

El santo *Ecce Homo* de Regina Coeli

Fecha de recepción: 28 de enero de 2019

Fecha de aceptación: 30 de abril de 2019

En la capital de la Nueva España se rindió veneración a alrededor de 50 imágenes en edificios como la catedral, las parroquias, los templos de frailes y de monjas. Una de esas imágenes fue el santo *Ecce Homo* de Regina Coeli, una escultura ubicada en el centro de un retablo principal, el cual fue estrenado el 8 de septiembre de 1755. El presente artículo busca llamar la atención respecto de tres distintas obras en las que esa efigie está “retratada”: un sumario de indulgencias de 1704, una estampa de 1755 y un cuadro anónimo que en la actualidad forma parte del acervo del Museo de la Basílica de Guadalupe.

Palabras clave: cofradía, sumario de indulgencias, estampa, Francisco Sylverio, *Ecce Homo*, Regina Coeli.

Around fifty sacred images were venerated in the capital of New Spain in buildings such as the cathedral, parish churches, and the churches of friars and nuns. One of those images was the *Ecce Homo* in the church of Regina Coeli, a sculpture that was in the center of the main altarpiece, which was dedicated on September 8, 1755. This article focuses on three different works in which that effigy is “portrayed”: a summary of indulgences of 1704, a print from 1755, and an anonymous painting currently in the collection of the Basilica of Guadalupe Museum.

Keywords: brotherhood, summary of indulgences, print, Francisco Sylverio, *Ecce Homo*, Regina Coeli.

En un artículo recientemente publicado en el *Boletín de Monumentos Históricos*, el historiador Antonio Rubial García se refiere a las “Imágenes y espacios sagrados en la Ciudad de México [de los] siglos xvii y xviii”.¹ El investigador destaca que alrededor de medio centenar de íconos sagrados fueron venerados en la mayoría de los templos de la capital de la Nueva España. En el *Zodiaco mariano*,² de los jesuitas Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo —impreso en 1755—, se han contabilizado 31 imágenes marianas veneradas en aquel centro urbano virreinal.³ En cuanto a las imágenes de Jesucristo, no hay una obra que compile sus historias como el *Zodiaco mariano*. Por tal razón, hacer un recuento de los Cristos que se veneraban en la Ciudad de México es tanto difícil como complejo. Ante ese vacío, Antonio Rubial señala que el *Escudo de armas de México...* —impreso en 1746—, de Cayetano de Cabrera y Quintero (ca. 1700-ca. 1774), es particularmente útil para aproximarse a las historias de aquellas efigies. Como se verá, si no fuera por la obra de Cabrera, muy poco se sabría de la imagen escultórica a la que me referiré en el presente artículo: el santo *Ecce Homo* del templo del monasterio femenino de Regina Coeli. De hecho, la única fuente impresa a la que recurre

* Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

¹ Antonio Rubial García, “Orígenes milagrosos y nuevos templos. Imágenes y espacios sagrados en la Ciudad de México, siglos xvii y xviii”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 34, México, INAH, 2015, pp. 29-60.

² Francisco de Florencia y Juan Antonio de Oviedo, *Zodiaco mariano, en que el sol de justicia Christo...*, México, Nueva Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755.

³ Antonio Rubial García, *op. cit.*, p. 30.

Rubial para referirse a ese Cristo es precisamente la obra del autor criollo.

Cayetano de Cabrera y Quintero relata los supuestos orígenes del *Ecce Homo* de Regina Coeli. El autor señala que, en su época —casi al mediar el siglo XVIII—, entre la población nada se sabía sobre la procedencia de aquella escultura, más que su “mucha antigüedad y hermosura”. Sin embargo, asevera que entre las monjas de ese monasterio se conocía una “tradicción” en torno a aquella imagen. De acuerdo con tal relato, un “vecino de México” había soñado con una imagen de Jesucristo. Ante ello, llamó a diferentes artistas de la gubia para que materializaran su visión en una “estatua”. Sin embargo, “ninguna le copiaba la que le había figurado su sueño en el obrador de su idea”.⁴ Un buen día, aquella persona recibió la visita de escultores indígenas que materializaron la efigie que había visto:

