



Anales del Instituto de Investigaciones

Estéticas

ISSN: 0185-1276

iieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas

México

Robin, Alena

El retablo de Xaltocán las Imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Ágreda

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXVIII, núm. 88, primavera, 2006, pp. 53-70

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36908802>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ALENA ROBIN  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

## *El retablo de Xaltocán*

### *las Imágenes de Jerónimo Nadal y la monja de Ágreda*

OS GRABADOS EUROPEOS FUERON una fuente de inspiración común para los pintores novohispanos a lo largo de la colonia.<sup>1</sup> Dentro de las múltiples posibilidades, el libro ilustrado del jesuita Jerónimo Nadal (1507-1580) encontró una gran resonancia en la Nueva España. Esta vez quisiera llamar la atención sobre un importante conjunto de pinturas que ilustran diferentes momentos de la Pasión de Cristo provenientes de Nadal y proponer una hipótesis en cuanto a la circulación de los grabados empleados como inspiración. También quisiera analizar cómo el pintor anónimo del retablo lateral de la parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán seleccionó y transformó los grabados consultados (fig. 1). Este retablo es el único caso conocido hasta el momento que presenta un ciclo narrativo completo a partir de las *Imágenes* de Nadal; lo cual permite reflexionar sobre la creatividad del pintor a partir de la consulta de unos modelos establecidos. El análisis de este retablo de la segunda mitad del siglo XVIII, en el contexto de otras pinturas novohispanas que recurren al tomo ilustrado del jesuita, también de temática pasionaria, confirma la gran aceptación e influencia duradera que tuvo la obra de Nadal en la Nueva España.

La primera edición de las *Imágenes de la historia evangélica* del jesuita mallorquín Jerónimo Nadal se publicó de manera póstuma en Amberes en 1593.<sup>2</sup> El

1. Esta situación no fue exclusiva de la Nueva España, como lo demuestra el estudio de Benito Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

2. Marie Mauquoy-Hendrick, “Les Wierix illustrateurs de la Bible dite de Natalis”, *Quaeren-*



1. Anónimo, retablo lateral, parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán.  
Foto: Cecilia Gutiérrez Arriola, 2003, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

libro estaba constituido por 153 estampas numeradas, la mayoría grabadas por los hermanos Juan, Antonio y Jerónimo Wierix, activos entre 1570 y 1620.<sup>3</sup> Poco después, se publicó el libro de las *Anotaciones y meditaciones de los evangelios*, que son los comentarios del padre Nadal a las ilustraciones, donde trata sucesivamente de los textos bíblicos de cada misa de domingo del año, y otras fiestas del calendario litúrgico.

Cada imagen de la obra de Nadal representa uno de los diversos acontecimientos de la vida de Cristo, según los evangelios. Además de las escenas principales, hay otras secundarias, reducidas en tamaño, que vienen a completar la narración del acontecimiento evangélico. A su vez, cada escena lleva una letra que remite a la explicación en forma resumida en la misma foja, y un comentario más extenso en el volumen de las *Anotaciones*. Este convenio compositivo y

*do*, núm. 1, vol. 6, 1976, pp. 28-63; *ibid.*, *Les estampes des Wierix*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1982, vol. 3, 1a. parte, pp. 491-496.

3. El más reciente estudio de la amplia obra de los hermanos Wierix se encuentra en *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2004, vol. 69, pp. XIII-XLV.

narrativo no era exclusivo de Nadal. Sin embargo, este recurso de las *Imágenes* se ha interpretado como una respuesta a la intención de su autor de apegarse a la honestidad histórica, por lo que cada escena evangélica debía circunscribirse “lo más rigurosamente posible a la realidad histórica, geográfica y topográfica pertinentes”.<sup>4</sup> Así, los diferentes momentos temporales o espaciales que están representados en una escena se subordinan a la principal, lo que tiene una funcionalidad pedagógica y meditativa, y de esta manera ayuda al devoto a recordar la totalidad del acontecimiento.

Las muchas reediciones, traducciones y adaptaciones que conoció la obra son testimonio de la gran recepción que tuvo. Más allá del propósito de los jesuitas de edificar a los fieles a través de la contemplación de imágenes, se reconoció en las estampas de Nadal una manera correcta de representar los hechos evangélicos, sustentada además en la autoridad teológica de la Compañía de Jesús.

