

Doris Bieñko Peralta

“Las *verae efigies* y los retratos simulados.
Representaciones de los venerables angelopolitanos,
siglos XVII y XVIII”

p. 255-282 + [VIII]

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



LAS *VERAE EFFIGIES* Y LOS RETRATOS SIMULADOS. REPRESENTACIONES DE LOS VENERABLES ANGELOPOLITANOS, SIGLOS XVII Y XVIII

DORIS BIEÑKO DE PERALTA

Instituto Nacional de Antropología e Historia
Escuela Nacional de Antropología e Historia

Los retratos de los llamados “venerables” novohispanos, personas consideradas como candidatos a beatos y a santos, debieron ser bastante difundidos durante el periodo virreinal. Los venerables, al igual que los santos, eran modelos a seguir para sus devotos, y los retratos de ellos eran reflejo de esa ejemplaridad. Algunas de esas representaciones fueron inventadas; otras pretendían ser *verae effigies*, tomadas del natural o realizadas *post mortem*.¹ Tales representaciones a veces se confundían con la imagen de algún otro personaje ya canonizado. Su función era despertar la devoción y conmover al público, así como perpetuar la memoria sobre el personaje considerado como ejemplar y fomentar las expectativas hacia una posible apertura de causa de beatificación. En ocasiones a esas imágenes se les atribuían las mismas cualidades que a las reliquias, y no faltan relatos sobre milagros ocurridos gracias a su uso. En fin, “la imagen fue un soporte privilegiado de la devoción y desempeñó un papel fundamental en el terreno de los comportamientos individuales y colectivos”.²

¹ Una sugerente tipología de los “verdaderos retratos” del Siglo de Oro se puede consultar en el análisis sobre la obra del pintor y teórico de la pintura Francisco Pacheco (1564-1644). Véase Marta P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su “Libro de retratos”*, Madrid, Fundación Focus-Abengoa/Marcial Pons, 2011, p. 283-304.

² Pierre Civil, “Retratos milagreros y devoción popular en la España del siglo XVII (santo Domingo y san Ignacio)”, en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster 1999*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2001, p. 350.

Desde antes del Concilio de Trento, como lo señalan Javier Portús Pérez y Pierre Civil, se replanteó la necesidad de revisar y controlar la iconografía sagrada, interés que continuó en la época postridentina.³ En este proceso también se le dio importancia a “una progresiva valoración de las vera efigies”, o retratos reales y fidedignos de los personajes.⁴ Al mismo tiempo la representación del santo tenía un doble objetivo: la exaltación del personaje idealizado y la reafirmación de su humanidad o, en otras palabras, el compromiso que debía lograrse entre las convenciones figurativas y la preocupación por reflejar el carácter y la apariencia individual.⁵

Durante el siglo XVI, la creciente preocupación por este tipo de representación se ejemplifica en los casos de algunos santos españoles. Así, santa Teresa de Jesús (1515-1582) fue retratada en Sevilla en 1576 por fray Juan de la Misericordia, mientras gestionaba su nueva fundación. Este óleo, además de ser copiado, sirvió como modelo para los grabados posteriores de la santa abulense.⁶ San Juan de la Cruz (1542-1591) fue retratado sin saberlo en Granada por un pintor anónimo. Su *vera effigie* original no se conservó, pero existen numerosas copias en la región de Andalucía.⁷ San Ignacio de Loyola (1491-1556), según lo relatan

³ Javier Portús Pérez, “Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, v. 54, n. 1, 1999, p. 172, y Pierre Civil, “Retratos milagrosos...”, p. 350-360.

⁴ Javier Portús Pérez, “Retrato, humildad y santidad...”, p. 172. También Fernando Quiles, “Between Being, Seeming and Saying. The Vera Effigies in Spain and Hispanic America during the Baroque”, en Ralph Dekoninck, Agnès Guiderdoni-Bruslé y Émilie Granjon (coords.), *Fiction sacrée, spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*, Leuven, Peeters, 2013, p. 181-200.

⁵ Pierre Civil, “Retratos milagrosos...”, p. 350.

⁶ Este cuadro se encuentra actualmente en la sacristía de la iglesia del Convento de San José de Sevilla. María José Pinilla Martín, *Iconografía de santa Teresa de Jesús*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Valladolid (España), Universidad de Valladolid, 2013, p. 102-103 y 112-114.

⁷ Fernando Moreno Cuadro, “Origen andaluz de la vera effigies de san Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México”, *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, Sevilla, n. 25, 2013, p. 349-350.

sus biógrafos, nunca dio consentimiento para ser representado; por eso en su caso y, posteriormente, también en el de una monja mercedaria, beata Mariana de Jesús (1565-1624), se elaboraron las mascarillas fúnebres que sirvieron de modelos para las representaciones póstumas de sus rostros.⁸ De estos protagonistas también existen descripciones de su fisonomía proporcionadas por sus contemporáneos, que en ocasiones fueron retomadas en las representaciones posteriores.

En circunstancias donde tales modelos previos o descripción no existían, se recurría al portento. La relevancia de esas representaciones a lo largo del siglo XVI se vislumbra, por ejemplo, en el caso de santo Domingo de Soriano, considerado como “verdadero retrato” de santo Domingo de Guzmán (1170-1221), fallecido tres centurias antes. Según la tradición, el 15 de septiembre de 1530, al hermano Lorenzo de Grottería, sacristán de la pequeña comunidad dominica de Soriano en Calabria, se le apareció la virgen María junto con santa Catalina de Alejandría y María Magdalena, entregándole un lienzo con la *vera effigie* del fundador de la Orden de los Predicadores. Las copias de dicha pintura proliferaron en España y después en el Nuevo Mundo, dando lugar a un nuevo tipo iconográfico llamado “santo Domingo de Soriano”, modelo que se incorporaba a las otras numerosas modalidades de representación de este santo medieval.⁹

Otro ejemplo de invención prodigiosa del retrato sucedió también en el caso de santa Gertrudis, una religiosa benedictina del siglo XIII, cuya devoción se rescató en España a inicios del siglo XVII. Su promotor, el obispo de Tarrazona, fray Diego de Yepes,

⁸ El biógrafo de san Ignacio de Loyola aclara que durante su vida no se hizo ningún retrato suyo; éste se realizó después de muerto. Pedro de Ribadeneira, *Vida del padre Ignacio de Loyola, fundador de la religión de la Compañía de Jesús*, Madrid, Alonso Gómez, 1583, p. 230. Véase también Javier Portús Pérez, “Retrato, humildad y santidad...”, p. 187; Pierre Civil, “Retratos milagrosos...”, p. 357, y Diana Olivares Martínez, “Iconografía de la beata Mariana de Jesús”, *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, volumen extraordinario, 2010, p. 239-255.

⁹ Fernando Collar de Cáceres, “De arte y rito. Santo Domingo en Soriano en la pintura barroca madrileña”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, v. XVII, 2005, p. 39-49, y Pierre Civil, “Retratos milagrosos...”, p. 352-356.

mandó pintar su retrato, “el primero que en España se hizo”, y para tal fin empleó como modelo una representación de otra religiosa benedictina anónima, presente en un guardajoyas del rey. La diferencia entre el original y la copia consistió, en palabras del obispo, en que la segunda fue más perfecta, pues el pintor al hacer su trabajo le confesó que “con ser muy puntual en trasladar otras imágenes muy al vivo, en ésta no pudo atinar al original, sino que cuantas veces ponía el pincel, sacaba las facciones mejor de [lo] que él pensaba ni imaginaba”.¹⁰ En ese relato se enfatizan las circunstancias extraordinarias de la creación de dicho primer retrato, circunstancias que de algún modo tuvieron una función legitimadora de la imagen inventada, aunque las representaciones de santa Gertrudis que circularon en el imperio español no fueron copias fieles, como sucedió con las de santo Domingo de Soriano.

