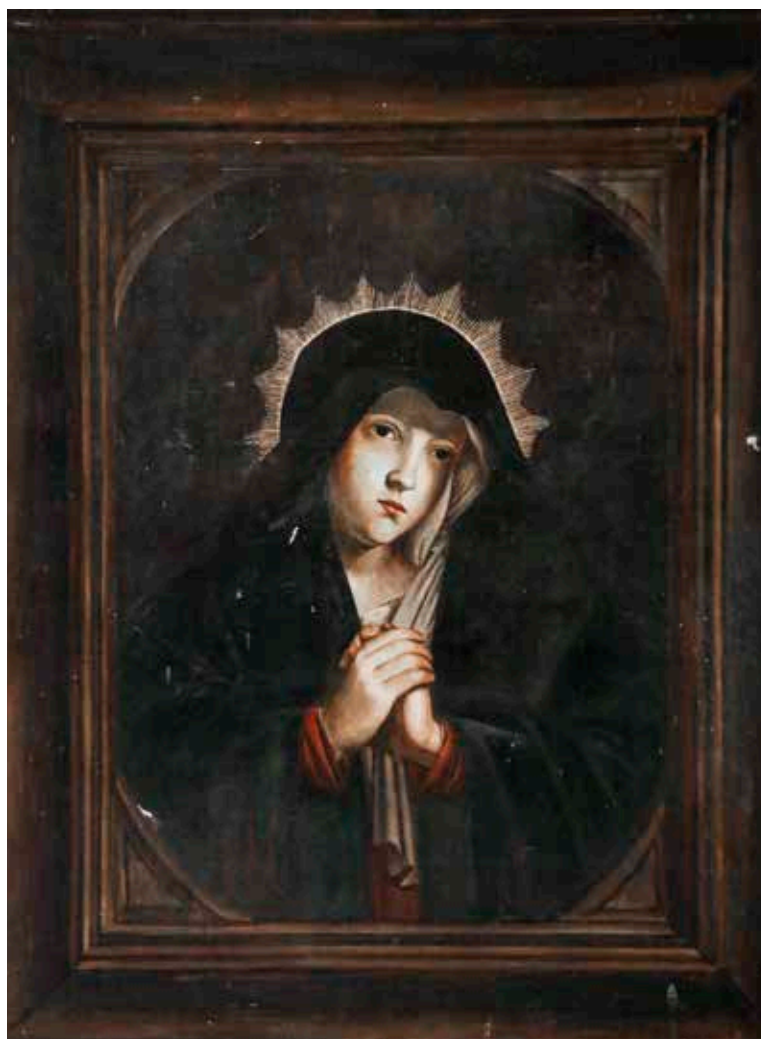
¹¹⁷ Massimo Pulini, “Vergine Orante,” en *Il Sassoferrato un preraffaellita tra i puristi del seicento*, ed. Massimo Pulini (Milán: Medusa, 2009), 80.

¹¹⁸ Pulini, “Vergine Orante”, 80.

¹¹⁹ Paula Mues Orts, “Virgen de los Dolores,” en *Pintado en México, 1700-1749* (Londres: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017), 479.

¹²⁰ Se buscó sin éxito dilucidar el origen y perfil histórico de dicho sacerdote, mismo que podría ser fundamental para entender el culto de la Dolorosa de Acatzingo y sus alcances. Espero que en futuras investigaciones se pueda encontrar más información de tan sugerente personaje.

Il.29.- Autor desconocido,
Nuestra Señora de los Dolores
 (réplica del original), siglo
 XVIII, óleo sobre tela,
 Parroquia de San Juan
 Evangelista, Acatzingo.



Il.29

Finalmente, quisiera resaltar la declaración ya anotada de Nicolás Jiménez, quien mencionó que la Virgen era un “lienzo de enrollar”; este tipo de obras llamadas *Kakemono* presentaban un dispositivo en el que a la tela se le colocaban dos travesaños en los extremos con el fin de poder desenrollarla y colgarla de manera práctica. Su funcionamiento hizo que los *Kakemonos* fueran demandados por viajeros y misioneros que necesitaban transportar imágenes de manera práctica, segura y ocupando poco espacio dentro de sus cargas, eso sin contar que se podían desplegar de manera sencilla sin tener que construirles un bastidor o un marco. El origen de este mecanismo proviene del Japón y se dio a conocer en Europa y América gracias a los jesuitas, quienes en sus continuos viajes al Oriente adoptaban este tipo de novedades con el fin de facilitar su ministerio, especialmente en cuanto a la labor misional refiere.¹²¹

Cabe destacar que el culto a Nuestra Señora de los Dolores fue introducido y promovido en la Nueva España por la misma Compañía de Jesús, en especial por el jesuita Joseph Vidal, quien en 1678 mandó a colocar un colateral a dicha advocación en el Colegio de San Pedro y San Pablo, publicando dos libros devocionales acerca de la Dolorosa en 1686 y 1692.¹²² Dentro de esta órbita temporal es que se tienen las primeras noticias de la Virgen de los Dolores en Acatzingo, pues el documento más antiguo que da fe del culto a la imagen es de 1693, en que el mencionado párroco Juan Cessati fundó la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores.

¹²¹ Rocío Bruquetas Galán, “De Camariñas a Cuzco: La imagen de Nuestra Señora del Monte Farelo, protectora de navegantes”, en Fernando Quiles, Pablo Amador y Martha Fernández (eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis* (España: Universidad Pablo de Olavide, 2020) 505.

¹²² Alejandro Julián Andrade Campos, *Stabat Mater. Nuestra Señora de los Dolores en el arte virreinal* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2023) 27-29.



Por lo tanto, no sería descabellado pensar que la pintura de la Dolorosa tuviera algún vínculo jesuítico, argumentando para ello tres factores: su probable origen europeo, recordando que los jesuitas fueron especiales procuradores que transportaban pintura, escultura y objetos devocionales de ultramar; el mecanismo de *kakemono* que presentaba primigeniamente la imagen y que fue introducido y utilizado por los jesuitas para transportar objetos, primordialmente los destinados a las misiones; así por el hecho de que el culto aparece en Acatzingo, por lo menos documentalmente, durante la época en que la Compañía extendió su devoción.

La cofradía y la edificación de la capilla

Gracias al proyecto de coronación pontificia de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, misma que ocurrió el 15 de septiembre de 1924, es que en el archivo parroquial se conservan gran cantidad de documentos vinculados con el culto de la Virgen, los cuales se encuentran resguardados en una carpeta titulada “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”. Por dicha compilación se sabe que el 12 de julio de 1693 el licenciado Juan Sessati Lozano, cura por su majestad de la entonces todavía llamada parroquia de San Marcos Acatzingo, acompañado de varios feligreses conformó las constituciones de la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores (Il. 30). El 25 de octubre del mismo año conjuntó a la feligresía con el fin de hacer la solemne fundación de dicha congregación, usando la licencia que “su señoría ilustrísima” (probablemente el obispo Manuel Fernández de Santa Cruz) le había concedido; el acto inaugural fue llamar a votación para elegir a las autoridades de la asociación, resultando electos: como mayordomo Mateo Aranda y como diputados Juan de Bustamante y Miguel Cortés Jaramillo. La aprobación oficial de las constituciones se dio en 1696, mientras que para el año de 1699 fue agregada a la de los Servitas en Roma, siendo general de la orden Giovanni Francesco Poggi; ese mismo año la cofradía fue aprobada con autoridad papal por Inocencio XII.¹²³

En cuanto a la vinculación de la cofradía de Acatzingo con la de los Servitas, en el mismo archivo se guarda la transcripción de una singular carta, cuyo original no se localizó, y que por desgracia fue trasuntada con la fecha errónea de 1783. En ella, el desconocido bachiller Isidoro de Aguilar le escribe al párroco de Acatzingo, sin asentar su nombre, comentándole que se encuentra en España y que no sabe si los negocios que allá lo tienen vayan a demorarlo más en dicho sitio; detalla que también fue presa de un tabardillo que lo mantuvo muy enfermo y que por intercesión de Nuestra Señora de las Angustias, cuya efigie se veneraba en el convento dominico de San Pablo de los Frailes de Puebla, recuperó la salud el 15 de septiembre, fiesta de Nuestra Señora de los Dolores. Debido a este suceso, el clérigo decidió promover y aumentar el culto a la Dolorosa en el obispado de Puebla; dentro de este tenor, le comentó al párroco el haber escuchado que en su curato se veneraba con singular entusiasmo una imagen de la Virgen de los Dolores y que le parecía conveniente fundar en torno a ella una cofradía que estuviera agregada a la de los Siervos de María o Servitas, comprometiéndose el propio Isidoro a realizar las gestiones correspondientes para lograr el privilegio.¹²⁴ La propuesta hecha por el sacerdote permite inferir que la carta fue redactada antes de 1699, pues como se ha visto para esa fecha ya estaba agregada la cofradía de Acatzingo a la de Roma; esto permite cuestionar si la misiva aquí analizada habría sido dirigida al ya mencionado párroco Juan Sessati Lozano y sea, en realidad, la razón por la cual se creó la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores.

La carta de Isidoro prosigue y deja ver que el bachiller ya ha averiguado cuáles son los trámites para lograr la adhesión de la cofradía: menciona que, aunque no conoce la imagen de manera personal, intuye que por su fama y devoción debe tener un altar propio, única condicionante que imponían los Servitas. También refiere que no es necesario que tuviera pintadas las siete espadas que las Dolorosas de la orden mostraban, pues sería suficiente con que tuviera una sola daga, como comúnmente se pintaban en la Nueva España; aún así, si se deseaba cumplir con dicha característica, recomendaba mandar a hacer un corazón de plata con las siete espadas que se sobrepondría al pecho de la “milagrosísima” imagen.

Il. 30.- Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹²³ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹²⁴ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

También menciona las camándulas o coronas que se utilizaban para hacer el rezo de los siete dolores, describiendo que son parecidas a los rosarios, pero con ocho medallas en lugar de padres nuestros, las cuales tenían “figurados” los siete dolores por un lado y por el otro la imagen de la Virgen, representándose en la última medalla al arcángel San Rafael. A pesar de la puntual descripción, el bachiller deja claro que no es forzoso que las camándulas que se utilicen para rezar sean exactamente de esta forma, asentando que remitía varias coronas para que se viera el modelo; lo mismo sucedió con los libros de oraciones propias de los Servitas, los cuales envió con una traducción hecha por el mismo, recomendando que se mandaran a la imprenta en Puebla con el fin de expandir más la devoción.¹²⁵

El aumento del culto permitió a la cofradía proyectar la construcción de una capilla propia donde recibiera culto la imagen; para este fin, el 25 de mayo de 1714 José Gorozpe cedió al capitán Alonso Gómez Rosete, mayordomo de la cofradía, el solar anexo a la parroquia. La construcción debió ser bastante ágil, pues para 1717 el obispo Antonio Nogales Dávila respondía al memorial enviado por el párroco Isidro Antonio de Arévalo, el mayordomo Alonso Gómez y los demás diputados de la cofradía, en el que solicitaban al prelado el permiso para celebrar misa en la capilla que “con su beneplácito” se había construido a Nuestra Señora de los Dolores; a pesar de que la respuesta del obispo fue positiva, la consagración se atrasó debido a que los cofrades no consideraron haber concluido la capilla con el ornato suficiente. Fue hasta el año de 1725 que se realizó la función solemne, designándose al Marqués de Montserrate, canónigo de la Catedral de Puebla, para que bendijera la capilla, hecho que ocurrió el 17 de noviembre, como el propio Marqués asentó en los libros de la parroquia.¹²⁶

En cuanto al culto tributado a Nuestra Señora de los Dolores por parte de su cofradía, se conserva un testimonio fechado el 2 de febrero de 1719, antes de que se consagrara la capilla, en el que reunidos el párroco Isidro Antonio de Arévalo, el mayordomo Alonso Gómez Rosete y los demás cofrades de la Virgen Dolorosa, estipularon que si bien la fiesta principal de la cofradía sería el último viernes de Dolores, como lo condicionaba la anexión con la cofradía de Servitas, el 5 de septiembre tendrían también función solemne por conmemorarse ese día “la entrada de dicha Santísima Imagen en la Iglesia Parroquial del pueblo” celebrándose con una misa cantada. Dicha fiesta se conserva hasta nuestros días con el nombre de la “fiesta del sudor”, pues la conseja popular asienta que ese día fue cuando sudó la Virgen en la casa de Antonia Negreros.¹²⁷

En la misma reunión del 2 de febrero, la cofradía también estableció que no se sacara la imagen de Nuestra Señora de los Dolores de su colateral bajo ningún pretexto, súplica o necesidad general, ni siquiera para llevarla en procesión, haciéndose una excepción el día que se trasladara finalmente a su capilla, lo cual ocurrió en 1725. En este orden de ideas, también se estipuló que, para mayor devoción y culto de la Dolorosa, esta permaneciera siempre con un velo que la ocultara, descorriéndose solamente en ocasiones especiales como en “las misas de constitución”, otras funciones solemnes, cuando algún devoto en especial necesidad lo solicitare o cuando llegaran fieles de otras poblaciones a hacer novenas y velaciones, permitiéndose en este último caso descubrir la imagen “por un breve tiempo” y siempre con la condicionante de prender dos velas frente a ella.¹²⁸

Como ya se ha dicho anteriormente, la fiesta principal de la cofradía se celebraba el viernes de Dolores con siete misas que se cantaban esa semana, finalizándose con la de Domingo de Ramos;¹²⁹ ya desde ese entonces era tradición general en la Nueva España colocar durante esas fechas los tradicionales Altares de Dolores, que hasta la actualidad se montan año con año. En este contexto fue que el 10 de marzo de 1769, el obispo poblano Francisco Fabián y Fuero lanzó un edicto en el que prohibió dichos altares que comúnmente eran visitados en la noche, alegando que esto se prestaba para que la gente cometiera faltas morales o actos alejados de la piedad; el curato de Acatzingo recibió una copia impresa de dicho edicto al parecer con renuencia, pues en el documento se conserva una anotación a pluma que insinúa debatir la controversia de las fiestas y devociones nocturnas, apuntando lo siguiente:

¹²⁵ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹²⁶ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹²⁷ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹²⁸ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹²⁹ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

“Ante noche a media noche cuando Dios quiso nacer bajó el Ángel San Gabriel en busca de los pastores, pastores de romería”, aludiendo con este pasaje bíblico al llamado que Dios hace a su rebaño durante las horas de tinieblas.¹³⁰ También se tiene registro de que se fundó una capellanía para celebrar la fiesta del 15 de septiembre en el que la liturgia celebra el día de Nuestra Señora de los Dolores, dotada por don Diego de Chávez con 1000 pesos fincados sobre el rancho de Apipilolco.¹³¹

A lo largo del siglo XVIII, la cofradía logró obtener de la Santa Sede la cantidad de 31 privilegios e indulgencia papales sobre la capilla y los cofrades de Nuestra Señora de los Dolores, cuyos originales se conservan en el archivo parroquial. Cabe destacar que durante el periodo en que Antonio Rojano gobernó Acatzingo, se consiguieron más que en ningún otro momento: en los años que van de 1767 a 1783 se concedieron 16 privilegios, entre los cuales destacan el nombramiento del altar de la Virgen como altar privilegiado y la indulgencia plenaria para quien visitara la capilla en alguna de sus festividades.¹³²

La fama de milagrosa que antecedió a la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, así como la gran suma de privilegios que obtuvo de la Santa Sede, hizo que el número de devotos creciera de forma inusitada. La Cofradía integró dentro de sus filas personas de distintos puntos del enorme obispado y organizaba en distintos meses una colecta dependiendo de la ciudad o población de donde procedieran los cofrades. Así se tiene que en el periodo que va de agosto a septiembre se recogían limosnas en lugares como la ciudad de Puebla, Acajete, Amozoc, Cholula y Tepeaca; de octubre a diciembre se colectaba, entre otras poblaciones, en Xalapa, Perote, Tlapacoya, Teziutlán, Tetela, Tlatlauquitepec, San Juan de los Llanos, Tepeyahualco y Tlacotepec; de enero a marzo en Aculzingo, Orizaba, Córdoba, Aljojuca y San Salvador; finalmente, en semana santa y pascua tocaba a poblaciones como Tecamachalco, Huaquechula, Molcayac, Tepeji, Piaxtla y Olinálá.¹³³ La mención de algunos de los lugares donde se recogían limosnas permiten ver que la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores era mucho más que una agrupación local. La fama de milagrosa que ostentaba la imagen sirvió para que se extendiera de manera regional por el obispado, logrando obtener una gran cantidad tanto de miembros como de capital que se ve reflejado en las obras materiales de la capilla y en la extensión del culto en diversos lugares del actual estado de Puebla.

En la nómina de cofrades que se hizo en 1758 para asentar los nombres de los cofrades vivos y difuntos, se enlistan a varios personajes que sobresalen por su relevancia. En primer lugar, destaca el nombre del obispo de Puebla, Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, quien fue un gran promotor tanto de las artes como de diversos cultos de carácter regional, verbigracia el caso de Nuestra Señora de Ocotlán. Posteriormente, en 1764 se asentaron los nombres del prebendado José de Fierro; el doctor Francisco Xavier Vasconcelos, marqués de Montserrat y deán de la catedral, quien en el año de 1763 recibió su prebenda;¹³⁴ Lorenzo de Arévalo, quien en 1765 pasó de ser maestrescuela a chantre de la catedral y en 1770 ascendió a deán;¹³⁵ Melchor Álvarez Carballo, quien en 1770 obtuvo el título de tesorero del cabildo;¹³⁶ Miguel Gorozpe; Manuel Ignacio de Gorozpe y Padilla, quien en 1767 fue promovido de racionero a canónigo doctoral;¹³⁷ Miguel Antonio Gutiérrez Coronel, ascendido en 1760 a canónigo lectoral¹³⁸ y Pedro Brito de Abreu, que en 1784 fue ascendido a tesorero del cabildo catedralicio.¹³⁹

¹³⁰ “Nos. Dn Francisco Fabián y Fuero por la Divina Gracia y de la Santa Sede Apostólica obispo de la Puebla”, APSJEA, sección disciplinar, serie cordilleras, caja 93

¹³¹ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹³² García, *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores*, 12–21.

¹³³ Libro en que se asientan los hermanos de dentro y fuera de la Santa Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores cita en la Iglesia Parroquial de sn. Marcos de este Pueblo de san Juan Evangelista Acatzingo Fundada en veinte y cinco de octubre del año de mil seiscientos y noventa y tres y confirmada por Autoridad Apostólica, trasuntado de los libros más corriente hoy 19 de septiembre de 1758 en que fue electo Mayordomo el licenciado Antonio Fernández Barba quien lo mandó trasuntar por la confusión que en los antecedentes había con los hermanos difuntos y borrados, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86.

¹³⁴ José Miguel de Mayolargo y Lodo, “Antecedentes de la emancipación: El reino de la Nueva España en el registro de la Real Estampilla (1759–1798)”, Históricas UNAM, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/009a_07.html

¹³⁵ Mayolargo, “Antecedentes”.

¹³⁶ Mayolargo, “Antecedentes”.

¹³⁷ Mayolargo, “Antecedentes”.

¹³⁸ Mayolargo, “Antecedentes”.

¹³⁹ Mayolargo, “Antecedentes”. Para más información de este personaje consultar: Pablo Amador Marrero, “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canaria: protagonistas y legados escultóricos” en Ensayos de escultura virreinal en Puebla, coord. Pablo Amador Marrero (México: Fundación Amparo, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012), 381–385.

Probablemente la presencia de parte del cabildo que gobernaba el obispado se debiera a la acción estratégica del mismo párroco Antonio Rojano Mudarra quien, como ya se ha visto, buscó en diversas ocasiones ingresar al cabildo catedralicio. El intrincado juego de relaciones que Mudarra ejecutó para escalar puestos dentro de la jerarquía eclesiástica probablemente contempló la idea de integrar al cabildo en la cofradía de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, dando con ello mayor lustre al principal e identitario culto de la parroquia que él administraba. Esto lo logró en 1764, apenas 2 años después de haber abandonado la parroquia de Chignahuapan para estar al frente de San Juan Acatzingo.

Dentro de la nómina de personas de la ciudad de Puebla que pertenecía a la cofradía también es mencionado, de manera más escueta, el nombre del mismo Miguel Jerónimo Zendejas, quien se integró el mismo año de 1764 en el que se hicieron cofrades los canónigos de la catedral. Probablemente sus relaciones con el cabildo de la catedral, para ese entonces impulsadas por la Compañía de Jesús y afianzadas por Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, propiciaron que Zendejas se integrara a la corporación en un acto que bien podría haber tenido una doble intencionalidad. En primer lugar, es posible que Zendejas efectivamente haya sido devoto a Nuestra Señora de los Dolores, culto muy extendido en ese entonces en la ciudad de Puebla y en todo el virreinato. Cabe destacar, de manera anecdótica, que Manuel Payno relató que uno de los mejores cuadros salidos de la mano del artista fue una Dolorosa que pintó para una viejecita por tan solo 20 reales, dicha obra terminó “dignificada” en la importante colección del obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez.¹⁴¹

Por otro lado, la inclusión del pintor dentro de la cofradía podía no solo apelar a fines meramente religiosos, sino que al estar integrado dentro de una corporación junto al cabildo catedralicio era una nueva forma de seguir estrechando vínculos con el alto clero logrando una mayor afinidad y más encargos. Asimismo, se afianzaba su estatus como el pintor por excelencia de la élite religiosa secular poblana. En este doble juego, vale la pena anotar el beneficio que debió significar para Rojano el sumar dentro de la cofradía de la Dolorosa a un pintor tan cercano al cabildo que quería pertenecer, a un artista que gozaba del gusto de dicha corporación y que posteriormente contrató para encargarse del gran ciclo pasionario que decora la capilla de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, mismo que se analizará más adelante.¹⁴²

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII la Corona y las autoridades virreinales buscaron ejercer un control mucho más fuerte sobre el copioso número de cofradías que se habían establecido en los territorios hispánicos; una primera medida se dio en 1767 cuando se expidió la Cédula Real que ordenó que todas las asociaciones remitieran sus constituciones al Consejo de Indias para su aprobación. Estas mismas directrices fueron reforzadas por el IV Concilio Provincial Mexicano, en el que algunos obispos reformistas discutieron acerca de la administración económica y los excesos que se cometían en las cofradías de indios, coincidiendo en la necesidad de reformular algunas y suprimir otras. En 1776 se expidió una nueva Cédula Real en la que se solicitaba a todas las cofradías mostrar su permiso real para estar constituidas; este paso antecedió al reconocimiento de dichas asociaciones como seglares, ajustándolas a la jurisdicción civil y, por lo tanto, exigiendo la presencia de un funcionario cada vez que se reunieran sus miembros a tomar alguna decisión. A partir de este movimiento, se aplicaron una serie de estrategias que buscaron controlar mayormente la economía de las cofradías en detrimento de sus propios usos y costumbres; se suprimieron varias y en otras se impusieron medidas restrictivas, entre las que destacan la necesidad de un permiso o licencia especial para recolectar limosnas de pueblo en pueblo.¹⁴³

Las mencionadas medidas afectaron profundamente a la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores, al grado de poner en peligro su patrimonio y existencia. El 8 de julio de 1796, el bachiller Alejandro de Burgos, en ese entonces párroco de San Juan Acatzingo, mandó una carta al Virrey Marqués de Branciforte solicitándole que se restituyera el antiguo uso de solicitar limosnas en la Mixteca, Villa de Córdoba, Orizaba y Jalapa llevando consigo una copia de la Dolorosa de Acatzingo, pues la prohibición que sobre ello había impuesto el Virrey Conde

¹⁴⁰ Libro en que se asientan los hermanos... s/n.

¹⁴¹ Citado en Francisco de la Maza, “Una pintura de la ilustración mexicana” en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 32, (1963): 39.

¹⁴² Estudios de la vinculación de pintores con cofradías se pueden encontrar en: Luisa Elena Alcalá, “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99 (año 2011) y Karina Flores García, “José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia: 1767-1781” (Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 2016)..

¹⁴³ Antonio Rubial García (coord.), *La Iglesia en el México colonial* (México: UNAM-BUAP, 2013) 482-483

de Revillagigedo, anteriormente, afectó de manera terrible la economía de la importante cofradía. El Marqués de Branciforte concedió la solicitud, imponiendo como condición que un Juez Real asistiera a las juntas de la asociación y que en el plazo de un año presentara los permisos reales para su erección y aprobación de constituciones.¹⁴⁴

El 21 de febrero de 1797 se hizo la solicitud ante el rey para la aprobación de la cofradía y su reglamentación, misma que se respondió el 16 de septiembre de 1797 con la orden real de que el asunto fuera revisado por el obispo y se turnara al virrey. Parece ser que gracias a los empeños del cura Alejandro Palacios, la cofradía logró retomar sus antiguas colectas, aunque para ello tuvo que reformar sus antiguas constituciones hacia las nuevas directrices impuestas por las reformas borbónicas. Entre los cambios resaltan la obligación de que el Justicia del pueblo de Tepeaca asistiera a todas las reuniones de los cofrades; que no pudieran celebrar más misas y funciones de las que estaban aprobadas por el ordinario; así como el pago de dos reales para las fiestas anuales, que incluían el novenario y las tres horas con sermón en la mañana y tarde.¹⁴⁵

Ornamento y decoro en la capilla de la Dolorosa

En el año de 1755 ocurrió en la capilla un milagro que cimbró a toda la población de Acatzingo y que incluso motivó que se levantaran amplias informaciones al respecto, citando a declarar a diversos testigos; toda esta documentación se encuentra resguardada en el mencionado archivo parroquial. De lo dicho en las declaraciones, se resume la historia de Francisco Traslosheros, un comerciante nacido en Puebla, radicado en la Ciudad de México y con negocios en Veracruz, quien durante los viajes propios de su mencionada profesión se encontró con un mudo que le pidió socorro, a lo que Traslosheros se negó, burlándose de él; al continuar su camino, el caballo del comerciante se desbocó provocándole una caída, de la cual se levantó completamente mudo. Los informantes mencionan que entre 10 y 11 meses Francisco Traslosheros quedó en dicho estado, hasta que en una de sus estancias en Tecamachalco alguien le recomendó invocar a Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo.¹⁴⁶

El comerciante acudió al pueblo de San Juan para solicitar el favor a la Virgen. Las declaraciones asientan que lo primero que hizo fue entrar a la capilla de la Dolorosa (Il. 31) para orar un momento; el mayordomo que aquel entonces tenía la cofradía expresó que se acercó a él para solicitarle “agua de la Virgen”, misma que le dio y vio cómo tomó. Posteriormente, Traslosheros acudió a misa en la parroquia y, según algunos testimonios, durante la elevación de la Eucaristía sufrió una especie de trance del que despertó totalmente curado; terminada la celebración, el comerciante corrió a la capilla de los Dolores y empezó a dar gritos y sollozos de alegría y agradecimiento, exclamando que, si Dios lo había castigado justamente por su mal actuar, la Virgen lo había curado. Las campanas de la parroquia se tocaron jubilosamente y el pueblo acudió a presenciar el milagro; después de este tumulto, Francisco Traslosheros mandó a decir una misa en acción de gracias, cuyo sermón versó acerca de su curación milagrosa.¹⁴⁷ Más o menos, resumiendo todas las declaraciones, esta es la famosa historia del “mudo Traslosheros”, que al parecer sacudió profundamente a los pobladores de Acatzingo y de la que todavía siguieron hablando hasta el siglo XIX.

Entre los testigos del milagro destaca para este trabajo Simón González Lazo, español vecino de Acatzingo que contaba con 49 años de edad, quien declaró haber presenciado el milagro por encontrarse en la capilla trabajando el dorado de uno de los colaterales;¹⁴⁸ esto nos permite saber que para el año de 1755 todavía se continuaban las mejoras en el recinto, a pesar de que la capilla se había dedicado desde 1725. Es probable que en un primer momento únicamente se tuviera acabado, y tal vez dorado, el retablo principal consagrado a la Virgen, continuándose de manera más pausada la labor de ornamentación integral del recinto gracias al empeño que párrocos y mayordomos pusieron en ello.

¹⁴⁴ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹⁴⁵ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹⁴⁶ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹⁴⁷ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹⁴⁸ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86



Il.31

Il.31.- Autor desconocido, *Retablo de Nuestra Señora de los Dolores*, talla en madera dorada, ca. 1725, talla en madera dorada, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Al parecer, las obras ejecutadas a mediados del siglo XVIII resultaron bastante onerosas para las arcas de la cofradía, pues justo entre los años de 1755 y 1756 se anotó la venta de varias de sus posesiones, entre ellas un “clavete” de plata dorada con sus piedras encarnadas y una verde; dos candeleros de mesa de plata que pesaban cinco marcos y dos onzas; una florecita de oro que pesaba un real; un baldaquín de madera forrado de “capichola” encarnada con flecos de seda; una mesa y una caja en forma de banca con sus bisagras, cerraduras y llaves.¹⁴⁹ Probablemente en estos menesteres fue de ayuda el milagro del mudo Traslosheros, pues debió haber reavivado la devoción del pueblo y con ello las contribuciones para acabar de manera pulida la capilla.

Los inventarios nuevamente nos permiten tener una idea del proceso de ornamentación de la capilla. En el año de 1754 se registraron el par de lienzos que se encuentran flanqueando el altar mayor y que están firmados por Gaspar Muñoz, los cuales serán analizados más adelante, así como los dos colaterales consagrados a Cristo crucificado (Il. 32) y al Ecce homo (Il. 33); este último retablo se registró como obra en blanco, asentándose posteriormente que ya se había dorado, por lo cual es muy factible pensar que fuera este colateral el que estuviera dorando Simón González Lazo cuando ocurrió el milagro de Traslosheros.¹⁵⁰ Actualmente ambos retablos sobreviven, y aunque el del Cristo presenta sus pinturas sumamente intervenidas, el del Ecce Homo se conserva más o menos con su apariencia original, incluyendo los óleos de los apóstoles que están firmados por el mismo pintor Gaspar Muñoz, quien al parecer se encargó de todo lo tocante a la pintura durante las renovaciones de la década de 1750 (Il. 34).

