

Desagravios de Cristo en el aposentillo: aromas, cantos y pintura novohispana

Atonement of Christ at the Whipping-Post: Scents, Chants and Novo-Hispanic Paintings

Artículo recibido el 28 de julio de 2021; devuelto para revisión el 9 de diciembre de 2021; aceptado el 3 de mayo de 2022; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2022.121.2793>

Carolina Sacristán Ramírez Tecnológico de Monterrey, Escuela de Humanidades y Educación, csacristan@tec.mx, <https://orcid.org/0000-0001-7615-8574>

Líneas de investigación Historia de los sentidos; prácticas religiosas en los virreinos americanos; cultura material; música.

Lines of research Sensorial history; religious practices in colonial Latin America; material culture; music.

Publicación más relevante “Audible Paintings: Religious Music and Devotion to the Infancy of Christ in the Art of the Viceroyalty of Peru”, *MAVCOR Journal* 3, núm. 1 (2019), doi: 10.223 322/mav.ess.2019.1

Resumen En la Nueva España del siglo XVIII, el olfato y el oído fueron tan importantes como la vista para comprender el significado de las representaciones de Cristo en la prisión. Este artículo propone una nueva lectura de las pinturas sobre ese tema, el cual resalta la interconexión entre dichos sentidos durante el ejercicio del aposentillo, una práctica religiosa colectiva, destinada a desagraviar a Jesús, que el mercedario Francisco Javier Herrera describe en el devocionario intitulado Tiernos lamentos. El impreso prescribe el ofrecimiento de perfumes y objetos aromáticos cuyas asociaciones simbólicas con la pintura se revelaban por medio de canciones. De esa manera, el ritual favorecía un proceso de “activación de las imágenes” basado en la participación de los creyentes. El texto aborda asimismo cuestiones relacionadas con la pervivencia y los cambios del aposentillo principalmente en el siglo XIX.

Palabras clave Cristo en el aposentillo; Divino Preso; aromas; cantos devocionales; Francisco Javier Herrera; Nueva España; siglo XVIII.

Abstract In eighteenth-century New Spain, smell and hearing were as important as sight to comprehend the meaning of the depictions of Christ

in prison. This article proposes a new reading of paintings based on that subject that highlights the interconnections between those senses during the *ejercicio del aposentillo*, a collective religious practice aimed at making amends to Christ, that the Mercedarian friar Francisco Javier Herrera describes in the devotional booklet titled *Tiernos lamentos*. The printed booklet specifies the offering of perfumes and aromatic objects whose symbolic connections with the painting are revealed through singing devotional songs. In that fashion, the ritual favored a process of “activation of the religious images” based on the believers’ involvement. The text also deals with questions related to the persistence and changes in the *aposentillo*, especially in the nineteenth century.

Keywords Christ in prison; Divine Prisoner; aromas; devotional songs; Francisco Javier Herrera; New Spain; eighteenth century.

CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ
TECNOLÓGICO DE MONTERREY

Desagravios de Cristo en el aposentillo: aromas, cantos y pintura novohispana

Cuando se trata de explicar los símbolos en la religión, pocas cosas conectan más directamente los significados con la experiencia humana que los perfumes y la música; de ahí que, en la Nueva España, el olfato y el oído fuesen tan importantes como la vista para explicar y comprender el sentido de algunos episodios de la Pasión, en especial aquel que narra el encarcelamiento de Jesús. Este artículo examina la conexión entre los sentidos, arriba mencionados, que se promovió mediante el ejercicio del aposentillo, una devoción colectiva propia de la Semana Santa en la cual se ofrecían perfumes acompañados con cantos como una forma de desagraviar a Jesús. El aposentillo tuvo como eje una imagen pintada de Cristo y se llevó a cabo siguiendo las prescripciones de un devocionario impreso intitulado *Tiernos lamentos*, escrito por el mercedario Francisco Javier Herrera y publicado por primera vez en 1737.¹ Las pinturas y el devocionario perdieron su vínculo con el paso del tiempo; este trabajo relaciona nuevamente ambos objetos y argumenta que, en el siglo XVIII, estimular tanto el olfato como el oído fue un recurso esencial para que los creyentes lograsen una comprensión más profunda de las imágenes. El artículo se divide en cuatro secciones: la primera examina las pinturas

