

*Y se burlarán de Él y le escupirán, le azotarán y le matarán, y tres días después resucitará.*¹ Origen de la escultura del Señor de las Maravillas de la ciudad de Puebla

Andrea Cordero Zorrilla*

* Centro INAH Puebla
Instituto Nacional de Antropología e Historia

Resumen

La escultura del Señor de las Maravillas perteneciente al templo del antiguo convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla, es una imagen con un alto sentido devocional y amplísima popularidad no sólo para los poblanos, sino para fieles del resto de la República Mexicana e incluso paisanos que viven en Estados Unidos, quienes asiduamente acuden al recinto religioso para solicitarle al Señor indulgencias y milagros. Alrededor de esta escultura policromada se desarrolla todo un fenómeno devocional y antropológico, pero muy poco se sabe respecto a sus antecedentes históricos e iconográficos. Es por ello que el presente trabajo rastrea, desde el punto de vista formal e iconográfico, el origen de dicha advocación, utilizando fuentes gráficas, pictóricas y escultóricas de la plástica europea, que fueron utilizadas como referencia para las imágenes producidas en la Nueva España, como parte de las expresiones impulsadas por los cánones eclesiásticos y teológicos de la época. De este ejercicio de indagar sobre el antecedente europeo se encontró su advocación original. Se puede constatar que es una devoción con reminiscencias europeas, pero que se difundió ampliamente por territorio novohispano, y que hoy en día se reconfigura dentro de la sociedad y toma nuevas formas de expresión estética y simbólica.

Palabras clave

Señor de las Maravillas; escultura; exconvento de Santa Mónica; Puebla.

Abstract

The polychrome sculpture Señor de las Maravillas (Lord of Marvels) belongs to the temple within the former convent of Santa Monica in the city of Puebla. It is a highly popular statue and subject of a widespread devotion among catholic groups, not only in the state of Puebla, but throughout the country, and even with immigrants that often go visit it to ask for miracles and indulgences. Around this sculpture there is a whole devotional and anthropological phenomenon, but little is known its historical background and iconography. Because of that this work is aimed to track -from the formal and iconographic point of view- the origin of its denomination, by using graphic, pictorial and sculptural sources of European conception, produced during the Viceroyalty in México, as expressions impulsed by the ecclesiastical and theological canons from the time. From this investigation, it was possible to find the original dedication. It can be confirmed that the dedication has European reminiscences, but that it was particularly spread in American and New Spain's territory and, today, it has reconfigured within the society and has taken new forms of aesthetic and symbolic expression.

Keywords

Señor de las Maravillas; Sculpture; former of Santa Mónica; Puebla.

¹ Marcos 10:34.



*¡Oh Jesús! Que eres la luz del mundo, alumbra a todo hombre que viene a este mundo, ilumina mi entendimiento y mueve mi voluntad, para que pueda guardar tus santos mandamientos. Arrepentido de mis culpas, llego a ti confiado en tu misericordia que me perdonarás; te presento mi fe, esperanza y amor simbolizados en el cirio que te presento, clamando: Sol de caridad que siempre brillas obra en mi favor, Padre Jesús, una de tus maravillas.
Así sea.*

Fragmento de la novena dedicada al Señor de las Maravillas

La escultura del Señor de las Maravillas o Señor de las tres caídas, como actualmente es conocida, se encuentra en el templo del exconvento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla, México, al cual denominan como al Cristo en sí. Es una imagen que a lo largo del tiempo ha adquirido una gran devoción por parte de los feligreses, no sólo de la ciudad, sino del resto del territorio mexicano y que, incluso, se ha difundido entre la población migrante que reside en Estados Unidos.

Es una de las imágenes más frecuentadas por la población católica mexicana, después del ayate guadalupano, a tal grado que han denominado al inmueble que lo resguarda, templo del Señor de las Maravillas; sin embargo, su advocación primigenia ha sido muy poco explorada. Esto se debe probablemente a que la imagen ha alcanzado más popularidad desde un sentido antropológico, relacionado con los múltiples milagros que ha concedido a sus fieles y también por el hecho de que la orden religiosa que lo custodia es un tanto celosa cuando de estudios académicos se trata, por lo que es complicado encontrar las facilidades para su análisis formal e iconográfico.²

Más adelante se hará una descripción detallada de la escultura, pero para aproximarse a la misma y a su entorno, se puede decir que el Cristo yace recostado y vestido, sobre un manto aterciopelado, dentro de una vitrina enmarcada en madera y sobre la cual se pueden distinguir múltiples exvotos de latón que representan los milagros concedidos por la imagen. Estos exvotos, al ser tan numerosos y acumularse consecutivamente, se han colocado también en los muros del templo. La escultura es visitada por gran cantidad de gente, que frecuentemente rodean y tocan la vitrina, oran ante el Cristo, y depositando alrededor de él ramos de flores, fotografías, oraciones y peticiones.

² Debido a la discreción de las religiosas que custodian la imagen es difícil acceder a ella para hacerle una revisión más profunda fuera de la urna y sin las vestiduras, para así poder analizar el resto del cuerpo y la policromía de la imagen.



Figura 1. Escultura del Señor de las Maravillas, templo del exconvento de Santa Mónica de Puebla.
 Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2019.

Es debido a esta gran popularidad y devoción que guarda la imagen del Señor de las Maravillas, que se decidió analizar la advocación para la que fue creada, ya que como se mencionó anteriormente, es un aspecto poco explorado. Recordemos que la ciudad de Puebla, desde su fundación, tuvo un fuerte influjo español, que se fortaleció en el siglo XVII con la llegada del obispo Juan de Palafox y Mendoza, principal mecenas de las artes novohispanas y poblanas, quien dotara a las iglesias, conventos y bibliotecas de un legado cultural y artístico sin parangón; efecto que permearía fuertemente en la ciudad durante el periodo barroco y que sigue vigente hasta nuestros días.

