

Alejandro Julián Andrade Campos

“De imágenes pintadas y empresas devocionales.

El cuadro de Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio de Asenjo y Crespo”

p. 223-234 + [IV]

La función de las imágenes en el catolicismo novohispano

Gisela von Wobeser, Carolina Aguilar García
y Jorge Luis Merlo Solorio (coordinación)

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas/

Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor

2018

312 + [LII] p.

Figuras

(Serie Historia Novohispana 106)

ISBN 978-607-30-0511-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 6 de febrero de 2019

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/695/funcion_imagenes.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

D. R. © 2018, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



*DE IMÁGENES PINTADAS
Y EMPRESAS DEVOCIONALES. EL CUADRO
DE NUESTRA SEÑORA DE LOS GOZOS CON RETRATO
DEL CANÓNIGO IGNACIO DE ASENJO Y CRESPO*

ALEJANDRO JULIÁN ANDRADE CAMPOS
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

A Alí Cotero Ponce

*Todo lo halláis Señora verificado y cumplido en este
vuestro purísimo y secretísimo palacio, a esmeros de la
devoción tierna y fervorosa cuanto generosa hidalguía
del venerable Señor Prebendado de esta Santa Iglesia.*

MIGUEL DE TORRES (1733)

El cuadro y su contexto monjil

El hoy Museo de Santa Mónica custodia entre sus muros una importante colección de objetos artísticos religiosos, la mayoría provenientes de comunidades religiosas femeninas. Dentro de este conjunto de piezas destaca en primerísimo orden la importante pinacoteca, conformada por óleos de los siglos XVII, XVIII y XIX, realizados en gran parte por artistas propios de la tradición pictórica poblana. Entre estas obras angelopolitanas sobresale, tanto por su belleza como por la importante historia que encierra, el lienzo catalogado como *Nuestra Señora de los Gozos*, firmado por Pascual Pérez (figura 1).

En el mencionado cuadro se observa en primer plano la imagen de la virgen María con las manos cruzadas sobre el pecho, en similar ademán a la Inmaculada Concepción, ataviada con un vestido blanco y un manto azul cuyos extremos se recogen al

nivel de la cintura, formando pliegues triangulares que son típicos en las representaciones poblanas de esta advocación. Cabe destacar que la azulina prenda presenta una rica fimbria conformada por galón dorado, perlas y ricas piedras que simulan ser esmeraldas y rubíes, cuyos brillantes efectos son conseguidos gracias a contrastantes pinceladas blancas mezcladas con color directamente sobre el lienzo.¹ La cabellera de la Virgen se presenta descubierta y suelta, cayendo abundantemente hacia los costados, mostrando diferentes matices que son prodigados gracias a la luz que proviene del pecho de María, uno de los puntos focales de iluminación que obedece a intenciones simbólicas, ya que en él se posa el atributo iconográfico que define a la imagen: las siete azucenas que refieren a los siete gozos de Nuestra Señora: la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Reyes Magos, la Resurrección, la Ascensión, el Pentecostés y la Coronación de María (figura 2).² Cabe destacar que la altura y esbeltez de la imagen le confieren un aire imponente, que es realzado gracias a las líneas diagonales de luz que caen de la Virgen, las cuales le confieren dinamismo y rompen la llaneza del fondo azul, cuyo tono es característico de la pintura poblana desde el siglo XVII. En la parte baja del cuadro, al centro, otra inscripción en latín enuncia el nombre de la advocación y una parte del *Magnificat*: *Fecit mini magna qui poven sets* (hizo cosas grandes en mí el poderoso).³

Se podría decir que la obra nos presenta la identidad de sus dos autores, uno material y otro intelectual: el primero gracias a una firma, el segundo por medio de un retrato cuyo anonimato había silenciado, hasta ahora, su importante papel. En el lado bajo derecho de la obra, y de manera muy tenue, se encuentra la

¹ Cabe destacar que, para mediados del siglo XVIII, el recurso de las joyas y la ornamentación se convertiría en una de las señas de identidad de la pintura poblana, verbigracia las obras de Luis Berrueco y José Joaquín Magón.