1. Francisco Javier Herrera, *Tiernos lamentos con que el alma devota llora los gravísimos tormentos que padeció en el inmundo sótano la noche de su Pasión nuestro soberano redentor Jesús* (Ciudad de México: Joseph Bernardo de Hogal, 1737). Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, E.G. 5-69-2(12).

de *Cristo en el aposentillo* y *El divino preso*; la segunda se enfoca en el contenido del devocionario; la tercera analiza la correspondencia entre perfumes y cantos, y la relación de ambos elementos con las imágenes pintadas; la cuarta aborda cuestiones relacionadas con las pervivencias y los cambios del ejercicio del aposentillo en los siglos posteriores al XVIII.

I. Mirar a Cristo en el calabozo

El episodio del aposentillo proviene de la Biblia. Según los evangelios sinópticos, los soldados arrestaron a Jesús y lo llevaron ante Caifás. El sumo sacerdote, en acuerdo con el Sanedrín, buscaba falsa evidencia contra Jesús para poder condenarlo a muerte. Tras un breve interrogatorio, a Jesús se le declaró culpable de blasfemia; los asistentes al juicio lo humillaron e hirieron físicamente.² Este episodio se enriqueció con la exégesis del primer patriarca de Venecia, Lorenzo Justiniano (1381-1486). En *De triumphali Christi*, el teólogo describió el calabozo como un sitio lúgubre, invadido por el irrespirable olor de la inmundicia conservada en su interior. En ese lugar, una multitud de hombres rodeó a Jesús y le ató las manos en la espalda; así se cumplía, según Justiniano, la profecía del Salmo 87: “En una fosa profunda me han dejado, en las tinieblas de las sombras y la muerte”.³

La integración de ambos relatos inspiró la composición de obras tan significativas como la del episodio del calabozo que se encuentra en *La pequeña Pasión* (1509-1511) de Alberto Durero (1471-1528), libro que contiene 37 grabados, la mayor parte de los cuales ilustran los sucesos ocurridos entre la última cena y la muerte en la cruz (fig. 1). De todas las series que Durero publicó en torno al mismo periodo, incluyendo *La gran Pasión*, *El apocalipsis* y *La vida de la Virgen*, *La pequeña Pasión* fue la que circuló más ampliamente.⁴

El grabado de *La pequeña Pasión* muestra a Jesús sentado en el centro del calabozo, con los ojos vendados y las manos crispadas sobre las rodillas, mientras cinco hombres colocados a su alrededor lo atormentan con ruidos, tirones, golpes y burlas. La disposición de esta escena con el énfasis puesto en la agresión

2. Mateo 26: 57-68; Marcos 14:53-65; Lucas 22:63-65.

3. Laurentii Justiniani, *De triumphali Christi*, Opera Omnia, t. 1 (Venecia: Baptista Albritius, 1751), 373. Salmos (Vg) 87: 6-7.

4. Stacey Bieler, *Albrecht Dürer: Artist in the Midst of Two Storms* (Eugene, Oregon: Cascade Books, 2017), 81.



1. Alberto Durero, *Cristo burlado por los esbirros*, ca. 1508-1509, xilografía, 12.7×9.7 cm. The British Museum. © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0