Para poder acercarnos a la iconografía del Señor de las Maravillas, es necesario comprender el devenir de la escultura desde su contexto remoto hasta la actualidad. Es por ello que, en principio, se presenta una síntesis del exconvento de Santa Mónica, lugar al que pertenece, para continuar con el análisis iconográfico de la pieza en relación con estudios especializados de piezas semejantes en Andalucía con la finalidad de establecer comparaciones apropiadas y, finalmente, poder emitir una conclusión más acertada sobre la iconografía original de la pieza.

La fundación e historia del convento de las monjas agustinas recoletas de Santa Mónica de Puebla data de 1606, teniendo diversos usos y advocaciones en su devenir. Primero funcionó como un refugio femenino bajo el patronazgo de santa María Magdalena; posteriormente, el obispo Fernández de Santa Cruz funda el nuevo corregimiento con la advocación de santa María Egipcíaca, el cual estaba destinado a recibir mujeres cuya conducta fuera considerada inapropiada para la sociedad. Hacia 1682 el inmueble cambia su ocupación, siendo destinado a acoger mujeres de reputación intachable y de "linaje limpio", es entonces cuando el colegio



se dedica a santa Mónica, madre de san Agustín de Hipona. En 1688 alcanza su nombramiento como monasterio, regido por las reglas de las agustinas que profesaban el recogimiento, clausura, castidad, obediencia, etcétera. El convento estaba constituido por un templo, coro alto y bajo, claustros, locutorios, sala capitular, celdas, sala de labores, enfermería, hornos, baños o "placeros", refectorio, cocina, lavaderos, portería, entre otras dependencias (Vázquez, 2010: 14-15). Con esta cantidad de servicios y espacios, podemos darnos una idea de que se trataba de un convento bastante grande, que acogía a mujeres con cierto estatus social dentro de la élite poblana y que, seguramente, recibía sobradas donaciones, dotes y propiedades.



Figura 2. Exconvento de Santa Mónica de Puebla. Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2019.

Es durante el siglo XVIII cuando probablemente se adjudicó la escultura del Señor de las Maravillas al convento. No se tiene la certeza fehaciente de su origen, pero lo más factible es que se tratara de un encargo hecho por las propias monjas con el auspicio del clero o de algún devoto y manufacturada en algún taller poblano. Existe una leyenda local que habla sobre cómo se manufacturó la escultura; aunque este mito está cargado de fantasía, la historia permanece en el ideario colectivo de la comunidad devota. Se dice que:

[en] el templo de San José, ubicado en algún lugar del centro histórico de la ciudad, existía un árbol frondoso, hasta que un día un rayo lo derribó. Cuentan que para aprovechar la madera del tronco el párroco de la iglesia de San José mandó a tallar con un artesano la imagen de Cristo en una de las caídas del vía crucis, las hábiles manos del artesano dieron como



resultado una imagen que representaba la piedad y la compasión. La imagen del padre Jesús de las Maravillas, o del Señor del Rayo como en un principio se le llamó; simula precisamente una de las caídas. Después dicha imagen fue obtenida hace muchos años por las monjas de esa orden religiosa en una rifa convirtiéndose en huésped del ex convento y actual Iglesia de Santa Mónica. De acuerdo con la tradición oral, originalmente estaba acompañado de dos sayones romanos quienes sostenían látigos, tiempo después, se dice que una novicia escuchó una noche gemidos y golpes, por lo que, en compañía de la superiora, descubrió que azotaban a Jesús. Dicho suceso se propagó por todas partes y de esa manera la imagen adquirió fama y cariño, además de que fueron retirados y quemados los verdugos (Jiménez, 2013: 286).

No se tiene noticia de que la escultura tuviera una fuerte popularidad durante el siglo XVIII, es probable que su fama se haya extendido después de la independencia y posterior al fenómeno de exclaustración de las monjas, cuando la imagen pasó a estar de manera permanente en el templo. Hacia 1861, ya instaurada la República Mexicana, las religiosas sufren la primera exclaustración a consecuencia de las Leyes de Reforma; sin embargo, gracias al apoyo de los conservadores de la ciudad, que no eran pocos, las monjas vuelven al convento. De ahí suceden una serie de revueltas locales y nacionales que llevan a las religiosas a perder la mayor cantidad de bienes patrimoniales; pero los poblanos, de una fuerte tradición religiosa, procuraron siempre mantenerlas bajo amparo. En ese ambiente de incertidumbre surge una situación sumamente curiosa para la historia del convento: las religiosas permanecieron casi 30 años "ocultas" en un predio trasero a una vecindad, anexa al antiguo claustro, encubiertas por la gente del propio barrio que les proveían a las monjas los insumos para su sobrevivencia a través de un mueble movedido. Así permanecieron escondidas hasta que, en 1933, año en que se dicta la nacionalización definitiva de los bienes eclesiásticos mexicanos, el detective Valente Quintana denuncia, en 1934, ante el Ministerio Público la existencia de la comunidad religiosa de las "dominicas", que habitaban un convento, el cual albergaba verdaderas joyas que pertenecían a la Nación (Vázquez, 2010: 14-20). En *La Opinión*, periódico de la ciudad de Puebla se lee:

Tras un velo de misterio se ocultaban las mil combinaciones del viejo convento de Santa Mónica. Por medio de ingenioso mecanismo que hacía las veces de ascensor en un disimulado tapete se llegaba hasta una capilla subterránea como en las cintas cinematográficas. Las religiosas han quedado en libertad y los edificios desocupados de todo ser viviente [La Opinión. Diario de la mañana. 19 de mayo de 1934] (Vázquez, 2010: 20).

Pocos días después de la exclaustración, se decretó que el convento se convertiría en Museo de Arte Religioso, con la finalidad de exhibir los tesoros pertenecientes a los conjuntos conventuales, ahora del pueblo, y de esta manera, atraer turismo a la ciudad. Como bien señalan en *La Opinión*, *diario de la Mañana*, del 29 de agosto de 1934 "entre los objetos asegurados hay verdaderas joyas de arte, por lo que el Museo será de muchísima importancia en la ciudad" (Vázquez, 2010: 23).