¹⁴⁹ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹⁵⁰ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

Il.32.- Autor desconocido,
Retablo de Cristo crucificado,
talla en madera dorada, ca.
1754, talla en madera dorada,
Capilla de Nuestra Señora de
los Dolores, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.32

Il.33.- Autor desconocido,
Retablo del Ecce Homo, talla
en madera dorada, ca. 1754,
talla en madera dorada,
Capilla de Nuestra Señora de
los Dolores, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.33

Il.34.- Gaspar Muñoz,
Apostolado, Ca. 1754,
óleo sobre tela, Capilla
de Nuestra Señora de
los Dolores, Parroquia
de San Juan Evangelista,
Acatzingo.



Il.34

Entre 1761 y 1762 se hizo un nuevo inventario, ya estando Antonio Rojano como párroco de Acatzingo. En este nuevo registro se anotó que estaban terminados y dorados los cuatro colaterales pequeños; gracias a este documento, podemos saber las devociones a las que originalmente estaban consagrados, pues actualmente presentan imágenes contemporáneas o fuera de lugar. Al parecer, el programa de los cuatro retablos estaba enfocado a Cristo en diversos pasos de la pasión, pues se enuncia que estaban cuatro esculturas de vara y tres cuartas con representaciones del Señor de la columna, Cristo en el escarnio (Il. 35), el Señor del despojo y finalmente Jesús Nazareno (Il. 36), todas con sus vestiduras y potencias correspondientes; de las mencionadas esculturas, solo se conservan dos en las dependencias de la parroquia.¹⁵¹

¹⁵¹ "Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia", APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86



Il.35



Il.36

Il.35.- Autor desconocido, *Señor del Escamio*, ca. 1754, talla en madera policromada y encarnada, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.36.- Autor desconocido, *Jesús Nazareno*, ca. 1754, talla en madera policromada y encarnada Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

En el remate de los mencionados cuatro retablos se observan pinturas, probablemente ejecutadas por el mismo Gaspar Muñoz, que representan santos servitas: el que sostiene el pendón con la imagen de la Dolorosa es probablemente San Alejo Falconieri, uno de los siete santos fundadores de la orden (Il. 37); quien sostiene el corazón con las siete espadas es San Felipe Benicio, uno de los principales propagadores de los siervos de María (Il. 38); Santa Giuiliana Falconi quien tiene la eucaristía en el corazón (Il. 39); finalmente, la beata Juana Soderini, quien se destacó por sus duras penitencias, como lo muestra en el cuadro sosteniendo un cilicio (Il. 40). Hay que recordar que la presencia de dichos santos, más que promover un culto individual hacia ellos, subrayaba la adhesión de la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo a la Orden de los Siervos de María, misma que como ya se ha visto antes fue confirmada en 1699.

Los mismos inventarios permiten conocer algunos de los tesoros con los que contó la capilla y que se perdieron con el devenir del tiempo. Entre ellos sobresalen una gran lámpara de plata que tenía como remate un corazón y que colgaba sobre el altar mayor; cuatro arbotantes del mismo metal que estaban frente a la imagen de la Dolorosa y dos tibores de china medianos que donó Gertrudis Barba y se localizaban en el mismo altar de la Virgen. Entre las imágenes que ahora están desaparecidas, se enlistaron tres esculturas del Niño Jesús: una “donada por la Señora Sosa” que se encontraba en el colateral del Cristo y otras dos en la sacristía que representaban al Niño Peregrino y al Niño Nazareno, este último con túnica morada, cruz de madera, potencias y cantoneras de plata. Entre las pinturas destacan un lienzo de Nuestra Señora de la Soledad, uno de Nuestra Señora de los Dolores, que tal vez era con el que se pedían las limosnas en las mandas, así como una serie de diez lienzos de Doctores Marianos que, según lo registrado, donó a la Virgen un devoto de Puebla.¹⁵²

Afortunadamente la capilla todavía conserva varias alhajas de la época virreinal, entre las que destacan los dos bellos marcos de plata que resguardan el cuadro de Nuestra Señora de los Dolores, uno de ellos asentado desde 1763 por Antonio Rojano y el otro aparentemente hecho hacia 1803 bajo la administración parroquial de Francisco Xavier Conde (Il. 41). Igualmente se mantienen el frontal de plata labrada que mandó a hacer el mayordomo Barba en 1761 (Il. 42) y el comulgatorio o crujía del mismo metal, realizado en 1786 durante el periodo de Antonio Rojano, siendo mayordomo José Ovando y Cázares.¹⁵³

¹⁵² “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹⁵³ García, *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores*, 31-34.

Il.37.- Gaspar Muñoz, *San Alejo Falconieri*, Ca. 1754, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.37

Il.38.- Gaspar Muñoz, *San Felipe Benicio*, Ca. 1754, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.38

Il.39.- Gaspar Muñoz, *Santa Giuliana Falconi*, Ca. 1754, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.39

Il.40.- Gaspar Muñoz, *Beata Juana Soderini*, Ca. 1754, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.40



Il.41

Il.41.- Autor desconocido.
Marcos de Plata, 1763 y 1805,
 madera recubierta en lámina
 de plata, Capilla de Nuestra
 Señora de los Dolores,
 Parroquia de San Juan
 Evangelista, Acatzingo.

Il.42.- Autor desconocido.
Frontal de plata, 1761, lámina
 de plata, Capilla de Nuestra
 Señora de los Dolores,
 Parroquia de San Juan
 Evangelista, Acatzingo.







El Camarín de Nuestra Señora de los Dolores: teatralidad y devoción (1764)

En la parte posterior del altar mayor de la capilla se encuentra el camarín de Nuestra Señora de los Dolores (Il. 44), joya artística y devocional que conserva gran parte de su decoración original. En el archivo parroquial, específicamente en las cajas de la cofradía de la Dolorosa, no se ha localizado ningún registro acerca de este espacio: no aparecen los gastos de su edificación y ornamentación en los libros de cargas y descargas, ni tampoco sus bienes fueron señalados en los inventarios. Gracias al cuadro de la crucifixión podemos datarlo hacia el año de 1764, mismo en el que Miguel Jerónimo Zendejas firmó los lienzos que envuelven la arquitectura y dan sentido al espacio; es por ello que no dudo en atribuir su construcción al mismo párroco Antonio Rojano Mudarra, quien ya llevaba 3 años al frente del curato. Cabe destacar que estas pinturas fueron hechas en el mismo año en que Zendejas fue asentado como cofrade de la Virgen Dolorosa, siendo las obras fechadas más tempranas del pintor conservadas en Acatzingo.

El diccionario de autoridades de 1722 define la segunda acepción de la palabra camarín de la siguiente forma: “por semejanza se llama el sitio donde están las alhajas que dan los devotos, para adornar las imágenes, en especial de Nuestra Señora, el cual regularmente suele hacerse detrás del altar mismo, donde están colocadas”.¹⁵⁴ En México, se conocen gran variedad de camarines novohispanos realizados principalmente para el servicio de las imágenes milagrosas o más veneradas, tal es el caso del de Nuestra Señora de los Remedios en Naucalpan, Nuestra Señora de Loreto en Tepetzotlán o Nuestra Señora de Zapopan en Guadalajara. Dentro del obispado poblano resalta en primer lugar el de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala, decorado profusamente con yesería que enmarca las pinturas de la vida de la Virgen pintadas por Juan de Villalobos; el camarín de Nuestra Señora de la Soledad en Puebla, que originalmente era parte de la primitiva capilla de la Virgen; inclusive la venerada imagen de San José de la parroquia poblana escapó al carácter mariano de estas edificaciones y la devoción le construyó un camarín bastante capaz. En el mismo Acatzingo, tanto Nuestra Señora de los Dolores como Nuestra Señora de la Soledad poseyeron su propio camarín, muestra de su uso popularizado en las imágenes devotas principalmente durante el siglo XVIII.

Comúnmente estas edificaciones, se construían como una pequeña capilla ochavada o de ocho muros que en su interior se ornamentaba con particular riqueza, haciendo gala de su uso como cámara de tesoros de la Virgen. Resulta bastante particular que el lienzo de Nuestra Señora de los Dolores posea un camarín, ya que estas edificaciones eran normalmente hechas para las imágenes escultóricas que poseían coronas, resplandores, collares, anillos, vestidos, mantos, pelucas y todo género de joyas y elementos que las proveían de su sacro aspecto, producto de la devoción y ostensión de sus devotos; en estos cuartos no solamente se resguardaban dichas prendas, sino que también se procedía al ritual de vestición de las sagradas imágenes.

La función primordial del camarín de Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo no obedece al uso común de cámara de tesoros, aunque es factible que joyas y vasos sagrados se hayan resguardado en su interior; su ornamentación indica que la capilla estaba consagrada a la devoción íntima y al encuentro con la Dolorosa por medio de una secuencia de imágenes acompañadas de un recorrido que, después de la meditación y oración a la manera de ejercicio espiritual, permitían llegar al encuentro de la milagrosa imagen. Este pequeño cuarto parece querer emular el mismo corazón de María, permitiéndonos de manera íntima acercarnos a sus más afligidos recuerdos a través de la pintura, arte que dirige y da sentido al emotivo espacio.

Si bien la edificación ochavada hubiera permitido representar la canónica devoción de los siete dolores de la virgen, destinándose el octavo muro a la milagrosa imagen de la Dolorosa, la elección de Antonio Rojano fue plasmar un programa distinto: las razones para ello pueden radicar tanto en una elección personal que buscara introducir una novedad devocional, como en el hecho de privilegiar la iluminación del espacio, puesto que en el muro que da de frente a la Virgen, se abrió una amplia ventana que permite que la luz refleje y dé brillo en el áureo enmarcamiento de Nuestra Señora de los Dolores, potenciando con ello su visualidad sagrada.

¹⁵⁴ Nuevo Tesoro lexicográfico de la Lengua, consultado el 2 de marzo del 2023 en: [https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Le-ma&sec=1.0.0.0.0.0.0.](https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Le-ma&sec=1.0.0.0.0.0.)

Il.44.- Vista del camarín de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.44

Il.45.- Vista del camarín de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.45

El programa iconográfico elegido por Rojano para la ornamentación del camarín proviene de un pequeño cuadernillo titulado *Recomendación cotidiana de los cinco principales Dolores de María Santísima Nuestra Señora*, que al parecer tuvo éxito, pues cuenta con dos impresiones en Sevilla, una del año 1757, y dos más en Puebla, una de 1760 en la imprenta de Cristóbal de Ortega, apenas cuatro años antes de que se construyera el camarín. El devocionario cuenta con una introducción muy bien documentada donde da noticia histórica y justificación de este culto, mencionando que proviene de los Servitas,¹⁵⁵ orden religiosa que, como ya se ha visto, estaba vinculada a Acatzingo por estar agregada la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores a ella. (Il. 45)

¹⁵⁵ Autor desconocido, *Recomendación cotidiana de los cinco principales Dolores de María Santísima Nuestra Señora* (Puebla: Imprenta de Cristóbal de Ortega, 1760) 2-3

El escrito asienta cómo un “Santo Padre oyó en espíritu” que Cristo preguntó a María cuáles habían sido sus cinco principales dolores en el mundo, a lo cual respondió que fueron: la profecía de Simeón durante la presentación del niño; la pérdida de Jesús en el templo; la noticia del prendimiento de Cristo; la crucifixión y, finalmente, el entierro de Jesús. Al escuchar esto, Dios le prometió a la Virgen que al fiel que honrara esos pasajes rezando un Padre Nuestro y un Ave María por cada uno de ellos le concedería cinco gracias, siendo este el supuesto origen de la devoción.¹⁵⁶

Aunque el cuadernillo no presenta el nombre de su autor, hay ciertas referencias que permiten pensar en algún clérigo novohispano, por lo menos para la redacción del texto introductorio: la primera de ellas es que cita como una de sus referencias bibliográficas el tratado “Memorias tiernas” escrito por José Vidal, sacerdote jesuita que introdujo el culto a Nuestra Señora de los Dolores en la Nueva España; el segundo es la anotación de que el libro italiano “Sermones Discipuli” –de donde proviene la devoción a los cinco dolores– había sido impreso en México en los años de 1651 y 1722. Ambas referencias locales hacen pensar en un autor originario o radicado en la Nueva España, a pesar de que la primera edición encontrada es sevillana.

Una vez que Rojano estableció el programa devocional, este pasó de la palabra a la imagen gracias al virtuosista pincel de Miguel Jerónimo Zendejas. El ciclo comienza con una alegoría de la iglesia y su oración introductoria, mientras que los otros lienzos retratan los pasajes correspondientes a “los cinco principales dolores”, integrando su plegaria correspondiente. Cabe destacar que todos los cuadros presentan alrededor rocallas pintadas con resaltes dorados, mismas que fueron replicadas en madera del mismo tono. Gracias a este enmarcamiento real y fingido, el pintor logró un trampantojo que busca confundir el marco tallado con el pintado, potencializando con ello la sensación ilusionista de la pintura y convirtiéndola en una ventana que permite al espectador –a través de la imaginación– activar las escenas, ello como parte de una estrategia visual vinculada con los discursos teatrales del arte y la retórica de la iglesia, infundiendo una piedad emotiva y profunda en el devoto.

El cuadro que apertura el recorrido piadoso por el camarín, muestra una singular alegoría situada en un hortus conclusus o jardín cerrado (Il. 46). La luminosa escena es dominada por una fuente central con la cruz ostentando las cinco llagas de Cristo, de las cuales brota la sangre que, a manera de agua, alimenta y da vida al jardín. A los pies del madero se posa un cordero sobre una víbora y un cráneo, símbolo de que Cristo (el cordero de Dios) ha vencido con su sacrificio al pecado y a la muerte. En el último plano se logra divisar a lo lejos una dorada y amurallada ciudad –la Ciudad de Dios o de los justos como refiere el Apocalipsis– la cual contempla Cristo, “mediador del Nuevo Testamento” como se asienta en la inscripción superior, sentenciando que pronto regresará. La interlocutora entre estas escenas y el espectador es la representación de la Iglesia, ataviada de pontifical con tiara, cruz y las Sagradas Escrituras abiertas en el Cantar de los Cantares, donde se lee el sugerente versículo “he entrado ya en mi jardín”. La compleja composición es retomada puntualmente de los grabados de los Klauber, específicamente de la alegoría del Nuevo Testamento que aparece dentro de su monumental obra gráfica *Historiae Biblicae Veteris et Novi Testamenti*, impresa en 1748 en Alemania.

La obra se integra dentro del programa de los cinco dolores gracias a la cartela sostenida por dos pulidos ángeles; en ella está anotada una adaptación resumida de la oración que acompañaba al folletito devocional poblano de 1760. La deprecación hace un ofrecimiento del rezo de los Dolores “por el feliz estado de la Iglesia, en todos sus miembros líneas, e individuos, para que todos viviendo en sincera y firme paz, mueran en Vuestra Santa Gracia”, por lo tanto, la intención de orar por el catolicismo y sus integrantes es representada de manera cabal en esta alegoría pasionaria de la salvación, a cuya contemplación nos introduce la misma Iglesia.

El primer dolor es la profecía de Simeón durante la presentación del Niño Jesús (Il. 47); para recrear la escena, Zendejas coloca a los personajes en un amplio templo que más bien pareciera una catedral de muros altos, cuyas grandes proporciones son bien logradas gracias al correcto uso de la perspectiva. Delante de la multitud agolpada en el recinto, se observa un largo dosel que sirve de cortina a un retablo dorado de influencia rococó –muy cercano a las formas utilizadas por los Klauber en sus grabados– presidido por el decálogo o las tablas de la ley, representación de la palabra y el ordenamiento divino.

Il.46.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Alegoría del Nuevo Testamento*, 1764, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁵⁶ Autor desconocido, “Recomendación”, 6-7.



Bajo este escenario se coloca la figura del Sumo Sacerdote Simeón, quien sostiene al Niño Jesús al tiempo de elevar la mirada para establecer comunicación con Dios; de esta sacra conversación surge la temible profecía: “Señora, sabed que un cuchillo de dolor atravesará vuestra alma y corazón que será pasión y muerte”, las palabras de Simeón vuelan por los aires y se posan sobre la daga que ya ha traspasado el pecho de María, quien de hinojos y entristecida recibe las palabras, acompañada de su esposo San José.

La composición muestra varios elementos anacrónicos que no permiten establecer una concordancia temporal clara: si bien los personajes principales muestran la indumentaria que el canon “histórico” señalaba; el escenario de la anchurosa catedral –conformado por el retablo dorado y la rica alfombra multicolor– pertenece al gusto propio de mediados del siglo XVIII. Gracias a estos recursos costumbristas el espectador podía entender más fácilmente la escena y percibir con mayor cercanía la narración, logrando imaginar que los pasajes de la salvación ocurrían dentro de sus ambientes cotidianos y, por lo tanto, tenían injerencia en su realidad. Dentro de esta estrategia de vinculación, encontramos la figura del niño sosteniendo un largo cirio y vestido como un monaguillo de iglesia; este personaje cumple la función del “mirón”, mismo que la tratadística pictórica sugería representar para fungir como un intermediario que, a través del contacto visual y la gestualidad, introduce al espectador dentro del cuadro, buscando en algunas ocasiones transmitir el tono emocional que debería provocar al público.¹⁵⁷

En primer plano y colocada en la basa de una columna, la tarja rococó nos indica la oración que debía recitarse frente a la obra: “Señor mio Jesucristo: yo te saludo en honra y reverencia del dolor que padeció mi Señora la Virgen María, quando le profetizó Simeon, que le habían de quitar la vida, por este dolor te pido conocimiento y contrición de mis culpas”.

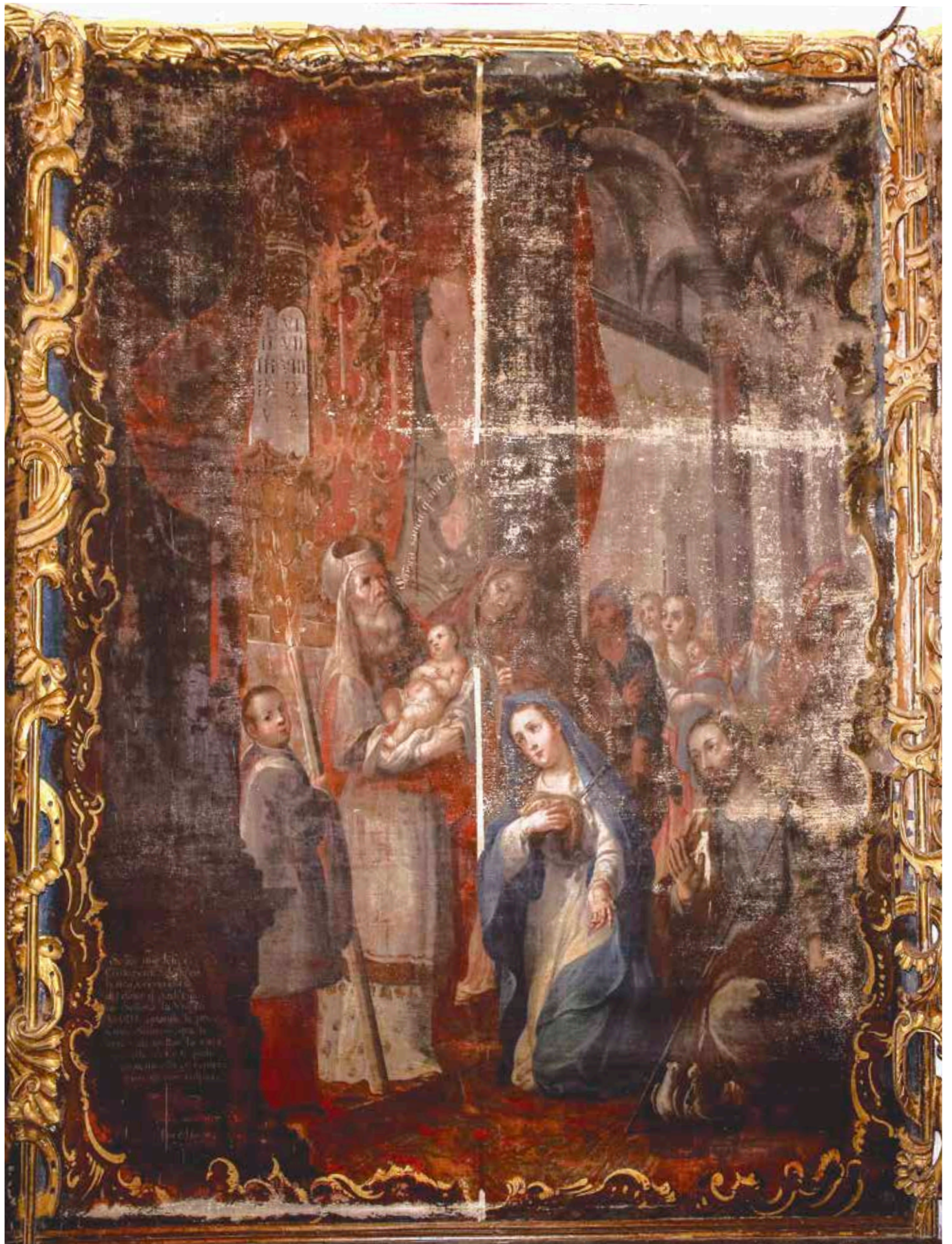
La siguiente escena muestra el momento en que María y José encuentran al Niño Jesús discutiendo y adoctrinando a los doctores de la ley en el templo de Jerusalén (Il. 48), después de no encontrarlo por tres días. Nuevamente Zendejas coloca a los personajes dentro de una amplia catedral de tres naves cuya profundidad es lograda gracias al correcto uso de la perspectiva escenográfica, como es llamada en el tratado pictórico de Antonio Palomino.¹⁵⁸ A través de un punto focal colocado al centro de la obra, el pintor trazó una serie de líneas que le permitieron generar distintos planos al tiempo de establecer una correcta escala entre las figuras de la escena; esta utilización de la perspectiva también ayuda a la jerarquización de los personajes, pues coloca la mirada del espectador al centro de la obra donde se encuentra el Niño Jesús, mientras que la importancia de la Virgen y San José se logra por su mayor altura al estar en un plano más cercano.

Gracias a la profundidad lograda, el pintor generó una composición circular que es completada por el mismo espectador, quien se integra dentro de la escena colocándose a la izquierda del personaje que da la espalda, cerrando con ello la circunferencia dentro de la cual se inscribe el Niño Jesús. Las figuras de los filósofos o doctores que escuchaban a Cristo muestran varias actitudes: algunos lo observan con la mirada ligeramente desorbitada y las manos crispadas o sobre el pecho, en actitud de sorpresa; otros discurren entre ellos mientras cotejan en las Sagradas Escrituras lo predicado por el infante. El conjunto abigarrado de personajes con diversos gestos y expresiones, dotan a la escena de movimiento y teatralidad generando un ambiente caótico. Dentro de esta vorágine participa la imagen de San José mostrando su asombro por encontrar finalmente a Cristo; contrastando con este dinamismo, se encuentra la imagen contenida de María, que con un semblante apacible y ligeramente contristado nos muestra a su hijo –objeto de su aflicción– quien continúa su discurrir con los confundidos doctores de la ley.

Il.47.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Presentación del Niño Jesús en el Templo de Jerusalén*, 1764, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁵⁷ Paula Mues Orts, *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006) 93.

¹⁵⁸ Antonio Bernabé Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid: M. Aguilar editor, 1947) 112.



Il.47



Esta diversidad de personajes y emociones representadas era recomendada por la misma tratadística, como es mencionado en la traducción novohispana del “Arte Maestra”, donde se menciona:

Y así como en la música que tantos más deleita el oído cuanto son más las diferencias de las voces y la mezcla de las disonancias y consonancias, porque de las unas con las otras nace la unión de todas, y con ella la armonía, así en la pintura tanto más se goza el ojo cuanto más diferentes los rostros y sus afectos porque de la variedad nace la unión concurriendo a expresar una acción sola. Por lo cual se debe poner, todo cuidado en unir las acciones representadas, y con la unión de estas la variedad de los afectos, posturas y escorzos, y sobre todo de las fisonomías de los semblantes [...] ¹⁵⁹

La obra cumple cabalmente lo propuesto por el gusto de la época: a través de las distintas actitudes y gestualidades se genera una sensación de angustia, compartida tanto por los sacerdotes que no logran entender la sabiduría del niño, como por los padres que no encontraban a su hijo perdido; es en este tono emocional que el devoto leía la obra y con el cual debía integrarse a la escena. Nuevamente gracias al recurso de una columna, se coloca la tarja dorada que dicta la oración a exclamar: “Señor mio Jesucristo yo te saludo en honra, y reverencia del dolor que padeció mi señora la Virgen María quando te perdió tres días; por este Dolor te pido remisión de mis pecados”.

En el siguiente muro se encuentra la ventana que ilumina el altar de la Virgen Dolorosa; dentro del recorrido devocional este espacio sirve de descanso y también de transición a los pasajes dolorosos ocurridos en la vida adulta de Cristo. A los lados de la ventana se colocaron dos franjas de pintura que muestran entre rocallas a seis angelitos compungidos, quienes sostienen las “Armas de Cristo” o emblemas de la pasión (Il. 49). Este recurso recuerda al arco que con el mismo motivo tenía, al parecer, el retablo de Nuestra Señora de los Dolores en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, lugar desde donde instauró el jesuita José Vidal el culto a la Dolorosa en la Nueva España;¹⁶⁰ es probable que dicho elemento testifique una sintonía con la piedad de la Compañía de Jesús, orden religiosa con la que Antonio Rojano mantuvo importantes vínculos, como ya se ha mencionado anteriormente.

La representación de la Virgen enterándose del prendimiento de Cristo (Il. 50) debió resultar particularmente compleja para el pintor, puesto que no hay referentes visuales que ayudaran a su ejecución; ni siquiera el texto de la Mística Ciudad de Dios de sor María de Ágreda, tan utilizado por Miguel Jerónimo Zendejas como fuente para plasmar las escenas de la vida de Jesús y María, narra este singular pasaje. A pesar de ello, es una de las obras mejor resueltas del conjunto y una de las que mejor demuestran las dotes inventivas del pintor. En un acto de valentía artística, Zendejas decidió prescindir del canónico recurso de colocar la escena principal al centro del lienzo; en su lugar dispuso una gruesa columna pétrea enredada por caprichosas rocallas doradas, misma que sirve para dividir las dos escenas que construyen el pasaje. Para componer la escena, el pintor utilizó el recurso de la *peripateia*¹⁶¹ en el cual dos momentos diacrónicos se vuelven sincrónicos con el fin de representar una idea; es por ello que al mismo tiempo observamos el prendimiento de Cristo y el anuncio de San Juan a María, causa y consecuencia del momento representado.

Del lado izquierdo –y en un plano lejano al espectador– encontramos la escena del prendimiento de Cristo, en la cual Judas parece consumir el beso de la traición al tiempo de que soldados y esbirros se arremolinan para capturarlo; bajo ellos, la figura de Pedro se aproxima violentamente a Malco para cortarle de un sablazo la oreja y con ello defender a su maestro. A la derecha de la obra –en un plano más cercano e íntimo– observamos la escena protagónica del cuadro: San Juan, con un rostro visiblemente desenchajado y lacrimoso, acude a casa de la Virgen para anunciarle que Cristo ha sido aprehendido; María cierra los ojos y entrelaza las manos en señal de súplica, al tiempo que su pecho es penetrado por la aguda espada de dolor. En la parte superior de la escena, un par de contristados ángeles descienden con una monumental cruz, recordando que era designio divino la muerte Cristo; dos querubines se enjugan las lágrimas con sus alas, mientras un angelito parece cuestionar, con triste ingenuidad, la ubicación de un gran clavo al pie de la cruz.

Il.48.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El Niño Jesús Perdido y hallado en el Templo*, 1764, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁵⁹ Mues, “El arte maestra”, 89.

¹⁶⁰ Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores* (México: Fundación Cultural Televisa, 1993) 116–118.

¹⁶¹ Jaime Cuadriello, *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos* (España: Museo Nacional del Prado, 2022) 57.



Il.49

El movimiento y la violencia expresados en el prendimiento, resultan sumamente contrastantes con la quietud y la tristeza representados en la escena del anuncio a María; este cúmulo de sentimientos disímboles detonaban la emotividad del devoto, manteniéndolo en un límite entre el desasosiego y la conmoción empática. Un par de ángeles, a modo de mirones, se posa en primer plano: uno enjuga sus lágrimas mientras que otro, con gesto de aflicción, señala al espectador la escena; ambos sostienen un paño donde se lee la oración correspondiente a este pasaje “Señor mío Jesucristo: yo te Saludo en honra, y reverencia del dolor que padeció mi Señora la Virgen Maria, quando oyó que te habían preso y atado: por este dolor te pido las Virtudes que por el pecado perdi”. Probablemente estamos frente a la escena más conmovedora que Zendejas haya pintado durante su larga y prolífica carrera como artista.

Para el momento de la crucifixión (Il. 51), Zendejas utilizó la composición clásica de este pasaje, agregando algunos elementos que acentúan el patetismo de la cruenta escena. Al centro de la composición observamos a Cristo colgado en la cruz, su cuerpo falto de tensión e inerte recuerda al representado por el pintor en otras obras; a sus lados Gestas coloca su increpante mirada sobre la tierra, mientras que Dimas voltea la cara al espectador para posar sus ojos en el cielo. Sobre el monte Calvario, aparece con un ligero *serpentinato* la figura del Longinos, quien con las dos manos retira la lanza que ha clavado sobre el ya sangrante costado de Cristo.

Il.49.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Ángeles Pasionarios*, 1764, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.50.- Miguel Jerónimo Zendejas, *San Juan informa a la Virgen del prendimiento de Cristo*, 1764, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.50



Il.51

La Virgen voltea a ver el cruento acto: la mirada hundida denota el cansancio producto del continuo y permanente dolor, mientras que su delicada figura es acentuada con un ligero arqueamiento, causado por el impacto del puñal que la atraviesa. A su lado San Juan evangelista –quien carece de fuerzas para contemplar la escena– cierra los ojos y recarga su cabeza en María, al tiempo de secar sus lágrimas; la Magdalena, de hinojos, voltea hacia arriba y atestigua la lanzada con singular pena. Al fondo, un grupo de soldados juegan a los dados por la codiciada túnica inconsútil. Toda la escena es dominada por la figura de Dios Padre, quien melancólicamente testifica el cumplimiento de sus designios, acompañado por el Espíritu Santo. En primer plano, un soldado que observa el teatro de la salvación, sostiene un brillante y pulido escudo que reza la correspondiente oración: “Señor mío Jesucristo: yo te saludo en honra y reverencia del dolor que padeció mi Señora la Virgen Maria, quando te vio Crucificado, por este dolor te pido el Don de la Gracia, y antes de mi muerte tu cuerpo en comida”.