² Los orígenes de la devoción a los gozos de la Virgen y el importante papel que tuvo santo Tomás de Canterbury en su creación se encuentran explicados en José de Jesús María, *Historia de la vida y excelencias de la sacratísima Virgen María Nuestra Señora*, Barcelona, Imprenta de Joseph Texido, 1698, p. 481.

³ Las traducciones al español son cortesía del sacerdote Teófanés Egido, a quien agradezco enormemente. Cabe destacar que existe otra inscripción en letras doradas, la cual no es traducible a simple vista.

signatura de Pascual Pérez (figura 3), importante pintor poblano de la transición del siglo XVII al siglo XVIII. En el costado inferior izquierdo, justo en el punto hacia donde la Virgen inclina dulcemente la mirada, se encuentra la imagen de un canónigo de avanzada edad que posa sus ojos en el rostro de María, esto al tiempo que cruza los brazos sobre el pecho en ademán de imitarla; de su boca sale una filacteria que reza: *Fac me domina con gaudere tecum* (haz señor que me alegre contigo). Como parte esencial de este trabajo quiero proponer que el retratado es Ignacio de Asenjo y Crespo, importante canónigo de la catedral angelopolitana, autor intelectual y material del culto a Nuestra Señora de los Gozos no solamente en Puebla, sino, a decir de sus coetáneos, en toda la América Septentrional.⁴

Según las referencias que se conservan, el cuadro proviene del propio convento de Santa Mónica,⁵ lo cual nos refrenda su origen y función monjil. Es importante señalar que el cenobio tenía una historia vinculada con el personaje retratado en el cuadro: Manuel Fernández de Santa Cruz —obispo de la ciudad de Puebla y protector de Asenjo y Crespo—, fundador y principal patrono del convento de Santa Mónica. El profundo cariño que tuvo al convento quedó plasmado materialmente en el retrato del mismo prelado que realizó Juan Tinoco para las monjas. Sin embargo, el testimonio más elocuente de este afecto fue el deseo que el propio Santa Cruz dictó para que su corazón encontrara la última morada en el coro del claustro, lugar donde hasta la fecha se puede observar. Habiendo establecido esto, es lógico pensar que Ignacio Asenjo tuviera una relación cercana con las monjas de Santa Mónica, mismo vínculo que debió haberse creado a través de la relación en común con el obispo.

Este tipo de obras era muy importante dentro de la vida conventual, ya que, para el tiempo en el que se hizo el cuadro, el

⁴ Prácticamente casi todas las referencias a la Virgen de los Gozos en Puebla hacen mención inmediata a Ignacio Asenjo y Crespo, razón por la cual creo que es indiscutible que él es quien se encuentra retratado en el cuadro. Aparte de esto, tanto él como Pascual Pérez fueron contemporáneos.

⁵ Agradezco enormemente a María Fernanda Malpica Sosa por informarme acerca de la procedencia del cuadro.

principal punto de devoción a la Virgen de los Gozos era la catedral poblana, lugar al que las monjas no accedían debido a sus votos de clausura. Es mediante otras pinturas y esculturas que las religiosas podían sustituir a la imagen inaccesible, logrando generar en torno a estas representaciones un sentimiento y devoción similares a los que tendrían frente a la original. Gracias a sermones y crónicas sabemos que la devoción a Nuestra Señora de los Gozos tuvo una importante presencia dentro de las comunidades monacales; prueba de esto son las solemnes funciones que se dieron en honor a la Virgen Gaudiosa⁶ en el templo de las monjas concepcionistas de esta ciudad, en cuyo sermón el padre Juan de Mena Velásquez asienta:

El asunto de los gozos de María santísima nuestra amante madre (que hoy no le hemos de dar otro nombre), el lugar es el templo y convento de la Concepción Purísima de la Señora, que como gozosa madre virgen de las hijas vírgenes ilustres y sagradas, quiere y manda que habiendo sido su concepción sin mancha la raíz de todos sus gozos, se celebren en la Concepción los acentos de toda la flor de sus gozos como en su raíz. Pues gózome en tan dulce asunto: gózome en el jardín de flores inmaculadas de la Concepción y gózome en los afectos del devotísimo promovedor de tan plausible fiesta.⁷

Probablemente una de las razones del éxito monjil de la Virgen de los Gozos se pueda entender en el juego de palabras que hace el panegirista: para esta época las religiosas eran vistas como flores limpias que crecían en un *hortus conclusus* (el convento), frescas azucenas similares a las que brotan del virginal pecho de María. Es así como las monjas, blanquecinos lirios consagrados a Dios, se convertían en los mismos gozos de Nuestra Señora, ya que mediante su vida pura y contemplativa, dentro de la cual se

⁶ En los sermones es llamada indistintamente *Virgen de los Gozos* o *Virgen Gaudiosa*.