En ese tiempo el historiador Manuel Toussaint ocupaba el puesto de inspector de la Secretaría de Hacienda y propuso que el convento de Santa Mónica fungiera como depositario de todas las obras encontradas en el resto de los conventos femeninos de la ciudad, para así evitar que



los bienes artísticos fueran víctimas del expolio o deterioro. En su “Informe acerca del destino que debe dársele a los objetos encontrados en los Exconventos de Santa Mónica, Santa Catalina, Capuchinas y la Soledad”, publicado por Silvestre Baxter en *La arquitectura hispano colonial en México* (1934), Toussaint expresa lo siguiente:

Santa Mónica tiene el mayor número de objetos y son estos de mayor importancia artística. Además el claustro de azulejos es una obra de arte que amerita una conservación inteligente y los escondrijos que las monjas habían arreglado últimamente deben conservarse porque prestan interés y misterio al edificio (Vázquez, 2010: 26).

En 1935 el edificio del exconvento de Santa Mónica, que ya funcionaba como depósito, quedó bajo la jurisdicción de la Secretaría de Educación Pública (Vázquez, 2010: 26). Es así que el Estado asumió la custodia del exconvento y los bienes que resguardaba; hoy es una de los museos artísticos y pinacotecas más importantes de la ciudad de Puebla y del país.

Pero dentro de todo este intrincado acontecer ¿qué ocurrió con la escultura del Señor de las Maravillas? Es muy probable que antes de la exclaustración definitiva la imagen estuviera al interior del convento destinada al culto privado de las monjas. Esa hipótesis se puede apoyar en el hecho de que, en el coro alto, lugar que permitía a las religiosas asistir a las celebraciones litúrgicas, existe un nicho hacia el interior del muro que pudo haber albergado a la escultura. Sin embargo, es posible que, dentro de las celebraciones de Semana Santa, la escultura fuera llevada al templo, de manera temporal, para la veneración pública. No se tiene notificación fehaciente de la época en la que la escultura se destinó definitivamente a permanecer en el templo, pero es muy probable que no fuera desconocida por los feligreses, sino que antes del México independiente (1810-1821) y la declaración de las Leyes de Reforma, la pieza ya habría alcanzado una veneración importante en el barrio y en la ciudad.

Como ya se mencionó, el Señor de las Maravillas es más conocido por la fuerte devoción que le tienen cientos de feligreses y por su protagonismo durante las procesiones de Semana Santa en la ciudad de Puebla, sin embargo, su estudio iconográfico ha sido muy poco explorado. Para iniciar este análisis es necesario hacer algunas observaciones formales de la obra, como: el escollo del Cristo, la relación con el espectador y la discrepancia con sus elementos complementarios como la cruz y las vestiduras.

Se trata de una imagen de Jesús desplomado y apoyado sobre las articulaciones de sus extremidades; con el cuerpo semi arqueado y la espalda recta. Muestra la rodilla derecha ligeramente más flexionada que la izquierda, como en gesto de “gateo”. Los brazos apoyados sobre sus codos, con las manos extendidas y las palmas hacia abajo, mostrando las falanges ensangrentadas. La cabeza gira hacia la derecha, dirigiendo una mirada frontal al espectador; su rostro aparece cubierto de moretones, gotas de sangre y una herida profusa sobre su mejilla izquierda. Los ojos son de vidrio, la barba tallada y policromada en tono castaño oscuro.

Como elementos complementarios, tiene una peluca sobrepuesta en su cabeza, de color castaño oscuro, sobre la cual posa una corona de espinas de metal dorado. La túnica que lo cubre casi por completo es color púrpura con bordados metálicos dorados, del mismo tono que el cordón que rodea su cintura y se anuda a la altura de la pelvis. En la parte posterior de la escultura se observa una cruz de madera policromada en tono café oscuro; posicionada en diagonal, apoyada sobre el extremo inferior del estipe y el patíbulo. La escultura se encuentra yaciendo al interior de una urna tallada en madera y decorada con exvotos en formas de corazones dorados y plateados, que han sido colocados por los fieles.



Figura 3. Detalle del rostro del Señor de las Maravillas, siglo XVIII. Técnica: madera tallada y policromada. Templo de Santa Mónica, Puebla, México. Imagen: ©Andrea Cordero Zorrilla, 2013.

Para analizar la iconografía primigenia de este Cristo, es necesario identificar y descartar aquellos elementos complementarios que son ajenos a ella: objetos que han sido añadidos con el tiempo y que no forman parte de su composición primigenia. De entrada, es importante mencionar que las representaciones de "Cristo caído" comúnmente aparecen mostrando su anatomía, sin embargo, debido a que aún pertenece a una orden femenina y de clausura, es que se ha procurado mantenerla cubierta, apelando al pudor y recato de la orden. Como se señaló al principio del texto, no ha sido posible analizar directamente al Cristo sin sus vestiduras, por lo que el estudio se hace con base en lo que apenas se alcanza a observar a través de la vitrina. Probablemente, debajo de las vestiduras hallaremos una escultura policromada que muestra a Cristo desnudo y las heridas del tormento pasionario, pero esto se comprobaría hasta revisar la escultura directamente sin el ropaje.³

Un elemento determinante para acceder a la iconografía de la imagen es analizar la postura del Cristo respecto a la cruz. Como podemos observar, el escorzo del cuerpo no justifica su presencia; esto es perceptible en la postura del tronco, el giro de su cabeza y la posición de las manos, ya que en ningún momento parece que intentara sostenerla con alguno de sus brazos y que el cuerpo se contorsionara por el peso de la misma. Dando por sentado que la cruz es un añadido posterior, descartamos que se trate de alguna representación que escenifique a Cristo en una de sus caídas en el Vía Crucis.

³En la actualidad la imagen está bajo custodia de las monjas agustinas de la ciudad de Puebla. Es difícil tener un acercamiento más próximo a la escultura. La orden suele ser muy pudorosa en lo que respecta a la imagen y a los archivos documentales que están bajo su resguardo, por lo que hacer un análisis más detallado resulta complejo.