Finalmente, el último de los cinco principales dolores de la Virgen es el entierro de Cristo (Il. 52); la composición que intelige Zendejas resulta sumamente original y novedosa, sobre todo al hablar de una escena tan comúnmente representada a partir de modelos muy definidos. Arriba de una escalinata se observa la pétrea tumba ornamentada con delicadas rocallas esculpidas; sobre ella San Juan Evangelista, José de Arimatea y Nicodemo colocan con empeño el amortajado cuerpo de Cristo, quien ya muestra una languidez cadavérica; el esfuerzo que demanda esta tarea a sus ejecutantes es patente en el arqueamiento de su espalda y la tensión de sus brazos. Tras de ellos, caminan en cortejo las compungidas María Salomé y María Magdalena encabezadas por la misma Virgen.

Para representar a María, Zendejas utilizó el modelo italiano acuñado por Carlo Dolci, mismo que llegó a la Nueva España a través de una copia hecha por Bartolomeo Mancini;¹⁶² si bien esta composición fue prolíficamente utilizada por los artistas virreinales, lo cierto es que la adaptación de Zendejas resulta original, pues la coloca de cuerpo entero, con el manto ensombreciendo parte de su rostro y dentro de una escena de carácter narrativo. En los cielos, un conjunto de ángeles vuela ágil y ligeramente para atestiguar el divino funeral: tres de ellos cubren sus ojos y secan sus lágrimas, mientras que uno más contempla el cadáver de Cristo con desconsolada impresión. La escena en conjunto está constituida de claroscuros que acentúan la fatalidad del suceso. En la esquina inferior derecha, una tarja muestra la consabida oración: “Señor mío Jesucristo; yo te saludo en honra, y reverencia, del dolor q padeció mi señora la Virgen Maria quando te vio poner en el sepulcro; por este Dolor te pido verte en mi muerte asistiéndome con auxilios necesarios de tu gracia, para que así me recibas en los gozos de la Vida eterna”.

La devoción de los cinco principales dolores, y su representación en el camarín de Nuestra Señora de los Dolores en Acatzingo, no solamente propone un recorrido secuencial por las aflicciones de María; a través de las peticiones que se elevan a Cristo con cada una de las meditaciones, se construye una especie de ejercicio espiritual constituido por una serie de pasos que establecen un método para la purgación y redención del alma: frente a la primera obra el devoto solicita la conciencia de sus faltas y el sentimiento de contrición por ellas; una vez que el conocimiento hace efecto pide por su absolución, para después recuperar las virtudes perdidas por el pecado; en la muerte solicita la gracia y la eucaristía para que finalmente Cristo le asista y lo lleve al paraíso.

Este recorrido diacrónico, que contempla la totalidad de la vida, servía como recurso mnemotécnico para mantener presentes las conductas, actitudes y reflexiones que debía de ejercitar el cristiano con el fin de alcanzar la salvación de su alma. Es así que, una vez terminadas las escenas dolorosas de la Virgen, y habiendo el devoto alcanzado la gracia a partir de purgar sus culpas y acrecentar sus virtudes, se dispone la última fase del sacro recorrido: la observación del cielo, representado en el octavo muro del camarín.

Il. 51. – Miguel Jerónimo Zendejas, *La Crucifixión*, 1764, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁶² Alejandro Julián Andrade Campos, *Stabat Mater: Nuestra Señora de los Dolores en el arte virreinal* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2023) 47-48.



S^{to} mio Jesuchritto
yote Saludo en honra
Reverencia del Dolor q
pafecio mi S^{ra} la V. Maria
quando terribly poner en el Se
polcro; por este Dolor te pido
verte en mi Muerte afflicto
con sacrisas reschiaros de la
gracia para q. alii me re
sueles en mi gozo de la
Vida eterna.
amen

El octavo y celestial muro (Il. 53) presenta a sus pies una mesa de altar, por lo cual se puede deducir que en el camarín se oficiaba misa y con ello Cristo en cuerpo y alma se hacía presente a través del fenómeno de la transubstanciación. En la parte central se observa tallado en madera un dorado empíreo que sirve de enmarcamiento a la venerada imagen de Nuestra Señora de los Dolores de Acatzingo; en el abocinamiento del nicho se observan pequeñas pinturas que conjuntan cortejos de santos: los patriarcas fundadores de las órdenes religiosas encabezados por San José, modelo de todos ellos al haber fungido como padre putativo de Cristo (Il. 54); los patriarcas del Antiguo Testamento, entre los que se observan el Sumo Sacerdote Aarón y el rey David; las vírgenes, dentro de las que destacan Santa Catalina y Santa Bárbara (Il. 56); los mártires como San Esteban y San Lorenzo (Il. 57); los apóstoles comandados por su príncipe San Pedro (Il. 58); para finalizar, la iglesia secular y regular congregada en unidad y comandada por la autoridad papal y episcopal (Il. 59).

Este gran discurso de la conformación del catolicismo –que a manera de subtexto reafirma la jerarquía eclesiástica y la prelación de clero secular sobre el regular– conforma una visión de la iglesia triunfante, fincada en el cielo. Recordemos que al principio del recorrido pictórico-espiritual, la oración introductoria ofrecía la devoción de los cinco principales dolores de María “por el feliz estado de la Iglesia, en todos sus miembros, líneas, e individuos, para que todos viviendo en sincera y firme paz, mueran en vuestra santa gracia”; aquí el deseo se ve materializado a través de los santos y personajes que –agrupados por su carisma identitario– moran en el paraíso, emprendiendo una eterna procesión que conduce hacia la misma Virgen, protagonista del conjunto a través de su sacro y milagroso trasunto de los Dolores, en cuyo centro se coloca. El carácter de María como reina de este cielo es enunciado por el lienecito que se encuentra en la parte superior del abocinamiento, el cual representa la coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad (Il. 60).

Cabe destacar que, en el enmarcamiento dorado, se conservan algunos elementos que permiten aventurar cómo se efectuaba la ostensión de la imagen de Nuestra Señora de los Dolores a través de un dispositivo de poleas, mismas que activaban un movimiento con el cual se descorrían los velos que la protegían y traían el lienzo al frente del camarín. Este artificio teatral conmovía aún más la psique del devoto, quien ya se había contristado profundamente con los dolores de María al tiempo que había emprendido un camino de contrición y purgación del alma; al final la vista del cielo poblado por los santos y justos de la iglesia, abría sus puertas para mostrar la figura de la Madre Dolorosa, cuya imagen sagrada anhelaba observar el fiel desde que entraba al camarín. Con toda la consecución de visiones y actos, el descubrimiento de la imagen resultaba una experiencia trascendente al devoto.

Esta verdadera cámara de maravillas, no en cuestión de alhajas sino de dispositivos materiales y espirituales, puede ser catalogada como una de las más singulares obras artísticas novohispanas, ejemplo claro de cómo el artificio y la teatralidad lograban despertar el *pathos* del fiel y con ello mover su conciencia. El recinto también da muestra del genio devoto del párroco Antonio Rojano, quien al haber estudiado con los jesuitas en el Colegio de San Ignacio conocía el poder de estos recursos visuales puestos al servicio de la oración y la conversión de la grey.

En cuanto al ciclo pictórico, no cabe duda que estamos frente a una de las obras maestras de Zendejas – ya en ese entonces devoto cofrade de la Dolorosa– pues en ella despliega sus mejores recursos: las composiciones resultan novedosas, efectivas y con la capacidad de introducir al espectador dentro de ellas; el uso del espacio a través de pantallas arquitectónicas y otros elementos a manera de telones dota de teatralidad los pasajes; la utilización de la iluminación simbólica es magistral, pues conforme la narración avanza la luz va cediendo a las sombras, presentando al final las escenas más trágicas; la pincelada es consistente y generosa en pigmento; la proporción de los personajes es correcta y su gestualidad, sin estar desarrollada de manera abundante, conmueve profundamente logrando empatizar y transmitir las emociones que padecen; finalmente, el artificio de congregar los enmarcamientos de rocalla pintados con los esculpidos a manera de trampantojo, resulta un brillante recurso ilusionista que da como efecto el confundir la realidad con lo que se representa, intención primigenia del arte de la pintura.

Como reflexión final a este apartado, quisiera traer a colación las palabras que, con muy distintas intenciones, fueron escritas por la misma sor Juana Inés de la Cruz y que aperturan el presente libro:

Il. 52.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El entierro de Cristo*, 1764, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

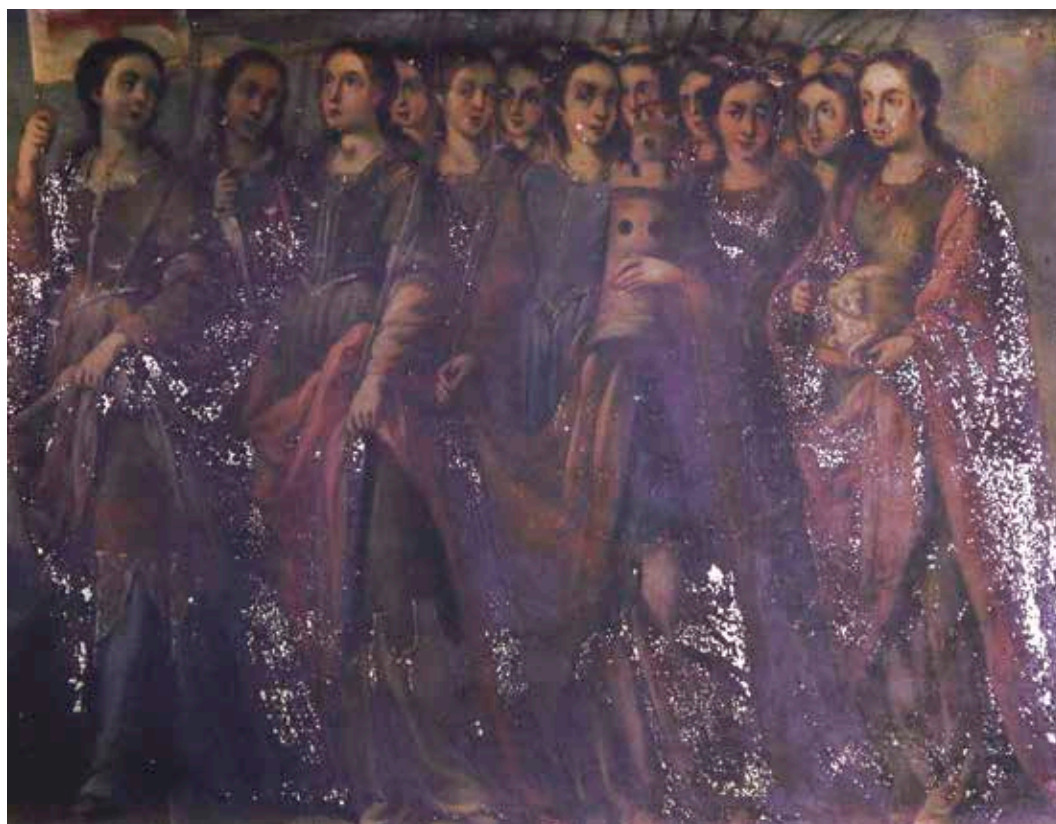
Este que ves, engaño colorido,
Que, del arte ostentando los primores,
Con falsos silogismos de colores
Es cauteloso engaño del sentido



Il.53



Il.54



Il.56

Il.53.- Autor desconocido,
Altar mayor del camarín,
ca. 1764, talla en madera
dorada, Camarín de la
Capilla de Nuestra Señora de
los Dolores Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.54.- Autor desconocido,
*Patriarcas fundadores de
órdenes religiosas*, ca. 1764,
óleo sobre tela, Camarín de
la Capilla de Nuestra Señora
de los Dolores, Parroquia
de San Juan Evangelista,
Acatzingo.

Il.56.- Autor desconocido,
*Virgenes y mártires
femeninas*, ca. 1764, óleo
sobre tela, Camarín de la
Capilla de Nuestra Señora
de los Dolores, Parroquia
de San Juan Evangelista,
Acatzingo.

Il.57.- Autor desconocido,
Mártires masculinos, ca. 1764,
óleo sobre tela, Camarín de
la Capilla de Nuestra Señora
de los Dolores, Parroquia
de San Juan Evangelista,
Acatzingo.



Il.57



Il.58

Il.58.- Autor desconocido, *El colegio apostólico*, ca. 1764, óleo sobre tela, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.59.- Autor desconocido, *La Iglesia Secular y Regular*, ca. 1764, óleo sobre tela, Camarín de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.59



Il.60

Il.60.- Autor desconocido,
La coronación de la Virgen,
ca. 1764, óleo sobre tela,
Camarín de la Capilla de
Nuestra Señora de los
Dolores, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.61

Il.61.- Gaspar Muñoz,
El juicio de Cristo, 1754,
óleo sobre tela, Capilla
de Nuestra Señora de los
Dolores, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.62.- Gaspar Muñoz, *La negación de San Pedro*, 1754, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.62

Alrededor de 1750 debieron pintarse los óleos enmarcados en los retablos del crucero y que representan en conjunto un apostolado completo, también firmado por Muñoz. En el lado de la epístola se encuentran la mitad de los apóstoles rodeando una escultura de Cristo crucificado, mientras que en el retablo del lado del evangelio están colocados alrededor de un lienzo del *Ecce Homo* que, de acuerdo con la tradición oral, acompañaba a la famosa imagen de la Dolorosa dentro del paquete olvidado por el arriero en el mesón de Antonia Negreros. En los laterales de ambos retablos también existen otras cuatro pinturas, probablemente también del pincel de Muñoz, que representan a santos servitas y que ya se han analizado anteriormente.

Probablemente el retablo mayor y los retablos laterales, al igual que los cuadros de Muñoz, hayan sido parte de un mismo proyecto ornamental de la capilla ejecutado por el párroco anterior a Antonio Rojano, quién sumó a Gaspar Muñoz como parte del grupo de artistas con el que emprendió la obra. Cabe destacar que para ese entonces Muñoz era un artista relativamente cercano a los círculos episcopales, como lo demuestra el retrato que realizó del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu para la galería episcopal de la catedral. Sin embargo, no tenía la fama ni el prestigio que para ese entonces ostentaba Berruecos y que comenzaba a tener Magón. La primera fase del programa decorativo emprendido por el párroco no llegó a extenderse hacia las naves de la capilla, pues para 1754 estaban llenas de exvotos, como lo parece insinuar Juan Antonio de Oviedo:

Finalmente se hallan en la dicha capilla muchos lienzos pequeños, en que se ponen a vista de todos los prodigios que Dios ha obrado por medio de esta santa imagen, y también se ven colgadas muchas muletas, que han enviado o traído al santuario, los que en la contracción de miembros, que padecían, las usaban, y por intercesión de la Virgen se hallaron totalmente libres y sin impedimento alguno.¹⁶³

¹⁶³ Florencia, Zodiaco Mariano, 255

Dichos exvotos están asentados en los inventarios: mientras que en el año de 1746 se registraron “diez y seis cuadritos de retratos de milagros de distintos tamaños”, para inicios de 1760 estos ya habían subido a 35.¹⁶⁴ Si bien la serie de testimonios y agradecimientos ofrecidos por los fieles ayudaba a afianzar el estatus milagroso de la imagen dolorosa, probablemente no eran ornamentación adecuada a los ojos de una religiosidad ilustrada que ya se vivía desde mediados del siglo XVIII. Una parte del clero se mostró reticente a lo que consideraba religiosidad popular, manifestaciones externas de piedad que no profundizaban en la riqueza doctrinal de la salvación y que estancaban a los fieles, principalmente indígenas, en una forma pueril de entender la religión. Como lo dice García Aylluardo:

Los reformistas, por lo tanto, respaldaron una religión menos exuberante, desordenada y heterodoxa. Como ya se dijo, la piedad desbordada se vio menos como signo de devoción y de fe y más como una manifestación mundana, supersticiosa y vanidosa que rayaba en lo pecaminoso.¹⁶⁵

Dentro de esta religiosidad popular y “piedad desbordada” estaban las prácticas vinculadas con los milagros y los exvotos, que no solamente consistían en láminas pintadas de carácter narrativo, sino también en cualquier objeto vinculado a la acción benéfica de la imagen. Por otro lado, las preocupaciones en torno a los aparentes y frecuentes milagros, muchas veces producto de las supersticiones que se buscaban combatir, también eran parte del clero ilustrado; prueba de ello la dan las disposiciones establecidas por el IV Concilio Provincial Mexicano:

No se pueden venerar reliquias cuya identidad y autenticidad no esté reconocida por los obispos, y es grande ofensa a Dios el usar de vanas y falsas supersticiones, creer o publicar milagros que no están aprobados, por lo que manda este concilio conforme al tridentino, y a la constitución de San Pio V que todo milagro se califique con las mayores pruebas y examen por el ordinario [...].¹⁶⁶

Quizá Antonio Rojano vio en estos muros una falta al decoro propio de un espacio de culto tan importante a nivel regional como la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, aprovechando esta oportunidad para apropiarse del muro y su contenido para dejar un testimonio material que diera cuenta del trabajo que como párroco emprendió en torno al culto de la Dolorosa de Acatzingo. Para ello tanto Rojano como la cofradía de Nuestra Señora de los Dolores buscaron a Miguel Jerónimo Zendejas, quien decoró con cuatro grandes lienzos la nave de la capilla, firmando el primero de ellos en 1775.

El ciclo de cuatro pinturas no se hizo de manera inmediata. Si bien es casi seguro que ya existía un programa iconográfico definido cuando Zendejas comenzó la serie, esta tardó algunos años en ejecutarse. El par de cuadros que costó directamente Antonio Rojano fueron hechos en 1775, respectivamente, mientras que los dos pagados por el bachiller José Antonio Romero, mayordomo, fueron terminados hasta 1778. Las razones para que el ciclo tardara tres años en finalizarse pueden encontrarse en la falta de dinero para costear los lienzos o una saturación de trabajo en el taller del pintor, misma que no le permitiera concluirlos a pesar de la fama de “fapresto” que tenía.

La secuencia narrativa de los lienzos no obedece a la que tradicionalmente se encuentra en la mayoría de los templos, pues en este caso la sucesión cronológica comienza en la parte más cercana del altar mayor con los lienzos de *El encuentro de Cristo con su madre* y de *La elevación de la Cruz*, terminando en la entrada del templo con el cuadro de *El descendimiento de Cristo y la Piedad* y *La Virgen en cenáculo*. Probablemente esta diferencia radica en la inclusión de los lienzos de Muñoz, localizados en los laterales del altar mayor, dentro del desarrollo narrativo del ciclo, obligando con ello a que la secuencia cronológica comience justo en el mismo altar y termine a la salida de la capilla.

¹⁶⁴ “Documentos pontificios y otros muy interesantes, relativos al culto de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en esta parroquia”, APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 86

¹⁶⁵ Clara García Aylluardo, “Re-formar la Iglesia novohispana” en *Las reformas borbónicas, 1750–1808*, coord. Clara García Aylluardo (México: Fondo de Cultura Económica, 2010), 231.

¹⁶⁶ María Luisa Zahino Peñafort, *El cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano* (México: Porrúa- Instituto de Investigaciones Jurídicas, 1999), 242.

Entre las fronteras de la realidad, la oración, el gesto y la contrición: la función de la imagen

El formato de los cuadros prácticamente abarca todo el muro y se adapta a la arquitectura del espacio, generando a través de composiciones abiertas, grandes pantallas visuales que permiten observar a cierta distancia algunos pasajes de la pasión de Cristo y de la Virgen. Las dimensiones de los cuadros, la construcción del paisaje, la cantidad de personajes y las múltiples actitudes con las que están representados, facilitan la inmersión del espectador dentro de las escenas, generando imágenes vivas, expresivas y dotadas de dinamismo, las cuales despertaban en el espectador una diversidad de emociones vinculadas con la oración mental, la meditación y la contrición. A través de la imagen material, el devoto podía almacenar en su memoria un capital visual que posteriormente dotaría de movimiento gracias a la imaginación, elevando con ello su intelecto al tiempo de posibilitar la contemplación espiritual, momento en el cual se prescinde de los estímulos externos.¹⁶⁷

La promoción de la imagen como mecanismo para activar la memoria, excitar el fervor y buscar con ello una visión interna y profunda de la vida de Cristo y de los santos, fue parte esencial del ejercicio devocional de la época. Varios teólogos y sacerdotes escribieron acerca de los efectos de la vista en la contemplación espiritual. Entre ellos sobresale san Juan de Ávila, quien menciona la pertinencia de la imagen material para lograr comprender de manera trascendental algunos pasajes de Cristo:

Y sabed que, pues el altísimo es invisible Dios se hizo hombre visible, para que con aquello visible nos metiese adentro donde está lo invisible, no se debe pensar sino que fue muy provechosa cosas mirarle con ojos corporales, para poderle mirar con los espirituales, que son de la fe [...] Y a este intento nuestra Madre, la santa Iglesia, y con mucha razón, nos propone imágenes del cuerpo del Señor, para que, despertados por ellas, nos acordemos de su corporal presencia, y se nos comunique algo, mediante la imagen, de lo mucho que se nos comunicara con la presencia. Y pues me trae provecho una imagen pintada [...] fuera de mí, también lo traerá la que fuera pintada en mi imaginativa, dentro de mí, tomándola por escalón para pasar adelante. Porque todo lo de nuestro Señora, y lo que toca y representa, tiene virtud maravillosa para llevarnos a Él.¹⁶⁸

Acerca del mismo tema, aunque en un tono mucho más personal, también escribió Santa Teresa, promoviendo la utilización de la imagen para la meditación:

Tenía tan poca habilidad para representar cosas con entendimiento, si no era lo que veía, no me servía para nada mi imaginación, como hacen otras personas que pueden hacerse representaciones cuando se recogen. Yo sólo podía pensar en Cristo como hombre, pero jamás lo pude representar en mí –por más que leía acerca de su hermosura– si no como alguien que está ciego o a oscuras, que, aunque habla con una persona y ve que está con ella (porque sabe con certeza que está allí, digo que entiende y cree que está allí), no la ve. Esto me ocurría cuando pensaba en nuestro señor, por eso era tan amiga de imágenes. ¡Desventurados lo que por su culpa pierden este bien! parece que no aman al Señor, porque si le amaran se alegrarían de ver su retrato, como acá de contento ver el retrato de quien se quiere bien.¹⁶⁹

La imagen física no sólo permitía un estímulo de la imaginación, sino que también facilitaba un mayor control sobre ella. El establecimiento de un canon a partir del cual cada persona de manera individual pudiera emprender la narración mental de los pasajes o escenas a meditar. Dentro de este punto es necesario citar a san Francisco de Borja, tanto por la pertinencia de sus palabras como por la educación jesuítica que recibió Antonio Rojano en el colegio de san Ignacio. En unas meditaciones en torno a la vida de Cristo, escritas por Borja y grabadas por Jerónimo Nadal, el autor hace hincapié en la necesidad de estimular la mente a través de imágenes correctas y, por ende, controladas:

¹⁶⁷ Juan Luis González García, *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro* (España: AKAL, 2015), 388.

¹⁶⁸ Citado en González, *Imágenes sagradas*, 392.

¹⁶⁹ Santa Teresa de Jesús, *El libro de la vida* (México: Editorial Santa Teresa, 2009), 83-84.

Para hallar mayor facilidad en la meditación, se pone una imagen que represente el misterio del evangelio, y así, antes de comenzar la meditación, mirará la imagen, y particularmente advertirá lo que en ella hay que advertir, para considerarlo mejor en la meditación y para sacar mayor provecho de ella; porque el oficio que hace la imagen es como dar guisado al manjar que se ha comer, de manera que no queda sino comerlo; y de otra manera andará el entendimiento discurriendo y trabajando en representar lo que se ha de meditar, muy a su costa y con trabajo. Y allende de esto es con más seguridad, porque la imagen está hecha con consideración y muy conforme al evangelio, y el que medita, con facilidad podrá engañarse, tomando una cosa por otra.¹⁷⁰

A través de la observación de las imágenes correctas, promovidas para el caso de estudio por el párroco de Acatzingo, se normaba y reglamentaban las pautas bajo las cuales se promovía dentro de los fieles la oración mental y la meditación en torno a la pasión de Cristo. Tanto la ubicación como el monumental formato de los lienzos resultaron de suma importancia para cumplir con esta labor, pues para que las imágenes funcionaran debían observarse continuamente en repetidas ocasiones, acción que ejecutaba cualquier fiel que, al acercarse a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, forzosamente tenía que caminar por el pasillo donde los cuadros se encuentran localizados. Es gracias a ese cotidiano ejercicio que la imagen se “imprimía” en el corazón y servía como modelo al momento de ejercer la narrativa mental de la pasión de Cristo.

Cabe destacar que la utilización de las imágenes para la meditación también está vinculada con el liberal arte de la retórica y con el efecto de persuasión en el espectador. La tratadística pictórica también ahondó en este tema, como ejemplo de ello está el de Antonio Palomino, quien al explicar la relación entre la pintura y las artes liberales comenta lo siguiente:

La retórica (orden de bien hablar, a quien remiten la Oratoria y la Poesía) cuyo principal asunto, es la persuasión; también la asiste con la energía de sus persuasiones; pues retórica muda, no persuaden menos pintadas sus voces, y articulados sus matices. ¿Qué mayor elocuencia, que la representa, pues sabiendo que es un manchado lino de minerales, y licores, la hace creer (o cuando no lo crea, que lo dude) que se ve presente lo historiado, y lo real lo fabuloso? Y en cuanto a que exprese interiores afectos, pasa su noble engaño de la eficacia de los propios, a el arrebataimiento de los ajenos. Si pinta batallas, fervoriza a empresas; si incendios, atemoriza a horrores; si tormentos, aflige; si bonanzas, deleita; si ruinas, lastima; si países, divierte, si jardines, recrea; y si póstuma fama de generosos héroes, acuerda en sus retratos sus proezas, y mueve a disculpar envidia de sus hechos; si doctos sujetos, a digna emulación de sus estudios; si santos varones, a gloriosa imitación de sus virtudes; y finalmente, si reverentes simulacros, nos pone a la vista aun los más remotos; si misterios de la Fe, ¿qué dormido corazón no se despierta al silencioso ruido del culto, de la religión y del respeto? ¡Tal es la eficacia de sus iluminadas, y oscurecidas líneas!¹⁷¹

Como bien lo dice Palomino, es gracias al efecto retórico y de persuasión que el pintor consigue, por el ingenio de su pincel, que el espectador puede dudar de la materialidad de lo plasmado y llevarlo al terreno de la realidad. Juan Luis González en su estudio acerca de la predicción visual en el siglo de oro deja claro este juego entre obra y espectador que, si bien es de carácter público debido a la ubicación de los cuadros, se enfatiza a través de un acercamiento personal a la imagen. Cuando se genera un juego de miradas entre lo pintado y quien lo observa, se establece un diálogo íntimo que permite borrar los límites de lo real y lo imaginario.¹⁷² Es necesario enfatizar nuevamente que la dimensión de las obras de la capilla de Dolores de Acatzingo, así como la disposición y gesto de la gran cantidad de figuras pintadas, son características que permiten al espectador una experiencia inmersiva dentro de estas ventanas que conducen a una realidad lejana, misma que se vuelve próxima por medio del artificio y carácter narrativo de la pintura. El diálogo comenzaba en la mirada y se reafirmaba a través del gesto, como lo menciona González:

¹⁷⁰ Citado en González, *Imágenes sagradas*, 394-395.

¹⁷¹ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid: M. Aguilar editor, 1947) 196.

¹⁷² González, *Imágenes sagradas*, 393.

Además de que con sus efectos empáticos, la meditación imaginativa retribuía al observador la comprensión de la estructura interna de la imagen, que a su vez se enriquecía gracias a la aportación reflexiva de quien lo contemplaba e identificaba. El fiel no sólo veía la pintura sino que sentía la pintura “le veía” a él. Igual que sucede en un encuentro normal entre dos personas, aquí la obra de arte se convertía en el polo alternativo en una situación de reconocimiento mutuo. La imagen, de este modo, era manipulada por los deseos del observador, que buscaba un objeto que le “hablara” solo a él, que “dialogara” sólo con él. Aunque las “imágenes parlantes” eran originariamente un topos de las leyendas que atribuían cualidades prodigiosas a ciertas pinturas y esculturas, en el caso de la *imago pietatis* tal capacidad comunicativa se debía a su expresividad empática. Este dialogismo visual podía registrarse por una vía exógena (de la imagen al espectador) o endógena (de una figura del cuadro a otra).¹⁷³

El diálogo en las obras de Acatzingo se logra gracias al uso de la gestualidad, herramienta que, como ya se ha planteado, fue utilizada de manera frecuente y brillante por Zendejas, convirtiéndose en una de las características más sobresalientes y efectivas de la obra del pintor poblano. El uso correcto de las expresiones era muy valorado en la época y tenido como garante de la efectividad de la pintura. Nuevamente Palomino ilustra esta idea de la siguiente forma:

Y a este modo puede ir discurriendo el discreto pintor las expresiones de los afectos más concernientes a el argumento, o asunto de la obra, que pretende delinear; que este es la parte más peregrina, que puede tener el artífice, para hacerse superior aún al arte mismo; como lo pondera Plinio, hablando del ingenioso Timantes (como poco ha notamos) pues dice, que en sus pinturas se entendía mucho más de lo que se miraba; de suerte, que con ser en el arte eminente; en el ingenio, era superior al arte. Y así esto lo sublimó de suerte, que le hizo superior a todos. Tanto como esto, importa la retórica expresión de los afectos.¹⁷⁴

Probablemente estas mismas palabras fueron leídas por Miguel Jerónimo Zendejas que, al conocer el poder de la expresión y el gesto, decidió abocarse a perfeccionarlo, como lo comprueban tanto sus pinturas como la opinión que pudieron tener algunos contemporáneos en torno a su obra; por ejemplo, lo escrito por Antonio de la Rosa, ya anotado anteriormente. Al observar los cuadros de Acatzingo de manera paciente, las palabras de Palomino encuentran lógica, pues efectivamente la obra de Zendejas logra narrar mucho más de lo que se puede apreciar a primera vista. Tal vez fue gracias a ese estudio, sistematización y empleo elocuente de la gestualidad, que el pintor fue llamado gran cantidad de veces para plasmar la pasión de Cristo a través de su pincel.