⁷ Juan de Mena Velásquez, *La medida sin medida, los gozos inefables de María Santísima, fiesta que promovió en este y otros obispados, el Lic. D. Ignacio de Assenzo y Crespo, canónigo de esta iglesia catedral de la Puebla de los Angeles*, Puebla, Imprenta de Miguel Ortega, 1712, p. 2.

comprendía la penitencia y la oración, llenaban de dicha tanto a su esposo (Cristo) como a su Madre (María). Otro de los testimonios en torno a la devoción de la Madre Gaudiosa en los conventos femeninos lo dio José Gómez de la Parra, quien anota para el convento carmelita de Santa Teresa que:

Al presente [1732], han abrazado con entrañable consuelo la devoción de sus gozos, que este año se han cantado las siete misas con grande solemnidad y con sermón el día último [...] En la iglesia de este convento se canta con toda solemnidad las siete misas, y en lo interior, las religiosas celebran los gozos, conforme solemnizan los dolores, con ejercicios de oraciones, mortificaciones, penitencias ordinarias y extraordinarias, que acostumbra la descalcez carmelitana y con alfiar los altares de la santísima Virgen, que son muchos los que tienen dentro de la clausura.⁸

Otra prueba más que apuntala esta idea es que en las mismas colecciones monjiles del Museo de Santa Mónica se conserva otra obra del mismo tema, aunque de calidad inferior y con una restauración poco afortunada. Cabe destacar que en esta versión se observan alrededor de la Virgen los atributos inmaculistas, razón por la que se podría plantear que la obra provenga del mencionado convento de la Concepción.

El patrono y su proyecto devocional

Ignacio de Asenjo y Crespo (figura 4) fue un destacado sacerdote y canónigo de la catedral de Puebla, nacido entre 1650 y 1651 —según los cálculos sacados de su pase a México— en Galicia, España, siendo hijo natural de José de Asenjo y Francisca Crespo. Pasó a la Nueva España como criado del entonces electo obispo de Guadalajara Manuel Fernández de Santa Cruz en 1673. La información sacada para el trámite de embarque nos permite saber que al momento de pasar a las Indias no era clérigo;

⁸ José Gómez de la Parra, *Fundación y primero siglo*, introducción de Manuel Ramos Medina, México, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 151.

asimismo, también nos ofrece una escueta descripción de cómo lucía a sus veintitrés años, mencionando que era “de buen cuerpo, blanco, cariabultado y mellado de los dientes de la parte alta”.⁹ Ya en la Nueva España se hizo clérigo y ascendió al puesto de canónigo de la catedral, renunciando al puesto de tesorero.¹⁰ Durante el episcopado de Manuel Fernández de Santa Cruz se desempeñó como su limosnero y confesor, siendo prueba de la estrecha relación que existía entre ellos la publicación del libro *Ejercicio práctico de la voluntad de Dios: trabajos que corresponden a cada grado de oración y compendio de la mortificación*, obra que escribiera el obispo Santa Cruz y que diera a la imprenta, después de su muerte, el canónigo Asenjo.

Sin duda la gran empresa de su vida fue la promoción al culto de Nuestra Señora de los Gozos, como lo prueba la gran cantidad de escritos que refieren el empeño del sacerdote en ello. Curiosamente, por más que he buscado, en España no hay rastros acerca de la devoción a esta Virgen, sabiéndose que para el momento en el que Asenjo difundía su devoción en Puebla sólo tenía oficio festivo en Amiens, Francia, y en Lisboa.¹¹ Tampoco he encontrado representaciones de la mencionada advocación en Europa, a excepción de un grabado alemán del siglo XVII firmado por Mattheus Schmid, en el que se representa tanto a la Virgen de los Dolores como a la Virgen de los Gozos (figura 5),¹² esta última guardando gran similitud con las versiones novohispanas del tema, por lo cual la estampa podría plantearse como prototipo visual de la imagen que difundiría Asenjo.