La iconografía que más aproxima a la escultura del Señor de las Maravillas, es una variante de Cristo recogiendo sus vestiduras. Para comprobar dicha hipótesis, es necesario cotejar otras representaciones ya sea pictóricas, escultóricas o gráficas, así como las fuentes literarias de carácter litúrgico y la recopilación bibliográfica de autores especializados en el tema.

En Europa, desde la Edad Media, se ha representado la imagen de Jesús recogiendo sus vestiduras, pero fue a partir del siglo XVI y la Contrarreforma que alcanzó una mayor difusión, para desembocar en la plástica barroca dotada de sentimientos fuertemente conmovedores y comunicativos, un lenguaje que se extendió hasta América con una propagación avasalladora. Para encontrar los hilos conductores que nos dirijan a esta conexión simbólica, ideológica y religiosa, es necesario remitirnos a los textos de carácter litúrgico de fuentes europeas, en particular las españolas, que fueron las que principalmente permearon en este ideario colectivo americano.

En los evangelios canónicos no se hace una puntual referencia respecto al episodio de Jesús recogiendo sus vestiduras, únicamente se menciona el hecho de que fue azotado y después crucificado por orden de Pilatos, lo que deja en duda lo ocurrido en el transcurso entre un suceso y otro. Un repertorio que permeó profusamente en las representaciones pasionarias, sobre todo en la gráfica y la pintura, fueron los textos del siglo XIV acerca de las revelaciones de la Virgen María a Santa Brígida de Suecia en *Celestiales revelaciones de santa Brígida princesa de Suecia* en donde, específicamente para esta escena, se menciona que:

[u]na vez libre las manos, mi Hijo se vistió como pudo y vi el lugar donde estaban sus pies, todo lleno de sangre, y por la que dejaban las huellas de mi Hijo, sabía yo sus pasos, porque al andar, dejaba la tierra empapada de ella. No le dieron espacio para que se vistiese, sino con gran prisa y a empellones, lo llevaron como a un ladrón, limpiándose él la sangre que tenía en los ojos (Fernández y Sánchez, 2012: 139).

Es a partir del siglo XVII que la orden ignaciana fomenta en mayor medida el culto y exaltación a la pasión de Cristo, ampliando considerablemente el repertorio iconográfico. Su principal representante es Álvarez de Paz, quién plasma en sus meditaciones los acontecimientos que presuntamente padeció Jesús durante la pasión y es aquí donde encontramos la referencia al momento en el que cae abatido y recoge sus vestiduras después de ser flagelado (Soroche, 2012: 44-46). En uno de los pasajes literarios de Álvarez Paz dice:

Azotado crudelísimamente, oh dulcísimo Jesús, fuiste soltado de la columna y caíste en tierra a causa de la debilidad. Pues habías quedado tan machacado y exhausto de la multitud de azotes y del derramamiento de sangre que no podías tenerte en pie. Te contemplan en este paso las almas piadosas arrastrándote por el pavimento, barriendo con el cuerpo tu propia sangre y a punto de recoger las vestiduras esparcidas acá y allá (Fernández y Sánchez, 2012: 16).

Otro paisaje literario importante respecto a la descripción de esta escena, corresponde a los escritos de María de Jesús Agreda, en su *Mística Ciudad de Dios* y escrito hacia 1670, el más cercano en temporalidad a la probable manufactura de la escultura del Señor de las Maravillas.



Ejecutada la sentencia de los azotes, los mismos verdugos con imperioso desacato desataron a nuestro Salvador de la columna y renovando las blasfemias le mandaron se vistiese luego su túnica que le habían quitado. Pero uno de aquellos ministros, incitado del demonio, mientras azotaban al mansísimo Maestro había escondido sus vestiduras, para que no pareciesen y perseverase desnudo para mayor irrisión y afrenta de su divina persona (María de Jesús Agreda, 1670: 770).

Como principal antecedente gráfico de la escena escultórica que nos compete, tenemos la estampa del flamenco Jhoan Sadeler (1550-1600), *La flagelación del Cristo*. En esta imagen la escena se desarrolla dentro de un recinto público, donde podemos ver a los sayones golpeando duramente a Jesús, quién se derrumba apoyando los antebrazos en el pavimento y deja caer la cabeza pesadamente hacia abajo, después de ser atado y azotado en la columna (Fernández y Sánchez, 2012: 49). Otro grabado importante de origen flamenco es el de Cornelis Galle "el viejo", llamado *O Tristisimu Espectaculum* de 1640, el cual llegó a la Península y se popularizó ampliamente en los talleres escultóricos como el de José de Mora; de este grabado surgieron copias posteriores como las de Joannes Van Merlen y A. Goetiers de entre 1637-1686 (Fernández y Sánchez, 2012: 47), que se acercan más en temporalidad, por el periodo en el que se manufacturó la escultura, a la imagen del Señor de las Maravillas.



Figura 4. *La flagelación*, 1550-1600, Johan Sadeler. Imagen: Fernández y Sánchez, 2012: 49.