violenta sobre Cristo sentó un precedente para composiciones posteriores. En América, las obras que reproducen el episodio del encarcelamiento —también conocidas con títulos como *Cristo escarnecido* o *El escarnio de Jesús*— son ejemplos de una iconografía rara; sin embargo, ésta parece haber tenido una mayor difusión en los virreinos que en cualquier otro lugar del orbe católico. A menudo se piensa que hay más obras sobre ese tema de las que en realidad existen, ya que la escena puede confundirse, como apunta Héctor Schenone, con la representación de *El rey de burlas*, la cual muestra a Jesús humillado por los soldados de Pilatos, coronado de espinas y con una caña entre las manos, después de la flagelación.⁵ Dentro de la iconografía del calabozo existen ejemplos aún más singulares que forman parte del repertorio pictórico de la Nueva España; entre ellos, las representaciones de *Cristo en el aposentillo* de Cristóbal de Villalpando (ca. 1649-1714) (fig. 2), Manuel de Arellano (fl. 1700-1730) (fig. 3) y José de Ibarra (1685-1756). Las dos primeras obras están inspiradas en un mismo grabado que no ha sido localizado todavía; la última, conocida con el título de *Cristo en la cárcel*, fue copiada en parte de un grabado de Jerónimo Wierix (1553-1619), como ha hecho notar Paula Mues.⁶ Al representar a Cristo sometido con violencia por los agresores que lo circundan, las tres obras novohispanas referidas quedan insertas dentro de la estela de las escenas del calabozo que inauguró el grabado de Dürer.

Lo que distingue a estas tres pinturas de otras obras coetáneas que desarrollan el mismo tema es su énfasis en el hedor que impregna la atmósfera del calabozo.⁷ Además de la inmundicia esparcida por el suelo, en el cuadro de Villalpando, del lado izquierdo, se observan hombres tapándose la nariz con los dedos. Es ese aroma insoportable el que justifica la presencia de ángeles —colocados a la derecha en los tres lienzos— que con rostros abatidos llevan incienso

5. Héctor Schenone, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo* (Argentina: Fundación Tarea, 1998), 206. Las observaciones de Schenone pueden comprobarse buscando la palabra *burlas* en Proyecto Arca. Cultura visual de las Américas, <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks?utf8=%E2%9C%93&search=burlas> (consultado el 20 de marzo de 2022).

6. Paula Mues Orts, “El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados”, tesis doctoral (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 2009), 324.

7. Como ejemplos de obras coetáneas que no enfatizan el mal olor del calabozo, véase “Proyecto Arca. Cultura visual de las Américas”, <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/20101> <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/14829> (consultadas el 20 de marzo de 2022).



2. Cristóbal de Villalpando, *Cristo en el aposentillo*, ca. 1690-1699. México, colección particular. Foto: Rafael Doniz.

a Jesús, quien se encuentra atado a una columna o un peñasco. Los ángeles provienen de una fuente literaria: la *Mística ciudad de Dios* (1670) de la visionaria española María de Jesús Ágreda (1602-1665). Como se sabe, ésta fue una pieza de literatura edificante bien conocida en la Nueva España a pesar de su controvertido contenido. En su relato, la monja afirma que los ángeles acompañaron a Jesús durante su Pasión a petición de María. Por eso, cuando lo apresaron, los ángeles se introdujeron también en el calabozo y se ofrecieron para salvarlo de sus tormentos. Jesús rechazó el ofrecimiento; los ángeles cantaron entonces para consolarlo.⁸

Existen también otras pinturas que evocan el hedor de la prisión y que suelen identificarse como imágenes de *El divino preso*. Hasta ahora se han localizado

8. María de Jesús Ágreda, *Mística ciudad de Dios, milagro de su omnipotencia y abismo de su gracia*, t. V (Barcelona: Imprenta de Pablo Rivera, 1860 [1670]), 256-257, n. 1286.

cuatro obras, todas del siglo XVIII, que reproducen esa iconografía y toman como referencia un mismo grabado pendiente por localizar también; tres son de autores anónimos y una de Andrés de Islas (*fl.* 1753-1775). Una de las obras anónimas pertenece al Museo de Arte del Banco de la República de Colombia, mientras que el resto se localiza en colecciones mexicanas.⁹ A diferencia de las obras de Villalpando, Arellano e Ibarra, estas pinturas tienen una composición menos compleja y más enfocada en la figura de Cristo a quien muestran encadenado a un peñasco, con el cuerpo suspendido; las puntas de los pies apenas tocan el suelo en las representaciones más dramáticas, como la que pertenece al Museo de Arte Sacro de Cuernavaca. En las pinturas, una cadena alrededor del cuello obliga a Cristo a inclinar la cabeza hacia abajo de manera que su rostro mira al ángel postrado a sus pies entre la suciedad. La agresión violenta no domina en estas obras. Pero, sí se advierte la intención de recordar, a quien mira, el olor desagradable del calabozo que sube desde el suelo y cómo éste no escapa a la percepción de Cristo obligado a oler, por la posición de su cuerpo e incapaz de protegerse por las ataduras de sus manos.