Entraronse finalmente por las puertas unos indios galanes en su traje de tilmas blancas (que son las capas que ellos usan), diéronse por entendidos de su deseo, ofreciéndose a hacerle la escultura, y parece que aunque indios eran oficiales del cielo en no pedirle cosa adelantada para la obra (que para hacer cualquier obra y no hacer cosa, es todo vicio de los indios) pidieronle sólo un aposento en bajos de su casa. Dióselos, y observando que en número de ocho a quince días no los vian [visto] entrar ni salir, se resolvió el dueño a abrir el cuarto, [y] halló la imagen, como es y la deseaba, y no volvieron a parecer sus artífices ni se supo más quiénes fuesen.⁵

⁴ Cayetano de Cabrera y Quintero, *Escudo de armas de México: celestial protección de esta nobilissima ciudad de la Nueva España, y de casi todo el Nuevo Mundo, María Santissima en su portentosa imagen del mexicano Guadalupe, milagrosamente aparecida en el palacio arzobispal del año de 1531 y jurada su principal patrona el pasado de 1737*, México, Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Impresora del Real y Apostólico Tribunal de la Santa Cruzada, 1746, p. 160. [N. del a.: advierto que he modificado la puntuación para una mejor lectura.]

⁵ *Ibidem*, pp. 160-161.

En suma, fueron ángeles quienes fabricaron la imagen anhelada. En el artículo citado, Rubial señala las similitudes de la historia del *Ecce Homo* con la de un crucifijo que gozó de devoción durante el virreinato y cuya fama aún perdura en la actualidad: el Señor de Totolapan, un culto promovido por los frailes agustinos. En ambos casos, gracias a seres celestiales se obtuvo la escultura anhelada. La historia del Señor de Totolapan es relatada por fray Juan de Grijalva en su crónica de principios del siglo XVII. El relato se sitúa en ese poblado del estado de Morelos, en 1543. El protagonista es fray Antonio de Roa, un evangelizador que deseaba una imagen semejante al Santo Cristo de Burgos para su convento. Un día de tantos, mientras fray Antonio estaba orando “vino el portero y le dijo que estaba allí un indio, que traía un Crucifijo a vender”. El fraile con gran entusiasmo bajó a la portería, “y llegando lo desenvolvió de una sábana en que lo traían envuelto”. El padre Roa “le dio muchos besos en los pies y en su sagrado costado” y lo llevó de inmediato al coro, “dando muchas gracias a Dios por tan soberano beneficio [y] le puso en la reja, que era para donde le quería”.⁶ Cuando los frailes vieron a aquella imagen “tan preciosa”, le inquirieron a fray Antonio cómo había llegado. Sólo hasta ese momento el padre recordó al indio. “Llaman al indio, buscáronlo, preguntaron al portero y a toda la casa, salieron al pueblo y a los caminos, y en ninguna parte se pudo hallar rastro”, ante lo cual el evangelizador concluyó que había sido un ángel quien llevó la imagen.⁷

Las similitudes en ambas historias son evidentes; por ello, Antonio Rubial ha concluido que la narrativa en torno al Cristo de Totolapan tuvo en el siglo XVIII “secuelas indiscutibles” en la historia rela-

⁶ Juan de Grijalva (fray), *apud* Javier Otaola Montagne, “El caso del Cristo de Totolapan. Interpretaciones y reinterpretaciones de un milagro”, *Estudios de Historia Novohispana*, año 35, vol. 38, 2008, p. 26.

⁷ *Ibidem*, p. 27

tada por Cayetano de Cabrera y Quintero. De acuerdo con Cabrera, después de distintos avatares el santo *Ecce Homo* llegó al templo de Regina, en donde fue venerado por dos distintas cofradías, “una de los mercaderes de plata y otra de los de la plaza o cajones”. Ambas cofradías sacaban la efigie pasionaria en una procesión llamada “de la humildad y paciencia”, la cual salía el Viernes Santo, “a los primeros toques de la alba (por lo que le llamaban: EL LUCERO DE LA MAÑANA)”. Sin embargo, ambas hermandades decayeron a tal grado que la procesión ya no se efectuaba. Por lo cual se fundó una nueva cofradía: “Por el [año] de 1698, ciertos mercaderes cajoneros fundaron la que hoy tiene y por la que llaman la imagen del santo Ecce Homo y guarda mayor del comercio de cajoneros y mercaderes de esta ciudad”. Cabrera precisa que “son los que tienen sus tiendas o cajones en la plaza mayor, donde los labró la ciudad portales que llaman de las flores y mercaderes”⁸

Unos años después de que se imprimió el *Escudo de armas de México...*, los miembros de “la Mesa de la Muy Ilustre Cofradía del santo Ecce Homo” firmaron con el pintor Francisco Martínez —uno de los artistas novohispanos más importantes del siglo XVIII— un contrato para la construcción de un retablo para aquella imagen. El documento, firmado el 18 de julio de 1754, fue dado a conocer por el historiador Guillermo Tovar de Teresa.⁹ El retablo, cuyo costo fue de 6500 pesos, cubriría el muro central del presbiterio, es decir, se trata del retablo mayor. En el contrato, Martínez se comprometió a entregar la obra terminada un año después, el 18 de julio de 1755.¹⁰ Además del contrato mencionado hay

⁸ Cayetano de Cabrera y Quintero, *op. cit.*, p. 159.