Si bien los santos ya reconocidos por la Iglesia podrían ser objeto de ese tipo de manipulaciones, las representaciones de los llamados “venerables” estaban sujetas a mayor vigilancia por parte de las autoridades, pues se temía que éstas podrían provocar un crecimiento desmesurado de la devoción hacia ellos, a pesar de que no existía todavía pronunciamiento oficial sobre las virtudes y fama de su santidad. En el catolicismo postridentino se intentó controlar cada vez más los brotes espontáneos de la devoción popular hacia los “venerables” y se acentuó la institucionalización de los procesos de canonización con la creación de la Sagrada Congregación de los Ritos en 1588; desde entonces, la única instancia competente y autorizada para proclamar la santidad.¹¹ En aquel tiempo también se empezó a incluir el proceso de beatificación como parte precedente al de canonización, en el

¹⁰ Carta de Diego de Yepes a Leandro de Granada (15 de noviembre de 1603), en Gertudis la Magna, *Segunda y última parte de las admirables y regaladas revelaciones de la gloriosa santa Gertrudis*, Valladolid, Juan de Bostillo, 1607, s/n. Véase también Antonio Rubial y Doris Bieńko de Peralta, “La más amada de Cristo. Iconografía y culto de santa Gertrudis la Magna en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXV, n. 83, 2003, p. 8.

¹¹ Miguel Gotor, *Chiesa e santità nell'Italia moderna*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2004, p. 35.

cual se otorgaba la concesión de “un indulto particular” para la veneración popular del candidato a santo. Las imágenes de los aspirantes a beatos y santos podían ser difundidas gracias al éxito de la imprenta, y en ocasiones los grabados servían para recaudar los fondos que sufragaban en parte los costos de la causa.¹²

A veces esas imágenes previas a la aprobación del culto fueron censuradas, como sucedió en 1601 con el caso de las estampas de Ignacio de Loyola que fueron mandadas a recoger por el papa Clemente VIII, pues representaban al candidato a beato rodeado de escenas alusivas a sus milagros y ostentaban indebidamente la inscripción “*Beatus Ignatius Societatis Iesu Fundator*” (ya que el jesuita fue beatificado hasta 1609).¹³

Si los procesos de beatificación y canonización culminaban con éxito, se reconocía la santidad del candidato mediante la expedición de una bula y celebración de una misa solemne en Roma. Para tal fin también se publicaban las estampas con la “imagen oficial” del canonizado, en las cuales se codificaban sus atributos característicos. Un ejemplo de ello puede ser el grabado de Mattheo Greuter de 1622 en ocasión de la canonización quintuple de san Isidro Labrador, san Ignacio de Loyola, san Francisco Javier, santa Teresa y san Felipe Neri.¹⁴

Pronto también se acotaron las reglas para representar a los candidatos a santos; especialmente importantes fueron las reformas realizadas por el papa Urbano VIII (1623-1644). En uno de sus decretos, titulado *Caelestis Hierusalem cives*, fechado en 1634, se prohibió que los fieles prestasen alguna forma de culto público o privado en honor a un muerto con fama de santidad, si no existía la autorización pontificia para tal acción.¹⁵ Así se controlaba la devoción popular y se prohibía la representación de estos personajes con señales alusivas a la santidad, como aureolas,

¹² Simon Ditchfield, “Il mondo della Riforma e della Controriforma”, en Anna Benvenuti (*et al.*), *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Roma, Viella, 2006, p. 274 y siguientes.

¹³ Simon Ditchfield, “Il mondo della Riforma...”, p. 285.

¹⁴ El grabado se puede apreciar en María José Pinilla Martín, “Iconografía de santa Teresa de Jesús”, p. 235.

¹⁵ Henryk Misztal, *Le cause di canonizzazione. Storia e procedura*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2005, p. 146-150.

rayos y nubes. Igualmente, estaban sujetos a censura los libros que sugiriesen santidad, milagros y revelaciones de los venerables que aún no hubiesen sido reconocidos oficialmente.¹⁶

Pese a esas restricciones, existen datos documentales que permiten afirmar que, en la Nueva España del siglo XVII, las reglas en ocasiones se transgredían. Un ejemplo temprano de ello puede ser la noticia sobre el retrato del indio tlaxcalteca Diego Lázaro de San Francisco, a quien según la tradición se le apareció san Miguel Arcángel en el año de 1631 y le mostró un pozo de aguas milagrosas, propiciando así la creación de un pequeño santuario en esa región evangelizada por la orden franciscana. Según un relato fechado alrededor de 1645, cuya autoría es del presbítero poblano Pedro Salmerón, existió un “retrato” de dicho indio, que estuvo colocado debajo del altar improvisado con la imagen de san Miguel.¹⁷ Otro dato que confirma la incipiente veneración hacia el indio receptor del prodigio es la afirmación del cronista: “en tantos años no se había olvidado su memoria de los fieles, porque el día de la conmemoración de los difuntos, ponen cera y ofrenda sobre su sepultura [la de Diego Lázaro que se encontraba en la ermita]”.¹⁸ Tenemos aquí todos los elementos de una devoción naciente: la imagen del indio colocada en un lugar privilegiado como el altar, su sepultura en la ermita y el recuerdo de los fieles que traían ofrendas y velas. No sabemos qué pasó con el retrato; éste posiblemente fue retirado, pues, para

¹⁶ Miguel Gotor, *Chiesa e santità...*, p. 83-89; Giuseppe Dalla Torre, *Santità e diritto. Sondaggi nella storia del diritto canonico*, Torino, G. Giappichelli Editore, 2008, p. 57-58; Antonio Rubial, *La santidad controvertida. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 37.

¹⁷ Pedro Salmerón, “Relación de la aparición que el Soberano Arcángel San Miguel, defensor y patrón de esta iglesia militante, y de la monarquía de España, hizo en un lugar del obispado de la Puebla de los Ángeles, llamado de Nuestra Señora de Nativitas el año de 1631, manuscrito inédito”, *circa* 1645, Archivo General de la Nación (en adelante, AGN), *Historia*, v. 1, exp. 7, f. 155v. Ese texto también es citado por Francisco Florencia, *Narración de la maravillosa aparición, que hizo el arcángel san Miguel a Diego Lázaro de San Francisco, indio feligrés del pueblo de San Bernabé de la jurisdicción de Santa María Nativitas*, Sevilla, Imprenta de Tomás López de Haro, 1692, p. 78.

¹⁸ Pedro Salmerón, “Relación de la aparición...”, f. 160-160v.

la segunda mitad del siglo XVII, según el jesuita Francisco Florencia, existía sólo una pintura o una copia de la misma, dejada por Diego Lázaro en testamento a su abuela y en la cual se representaba la secuencia de las apariciones del arcángel al indio.¹⁹ En este segundo caso claramente el objetivo de la representación era preservar la memoria del milagro y no la imagen del indio.²⁰

Sin duda, el caso novohispano más emblemático de la circulación de retratos y estampas con *vera effigie* de un venerable fue el del polémico obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), “el rostro de mil facetas”, como lo ha denominado Antonio Rubial. Sus retratos fueron copiados y circularon en la Nueva España de manera inusitada desde antes de su muerte y continuaron su difusión durante el siglo XVIII, a la par de las expectativas de su beatificación. Un ejemplo de esa propagación temprana de la imagen del obispo Palafox lo ilustra la siguiente anécdota que relata su biógrafo. Una religiosa poblana del convento de Santa Inés de Montepulciano mostró al mismo prelado el pequeño retrato en lámina que lo representaba, y éste lo recogió bajo pretexto de que no se le parecía y que lo mandaría a enmendar al pintor Pedro García Ferrer. Palafox regresó la lámina a la religiosa con su verdadera efigie “autorizada”. En ella, el rostro y las manos del prelado fueron borrados y sustituidos por una calavera.²¹

Pese esta animadversión hacia sus retratos, el obispo poblano fue representado en varias ocasiones durante su estancia en la Nueva España. Él mismo reconoció, en una carta fechada en 1659, que el modelo de dichas efigies fue el esbozo realizado por un pintor cuyo nombre permanece en el anonimato, quien lo

¹⁹ Francisco Florencia, *Narración de la maravillosa aparición...*, p. 96.

²⁰ Un caso parecido, pero mucho más posterior, es el de la india Jacoba, a quien en 1610, según los cronistas, se le apareció san Diego de Alcalá. El templo de Metepec en Tlaxcala ostenta un retablo del siglo XVIII en el cual se representan las escenas del milagro, las cuales incluyen a Jacoba como receptora del milagro. Véase Elisa Vargaslugo, “La india Jacoba”, en Elisa Vargaslugo (*et al.*), *Imágenes de los naturales en el arte de la Nueva España*, México, Fomento Cultural Banamex/Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 492-495.