En el mundo español, Francisco Pacheco encontró en las *Imágenes* del padre jesuita una fuente iconográfica en la cual apoyar su discurso y lo cita varias veces en su tratado *El arte de la pintura* (1649). Es de suponer que para los lectores de Pacheco se trataba de una referencia bastante obvia y de un argumento de mucho peso, pues sus advertencias no siempre son extensas. Por ejemplo, en relación con la *Visitación*, sólo dice “así lo estampó el P. Nadal”.<sup>5</sup> Por lo tanto, no es de extrañar que varios pintores españoles hayan recurrido a la obra de Nadal para algunos modelos pictóricos.

Una investigación en los principales fondos antiguos de la ciudad de México muestra que la obra de Jerónimo Nadal fue apreciada por numerosas órdenes religiosas de la Nueva España: franciscanos, agustinos, jesuitas y oratorianos. Estos resultados no se pueden interpretar de una manera estricta, pues la expulsión de los jesuitas en 1767 obviamente implicó la pérdida y dispersión de sus pertenencias, sin mencionar el extravío de libros provenientes de los fondos conventuales de varias órdenes religiosas desde su exclaustración, así como el natural desgaste que implicó el uso del libro. Sin embargo, estos testimonios

4. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Las ‘Imágenes de la historia evangélica’ del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma”, en P. Jerónimo Nadal, *Imágenes de la historia evangélica*, Barcelona, El Albir, 1975, p. 11.

5. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 598. Véase también Feliciano Delgado, “El padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII”, en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. XXVIII, 1959, pp. 354-363; John F. Moffitt, “Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish ‘Picture-within-the-Picture’”, *The Art Bulletin*, vol. LXXII, núm. 4, 1990, pp. 631-638.



2. Anónimo, *Cristo ante Caifás*, retablo lateral, detalle, parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán. Foto: Maribel Morales Rosales, 2003, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



3. Dibujo de Bernardino Passeri, grabado de Jerónimo Wierix, *Cristo ante Caifás*, imagen 114 en Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes, 1595. Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.

confirman que la consulta del libro no fue exclusiva de la Compañía de Jesús, y, por lo tanto, los pintores que empleaban los grabados de Nadal no necesariamente respondían a un patrocinio jesuita.

En la actualidad, se me permitió documentar la circulación de la obra del padre jesuita en un solo caso. Se trata del sacerdote poblano, Alejandro Favián, quien sostén una relación epistolar con Athanasius Kircher, jesuita alemán residente en Italia. En 1663 le pedía que le enviara lo más pronto posible la obra del mallorquín.<sup>6</sup> No he podido corroborar si efectivamente se hizo el envío. Sin embargo, en marzo de 1665 Alejandro Favián escribía al Tribunal de la Inquisi-

6. Alejandro Favián a Atanasio Kircher, Puebla, 9 de mayo de 1663, reproducido en Ignacio Osorio Romero, *La luz imaginaria. Epistolario de Atanasio Kircher con los novohispanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1993, p. 24.



4. Anónimo, *Coronación de espinas*, retablo lateral, detalle, parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán. Foto: Cecilia Gutiérrez Arriola, 2003, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

ción de la ciudad de México para esclarecer una duda de naturaleza iconográfica: ¿se debía representar al Nazareno con una cadena o con una soga?<sup>7</sup> La única fuente citada en su misiva a la Inquisición, para apoyar su argumento en favor de la cadena, fue la obra de Nadal, lo que me permite inferir que en la época se trataba de un fundamento de mucho peso. El ejemplo de Favián establece un paralelo con el tratadista español Pacheco, que también usaba a Nadal como una autoridad en cuestiones iconográficas. Sin embargo, es notorio que los comentarios a los que recurrió Favián para defender su punto de vista no siempre son iguales a las leyendas de las láminas que citó en su misiva a la Inquisición, aunque sí a los comentarios de las *Anotaciones*. Esto es muy importante porque demuestra que Favián no sólo vio y analizó las *Imágenes*, sino que leyó el texto de Nadal.

La influencia de la obra de Nadal, publicada a finales del siglo XVI, se había señalado ya en obras pictóricas novohispanas del XVIII, más allá del primer momento de impacto en Europa.<sup>8</sup> Esta situación se puede explicar porque su utilidad y autoridad seguían vigentes. Muchos de los ejemplos identificados hasta el momento constituyen series y están situados en un contexto pasionario. Los ejemplos más conocidos son las pinturas murales de Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, en el Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, en el estado de Guanajuato, fundado por el sacerdote oratoriano Luis Felipe Neri de

7. Archivo General de la Nación, *Ramo Inquisición*, vol. 604 (ra. parte), exp. 33, ff 183r-191v, reproducido en Alena Lucía Robin, “Los Cristos del México virreinal: sufrimiento, desnudez y sanción de imágenes”, tesis de maestría en historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2002, pp. 179-193; véase también pp. 64-77.