El tema iconográfico llevado a la pintura pudo haber surgido en Sevilla, ya que las primeras representaciones se remontan a principios del siglo XVII dentro del ambiente intelectualizado de la época y la profusión de artistas radicados en la ciudad. El pintor y tratadista Francisco Pacheco y Juan de Roelas ya trataban estos temas en sus debates intelectuales, siendo los jesuitas los impulsores de este nuevo repertorio. De ahí que surgiera el denominado *Cristo de la Púrpura* de Sevilla, imagen escultórica hoy desaparecida, pero que, por los testimonios, se sabe que se trataba de "[n]uestro señor Jesucristo en el acto para recoger la túnica para cubrirse" (Fernández y Sánchez, 2012: 16), en actitud de "caerse" y pretender levantar su ropa; acompañado por la columna donde había sido flagelado y una túnica de terciopelo bordado. Aunque no se sabe más de esta pieza es de suponerse que los modelos sevillanos dedicados al Cristo caído sirvieron de ejemplo para otros modelos andaluces, incluso americanos. Pero volviendo al tema de la pintura, es importante retomar el trabajo del clérigo Roelas, quien colaboró asiduamente con los jesuitas en Sevilla y pintó el tema de la flagelación para el convento de La Encarnación de Madrid en 1619 y para La Merced en Cádiz; éste, sin lugar a dudas, fue el hecho que catapultó tal innovación iconográfica por toda la península, alcanzando los territorios de ultramar. La innovación consistió principalmente en presentar a Cristo, ya caído, esforzándose por recoger sus ropas. Aunque existan antecedentes gráficos sobre el tema, como el del flamenco Sadeler, al parecer ése fue el punto de partida de la tipología iconográfica española, que se mantendrá y evolucionará durante el siglo XVII, XVIII e, incluso, ya entrado el siglo XIX (Fernández y Sánchez, 2012: 16).

Sin embargo, aunque fuera en Sevilla que se impulsara este modelo iconográfico, Granada y Málaga fueron las ciudades que más promovieron dicho repertorio; asimilando las tendencias que provenían del norte, inspiradas por los artistas flamencos como Pedro de Moya y Miguel Manrique. Posteriormente, conforme transcurría el siglo XVII, las inclinaciones iconográficas se extendieron por el resto de la península llegando a producir representaciones más naturalistas como la de Antonio Arias Fernández, del convento de las Carboneras, fechado en 1645, que tienen una clara similitud con el modelo flamenco (Sadeler) y muestra a Cristo caído, con la espalda recta, apoyando sus rodillas en el suelo y trata de recoger sus vestiduras con una de sus manos; además de la fuerte expresividad del rostro que voltea a ver al espectador (Sánchez, 1995: 73-75).

Sólo trece años después de que Arias Fernández pintara el lienzo, Murillo haría lo propio. Sin duda el artista conocería las estampas flamencas y es probable que también pudiera apreciar en persona el lienzo de Arias Fernández. Murillo le añade a su composición dos ángeles que observan a Jesús abatido mientras recoge sus vestiduras (Sánchez, 1995: 81).

En el caso de las representaciones pictóricas en México se observa que la iconografía de *Jesús recogiendo sus vestiduras* tuvo eco hasta finales del siglo XVII y todo XVIII; imágenes promovidas en un inicio por el pensamiento tridentino y por el carisma ignaciano. Aunque no se tiene plenamente identificada la forma en que esta iconografía llegó a América, es probable que haya sido introducida por la propia orden jesuita como en el caso de Guatemala y Chiapas. En la iglesia de San Francisco de San Cristóbal de las Casas, existe una pintura anónima fechada en 1792 que representa a Jesús recogiendo sus vestiduras, donde se muestra a Cristo caído, después de ser azotado en la columna, con la cuerda ciñéndole la cintura. El cuerpo se sostiene sobre las rodillas y los antebrazos, la espalda semi recta y ensangrentada y el rostro girado para encontrar la mirada del espectador. También se observan algunos elementos del martirio como el látigo, la columna y las ramas de zarza con la que lo coronan. Como es frecuente en la pintura americana, la obra refleja un sentido más devocional que academicista, la finalidad era despertar los sentimientos a través del dramatismo pictórico, dejando en segundo plano las cualidades plásticas (Soroche, 2012: 49-51).



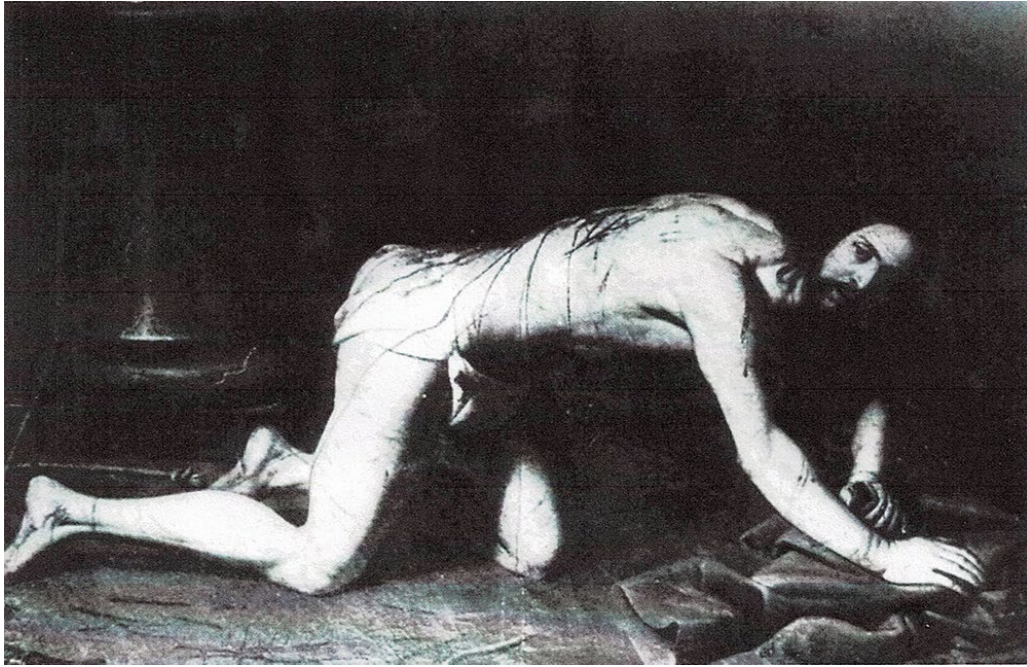


Figura 5. *Cristo recogiendo sus vestiduras*, 1645. Antonio Arias Fernández, Convento de las Carboneras, Madrid. Imagen: Fernández y Sánchez, 2012: 75.



Figura 6. *Cristo después de la flagelación consolado por dos ángeles*, Bartolomé Esteban Murillo, 1658. Imagen: Fernández y Sánchez, 2012: 25.