²¹ Antonio González de Rosende, *Vida y virtudes del ilustrísimo y excelentísimo don Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, Imprenta de Julián de Paredes, 1666, p. 285.

realizó durante una de las audiencias reales mientras Palafox ostentaba el cargo de virrey interino.²² Otros modelos que pudieron servir para copiar sus rasgos fueron retratos plasmados por el ya mencionado Pedro García Ferrer (uno de éstos destinado para el Salón de Cabildos de la catedral poblana) y por el flamenco Diego de Borgraf (imagen fechada en 1643).²³

La gran popularidad de los retratos del obispo poblano fue la causa de que poco después de su regreso a España, en un edicto de 1653, la Inquisición prohibiera la circulación de sus imágenes, a las cuales en ocasiones se les ofrendaba cera y eran colocadas en los altares domésticos.²⁴ Según Cristina Arteaga, fueron recogidos seis mil ejemplares, número que podría parecer exagerado pero que también proporciona el primer biógrafo del obispo, Antonio González de Rosende, quien cita una carta del presbítero Francisco de la Canal y Madriz del partido de San Salvador en Zacatecas. Este último informó que sólo en Puebla fueron decomisados por el Santo Oficio “seis mil retratos grandes y pequeños” con la efigie de Palafox.²⁵

Un dato interesante que confirma la popularidad del obispo angelopolitano, pero que difiere en cifras, es el conteo de la pro-

²² Juan de Palafox y Mendoza, “Carta de Juan de Palafox a don Antonio de Ulloa, Osmá, 14 de julio 1659”. Carta citada por Ildefonso Moriones, “Historia del proceso de beatificación y canonización del venerable Juan de Palafox y Mendoza”, en Ricardo Fernández Gracia (coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 520.

²³ Eduardo Merlo Juárez (*et al.*), *Palafox. Constructor de la angelópolis*, Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla/Gobierno Municipal de Puebla, 2011, p. 111. También Ricardo Fernández García, *Iconografía de don Juan de Palafox. Imágenes de un hombre de Estado y de Iglesia*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2002.

²⁴ Antonio Rubial García, “El rostro de mil facetas. La iconografía palafoxiana en la Nueva España”, en José Pascual Buxó (ed.), *Juan de Palafox y Mendoza. Imagen y discurso de la cultura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2002, p. 303.

²⁵ Cristina de la Cruz Arteaga y Falguera, *Una mitra sobre dos mundos. La del venerable Juan de Palafox y Mendoza, obispo de Puebla de los Ángeles y de Osmá*, Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1992, p. 409; Antonio González de Rosende, *Vida y virtudes...*, p. 285. El autor de la carta afirma que un esclavo negro, cocinero de Puebla, poseía hasta tres retratos del obispo, a quien no fueron muy afectos sus dueños, p. 286.

pia Inquisición. Para el 22 de marzo de 1653 se habían exhibido en el tribunal más de doscientos retratos, “23 de cuerpo entero y los 143 chicos y medianos, en tablillas como fruteros, y otros en lienzo, y 35 en papel al modo de estampas o modelos para sacar retratos, y 8 en láminas, algunos sirven para traer al pecho, al modo que se traen las de los santos de la devoción de cada uno”.²⁶

Los ecos de la polémica que suscitaron los retratos del prelado debieron llegar a España, pues, en la ya mencionada biografía de Palafox de la autoría de Antonio González de Rosende, a partir de la edición de 1671 —“segunda vez reconocida y ajustada” — se incluyó un capítulo nuevo que no estaba presente en la edición primera del año de 1666, titulado “Del origen que tuvo la delación de sus retratos en Indias y el motivo de mandarlos recoger”.²⁷ A pesar de esas aclaraciones, el Santo Oficio siguió prohibiendo algunas representaciones del obispo; por ejemplo, aquellas en las cuales aparecía éste en compañía de la “China Poblana”, Catarina de San Juan, la esclava hindú fallecida con fama de santidad en 1688. En esta denuncia, fechada en 1690, se ratificaba el edicto de 1653 respecto de la imagen del obispo, y en cuanto a la China Poblana se mandaba calificar las estampas, pues representaban a ésta “encima de un santo como san Jerónimo y de estar con Jesús a la vista de donde salen rayos o resplandores que miran al corazón de la dicha Catharina”.²⁸ Esta descripción indica que la esclava y también el obispo Palafox fueron representados de manera indebida según los ya aludidos decretos de Urbano VIII, hecho que podía generar, en opinión de los censores, abusos entre la “gente vulgar y rústica”.²⁹

Otro dato que el expediente permite inferir es que, en el caso de Catarina de San Juan, el éxito de las estampas se explicaba

²⁶ “Registro segundo de cartas que el Santo Oficio de la Inquisición de la ciudad de México escribe desde el fin del año pasado de 1608 a los ilustrísimos señores inquisidores generales y al Consejo de su Majestad de la santa y general Inquisición”, AGN, *Inquisición*, f. 492 y siguiente.

²⁷ Antonio González de Rosende, *Vida y virtudes del ilustrísimo y excelentísimo don Juan de Palafox y Mendoza*, Madrid, Oficina de Lucas de Bedmar, 1671, libro III, capítulo III, p. 275-285.

²⁸ AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 11.

²⁹ AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 14.

por su reciente fallecimiento y conmoción que éste había causado en la ciudad. En cambio, respecto del obispo Palafox, que a decir del fiscal doctor don Francisco de Deza y Ulloa, en un documento fechado en 1691, “será más de 34 años se ha vuelto a introducir el pintar, vender y tener dichos retratos abusando de ellos”,³⁰ la circulación de su efigie estaba vinculada con el rumor de la llegada a Puebla de las letras remisoriales que indicaban la apertura de su proceso de beatificación en Roma e inicio de averiguaciones apostólicas sobre su vida y virtudes. Efectivamente se iban a recopilar los testimonios, pero con el objeto de conformar el proceso informativo ordinario, complementario del ya iniciado en España en 1688, y con intención de introducir la causa en Roma, hecho que tuvo lugar hasta 1726.³¹ Así, los feligreses poblanos creían precipitadamente que el obispo había sido “calificado por santo por la Sede Apostólica” y le rendían culto “encendiéndole velas y poniéndolo en altares, y pintándolo aun en superior lugar a los legítimamente santos y declarados por tales, y lo que más es, aun a la misma Virgen Santísima Señora Nuestra, como consta de la estampa manifestada en este santo tribunal”.³² Esas expresiones populares de la fe son el indicio de las expectativas que tenían los habitantes de la segunda urbe más importante del virreinato, respecto a la llegada a los altares de los personajes relacionados con su ciudad.

En el mismo expediente aparece también otra noticia sugerente. En una carta fechada en 1674, de la autoría de Juan Rubí de Marymont [*sic*], conocido también como Marimón, maestro de pintor de Puebla, se informaba de la existencia de un retrato del prelado en casa del bachiller Francisco Lorente, a quien se lo envió desde España el biógrafo de Palafox, Antonio de Rosende. El pintor le pidió al bachiller el permiso de “trasuntarlo”, pero éste no accedió,

³⁰ AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 13.

³¹ La causa fue incoada, según la costumbre, en el lugar donde había fallecido el candidato, en este caso en Osma, España. Las vicisitudes del proceso de beatificación de Palafox se pueden consultar en Ildefonso Moriones, *La causa de beatificación de Juan de Palafox. Historia de un proceso contrastado*, Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2011.

³² AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 13.

escudándose bajo la necesidad de solicitar autorización primero al Santo Oficio.³³ El incidente confirma que las representaciones del obispo no circulaban sólo en Nueva España, sino que en ocasiones había retroalimentación con las imágenes peninsulares.

La persecución inquisitorial explica por qué el obispo poblano se representaba en ocasiones de manera disimulada y sus facciones se empleaban para representar a algún otro santo o personaje. Aunque hay que aclarar que por lo menos una de esas representaciones simuladas ya había tenido lugar mucho antes de la censura inquisitorial. Así, en 1649, el pintor de cámara de Palafox, Pedro García Ferrer, incluyó en su *Adoración de los pastores*, uno de la serie de seis lienzos pintados para el Retablo de los Reyes de la catedral poblana, un personaje con fisonomía muy parecida al prelado angelopolitano (figura 1). En dicha escena, la luz que irradia del niño Jesús y alumbró a la Virgen y a los ángeles que los rodean llega a resaltar también el rostro de este personaje de la característica barba cerrada, vestido de manera distinta al resto de los pastores y apoyado sobre un cayado. Ya Diego Angulo había mencionado que en esta pintura se quiere ver la representación del obispo Palafox.³⁴ Antonio Rubial sugiere atinadamente que esta representación evoca al simbolismo del obispo como pastor de su rebaño y al mismo tiempo alude a la obra del prelado poblano titulada *El pastor de Nochebuena*.³⁵ No hay que olvidar tampoco que Palafox, hijo ilegítimo, antes de ser reconocido por su padre, se dedicó de niño a pastorear ovejas.³⁶ Así en esta representación se entretajan las diferentes insinuaciones a la vida y actividad del obispo.