8. La misma situación se presentó en América del Sur. Cf. María Concepción García Sáiz, “Las ‘Imágenes de la historia evangélica’ del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, núm. 4, 1988, p. 44.

Alfaro entre 1740 y 1776.<sup>9</sup> Cuatro de los lienzos anónimos, de finales del siglo XVII, que adornan la capilla de la expiración del Vía Crucis de la ciudad de Puebla se inspiran en la obra de Jerónimo Nadal.<sup>10</sup> Ocho de los nueve lienzos que constituyen el retablo lateral, de la segunda mitad del siglo XVIII, de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán, derivan también de la obra ilustrada del jesuita mallorquín (fig. 1). Lo mismo se presenta en varios de los lienzos, también de la segunda mitad de ese siglo, localizados en el claustro alto del ex convento de Guadalupe, Zacatecas, obra del pintor Ignacio Berben.<sup>11</sup>

En algunos ciclos pictóricos, que pueden ser un retablo o una serie, se trata de un solo lienzo dentro del conjunto, inspirado en Nadal. Por ejemplo, *El Rey de Burlas, ca. 1646-1647*, de la capilla de las Reliquias de la Catedral de la ciudad de México, atribuido a José Juárez.<sup>12</sup> También el cuadro de la *Circuncisión* en el retablo de la Virgen de los Dolores, de las últimas décadas del siglo XVII, que proviene de la hacienda de Santa Lucía en las cercanías de la ciudad de México.<sup>13</sup> Un grupo de la escena del Prendimiento de la serie de la Pasión fechado en 1749 por Gabriel José de Ovalle es otro ejemplo.<sup>14</sup> La misma situación se puede observar en algunos lienzos del retablo de la Virgen de los Dolores, del último tercio del siglo XVIII, del santuario de Mapethé, Hidalgo.<sup>15</sup>

9. José de Santiago Silva, *Atotonilco*, Guanajuato, La Rana, 1996.

10. Me he percatado de esta situación al hacer trabajo de campo para mi tesis doctoral, “Devolución y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España”, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras (en proceso).

11. La atribución de este ciclo de pinturas fue problemática por mucho tiempo, pero el descubrimiento de la firma de Ignacio Berben resolvió el problema. Cf. Maricela Valverde Ramírez, “Ignacio Berben, pintor en la Nueva Galicia”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 79, 2001, pp. 171-178.

12. Nelly Sigaut, *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, México, Museo Nacional de Arte/Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, pp. 151-155.

13. Luisa Elena Alcalá, “Las Imágenes de Jerónimo Nadal y un retablo novohispano”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 64, 1993, pp. 47-55; Clara Bargellini, *El retablo de la Virgen de los Dolores*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo/Fundación Cultural Televisa, 1993, p. 103.

14. Clara Bargellini, “‘Amoroso horror’: arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas”, en *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y violencia*, Arturo Pascual Soto (comp.), México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 504-505.

15. Ignacio Hernández, “El santuario de Mapethé, Hidalgo. Un paradigma devocional”, tesis de maestría en historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras (en proceso).

Llama la atención la cantidad de obras con temas pasionarios basados en las *Imágenes* del padre Nadal. Esta situación viene a matizar la idea de Luisa Elena Alcalá, de que el grabado de la circuncisión de la obra del padre jesuita “fue uno de los que se utilizó con mayor frecuencia como modelo de obras pictóricas”.<sup>16</sup> Por una parte, es importante recalcar el interés general puesto en la Pasión de Cristo en la Nueva España en el siglo XVIII, que se puede explicar a partir de numerosas variables. Por otra, las *Imágenes* ilustran un ciclo narrativo completo, apegado a los evangelios, que no necesariamente ofrecen otras fuentes grabadas. Por ejemplo, las series de estampas de la Pasión de Alberto Durero podrían haber sido otra fuente de inspiración para los pintores novohispanos en busca de un ciclo pasionario. Los grabados de la Lanzada y del Descendimiento realizados a partir de los lienzos de la catedral de Amberes de Pedro Pablo Rubens también circularon en la Nueva España y fueron aprovechados por los pintores. Sin embargo, si nos detenemos a reflexionar en las evidencias de la circulación de Nadal en las bibliotecas conventuales y sus rastros en las propias obras pictóricas, la obra del jesuita mallorquín era de fácil acceso para los pintores novohispanos y sus patronos. Nadal no sólo combinaba escenas altamente detalladas en su afán narrativo con una explicación más desarrollada en el texto de las *Anotaciones*: tenía además una autoridad teológica que no necesariamente ofrecían las otras series de grabados pasionarios.