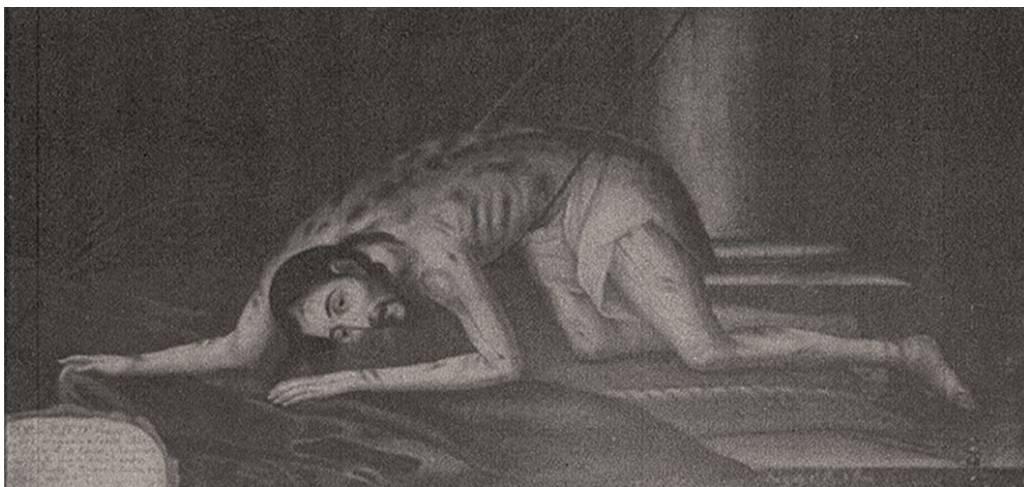


Figura 7. *Jesús recogiendo sus vestiduras*, anónimo, 1792. Iglesia de San Francisco, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Imagen: Sorroche, 2012: 51.

Los escritos del jesuita Álvarez de Paz tuvieron gran repercusión, promovieron infinidad de representaciones artísticas pasionarias en toda la península y consiguieron su mejor escenario en Andalucía. Las representaciones más abundantes las encontramos en las provincias de Málaga y Córdoba, pero probablemente existieron en otros puntos de la región como en Granada donde se tiene registro de la existencia de una escultura con esta advocación realizada por José de Mora, para la Colegiata de El Salvador y desaparecida en 1936 (Soroche, 2012: 47-48), pero de la cual se conserva la siguiente fotografía.

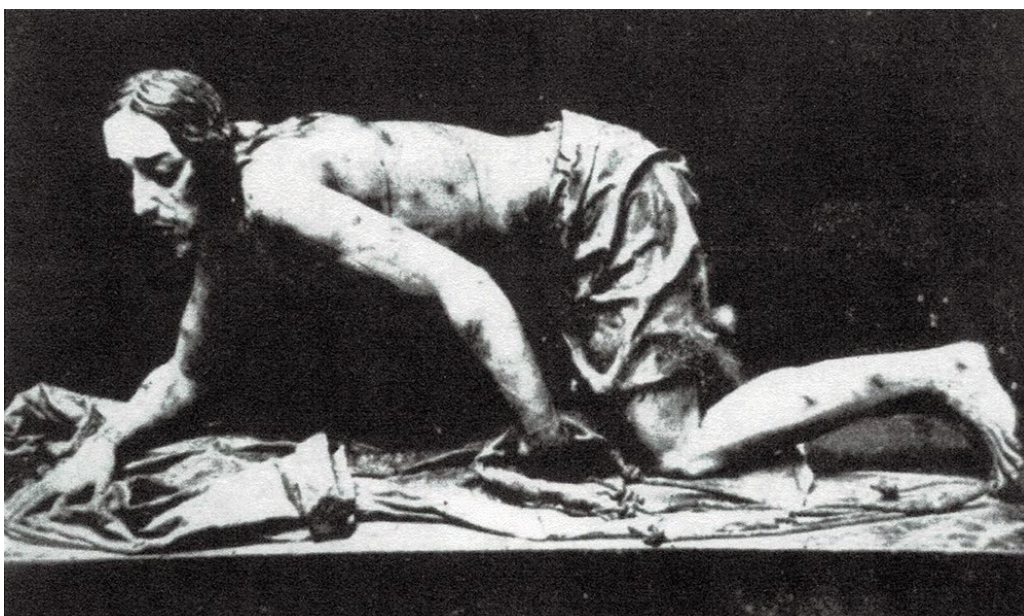


Figura 8. *Cristo recogiendo la túnica*, J. José de Mora, siglo XVII. Imagen: Fernández y Sánchez, 2012: 90.

Con esa escultura Mora marcaba una nueva pauta, dando pie a otras variantes como la incorporación de la columna baja. Posteriormente, encontramos la serie de esculturas de Andrés de Carvajal y Campos, en Antequera, Málaga. La primera, el *Cristo atado a la columna* (conservada en la Iglesia de Belén y los Remedios, Estepa, Sevilla); el *Cristo del Perdón*, –hoy desaparecida–, donde se representaba a Cristo aún atado a la columna y con gesto suplicante; y el *Cristo del Mayor Dolor* de 1771, obra culmen del artista, en donde se le representa ya desatado del fuste, tratando de cubrir su desnudez e intentando alcanzar sus vestiduras. En su escultura, Carvajal representa a Jesús en posición de gateo, con el brazo extendido intentando sujetar las vestiduras, mientras mantiene el equilibrio con el brazo izquierdo soportando el peso del cuerpo. Asimismo, la posición de las rodillas es asimétrica, avanzando ligeramente la pierna derecha. La cabeza está girada hacia el espectador (Sánchez López, 1995: 36-37).