Los retratos “encubiertos” del prelado poblano siguieron circulando a pesar de las prohibiciones inquisitoriales. En ellos se le representaba como prototipo del obispo de la Contrarreforma, e

³³ AGN, *Inquisición*, v. 640, exp. 2, f. 16.

³⁴ Diego Angulo Íñiguez, *Pintura del siglo XVII*, Madrid, Plus Ultra, 1971, v. XV, p. 256.

³⁵ Antonio Rubial García, “El rostro de mil facetas...”, p. 311.

³⁶ Montserrat Galí, “Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox”, en Ricardo Fernández García (coord.), *Palafox: Iglesia, cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 373.

incluso como sustituto en las representaciones de algunos santos (san Pedro de Osma o san Ambrosio, por ejemplo), o como un obispo santo rescatando las ánimas del purgatorio con la bula de difuntos, en compañía del arcángel san Miguel y san Nicolás de Tolentino, como lo ejemplifica un lienzo de Santa María Tochtepec (figura 2), representaciones que ya han sido analizadas en los trabajos de Antonio Rubial y Eduardo Merlo.³⁷

Sebastián de Aparicio (1502-1600), el lego franciscano de origen peninsular, fue otro de los venerables poblanos representados con mucha frecuencia, y el único entre ellos que llegó a ser beatificado durante la época virreinal (1789). Si bien, la cantidad de sus efigies no son tan numerosas como las del obispo Palafox, tenemos noticias relativamente tempranas sobre sus representaciones. Evidentemente el lego no fue retratado en vida. Sin embargo, se conservó su “cuerpo incorrupto”, exhumado en varias ocasiones y el cual probablemente fue modelo para sus retratos. Su “verdadero retrato”, de la autoría de José Rodríguez Carnero, es un grabado fechado en 1689 y realizado con la intención de pedir las limosnas para su beatificación.³⁸ Pero uno de los biógrafos de Sebastián, fray Diego de Leyba, menciona en su obra publicada en 1687 (dos años antes de la estampa mencionada), otras dos efigies que existieron previamente.³⁹

Una de ellas fue la estatua colocada después de la segunda exhumación del cuerpo del lego, acción realizada en 1602. En esta ocasión, el cadáver protegido por una caja cerrada con tres llaves fue reubicado en un hueco entre la pared y el altar en la

³⁷ Antonio Rubial García, “El rostro de mil facetas...”, p. 301-324, y Eduardo Merlo Juárez (*et al.*), *Palafox. Constructor de la angelópolis...*, p. 109-127.

³⁸ Pedro Ángeles Jiménez reproduce la plancha de cobre que servía para la reproducción del grabado. Véase Pedro Ángeles Jiménez, “Fray Sebastián de Aparicio. Hagiografía e historia, vida e imagen”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/Fomento Cultural Banamex, 1999, p. 249-250.

³⁹ Pierre Ragon, “Sebastián de Aparicio: un santo mediterráneo en el altiplano mexicano”, *Estudios de Historia Novohispana*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, México, n. 23, 2000, p. 38.

capilla mayor; del lado de la epístola, en el templo del convento franciscano de Puebla. Leyba explica que:

para signo exterior de que detrás de aquel altar estaba el cuerpo del venerable padre, se hizo una imagen suya de talla, hincado de rodillas, y se puso a los pies de nuestro padre san Francisco, el cual le tenía puesta la mano sobre la cabeza, pero la dicha imagen sin aureola, ni resplandor; ni otra divisa de santidad, sino como se suele poner a los pies de un santo la estatua, retrato o efigie de cualquiera hombre, a cuyas expensas o por cuya devoción se hizo el altar, se fabricó la iglesia o se pintó el lienzo.⁴⁰

Así, según el cronista, la escultura en forma de donante fue colocada para ser una especie de señuelo o recordatorio sobre la reliquia que estaba oculta para los ojos de los feligreses que visitaban el templo. A esa imagen se le atribuía un prodigio: la escultura se desplazó del nicho del altar de san Francisco hacia el retablo de la Virgen Conquistadora. Para posibilitar aquel milagro, según Leyba, la mano de la escultura de san Francisco, que estaba encima de la cabeza de la efigie del lego poblano, se levantó, “como que la alzó para que saliese Aparicio”, y quedó en esa posición. Como el mismo cronista lo señala, esta imagen fue retirada después de 1664, pues fue entonces cuando el Santo Oficio publicó el ya mencionado decreto del papa Urbano VIII.⁴¹

La última noticia de hecho sorprende por el retraso de tres décadas en la difusión de los decretos pontificios en la Nueva España, pero quizá obedece al renovado interés por esas disposiciones debido a la creciente vigilancia inquisitorial suscitada por la ya aludida circulación de los retratos del obispo Palafox. Con todo, la memoria de la efigie de Sebastián de Aparicio como donante colocado en el nicho junto a san Francisco quedó presente en el imaginario poblano, pues es el tema del lienzo tardío de José Mariano de Lara y Hernández, fechado en 1782. La cartela

⁴⁰ Diego de Leyba, *Virtudes y milagros en la vida y muerte del venerable padre fray Sebastián de Aparicio*, Sevilla, Imprenta de Lucas Martín de Hermsilla, 1687, p. 54-55.

⁴¹ Diego de Leyba, *Virtudes y milagros...*, p. 55 y siguientes.

aclara que se trata del “verdadero retrato de la estatua de san [sic] Sebastián de Aparicio”.⁴² No está claro si ésta se volvió a colocar en el retablo o si el pintor se la imaginó. En esta ocasión, para la fecha que ostenta el lienzo, el lego todavía no era proclamado beato; no obstante, el pintor representó a Sebastián con aureola y plasmó junto al nicho con las esculturas las escenas de la vida del franciscano, además de nombrarlo “san Sebastián de Aparicio” en la cartela.

El caso de la segunda efigie temprana de Sebastián de Aparicio, mencionada por su biógrafo en 1687, es todavía más sugerente. Se trata de un lienzo que se encontraba en la ermita de Nuestra Señora del Destierro. En él fue plasmada la imagen de la Virgen y junto a ella, “en una esquina de él, de medio cuerpo pintado”, el venerable franciscano con aguijada y carreta como sus atributos. Empero, nuevamente a raíz de los decretos del papa Urbano VIII, la orden decidió transformar esa representación. Así, la imagen de Sebastián de Aparicio quedó permutada en un san Diego de Alcalá; se le puso “la aureola de resplandor y cruz en la mano, que son las insignias con que muestra ser san Diego”.⁴³ Esa noticia proporcionada por Leyba deja entrever la manipulación a la cual a veces eran sometidas las imágenes y al mismo tiempo nos hace preguntarnos sobre la intención del cronista al proporcionar tal dato. ¿Será que para los devotos de Sebastián de Aparicio esta imagen seguía representándolo a pesar de ser transformada en la de san Diego?

Tanto en el caso del obispo Palafox como en el de Sebastián de Aparicio, sus retratos sirvieron en ocasiones como punto de partida para representar a otros santos. Como ya mencioné, de ambos existían representaciones previas que podríamos clasificar como *vera effigie*, y que fueron prototipos de los cuales se

⁴² Reproducido por Pedro Ángeles Jiménez, “Fray Sebastián de Aparicio...”, p. 256. Se encuentra en la colección del Museo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla. También del mismo autor, *Imágenes y memoria. La pintura de retrato de los franciscanos en la Nueva España*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 184 y siguientes.

⁴³ Diego de Leyba, *Virtudes y milagros...*, p. 160 y 160v.

desprendieron sus efigies posteriores. Pero ¿qué sucedía cuando se requería representar a los venerables del pasado y los retratos previos no existían? La estrategia de representación adoptada, cuando se carecía de la *vera effigie*, consistía en crear un “retrato imaginario”, que en ocasiones podría requerir de una justificación en la descripción de los rasgos físicos del venerable o en un supuesto parecido con un modelo conocido. El mecanismo era semejante en los casos ya descritos de santo Domingo de Soriano o santa Gertrudis, aunque se evitaba alusión a las circunstancias milagrosas en el proceso de la elaboración de la imagen.