Al hablar de la influencia de las *Imágenes* de Jerónimo Nadal en obras pictóricas novohispanas, nunca se había puesto en duda que el pintor recurriese directamente a la obra del jesuita. Quisiera proponer otra posibilidad: en estos casos, Nadal circulaba en la edición de 1736 de la *Mística ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda (1602-1665), publicada en Amberes por la viuda de Henri Verdussen, e ilustrada con más de 60 grabados de las *Imágenes*.<sup>17</sup> El libro de la religiosa franciscana fue publicado por primera vez en Madrid en 1670 de manera

16. Sin embargo, la autora manifiesta la necesidad de recopilar obras que recurren a Nadal como fuente visual, para tener una mejor idea del grado de influencia que tuvo en la pintura colonial, Luisa Elena Alcalá, *op. cit.*, pp. 47, 51.

17. Mauquoy-Hendrick, “Les Wierix...”, *op. cit.*, p. 50. Las láminas utilizadas en la edición citada por Mauquoy-Hendrick son las siguientes: 1, 2, 4-15, 17, 34, 63, 78, 79, 85-87, 101-103, 107-136, 138, 141, 142, 147-153. La mayoría de las láminas están incluidas en el segundo tomo de la obra de sor María de Jesús; las láminas 149-153 están en el tercer tomo. Agradezco esta información a Claude Sorgeloos, de la Réserve Précieuse de la Bibliothèque Royale de Belgique, comunicación del 23 de septiembre de 2003. La investigación en fondos antiguos de varias ciudades de México no ha dado resultados. Si bien se conservan muchas ediciones de sor María de Jesús, incluso de la casa editorial Verdussen, no he logrado ubicar un ejemplar del segundo o tercer tomo de la edición de 1736.

póstuma y se dice que la monja lo escribió bajo la dirección de la propia Virgen. El libro narra la historia de la vida de María y es rico en detalles sobre la Pasión de Cristo. La narración escapa de los grandes discursos doctrinales y se centra en los episodios internos e íntimos de los diversos acontecimientos de la vida de la Madre de Dios y era destinado a la ilustración y edificación piadosa.<sup>18</sup> La idea subyacente en toda la obra es que María actúa como intercesora nuestra y por lo tanto es coadjutora de Cristo en la redención de los hombres, por lo que se establece una correlación entre Madre e Hijo.<sup>19</sup>

En la Nueva España el libro de la religiosa franciscana circuló en numerosas ediciones e influyó en obras plásticas de temática pasionaria, sobre todo en el siglo XVIII,<sup>20</sup> por lo que no resultaría sorprendente esta asociación entre Nadal y la madre Ágreda. Kelly Donahue-Wallace ya había formulado la posibilidad de tal vínculo, señalando un grabado de Nadal utilizado como fuente para una pintura sobre piel animal, conservada en Nuevo México.<sup>21</sup> Sin embargo, el argumento de Donahue-Wallace es a mi manera de ver un poco débil: como se creía que sor María de Jesús se había aparecido milagrosamente en Nuevo México, dice la autora que era más probable que la imagen de Nadal haya circulado en esta edición de la monja franciscana y no directamente en la obra del jesuita. No obstante, la influencia de la obra de la monja de Ágreda va mucho más allá de una supuesta aparición milagrosa en tierras de evangelización. La circulación y recepción que conoció la figura de sor María se debe en gran parte a la estima que los franciscanos le tenían y a la promoción que le hacían.<sup>22</sup> Bien se podría decir que la obra de la monja franciscana se convirtió en un libro fundamental para la devoción novohispana.

18. Celestino Solaguren, “Introducción”, en María de Jesús de Ágreda, *La mística ciudad de Dios*, México, Los Mínimos Franciscanos, 1984, vol. 1, pp. XLII y ss.

19. Celestino Solaguren, *op. cit.*, pp. LVIII y ss.

20. Francisco de la Maza, “Los Cristos de México y la monja de Ágreda”, *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, núm. 30, 1967, p. 3; Clara Bargellini, “Amoroso horror”, en *op. cit.*, pp. 499-524.

21. Kelly Donahue-Wallace, “The Print Sources of New Mexican Colonial Hide Paintings”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 68, 1996, pp. 58-59. Sin embargo, la autora menciona a la edición de 1722, citando a A.J.J. Denle, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les Provinces Belges des origines jusqu'à la fin du XVIIe siècle*, París, F. de Nobele, t. 2, p. 155, 1969. No obstante, investigaciones posteriores de Marie Mauquoy-Hendrick apuntan hacia la edición de 1736.

22. Clara Bargellini, “Alegorías”, en Juana Gutiérrez Haces *et al.*, *Cristóbal de Villalpando*, México, Fomento Cultural Banamex, 1997, pp. 317-318.