⁹ Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte. Segunda parte. Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, México, FCE, 1988, p. 317-318.

¹⁰ Sobre Francisco Martínez y su obra retabística puede revisarse la reciente investigación de Ligia Alethia Fernández Flores, “El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)”, tesis de doctorado, UNAM, México, 2017, pp. 327-366.



Figura 1. Retablo central del templo de Regina Coeli. Fotografía de Guillermo Arce.

una fuente impresa de gran importancia para aproximarse a la historia de ese aparato dorado, misma que también fue dada a conocer por Tovar de Teresa. Me refiero a un sermón del 8 de septiembre de 1755, predicado por don Juan Antonio de Naxera y Enzisso, “doctor teólogo por esta Real Universidad”, según se puede leer en su portada. De igual manera, en el parecer que don Juan José de Eguiara y Eguren escribió para la publicación de ese sermón se afirmó que el nuevo retablo era “costoso y bien acabado, que entre los demás del magnífico templo de Regina, se lleva la primacía, no sólo por el más digno y primer lugar que ocupa, sino también por la hermosura y gallardía de su fábrica”.¹¹

El retablo en cuestión aún subsiste y es, sin duda, de las obras más importantes de la retabística novo-

¹¹ Transcrito por Guillermo Tovar de Teresa, *op. cit.*, p. 314.



Figura 2. Retablo central del templo de Regina Coeli a principios de siglo xx.

hispana (figura 1). Sin embargo, el santo *Ecce Homo* ya no se encuentra en él. Al tratarse de la imagen más importante de la cofradía, la talla se ubicaba seguramente en la parte central. Cabe señalar que en fotografías de principios del siglo xx no se aprecia imagen alguna en el centro del retablo que podamos identificar como el santo *Ecce Homo* (figura 2); sin embargo, en su artículo citado, Antonio Rubial García ha identificado una imagen escultórica que podría ser esa efigie. Se trata de un Cristo que está resguardado dentro de una vitrina en el propio templo de Regina Coeli, el cual desafortunadamente parece estar muy repintado, especialmente del rostro (figura 3). En la actualidad, la efigie se ubica enfrente del retablo dedicado a san Juan Nepomuceno. En este artículo abordaré tres distintas imágenes que “retrataron” al *Ecce Homo* de Regina, las cuales llevan a considerar que Rubial está en lo correcto. Pero



Figura 3. El *Ecce Homo* de Regina Coeli. Fotografía de Guillermo Arce.

antes, me referiré a los orígenes de esa iconografía pasionaria.

Despojado de sus vestiduras y sentado sobre una piedra

En México son particularmente frecuentes las imágenes escultóricas pasionarias en las que se observa a Cristo sentado. Por lo general, Jesús “apoya la mejilla sobre la palma de la mano derecha y la otra sobre la rodilla”.¹² Sin embargo, también existen efigies en las que se observa a Cristo con los brazos entrecruzados. El santo *Ecce Homo* de Regina Coeli pertenece a ese segundo grupo.

El título con el que era conocida aquella efigie, el “santo *Ecce Homo*”, alude evidentemente a uno de un

¹² Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial: Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 270.



Figura 4. *O Nos felices per te Servator Iesu, nam tua mors nobis vita salusque fuit.* Grabado de Hieronymus Wierix.