Los dos tipos de representaciones a las que me he referido hasta aquí están estrechamente relacionados. En primer lugar, porque narran momentos distintos del encarcelamiento de Jesús, pero ocurren uno inmediatamente después del otro tanto en el relato de María de Jesús Ágreda como en el devocionario de Francisco Javier de Herrera que analizo en el siguiente apartado; en segundo lugar, porque su peculiar manera de resaltar los elementos olfativos dentro de la imagen —aun cuando éstos no figuran en el relato de la monja visionaria— los convierte en indicios de un entrenamiento, para los devotos, que buscó trascender el sentido de la vista. Estas pinturas no son fragmentos de programas iconográficos con temas pasionarios, como afirman Juana Gutiérrez Haces y Paula Mues en los casos específicos de los lienzos de Villalpando e Ibarra;¹⁰ son, en cambio, evidencias de una práctica devocional que privilegió el sentido del olfato por considerarlo la mejor vía para explicar el significado simbólico de

9. *El divino preso* de Andrés de Islas pertenece al monasterio de Carmelitas Descalzas Santa Teresa la Nueva, en Magdalena Contreras, Ciudad de México. Las obras anónimas de *El divino preso* se encuentran en las colecciones de Museo de Arte Sacro de Cuernavaca y el Museo Nacional del Virreinato. Véase <https://www.flickr.com/photos/tachidin/43698115222>

10. Juana Gutiérrez Haces, Pedro Ángeles, Clara Bargellini y Rogelio Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714. Catálogo razonado* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998), 290; y Mues, “El pintor novohispano”, 1104.



3. Manuel de Arellano, *Cristo en el aposentillo*, s. f., Estados Unidos, colección particular. Imagen tomada de Gutiérrez Haces, Bargellini y Ruiz Gomar, *Cristóbal de Villalpando ca. 1649-1714* (vid *infra* n. 10), 105.

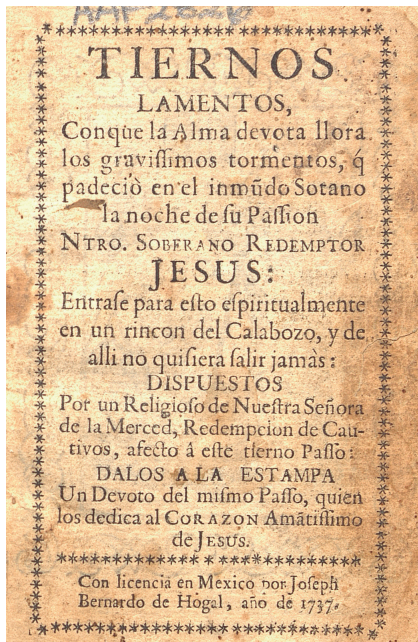
las imágenes y, al mismo tiempo, para entablar comunicación con lo divino. Al pintar a Cristo dentro del calabozo ya fuese injuriado o abandonado, las pinturas creaban para los creyentes la ilusión de encontrarse también en la prisión. Allí acompañaban a Jesús e imitaban a los ángeles en su tarea de consolarlo y desagraviarlo, al entonar cantos para tales fines y ofrecer asimismo objetos aromáticos; éstas son prescripciones que figuran en los *Tiernos lamentos* de Francisco Javier de Herrera que examino a continuación.