En el caso del retablo de Xaltocán, todas las láminas que sirvieron de inspiración para las pinturas son reproducidas en la edición de 1736 de la obra de sor María de Jesús de Ágreda, por lo que la hipótesis de la asociación Nadal-Ágreda resulta muy sugerente. Además, la imagen venerada en el templo de Xaltocán es una Virgen de los Dolores, figura que se inscribe en la filosofía de la religiosa franciscana, pues, por cada afrenta sufrida por Cristo en su Pasión, la monja estableció un paralelo en María. Esta correspondencia entre el sufrimiento de la Madre y del Hijo en la Pasión se inserta en el papel de la Virgen como mediadora en la redención del hombre.<sup>23</sup> Claro, la monja de Ágreda no es autora de esta tradición, sino que la recopila de sus fuentes de información, pero por la gran circulación y aceptación que alcanzó su obra, se puede decir que ella le dio mayor difusión a este concepto.<sup>24</sup>

Se sabe muy poco de la historia del barrio de Xaltocán, en Xochimilco, y no es el propósito de este estudio presentarla. A finales del siglo XVII, Vetancurt mencionaba dos ermitas del barrio de Xaltocán: una bajo la advocación del Nombre de Jesús y la otra de la Candelaria.<sup>25</sup> Desconozco si una de ellas cambió de advocación posteriormente para ser de los Dolores de María, o si la iglesia que alberga el retablo que nos interesa fue otra ermita. Sobre la fundación del templo de Nuestra Señora de los Dolores, la leyenda cuenta que, en la segunda mitad del siglo XVIII, vivía en un mesón de Xaltocán una anciana llamada María Juana Xochpan. La señora poseía una escultura de la Virgen de los Dolores que había sido tallada por artesanos indígenas en los talleres del convento de San Bernardino de Siena. Un día fue al mercado y antes de salir se dice que encerró a su guajolota debajo de un cesto, encima del cual puso la escultura de la Dolorosa para impedir que se escapara el animal. Al regresar al mesón, fue muy grande su sorpresa al encontrar en su lugar una iglesia, “donde se encontraba la escultura de la Virgen completamente remozada”.<sup>26</sup>

23. Celestino Solaguren, *op. cit.*, pp. LXXVII y ss.

24. Véase una lista de las ediciones completas, abreviadas, extractos y traducciones en Celestino Solaguren, *op. cit.*, pp. CII-CIV.

25. Fray Agustín de Vetancurt, *Chronica de la provincia del Santo Evangelio de México. Quarta parte del teatro mexicano de los sucesos religiosos*, México, Doña María de Benavides, 1697, p. 57.

26. Santos Acevedo López de la Cruz y Sergio Cordero Espinosa, *Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán*, México, Vargas Rea, 1963, pp. 5-6, citado en Araceli Peralta Flores y Jorge Rojas, *Xochimilco y sus monumentos históricos*, México, Pórtico de la Ciudad de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1992, p. 67.



5. Dibujo de Bernardino Passeri, grabado de Jerónimo Wierix, *Coronación de espinas*, imagen 122 en Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes, 1595. Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.

Un exvoto conservado en la sacristía de la iglesia ya había llamado la atención dentro del campo de la historia del arte.<sup>27</sup> Firmado por José de Páez en 1751, representa un milagro ocurrido por la intercesión de la Virgen de los Dolores venerada en este templo. En el lienzo se representa al comerciante don Juan de Truxillo en su cama, rodeado de mucha gente. Por un lado, se venía fechando el retablo de Xaltocán posterior a esta pintura, por el texto del exvoto:

El día de 29 de junio de 1751 años, enfermó gravemente don Juan García Truxillo, vecino y del comercio de esta ciudad de México, y hallándose sin esperanza alguna de vida, en lo humano, ocurrió a él el amparo de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán, y por su intercesión se restituyó a perfecta sanidad, en cuya memoria dedica a su majestad este retablo.

27. Gustavo Curiel y Antonio Rubial, "Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal", en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999, pp. 148-150.