⁹ Expediente de información y licencia de pasajero de Indias de Manuel Fernández de Santacruz, obispo de Guadalajara a Nueva España, Archivo General de Indias, Contratación, 5439, núm. 1.

¹⁰ José Toribio Medina, *La imprenta en la Puebla de los Ángeles*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, p. 191.

¹¹ Miguel de Torres, *Sermón de los Gozos de la Purísima Virgen y Madre de Dios Inmaculada, Madre Santísima Señora Nuestra...*, México, Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera, en el Empedradillo, 1733, p. 9.

¹² Según Gustavo Curiel, existe una versión pintada similar a este grabado y firmada por Villalpando. Véase Gustavo Curiel, “Nuestra Señora de los Dolores y Nuestra Señora de la Piedad”, en *Juan Correa, su vida y su obra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. IV, repertorio pictórico, primera parte, p. 213.

Según Gómez de la Parra, Asenjo y Crespo empezó la difusión de la Madre Gaudiosa en 1708, mediante cuatro acciones determinantes que garantizarían el éxito del culto: la dotación de la fiesta de la Virgen de los Gozos en la catedral, la búsqueda de la extensión del oficio propio para el obispado de Puebla, la publicación de varios sermones y novenas en torno a la advocación y la difusión de su imagen a través de estampas y cuadros. Este último punto es de gran relevancia, ya que nos permite entender al cuadro que aquí se estudia como parte de esta compleja maquinaria de propagación del culto. Ejemplo del papel que la imagen tuvo en la empresa de Asenjo lo da el citado Gómez de la Parra, quien menciona que “para introducirla [la devoción], repartió cantidad de estampas con la imagen de nuestra Señora de los Gozos”.¹³

El método de difusión de un culto a través de la imagen no era nuevo para el canónigo Asenjo; probablemente lo aprendió a imitación de su gran benefactor, Manuel Fernández de Santa Cruz, quien en los colaterales del Altar de los Reyes de la catedral de Puebla mandó construir a su costa dos sendos retablos dedicados a san Francisco de Sales y a santa Teresa de Jesús, dos de sus devociones personales más importantes. Para finalizar este punto, cabe destacar que en los territorios del entonces obispado angelopolitano se han encontrado cinco lienzos de Nuestra Señora de los Gozos, los cuales por su factura son cercanos a las fechas de Asenjo: uno firmado por Bernardino Polo en la parroquia de la Natividad en Atlixco; dos más en la hoy catedral de Tlaxcala; otro en una de las dependencias de la iglesia de San Antonio Calcatepec, y uno donde se presenta a la Virgen Gaudiosa en una composición de *Los cinco Señores*, firmado por Francisco Solano, en el templo de Jesús Tlatempa, Cholula. Si bien estos cuadros no debieron ser forzosamente encargo del canónigo, probablemente sí fueron resultado, entre muchos factores, de la buena relación y afecto que había generado en la iglesia poblana, cuestión patente en los sermones y escritos de la época.

La utilización de la imagen para el desarrollo del culto fue fundamental no sólo para su difusión, sino para la ejecución propia

¹³ Gómez, *Fundación...*, p. 151.

de la devoción. En el *Septenario dulce y devoto ejercicio que se ha de empezar desde el día en que se empiezan a celebrar las siete misas de los gozos de la Virgen Nuestra Señora*, publicación costeadada por el mismo Asenjo, se menciona que un “amado de siervo” de la Virgen “siempre que veía alguna imagen hacía memoria de sus gozos, y saludándola un día oyó que la reina del cielo le dijo: tú te alegras de mis gozos, yo te alcanzaré los eternos”.¹⁴ En esta breve referencia se explica el vínculo entre imagen y devoción como un recurso mnemotécnico, en el cual la vista activaba la memoria y, mediante este proceso, se ejecutaba la alabanza; el resultado final de esto era la intercesión de la misma Virgen para obtener la gloria. La representación, probablemente generada por Asenjo a través del mencionado grabado, cumplía perfectamente con esta función: las siete azucenas que brotan del pecho de María recuerdan explícitamente sus gozos —mismos que en algunas ocasiones son identificados con inscripciones—; gracias a ello el espectador rememoraba esta devoción frente a la imagen de la Virgen, justo como se menciona en el relato.