El tema del sacrificio era fundamental para la doctrina católica y el que más requería de mover los afectos y las piedades del devoto. Es el mismo en el que se observa a un Zendejas que, dentro de la tradición, logró desplegar un gran número de personajes, posiciones y emotividades que dan dinamismo a la composición e interactuar de una manera más directa con el espectador. No en balde los cronistas del siglo XIX se decantan por las obras pasionarias de Zendejas: Antonio de la Rosa alaba la expresividad de las muchas versiones de *La piedad* que el pintor realizó.¹⁷⁵ Por otro lado, hay que recordar que Manuel Payno menciona una pintura de la *Dolorosa* realizada por el artista para una anciana y que terminó “dignificada” en la colección del obispo Antonio Joaquín Pérez Martínez.¹⁷⁶ Jorge Hammeken asienta, sin duda alguna, que el mejor lienzo salido de su pincel es una *Crucifixión*, de ubicación desconocida, que hace énfasis en las emociones que presentan los personajes que la componen.¹⁷⁷ Finalmente, Bernardo Olivares habla del cuadro de *La oración en el huerto*, del sagrario de la catedral, supuesto último cuadro realizado por el artista, alabando los “afectos” que transmite.¹⁷⁸

¹⁷³ González, *Imágenes sagradas*, 403.

¹⁷⁴ Palomino, *El museo*, 397-398.

¹⁷⁵ De la Rosa, *Historia de las Bellas Artes*, 15.

¹⁷⁶ Citado en De la Maza, “Una pintura”, 39.

¹⁷⁷ Jorge Hammeken, “Miguel Jerónimo Zendejas”, en Jorge L. Gallo (ed.), *Hombres ilustres mexicanos*, tomo III (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1874), 87-90.

¹⁷⁸ Bernardo Olivares Iriarte, *Album artístico 1874* (Puebla: Secretaría de Cultura, 1987), 98.

Es en estas imágenes donde los sentimientos de dolor y angustia se vuelven empáticos y generan lo que Juan Luis González llama “llanto devoto”, el cual es dividido en *contritio* y *compunctio*, este último vinculado al movimiento y a las lágrimas, mismas que purificaban a quien las derramaba, logrando con ello un verdadero arrepentimiento y un efecto penitencial.¹⁷⁹ La emotividad plasmada por el pintor y sentida por el espectador, podía transformarse en un beneficio espiritual para quien lograra ser absorbido por la potencialidad de la imagen y su discurso redentor. La literatura piadosa también hizo eco del efecto conmovedor que producían las imágenes pasionarias para generar llanto, como lo menciona Gutiérrez de los Ríos:

Quien hay que viendo un Santo Crucifijo, o alguna imagen triste, y lacrimosa de la Virgen nuestra señora, aunque tenga el corazón de hierro, que no se mueva a sentimiento, y devoción? [...] Notorio es el mucho fruto que hacen en la iglesia de Dios [...] las imágenes divinas, y de los santos, hechas por mano de los artífices de estas artes, lo cual da a entender admirablemente el venerable Beda, por estas palabras. [...] La vista de las imágenes suele dar muchas veces gran compunción y devoción a los que las miran.¹⁸⁰

La tratadística española del siglo XVII también hace eco del poder de la imagen para poder compungir al espectador, inclusive más que el ejercicio de las letras. Vicente Carducho en sus *Diálogos* señala:

[...] ¿quién con más viveza y afecto imprime en nuestros corazones la gravedad amable, la hermosura divina, y maravilloso aspecto y autoridad celestial, la pura honestidad y divinidad de la Virgen Santísima, que este mudo orador y viva Escritura? Bien nos lo certifica lo que le acaeció a San Gregorio, que habiendo leído muchas veces una cosa que después vio pintada, no lloró al leerla y cuando la vio en pintura sí.¹⁸¹

En resumen, es necesario tomar en cuenta para el análisis de los lienzos de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores que la imagen estaba vinculada a prácticas de piedad en las que la pintura jugaba un papel crucial. Gracias al ciclo pasionario el espectador generaba un capital visual que posteriormente ocupaba en la oración mental, estas imágenes se fijaban al espectador gracias a la observación frecuente de las obras, “imprimiéndose” en su memoria y activándolas con el poder de la imaginación. El monumental tamaño de los lienzos que cubren prácticamente en su totalidad los muros también cumple una función vital para la efectividad de la pieza, ya que, conforme a la escala aparentemente natural de los personajes centrales, así como el manejo de la perspectiva y la profundidad, se logra una mayor inmersión dentro de la escena. Esto en conjunto con la expresividad de los personajes, lograba en el espectador un efecto que dirimía los límites de la realidad al tiempo de generar un diálogo con los seres representados, efecto logrado por el juego de miradas y a la gestualidad con la que Zendejas logró dotarlos. A través de la escala, la composición y la expresividad, los lienzos se convertían en ventanas por donde el devoto observaba escenas selectas de la pasión de Cristo. El juego de posiciones y gestos lograba en el espectador una compunción que, a través de las lágrimas, servía como método de expiación. Este es el funcionamiento teórico que se propone para entender el ciclo pasionario. La propuesta del siguiente apartado consiste en ejemplificar de manera práctica este ciclo pasionario a partir del análisis de las imágenes.

Del Vía Crucis al cenáculo: Ágreda delineó, Zendejas pintó

Siguiendo el recorrido cronológico de la pasión y muerte de Cristo, el primer lienzo que toca analizar sería el que sintetiza varios pasajes del Vía Crucis (Il. 63), esta obra se encuentra en el muro derecho de la nave y fue costado a devoción del mencionado párroco Antonio Rojano en el año de 1775. La composición del lienzo está constituida por cuatro planos claramente diferenciados. En los primeros dos se observan tres pasajes del camino que Cristo emprendió cargando la cruz a cuestas: el encuentro que tuvo con su madre, el momento en el que el Cirineo le ayuda a llevar la cruz y en el que las mujeres de Jerusalén lloraron por su sacrificio. Como complemento a la síntesis de estos tres momentos, Zendejas integró todo un cúmulo de personajes en tropel que recrean el cortejo con el que Cristo fue llevado al Calvario, el mismo se extiende dentro de los cuatro planos.

¹⁷⁹ González, *Imágenes sagradas*, 405.

¹⁸⁰ Citado en: González, *Imágenes sagradas*, 408.

¹⁸¹ Citado en: González, *Imágenes sagradas*, 408.



Il.63

Espacialmente la escena central se lleva a cabo justo a las afueras de Jerusalén, como lo indican tanto la entrada de la ciudad como las murallas que se aprecian, y se extiende a los lejos hasta el mismo Calvario donde se logran divisar borrosamente algunos personajes que comienzan a preparar el terreno en el cual fue sembrada la cruz. Claramente, el pintor se basó en el texto de la *Mística Ciudad de Dios*, de sor María de Jesús de Ágreda, para desarrollar la escena, esto es palpable tanto en el sentido narrativo como en el carácter doctrinal de la escena, como se verá más adelante. El mismo escrito también permite establecer el papel en el que el devoto debía colocarse frente al cuadro, el cual era de acompañante de Cristo, cargando su propia cruz y arrepintiéndose de sus pecados, como lo reflexiona la monja concepcionista en las siguientes líneas:

Pues si los culpamos porque ignoraron lo que debían conocer, ¿qué culpa será la nuestra, que conociendo y confesando a Cristo Redentor nuestro le perseguimos y crucificamos como ellos ofendiéndole? ¡oh dulcísimo amor mío Jesús, luz de mi entendimiento y gloria de mi alma!, no fíes, Señor mío, de mi tardanza y torpeza, el seguirte con mi cruz por el camino de la tuya. Toma por cuenta hacerme este favor, llévame, Señora, tras de ti y correré en la fragancia de tu ardentísimo amor, de tu inefable paciencia, de tu eminentísima humildad, desprecio y angustias, y en la participación de tus oprobios, afrentas y dolores. Esta sea mi parte y mi herencia en esta mortal y pesada vida, ésta mi gloria y descanso, y fuera de tu cruz e ignominias no quiero vida ni consuelo, sosiego ni alegría.¹⁸²

La interpretación del lienzo se hará desde el plano más profundo hasta el más cercano, debido a que en este último encontramos la intencionalidad devota o efecto que buscaba producir la escena. Los dos planos más alejados sirven como una especie de contexto geográfico que permite identificar los dos puntos extremos de la secuencia: la ciudad de Jerusalén y el monte Calvario. En este par de franjas se localizan varios personajes constreñidos y en diversas actitudes, los cuales ayudan a generar la atmósfera confusa, abarrotada y desordenada que sor María de Ágreda confirió a esta escena dentro de la *Mística Ciudad de Dios*. Con ello podemos establecer que estos planos funcionan meramente de manera ambiental, ayudando a construir el tono caótico de la escena central.

En el segundo plano encontramos la parte medular de la narración, misma que es acentuada gracias a la claridad de los personajes y a la iluminación con que los dotó, por medio de una mayor utilización de pigmento blanco. Esta solución le confiere un mayor brillo, el cual permite dirigir de manera inmediata la mirada del espectador. Los dos grupos de personajes se encuentran distribuidos en torno a las imágenes de Cristo y María, figuras principales del cuadro, con lo cual el pintor logró configurarlos como el centro de la narración. En el lado izquierdo se observa la hermosa figura de Cristo cargando la cruz, con un semblante desenchajado y una mirada profunda, agotada y triste (Il. 64). Jesús es ayudado por la figura del Cirineo y rodeado por un tropel que busca entorpecer su paso. La composición de este grupo obedece nuevamente a los escritos de sor María de Ágreda, quien narra lo siguiente:

Los ministros de la justicia, como desnudos de toda humana compasión y piedad, llevaban a nuestro Salvador Jesús con increíble crueldad y desacato. Tiraban unos de las sogas adelante, para que apresurase el paso, otros para atormentarle tiraban atrás, para detenerle, y con estas violencias y el grave peso de la cruz le obligaban y compelián a dar muchos vaivenes y caídas en el suelo.¹⁸³

Il.63.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El Vía Crucis*, 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

La gran capacidad narrativa del texto de Ágreda es utilizada por el pintor para construir las figuras: en la parte delantera se haya un esbirro jalando el dogal o cuerda que ciñe el cuello de Cristo –esto con el fin de acelerar su paso– mientras que otro soldado colocado en la parte trasera se recarga en la cruz con el fin de generar más peso, al tiempo de buscar flagelarlo. En el grupo del lado derecho sobresale la figura de la Dolorosa, vestida con una impoluta túnica blanca y un manto azul, acompañada por María Magdalena, San Juan, María de Salomé y María de Cleofas. Gracias a la posición de los cuerpos, el gesto en los rostros y las miradas profundas y llorosas, Zendejas logró magistralmente dotar de una sensible tristeza a los personajes.

¹⁸² Ágreda, *Mística ciudad*, 1019-1020.

¹⁸³ Ágreda, *Mística ciudad*, 1020.

La expresión contenida de la Virgen contrasta con el rostro más compungido de sus acompañantes (Il. 65). Esta sorpresiva diferencia también encuentra eco en el texto de sor María de Ágreda, quien habla del talante de los cuatro personajes en el momento en que Cristo fue condenado a muerte por Pilatos:

De los once apóstoles sólo san Juan se halló presente, que con la dolorosa Madre y las Marías estaba a la vista, aunque algo retirado de la multitud. Y cuando el santo apóstol vio a su divino Maestro –de quien consideraba era amado– que le sacaron en público, fue tan lastimada su alma de dolor, que llegó a desfallecer y perder los pulsos, quedando con un mortal semblante. La tres Marías desfallecieron con un desmayo muy helado. Pero la Reina de las virtudes estuvo invicta y su magnánísimo corazón, con lo sumo del dolor sobre todo humano discurso, nunca desfalleció ni desmayó, no padeció las imperfecciones de los desalientos y deliquios que los demás [...]. Y entre tanta confusión y amargura no hizo obra, ni tuvo movimiento desigual, sino con serenidad de Reina derramaba incesantes lágrimas.¹⁸⁴



Il.64

Il.64.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El Vía Crucis* (detalle de Cristo), 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.65

Il.65.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El Vía Crucis* (detalle de la Virgen), 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁸⁴ Ágreda, *Mística ciudad*, 1014.

En el cuadro, las figuras de Juan y las tres Marías muestran una expresión de dolor mucho más marcada, mientras que la de María es casi imperceptible, a excepción del ligero movimiento de sus cejas y de las copiosas lágrimas que derrama, como lo menciona el texto. Resulta interesante lo dicho por Ágreda acerca de los movimientos que generan imperfección y que seguramente se refieren a los acontecidos en el rostro, cualidad en la que es experto Zendejas y que en esta ocasión decidió reducir a su mínima expresión, en pos de seguir lo narrado en el texto.

En el primer plano del lienzo se divisan varios soldados, un esbirro y el conjunto de las mujeres piadosas: es en este plano donde Zendejas coloca al espectador. En el extremo inferior izquierdo se observa la figura de dos soldados, el primero de ellos está montado sobre un caballo mientras que el segundo camina al tiempo que voltea hacia su compañero, señalándole la figura de Cristo: ambos personajes han mudado el típico rostro de crueldad y horror que normalmente presentan los soldados en los temas de la pasión de Cristo, presentando un rostro sereno que, inclusive, ralla en la compasión o el arrepentimiento. Pareciera que los verdugos sienten arrepentimiento por la figura de Jesús condenado a muerte, lacerado y escarnecido, justo el mismo sentimiento que se pretendía generar en el observador, quien a causa de sus pecados había infringido la muerte a Cristo.

Al centro del primer plano se observa la figura de otro soldado, este sí con un rostro terrorífico, montado en un caballo que violentamente levanta sus dos patas, dotándolo con ello de movimiento y dinamismo. El mencionado conjunto presenta un grave y notorio problema de escala, pues a pesar de que el soldado se encuentra sobre la mencionada bestia, resulta de un tamaño diminuto en comparación con los otros personajes, especialmente con la figura de Cristo y María. La composición le debió ser particularmente difícil a Zendejas, quien parece no haber renunciado a esta figura a causa del efecto teatral y doctrinal que produce al espectador devoto que, en unión con el otro soldado a caballo, genera una curva que funciona como un cerco que parece impedir al espectador el acercamiento con Cristo y su madre, este mismo efecto es reafirmado gracias al gesto de alejar a un curioso o esbirro de la escena, obstruyéndole el paso. Con estas dos figuras el observante piadoso experimenta la imposibilidad de acercarse a Cristo, de poder consolarlo, generando con ello una mayor tristeza, frustración e impotencia. Cabe destacar que en la narración de sor María de Jesús, en torno al camino del calvario, existe un profundo énfasis acerca de la imposibilidad que tenía la gente, e incluso la misma Virgen María, de acercarse a Cristo a causa de la multitud.¹⁸⁵ De acuerdo a este detalle, la observación del cuadro, nuevamente bajo los ojos devotos y con el conocimiento de los textos correctos, permitía una experiencia inmersiva que no sólo planteaba la contemplación de la escena, sino el enfrentamiento a las dificultades mismas que padecieron los testigos de aquel suceso.

En el extremo inferior izquierdo se localiza el grupo de las mujeres piadosas (Il. 66), quienes lloran sentadas e hincadas, al tiempo de que algunas de ellas sostienen a sus hijos. En la representación de las féminas, Zendejas colocó algunos elementos ornamentales propios de la época novohispana, como lo son los collares y aretes de perlas que portan, o el tocado con el que la mujer del centro arregló su cabello. La cercanía con este conjunto nuevamente tiene implicaciones doctrinales, pues la misma sor María señala la enseñanza que el espectador debía de obtener de dicho pasaje:

Con estas razones misteriosas acreditó el Señor las lágrimas derramadas por su pasión santísima y en algún modo las aprobó, dándose por obligado de su compasión, para enseñarnos en aquellas mujeres el fin que deben tener nuestras lágrimas, para que vayan encaminadas. Y esto ignoraban entonces aquellas compasivas discípulas de nuestro Maestro y lloraban sus afrentas y dolores y no la causa por que los padecía, de que merecieron ser enseñadas y advertidas. Y fue como si le dijera el Señor: Llorad sobre vuestros pecados y de vuestros hijos lo que yo padezco, y no por los míos, que no los tengo ni es posible. Y si el compadeceros de mi es bueno y justo, más quiero que lloréis vuestras culpas que mis penas padecidas por ellas, y con este modo de llorar pasará sobre vosotras y sobre vuestros hijos el precio de mi sangre y redención que este pueblo ignora.¹⁸⁶

¹⁸⁵ En torno a la imposibilidad de María para acercarse a Cristo en el camino al Calvario sor María narra: “Entre la multitud de la gente partió la dolorosa y lastimada Madre de Casa de Pilatos en seguimiento de su hijo santísimo, acompañada de san Juan y la Magdalena y las otras María. Y como el tropel de la confusa multitud la embarazaba para llegarse más cerca de Su Majestad, pidió la gran Reina al eterno Padre que le concediese estar al pie de la Cruz [...]”, Ágreda, *Mística ciudad*, 1020.

¹⁸⁶ Ágreda, *Mística ciudad*, 1022.



Il.66

Il.66. - Miguel Jerónimo Zendejas, *El Vía Crucis* (detalle de las mujeres piadosas), 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Es así como Zendejas, a través de la cercanía de estos personajes, establece la perspectiva dentro de la cual el piadoso observador debía de contemplar la escena, la actitud que debía de generar en él y el tono emocional bajo el cual tenía que ser entendida, es decir, la intención particular de este lienzo. Gracias a la inmersión generada tanto por las dimensiones del cuadro, como por el juego de miradas, así como la interacción que pudiera tener el espectador con algunos personajes –como el soldado que aleja al esbirro–, Zendejas introduce en el espectador un sentimiento de angustia ante la impotencia de no poder acercarse a Cristo y de arrepentimiento por sus pecados, como parecieran expresar los soldados de la derecha. Al mismo tiempo parece acompañar a las mujeres piadosas en el llanto causado por los pecados propios y excitado por la misma contemplación y reflexión en torno a la escena. Gracias al arrepentimiento y al llanto contrito provocado por el efecto persuasivo de la imagen es que se purificaría el alma, como lo plantea Juan Luis González.¹⁸⁷

El segundo cuadro se encuentra en el lado izquierdo de la nave y representa la elevación de la cruz (Il. 67). Al igual que el lienzo anterior ostenta una inscripción que indica que fue costeadado nuevamente por Antonio Rojano el mismo año de 1775. En el lienzo, la composición se vuelve a estructurar en cuatro planos. El elemento más inmediato al espectador es una canasta con clavos, unas pinzas y un martillo, a su lado se divisan la túnica inconsútil y los tres dados. Todos estos elementos forman parte de las *Arma Christi* o símbolos de la pasión, los cuales son interpretados por la tradición cristiana como las herramientas con las cuales Cristo venció al pecado. Tras de estos elementos se encuentra la figura del buen ladrón, san Dimas, quien está a punto de ser crucificado. Es posible plantear que la cercanía de este personaje con el espectador pretende configurarlo como un ejemplo inmediato de redención, ya que gracias a su arrepentimiento –experiencia que buscaba motivar el lienzo– logró entrar con Cristo a los cielos inmediatamente después de morir.

En el otro lado de la composición se observa el grupo de la Virgen con Juan y las tres Marías (Il. 68), todos notablemente más compungidos que en la escena anterior. Cabe destacar que la túnica de María ha mudado de color, pues el blanco que presentaba en la anterior escena se ha teñido de un profundo color rojo, especialmente encendido en las mangas. Es probable que esta modificación obedezca a una necesidad doctrinal de enfatizar el dolor y sufrimiento de María en este sangriento pasaje. Hay que recordar que sor María de Ágreda, en toda su relación acerca de la pasión, acentúa que la Virgen sufrió todas las penas de Cristo no sólo espiritualmente, sino que también las padecía y sentía corporalmente.

¹⁸⁷ González, *Imágenes sagradas*, 405-406.



Il.67

Il.67.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La elevación de la Cruz*, 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.68.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La elevación de la Cruz* (detalle de la Virgen), 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.68

Al centro de la composición, en segundo plano, se observa la figura de Cristo crucificado y siendo elevado por un grupo de soldados y esbirros (Il. 69). Uno de ellos se presenta de espaldas al espectador, mostrando un excelente trabajo de musculatura que parece evidenciar un conocimiento anatómico por parte del pintor, probablemente gracias a la observación y uso de grabados. La imagen de Cristo se observa con el brazo izquierdo notoriamente más tenso que el izquierdo. De nueva cuenta, la razón de esto se encuentra en Ágreda:

Para clavarles la otra mano no alcanzaba el brazo al agujero, porque los nervios se le habían encogido y de malicia le habían alargado el barreno, como arriba se dijo; y para remediar esta falta tomaron la misma cadena con que el mansísimo Señor había estado preso desde el huerto y, argollándole la muñeca con el un extremo donde tenía un argolla como esposas, tiraron con inaudita crueldad del otro extremo y ajustaron la mano con el barreno y la clavaron con el otro clavo.¹⁸⁸



Il.69

Il.69. - Miguel Jerónimo Zendejas, *La elevación de la Cruz* (detalle de Cristo), 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

¹⁸⁸ Ágreda, *Mística ciudad*, 1029.



Il.70

Il.70.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La elevación de la Cruz* (detalle de personaje a caballo), 1775, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

El cuerpo de Cristo presenta las señas que son descritas en otras partes del texto, como el hecho de que estaba tan descompuesto que a simple vista se podían observar todos sus huesos, cuestión que enfatiza Zendejas en el tórax y en los brazos. También el brazo izquierdo de Cristo pareciera descoyuntado, como la narración lo asienta.¹⁸⁹ Alrededor de la escena se observan varios personajes que la rodean: algunos soldados miran atentos, otros parecen dirigir las maniobras para fijar la cruz. Al fondo se observan las mujeres piadosas contemplando la escena con tristeza y, sobresaliendo entre el tumulto de gente, se encuentra un emisario de los romanos que porta el *Senatus*, es decir, el pendón con las siglas S.P.Q.R (*Senatus populusque romanus*) que hace patente la injerencia del senado romano sobre la muerte de Cristo (Il. 70). El personaje se nota apesadumbrado tanto en este lienzo como en el anterior, tal vez con intención de enfatizar que el sacrificio de Cristo fue propiciado más por la presión de los judíos que por el gusto de los romanos. En el extremo derecho se observa un tumulto de personas esbozadas que muestran diversas actitudes y que, con probabilidad, hacen eco del estruendo junto con los interlocutores que, de acuerdo con Ágreda, se propició al momento de haber sido elevada la cruz:

Renovóse el espectáculo la vocería del pueblo con mayores gritos y confusión: los judíos blasfemaban, los compasivos se lamentaban, los extranjeros se admiraban; unos a otros se convidaban al espectáculo, otros no le podían mirar con el dolor; unos ponderaban el escarnio en cabeza ajena, otros le llamaban justo, y toda esta variedad de juicios y palabras eran flechas para el corazón de la afligida Madre.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Esto también lo hizo evidente José de Ibarra en la representación del mismo tema que hizo para la Catedral de Puebla.

¹⁹⁰ Ágreda, *Mística ciudad*, 1031.

Resulta interesante que Zendejas consiguió, a través de la disposición de las figuras y sus gestos, representar la idea de caos que Ágreda describió. Por otro lado, el acto de colocar en la parte trasera diversos personajes que rodean la cruz, busca que el círculo de testigos de la crucifixión sea completado nuevamente por los espectadores que de frente observan la escena, logrando con esto una mayor interacción con el lienzo, así como una sensación integradora dentro de su discurso que se completa no solo con la presencia de los fieles, sino con las expresiones que pueden sentir al ver tan dramática escena.

Este pasaje, al igual que el del *Via Crucis*, busca orillar al espectador hacia la meditación y el arrepentimiento. El texto de Ágreda hace énfasis en la importancia de la crucifixión como un momento trascendental para el arrepentimiento del pecador. Aunque la cita es notablemente larga, es necesario transcribirla en su totalidad porque nos da una idea precisa bajo la cual operaba esta obra:

[...] pido, suplico y ruego a los hijos de la Santa Iglesia consideremos a solas cada uno tan venerable misterio; ponderémosle y pesémosle con todas sus circunstancias y hallaremos motivos eficaces para aborrecer el pecado y no volverle a cometer, como causa de tanto padecer el autor de la vida; ponderemos y miremos tan oprimido el espíritu de su Madre Virgen y rodeado de dolores su purísimo cuerpo, que por esta puerta de la luz entraremos a conocer el sol que alumbra el corazón [...] Verdad es, Señora mía, que la dureza de nuestros ingratos corazones nos hace ineptos y muy indignos de sentir vuestros dolores, y de vuestro hijo Santísimo nuestro Salvador, pero vénganos por vuestra clemencia este bien que desmerecemos; purificad y apartad de nosotros tan pesada torpeza y grosería. Si nosotros somos la causa de tales penas ¿qué razón hay y qué justicia es que se queden en vos y en vuestro amado? Pase el cáliz de los inocentes a que lo beban los reos que le merecieron. Mas ¡ay de mí! ¿dónde está el seso?, ¿dónde está la sabiduría y la ciencia?, ¿dónde la lumbre de nuestros ojos?, ¿quién nos ha privado del sentido?, ¿quién nos ha robado el corazón sensible y humano? [...] el infinito exceso de haberos clavado en la cruz con tan inauditos dolores y tormentos me deja satisfecha y presa con cadenas de compasión y agradecimiento, de amor y de confianza en vuestra inefable clemencia. Pero si no me despiertan tantas voces, si vuestro amor no me enciende, si vuestra pasión y tormentos no me mueven, si tales beneficios no me obligan, ¿qué fin esperara mi estulticia?¹⁹¹

El enfático y reiterativo párrafo busca señalar el efecto profundo de contrición que se encierra en este pasaje: el dramatismo de la crucifixión y su elevación permitía al espectador experimentar una culpa profunda que se traducía en un arrepentimiento sincero. Nuevamente, el artificio de Zendejas para crear entornos y despertar emociones fue empleado por el párroco Antonio Rojano para incitar el pesar y la expiación. Es probable que gracias a esta capacidad emotiva se haya seleccionado el tema de la elevación de la cruz como uno de los momentos fundamentales a representar en la capilla de Acatzingo.

El siguiente cuadro encuentra forma en las caprichosas formas arquitectónicas a las que se adapta, presenta dos escenas divididas por el arco que sostiene el coro (Il. 71). El lienzo fue donado por el bachiller José Antonio Romero, mayordomo de la Virgen. La primera escena representa el descendimiento de Cristo (Il. 72), está construida a partir de una diagonal que parte de la imagen arrodillada de María y se prolonga gracias al cuerpo de Cristo. Esta línea orienta al espectador hacia el altar mayor, donde se encuentra el cuerpo de Cristo hecho eucaristía gracias a la transubstanciación. Al igual que en el cuadro de la capilla de la Soledad, analizado más adelante, Zendejas utilizó el modelo de Peter Paul Rubens para su composición, esta vez de una manera mucho más fiel, como se puede apreciar en la disposición con que colocó el cuerpo de Cristo. En este pasaje el pintor redujo el número de planos –probablemente debido a la disminución del espacio pictórico– gracias a esta estrategia se genera una composición más cerrada y próxima al espectador. De nueva cuenta, para este cuadro tomó de referencia el texto de sor María de Ágreda, quien brevemente lo describe de la siguiente forma:

Para recibir la gran Señora el cuerpo difunto de su Hijo santísimo, puesta de rodillas extendió los brazos con la sábana desplegada. San Juan asistió a la cabeza y la Magdalena a los pies, para ayudar a José y Nicodemus, y todos juntos con gran veneración y lágrimas le pusieron en los brazos de la dulcísima Madre.¹⁹²

¹⁹¹ Ágreda, *Mística ciudad*, 1029-1030.

¹⁹² Ágreda, *Mística ciudad*, 1060.

Il.71.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El descendimiento de Cristo y la Piedad*, 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.71

Il.72.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El descendimiento de Cristo*, 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.72

Con el fin de equilibrar la composición, Zendejas colocó al lado contrario de la Virgen la figura de una de las tres Marías. Asimismo, para seguir creando una atmósfera más cargada, colocó a una serie de personajes que en segundo plano lloran desconsoladamente, logrando con la figura e interacción de los fieles rodear la escena central. El segundo pasaje del cuadro representa a la piedad (Il. 73). Esta escena carece de personajes secundarios y se reduce a un primer plano, creando una sensación de mayor soledad, proximidad e intimidad. Esta versión es similar a la ejecutada posteriormente por el pintor en la capilla de la Soledad, con la notable excepción del rostro de María, que pasó de tener los ojos cerrados y el rostro bajo –expresando un dolor de carácter más interno– a presentar el rostro elevado a los cielos y con los ojos llorosos, imagen que impacta y refleja el dolor de María en una forma mucho más directa al espectador. El momento es narrado por Ágreda con estas palabras:

Adoróle con supremo culto y reverencia, vertiendo lágrimas de sangre. Y tras de Su Majestad le adoraron en sus brazos toda la multitud de ángeles que le asistían, aunque este acto fue oculto a los circunstantes; pero todos, comenzando por San Juan, fueron adorando al sagrado cuerpo por su orden, y la prudentísima Madre le tenía en sus brazos, asentada en el suelo, para que todos le diesen adoración.¹⁹³

En el cuadro de la capilla de la Soledad se observa cómo el cortejo de personajes que adoran a Cristo apenas está comenzando con la figura de san Juan. En cambio, en el lienzo de la capilla de Dolores el espectador es situado en un momento posterior: el apóstol ya ha terminado su turno y se posa atrás de María –como su nuevo hijo y custodio– encontrándose, frente a Cristo y su madre, la imagen de la Magdalena. También llama la atención que Zendejas evitó representar a los ángeles que presenciaban el acto, esto en pos de seguir el texto y ocultarlos a la vista de los “circunstantes”, o sea, el espectador.