Éste es el caso de una religiosa criolla de origen poblano, quien falleció antes de la llegada del obispo Palafox a la Nueva España. Se trata de Isabel de la Encarnación (1596-1633), también aclamada por sus contemporáneos como “el segundo Job”. Esta monja carmelita fue considerada como un modelo de santidad femenina y pasó a la historia como ejemplo de un alma obsesa que experimentó, según los cronistas, constantes ataques demoníacos. En 1675 se imprimió su biografía de la autoría del presbítero Pedro Salmerón, quien también fue su confesor. De hecho, hay que aclarar que se trata de la primera biografía de una criolla impresa en la Nueva España.⁴⁴ Anteriormente habían salido a la luz las vidas de dos monjas peninsulares, las clarisas María Ana de San Joseph (México, 1635 y 1641) y Jerónima de la Asunción (Puebla, 1682), quien viajó desde España para fundar un convento en Manila.⁴⁵ Al año siguiente de la publicación de la vida de Isabel de la Encarnación, apareció también la biografía de otra monja poblana, sor María de Jesús Tomellín (1582-1637). Ambas religiosas son ejemplo de cómo la ciudad de Puebla intentó conseguir los permisos para incoar sus procesos de beatificación, pero sólo en el caso de María de Jesús se tuvo cierto

⁴⁴ Pedro Salmerón, *Vida de la venerable madre Isabel de la Encarnación, carmelita descalza, natural de la Ciudad de los Angeles*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1675.

⁴⁵ Sobre esas dos religiosas, véase Doris Bieňko de Peralta, “Los impresos novohispanos sobre religiosas clarisas españolas en el siglo XVII”, en Mina Ramírez Montes (coord.), *Monacato femenino franciscano en Hispanoamérica y España*, México, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, 2012, p. 213-222.

éxito, ya que más tarde fue reconocida como sierva de Dios y en 1785 la Sede Apostólica aceptó sus virtudes en grado heroico. Por esa razón las imágenes de la concepcionista, tanto pinturas al óleo como en forma de grabados que acompañaban las biografías impresas, y otros sueltos que se publicaban con fines de apoyar el proceso de su beatificación, tuvieron mucha difusión en la época virreinal.⁴⁶

Pero el caso que es más relevante para esta investigación es el de su contemporánea, la carmelita Isabel de la Encarnación, quien también fue objeto de promoción por parte de la ciudad de Puebla, promoción de la que se han conservado algunas huellas.⁴⁷ Una de ellas es la denuncia inquisitorial presentada en agosto de 1676 sobre el lienzo que pintó Baltasar de Echave Rioja (1632-1682) durante su estancia en Puebla.⁴⁸ Echave Rioja, un pintor muy apreciado en su tiempo, a mediados del año 1675 estuvo trabajando en la catedral poblana realizando las pinturas para la sacristía. Llegó a dicha ciudad en compañía del doctor don Diego de Malpartida Zenteno, canónigo de la catedral de México. Entonces pintó, entre varios otros cuadros, un lienzo que representaba a Isabel de la Encarnación.

Para las fechas de estancia de Baltasar de Echave en Puebla ya se había publicado la mencionada biografía de Isabel, impresa en la ciudad de México en 1675.⁴⁹ Las preliminares y licencias

⁴⁶ Durante los siglos XVII y XVIII fueron publicadas sus cuatro biografías (tres en español y una en italiano). Sobre los impresos y las imágenes, véase Antonio Rubial García, *Santidad controvertida...*, p. 165-201.

⁴⁷ La vida de Isabel de Encarnación ha sido objeto de varios análisis. Entre ellos, el de Manuel Ramos Medina, *Místicas y descalzas*, México, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, 1997, p. 233-245. También puede consultarse mi artículo, Doris Bieñko de Peralta, "Un camino de abrojos y espinas: mística, demonios y melancolía", en Roger Bartra (ed.), *Transgresión y melancolía en el México colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 91-114.

⁴⁸ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 537-548v.

⁴⁹ El día 30 de julio de 1675, en la reunión del cabildo de la ciudad de Puebla, se leyó la carta de la priora del convento de carmelitas en la que agradecía la impresión del libro de Salmerón. Para ese entonces, el libro tenía que haber salido ya de la imprenta. Archivo General Municipal de Puebla, *Actas del Cabildo de Puebla*, v. 28, f. 382v.

del dicho libro llevan fechas de febrero y marzo de 1675; incluso la primera de las aprobaciones, fechada el 19 de febrero del mismo año, era de la autoría del canónigo doctor don Diego de Malpartida Zenteno.

No es de extrañar entonces que, unos meses después, Diego de Malpartida, estando en Puebla, visitara el convento en el que vivió Isabel de la Encarnación. Ese día, el pintor Baltasar de Echave lo acompañó al locutorio de Santa Teresa. Allí, en la conversación con las monjas, se recordó a Isabel y se habló del impreso de Salmerón. Las religiosas mencionaron que en varias de las visiones de Isabel se le había aparecido Jesús Nazareno, paseándose por los pasillos del claustro y compartiendo su cruz con ella:

Y dijo la madre priora cómo en un claustro de los del convento estaba un lugar donde varias veces se le apareció Nuestro Señor a la dicha madre Isabel de la Encarnación, que estando afligida y fatigada de sus continuas enfermedades y persecuciones de los demonios, se le apareció Cristo Señor Nuestro con una cruz a cuestas y se la echó a dicha religiosa sobre sus hombros, ayudándole el Señor a llevarla.⁵⁰

La intención de las religiosas era conmemorar la visión que tuvo Isabel, colocando el lienzo en el lugar que, según la tradición, fue el escenario de la aparición, para que “las religiosas se acordasen de las veces que el Señor estuvo en él y se alentaran al ejercicio de las virtudes”.⁵¹

La conversación en el locutorio terminó con el acuerdo mutuo entre la priora y el canónigo de realizar el cuadro para evocar esta visión, y Echave fue designado como ejecutor de este proyecto. El lienzo debió tener un tamaño considerable. En el expediente se menciona que era “un lienzo grande” y que representaba a una monja carmelita, quien ayudaba a Cristo a llevar una cruz a cuestas.⁵² Durante la realización del encargo, mientras el

⁵⁰ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 543v-544.

⁵¹ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 545. Testimonio de Baltazar de Echave, maestro de pintor, 26 de agosto de 1675.

⁵² AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 547.

maestro estaba pintando, se le acercó el arcediano de la catedral, Andrés Sáenz de la Peña, y le preguntó por la temática del lienzo. Al enterarse que se trataba de la visión de la monja, le previno a Echave acerca de que la religiosa no estaba beatificada ni canonizada por la Sede Apostólica y, por lo tanto, no debería representarse. A raíz de esa observación, el pintor sintió escrúpulo y por esa razón consultó a Malpartida. Finalmente se recurrió al disimulo. El cuadro se rotuló con el nombre de una santa italiana, María Magdalena de Pazzi, recién canonizada en 1669. Este ardid se justificaba no solamente porque ambas, tanto Isabel como María Magdalena, eran carmelitas y se representaban con el mismo hábito, sino además porque, según el testimonio de Echave, la aparición de Cristo representada en el cuadro era muy semejante a la descrita en la hagiografía de la monja italiana. Para asegurarse de esta analogía, Malpartida solicitó “una vida de Pazzis” al convento del Carmen (probablemente se refiere al impreso español de la autoría de fray Baptista de Lezana de 1669) y verificó que efectivamente existía esta coincidencia.⁵³

Tenemos aquí una situación parecida a los casos descritos de retratos del obispo Palafox y fray Sebastián de Aparicio: se intentó disimular la representación de la venerable asociándola con otro personaje ya canonizado. Sin embargo, hay también una diferencia importante. En las imágenes del obispo y del franciscano se utilizaron sus *verae effigies*, hecho que facilitaba la recepción a sus espectadores. El lienzo con Isabel fue en cambio, según Echave, un retrato imaginario: “el rostro que pintó fue de su fantasía y no sacado de retrato alguno de la dicha religiosa”.⁵⁴

⁵³ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 544v. Si bien Malpartida pidió traer el libro del convento de los padres carmelitas, también en la biblioteca del convento de monjas de Santa Teresa aún se conservan dos ejemplares de la hagiografía de María Magdalena de Pazzi publicada en 1669, hecho que demuestra su difusión en el ámbito carmelitano. Fray Baptista de Lezana, *Vida de la prodigiosa y extática virgen santa María Magdalena de Pazzi, florentina, monja carmelita observante, canonizada por la santidad del papa Clemente IX*, Madrid, Imprenta de María Rey, 1669. María Magdalena de Pazzi en sus éxtasis con frecuencia participaba de las penas y dolores de la Pasión; incluso fue estigmatizada y coronada por Cristo con una corona de espinas.