140 |

episodio particular de la Pasión de Jesús. El suceso al que me refiero es bastante conocido. Después de que Cristo fue azotado y coronado de espinas, Poncio Pilato lo llevó ante la multitud que exigía su condena a muerte: “Salió entonces Jesús coronado de espinas y con el manto de púrpura. Pilato les dijo: ‘*Aquí tenéis al hombre*’”.¹³

Seguramente, los devotos relacionaron aquella efigie con el episodio apenas citado. Sin embargo, es necesario llamar la atención sobre algunos antecedentes de esa forma de representar a Jesús, es decir, semidesnudo y sentado, portando la corona de espinas. En esas escenas no se observa a Jesucristo ante la multitud que exigía su muerte, sino que se halla en un ambiente exterior y en total soledad, es decir,

¹³ Juan, 19:5. Las cursivas son añadidas por el autor del presente artículo.

no se observan personajes secundarios alrededor de él. En aquellas imágenes se representó a Jesús en el monte Calvario, tras haber sido desnudado y aguardando el momento de ser ejecutado; así se observa, por ejemplo, en una estampa de Hieronymus Wierix (1553-1619), en la que es apreciable una ciudad en la lejanía —que evidentemente representa a Jerusalén— y un cráneo descarnado al lado de sus pies, que seguramente representa el cráneo de Adán, el primer hombre (figura 4). En otra estampa, obra de Cornelis Galle II (1615-1678), se observa a Jesús semidesnudo también sentado sobre una roca, en un ambiente agreste en el que la vegetación es escasa (figura 5). El rostro de Cristo, quien dirige su mirada hacia los cielos, se distingue por su particular dramatismo. Las manos de Jesús están maniatadas y en una de ellas porta un junco. Cabe señalar que en el suelo se observa una vasija.

Para explicar la presencia de la vasija es preciso revisar la obra del fraile mercedario Juan Interián de Ayala (1656-1730), en la que comenta que había visto versiones pictóricas en las que se observa a Cristo, semidesnudo y sentado en una roca. Así lo expresa: “Ahora me acuerdo haber visto pintado [...] despojado al Señor de sus vestiduras, y sentado sobre una piedra”.¹⁴ Interián de Ayala aclara que esas pinturas representaban un episodio de la Pasión narrado en el Nuevo Testamento, específicamente en los evangelios de san Mateo y san Marcos, en los que se afirma que a Cristo, antes de ser clavado en la cruz, le dieron a beber vino mezclado con hiel o mirra; san Mateo dice que fue “vino mezclado con hiel”,¹⁵ en tanto que san Marcos afirma que fue “vino con mirra”.¹⁶ En la segunda es-

¹⁴ Juan Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas, dividido en ocho libros con un apéndice [...]*, t. I, Madrid, D. Joachim Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1782, p. 407.

¹⁵ Mateo, 27:34.

¹⁶ Marcos, 15:23.



Figura 5. Grabado de Cornelis Galle II.

tampa, la vasija que se halla a los pies de Cristo representa el brebaje que ha sido rechazado por él. En la iconografía cristiana, la presencia de objetos a los pies de un santo indica que ese personaje rechazó una investidura por humildad, destacándolo, así como un ser virtuoso (por ejemplo, la mitra en el suelo significa que el santo representado rechazó ser obispo). De forma semejante, la vasija en la estampa señalada expresa que Cristo rechazó el brebaje.

En suma, si bien el título con el que era conocido el santo *Ecce Homo* alude a un episodio específico de la Pasión, los antecedentes iconográficos aquí descritos representan un pasaje distinto. Como ya lo dije, los devotos, al escuchar el título con el que era conocida aquella imagen escultórica, probablemente la relacionaban con el momento en el que Jesús fue llevado ante la multitud tras haber sido flagelado; sin embargo, en un futuro habría que buscar textos —ya sea fuentes manuscritas o impresas— que se refieran a ese Cristo, para saber exactamente con cuál episodio de la Pasión fue relacionado.

Un sumario de indulgencias de 1704

Vayamos ahora a los retratos del santo *Ecce Homo* de Regina Coeli. Las cofradías novohispanas entregaban un sumario de indulgencias o una patente a sus nuevos miembros. Como lo ha señalado Alicia Bazarte Martínez, en el primer caso se precisaban tanto los beneficios (las indulgencias) como las obligaciones del nuevo cofrade.¹⁷ En el Archivo General de la Nación se conservan numerosos sumarios de indulgencias, uno de los cuales perteneció a un miembro de la cofradía del santo *Ecce Homo* (figura 6). En ese sumario, impreso en 1704, se informa que el papa Clemente XI había concedido distintos privilegios a los miembros de esa cofradía mediante cuatro breves apostólicos, los cuales habían sido expedidos los días 2, 3 y 5 de septiembre de 1701. Para ejemplificar qué clase de privilegios se obtendrían sólo mencionaré que, gracias al breve apostólico del 3 de septiembre del año señalado, se concedió

¹⁷ Alicia Bazarte Martínez, “Entre la devoción y el olvido: imágenes de las cofradías de la Santísima Trinidad, Ciudad de México”, *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 24, 2012, pp. 98-99. Cabe señalar que, a diferencia del sumario de indulgencias, la patente no incluía el señalamiento de indulgencias.