Otro de los medios que el canónigo utilizó para la difusión de la Virgen de los Gozos fue el escrito, entendiendo que muchas veces imagen y texto llegaban a complementarse para dar una idea global en la que los sentidos participaban activamente. Por lo menos tres sermones de los dichos en la fiesta de la Virgen Gaudiosa salieron a la imprenta en tiempos de Ignacio Asenjo: *La medida sin medida, los gozos inefables de María Santísima* de Juan Mena y Velásquez en 1712 y dos del mercedario Miguel de Torres, *Sermón de los gozos de María Santísima Señora y Madre Nuestra* en 1722 y *Sermón de los gozos de la purísima Virgen y madre de Dios inmaculada, madre santísima Señora Nuestra* en 1733 (las tres obras se encuentran citadas a lo largo de este artículo).

¹⁴ Autor desconocido, *Septenario dulce y devoto ejercicio que se ha de empezar desde el día en que se empiezan a celebrar las siete misas de los gozos de la Virgen Nuestra Señora. Y se proponen los motivos que mueven a tan santa devoción y el modo con el que se ha de hacer*, Puebla (Puebla), Imprenta de la Viuda de Miguel de Ortega Bonilla, 1720, p. 5. Agradezco enormemente a Montserrat Báez Hernández, quien me hizo el favor de consultar un ejemplar de este escaso impreso en la Biblioteca Nacional de Chile.

Cabe destacar que en estas publicaciones se reconoce, desde el propio título del texto, la intervención de Asenjo a favor del culto de los gozos.

Por otro lado se tiene noticia de dos cuadernillos con oraciones a la mencionada Virgen: uno que sacó el referido José de la Parra en 1710 y el mencionado septenario costado por Ignacio Asenjo y publicado en 1719 bajo el título de *Septenario dulce y devoto ejercicio tierno, que se puede tener en la octava de la Asunción de Nuestra Señora. Comenzándose desde el día diez y seis de agosto, hasta el día veinte y dos, o en otro tiempo del año, en memoria de los siete especiales gozos que goza la Santísima Señora en el cielo*. Finalmente, la British Library conserva un pequeño impreso de los cantos que se hacían en la fiesta de la Virgen: *Letras de los villancicos que se cantaron en la santa iglesia catedral de la Puebla de los Ángeles, en los maitines solemnes de Nuestra Señora de los Gozos este año de 1735 que dotó y fundó el señor Lic. D. Ignacio de Asenjo y Crespo, canónigo decano de dicha santa iglesia*.¹⁵ La publicación de estampas, sermones, oraciones y cantos a la Madre Gaudiosa nos deja ver que el proyecto de Asenjo buscaba una difusión en extenso, para la cual el impreso era la herramienta ideal, al tiempo que atacaba integralmente todos los flancos por donde podía entrar: oración, reflexión, música e imagen se fundían en una misma empresa.

Como ya se había mencionado antes, el canónigo dotó la fiesta de Nuestra Señora de los Gozos en la catedral de Puebla, donde se sabe que tenía un altar en la parte externa del coro. El ejemplo de la sede episcopal repercutió en otros templos, ya que para 1732 se refiere que “está ya tan radicada la devoción en esta ciudad, que casi en todas las iglesias se cantan las siete misas con grande solemnidad y en muchas partes del obispado”.¹⁶

La institución de esta fiesta se dio a la par de la búsqueda de un privilegio papal mucho mayor: la concesión del oficio propio de la Virgen Gaudiosa para el obispado angelopolitano; fatigosa

¹⁵ Citado en Álvaro Torrente y Miguel Ángel Marín, *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, p. 112.