6. Anónimo, *Flagelación*, retablo lateral, detalle, parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán. Foto: Maribel Morales Rosales, 2003, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Sin embargo, considero que se debe interpretar con cautela la palabra “retablo” usada en el exvoto, pues en la época colonial también así se identificaban estos cuadros votivos. Por lo tanto, no se puede establecer una relación tan directa entre la pintura de la sacristía y el retablo lateral de la iglesia. Por otro lado, se pensaba que fuese originalmente el retablo mayor, y no el lateral, como se encuentra en la actualidad, y la imagen central fuese la Virgen de los Dolores, que ahora se encuentra en el altar mayor, de estilo neoclásico. Sin embargo, en las pinturas del retablo, sólo se representa dos de los sucesos tradicionalmente conocidos como dolorosos para la Virgen: la crucifixión y el descendimiento.<sup>28</sup> Además, la Virgen aparece sólo en estas dos escenas, y no con el puñal con el cual se suele representar esta advocación. Entonces, de haber sido originalmente el retablo mayor de la iglesia de Xaltocán, hubiera sido un retablo atípico de la Virgen dolorosa.

Como se ha mencionado anteriormente, la mayoría de las composiciones novohispanas inspiradas en las *Imágenes* de Nadal forman parte de una serie. Sin embargo, el retablo pasionario de Xaltocán, probablemente de la segunda mitad del siglo XVIII,<sup>29</sup> es el único caso donde he encontrado, hasta el momento, un ciclo narrativo completo a partir de Nadal. Aunque los lienzos son anónimos,

28. Sobre la iconografía de la Virgen de los Dolores, véase Gustavo Curiel, “Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad”, en Elisa Vargaslugo et al., *Juan Correa, su vida y obra. Repertorio pictórico*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, t. IV, 1a. parte, pp. 189-234.

29. Jorge Alberto Manrique lo fecha entre 1760 y 1770. Cf. Armando Ruiz (coord.), *Los retablos de la ciudad de México, siglos XVI al XX. Una guía*, México, Asociación del Patrimonio Artístico Mexicano, 2005, p. 264.



7. Grabado de Jerónimo Wierix,  
*Flagelación*, imagen 121 en Jerónimo  
Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*,  
Amberes, 1595. Reproducción autorizada  
por la Biblioteca Nacional de México,  
Fondo Reservado.

se ha considerado la posibilidad de que pertenezcan al círculo de José de Páez, por la firma localizada en el exvoto de la sacristía.<sup>30</sup>

El retablo ofrece una lectura zigzagueante y empieza en la predela del retablo, del lado izquierdo, con la *Oración en el huerto*,<sup>31</sup> y termina en el remate del lado derecho, con la escena del *Descendimiento*. La representación del *Santo entierro*, en la parte central del retablo, es la única escena desvinculada de Nadal, aunque puede tener por fuente otro grabado, o incluso otra pintura, no identificada por el momento.

En los casos anteriormente mencionados, que recurrían a Nadal, si bien la fuente consultada era la misma, el resultado difería mucho: en cada uno de estos

30. *Catálogo nacional. Monumentos históricos, muebles. Xochimilco*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987, p. 9.

31. Durante la última intervención realizada en el retablo por el Instituto Nacional de Antropología e Historia entre marzo y agosto del año 2001, se decidió consolidar este lienzo, pues presentaba múltiples roturas, y no se levantaron las varias capas de óleo que presentaba en algunas partes, lo que impide saber cuál fue originalmente el aspecto del cuadro. Agradezco esta información al restaurador Luis Huidobro.

8. Dibujo de Bernardino Passeri, grabado de Jerónimo Wierix, *Burlas en la cárcel de Caifás*, imagen 115 en Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes, 1595.  
Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.



lienzo los diferentes pintores aprovecharon de manera distinta los grabados consultados. Como es de suponer, lo mismo aconteció en Xaltocán. La apropiación de lo representado en el grabado por el pintor no siempre fue la misma, y en el presente caso es particularmente interesante porque una constante formal y estilística permite suponer que un mismo pintor o su taller realizaron el ciclo de pinturas del retablo. Por una parte, se adaptó el formato vertical de los grabados al de los lienzos, variando según su colocación en el retablo. Los de la predela son horizontales, mientras los del primer y segundo cuerpo son casi cuadrados, y para los lienzos del remate hubo que adaptar la composición al arco de la bóveda. Por otra parte, se ha respetado bastante el planteamiento formal de las escenas, pero todas las pinturas se concentran en la escena principal del grabado, dando por resultado la desaparición de la mayoría de las escenas secundarias desarrolladas en las estampas de Nadal.