El lienzo que cierra el ciclo también se adapta a las caprichosas formas de la arquitectura, esta vez plasmando una sola escena que representa a María en el Cenáculo acompañada de los apóstoles (Il. 74). Este tema también fue representado por el pintor otras dos veces: una para la parroquia de san José y otra para el templo de santo Domingo. Sin embargo, es en esta versión donde Zendejas se presenta más original –probablemente por las exigencias del espacio arquitectónico– ya que en las otras dos telas utiliza una composición mucho más convencional, colocando a la Virgen en el centro de la escena, la cual es pintada en un lienzo de formato apaisado.¹⁹⁴

En la obra de Acatzingo, Zendejas vuelve a construir la escena con cuatro planos, alejando al espectador y generando una composición más abierta. En el primero de estos planos hay un trampantojo arquitectónico conformado por una columna y un remate localizado justo arriba de la puerta que lleva al coro. Gracias a estas estructuras cercanas, el pintor coloca al observador fuera del cenáculo, lugar donde se lleva a cabo la escena. Al lado izquierdo se encuentra la figura de María sentada en acto de oración (Il. 75), acompañándola está san Juan, nuevamente en la parte de atrás, y las tres Marías. Ágreda relata este momento acaecido en el cenáculo con estas líneas:

Salió san Juan a consolar a las Marías y ejecutó el orden que la gran Señora le había dado. Y habiendo satisfecho la necesidad de aquellas mujeres piadosas, se recogieron todas y gastaron aquella noche dolorosas y en amargas meditaciones de la pasión y misterios del Salvador. Con esta ciencia tan divina obraba María santísima entre las olas de sus angustias y dolores, sin olvidar por esto el cumplimiento de la obediencia, de la humildad, caridad y providencia tan puntual, con todo lo necesario.¹⁹⁵

Zendejas buscó enfatizar el dolor descrito por Ágreda a través del puñal clavado en el pecho de María, atributo común de la dolorosa que aquí hace su primera aparición dentro del ciclo. La imagen de la Virgen, san Juan y las tres Marías reflexionando en torno a la pasión de Cristo genera un efecto mimético con el espectador, ya que a través de la secuencia de cuadros el devoto ejecutaba el mismo acto que el sagrado grupo: la meditación de la pasión y muerte de Jesús. Mientras que María y su séquito lo efectuaban a través de recuerdos que producían imágenes mentales, el espectador lo reflexionaba con imágenes pintadas, las cuales posteriormente recordaba y meditaba con el intelecto, animándolas gracias a los influjos de la imaginación.

¹⁹³ Ágreda, *Mística ciudad*, 1060–1061.

¹⁹⁴ Esta escena también la pintó José de Ibarra, con otra composición y carácter, para el templo de santo Domingo, en Puebla.

¹⁹⁵ Ágreda, *Mística ciudad*, 1063.

Il.73.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Piedad*, 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.73

Il.74.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Virgen en el cenáculo consolada por los apóstoles*, 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.74



Il.75

Il.75.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Virgen en el cenáculo consolada por los apóstoles*, 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

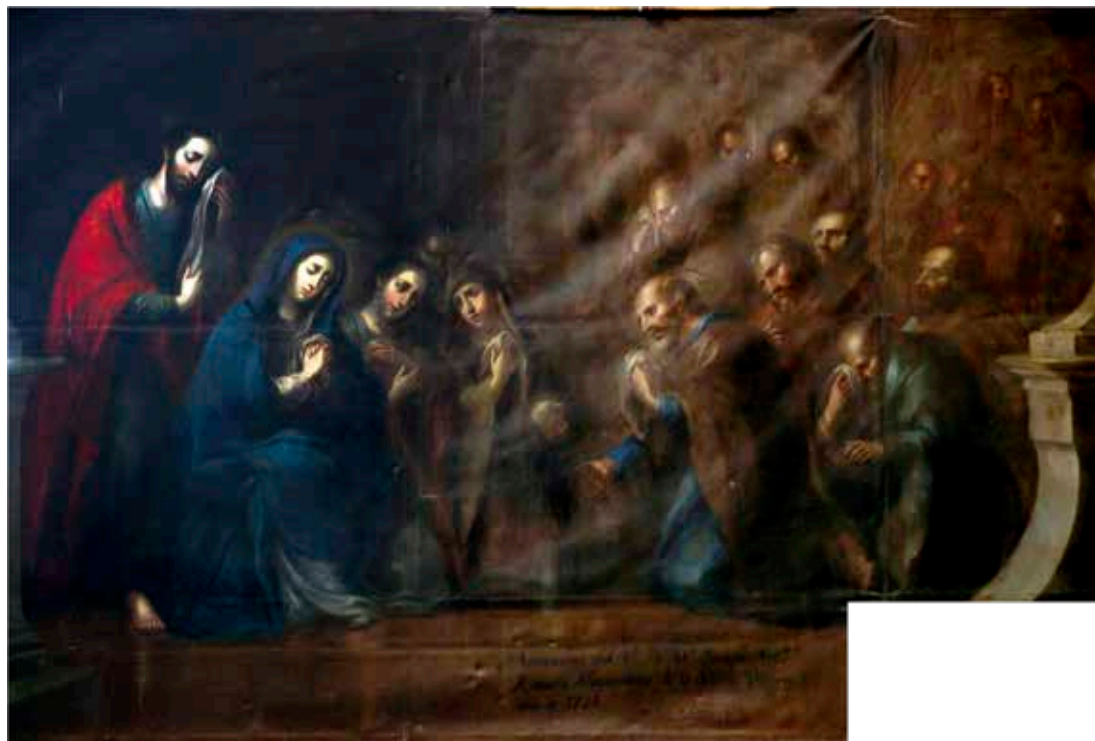
Entrando al cenáculo se encuentra la comitiva de los apóstoles encabezados por san Pedro (Il. 76), los cuales se encuentran hincados y en profundo arrepentimiento por haber carecido de valor para acompañar a Cristo en la cruz. El texto de la Mística ciudad de Dios lo relata así:

Entró Pedro el primero y solo a la presencia de la Madre de la gracia y arrojándose a sus pies dijo con gran dolor: Pequé, Señora, pequé delante de mi Dios, ofendí a mi maestro y a vos. No pudo hablar otra palabra, oprimido de la lágrimas, suspiros y sollozos que despedía de lo íntimo de su afligido corazón. [...] Hizo oración y alentó al apóstol confortándole en la esperanza y acordándole las obras y misericordias que el Señor había hecho con los pecadores reconocidos, y la obligación que él tenía como cabeza del colegio apostólico para confirmar con su ejemplo a todos en la constancia y confesión de la fe. Y con estas y otras razones de gran fuerza y dulzura confirmó a Pedro en la esperanza del perdón. Entraron luego los otros apóstoles en la presencia de María santísima y postrados también a sus pies le pidieron perdonase su cobardía y haber desamparado a su hijo santísimo en su pasión. Lloraron todos amargamente su pecado, moviéndoles a mayor dolor la presencia de la Madre llena de lastimosa compasión, pero su semblante tan admirable les causaba efectos de contrición de sus culpas y amor de su Maestro.¹⁹⁶

La extensa cita nuevamente da pie al sentimiento de expiación que buscaban estas narraciones pintadas en las que el espectador se sentía como uno de los apóstoles: avergonzado y arrepentido porque a causa de su cobarde actitud frente al pecado había abandonado a Cristo. Es en esta última escena del núcleo cuando se hace presente el consuelo de María, a quien estaba consagrada la capilla: sobre esto me detendré más adelante. El último plano presenta una vista alejada del calvario, donde cuatro ángeles, a modo de adoradores sacramentales, custodian la tumba de Cristo en pos de la resurrección, esperanza latente en los fieles después de la contrición y la calamidad, misma que azotaba a los pobladores de san Juan Acatzingo.

¹⁹⁶ Ágreda, *Mística ciudad*, 1066-1067.

Il.76.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La Virgen en el cenáculo consolada por los apóstoles* (detalle de los apóstoles), 1778, Capilla de Nuestra Señora de los Dolores, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.76

El sentido de la contrición en tiempos de crisis

La época en que Antonio Rojano Mudarra materializó la empresa de ornamentar la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, con los enormes lienzos de Zendejas (1775-1778), se caracterizó por una crisis profunda en el curato de Acatzingo, propiciada por las malas circunstancias de la tierra y, sobre todo, por las constantes enfermedades y epidemias que asolaron a su población durante toda la segunda mitad del siglo XVIII. Desde el año de 1737 la localidad ya había sufrido una epidemia que había diezariado considerablemente a la población, elevando la cifra a 3,246 muertos.¹⁹⁷ En la cuestión agrícola, existió una mala racha en todos los meses de octubre en el largo periodo que va de 1769 a 1810, especialmente en los años de 1773 a 1774 en que hubo mala cosecha, y en el año que va de 1784 a 1785 que se perdió en su totalidad.¹⁹⁸

Gran cantidad de enfermedades mortales tuvo que enfrentar Acatzingo en el largo periodo en que Rojano se desempeñó como su párroco. En el año de 1761 hubo un brote de viruela y en el de 1762, en que Rojano llegó al curato, una epidemia de matlazáhuatl infectó a la población. El ambiente catastrófico debió haber impresionado al recién llegado cura, pues en el libro de gobierno, de noviembre de ese mismo año, anotó los entierros de indios cuando estaba “abrasando la feligresía el mal epidémico del Matlazahuatl”.¹⁹⁹ La etapa de enfermedades que se dio durante esta década culminó con una epidemia de rubeola en 1768;²⁰⁰ es probable que Acatzingo fuera un lugar especialmente susceptible a estos males al ser un lugar de paso y transitar por él varios viajeros y arrieros, quienes podían contagiarse y transmitir fácilmente este tipo de enfermedades.

Probablemente la prueba más difícil que debió enfrentar Rojano al lado de su feligresía se dio en la década de 1770 a 1780, en los que Acatzingo alcanzó uno de sus dos índices más altos de defunción en el siglo XVIII.²⁰¹ Entre los años de 1773 y 1775 brotó nuevamente la peste del matlazáhuatl de manera voraz y aniquiladora;²⁰² tan solo en el año intermedio de 1774 murieron 1895 indígenas,²⁰³ una quinta parte de los habitantes en todo el territorio parroquial. Fue dentro de este contexto en que el párroco decidió mandar a hacer los dos primeros lienzos de la pasión de Cristo para la capilla de Nuestra Señora de los Dolores, probablemente como un ejemplo a la población para soportar el dolor, al tiempo de implorar a la Virgen la salud del curato que él gobernaba, especialmente de los indígenas que en su mayoría lo poblaban.

¹⁹⁷ Calvo, *Acatzingo*, 28.

¹⁹⁸ Calvo, *Acatzingo*, 64.

¹⁹⁹ Calvo, *Acatzingo*, 99.

²⁰⁰ Calvo, *Acatzingo*, 64.

²⁰¹ Calvo, *Acatzingo*, 38.

²⁰² Calvo, *Acatzingo*, 64.

²⁰³ Calvo, *Acatzingo*, 67.

Esta súplica pictórica conllevaba un mensaje edificante para la población de Acatzingo, ya que como se ha dicho el conjunto pasionario perseguía inducir una actitud de penitencia y contrición, misma que se hacía necesaria en tiempos de enfermedad. A través del arrepentimiento sincero de los pecados y faltas cometidos a Dios, la población buscaba el cese de la epidemia y la ansiada salud. Tan sólo en 1774, como ya se hizo referencia, murió una quinta parte de la población, esta situación extrema pudo haber detonado que Rojano planteara la idea de redecorar la nave de la capilla como medio para agradar a Dios y hacer que la población entrara en una fase de contrición, buscando a través de la purificación del alma la salud del cuerpo. El sermón debió ser uno de los instrumentos clave que, en comunión con la imagen, generara el arrepentimiento y la reflexión profunda de los pobladores de Acatzingo, pues por este medio el padre espiritual del pueblo se comunicaba ampliamente con su grey, dictándole el buen camino para el cese de la ira divina y la salvación del alma. La fusión entre pintura y sermón como instrumento de retórica es materialmente palpable en Acatzingo, puesto que junto a la pintura del *Encuentro de Cristo con su madre* se encuentra empotrado el púlpito, mueble desde el cual el clérigo exhortaba a los fieles. Valdría la pena en un futuro encontrar algún sermón poblano que hable de la pasión de Cristo o de Nuestra Señora de los Dolores, el cual permita ilustrar cómo era el funcionamiento en conjunto de la palabra con la imagen, logrando con ello una persuasión mucho más efectiva y emotiva.

Es bajo este contexto que algunos de los momentos representados por Zendejas cobran singular relevancia bajo los ojos de la enfermedad. La idea de María acompañando en su pasión y muerte a su hijo debió haber despertado sentimientos profundos de empatía sobre las madres de la población. En ese mismo sentido, la próxima escena de las mujeres de Jerusalén dentro del cuadro del Via Crucis debió recordar la sentencia exclamada por Cristo:

Hijas de Jerusalén, no queráis llorar sobre mí, sino llorad sobre vosotras mismas y sobre vuestros hijos; porque días vendrán en que dirán: Bienaventuradas les estériles, que nunca tuvieron hijos, ni les dieron leche de sus pechos. Y entonces comenzarán a decir a los montes: Caed sobre nosotros; y a los collados, enterradnos. Porque si estas cosas pasan en el madero verde, ¿qué será en el que está seco?²⁰⁴

La muerte y la desolación que privaba en Acatzingo debió haber hecho que las palabras divinas resonaran como taladro en los habitantes de la población, mismos que acudían en torno a la madre Dolorosa para obtener consuelo y salud. En ese tono debió haber sido profundamente elocuente la escena de la Virgen consolando a los apóstoles. Probablemente en aquellos hombres la población se vio a sí misma arrepentida de sus faltas, suplicando el perdón a Cristo y María para recibir el consuelo de la salud. Si bien este cuadro fue realizado hasta el año de 1778, es necesario mencionar que para el siguiente, del año de 1779, una nueva epidemia volvió a asolar Acatzingo cobrando la muerte de 454 indígenas.²⁰⁵

Múltiples intenciones en torno a los cuadros

Aunque la función de los lienzos persigue claramente la meditación en torno a la pasión de Cristo, así como la búsqueda del consuelo y la expiación de los pecados en tiempos de crisis, su intencionalidad radica en una serie de razones multifactoriales. En primer lugar, se tiene a un párroco que inquiere continuamente su promoción al cabildo catedralicio, corporación a la que intentó entrar una considerable cantidad de veces. Como ya se ha explicado antes, a través de las obras materiales que ejecutó tanto en la parroquia como en las capillas de la Soledad y de los Dolores, por lo que debió buscar la acumulación de méritos con el fin de que sus pretensiones se hicieran realidad.

Finalmente, las malas cosechas y las epidemias debieron afligir el corazón de Rojano, padre espiritual de la población, quien buscó el consuelo y auxilio divino sobre Acatzingo a través de los lienzos consagrados a la Virgen Dolorosa, ello a la par de infundir una actitud edificante sobre su rebaño. Al parecer, en el lienzo de *El descendimiento de Cristo*, Rojano decidió dejar una velada muestra de su preocupación por el pueblo: atrás de la figura de la Virgen dolorosa se observa el rostro de un personaje sutilmente remarcado por Zendejas a través de un contorno negro.

²⁰⁴ Ágreda, *Mística ciudad*, 1021.

²⁰⁵ Calvo, *Acatzingo*, 43.

Este hombre, que parece observar afligido el cadáver de Cristo, presenta el mismo semblante que Antonio Rojano tiene en su retrato, conservado en Acatzingo. Probablemente este sensible gesto haya sido una reflexión misma en torno a la muerte, la cual había presenciado no solamente con sus feligreses, pues el mismo año de 1778 en que se hizo el lienzo murió su hermano, Nicolás Rojano, quien había sido un modelo a seguir para Antonio. Es así como el cura se encontraba en la pintura de una manera similar a la que se hallaba en la realidad: contemplando a la muerte y rogando a Dios, fungiendo como su mediadora la misma Virgen de los Dolores.

Finalmente, creo que la pretensión de un ascenso dentro de su carrera clerical tampoco debió contraponerse con sus dotes de buen pastor, al contrario, el énfasis puesto en las obras materiales –probablemente con fines de promoción– debió impulsarlo a crear el ciclo pasionario en tiempos del matlazáhuatl. Por otro lado, habría que plantearse si los intentos de Rojano por ingresar al cabildo, y con ello abandonar Acatzingo, podrían deberse a la mala situación que se vivía dentro del curato en cuanto a la salud física. Hay que destacar que, desde su llegada en 1762, enfrentó la primera peste del matlazáhuatl. Si bien pudo ser un pastor celoso con su grey, lo cierto es que durante todo su periodo como párroco presentó continuamente su relación de méritos –cada vez más grande– con el fin de obtener alguna de las canonjías magistral, penitenciaria y doctoral. Dentro de su magisterio como párroco siguió enfrentando la calamidad, pues en el año de 1785 fue encargado por el obispo Victoriano López Gonzalo para comprar la mayor cantidad de maíces sobrantes durante la crisis agrícola de ese año.²⁰⁶ También encaró una nueva serie de fiebres que diezmaron la población de Acatzingo entre los años de 1784 y 1786.²⁰⁷ Justo el 20 de octubre de este último año se acabó de construir el magnífico comulgatorio de plata que se encuentra en la capilla de la Dolorosa, en el cual se asienta su término “siendo cura y rector el señor doctor Antonio Roxano y Mudarra”. En 1788 Rojano finalmente fue promovido al cabildo catedralicio y cuatro años después murió en la capital del obispado, habiendo dejado su mayor legado en el curato de Acatzingo.

²⁰⁶ Manuel Antonio Valdés, *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España desde principios del año 1784* (México: Felipe de Zuñiga y Ontiveros, s/f), 463.

²⁰⁷ Calvo, *Acatzingo*, 64.



Capítulo III

La capilla de Nuestra Señora de la Soledad

La capilla y su cofradía



La capilla y su cofradía

La documentación albergada en el archivo de la parroquia no deja claras las fechas de creación de la cofradía ni del levantamiento de la capilla; gracias a una mención hecha en 1792 por José Tamiz de Arteaga, párroco que gobernó Acatzingo después de Rojano Mudarra, sabemos que la capilla se construyó con los bienes que legó José María de Villegas, fundándose posteriormente la cofradía.²⁰⁸ El libro de gobierno que se conserva de dicha congregación arranca en 1773; es a partir de ese año que se tiene información del culto a Nuestra Señora de la Soledad.

Los registros de descargas de la cofradía muestran que ya desde el citado año de 1773 la capilla estaba en un proceso profundo de mejoras y ornato, tal vez porque en ese entonces comenzaba su construcción o porque sufría un proceso grave de deterioro. Los gastos registrados aluden a cuestiones fundamentales para el espacio, por ejemplo: en 1775 se gastaron siete pesos por catorce cuartones que se compraron para techar un cuarto de la sacristía; en 1777 se pagaron 20 pesos por el monto de cuarenta tablones que “se trajeron de San Andrés” para entablar la capilla; en 1777 se dieron 6 pesos para cal que se compró para tapar goteras, echar una “lechada” a las bóvedas del camarín y la sacristía y remendar las paredes de la iglesia; finalmente, en 1778 se erogaron 45 pesos por 20 docenas de vidrios para las ventanas.²⁰⁹ Todos estos procesos hacen pensar en una obra que se está erigiendo o componiendo de sus cimientos.

Es en esta capilla donde se aprecia de manera más clara la visión estética de Antonio Rojano, así como su habilidad de administrador financiero, pues los registros de carga y descarga reflejan en todo momento la intervención del párroco en la toma de decisiones, señalando gran cantidad de veces que ciertos pagos, sobre todo los más onerosos, se hacían por orden del clérigo. También resalta el control escrito de la economía, pues de manera puntual, más que en cualquier otro libro de cofradía de Acatzingo, se registraron los pagos de manera desglosada; en ese sentido, los inventarios también resultan exhaustivos y descriptivos, gracias a lo cual se puede conocer tanto su aspecto interior en la segunda mitad del siglo XVIII, como el proceso material y económico que conllevó su ornamentación.

Los inventarios comienzan enlistando el colateral principal, dedicado a Nuestra Señora de la Soledad (Il. 78); la imagen tutelar poseía algunas alhajas como una corona imperial de plata “con algunas partes de lo cincelado ahumado en oro”; una toca de cambray con un hilo de perlas finas y ordinarias en el círculo del rostro; otras joyas de perlas también finas y ordinarias; un rosario de piedras azules engastadas en oro y un listón de tela negro que servía como cingulo y que remataba con dos angelitos de plata. Para el año de 1774 se tienen registrados varios pagos referentes a la escultura: 4 pesos y seis reales por platear y dorar el trono de la Virgen, 5 pesos por el encarnado de su cabeza y manos, 7 reales al carpintero para colocar su cabeza y 72 pesos y dos reales por la corona imperial que portaba; cabe destacar que ese año también se mandaron a hacer varios vestidos para dicha escultura.²¹⁰ Se desconoce si la imagen era nueva y por eso se mandó a encarnar o más bien se trató de una renovación.

La talla está colocada hasta la actualidad en un retablo dorado (Il. 79), que en las épocas de los inventarios estaba ornamentado con las esculturas de San Joaquín, Santa Ana, San Juan evangelista (Il. 80) y Santa María Magdalena (Il. 81); de dicho conjunto solo se conservan en la actualidad las dos últimas, colocadas en el segundo cuerpo del colateral. El mismo año de 1774 se tiene el registro de los 72 pesos que se pagaron al escultor por dorar y estofar las imágenes de San Juan y María Magdalena, junto con la de San José que se encontraba en el otro retablo, así como el pago de 7 pesos por traerlas desde Puebla; en 1782 se registró otro cobro de 14 pesos para encarnar nuevamente ambas tallas, en compañía de un Ecce Homo, por haber quedado “muy coloradas”. En cuanto a las desaparecidas esculturas de San Joaquín y Santa Ana, se sabe que en 1781 se pagaron 35 pesos por el costo de ambas piezas, asentándose que al maestro también se le habían dado, probablemente como parte del pago, las dos antiguas que tenía el colateral; también se tiene el registro de los 28 pesos que costó encarnarlas y estofarlas, así como el pago por las dos peanas en que se encontraban.

Il. 77.- Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il. 78.- Autor desconocido, Retablo mayor, ca. 1773, talla en madera dorada, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²⁰⁸ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²⁰⁹ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²¹⁰ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.



Il.79



Il.80

Il.79.- Autor desconocido, *Nuestra Señora de la Soledad*, ca. 1774, talla en madera policromada y encarnada, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.80.- Autor desconocido (círculo de los Cora), *San Juan Evangelista*, ca. 1774, talla en madera estofada, policromada y encarnada, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.81.- Autor desconocido (círculo de los Cora), *Santa María Magdalena*, ca. 1774, talla en madera estofada, policromada y encarnada, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.82.- Autor desconocido, *Nuestra Señora de Belén*, Siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.81



Il.82

El retablo finalmente contaba con una cruz grande de madera, un lienzo del Divino Rostro en su marco de madera y otro cuadro de Nuestra Señora de Belén, que originalmente estaba en la sacristía y después se pasó a este sitio;²¹¹ probablemente esta última sea la que se encuentra, ya muy repintada, en las dependencias de la parroquia (Il. 82).

El siguiente colateral es el dedicado a Jesús Nazareno, que en aquella época era llamado “Señor del Pueblo” (Il. 83). Esta imagen contaba con una pequeña cofradía de recursos modestos, como lo muestra el inventario de bienes y alhajas que levantaron en 1762, integrado únicamente por 7 arrobas de cera, un plato para pedir limosnas de madera, una túnica blanca, unas potencias de plata, una cabellera del Cristo, una cajita donde se guardaba la limosna y 40 pesos en reales, mismos que estaban ahorrando para dorar el colateral de su tutelar; en el año de 1765, Antonio Rojano dio instrucción a la cofradía para que ese dinero fuera ocupado para hacer una nueva túnica a la imagen, misma que ya es asentada en el inventario de 1766.²¹²

A pesar de la sencillez de la congregación, es notorio que trabajaron para aumentar y mejorar sus bienes de una manera notable, como se observa en el inventario de alhajas y bienes que se entregó el 14 de diciembre de 1768 a la muerte de Juan Ambrosio, mayordomo de la cofradía, por parte de sus herederos; en dicho instrumento aparece una anotación hecha anteriormente por el difunto, en la cual orgullosamente asienta “la imagen nueva de Jesús que hice yo y es de mano de Cora”.²¹³ El mayordomo de la cofradía buscó un mayor lucimiento encargando una nueva escultura con el mejor y más reputado taller de escultura del obispado, probablemente para aumentar con ello el culto y el número de cofrades, brindando un mayor prestigio social a la agrupación; por eso resulta tan significativa la anotación, pues el haber mandado a esculpir una obra de tal calidad por su propio peculio, y asentarla en el inventario con todo y autor, habla de las aspiraciones y visión de Juan Ambrosio, así como de la cofradía que encabezaba.

El colateral ha sobrevivido hasta nuestros días, desafortunadamente sin la escultura de Jesús del Pueblo que mandó a esculpir Juan Ambrosio, pues actualmente es presidido por una talla del Padre Eterno; es probable que el Cristo de Cora se encuentre ahora en otro espacio del conjunto, siendo de particular interés el Jesús Nazareno que, con muchos repintes, se conserva en la nave de la parroquia. Los inventarios refieren que en la parte superior se hallaba una imagen del Ecce Homo, misma que se mandó a encarnar nuevamente en 1782 junto a las ya referidas de San Juan y Santa María Magdalena;²¹⁴ actualmente en este espacio se observa una hermosa escultura de la Virgen con el Niño que por sus características formales y estofados parece ser una de las obras más antiguas que se conserva en Acatzingo, siendo probable situar su factura entre finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, lo cual tendrá que ser analizado por especialistas en futuros estudios (Il. 84).

En el listado también se enuncian los seis lienzos que dan un sentido narrativo al retablo y de los cuales se conservan 5, siendo probable que el sexto se halle en otro espacio del conjunto parroquial; el ciclo se encuentra firmado por el célebre artista José Joaquín Magón, maestro de Miguel Jerónimo Zendejas, quien se desempeñó como pintor de cámara del obispo Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu. La serie ilustra varios pasajes de la pasión de Cristo: en el primer cuerpo esta la representación de *La Incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás* (Il. 85), escena relatada en el libro *Mística Ciudad de Dios* escrito por sor María Jesús de Ágreda y que al parecer tuvo una repercusión devocional fuerte en el ámbito novohispano; la siguiente imagen presenta *La flagelación* (Il. 86), con la particularidad de mostrar a Jesús siendo jalado del cabello por un soldado; la narración continúa con la singular escena de *Cristo subiendo la escalera santa* (Il. 87) o escalera del palacio de Poncio Pilato para ser enjuiciado y condenado a muerte, en la obra destaca el delicado barandal que recuerda a la forja de hierro de la época virreinal; finalmente, se muestra a *Cristo siendo despojado de sus vestiduras en el monte calvario* (Il. 88). En el último cuerpo del retablo se encuentra un par de lienzos del mismo conjunto que representan a la Virgen Dolorosa con las tres Marías (Il. 89) y a San Juan con Santa María Magdalena (Il. 90).

²¹¹ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²¹² “Libro en el que se asientan las misas y fiestas que anualmente celebran en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad a Jesús Nazareno de los Naturales del pueblo y cabecera de Acatzingo” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²¹³ “Libro en el que se asientan las misas y fiestas que anualmente celebran en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad a Jesús Nazareno de los Naturales del pueblo y cabecera de Acatzingo” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²¹⁴ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.





Il.84

Il.83.- Autor desconocido,
Retablo del Señor del Pueblo,
ca. 1762, talla en madera
dorada, Capilla de Nuestra
Señora de la Soledad,
Parroquia de San Juan
Evangelista, Acatzingo.

Il.84.- Autor desconocido,
La Virgen con el Niño, siglo
XVI-XVII, talla en madera
estofada, policromada
y encarnada, Capilla de
Nuestra Señora de la
Soledad, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.85.- José Joaquín Magón,
*La incómoda posición de
Cristo en la cárcel de Caifás*,
mediados del siglo XVIII,
óleo sobre tela, Capilla
de Nuestra Señora de la
Soledad, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.85



Il.86

Il.86.- José Joaquín Magón,
La flagelación, mediados del
siglo XVIII, óleo sobre tela,
Capilla de Nuestra Señora de
la Soledad, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.87

Il.87.- José Joaquín Magón,
*Cristo subiendo la Escalera
Santa*, mediados del siglo
XVIII, óleo sobre tela,
Capilla de Nuestra Señora de
la Soledad, Parroquia de San
Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.88. - José Joaquín Magón,
*Cristo siendo despojado de
 sus vestiduras*, mediados del
 siglo XVIII, óleo sobre tela,
 Capilla de Nuestra Señora de
 la Soledad, Parroquia de San
 Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.88

Il.89. - José Joaquín Magón,
*La Virgen acompañada de
 María Salomé*, mediados del
 siglo XVIII, óleo sobre tela,
 Capilla de Nuestra Señora de
 la Soledad, Parroquia de San
 Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.89



Il.90.- José Joaquín Magón, *San Juan y Santa María Magdalena*, mediados del siglo XVIII, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.90

El último colateral está dedicado a San José (Il. 91), mencionándose en los inventarios su escultura con corona imperial de plata ahumada en oro, vara de plata y Niño Jesús con sus potencias del mismo metal; cabe destacar que esta pieza es la que en 1774 fue mandada a encarnar y a estofar junto a las de San Juan y Santa María Magdalena (Il. 92). En el segundo cuerpo del retablo se enuncia una Inmaculada Concepción con su corona de plata y al pie del altar una imagen de Nuestra Señora del Tránsito con su corona, palma y “cacilitos” de plata;²¹⁵ esta última escultura ya no se encuentra en la capilla y actualmente ha sido reemplazada con un ánima del purgatorio. El conjunto era completado con 6 pinturas de la vida de San José, de las cuales se conservan cinco; los cuadros muestran una factura popular y representan *Los desposorios de María y José*; *El nacimiento de Cristo*; *La huida a Egipto*; *El taller de Nazareth* y *La muerte de San José*.