⁵⁴ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 544. Testimonio de Baltazar de Echave, maestro de pintor, 26 de agosto de 1675.

En efecto, nada parece indicar que la monja haya sido retratada en vida o *post mortem*, y no hay noticia de sus representaciones previas.

Sin embargo, la historia del lienzo no terminó aquí. La obra fue entregada a las monjas de Santa Teresa, pero éstas pronto, por sugerencia del jesuita Mateo de la Cruz, la prestaron a las religiosas del convento de la Concepción, donde aquel jesuita tenía una hermana que desempeñaba entonces el cargo de vicaria. El cuadro también fue expuesto en la iglesia del Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús, “para que la gente lo viese”.⁵⁵ Durante estos traslados del lienzo por las calles de la ciudad, los vecinos reconocían en él a la visión de Isabel de la Encarnación, aunque el rótulo no concordaba con esta interpretación. Esa ambigüedad la confirma el testimonio de Pedro Días de los Reyes, maestro de tejedor de seda, a quien el jesuita Mateo de la Cruz, a inicios de agosto, solicitó llevar el lienzo a las monjas concepcionistas. Mientras el maestro de tejedor se desplazaba por las calles de la ciudad, junto con el indio que cargaba el cuadro, “algunas personas que vieron el lienzo [...] decían era retrato de la madre Isabel de la Encarnación, y otros que era de santa María Magdalena de Pazzis”.⁵⁶ De este modo el lienzo, aunque aparentemente representaba una visión mística de la santa italiana, al mismo tiempo se asociaba con la monja criolla de Puebla. El mensaje ambiguo había sido descifrado sin ningún problema por el público local. El comisario del Santo Oficio, preocupado por la posibilidad del surgimiento de un culto popular y de la veneración emergente a Isabel de la Encarnación, denunció estos hechos a los inquisidores de México. Éstos mandaron hacer calificación al jesuita Antonio Núñez de Miranda, el confesor de sor Juana Inés de la Cruz. No sabemos el destino que corrió el lienzo, pero lo más probable es que fue confiscado o repintado.⁵⁷

⁵⁵ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 547-547v. Testimonio de Pedro Días de los Reyes, maestro de tejedor de seda, 8 de octubre de 1675.

⁵⁶ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 546v. Testimonio de Pedro Días de los Reyes, maestro de tejedor de seda, 8 de octubre de 1675.

⁵⁷ La anotación final del documento data de 1682 y en ella no se aclara el destino del lienzo, pero se constata que no hubo mayor perjuicio desde el punto de vista de los inquisidores.

En este mismo expediente inquisitorial aparece otro pintor, esta vez poblano, el ya mencionado en el caso del obispo Palafox, Juan Rubí de Marimón, quien reconoció haber realizado también un cuadro sobre Isabel de la Encarnación. Rubí de Marimón debió de enfrentarse, igual que Echave, al problema de representar a alguien de quien no había retratos previos. Pero mientras Echave afirmaba haber realizado un retrato imaginario, Rubí de Marimón encontró otra solución: aprovechó el supuesto parecido de la monja criolla con santa Teresa, a sugerencia nuevamente del jesuita Mateo de la Cruz. En este caso el cuadro no corría peligro de censura por parte de los inquisidores, pues la representación no incluía rasgos de santidad:

Pintó una cabeza de la dicha madre Isabel de la Encarnación en lienzo y lo sacó de un retrato de santa Teresa que tiene Miguel Pérez, cirujano, vecino de esta ciudad, porque le dijo el padre Mateo de la Cruz de la Compañía de Jesús, lo sacase del dicho retrato porque se le parecía, y que fuese sin resplandores, ni señales de santa.⁵⁸

Rubí de Marimón reconoció también que un aprendiz suyo sacó algunas copias de este retrato. El cuadro de Marimón fue entregado a Mateo de la Cruz. De hecho, en el expediente se afirma que el jesuita tenía dos retratos de Isabel en su aposento, “pequeños de medio cuerpo”, ambos sin señales de santidad. Quizá uno de ellos fue el mismo pintado por Marimón. También se menciona otro retrato que fue trasladado desde la catedral por el criado del padre comisario del Santo Oficio, sin especificar más detalles. En total, por lo menos cuatro representaciones de Isabel, incluyendo la de Echave, fueron creadas aparentemente en el lapso de dos meses antes de la denuncia.⁵⁹ Esa proliferación de los retratos de la monja claramente fue resultado del impacto de su biografía impresa que circuló en Puebla.

En el convento de monjas carmelitas de Puebla todavía se encuentra un óleo anónimo que, según la tradición, representa

⁵⁸ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 547v. Testimonio de Juan Rubí de Marimón, maestro de pintor, 16 de octubre de 1675.

⁵⁹ AGN, *Inquisición*, v. 626, exp. s/n, f. 548 y siguientes.

a Isabel de la Encarnación (figura 3).⁶⁰ Podría tratarse de una de las copias del cuadro de Marimón, aunque igualmente podría ser una representación de santa Teresa de Jesús. El cuadro prácticamente abarca sólo el rostro de una carmelita (¿“una cabeza” que mencionó Marimón?), pues el hábito de la monja está apenas insinuado. La religiosa se presenta sin aureola ni otras señales de santidad, por lo que disminuye la probabilidad de que se trate de santa Teresa. Al mismo tiempo, éste no parece ser un simple retrato de una religiosa anónima, pues se sugiere su estado de éxtasis. La visión no está presente; sin embargo, podemos intuir una alusión a ella, o al menos se insinúa el rapto, codificado por medio de signos que simbolizan la comunicación sobrenatural: los ojos dirigidos hacia arriba y el rubor de las mejillas que se relaciona con el calor y el amor experimentado durante el éxtasis.

Otro de los signos distintivos del retrato son los tres lunares en la mejilla izquierda, los cuales parecen haberse sobrepuesto posteriormente, y que probablemente evocan las tres verrugas o lunares con los cuales solía ser representada santa Teresa en la época virreinal. ¿Acaso alguien intentaba transformar este retrato en una imagen de la santa española? Quizá por temor a que fuera confiscado, ¿se recurrió nuevamente a este juego ambiguo? La falta de la aureola y de los atributos típicos de santa Teresa parecen indicar con cierta probabilidad que se trataba simplemente de una monja carmelita.

Este posible retrato de Isabel de la Encarnación puede relacionarse también con otra representación: un óleo anónimo que se encuentra en el exconvento de Huejotzingo, en el cual se plasma la imagen de santa Teresa de Jesús en su celda —quizá un poco más joven que en representaciones usuales—, rodeada del estante con libros (figura 4). La carmelita está sentada frente al

⁶⁰ Hace muchos años, en 1999, durante la entrevista con la madre superiora Concepción de la Santísima Trinidad Durán Sánchez OCD (1928-2012), me fue mostrado el cuadro. La madre superiora mencionó que se acordaba que detrás del lienzo hubo una cartela de papel que indicaba que se trataba del retrato de Isabel de la Encarnación, pero después dicho rótulo desapareció. Evidentemente las religiosas no tenían conocimiento del expediente sobre los lienzos de Echave y Marimón. En ese tiempo yo tampoco sabía de su existencia.

escritorio, en la actitud que se acostumbraba representar a muchos de los doctores de la Iglesia. En la mesa, cubierta por un manto azul, están dispuestos los instrumentos para escribir: papel, libros y crucifijo. El rostro de la santa, bastante parecido al cuadro anterior, con aureola apenas disimulada y con mejillas sonrosadas, buscando inspiración se dirige hacia el Espíritu Santo que desciende de lo alto, o quizá esté representado un momento de éxtasis. Desde los labios de la carmelita se eleva una filacteria con la inscripción: *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, texto del Salmo 89:2, elemento característico que aparece en la iconografía teresiana desde su *vera effigie* realizada por fray Juan de la Miseria en 1576.