En la mayoría de los lienzos, el pintor sólo se apropió de una parte del grabado, las escenas principales, y a partir de allí construía la composición. Un ejemplo de este tipo de apropiación es *Cristo ante Caifás*, único episodio en el retablo del proceso político y religioso de Cristo (fig. 2). Se encuentra en el pri-



9. Anónimo, *Traición de Judas*, retablo lateral, detalle, parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán. Foto: Maribel Morales Rosales, 2003, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

mer cuerpo del retablo, del lado izquierdo, y tiene su paralelo en la imagen 114 de Nadal (fig. 3). El grupo de ancianos y sacerdotes que interrogan a Cristo ha disminuido, así como los soldados. Sobresale un gran cortinaje rojo, solamente insinuado en la fuente grabada. Ocurre lo mismo con los motivos, un poco ingenuos, del tapete que cubre la tarima donde está parado el sumo sacerdote, que no tienen paralelo en el grabado de Jerónimo Wierix. Esta construcción y una columna que se vislumbra del lado izquierdo son los únicos elementos que quedaron del complejo ambiente arquitectónico del grabado.

Otro ejemplo de este tipo de apropiación es la *Coronación de espinas*, en el segundo cuerpo, del lado izquierdo, que proviene de la lámina 122 de las *Imágenes*, donde se ha simplificado el planteamiento del acontecimiento (figs. 4 y 5). El intenso color rojo del manto de Cristo atrae el ojo del espectador al asunto central y se asemeja mucho a la fuente grabada. Sólo uno de los sayones ha desaparecido. Se conservaron los dos soldados del lado derecho, cuyo contrapunto son las columnas del lado izquierdo, único elemento constructivo mantenido del desarrollado ambiente arquitectónico del grabado. De este tipo de apropiación también se pueden señalar las siguientes escenas: *Oración en el huerto*, que se encuentra del lado izquierdo de la predela, y tiene su fuente en la imagen



10. Dibujo de Bernardino Passeri, grabado de Jerónimo Wierix, *Traición de Judas*, imagen 108 en Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes, 1595. Con la autorización de la Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.

107 de Nadal; *Cristo cargando su cruz*, en el segundo cuerpo, del lado derecho, inspirado en la lámina 125, y *Cristo clavado a la Cruz*, en el remate izquierdo del retablo, que proviene de la imagen 127.

En un caso se recurrió a varias estampas para construir una pintura, lo que sucedió con la *Flagelación*, en el primer cuerpo del retablo, del lado derecho (fig. 6). De la imagen 121 se reconocen la columna a la cual está atado Cristo, su postura y la de los tres sayones (fig. 7). Sin embargo, ha cambiado totalmente el tratamiento del fondo: la flagelación no tiene lugar frente a una multitud de testigos, en un espacio abierto. Más bien Cristo está dentro de un ambiente arquitectónico cerrado, y la representación está enfocada al castigo. Sin embargo, este planteamiento tampoco es fruto de la imaginación del pintor novohispano, sino de la fusión con otra estampa de Nadal. La imagen 115 ilustra las burlas hechas a Cristo en la cárcel de Caifás y justamente es este ambiente arquitectónico el utilizado por el pintor anónimo (fig. 8). No obstante, no hay lugar a dudas sobre lo acontecido en la pintura del retablo; Cristo no tiene los ojos vendados y no está siendo ofendido, injuriado o abofeteado: es flagelado. Posiblemente se haya hecho esta fusión de grabados para lograr una mayor claridad narrativa,



11. Anónimo, *Descendimiento*, retablo lateral, detalle, parroquia de Nuestra Señora de los Dolores de Xaltocán. Foto: Cecilia Gutiérrez Arriola, 2003, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



12. Dibujo de Bernardino Passeri, grabado de Jerónimo Wierix, *Descendimiento*, imagen 132 en Jerónimo Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, Amberes, 1595. Reproducción autorizada por la Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado.

pues resultaría más fácil para el devoto concentrar su atención en la acción desarrollada en un ambiente cerrado que en un espacio abierto. Además, en los evangelios no se determina el entorno del acontecimiento. En una selección tan cuidadosa de elementos por representar, llama la atención la voluntad de incluir la ventana. Aunque no se puede percibir, es posible la alusión a la presencia de la Virgen en este doloroso momento de la Pasión de su Hijo, como se plantea en ambas láminas.

En algunos casos, se ha copiado casi integralmente la fuente visual, como en el caso de la *Traición de Judas* que se encuentra del lado derecho de la predela (fig. 9). La composición de este lienzo proviene de la imagen 108 de la obra ilustrada del jesuita mallorquín y representa a los soldados al caer de espaldas después de haber interpelado a Cristo (fig. 10). A pesar de un cambio drástico en

el formato de la estampa para adecuar el tema al formato de la predela, el pintor no alteró mucho la composición. El artista novohispano escogió el grupo del primer plano, aunque simplificado, sobre un fondo arquitectónico muy vago. Del lado derecho, se adivina una construcción masiva, tal vez el recuerdo de la ciudad de Jerusalén que en el grabado se encuentra del lado izquierdo. En el centro de la composición está Judas, aunque sin el diablillo que lo identifica en el grabado. El grupo de Jesús con sus discípulos ha cambiado muy poco. Cabe destacar que el pintor supo representar muy bien al grupo de los soldados, el movimiento y la sorpresa que el encuentro con Cristo les causó, simplificando un poco el planteamiento. Quitó sobre todo el grupo confuso de soldados y caballo caídos del primer plano, pero conservó la linterna de este plano, quizás para evitar la duda de que el evento aconteció de noche.