Los colaterales de Jesús Nazareno y San José se encontraban en mal estado para el año de 1782, pues se registran los pagos de 1 peso por clavos para remendarlos y 20 pesos que se dieron al maestro tallador por la compostura de molduras que les faltaban; ese mismo año también se desembolsó la fuerte cantidad de 1125 pesos para dorar ambos retablos, asentándose en el libro que dicho precio había sido ajustado por el cura, es decir, Antonio Rojano.²¹⁶

²¹⁵ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²¹⁶ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

Il.91.- Autor desconocido, *Retablo del señor San José*, segunda mitad del siglo XVIII, talla en madera dorada, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.92.- Autor desconocido, *Señor San José*, ca. 1774, talla en madera policromada y encarnada, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.93.- Autor desconocido, *Púlpito*, 1780, talla en madera policromada guarnecida con placas de piedra de Tecali, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Los inventarios prosiguen anotando la existencia del órgano, por el cual se pagó en el año 1780 la cantidad de 300 pesos y el púlpito. El caso específico del púlpito resulta relevante (Il. 93), pues tenemos un desglose muy exacto de todos los procesos que implicó su elaboración en 1783: en primer lugar se tienen los 20 pesos que se le pagaron al maestro Gaspar por su hechura, así como por las peanas de San Joaquín y Santa Ana; 10 pesos que se le dieron al “tecalero” que cortó el tecali para guarnecer el mueble, especificando que había un tanto de esta piedra que ya tenía la cofradía; 8 pesos que se otorgaron al maestro tallador para pagar a 16 indios que lo llevaron a Acatzingo; 10 pesos que costó asentar el mueble y colocar el tornavoz; finalmente, 33 pesos que se pagaron al maestro dorador por dorar el púlpito y las molduras del tornavoz.²¹⁷

Entre las imágenes que se resguardaban en la sacristía, se encontraban la antigua escultura del Señor del Pueblo y una Dolorosa de lienzo que pertenecían antiguamente al colateral de Jesús Nazareno; un Justo Juez también de pintura dentro de su baldaquín dorado y un crucifijo. Llama la atención poderosamente la referencia a un lienzo del Tránsito de la Virgen, otro de Nuestra Señora de las Angustias y dos del infierno que pertenecían a “la santa casa de ejercicios”;²¹⁸ desgraciadamente no se ha encontrado documentación que nos hable de la existencia de una casa de ejercicios espirituales en Acatzingo, pero la referencia resulta sumamente sugerente. De las obras mencionadas es posible que el cuadro del tránsito sea el mismo que se resguarda en el camarín de Nuestra Señora de los Dolores, cuya exquisita factura es cercana al trabajo del referido Miguel Jerónimo Zendejas, mostrando una composición idéntica al que se conserva con el mismo tema en el camarín de la parroquia de San José, en Puebla (Il. 94).



Il.91



Il.92



Il.93

²¹⁷ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²¹⁸ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.



Il.94

Finalmente, el camarín de Nuestra Señora de la Soledad contaba con una bella ornamentación presidida por un colateral dedicado a San Miguel arcángel, el cual se encontraba sin dorar, y que contenía 5 cuadros de santos mártires; también se tiene registro de un apostolado de lienzo con sus doce marcos dorados y una imagen del Justo Juez de pintura, con su marco de madera “pintado de gateado” y sobrepuestos dorados.²¹⁹ De esta riqueza lo único que se conserva es el lienzo principal de San Miguel, que sirve como puerta del nicho de la Virgen (Il. 95). La imagen del arcángel como acceso a la imagen mariana tiene un sentido teológico, ya que gracias a las revelaciones del Apocalipsis de san Juan es tenido como el protector celeste de María, llegando al punto de considerársele como su propio Ángel de la Guarda “desde el momento de su concepción”. Este motivo también fue reforzado políticamente desde la Corona, ya que el príncipe angélico era el protector de los monarcas españoles quienes, a su vez, promovieron incesantemente el dogma de la Inmaculada Concepción.²²⁰ El bello lienzo es salido del pincel de Zendejas, quien repitió la composición en otras dos obras resguardadas en el altar del perdón de la Catedral de Puebla y en el templo del Sagrado Corazón de la misma ciudad.

El empeño y dirección artística del párroco Antonio Manuel Rojano Mudarra son notorios en algunas de las anotaciones referentes a pagos, como el hecho de haberse mandado a encarnar nuevamente las esculturas de San Juan, Santa María Magdalena y el Ecce Homo por haber quedado “muy coloradas”; el ajuste que hizo el mismo cura con el dorador para acordar el precio del dorado de los colaterales de Jesús Nazareno y de San José o el apunte que hace el mayordomo para el pago de los lienzos que ejecutó Zendejas para la capilla, donde pide que “el señor cura le conste y tenga presente”; sobre este último punto profundizaré al hablar de la serie de la pasión de Cristo.

Il.94.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *El tránsito de Nuestra Señora*, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.95.- Miguel Jerónimo Zendejas (atribuido), *San Miguel Arcángel*, segunda mitad del siglo XVIII, óleo sobre tela, Camarín de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²¹⁹ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²²⁰ Rosario Inés Granados, “Una travesía con olor a Yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac” en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, coord. Jaime Cuadriello (México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001), 214.

²²¹ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.



Los onerosos gastos que la cofradía destinó al embellecimiento de la capilla llamaron la atención de las autoridades episcopales, pues en el mismo libro de cargas y descargas se conserva la anotación borrosa que hiciera el obispo Victoriano López Gonzalo durante su visita en 1776, donde asienta que la asociación había hecho gastos extraordinarios a su libre arbitrio, ordenando que dichos pagos no pasaran de los 50 pesos. Seguramente esta instrucción estaba encaminada al mayor control económico que la Corona quiso aplicar a las cofradías, como ya se había mencionado anteriormente. En el año de 1777 es notoria la disminución de gastos; sin embargo, en 1778 se encuentra el pago de 20 reales a Francisco Dávila por el trámite que hizo ante la secretaría del obispo para la licencia de gastos extraordinarios. Todavía en el año de 1779 se anota que José Francisco y Gregorio, prebendado de la Catedral, solicitó las cuentas de la cofradía de la Soledad, pues por orden del obispo éstas deberían de entregársele para su revisión cada dos años. Al parecer las restricciones fueron vencidas, pues en 1780 Antonio Rojano solicitó el pago de jornales a los cofrades deudores, mencionando que con la correspondiente licencia del prelado se procedería a “asear y componer” la capilla por estar necesitada de “reparos y adornos”.²²¹ Nuevamente en este caso es notorio el esfuerzo, la estrategia y el control administrativo que ejerció Rojano para poder llevar a cabo la empresa de embellecimiento de la capilla.

La serie de la pasión de Cristo de la capilla de la Soledad (1785-1788) / Antecedentes

La capilla de Nuestra Señora de la Soledad presenta en su interior una rica decoración pictórica que se apodera de los muros de la nave y de los laterales del altar. El conjunto está consagrado a narrar la vida de Cristo a través de una selección de pasajes que enfatiza su pasión y muerte, esto en tono con la advocación mariana que le da titularidad al mencionado recinto. La idea de colocar algunas escenas de la vida de Cristo en una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Soledad debe aludir al acto reflexivo y melancólico que supuestamente María ejecutaba constantemente después de la muerte de su hijo. Como prueba de la extensa literatura que da cuenta de dicha tradición la da Pedro Ribadeneyra en su *Flos Sanctorum*, quien menciona:

Finalmente, después de Christo muerto, padeció María su Soledad, y despues de resucitado, quando meditaba su Pasion, que seria frequentemente, aun sentia los filos de la espada de Simeon, que no quiso perdonar su alma, hasta que subio a los Cielos. Y en este sentido se puede entender lo que dize San Buenaventura, y algunos Doctores, que fue mayor el dolor de M A R I A, que el de Christo; lo cual no se ha de entender absolutamente, porque entendido asi, es mucho mayor el de el Hijo; sino en cierta manera en quanto tuvo algunas circunstancias el dolor de Maria, que no tuvo el de Christo, como son la mayor duracion, y padecer algunas penas, que Christo no padeció, como acabamos de decir.²²²

Bajo esta premisa, se puede entender la decoración pictórica de la capilla como un juego mnemotécnico que permite al espectador internarse dentro de la psique y el corazón de María, configurándose las pinturas como una suerte de *imago mentis* de carácter simbólico, almacenadas en la mente de la Virgen y repasadas continuamente por ella mediante el ejercicio de la memoria y la reflexión para finalmente despertar la emotividad, materializada gracias a la utilización correcta de la gestualidad y del color como instrumentos expresivos. A través de la presencia de los cuadros el espectador es invitado a revivir –en imitación a María– algunos pasajes de la vida de Cristo, haciendo especial énfasis en los correspondientes a su pasión.

Gracias al libro de cargas y descargas de la cofradía de la Soledad tenemos la certeza de que los cuadros fueron realizados por Miguel Jerónimo Zendejas, pues dentro de sus páginas encontramos varios pagos a su nombre. El primero de ellos se hizo en 1785, en que “por orden del señor cura” se ministraron 140 pesos al pintor don Miguel Jerónimo Zendejas a cuenta de la obra que estaba realizando en la capilla; ese mismo año también se desembolsó la cantidad de 10 pesos y 4 reales al carpintero por la hechura de bastidores y por los marcos que llevarían “los cuatro lienzos grandes” y “uno chico” que se estaban haciendo. Para 1786 se anota un descargo de cincuenta pesos que en dos ocasiones se le dio al “maestro Zendejas” a cuenta de la obra que estaba realizando, mismos que se unían con los 140 pesos que tenía recibidos; al final se anota que al “señor cura le conste y tenga presente”.

²²² Pedro de Ribadeneyra, *Flos Sanctorum. Segunda parte en que se contienen las vidas de los santos que pertenecen a los meses de febrero, marzo, y abril* (Madrid: Imprenta Real, 1716), 444-445

Posteriormente se registró el gasto de tres pesos y seis reales que se dieron al carpintero para continuar con la labor de los marcos, mencionando que se asentaba “esta razón para gobierno del señor cura”. Finalmente, en 1788 se asentó el pago de un peso y cuatro reales que costó el alquiler del caballo y mozo que fueron por el pintor para llevarlo de Puebla a Acatzingo, así como otros dos desembolsos: uno de veinte pesos que se le debían por los lienzos del camarín y otro de 50 pesos a cuenta de la obra que realizaría en la sacristía.²²³

De las mencionadas anotaciones quisiera destacar como el párroco Antonio Rojano es referido en los pagos, haciéndole constar por el mayordomo que se habían ejecutado; esto hace pensar en la importancia que el ciclo pictórico tenía para cura dentro de la ornamentación de la capilla. Otro punto interesante es que, a diferencia de los desconocidos artistas que intervinieron en el proyecto de decoración, el nombre del pintor es asentado todas las veces, probablemente por la familiaridad que tendrían con él o la exigencia de Rojano por que las obras pictóricas fueran realizadas por Zendejas; también resulta interesante el pago por el traslado del artista a Acatzingo, aunque no se pueda estipular si dicho viaje fue para coordinar la colocación exacta de las obras y hacerles retoques por algunos accidentes que pudieran sufrir en su camino desde Puebla, o si fue para tomar medidas y otras diligencias encaminadas hacia los nuevos proyectos pictóricos que emprendería en la capilla.

Después del año de 1788, Antonio Rojano dejó su curato para ocupar una de las canonjías de la Catedral, coincidiendo esto con el último pago que se le hizo a Miguel Jerónimo Zendejas, a pesar de los 50 pesos que se le habían dado a cuenta de futuros cuadros; esto nos habla de la relación clientelar, y tal vez amistosa, establecida entre Rojano y Zendejas, misma que se reflejaba en la factura de bellas obras que hasta la fecha engalanan el conjunto parroquial de Acatzingo. Cabe destacar que, después de Rojano, el curato fue ocupado por José Tamiz de Arteaga, sacerdote con quien también tuvo vínculos de trabajo cuando era párroco de san Juan de los Llanos, pues se tiene registro de que en el mes de octubre de 1787 entregó dos cuadros de *La visitación de la virgen a su prima Santa Isabel* y de *El bautismo de Cristo* para los muros laterales del altar mayor, dedicado a San Juan Bautista.

Bajo el título “Costo de los dos lienzos colocados en los lados del transepto”, el documento parroquial permite conocer cómo se transportaron y montaron las obras. Dentro de la lista se refiere lo siguiente: el pago a “Dn. Zendejas” por dos lienzos con todo y “cotenze” en 225 pesos; el de un grupo de indios que ganaron 5 pesos por llevar hasta San Juan de los Llanos los lienzos enrollados; el pago de 5 pesos y 6 reales por una solera; 6 cuarterones y 6 vigas de madera para la hechura de los bastidores y los marcos; el estipendio de 26 pesos al maestro Juan Huerta por la factura de los mencionados bastidores y marcos; el pago de 28 pesos al maestro José Manuel por colocar los lienzos y “por la cornisa” y, finalmente, el costo de las alcayatas, clavos y tachuelas de bomba que fue de 1 peso con 6 reales.²²⁴ Por esta razón sería posible que continuara con la ornamentación, aunque no venga registrada en los libros.

El ciclo pictórico

Las primeras escenas del conjunto se encuentran a la entrada al templo. Siguiendo el orden cronológico se observa la representación de *El niño Jesús perdido y hallado en el templo* (Il. 96) Esta obra esta constituida como un gran telón escenográfico: la narración se desarrolla en una magnífica iglesia de altas bóvedas, que más que emular al antiguo templo de Salomón parece recordar la magnífica catedral poblana. Cabe destacar que para este cuadro Zendejas dejó de lado la típica composición central y frontal que se había desarrollado comúnmente en dicho tema y que utiliza de base el grabado hecho por Hyeronimus Wierix. Como prueba de este modelo tradicional se pueden citar la versión de José Rodríguez Carnero que se encuentra en la capilla del Rosario; la atribuida a José Joaquín Magón en el retablo mayor de la parroquia de Santa María Nativitas, en Tlaxcala; y la que un pintor muy cercano a Zendejas (sin poder descartarse que haya salido de su propio taller) realizó en un retablo lateral del templo de San Jerónimo Aljojuca. En estas tres obras es constante la posición central de Cristo, quien observa al frente sin, aparentemente, interactuar con los doctores que le rodean.

²²³ “Libro de gobierno de la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de este Pueblo de Acatzingo y en el que constan los cabildos, elecciones de mayordomos y las cuentas de cargo y data [...]” APSJEA, sección disciplinar, serie cofradías, caja 89.

²²⁴ Data de los gastos de la Fábrica desde 1ª de Enero hasta 31 de diciembre de 1787, Archivo Parroquial de San Juan Libres, Libro de Fábrica nª 6,159.

Para el caso del lienzo de Acatzingo, Zendejas innova al colocar al Niño Jesús en el extremo superior izquierdo, formando con ello una composición lateral y abierta, generada a través de una diagonal que le confiere mayor dinamismo a la escena, al tiempo de permitir un mayor diálogo entre el protagonista y los personajes que le rodean. Cristo infante se encuentra sentado sobre una silla que ha dejado atrás el típico remate en venera o concha, ahora el modelo obedece más a las formas caprichosas y fitomorfias del estilo rococó. El mencionado asiento se encuentra dentro de un amplio dosel que se extiende hasta el primer plano –generando con ellos la sensación de un amplio telón que se descorre ante nuestros ojos– y sobre una serie de peldaños que confieren monumentalidad al personaje entronizado, marcando distancia entre la figura del Niño y del espectador. Alrededor destacan la figura de María y José, así como la de los doctores del templo representados en diversas actitudes y gestos: mientras que algunos parecen sorprendidos, un par más consulta las sagradas escrituras, probablemente con actitud de cotejar en los libros lo dicho por el infante; finalmente, el personaje más cercano a Cristo ha dejado de observar del todo el volumen colocado sobre una de sus piernas para clavar su mirada amorosa sobre el mismo Niño Jesús. Es a través de la profusa gestualidad que Zendejas parece dotar de vida a sus personajes, proponiendo una serie de movimientos y afectos que nutren la narrativa central de la escena.

El pasaje de *Las bodas de Caná* (Il. 97) también fue pintado por Zendejas dentro del ciclo de la capilla de la Soledad. Un antecedente poblano de dicho cuadro es la versión ejecutada por Manuel Marimón para la sacristía de la capilla de Jesús Nazareno. Esta muestra una composición diferente a la de Acatzingo pues opta por colocar a Cristo y a María al centro, próximos al espectador, observándose la escena desde el ángulo de la mesa en que se hallan los protagonistas en pleno diálogo. En la versión de Zendejas, alejada totalmente de la de Marimón, un telón rojo nuevamente descubre la escena, en la cual el pintor insiste en renunciar a la centralidad de los personajes principales al colocar a Jesús y a la Virgen al lado izquierdo de los consortes, quienes ocupan el centro de la obra. Para hacer un mayor énfasis en las figuras protagónicas, Zendejas carga el lado izquierdo de la composición con la imagen –en primer plano– de dos sirvientes acompañados por un par de jarros grandes de agua, en los que ocurre el milagro de la transformación del agua en vino. Esta acción fue reforzada por el pintor a través de dos líneas diagonales formadas por la postura de los sirvientes, las cuales desembocan en las figuras de Cristo (dicha línea aún más marcada por la mano de la Virgen) y de María (esta diagonal, más breve, trazada con la espalda y la nuca del personaje que está a su derecha), orientando la mirada del espectador hacia ellos al tiempo de reforzar su relevancia de una forma más sutil.

En la escena destaca el tono costumbrista –patente en la cesta con sandías y papayas cargada por el mozo o en los jarros de talavera– que ya para ese entonces era parte de la tradición pictórica poblana. Uno de los artistas que más utilizó este recurso fue Luis Berrueco, probable maestro de José Joaquín Magón, con quien aprendió y trabajó el mismo Zendejas. Una de las obras de Berrueco que recuerdan especialmente a esta escena es el *Banquete de los cinco señores* que se encuentra en la Catedral de Tula Hidalgo. La utilización de elementos que formaban parte de la vida cotidiana en algunos sectores novohispanos, así como la posición de algunos personajes centrales, recuerda al lienzo de Zendejas. Sin embargo, la similitud sólo queda como punto de referencia, pues en el lienzo de Acatzingo el pintor experimenta más con los planos y con la mencionada centralidad de los esposos. Las probables referencias a la obra de Berrueco también se observan en el rostro de la mujer que se encuentra en el extremo derecho. Si bien para este momento el tipo facial perfeccionado por dicho artista ya era parte del repertorio plástico de la mayoría de los pintores poblanos, lo cierto es que la inclinación de la cabeza, el arqueamiento de las cejas y la viveza de los ojos recuerdan particularmente la obra de Berruecos, al grado de parecer la copia de un rostro ejecutado por él. En el par de cuadros hasta ahora descritos se descubre a un Zendejas que busca una cierta innovación al modificar las composiciones, hacer un uso mayor de la gestualidad y explorar diversos planos, logrando con ello un mayor dinamismo y teatralidad. A la par de ello, también se le puede entender como un digno heredero y representante del ambiente artístico poblano, que sabe desarrollar, reinterpretar y explotar algunos de los recursos proveídos por sus maestros.

Il.96.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El Niño perdido y hallado en el templo*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.







Il.98

El tercer pasaje de la vida de Cristo, representado en la capilla de Nuestra Señora de la Soledad, es el de *Cristo y la samaritana* (Il. 98). En este episodio, Zendejas coloca a los personajes en primer plano y dentro de una composición más cerrada que las anteriores: el hecho de tener únicamente a dos sujetos dentro de la escena permite una mayor dimensión en las figuras, logrando con ello dotarlas de mayor relevancia y cercanía con el espectador. La imagen de la samaritana marca nuevamente un toque costumbrista dentro del cuadro, ya que su vestimenta se asemeja a la utilizada por las mujeres de la época, especialmente el detalle del moño negro en el cuello que alude a la coquetería de la moda francesa de la segunda mitad del siglo XVIII. La figura de Cristo destaca por la actitud benevolente y amorosa expresada en su quieta y dulce mirada. El modelo utilizado para esta escena formó parte del repertorio del pintor, pues fue repetido en un cuadro del mismo tema para la parroquia de San José. Como ya lo ha mencionado Lucero Enríquez, a pesar de repetir de manera idéntica la composición, Zendejas logró dar un carisma diferente a ambas obras, pues en la de San José la mirada de Cristo denota un carácter inquisitivo.²²⁵ También resalta que al abrir la composición el pintor puso una mayor distancia entre la figura de Jesús y la de la samaritana (Il. 99) e (Il. 100).

Las siguientes escenas pintadas por Zendejas se encuentran en la nave de la capilla y retoman pasajes de la pasión de Cristo agrupados en dos grandes lienzos, probablemente por la necesidad de generar una narración de carácter devocional más amplia en un espacio que no contaba con las dimensiones para dedicar un lienzo independiente por escena. La secuencia comienza con el cuadro que se encuentra a mano derecha y que retoma momentos que van desde la oración en el huerto hasta el juicio de Cristo. Cabe destacar que los pasajes se encuentran enmarcados dentro de una pantalla arquitectónica fingida que Zendejas desarrolló puntualmente a través del uso de la perspectiva, inclinando levemente la estructura pintada hacia el altar mayor de la capilla (Il. 101). El efecto logrado conduce sutilmente al espectador hacia el centro del espacio y, por lo tanto, de todo el programa iconográfico que ahí se desarrolla: la Soledad de María y la reflexión de los momentos de la vida de Cristo en unión a la Virgen.

Para realizar el enmarcamiento fingido, Zendejas se alejó de la típica estructura que emula un retablo, la cual era muy frecuente en la época como se observa en obras de José Joaquín Magón y de Miguel del Castillo, por citar un par de ejemplos. En el caso de la pintura de la capilla de la Soledad, el pintor decidió utilizar la fachada de un edificio desde el cual se observan todas las escenas. Tanto por el estilo arquitectónico seleccionado, como por la forma en que se encuentra aplicada la perspectiva, es certero proponer que Zendejas debió haberse basado –al igual que lo hizo en la bóveda del coro de Santa Rosa– en algún tratado de pintura que retomara la construcción de la perspectiva. Los volúmenes que se presentan como probable fuente intelectual son *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino y el *Perspectiva pictorum et architectorum* de Andrea Pozzo. En la primera obra se puede intuir cierta similitud con las láminas 9²²⁶ y 10²²⁷ del tomo II, mismas que explican cómo desarrollar la perspectiva arquitectónica a través del trazado de líneas y puntos de fuga, situación que permite prefigurar a Palomino como un texto formativo para el pintor. El gusto por una arquitectura más clásica y de carácter sobrio es compartida tanto por las dichas láminas como por la pintura analizada.

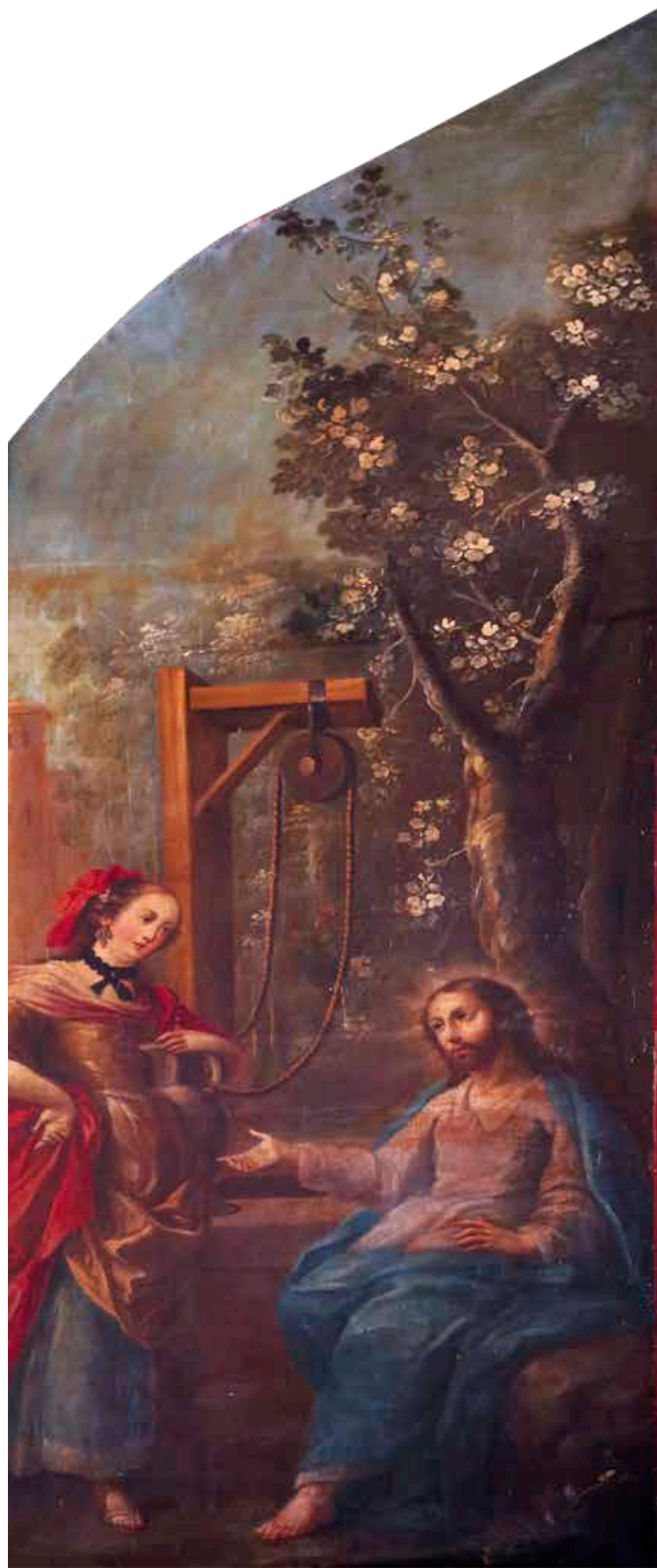
Il.97.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Las bodas de Caná*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.98.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Cristo y la Samaritana*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²²⁵ Lucero Enríquez, *Un almacén lleno de secretos*, 177.

²²⁶ Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica* (Madrid: M. Aguilar, 1947), 600.

²²⁷ Palomino, *El museo*, 622



Il.99.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La resurrección de Lázaro*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.100.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La entrada de Cristo a Jerusalén*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.





Il.101

Por otro lado, parece aún más clara la influencia visual y estilística del tratado de Pozzo en el cuadro, ya que algunos de los grabados que ilustran profusamente su obra enseñan detalladamente a construir pictóricamente algunos de los elementos utilizados por Zendejas en esta obra. Llamamos particularmente la atención las láminas 30, 31 y 33²²⁸ que hablan de la forma en que se construye una cornisa; la 39 y la 45²²⁹ que ejemplifican un edificio jónico y dórico en perspectiva y la 51²³⁰ que muestra la composición de un edificio corintio. Todas estas imágenes muestran ejemplos de arquitectura en perspectiva que resultan similares al ejecutado por Zendejas. En cuanto a la balaustrada presente en la escena superior central, existe una similar en la lámina 87²³¹ que habla de preparaciones para perspectiva en zonas superiores y bóvedas. Nuevamente la posibilidad de que Zendejas leyera a Pozzo se vuelve a materializar en una de sus obras, tanto por la selección del estilo arquitectónico como por el uso de la perspectiva, siendo necesario recordar que probablemente los propios jesuitas pusieron el libro en sus manos. También cabe destacar que para el momento en el que se realizaron los cuadros debió haber sido párroco de Acatzingo el clérigo Antonio Rojano Mudarra, quien estudió con los jesuitas en el Colegio de San Ignacio, por lo que el mismo sacerdote también pudo tener acceso o conocer la obra. La secuencia compositiva de las escenas obedece no sólo a una lectura narrativa histórica. Es probable que el pintor o el párroco buscaran colocar los pasajes en este orden para conceder centralidad y, por lo tanto, más espacio a la imagen de la flagelación, la más dramática y cruenta de todas, en consecuencia, la que más podía mover a la piedad y al arrepentimiento.

Il.101.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Escenas de la pasión de Cristo*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.102.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La oración en el huerto*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²²⁸ Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum* (Roma: Imprenta de Jacobi Komarek, 1693), 78-81, 84-85.

²²⁹ Pozzo, *Perspectiva pictorum*, 98-97 y 108-109.

²³⁰ Pozzo, *Perspectiva pictorum*, 119-120.

²³¹ Pozzo, *Perspectiva pictorum*, 193-194.



La primera de las escenas representadas es la oración en el huerto (Il. 102), misma en la que empleó un modelo que pareciera no volvió a ser utilizado por Zendejas. En las versiones del mismo tema que posteriormente realizó para la parroquia de San José y para el sagrario de la Catedral de Puebla, el pintor optó por un modelo de Cristo un poco más erguido, con la mirada a los cielos y sostenido por un ángel. En cambio, para la capilla de la Soledad, Cristo se muestra totalmente decaído y recargado sobre una piedra, sus ojos se encuentran cerrados y su boca arqueada y entreabierta. El modelo del arcángel que lo acompaña todavía no llega a ser el san Miguel que menciona sor María de Jesús en su *Mística ciudad de Dios*,²³² pero ya presenta el cáliz y la cruz que normalmente porta dentro de las otras pinturas de este pasaje realizadas por el pintor. Nuevamente la tratadística se hace evidente en esta obra, ya que el rostro de Cristo sigue puntualmente lo establecido por el pintor francés Charles Le Brun, en la Conferencia del Señor Le Brun sobre la expresión general y particular, donde describe el semblante de la tristeza de la siguiente forma:

Como ya hemos dicho, la Tristeza es un decaimiento desolador en que el alma recibe molestias del mal o de las ausencias que las impresiones del cerebro le representan. Esta pasión se muestra también por movimientos que parecen marcar la inquietud del cerebro y el abatimiento del corazón ya que los lados de las cejas se elevan más hacia el interior que hacia el exterior. Quien está afectado de esta pasión tiene las pupilas turbias, el blanco del ojo amarillento, los párpados bajos y algo inflamados, el contorno de los ojos lívido. Los orificios nasales caídos, la boca entreabierta y las comisuras hacia abajo. La cabeza parece indolentemente inclinada sobre uno de los hombros. Todo el color del rostro es plomizo y los labios pálidos y sin color.²³³

Desde la forma en que deben ser delineadas las facciones del rostro, hasta la actitud y el color, se observa que Zendejas sigue al pie de la letra los lineamientos de Le Brun. Esta circunstancia no parece extraña si atendemos que algunos otros pintores novohispanos aparentemente también lo utilizaron como fuente. Tal fue el caso de José de Ibarra, estudiado por Paula Mues, quien plantea la circulación de algunas de las múltiples ediciones de la conferencia, mismas que contienen varias estampas que ilustran la gestualidad que propone Le Brun para cada una de las pasiones.²³⁴ Otro punto para destacar en esta versión de la oración en el huerto es la ausencia del grupo de apóstoles dormidos como lo narran las escrituras. Si bien las dimensiones de la escena y la escala de los personajes no permiten abrir la composición para pintarlos detalladamente, sí existen varias versiones del tema que, a pesar de su tamaño, optan por representar parte de ellos en primer plano o bosquejarlos al fondo de la escena. Probablemente esta omisión obedezca a una intencionalidad del pintor por remarcar la atmósfera de soledad vivida por Cristo durante su agonía en el Getsemaní.