Pero la sorpresa mayor es cuando revisamos la parte posterior del cuadro. En el reverso encontramos la siguiente inscripción: “ysabel de la encarnacion año 1739” (figura 5).⁶¹ Evidentemente, disfrazar una imagen de Isabel de la Encarnación de santa Teresa, o viceversa, nos incita a preguntarnos sobre el proceso de la recepción de esas representaciones ambiguas por sus contemporáneos, igual como en el caso del relato de la circulación del cuadro de Echave por las calles angelopolitanas. Por otro lado, asimismo como en el relato de Rubí de Marimón, nuevamente se usó el recurso de un supuesto parecido entre Isabel y la santa abulense, tradición oral que al parecer continuó vigente en el siglo XVIII y que permitió fundir a las dos carmelitas en una sola.

Otro cuadro dieciochesco que representa a Isabel, esta vez explícitamente, es un óleo anónimo de gran formato, conservado en el templo del convento del Carmen en Puebla. Dicho lienzo, que evoca la visión de la monja en la cual se le apareció Juan de la Cruz expulsando a los demonios de la ciudad de Puebla, ha sido fechado por Beatriz Berndt en la segunda mitad del siglo XVIII, cerca de 1772.⁶² Se rememora en él el nombramiento de

⁶¹ Agradezco la referencia sobre ese detalle a Mario Sarmiento Zúñiga y la fotografía al maestro Jesús Joel Peña Espinosa.

⁶² Óleo completo reproducido en Beatriz Berndt León Mariscal, “Glorificación de dos modelos de santidad carmelitana descalza. San Juan de la Cruz y sor Isabel de la Encarnación”, en *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las

Juan de la Cruz como patrono de Puebla, hecho que ocurrió en 1681. Para justificar este patronazgo, el cabildo de la ciudad utilizó un párrafo de la entonces recién impresa vida de Isabel, escrita por Pedro Salmerón, en el cual se afirmaba que durante un motín la carmelita tuvo una visión de Juan de la Cruz, armado de un crucifijo, expulsando de la ciudad a los demonios causantes de tal alboroto y comunicando a la religiosa que “Nuestro Señor le había dado particular patrocinio para esta ciudad y que la amaba mucho y así venía a defenderla”.⁶³ La visión de la monja, transmitida en palabras de Salmerón, tuvo una importancia trascendental: el cabildo no fue quien eligió —como se acostumbraba— o sorteó al patrono, sino que acató la preferencia de Juan de la Cruz y lo nombró patrono de Puebla contra los demonios, quienes simbolizaban los desórdenes sociales. Este hecho está consignado en el acta de cabildo del 24 de octubre de 1681.⁶⁴

Los ejemplos proporcionados previamente permiten afirmar que en la Nueva España podía existir la ambigüedad en la representación de los santos y venerables. Ese mecanismo también se puede ejemplificar en uno de los retratos de sor María de San Joseph (1656-1719), agustina recoleta que había profesado en el convento de Santa Mónica de Puebla en 1688 y, posteriormente, en 1697, se trasladó a la ciudad de Antequera con el propósito de fundar allí el monasterio de la Soledad. Existen varias representaciones de María de San Joseph. Una de las más tempranas es el grabado de Sylverio⁶⁵ que acompaña su biografía escrita por el fraile dominico Sebastián de Santander y Torres, publicada en

Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Arte, Patronato del Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 267-273. Berndt ha fechado el lienzo cerca de 1772, por las siguientes razones: la catedral se representa con dos torres y su construcción concluyó en 1768; también Fernández de Echeverría y Veytia menciona la existencia de un cuadro de gran formato dedicado a Juan de la Cruz, colocado en la capilla del Convento del Carmen en 1772.

⁶³ Pedro Salmerón, *Vida de la venerable madre...*, p. 95.

⁶⁴ Archivo General Municipal de Puebla, *Actas del Cabildo*, v. 30, f. 56 y 57.

⁶⁵ Sobre el grabador Francisco Sylverio, véase Kelly Donahue-Wallace, “Printmakers in Eighteenth-Century Mexico City: Francisco Sylverio, José Mariano Navarro, José Benito Ortuño and Manuel Galicia de Villavicencio”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma

México en 1723 y posteriormente reimpresa en 1725 en Sevilla (figura 6).⁶⁶ En esta imagen sor María se encuentra junto a una mesa, en la cual están colocados un crucifijo, un libro, una calavera y el azote de cuerda para disciplinarse. La religiosa, de rostro juvenil —a pesar de que la cartela aclara que murió a los 63 años de edad—, parece contemplar esos objetos con ojos semiabiertos y manos guardadas en las mangas del hábito. En el fondo se distingue un espacio cerrado: un muro con la ventana enrejada, ubicación que parece insinuar una celda.

El rostro juvenil e idealizado de María de San Joseph también lo reproducen tres óleos anónimos que se encuentran en diferentes colecciones: en el Museo de la Basílica de la Soledad en Oaxaca, en el Museo Exconvento de Santa Mónica y en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán. En efecto, el biógrafo de María de San Joseph, fray Sebastián de Santander, advirtió de la “hermosura singular de su rostro” después de su fallecimiento, ocurrido el 8 de marzo de 1719. El relato del dominico reproduce otros tópicos hagiográficos muy frecuentes: el cuerpo de la monja se conservó “no sólo hermoso, sino flexible”, mientras en su celda se mantuvo un olor a flores durante los dos siguientes días después de su muerte.⁶⁷

Los primeros dos óleos mencionados representan a la religiosa en la convención denominada por Josefina Muriel y Alma Montero como “monja coronada”. De hecho, ambos pretenden ser sus retratos fúnebres como lo sugieren sus respectivas cartelas. El tercero, perteneciente a la colección del Museo Nacional del Virreinato, rompe con dicho modelo (figura 7). En él la figura de María de San Joseph aparece en tres cuartos, con un fondo oscuro de tono café. El rostro de la religiosa, igual como en otros de sus retratos, es joven. En sus manos ostenta una pluma para

de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, v. XXIII, n. 78, 2001, p. 221-234.

⁶⁶ Sebastián de Santander y Torres, *Vida de la venerable madre María de San Joseph, religiosa agustina recoleta, fundadora en los conventos de Santa Mónica de la ciudad de Puebla y después en el de la Soledad de Oaxaca*, México, Herederos de la Viuda de Miguel de Rivera, 1723. La edición española tuvo lugar en Sevilla en la Imprenta de Diego López de Haro, 1725.

⁶⁷ Santander, *Vida de la venerable madre María de San Joseph...*, 1725, p. 404.

escribir y el libro abierto con el monograma IHS y la inscripción “Instrucción de novicias”, alusión a su cargo de maestra de novicias. De su hábito negro resalta la palma vegetal de color verde, colocada detrás de su muñeca, y un rosario en la cintura. La cartela ostenta información usual sobre la monja, a excepción de dos datos menos comunes: “se retrató por orden de su Prelado” y “su vida se guarda en el Archivo de Santa Mónica de la Puebla”, noticias que permiten ubicar la imagen en el contexto de promoción de esta religiosa como modelo para las monjas agustinas.

Pero lo que más sorprende es el indudable parentesco de la composición presente en ese óleo con una estampa de la autoría de Juan de Noort, artista flamenco radicado en España. El grabado, que representa a la fundadora de las agustinas recoletas, Mariana de San Joseph (1568-1638), el cual aparece en su biografía publicada en Madrid en 1645, cuya autoría es de Luis Muños (figura 8),⁶⁸ debió ser el punto de partida para el autor anónimo del retrato de la monja criolla agustina, María de San Joseph. La ilustración del libro también representa a una religiosa agustina, en una pose parecida a la adoptada por la monja criolla en el óleo descrito. La cartela del grabado aclara que se trata de “La venerable madre Mariana de San Joseph, fundadora de la recolección de las monjas agustinas. Priora del Real Convento de la Encarnación. Murió a 15 de abril año de 1638 de su edad de setenta”.