¹⁶ Gómez, *Fundación...*, p. 151.

tarea que emprendió Asenjo, a través de procuradores en Roma, por espacio de veintitrés años. Finalmente, coronando todos los esfuerzos del canónigo en torno al culto de la Virgen, el 17 de mayo de 1732 el papa Clemente XII, “por súplica de Felipe V”, concedió a la sede poblana “se recen en toda la diócesis los Gozos de la Virgen, tanto el clero regular y secular de ambos sexos en el sábado inmediato a la dominica tercera *post pasqua* con el rito doble de segunda clase”, agregándose al oficio propio que Sixto V dio para esta fiesta en Lisboa.¹⁷ En 1733, con un sermón encargado al citado padre Miguel de Torres, se celebraría el primer oficio a la Virgen: Ignacio Asenjo, ya en ese entonces canónigo decano de la catedral, lograría ver cristalizados sus anhelos en la mencionada fecha. La vitalidad y emoción del anciano clérigo fue anotada por el panegirista en el sermón:

Ya como me consta el señor canónigo D. Ignacio de Asenjo y Crespo, de ochenta y cuatro años (mucho más viva) y con haber padecido en más de treinta, el grave accidente, que es público; no sólo no tiene el presente dolor, sino un regocijo tan singular, como es haber logrado en sus días, la concesión del rezo, que ha pretendido y deseado con ansias tan fervorosas y he advertido con especial cuidado que desde que tuvo esta noticia tan apetecida como deseada se la han agregado los colores del semblante que es efecto de sus cordiales gozos, como enseña el sabio rey en sus Proverbios. Y se ha recreado tan propiamente su vigoroso espíritu que parece restituido a la edad florida sus alientos, según el vigor y concierto de su pulso, verificándose lo de Salomón en este efecto del gozo.¹⁸

Justo el año en que se aprobó el oficio propio de la Virgen, José de Ibarra realizó los cuatro famosos cuadros del coro de la catedral donde retrata, abajo del Niño Dios, el Santísimo Sacramento, la Asunción y la Inmaculada Concepción, a los canónigos que en ese momento gobernaban la sede catedralicia. En el lienzo de la Inmaculada, quien por cierto ostenta una azucena en la mano, se encuentra el retrato del que parece ser el canónigo más

¹⁷ Torres, *Sermón de los Gozos...*, p. 1-2.

¹⁸ Torres, *Sermón de los Gozos...*, p. 24.

anciano del grupo: el personaje, quien logra divisarse en el extremo derecho y sin letrero, se presenta con la mirada baja y en actitud de recogimiento. En su rostro fácilmente se pueden adivinar los ochenta y tres años que por entonces Ignacio Asenjo tendría, razón por la cual creo que éste es su último retrato en vida. Cabe destacar que en el mismo cuadro se encuentra la imagen (no retrato de canónigo) de san Francisco de Sales, santo al que fue devoto su protector, Manuel Fernández de Santa Cruz.

El 3 de mayo de 1736 murió, lleno de méritos, don Ignacio de Asenjo y Crespo, quien para ese entonces tendría ochenta y siete años; el elogio dicho en sus honras fúnebres fue pronunciado por Joaquín Antonio de Villalobos, “doctísimo teólogo de la Compañía de Jesús”.¹⁹ Justo ese mismo año se empezó la construcción de la capilla de Nuestra Señora de los Gozos, la cual todavía pervive en el primer cuadro de la ciudad de Puebla. Si Ignacio Asenjo llegó a enterarse de esto, lo cual es más que probable, debió de haber sentido uno de los más grandes gozos de su carrera, pues esto significó el broche de oro a la titánica empresa que llevó a cabo en favor de su amada Virgen, la *Mater Gaudiosa*.

Conclusiones

El culto a Nuestra Señora de los Gozos es una de las muchas devociones que florecieron de manera exitosa encontrando su eje y campo de acción en la propia Nueva España. Este caso ejemplifica la necesidad de estudiar con más detenimiento muchos de los cultos que son tema común de las artes virreinales, no sólo para conocer al impulsor o impulsores de ellos y determinar sus áreas de acción social, sino también para delimitar su desarrollo en contraste con otras áreas geográficas. En el caso de la Virgen Gaudiosa me atrevo a proponer que el culto e iconografía que prosperaron en Puebla fueron generados en la misma ciudad a expensas del sacerdote Asenjo, quien tomó elementos tanto devocionales como visuales europeos fundiéndolos en un nuevo culto.

¹⁹ Medina, *La imprenta...*, p. 190-191.