Figura 6. Sumario de las indulgencias, privilegios y gracias perpetuas de que gozan todos los cofrades [...] del santo *Ecce Homo*.



Figura 7. Detalle del Sumario de indulgencias; se aprecian las llagas provocadas por la flagelación.

[...] plenaria indulgencia y remisión de todos sus pecados a todos los fieles de Cristo de uno y otro sexo, los cuales en adelante entraren en dicha cofradía el día primero de su entrada, si arrepentidos verdaderamente y confesados recibieren el Santísimo Sacramento de la Eucaristía.¹⁸

Como en algunos documentos de este tipo, en ese sumario hay un “retrato” de la imagen sagrada venerada por los cofrades, en el cual se observa al *Ecce Homo* vistiendo solamente un cenдал, por lo cual se aprecian perfectamente las llagas de la flagelación (figura 7); también se aprecia una soga que pende del cuello de la efigie pasionaria. El entorno ornamental de la talla están conformado por

cortinajes y cojines; el Cristo están sentado en uno de ellos y uno más se halla debajo de sus pies. Cabe señalar que los brazos del Cristo, como los de la escultura que actualmente se conserva en Regina Coeli, están entrecruzados.

Una estampa de 1755

La segunda representación del santo *Ecce Homo* que se ha localizado es una estampa. Ese tipo de representaciones fueron esenciales para la promoción de las devociones. En palabras del investigador Sergi Doménech García

[...] las estampas de devoción, portátiles y económicas en comparación con las grandes obras, están relegadas a un uso íntimo en el que su propietario se siente confortado y asistido [...] el grabado no ocupaba un

¹⁸ Archivo General de la Nación (AGN), Indiferente virreinal, caja 4031, exp. 15.

lugar secundario como imagen de devoción sino que eran igualmente necesarios para difundir y fortalecer el culto.¹⁹

Las estampas, evidentemente, tenían un público muy amplio, no sólo los miembros de la cofradía.

En la estampa que nos interesa, conservada en la actualidad en un acervo estadounidense, se lee una leyenda en la parte inferior que identifica cuál es la imagen retratada (figura 8): “V. R. del S^{to}. ECCE HOMO DE REGINA”, dice esa inscripción. Además, se observa la firma de su autor, Francisco Sylverio, quien la ejecutó en 1755. Cabe señalar que el artista Francisco Sylverio creó con particular detalle un entorno devocional alrededor del *Ecce Homo*: la talla sólo viste el cendal acostumbrado, permitiendo nuevamente que observemos las llagas en sus brazos y sus piernas. Dos grandes cojines le sirven de asiento, en tanto que uno de menor tamaño se halla debajo de sus pies; se aprecian dos velas en candeleros, en tanto que dos ángeles infantiles descorren un cortinaje para develar a los ojos de los fieles el ícono sagrado. Como ya ha sido señalado por algunos investigadores, la presencia de ángeles que apartan cortinajes en los “verdaderos retratos” indica que las imágenes sagradas generalmente estaban veladas, y sólo en momentos particulares eran mostradas para que sus devotos las vieran.²⁰

Kelly Donahue-Wallace se ha referido al autor de la estampa en cuestión, Francisco Sylverio de Sotomayor (1699-*ca.* 1763); ha precisado que él vivió en

¹⁹ Sergi Doménech García, “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”, *Tiempos de América. Revista de Historia, Cultura y Territorio*, núm. 18, 2011, pp. 83-84.

²⁰ Olga Isabel Acosta Luna, “Ver para creer. La develación de la imagen milagrosa en el Nuevo Reino de Granada”, en María del Pilar López y Fernando Quiles (eds.), *Visiones renovadas del barroco iberoamericano*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide / Universidad Nacional de Colombia / Alcaldía Mayor de Bogotá D. C. / Universidad de los Andes, 2016, pp. 60-73.



Figura 8. V. R. del S^{to}. *Ecce Homo* de Regina. Estampa de Francisco Sylverio, 1755.

la capital del virreinato y que en 1753 contaba con 54 años de edad.²¹ Wallace, al destacar que los impresores de estampas del siglo XVIII “eran instruidos y cada vez más conscientes de su estatus como artistas”, apunta que Sylverio fue el primero “en su empleo consistente de las etiquetas latinas *fecit* y *sculpsit* en sus láminas para indicar que él las había diseñado y tallado”.²² En el caso de la estampa

²¹ 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*, vol. XXIII, núm. 78, 2001, p. 222.