Hay varios detalles que diferencian al prototipo del retrato novohispano. La religiosa peninsular se representa de mayor edad, su rostro no idealizado refleja el paso de los años. El libro que sostiene en sus manos tiene otra inscripción: “Constituciones de las Monjas Agustinas Recoletas”. El corte del hábito monjil es diferente: unas mangas mucho más anchas, correa agustina de cuero en la cintura; además de la ausencia de capa y el modelo ligeramente distinto de su velo negro. Pero la postura, la presencia

⁶⁸ Luis Muños, *Vida de la venerable madre Mariana de San Joseph, fundadora de la recolección de las monjas agustinas, priora del Real Convento de la Encarnación. Hallada en unos papeles escritos de su mano. Sus virtudes observadas por sus hijas dedicadas al Rey Nuestro Señor. Publicalas por orden de las mismas religiosas*, Madrid, s/e, 1645.

del libro, pluma y palma vegetal indican una conexión no fortuita entre ambas imágenes. Se trata así de la representación de la fundadora de la orden y su seguidora, una maestra de novicias novohispana, que de hecho conocía con toda seguridad la biografía de su predecesora y, muy probablemente, el grabado que sirvió después para su propio retrato. La criolla María de San Joseph en varias ocasiones copió literalmente y también parafraseó en sus cuadernos autobiográficos los textos de la fundadora Mariana de San Joseph.⁶⁹

Por alguna razón, el autor anónimo de este retrato se inspiró para representar a la agustina novohispana en el grabado del libro publicado en 1645, ¿acaso por la sugerencia del prelado, quien según la cartela, mandó pintar el cuadro? No obstante, en este caso no se trataba de disimular la imagen de la criolla con la presencia de la religiosa peninsular. No había tal necesidad. Lo más probable es que se intentó enfatizar la continuidad de las fundaciones de agustinas recoletas novohispanas con las españolas, y resaltar el paralelismo entre la criolla María de San Joseph y la fundadora Mariana de San Joseph, cuyos nombres de hecho también se parecen mucho.

Conclusión

Las representaciones analizadas de los cuatro venerables del ámbito poblano permiten entrever las estrategias que se empleaban con el fin de poder representar en espacios públicos y privados las imágenes de los llamados “santos locales” o “no canonizados”. En ocasiones, los devotos, con la complicidad de los pintores o escultores, dada la vigilancia del Santo Oficio, tuvieron que

⁶⁹ Kathleen Ann Myers y Amanda Powell, *A Wild Country Out of the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, p. 307. También véase Doris Bieñko de Peralta “Los territorios del yo. La autobiografía espiritual en la época virreinal”, en Doris Bieñko de Peralta y Berenise Bravo Rubio (coords.), *De sendas, brechas y atajos. Contexto y crítica de las fuentes eclesiásticas, siglos XVI-XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2008, p. 34-52.

recurrir al disimulo y acertijo, tan popular en la cultura barroca. Otras veces, como en el caso de María de San Joseph, el incentivo parece ser de carácter imitativo y edificante. Por lo general, los únicos vestigios de esa manipulación son las imágenes mismas que presentan cierta ambigüedad y un verdadero reto al ser analizadas por los investigadores. Por esta razón es tan importante cotejar las imágenes con la información que arrojan las fuentes documentales. A veces, la imagen no ha perdurado, pero disponemos de fuentes documentales, como en uno de los casos presentados, que refiere las peripecias del cuadro de Baltazar de Echave y Rioja. Este expediente permite conocer el trasfondo del proceder para crear una imagen ambigua y confirma que la asociación entre ambos personajes fue realizada deliberadamente para evitar problemas con la censura.

Habría que cuestionarse si en otros ámbitos novohispanos la frecuencia de recurrir al retrato disimulado fue la misma, o quizá la elevada incidencia de este tipo de representaciones en Puebla obedecía al éxito de la manipulación temprana de las imágenes del obispo Palafox, creando así una práctica de tradición local.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Figura 1. Pedro García Ferrer, *Adoración de los pastores*, 1649. Retablo de los Reyes, Catedral de Puebla, INAH, Puebla (México)



Figura 2. Cristóbal del Castillo, *Cuadro de ánimas*, siglo XVIII.
Santa María Tochtepec, INAH, Puebla (México)



Figura 3. Autor desconocido, *Monja carmelita*, siglo XVIII. Convento de San José y Santa Teresa, INAH, Puebla (México). Fotografía: Doris Bieńko de Peralta



Figura 4. Autor desconocido, *Santa Teresa escribiendo*, siglo XVIII.
Exconvento de Huejotzingo, INAH, Puebla (México). Fotografía: Jesús Joel Peña Espinosa

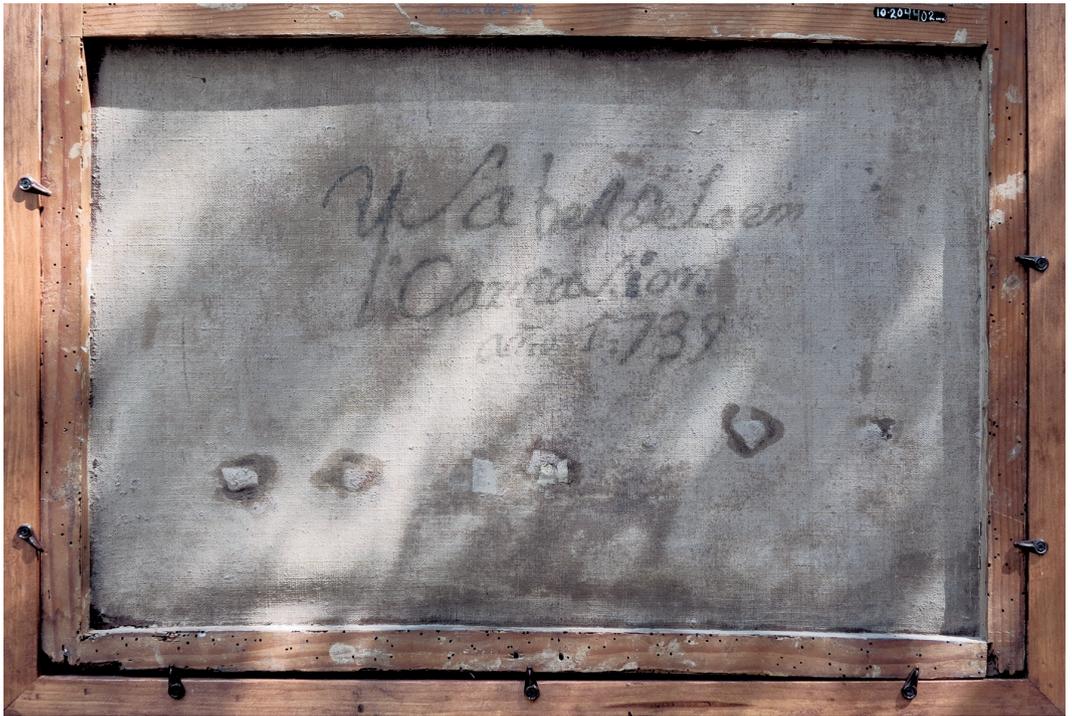


Figura 5. Autor desconocido, *Santa Teresa escribiendo* (detalle del reverso), siglo XVIII. Exconvento de Huejotzingo, INAH, Puebla (México). Fotografía: Jesús Joel Peña Espinosa



Figura 6. Francisco Sylverio, *Retrato de la madre María de San Joseph*. Grabado en Sebastián de Santander y Torres, *Vida de la venerable madre María de San Joseph*, 1723



Soror María de S.^r San Joseph, en el siglo D.^o Juana de Palacios, Solórzano y Berruceos. Nació en la Ciudad de Tepeaca el 4 de Mayo de 1656, siendo una de las primeras religiosas del Convento de la Puebla en donde profesó el 10 de Setiembre de 1688. Pasó a la Ciudad de Oaxaca en 1697 como fundadora y maestra de novicias en el Convento de N.^a S.^{ra} de la Soledad. Se retrató por orden de su Pretado. Murió el 8 de marzo de 1719 y su vida se guarda en el Archivo de S.^{ta} Mónica de la Puebla.

Figura 7. Autor desconocido, *Soror María de Señor San Joseph, fundadora del convento y maestra de novicias*. Museo Nacional del Virreinato, INAH, Tepotzotlán (México)



Figura 8. Juan de Noort, *La venerable madre Mariana de San Joseph*.
Grabado en Luis Muños, *Vida de la venerable madre Mariana de San Joseph*, 1645.
Biblioteca Nacional de España, Madrid (España)