La siguiente escena es la comúnmente llamada *Incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás* (Il. 103), misma que sale de las narraciones canónicas y ortodoxas de la pasión de Jesús, pues su fuente primaria original es el texto de *La mística ciudad de Dios* escrito por sor María Jesús de Ágreda, el cual aparentemente sirvió como libro de cabecera para los pintores novohispanos desde finales del siglo XVII y principios del XVIII, como se observa en algunas obras de Juan Correa, Cristóbal de Villalpando y de Antonio de Torres. Al ser un pasaje tan particular y prácticamente exclusivo de la obra de Ágreda, vale la pena transcribirlo:

En un ángulo de lo profundo de este sótano salía del suelo un escollo o punta de un peñasco tan duro, que por eso no le habían podido romper. Y en esta peña, que era como un pedazo de columna, ataron y amarraron a Cristo nuestro bien con los extremos de las sogas, pero con un modo despiadado; porque dejándole en pie, le pusieron de manera que estuviese amarrado y juntamente inclinado el cuerpo sin que pudiera estar sentado, ni tampoco levantado derecho el cuerpo para aliviarse, de manera que la postura vino a ser nuevo tormento y en extremo penoso. Con esta forma de prisión le dejaron y le cerraron las puertas con llave, entregándola a uno de aquellos pésimos ministros que cuidase de ella.

Il.103.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La incómoda posición de Cristo en la cárcel de Caifás*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²³² María de Jesús de Ágreda, *Mística ciudad de Dios* (Quito: Editorial Jesús de la Misericordia, s/f), 936.

²³³ Charles Le Brun, *Fisiognomía de las pasiones* (Madrid: Casimiro, 2015), 73-74.

²³⁴ Paula Mues Orts, "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados" (Tesis de doctorado, UNAM, 2009), 295-342.

²³⁵ Ágreda, *Mística ciudad*, 976.



Zendejas parece seguir fielmente lo descrito por Ágreda al pintar esta escena, incluso en una parte, anterior a la citada, en la que relata que el calabozo donde se encontraba Cristo era “profundo”. Dicha sensación fue lograda por Zendejas gracias, nuevamente, al uso correcto de la perspectiva y, probablemente, a la utilización del tratado del padre Pozzo. La gestualidad de Cristo sigue, de nueva cuenta, la descripción que Charles Le Brun hizo de la apariencia de la tristeza. Esta será una constante en cinco de las seis escenas representadas en el lienzo. En cuanto a la composición y los modelos formales, a pesar de que es probable que exista un grabado que todavía no se ha localizado, es necesario advertir que en el ambiente poblano ya había un antecedente de esta obra. Las referencias más cercanas se encuentran en la versión que José Joaquín Magón ejecutó tanto en un lienzo para el convento de Nuestra Señora del Carmen, como en otro pequeño cuadro que actualmente se localiza en la parroquia de San Jerónimo Aljojuca.

Cabe destacar que, aunque Zendejas retoma la composición ya establecida para dicha escena, opta por alejarse de algunas convenciones en pos de generar un mayor dramatismo. En primer lugar, sobresale la mencionada profundidad en el calabozo, que normalmente parece esbozado y casi perdido en la obscuridad proyectada en la escena. También destaca la considerable altura en la que el pintor colocó a Cristo, ya que normalmente los artistas optaban por elevarlo unos cuantos centímetros del piso y no un par de metros como lo hizo Zendejas. Probablemente tanto la altura de Cristo como la profundidad del espacio fueron concebidos por el pintor de esta forma para generar un sentimiento de vacío. Finalmente, también extraña la ausencia de los ángeles que consuelan a Jesús y que en casi todas las versiones de esta escena aparecen, esto podría explicarse por la intención de Zendejas para mostrar a un Cristo en profunda soledad, animando a los fieles a tomar el lugar de los ángeles y consolar a Jesús a través de la oración.

El pasaje que continúa en esta narración visual resulta peculiar y nada frecuente en la pintura novohispana. Se trata de la escena en la que Cristo es conducido a ser flagelado mientras Pilato lava sus manos (Il. 104). Según los textos de Ágreda este momento se dio cuando Jesús fue presentado por segunda vez ante el procurador romano, quien trató de salvar la vida del reo inútilmente ante lo cual Pilato lavó sus manos para deslindarse del destino que los judíos decidieran para Cristo, al tiempo de mandar a azotarlo con el fin de que el castigo saciara el coraje de sus detractores. Dentro de la pintura son notables el movimiento y la postura de Cristo, quien pareciera dar un paso fuera de la balaustrada bajo sus pies, dando con ello el efecto óptico de salir del cuadro. También destaca la gestualidad de los personajes que se encuentra empujando y conduciendo a Cristo fuera de la sala; otra vez en sus rostros se hace eco de lo sistematizado por Charles Le Brun, esta ocasión en cuanto al terror:

El terror, cuando es excesivo, hace que aquel que lo reciba mantenga las cejas muy elevadas por la mitad, y los músculos que producen este movimiento fuertemente marcados e hinchados, presionados unos contra otros, descendiendo sobre la nariz que debe aparecer retraída hacia arriba, al igual que los orificios nasales. Los ojos deben aparecer abiertos por completo, el párpado superior escondido bajo la ceja, el blanco de los ojos debe estar rodeado de rojo, la pupila debe parecer como perdida, situada más cerca de la zona bajo del ojo que de la zona más alta, la parte baja de la pupila debe aparecer inflamada y lívida. Los músculos de las mejillas extremadamente marcados y colocados en la línea de cada uno de los orificios nasales. La boca totalmente abierta, y sus comisuras visiblemente marcadas. Todo estará muy marcado, tanto la parte de la frente como los alrededores de los ojos, los músculos y las venas del cuello deben estar muy tensos y visibles. Los cabellos erizados, el color del rostro pálido y lívido, como el extremo de la nariz, los labios, las orejas y el contorno de los ojos.²³⁶

Resulta curioso que Zendejas –al igual que otros pintores novohispanos– retratara con un gesto de terror a los personajes que ejecutan tormentos a Cristo. Tal vez la intención era causar una empatía con el espectador para que sintiera horror de los pecados que el mismo había cometido, y que formaban parte de los dolores y suplicios padecidos por Jesús en toda su pasión. También es posible que el rostro de “el terror” fuera el ideal para representar la maldad de los actos cometidos por los verdugos, entendiéndose con ello que los pintores novohispanos adaptaron los preceptos de Le Brun a la emotividad devocional y social de su territorio.

²³⁶ Le Brun, *Fisognomía*, 66–68.



Il.104

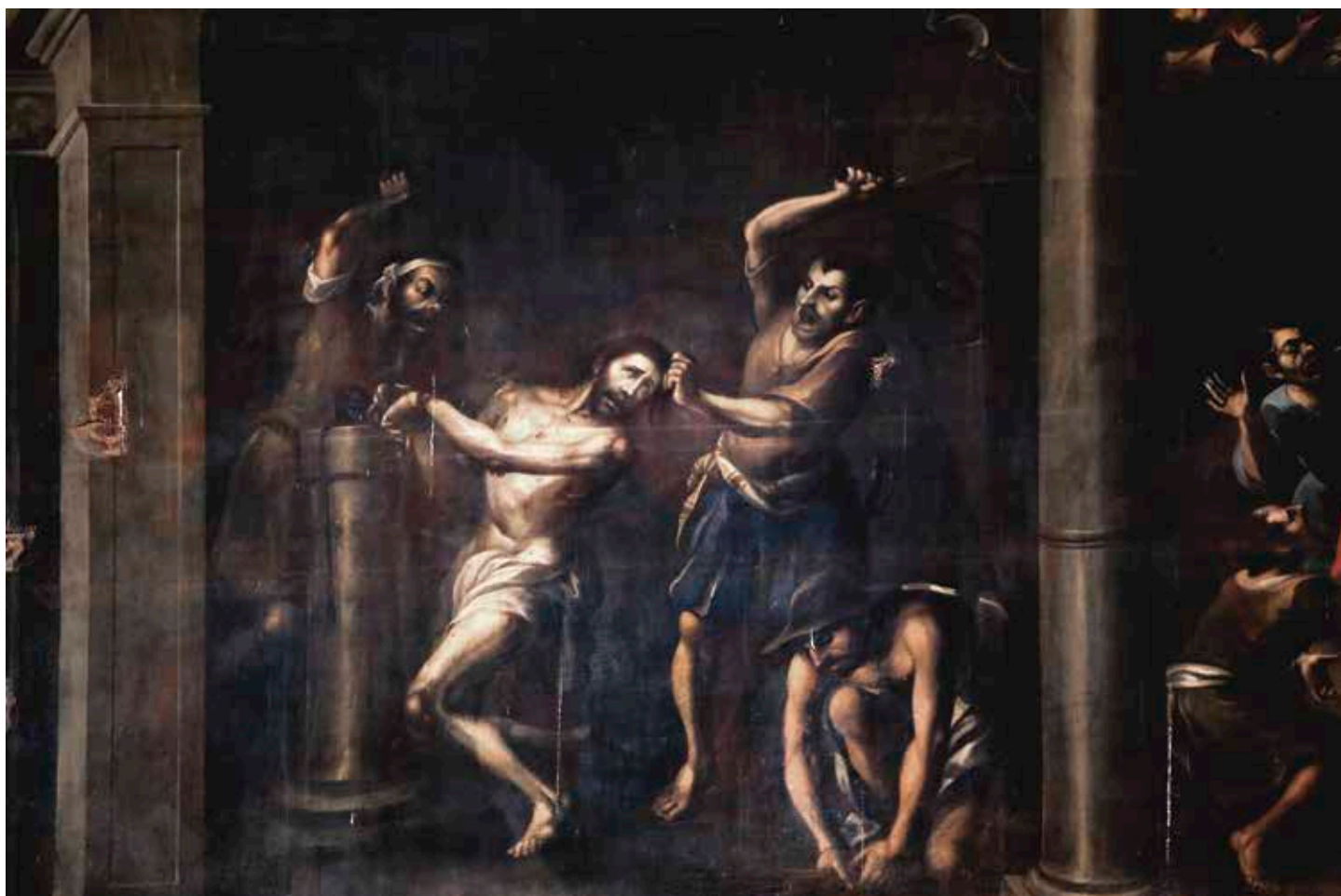
Il.104.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Cristo es conducido a la flagelación*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

La escena de la flagelación de Cristo se encuentra representada en la parte central inferior del lienzo (Il. 105). El modelo utilizado por Zendejas para este cuadro encuentra su referente en la que José Joaquín Magón realizó para la sacristía del santuario de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala, principalmente en posición de Cristo colgado de la columna y desfalleciendo, así como el gesto de colocar a uno de los esbirros en actitud de conjuntar montones de varas o ramas para azotarlo. Fuera de ello, la posición de los verdugos es modificada, aunque en ambos casos siguen los cánones de gestualidad de Le Brun propuestos para el terror. En la versión de Magón se observa un grupo de ángeles que llora piadosamente y adora la sangre derramada por Cristo, así como la presencia de la Virgen María acompañada de San Juan, todo esto en sintonía con los escritos de sor María de Ágreda. En la adaptación hecha por Zendejas todos estos personajes que ayudan a confortar a Cristo y a acompañarlo desaparecen, resaltando la intención antes mencionada de mostrar a Jesús en una plena y completa soledad durante este primer proceso de la pasión.

Dentro del campo de la gestualidad sobresale el rostro de Cristo, que por primera y única vez en este lienzo abre los ojos, mostrando en su cara las señales del dolor corporal, descritas por Le Brun de la siguiente forma:

Pero si la Tristeza está causada por algún Dolor Corporal y si este Dolor es agudo, todos los movimientos del rostro aparecerán agudizados. Las cejas que se elevan en alto, lo serán aún más que en la pasión precedente y se presionarán más la una a la otra. La pupila permanecerá oculta bajo la ceja y los orificios nasales se elevarán también de ese lado, y marcarán un pliegue en las mejillas. La boca estará más abierta que en la acción precedente y más retirada hacia atrás, formando así una especie de figura cuadrada en ese lugar. Todas las partes del cuerpo aparecerán más o menos marcadas y más agitadas según la violencia del dolor.²³⁷

²³⁷ Le Brun, *Fisognomía*, 75-76.



Il.105

La composición aquí efectuada no fue repetida por Zendejas en las otras versiones que del mismo tema realizó para la sacristía del templo de Tochtepec, donde pintó la flagelación con la figura de Cristo mirando hacia abajo en una posición erguida y mucho más estable, cerrando la composición y simplificando la representación de los esbirros que lo golpean.

La coronación de espinas es la siguiente escena dentro del recorrido del cuadro (Il. 106). Nuevamente las referencias a la tradición pictórica local se hacen presentes, en específico a las de su maestro José Joaquín Magón y su mencionada serie de la pasión que se encuentra en Ocotlán. Para esta obra Magón retomó una composición acuñada por Anton Van Dyck, la cual fue llevada al buril en varias ocasiones por grabadores como Schelte A. Bolswert y Francois Langot, convirtiéndolo en un modelo ampliamente difundido y utilizado. Zendejas debió conocer el grabado tanto en la tienda de estampas de su padre como en el taller de su maestro, aunque también la obra directa de Magón debió haber sido referente y parte del capital visual de Zendejas. También la composición central de Cristo y el verdugo que empuja la corona sobre su cabeza con una vara de madera que recuerda a la lámina 95 de la *Evangelicae Historiae* de Jerónimo Nadal, burilada por Hieronymus Wierix.

En la obra de Acatzingo, la posición de Cristo, así como la de algunos de los personajes que lo rodean, es similar a la de Magón, especialmente la del soldado de la derecha que impone la corona a Cristo. El de la izquierda que se mofa en su cara y el que se encuentra hincado en actitud de hacer burla a su condición de “rey de los judíos”. Por otro lado, Zendejas hizo pequeñas modificaciones en su versión, exageró la gestualidad de los personajes y mantuvo los ojos de Cristo bajos y entrecerrados, reafirmando con ello una interiorización del dolor. También resalta que el personaje que coloca la corona lo hace a través de un palo de madera con dos pequeñas ramas, mismas que le ayudan a encajar con mayor profundidad la corona.²³⁸

Il.105.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La flagelación*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.106.- Miguel Jerónimo Zendejas, *La coronación de espinas*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²³⁸ Schenone menciona que la representación de las dos varas es común en las representaciones de este pasaje. Hector H. Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo* (Argentina, Fundación Tarea, 1998), 232.



El modelo de este cuadro parece haber sido uno de los primeros en haber acuñado como parte frecuente de su producción, pues realizó una copia casi idéntica –aunque menos trabajada– para una serie de la pasión de Cristo que actualmente se encuentra en el Museo de Santa Mónica. La obra no contiene algún elemento particular que permita vincularla con algún escrito en específico, sumándose a la amplia tradición que existe sobre este pasaje y que se remonta a la misma Biblia, donde es mencionado en los cuatro evangelios.

Finalmente, el lienzo presenta el pasaje del juicio de Cristo, popularmente conocido como *Ecce Homo* (Il. 107). En esta escena la arquitectura fingida del cuadro termina desembocando en un notable balcón de piedra cerrado por herrería que emula la utilizada en las casas poblanas del siglo XVIII. Como antecedente compositivo puede proponerse el modelo realizado por Martín de Vos y grabado por Jean Baptiste Barbe para la *Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti* publicada en 1652. Cabe destacar que la serie de estampas fue parcialmente utilizada por Magón para las escenas de la pasión que ejecutó para la sacristía de Ocotlán.

A pesar de la similitud, nuevamente las fuentes visuales de su entorno social y geográfico apuntan a la observación de dos obras pintadas por sus maestros: en primer lugar, destaca la desconocida e impresionante versión que del tema firmó José de Priego, maestro y suegro de Zendejas, parte de una serie pasionaria para la capilla de la tercera orden del templo de Santo Domingo en Puebla. Gracias a la observación de este lienzo se hace patente la deuda profunda que tuvo Zendejas con Priego tanto en técnica como en estilo, pues prácticamente pareciera que el lienzo salió del pincel del primero. Los cuadros de la tercera orden datan de 1756, por lo tanto, es difícil que Zendejas todavía siguiera laborando como oficial en el taller de Priego –ya que su primer encargo conocido es de 1754– sin embargo, no debe descartarse que Zendejas ayudara sustancialmente a su suegro en dicha serie. La otra obra que pareciera retomar fue ejecutada nuevamente por Magón para la sacristía de Ocotlán, en ella la construcción de la escena es bastante similar, desde la posición suelta y elocuente de Pilato hasta el detalle de la cruz cargada por el pueblo judío y que simboliza el destino que para Cristo exigió la turba.

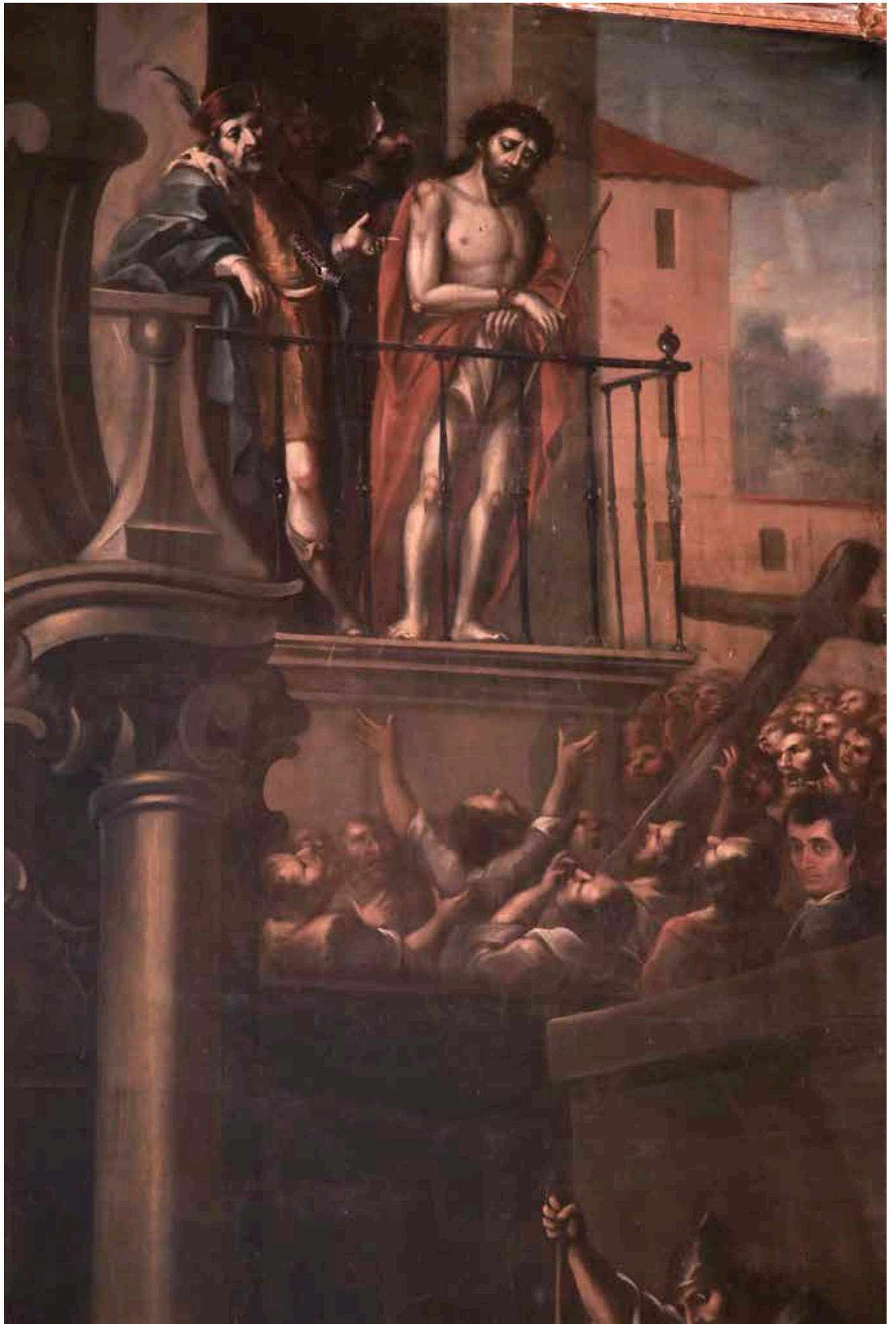
El cuadro que prosigue la narración de la pasión de Cristo se centra en tres escenas que forman parte del ciclo del Vía Crucis, agregando una cuarta más que obedece a los mencionados textos de sor María de Jesús de Ágreda (Il. 108). Para la realización de estos pasajes Zendejas siguió en tres de las escenas al mencionado conjunto del Vía Crucis que José de Ibarra realizó en 1753 para la Catedral de Puebla. Cabe destacar que, aunque los lienzos de Acatzingo muestran una influencia con los de la Catedral, Zendejas dispuso de una mayor superficie para plasmar una menor cantidad de escenas, razón por la cual abrió más las composiciones y las dotó con otros grupos de personajes complementarios, logrando con ello una narrativa más descriptiva y de carácter diacrónico, puesto que todas las escenas se muestran simultáneas dentro de un mismo lienzo y un espacio arquitectónico.

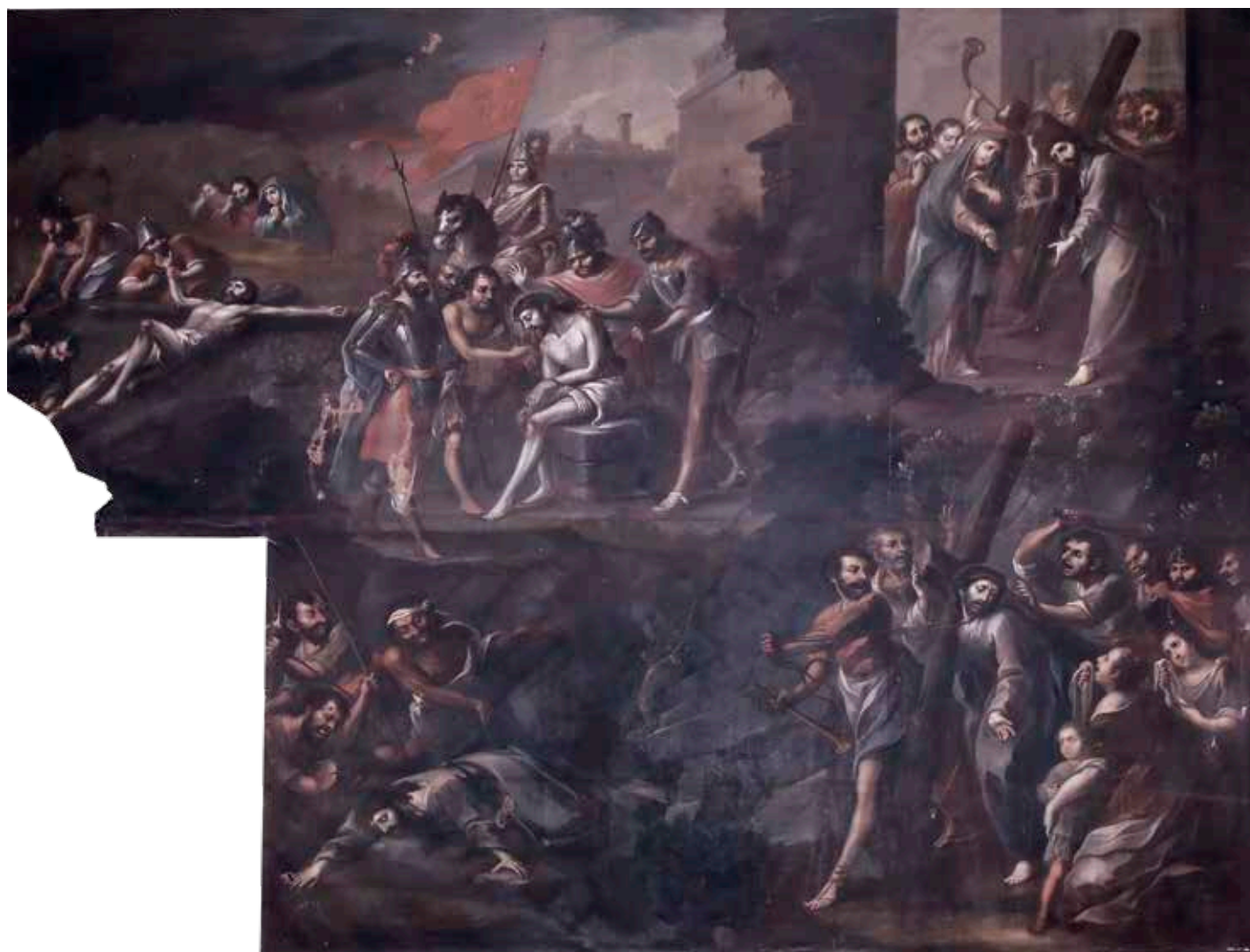
La influencia de pinturas arribadas de la capital del virreinato a la Angelópolis fue motivo de curiosidad y aprendizaje para los pintores poblanos desde el siglo XVII,²³⁹ ya que propiciaban un diálogo que refrescaba los modelos y las formas propias de la tradición pictórica poblana. Es dentro de este campo que se entiende el impacto de las obras de Ibarra, quien trabajó exitosamente en la Catedral de Puebla desde el año de 1732, cuando realizó los cuadros que decoran las paredes exteriores del coro. Parece que Zendejas observa a Ibarra y aprende de sus formas, esto como un reflejo que permite apreciar la relevancia de las obras encargadas por la más alta jerarquía del obispado, sin dejar afuera la novedad visual y estilística que representaban, configurándose como modelos del gusto clerical que emanaban desde el centro de poder del alto clero y se difundían hacia otras latitudes del obispado. Cabe destacar que, para el caso concreto del Vía Crucis de Ibarra, este ciclo debió ser uno de los primeros en Puebla que siguió la configuración final que la iglesia dio a dicha devoción.²⁴⁰

Il.107.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Ecce Homo o juicio de Cristo*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²³⁹ Para más información al respecto, consultar Alejandro Andrade Campos, “Tradición, intelecto e identidad en la pintura poblana del siglo XVII: El establecimiento de un diálogo pictórico con Cristóbal de Villalpando”, en *Cristóbal de Villalpando esplendor barroco de Puebla*, ed. Alejandro Andrade Campos (México: Museo Internacional del Barroco, El Viso, 2018), 76-92.

²⁴⁰ Para más información acerca de la historia del Vía Crucis, consultar Alena Robin, *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México: arte, patrocinio y sacralización del espacio* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 2014).





Il.108

La narración del cuadro de Acatzingo comienza en la parte superior derecha e inmediatamente desciende, representando con ello la salida de Jerusalén. Posteriormente, la ubicación de las escenas sube gradualmente para revivir a través de la vista el ascenso al monte Calvario. La primera escena es la del encuentro de Cristo con su madre (Il. 109). Para dicho lienzo, Zendejas retomó la gestualidad y posición que las figuras de Jesús y María muestran en el cuadro de la IV estación del Vía Crucis que Ibarra pintó para la catedral. En la composición tanto de Ibarra como en la de Zendejas, Cristo sostiene con ambas manos los maderos de la Cruz, mientras observa a su madre que lleva una mano al pecho al tiempo que tiende la otra en dirección a su hijo. La diferencia entre ambos formatos permitió a Zendejas abrir más la composición, presentando a los personajes de cuerpo completo y colocando a María en una posición un poco más frontal. También plasmó tanto a María Magdalena como al apóstol Juan acompañando a la Virgen, así como a un grupo de soldados que se encuentran vigilando y anunciando con trompetas el camino hacia el Calvario. En la versión de Ibarra el personaje más cercano a las espaldas de Cristo es un esbirro que aparece a punto de golpearlo. En el caso del lienzo de Zendejas el violento acto fue omitido y se colocó la figura de Simón el cirineo, quien ayudó a Cristo a cargar la cruz. Aunque la secuencia tradicional del Vía Crucis establece que la presencia de este personaje se dio después del encuentro entre Jesús y María, es posible que el pintor tratara de conjuntar dos momentos en uno, logrando con ello aludir a más pasajes sin aumentar el número de composiciones.

Il.108.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El Vía Crucis*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.109.- Miguel Jerónimo Zendejas, *El reencuentro de Cristo con su Madre*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.



Il.109



Il.110

El siguiente momento del camino al Calvario que representa el lienzo corresponde al de Cristo consolando a las mujeres de Jerusalén (Il. 110). Nuevamente Zendejas retomó a Ibarra tanto en la posición de Cristo, cuyo cuerpo presenta un leve escorzo, como en el movimiento y gestualidad de sus manos: con una carga la cruz mientras que con la otra hace ademán de prédica. Justo en este detalle Zendejas –aprovechando la composición más abierta– bajó un poco más la mano de Jesús. Otro detalle retomado de Ibarra puede observarse en la mujer que observa de perfil a Cristo, siendo su modificación más relevante el pequeño niño que abraza a su costado izquierdo, mientras en la versión catedralicia baja la mirada, en el lienzo de Zendejas observa de frente buscando generar un contacto con el espectador y con ello introducirlo a la escena. Gracias a su vestimenta y su singular caracterización se puede plantear que es el retrato de un niño de la época, tal vez el hijo de quien costeó los cuadros o, inclusive, alguno de los de Zendejas. Vale la pena recordar que ya antes Juan Rodríguez Juárez había plasmado a sus hijos en la pintura de la *Adoración de los Reyes* en el retablo de los reyes de la Catedral de México, por lo cual esta inclusión no sería la primera en la pintura novohispana del siglo XVIII.²⁴¹

La escena siguiente es la tercera caída de Cristo rumbo al Calvario (Il. 111), misma en la que por tercera vez Zendejas retoma el modelo propuesto por José de Ibarra en la novena estación del Vía Crucis de la Catedral de Puebla. La figura de Cristo con el rostro de perfil y el cuerpo desplomado en el suelo resulta más contenida en la versión de Ibarra, quien lo coloca abrazando la cruz. En cambio, Zendejas optó por conferir más dramatismo en su obra y –nuevamente aprovechando el mayor espacio con el que disponía– colocó a Jesús tirado con los brazos totalmente abiertos, siendo la cruz sostenida por los esbirros. Otra diferencia entre ambos lienzos es que mientras Ibarra concentró a los soldados atrás de Cristo, generando con ello una composición mucho más cerrada, tensa y enfocada en el maltrato físico hacia el protagonista, Zendejas prefirió colocarlos en el extremo izquierdo, enfatizando a través de la composición triangular la idea del monte dentro del cual se seguirá ascendiendo hasta llegar a la cúspide, donde la narración de este lienzo finalizará. Es gracias a ese recurso que Zendejas logra generar una secuencia visual seguida por nuestros ojos y que ascenderá junto al mismo Cristo hasta lo alto del Gólgota. El modelo de esta obra fue posteriormente reutilizado por Zendejas para la serie de la pasión de Cristo que actualmente se encuentra en el Museo de Santa Mónica.