²² Kelly Donahue-Wallace, “Nuevas aportaciones sobre los grabadores novohispanos”, en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad

que hemos descrito, después del nombre Francisco Sylverio se observa la abreviatura “sc.”, que evidentemente abrevia la expresión latina “sculpsit”. Además, en esa misma leyenda se lee la expresión “en las Escalerillas”, que indica en qué calle se hallaba su imprenta.

Un retrato pictórico

El tercer retrato al que me referiré es una obra pictórica.²³ La pintura, que no está firmada por su autor, forma parte del acervo del Museo de la Basílica de Guadalupe (figura 9). A diferencia de la estampa de Francisco Sylverio, carece de una inscripción que identifique cuál es la escultura retratada. Sin embargo, su postura y el entorno en el que se ubica me lleva a pensar que se trata de una obra inspirada en el *Ecce Homo* de Regina Coeli. La talla se halla en un nicho y está sentada sobre grandes cojines. Viste un cendal blanco, en el que se ven algunas flores. También en esta representación llaman poderosamente la atención las llagas en el cuerpo de la efigie. Obsérvese cómo el pintor concentró especialmente la luz sobre las heridas del Cristo, sobre todo en uno de los brazos. Evidentemente, el artista quiso hacer énfasis en las huellas de la flagelación. Cabe señalar que la postura de ese Cristo es muy semejante a la que se observa en la estampa de Francisco Sylverio. Es probable que el pintor ignoto se valiera de la estampa como modelo para ejecutar el retrato apenas descrito. De igual manera, es posible que la pintura haya pertenecido a un miembro de la cofradía del



Figura 9. *Ecce homo*; pintura de autor desconocido. Acervo del Museo de la Basílica de Guadalupe.

santo *Ecce Homo*, quien deseaba que en su vivienda hubiera un retrato de la imagen pasionaria a la que tanto veneraba. Cabe señalar que en el Museo de la Basílica de Guadalupe, en la cédula que acompaña a ese cuadro sólo se indica que la imagen retratada es un *Ecce Homo*, sin precisar su procedencia.²⁴

²⁴ No es raro que los retratos de imágenes escultóricas carezcan de inscripciones que precisen cuál es la figura representada; ello ha sido señalado por Patricia Díaz Cayeros y Pablo F. Amador Marrero, *op. cit.*, pp. 275-276. Así lo han expresado los citados investigadores: “Lo cierto es que cuando éstas [los retratos] no portan una cartela es complicado identificar la referencia escultórica si no se cuenta con evidencia colateral que nos permita, por ejemplo, reconocer las vestimentas o joyas, más allá de la tipología morfológica o de la iconografía”; *vid.* Alena Robin, “Trampantojo a lo divino: el Nazareno del Hospital de Jesús en Pensilvania”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, núm. 107, 2015, pp. 157-171.

Pablo de Olavide, 2001, p. 291, recuperado de: <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/artes/3cb/documentos/022f.pdf>>, consultada el 18 de junio de 2019.

²³ Sobre el fenómeno de los retratos de imágenes de culto, *vid.* Patricia Díaz Cayeros y Pablo F. Amador Marrero, “Imagen escultórica y retrato”, en Linda Báez Rubí y Emilie Carreón Blaine (eds.), en *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación-percepción*, México, IIE-UNAM, 2014, pp. 275-292.

Conclusión

El historiador Antonio Rubial García, en su artículo aquí referido, buscó llamar la atención hacia el *Ecce Homo* del templo del monasterio femenino de Regina Coeli como una de las imágenes más destacadas que se veneraron en la capital virreinal. Es evidente que aquella efigie fue el ícono sagrado más venerado de ese templo. Hasta el día de hoy sólo hemos hallado tres distintos “retratos” de él. Sin embargo, su existencia evidencia que fue una imagen

de importancia en la capital del virreinato. En otras palabras, el templo de Regina Coeli fue uno de los enclaves de la geografía devocional de la Ciudad de México. Sin embargo, la fama del *Ecce Homo* seguramente no traspasó los límites de la ciudad virreinal. En los avatares del siglo XIX, la escultura perdió fama a tal grado que abandonó el retablo mayor del templo. A pesar de todo, la imagen aún tiene devotos; muestra de ello son algunas fotos que los fieles han colocado en su nicho, seguramente como manifestación de agradecimiento.