Otro caso donde el pintor aprovecha casi íntegramente la estampa es la escena del *Descendimiento*. Ahí supo explotar al máximo el formato del lienzo, que se encuentra en el remate del lado derecho, de manera que la composición quede balanceada, en relación con la imagen 132 de la obra de Nadal (figs. 11 y 12). A los pies de la cruz se encuentran la corona de espinas, los clavos, no representados en el grabado, y la cartelera del INRI, que en la estampa está puesta en la cima de la cruz. El detalle de la ciudad observada en la esquina inferior derecha, aunque más simplificada que la presentada en el grabado, demuestra un claro intento de situar la escena. El emplazamiento de la Virgen y de san Juan ha sido invertido y sus ademanes han cambiado: la Virgen hace un gesto de abnegación hacia su Hijo, mientras san Juan está más afligido.

La apropiación del grabado por parte del pintor del retablo de Xaltocán no fue íntegra y tampoco su aprovechamiento fue el mismo en cada pintura. En unos pocos casos, imitó casi enteramente la fuente visual. En sólo un caso realizó un collage de dos estampas para construir una pintura. Por lo general, se concentraba en las escenas principales, dejando de lado las escenas secundarias de las *Imágenes*.

Como se ha mencionado anteriormente, Jerónimo Nadal estaba imbuido de una preocupación por la honestidad histórica. De allí las varias escenas secundarias que venían en apoyo de la principal. Al excluir estos complementos históricos en el momento de apropiarse de la fuente, el pintor novohispano transformó sin dejar de lado la verdad de lo acaecido. El flujo narrativo no está interrumpido porque se complementa con las otras escenas del retablo. No debe pensarse que la representación parcial del paisaje, del entorno arquitectónico o del grupo de personajes en que se sitúan los acontecimientos, obedece a limitaciones técnicas del pintor ni a una mala interpretación de la fuente empleada.

Por el contrario, el hecho de que un solo pintor haya aprovechado de manera diferente la misma fuente en un ciclo de pinturas demuestra su capacidad técnica e interpretativa. Lo más probable es que escogió deliberadamente enfocar la acción en un fondo neutro para que el devoto centrara su atención en los protagonistas. El reunir en un solo retablo varias pinturas provenientes de las *Imágenes*, sus escenas secundarias, sus numerosos personajes y escenarios podría distraer la piedad. Así, la representación se concentraba en los personajes principales, necesarios para el entendimiento del acontecimiento, lo que facilitaba la lectura del conjunto.

Es difícil trabajar sobre esta necesidad de representación pictórica sencilla y directa apreciada en los lienzos del retablo de Xaltocán. La falta de documentación y de estudios sobre la devoción que se tenía a la Virgen de los Dolores de esta entidad dificulta las posibilidades de interpretación. Tampoco se tiene otro ejemplo novohispano que ayude a entender esta situación. ¿Quién decidió simplificar las fuentes consultadas? ¿El pintor y su taller? ¿O el patrono, que tampoco sabemos quién fue?

De haber circulado los grabados de Nadal empleados en el retablo de Xaltocán en la edición de 1736 de la *Mística ciudad de Dios* de sor María de Jesús de Ágreda, sería importante recalcar que el pintor decidió no representar los cruentos detalles de la Pasión como los relata la monja franciscana en los momentos de la Flagelación y la Crucifixión, y optó por apegarse al planteamiento de los grabados. El tipo de representación corporal de Cristo empleado por el anónimo pintor de Xaltocán está más bien ligado a un tipo de ideal de belleza sagrada que deja implícitos los tormentos sufridos por Cristo. ♣

N.B. Mis más sinceros agradecimientos al profesor Walter S. Melion, de la Johns Hopkins University (Baltimore, Maryland), por la invaluable información acerca de Nadal que amablemente compartió conmigo. Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el XI Congreso Internacional sobre la Ilustración en agosto de 2003 en Los Angeles, en una mesa dirigida por Kelly Donahue-Wallace, sobre el grabado latinoamericano del siglo XVIII. Agradezco los comentarios de los participantes y el apoyo económico otorgado por la American Society for Eighteenth-Century Studies que me permitió asistir a dicho congreso.