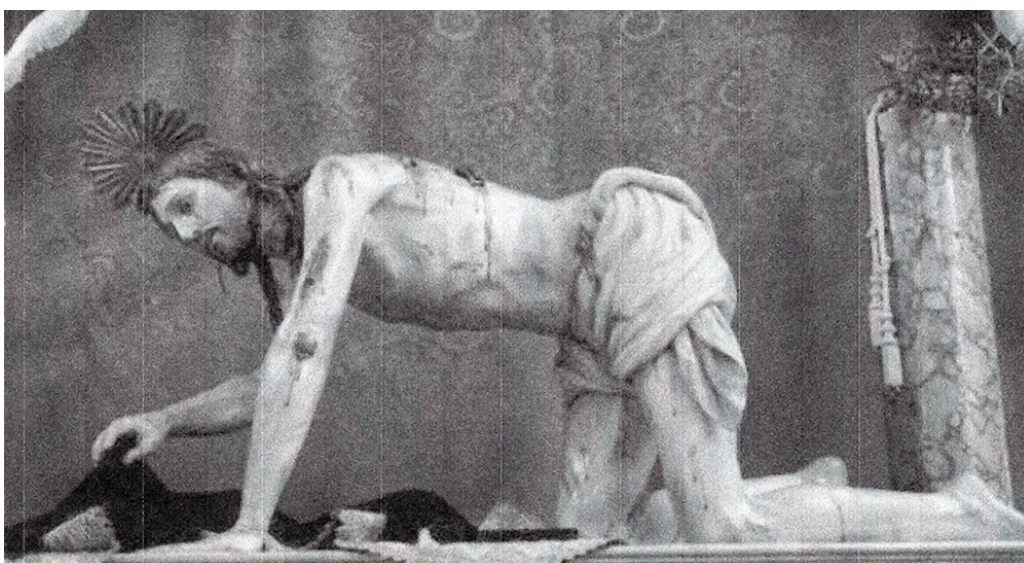


Figura 9. *Cristo del mayor dolor*, Andrés de Carvajal y Campos, 1771, Colegiata de San Sebastián, Antequera. Imagen: *Devociones de Estepa* (2019), Andrés de Carvajal y Campos (1709-1779) [en línea], disponible en: <<http://cofrades.sevilla.abc.es/perfiles/blogs/andr-s-de-carvajal-y-campos-1709-1779>> [consultado 29 de julio de 2019].

Otra imagen andaluza que remite a la representación iconográfica que nos ocupa es el *Cristo del mayor dolor* de Écija, manufacturada por Lorenzo Cano en 1814. Escultura que representa a Jesús en la misma postura que las anteriores, pero esta vez mirando de frente, buscando con las manos su ropa y con el torso ligeramente levantado. La policromía también muestra los múltiples azotes recibidos. Según el *Speculum Humane Salvationis*, los soldados fueron sobornados por los judíos para exceder la cantidad de azotes que recibía normalmente un enjuiciado, por lo que la carne de Cristo se desgarró y desangró considerablemente⁴ (sobre la peana en la que reposa la escultura, existe un orificio que indica que ahí se insertaba una columna, hoy desaparecida).

⁴ En las revelaciones de santa Brígida de Suecia se dice que fueron cinco mil cuatrocientos setenta y cinco azotes en total, cifra que se confirma con la emitida por la mística Catalina Emmerich en el siglo XIX, época en la que se manufacturó la escultura (González, 2000: 197).



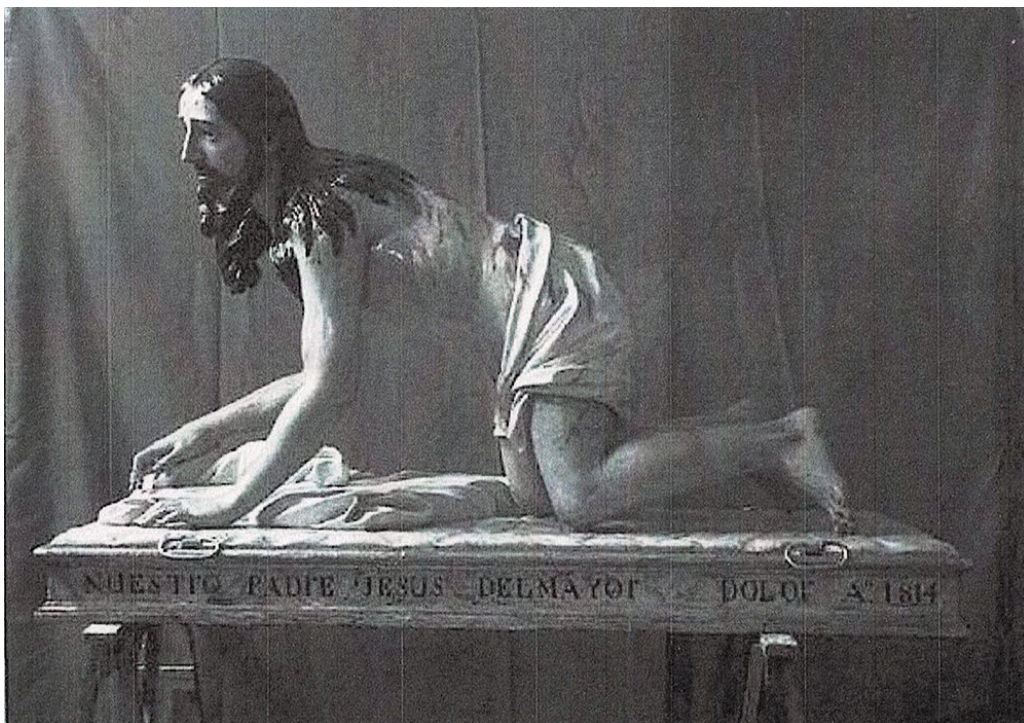


Figura 10: *Jesús del Mayor Dolor*, Lorenzo Cano, 1814, Écija, parroquia de Santa María. Imagen: González, 2000: 201.