Valdría la pena seguir estudiando estas imágenes que se generaron en la Nueva España y que carecen de una historia milagrosa, obedeciendo su origen a iniciativas piadosas e ideológicas de personajes tanto civiles como eclesiásticos. Bajo esta tónica creo que se encuentra, por ejemplo, la versión “apocalíptica” de la Virgen Divina Peregrina del Refugio, cuya iconografía parece haber sido generada y difundida por los franciscanos novohispanos.

Dentro de este trabajo quedan algunas incógnitas por resolver, las cuales por las circunstancias no pudieron ser abordadas: en primer lugar destaca la imagen de los Gozos y el desarrollo de su culto en la misma catedral, lugar de operación de Asenjo y Crespo y epicentro de la devoción gaudiosa angelopolitana. Actualmente el archivo de la catedral se encuentra cerrado para su consulta. Sin embargo, se tienen noticias de que en él hay varios documentos en torno al altar de la Virgen y el inventario de alhajas que esta poseía. En ese mismo acervo se podrá conocer de manera definitiva hasta qué época Nuestra Señora de los Gozos tuvo un lugar en la catedral y si éste lo perdió con la creación de su capilla propia.



Figura 1. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo*, principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica

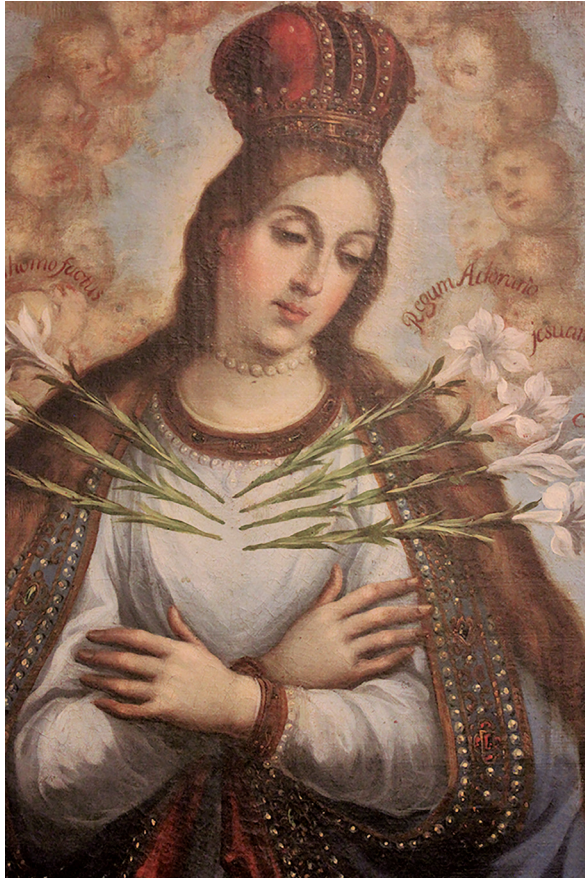


Figura 2. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo* (detalle), principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica

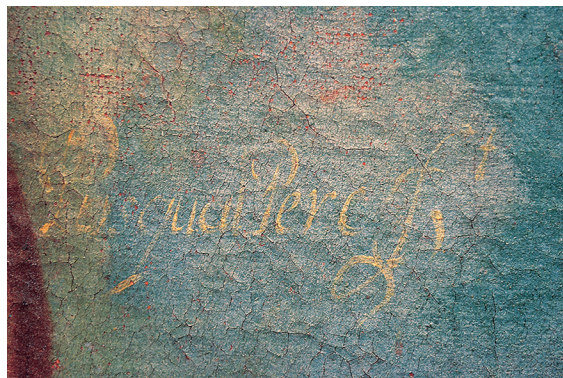


Figura 3. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo* (detalle), principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica



Figura 4. Pascual Pérez, *Nuestra Señora de los Gozos con retrato del canónigo Ignacio Asenjo y Crespo* (detalle), principios del siglo XVIII. Museo de Santa Mónica, INAH, Puebla (México). Fotografía: María Fernanda Malpica



Figura 5. Mattheus Schmid, *María como Madre Gozosa y Madre Dolorosa*, siglo XVII. Städtische Kunstsammlung, Augsburgo (Alemania). <http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Schmid,+Mattheus%3A+Maria+als+Mater+Gaudiosa+und+Mater+Dolorosa>