En la parte central superior del lienzo se observa a Cristo sentado sobre dos bloques de piedra, siendo despojado de sus vestiduras por los sayones (Il. 112). Esta escena sobresale por el protagonismo que cobra un vaso de vidrio con el cual le dan de beber, detalle que cobra nuevamente sentido en la particular forma en que sor María de Jesús de Ágreda narra el despojo de la túnica inconsútil en su *Mística Ciudad de Dios*. En principio la monja visionaria menciona que ante el inminente momento en el que Cristo fue desnudado, María recitó una oración que la misma escritora transcribió. Debido a que dicha plegaria permite entender la función profundamente devocional del lienzo, así como por el hecho de que debió ser entonada frente al cuadro como parte de los ejercicios piadosos realizados a su alrededor, me permito transcribirla, logrando a través de su lectura encontrar el tono emocional bajo el cual era observada la escena, aunque no tenga una correspondencia visual directa:

Señor mío y Dios eterno, Padre sois de vuestro unigénito hijo, que por la eterna generación Dios verdadero nació de Dios verdadero, que sois vos, y por la humana generación nació de mis entrañas, donde le di la naturaleza de hombre que padece. Con mis pechos le di leche y sustenté, y como al mejor hijo que jamás pudo nacer de otra criatura le amo como Madre verdadera, y como Madre tengo derecho natural a su humanidad santísima en la persona que tiene, y nunca vuestra providencia se le niega a quien le tiene y pertenece. Ahora, pues, ofrezco este derecho de Madre y le pongo en vuestras manos de nuevo, para que vuestro Hijo y mío sea sacrificado para la redención del linaje humano. Recibid, Señor mío, mi aceptable ofrenda y sacrificio, pues no ofreciera tanto si yo misma fuera sacrificada y padeciera, no sólo porque mi hijo es verdadero Dios y de vuestra sustancia misma, sino también de parte de mi dolor y pena. Porque si yo muriera y se trocaran las suertes, para que su vida santísima se conservara, fuera para mi de grande alivio y satisfacción de mis deseos.²⁴²

Il.110. - Miguel Jerónimo Zendejas, *Cristo consuela a las mujeres de Jerusalén*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²⁴¹ Mues, *La libertad*, 35.

²⁴² Ágreda, *Mística ciudad*, 1025.





La elección de este pasaje y la plegaria de María cobran sentido si regresamos nuevamente a la idea de que la capilla de la Soledad, donde se encuentran los lienzos, estaba consagrada a la rememoración de la vida y en especial la pasión de Cristo, tal y como la misma Virgen lo había hecho durante los últimos años de su vida. La acción de repetir sus palabras y observar, gracias al artificio de la pintura, la escena que ella misma había presenciado, permitía compartir de una manera mucho más profunda las aflicciones de Cristo y María. Probablemente por esta razón la figura de la Virgen no está presente, ya que la escena es observada por el espectador a través de los ojos de María, recitando la misma plegaria que ella elevó al cielo y que se transcribió en la parte de arriba. Al continuar con la narración, Sor María de Jesús de Ágreda le da sentido al vaso ofrecido por los sayones a Cristo, contando lo siguiente:

Acabó esta oración la invictísima Madre y conoció que los impíos ministros de la pasión intentaban dar al señor la bebida del vino mirrado con hiel, que dicen San Mateo y san Marcos. Para añadir este nuevo tormento a nuestro Salvador, tomaron ocasión los judíos de la costumbre que tenían de dar a los condenados a muerte una bebida de vino fuerte y aromático, con que se confrontasen los espíritus vitales, para tolerar con más esfuerzo los tormentos del suplicio, derivando esta piedad de lo que Salomón dejó escrito en los Proverbios: Dales sidra a los que están tristes y el vino a los que padecen amargura del corazón. Esta bebida, que en los demás ajusticiados podía ser algún socorro y alivio, pretendió la pérfida crueldad de los impíos judíos conmutar en mayor pena con nuestro Salvador, dándosela amarguísima y mezclada con hiel y que no tuviese en él otros efectos más que el tormento de la amargura. Conoció la divina Madre esta inhumanidad y con maternal compasión y lágrimas oró al Señor pidiéndole no la bebiese. Y su Majestad, condescendió con la petición de su Madre, de manera que, sin negarse del todo a este nuevo dolor, gustó la poción amarga y no la bebió.²⁴³

La representación de Cristo y el vino mirrado con hiel no resulta nada frecuente en la pintura novohispana. Por esta razón, Zendejas se alejó del Vía Crucis de Ibarra, en el que solo se narra el despojo de las vestiduras, y buscó otras fuentes visuales para poder ejecutarlo. Entre el capital visual que el artista debió haber empleado para realizar esta peculiar obra, pudo haber tenido en la mente una pintura de Cristo siendo coronado de espinas por los sayones que copia un modelo del pintor flamenco Gerrit van Honthorst y que actualmente se encuentra en el Museo Universitario Casa de los Muñecos, siendo atribuida al pincel de José Juárez.

Aunque dicha atribución deberá revisarse con mayor cuidado, lo cierto es que el lienzo sí muestra una factura cercana al siglo XVII, siendo posible que, debido a su procedencia como parte de la colección de la Academia de Bellas Artes de Puebla, se encontrara en la Angelópolis en la época en la que Zendejas pintó los cuadros, probablemente en algún convento o iglesia de la ciudad. De dicho cuadro el pintor retomó la figura de Cristo sentado, con el rostro de perfil y los brazos cruzados sobre sus piernas.

Terminando la narración del cuadro, mas no de la serie, está la escena de la crucifixión de Cristo (Il. 113), en la cual Zendejas nuevamente se aleja de Ibarra modificando la posición de la cruz en la que es fijado. En la versión de la catedral se encuentra inclinada mientras que en la de Acatzingo se halla totalmente tendida en el piso. Mientras que Ibarra decidió plasmar el momento en el que se está clavando la mano derecha de Jesús, Zendejas prefirió representar el brazo de Cristo cuando está siendo tensado para después fijar su mano, generando con ello un sentimiento de expectación y angustia. Dentro de la versión aquí estudiada sobresale el naturalismo con el que el artista decidió plasmar la posición de la cabeza de Jesús, quien parece levantarla para dar la cara al espectador. A diferencia de Ibarra, Zendejas colocó como observadores a María acompañada de Juan y María Magdalena.

Il.111. - Miguel Jerónimo Zendejas, *La tercera caída*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.112. - Miguel Jerónimo Zendejas, *Cristo y el vino amirrado con hiel*, 1785-1788, óleo sobre tela,, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

Il.113. - Miguel Jerónimo Zendejas, *La crucifixión*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²⁴³ Ágreda, *Mística ciudad*, 1025-1026.



A los lados del presbiterio se encuentran los dos lienzos que finalizan la serie. El del lado derecho plasma el descendimiento de Cristo y la Piedad (Il. 114), mientras que en el izquierdo se encuentran la aparición de Cristo resucitando a María Magdalena, la incredulidad de Santo Tomás y las lágrimas de San Pedro. Para la escena del descendimiento Zendejas retomó el tradicional modelo que creó Peter Paul Rubens y que ya había sido utilizado anteriormente por gran cantidad de artistas novohispanos y poblanos, entre ellos destaca Antonio de Santander, quien en 1679 hiciera su versión del tema para el monumental lienzo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en la Catedral de Puebla. Si bien la postura de los personajes que se encuentran alrededor de la cruz resulta similar, la posición del cuerpo de Cristo resulta totalmente diferente: tanto la mano en el vientre como la pérdida de tensión en el cuello recuerdan ligeramente a la figura que José de Ibarra plasmó en la decimocuarta estación del mencionado Vía Crucis catedralicio.

La versión de la piedad desarrollada en este lienzo sigue, nuevamente, el modelo de José de Ibarra en el Vía Crucis poblano. Tanto en la posición lateral de María, como en la forma en que se despliega el cuerpo muerto de Cristo, Zendejas marca una diferencia al colocar la mano de María enjugándose las lágrimas con un paño blanco. La apertura de la composición permitió al pintor darle mayor presencia a las figuras de Juan y María Magdalena que acompañan a la Virgen. Cabe destacar que este modelo es uno de los que más repitió Zendejas, lográndose establecer que fue el preferido por el pintor para plasmar esta escena repetida con algunas variantes en los lienzos que de dicho tema hizo en la capilla de los Dolores del mismo Acatzingo, en el retablo de la sacristía de Tochtepec y en la serie de la pasión que se encuentra en el museo de Santa Mónica.

El cuadro que culmina el ciclo de la capilla de Nuestra Señora de la Soledad incluye cuatro escenas de carácter laudatorio que corresponden a la resurrección de Cristo y a la pascua (Il. 115). La contraposición de estas escenas con las del descendimiento y la piedad probablemente buscaron generar un sentimiento de tristeza y gozo extremos que eran parte de los recuerdos y las emociones de la misma Virgen después de la ascensión de Cristo a los cielos. Siguiendo el orden cronológico, la primera escena ocupa el lugar central dentro del cuadro y relata la aparición de Cristo, bajo la apariencia de un hortelano con sombrero y pala, a María Magdalena, quien pretende besarle los pies al mismo tiempo que Jesús la detiene colocando su mano en ademán de distanciarla al tiempo de pronunciar la famosa frase “*noli me tangere*”. Cabe destacar que el escorzo buscado por Zendejas para esta expresión no logra la profundidad buscada, tal vez debido a la poca distancia entre la figura de Jesús y María. El hermoso jardín que enmarca la escena se encuentra adornado con rosas rojas que representan el amor, así como azucenas, símbolo de la pureza, y claveles que, tradicionalmente, se asocian por su forma a los clavos con los que fue sujetado Cristo en la cruz. Las flores de coloración mayoritariamente blanca y roja aluden a la pureza y a la sangre, respectivamente, del sacrificio de Cristo. Asimismo, pueden comprenderse como la representación de la alegría y el amor sentido por María Magdalena al observar a su maestro.²⁴⁴ Al lado izquierdo de esta escena se observa la figura de San Pedro llorando en el jardín la muerte de su maestro, probablemente su presencia aluda a que, según sor María de Ágreda, Cristo se manifestó a San Pedro después de haberlo hecho con Magdalena.

Arriba del santo se observa un monte en cuya alejada cúspide el pintor representó el pasaje de la cena de Emaús. Al lado izquierdo se observa la escena de la incredulidad de Santo Tomás, quien se encuentra introduciendo sus dedos en la llaga del costado de Cristo. Ambas escenas, que regularmente se han representado juntas, se configuran como las dos teofanías más importantes después de la resurrección. En general las escenas de este cuadro –para el cual no he podido encontrar referentes visuales directos o inmediatos– buscan plasmar la manifestación de Cristo resucitado ante sus apóstoles y seguidores, esto en probable alusión al espectador, quien devotamente se podía considerar como uno de los fieles que atestiguaban la permanencia de Cristo en cuerpo y alma después de su muerte.

Il.114. – Miguel Jerónimo Zendejas, *El descendimiento de Cristo y la Piedad*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²⁴⁴ El simbolismo de las flores se encuentra desarrollado en Mayela Flores Enríquez, “Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil” (Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 2014), 105-119.



Il.114



Il.115

El cúmulo de apreciaciones vertidas en este análisis visual de las obras permite dar una visión del pintor que engloba diferentes fuentes y recursos empleados en sus composiciones, parte de su amplia cultura tanto escrita como visual. Zendejas fue un artista que leyó y utilizó tratados artísticos en boga dentro de su época, como lo son los de Antonio Palomino y Andrea Pozzo, este último para cuestiones de perspectiva, así como a Charles Le Brun para lo tocante a la gestualidad y expresión, tal como lo hacían varios artistas del mundo hispánico que para ese momento se encontraban trabajando con las mismas fuentes. En cuanto a la literatura piadosa, las series pasionaria de la capilla de los Dolores y de la Soledad demuestran que Zendejas conocía perfectamente bien el libro de *La mística ciudad de Dios*, que desde el siglo XVII ya era una fuente obligada para el desarrollo de los pasajes de la vida de Cristo y María en la Nueva España.²⁴⁵ El desarrollo tan profundo que realizó Zendejas de los pasajes narrados por sor María de Ágreda (en general durante toda su producción), permite intuir que el libro debió ser parte de la biblioteca privada de este pintor devoto, sin perder de perspectiva que la utilización de esta obra como modelo literario debió ser iniciativa de los comitentes que encargaban las obras.

En lo tocante a los modelos visuales, encontramos a un pintor que utiliza tanto modelos visuales de probado éxito, como es el caso de Rubens, como nuevas composiciones novedosas que llegaban a Puebla, verbigracia el reiterado Vía Crucis de Ibarra. Una gran parte del lenguaje plástico de Zendejas encuentra su origen en la tradición poblana y especialmente en el desarrollo que de ciertos temas hicieron sus maestros José de Priego y José Joaquín Magón; particularmente en el taller de este pintor debió haber conocido y aprendido varias estampas y composiciones que después retomó para hacerlas parte de su repertorio. Aparte de la experiencia directa que tuvo con algunos artífices, el pintor es consciente del amplio desplegado de imágenes que para su época ya inundaban y conferían de un sentido narrativo, político y espiritual a los templos y conventos de la Angelópolis. Zendejas logró hacer acopio de esa visualidad desbordada, puesto que mezcla y reinterpreta con éxito muchos de los cuadros que observa en su ciudad y que son parte de su cotidianidad al trabajar primordialmente con corporaciones religiosas.

Si bien el artista encontró fuente de inspiración en la cultura y el ambiente artístico que desde hace más de un siglo brindaba Puebla, su aportación primordial, más allá del simple estilo personal del artista, radica en la enorme capacidad que tuvo para reconfigurar o idear imágenes de profunda emotividad que sabían cómo dialogar con el espectador y hacerlo parte de su obra. La pintura de Zendejas es tremendamente elocuente, utiliza la gestualidad y otras herramientas de carácter psicológico para dotar a sus escenas de un cúmulo de sentimientos que atravesaban la superficie plana del lienzo para generar una profunda empatía con quien, devotamente, las observaba como parte de sus meditaciones y oraciones.

Este proceso de vinculación entre imagen y espectador era dirigido por el párroco, en este caso Antonio Rojano Mudarra, quien ideaba los discursos y conducía las miradas para lograr los efectos buscados: conmover, generar contrición y con ello agitar las conciencias; todo con el fin de que cada acto ejecutado por el devoto/vidente tomara como brújula la doctrina que palabra e imagen predicaban a una sola voz, misma que conduciría de este trance temporal a la eternidad de un cielo festivo y luminoso, que con feliz engaño colorido, apenas podía remedar en gloria la fantasía del pincel.

Il.115.- Miguel Jerónimo Zendejas, *Noli me tangere/ La incredulidad de Santo Tomás/ Las lágrimas de San Pedro/ La cena de Emaús*, 1785-1788, óleo sobre tela, Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, Parroquia de San Juan Evangelista, Acatzingo.

²⁴⁵ Para más información de la utilización de los escritos de Ágreda en la pintura, consultar Ricardo Fernández Gracia, *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritura en el contexto del maravillosismo del Barroco* (España: Caja Duero, 2003). También es abordado por Paula Mues para el caso particular del pintor José de Ibarra en "El pintor José de Ibarra", 143-150.

Referencias

Archivos

Archivo Parroquial de San Juan Evangelista Acatzingo (APSJEA)
Archivo del Venerable Cabildo de la Catedral de Puebla (AVCCP)
Archivo del Sagrario Metropolitano de Puebla (ASMP)
Archivo Histórico Municipal de Puebla (AHMP)

Bibliografía

Ágreda, Sor María Jesús de. *Mística Ciudad de Dios. Vida de la Virgen María*. Madrid: Monasterio de las Madres Concepcionistas de Ágreda: 2009.

Alcalá, Luisa Elena. “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99 (año 2011)

Amador Marrero, Pablo- “Relaciones artísticas entre Puebla de los Ángeles y las Islas Canaria: protagonistas y legados escultóricos” en *Ensayos de escultura virreinal en Puebla*, coord. Pablo Amador Marrero. México: Fundación Amparo, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Andrade Campos, Alejandro Julián. *José Patriarca Universal: Uso y función de las representaciones josefinas en la Puebla de la segunda mitad del siglo XVIII*. Tesis para obtener el grado maestro en Historia del Arte: UNAM, 2016.

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 *Cristóbal de Villalpando esplendor barroco de Puebla*, ed. Alejandro Andrade Campos. México: Museo Internacional del Barroco, El Viso, 2018.

Andrade Campos, Alejandro Julián. “Miguel Jerónimo Zendejas: paradigma del gusto clerical episcopal en el obispado angelopolitano (1758-1815)”. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte: UNAM, 2021.

Andrade Campos, Alejandro Julián. *Stabat Mater. Nuestra Señora de los Dolores en el arte virreinal*. Puebla: Museos Puebla, 2023.

Arricivita, Juan Domingo. *Crónica Seráfica y Apostólica de Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de Querétaro en la Nueva España*. México: Imprenta de Felipe Zuñiga y Ontiveros, 1792.

Autor desconocido. *Recomendación cotidiana de los cinco principales Dolores de María Santísima Nuestra Señora*. Puebla: Imprenta de Cristóbal de Ortega, 1760.

Bargellini, Clara. *El retablo de la Virgen de los Dolores*. México: Fundación Cultural Televisa, 1993.

Bienko Peralta, Doris. “Las verae efigies y los retratos simulados. Representaciones de los venerables angelopolitanos, siglos XVII y XVIII” en *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. México: UNAM, 2018.

Bolaños, María. “*Tiempos de melancolía*” en *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del siglo de oro*. España, Turner, 2015.

Bruquetas Galàn, Rocio .“De Camariñas a Cuzco: La imagen de Nuestra Señora del Monte Farelo, protectora de navegantes”, en Fernando Quiles, Pablo Amador y Martha Fernández (eds.), *Tornaviaje. Tránsito artístico entre los virreinos americanos y la metrópolis*. España: Universidad Pablo de Olavide, 2020.

Calvo, Thomas. *Acatzingo. Demografía de una parroquia mexicana*. México: INAH, 1973.

Carrillo, Jesús Márquez. *Política, iglesia y modernidad en Puebla. Las ideas y proyectos del obispo Francisco Fabián y Fuero*. Puebla: BUAP, 2016.

Castillo Hernández, Estela. “Estudio introductorio” en, Juan José Arriola, *Vida y virtudes de la esclarecida Virgen y solitaria anacoreta Santa Rosalía, patrona de Palermo*. México: Universidad Veracruzana, 2019.

Cuadriello Aguilar, Jaime. *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2004.

Cuadriello Aguilar, Jaime. “El padre Clavijero y la lengua de San Juan Nepomuceno”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, volumen XXXIII, número 99 (otoño 2011).

Cuadriello, Jaime. *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*. España: Museo Nacional del Prado, 2022.

Enríquez, Lucero. *Un almacén de secretos, pintura, farmacia, ilustración*. Puebla, 1797. México: UNAM- INAH, 2012.

Fernández Gracia, Ricardo. *Iconografía de Sor María de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritura en el contexto del maravillosismo del Barroco*. España: Caja Duero, 2003.

Florencia, Francisco de y Oviedo, Juan Antonio de. *Zodiaco Mariano*. México: CONACULTA, 1995.

Flores Enríquez, Mayela. “Jardines místicos carmelitanos y su representación en la pintura del siglo XVIII: alegorías de la perfección monjil”. Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 2014.

García. *Historia de la V. I. de N. S. de los Dolores*. Puebla, S/L, 1922.

García Ayluardo, Clara. “Re-formar la Iglesia novohispana” en *Las reformas borbónicas, 1750-1808*, coord. Clara García Ayluardo. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.

García Flores, Karina. “José de Alzibar: de la tradición del taller a la retórica de la academia: 1767-1781”. Tesis de maestría en historia del arte, UNAM, 2016.

González García, Juan Luis. *Imágenes sagradas y predicación visual en el siglo de oro*. España: AKAL, 2015.

Granados, Rosario Inés. “Una travesía con olor a Yauhtli: el descenso de la imagen al Tepeyac” en *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*, coord. Jaime Cuadriello. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001.

Hammeken, Jorge. “Miguel Jerónimo Zendejas”, en Jorge L. Gallo (ed.), *Hombres ilustres mexicanos*, tomo III. México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1874.

Jesús, Santa Teresa de. *El libro de la vida*. México: Editorial Santa Teresa, 2009.

Lazcano, Francisco Xavier. *Vida ejemplar y virtudes heroicas del venerable padre Juan Antonio de Oviedo*. México: Imprenta Real de San Ildefonso, 1760.

Le Brun, Charles. *Fisiognomía de las pasiones*. Madrid: Casimiro, 2015.

Luzan, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Zaragoza: Imprenta de Francisco Revilla, 1737.

Manrique Figueroa, César. “Los grabados de los Klauber del *Catecismo* de Pedro Canisio como fuente para la elaboración de pinturas novohispanas”. Texto inédito.

- Maza, Francisco de la. "Una pintura de la ilustración mexicana" en *Anales de Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. VIII, núm. 32, (1963).
- Medina, José Toribio. *La imprenta en la Puebla de los Ángeles*. México: UNAM, 1991.
- Merlo Juárez, Eduardo. *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: UPAEP, 1991.
- Mues Orts, Paula. *El Arte Maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.
- Mues Orts, Paula. "El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados". Tesis de doctorado, UNAM, 2009.
- Mues Orts, Paula. "Virgen de los Dolores," en *Pintado en México, 1700-1749*. Londres: LACMA, Fomento Cultural Banamex, 2017.
- Neff, Franziska. "La escuela de Cora en Puebla, la transición de la imaginería a la escultura neoclásica". Tesis de doctorado en Historia del arte, UNAM, 2013.
- Olivares Iriarte, Bernardo. *Álbum Artístico 1874*. Puebla: Secretaría de Cultura, 1987.
- Paredes, Antonio de. *La authentica del patronato que en nombre de todo el reyno votò la cesarea, nobilissima ciudad de Mexico, a la Santissima Virgen Maria señora nuestra en su imagen maravillosa de Guadalupe. Sermon, que en el dia octavo de las fiestas que en concurrencia de la Real Casa de Moneda celebrò la religion de la sagrada Compañia de Jesus, patente el augustissimo sacramento. Martes 19 de diciembre de 1747. Dixo en su santuario el R.P.M. Antonio de Paredes... prefecto de la muy ilustre congregacion del salvador en la casa professa de esta corte. Sacalo a la luz, y lo dedica a la mesma soberana Sra. el Lic. D. Nicolas Roxano Mudarra... Vicario Juez eclesiastico antes de la villa de Carrion, y actual de la ciudad de Guexotzingo*. México, Imprenta del Nuevo Rezado de doña María de Rivera, 1748.
- Palomino, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: M. Aguilar editor, 1947.
- Pozzo, Andrea. *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma: Imprenta de Jacobi Komarek, 1693.
- Pulini, Massimo. "Vergine Orante," en *Il Sassoferrato un preraffaelita tra i puristi del seicento*, ed. Massimo Pulini. Milán: Medusa, 2009.
- Ribadeneyra, Pedro de. *Flos Sanctorum. Segunda parte en que se contienen las vidas de los santos que pertenecen a los meses de febrero, marzo, y abril*. Madrid: Imprenta Real, 1716.
- Robin, Alena. *Las capillas del Vía Crucis de la ciudad de México: arte, patrocinio y sacralización del espacio*. Mexico: Instituto de Investigaciones Estéticas/ UNAM, 2014.
- Rosa, Antonio María de la. *Historia de la Bellas Artes de la Puebla*. México: Biblioteca de Historiadores Mexicanos, 1953.
- Rubial García, Antonio. "El rostro de las mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España" en *Actas del Congreso Internacional. Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*, ed. José Pascual Buxo. México: UNAM, 2002.
- Rubial García, Antonio (coord.). *La Iglesia en el México colonial*. México: UNAM-BUAP, 2013.
- Schenone, Hector H. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Argentina, Fundación Tarea, 1998.
- Sigaut, Nelly. "La Virgen Peregrina en la evangelización del norte de México" en Adeline Rucquoi (coord.), *María y Iacobous en los caminos jacobeos. IX Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. España: Junta de Galicia, 2017.
- Taylor, William. *Ministros de lo sagrado*, volumen 1. México: COLMICH, 1999.

Torres Domínguez, Rosario. “Los colegios de regulares y seculares de Puebla y la formación de las élites letradas en el siglo XVIII”. Tesis de doctorado, UNAM, 2013.

Valdés, Manuel Antonio. *Gazetas de México, compendio de noticias de Nueva España desde principios de 1784*. México: Imprenta de Felipe Zúñiga y Ontiveros, S/F.

Vargas López, Ramón. *Diario de un cura de pueblo y relación de los señores curas que han servido la parroquia de Nuestra señora de la Asunción de Tlatlauqui*. México: UNAM, 2006.

Vega, Jesusa. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Polifemo, 2010.

Zahino Peñafort Luisa (recopiladora). *El Cardenal Lorenzana y el IV Concilio Provincial Mexicano*. México: UNAM, 1999.

Fuentes electrónicas

José Miguel de Mayolargo y Lodo, “Antecedentes de la emancipación: El reino de la Nueva España en el registro de la Real Estampilla (1759-1798)”, Históricas UNAM,
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/realestampilla/009a_07.html

Nuevo Tesoro lexicográfico de la Lengua, consultado el 2 de marzo del 2023 en: <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>.

A G R A D E C I M I E N T O S

C. Abrahan Martínez Jiménez
Presidente Constitucional de Acatzingo de Hidalgo
2021 - 2024

Regidores

C. Jorge Luis Álvarez Jiménez.
Regidor de Actividades Culturales,
Deportivas y Sociales.

C. Alma Lorena Sandoval Zambrano.
Regidora de Patrimonio y Hacienda Pública
Municipal.

C. María Catalina Caldera Sánchez.
Regidora de Grupos Vulnerables,
Personas con Discapacidad y Juventud.

C. Amairani Camacho Zambrano.
Regidora de Ecología y
Medio Ambiente.

C. Andrés Vera Antonio.
Regidor de Agricultura y Ganadería.

C. Andrea Valentina García Sánchez.
Regidora de Educación Pública.

C. Jorge Sandoval Zayas.
Regidor de Industria
y Comercio.

C. Sonia Camacho Méndez.
Regidora de Gobernación, Justicia,
Seguridad Pública y Protección Civil.

C. Faviola Pérez Ponce.
Regidora de Igualdad de Género.
Discapacidad y Juventud.

C. José Antonio García Vera.
Regidor de Salubridad y
Asistencia Pública.

C. Ángeles Alejandra Sandoval García.
Regidora de Desarrollo Urbano, Obras y
Servicios Públicos.
Discapacidad y Juventud.

C. Micaela Castro Solís.
Síndico Municipal.

C. Juan Pablo Hernández Vélez
Director de Cultura y Turismo

C. Verónica Daniela Juárez Jiménez
Jefe de Oficina de
Cultura y Turismo

C. Samuel Medrano Vieyra
Jefe de Departamento de
Artes Visuales, Cultura y Turismo

Carlos Gumaro Álvarez Jiménez
Community Manager de
Cultura y Turismo

C. Miriam Rodelas Alducin
Jefe de Departamento de
Comunicación Turística.

Imagen y persuasión

DEVOCIÓN, POLÍTICA Y PINTURA EN EL ACATZINGO DEL SIGLO XVIII

DE ALEJANDRO JULIÁN ANDRADE CAMPOS

TERMINÓ DE DISEÑARSE Y DISTRIBUIRSE, DESDE LA CIUDAD DE PUEBLA,
DISPONIBLE EN EL SITIO DE LA SECRETARÍA DE CULTURA DE PUEBLA, CON UN
NÚMERO ILIMITADO DE DESCARGAS, PARA LECTURAS LOCALES,
NACIONALES E INTERNACIONALES, DE AUTORES POBLANOS.

La parroquia de San Juan Evangelista, en Acatzingo, una de las más ricas en el antiguo obispado de Puebla, se destaca por su belleza artística patente en las obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas, que realizaron los más notables artífices de la Angelópolis virreinal. El esplendor que apreciamos en el templo se debe a distintas razones de orden religioso, político, económico y social; entre ellas destaca el fuerte culto a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores, cuya capilla se erigió como un santuario regional durante el siglo XVIII.

Dentro de esta centuria, el curato fue gobernado por Antonio Rojano Mudarra, sacerdote caracterizado por un firme control parroquial y por la construcción de distintas obras materiales, las cuales funcionaron como medios piadosos y objetos didácticos que regulaban la moral y devoción de su feligresía. Para lograr su objetivo, se rodeó de brillantes y afamados artistas, entre los que destacó Miguel Jerónimo Zendejas, pintor que vistió los muros de la parroquia convirtiéndolos en pantallas escenográficas con poderosos discursos visuales y persuasivos.

Ambos personajes se vuelven nuestros anfitriones en el presente libro, que busca abordar la polivalencia de las imágenes virreinales dentro de su contexto de creación. A través de documentos, obras y diversos testimonios, se plantea una mirada renovada sobre nuestro patrimonio artístico, con el propósito de entenderlo bajo una función social que, aunque ha sido velada, ha trascendido hasta nuestros días.