Tomando en consideración estos ejemplos podemos deducir que, en efecto, la escultura del Señor de las Maravillas corresponde a la iconografía derivada de la escena de *Jesús recogiendo sus vestiduras*, sin embargo, el de Puebla carece de elementos como la columna, las mismas vestiduras y que no mantiene el gesto de las manos al asirlas. Esto se puede explicar mediante la propuesta presentada por Fernández y Sánchez, quienes mencionan una variante americana en la representación, misma que se difundió por los virreinos de Nueva España, Perú y Nueva Granada. Se trata del modelo de Cristo caído durante la flagelación, pero que no representa a Jesús recogiendo las vestiduras, sino simplemente abatido sobre el suelo por los azotes recibidos. Es este modelo el que podría tener sus antecedentes más cercanos con el grabado de Sadeler, *La Flagelación* (1550-1600), que como se aprecia en la estampa, Jesús no recoge sus vestiduras, si no que posiciona de manera suelta los antebrazos en el pavimento sin intención de movimiento (Fernández y Sánchez, 2012: 101).

A modo de conclusión podemos definir al *Señor de las Maravillas* de la ciudad de Puebla como una escultura que tiene sus antecedentes iconográficos en la escena martiriológica de *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Hay que apuntar que carece de algunos elementos pasionarios como la columna, las vestiduras, y el hecho de que el gesto del cuerpo y de las manos de Cristo no pretenden asir las ropas.

El antecedente plástico más próximo en cuanto a la representación resulta ser el grabado del flamenco Johan Sadeler del último tercio del del siglo XVI; estampa que seguramente se propagó por América vía Andalucía. Recordemos el dinámico intercambio cultural, comercial y artístico que mantuvieron ambas regiones. En la época colonial, Sevilla era una ciudad cosmopolita en

la que residían artistas flamencos con talleres prestigiosos, por lo que gozaban de un alto aprecio peninsular, mismo gusto que se heredó e implantó en América. Por otro lado, el intercambio artístico hacia ultramar fue profuso desde los primeros años de la conquista, más aún tratándose de las artes gráficas que facilitaban la propagación de las imágenes. Así lo dejó ver Motolinía cuando hace referencia a la destreza que tenían los indígenas al reproducir las técnicas pictóricas

han salido grandes pintores después que vinieron las imágenes de Flandes y de Italia, y no hay retablo ni imagen por mui prima que sea, que no la saquen y contrahagan, en especial los pintores de México, porque allí va a parar todo lo bueno que se lleva a Castilla ahora hacen tan buenas imágenes como en Flandes (Quintana, 2000: 108).

Es así que las estampas y grabados eran el medio a través del cual los artistas copiaban, representaban las imágenes, y se mantenían al tanto de los cánones estilísticos de la época. Sin embargo, parece que el auge de la escenificación de *Jesús recogiendo sus vestiduras* viene de la mano con el incremento devocional ocurrido en Andalucía en los siglos XVII y XVIII. Por un lado, promovidas por los postulados eclesiásticos que encontraron inspiración artística en textos como las *Meditaciones* de Álvarez Paz;⁵ la repercusión que tuvo el ingreso de las órdenes religiosas en ciertas regiones americanas, como las misiones jesuitas, que impulsaron este tipo de advocaciones; y finalmente, las escuelas pictóricas y escultóricas que se gestaron en territorio americano con influencia andaluza.

Aunque no se tengan datos fehacientes del origen del Señor de las Maravillas, con este análisis podemos identificar su iconografía, sus antecedentes plásticos e ideológicos, e incluso, darnos una idea de la temporalidad en la que se manufacturó, que podría corresponder a mediados o finales del siglo XVIII. Asimismo, se reivindica la pieza escultórica desde el punto de vista histórico-artístico, en el sentido de que se agrega a su carácter fuertemente devocional, una comprensión más completa de su historia, que va más allá de su relevancia antropológica.

*

⁵ Recordemos que el jesuita Diego Álvarez Paz (Toledo 1549-Potosí 1620) influyó fuertemente en la filosofía contrarreformista americana. Fundó varios colegios en Lima, Cuzco y Quito y escribió varios textos teológicos que plasmaban el carisma ignaciano.



Referencias

Agreda, María de Jesús (1670) *Mística Ciudad de Dios. Milagro de Su Omnipotencia y abismo de la Gracia. Historia Divina, y vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora Nuestra, María Santísima, Restauradora de la culpa de Eva y medianera de la Gracia* [pdf], disponible en: <<https://aparicionesdejesusymaria.files.wordpress.com/2011/06/madre-marc3ada-de-jesc3bas-de-c3a1greda-mc3adstica-ciudad-de-dios-1670.pdf>> [consultado el 25 de junio de 2019]

Fernández Paradas, Antonio Rafael, y Sánchez Guzmán, Rubén (2012) *Orígenes, desarrollo y difusión de un modelo iconográfico. Jesús recogiendo sus vestiduras después de la flagelación (siglos XV-XX)*, Tenerife, Sociedad Latina de Comunicación Social (Cuadernos de Bellas Artes, 4).

González Gómez, Miguel (2000) "Una obra inédita de Lorenzo Cano: Jesús del mayor dolor de Écija", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (13): 193-206.

Jiménez Medina, Luis Arturo (2013) "El culto al Señor de las Maravillas, una expresión de religiosidad popular de tipo urbano en la ciudad de Puebla", *Cuicuilco*, 20 (57): 279-295.

Quintana Echeverría, Iván (2000) "Notas sobre comercio artístico entre Sevilla y América en 1586", *Anales del Museo de América*, 8: 103-110.

Sánchez López, Juan Antonio (1995) "Imago Imaginis. Un ejemplo de propaganda visual bajo las ópticas popular y culta", *Baética: Estudios de Arte, Geografía E Historia* (17): 31-52.

Solis Hernández, Agustín (2004) *Obra mariana de la colección pictórica del museo de arte religioso e convento de Santa Mónica*, tesis de licenciatura en Historia, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Soroche Cuerva, Miguel Ángel (2012) "Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras", *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (1): 42-56.

Vázquez Ahumada, María Cecilia de la Paz (2010) *Los patrimonios artísticos regionales reclaman ser estudiados. El caso del Museo de Arte Religioso del ex Convento de Santa Mónica de Puebla*, tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