II. Desagraviar a Jesús en el aposentillo

El folleto intitulado *Tiernos lamentos con que el alma devota llora los gravísimos tormentos que padeció en el inmundo sótano la noche de su Pasión nuestro soberano redentor Jesús* se publicó por primera vez en la Ciudad de México, de su autor sólo se sabe que fue fraile en la orden de la Merced (fig. 4). El impreso incluye un grabado con una iconografía similar a la de las pinturas. Cristo aparece dentro del calabozo, atado a un peñasco mientras lo sayones lo injurian. Dos ángeles se inclinan ante Cristo al tiempo que le presentan ofrendas aromáticas de flores e incienso. A decir del propio Herrera, los *Tiernos lamentos* están inspirados tanto en la teología de Lorenzo Justiniano como en el *Arco iris de paz* (ca. 1693) del dominico español Pedro de Santa María y Ulloa (1642-1690); este último es un texto que enseña el rezo del rosario.¹¹ Las secciones del devocionario incluyen también descripciones vívidas del padecimiento de Jesús en el calabozo y de las atenciones procuradas por los ángeles que recuerdan la escritura de la monja María de Jesús Ágreda; sin embargo, Herrera nunca se refiere a esta última fuente.

Los *Tiernos lamentos* se imprimieron al menos cinco veces en la Ciudad de México y Puebla entre 1734 y 1798 (1737, 1746, 1777, 1796, 1798), lo cual podría indicar que el ejercicio del aposentillo se practicó de manera regular durante ese periodo. A la popularidad de ese paso de la Pasión abona la circulación simultánea de otro devocionario sobre el mismo tema intitulado *Desagravios de Jesús* que el presbítero Nicolás de Espíndola publicó en 1709, por iniciativa

11. La influencia del libro de Ulloa podría explicar por qué las meditaciones que componen los *Desagravios de Jesús* reciben el nombre de *misterios* y no de *meditaciones*, como ocurre en otros devocionarios publicados alrededor de la misma época. Para un estudio sobre el manual de Ulloa, véase Pedro Vázquez-Miraz, “El rol de la mujer en el Arco Iris de Paz, de Fray Pedro de Santa María Ulloa”, *Revista de Humanidades*, núm. 32 (2017): 139-160.



4. Portada y xilografía de *Tiernos lamentos con que el alma devota llora*, de F. J. Herrera (Ciudad de México: Bernardo de Hogal, 1737). Biblioteca Nacional de Chile.

de una monja anónima perteneciente al convento concepcionista de San Bernardo.¹² En la primera mitad del siglo XIX, los *Desagravios de Jesús* de Espíndola se imprimieron alrededor de tres veces: dos en México (1808, 1819) y una en Guatemala (1824). Los *Tiernos lamentos* de Herrera tuvieron cerca de cinco impresiones: cuatro en México (1816, 1820, 1851, 1872) y una en Cuba (1845).¹³

12. Nicolás de Espíndola, *Desagravios de Jesús nuestro bien y tiernas meditaciones para meditar y contemplar lo que padeció en la noche del jueves en el asqueroso e indecente aposentillo* (Ciudad de México: Viuda de Miguel Ribera, 1709). Biblioteca Nacional de Chile, Fondo Toribio Medina, E.G 5-53-1(25). Del bachiller y presbítero Espíndola se sabe únicamente que fundó el Beaterio de Nuestra Señora de Dolores en Querétaro en 1670, disponiendo para ello de sus propios bienes, según declara en su testamento de 1707. Véase, Josefina Muriel, *La sociedad novohispana y sus colegios de niñas. Fundaciones de los siglos XVII y XVIII*, t. II (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004), 166-167.

13. Las impresiones del siglo XVIII tanto de los *Tiernos lamentos* como de los *Desagravios de Jesús* se conservan en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México y en el Fondo

Aunque dos de las impresiones más tardías de ambos devocionarios llegaron a realizarse en territorios de la actual Centroamérica y del Caribe, la circulación del folleto parece haber ocurrido sobre todo en la Nueva España; es decir, que fue probablemente en ese ámbito geográfico en el cual la práctica del aposentillo tuvo un mayor auge.

Desagravios de Jesús y Tiernos lamentos son manuales distintos aun cuando ambos abordan el mismo episodio de la Pasión. Los *Desagravios* son un devocionario específicamente dirigido a las monjas, como se infiere a partir de la dedicatoria y del contenido. Las meditaciones sobre el episodio del calabazo no prevén ofrendas ni cantos intercalados con éstas. Los *Tiernos lamentos*, en cambio, están pensados para promover la práctica solemne del aposentillo entre comunidades más diversas de creyentes. El ejercicio se llevaba a cabo la noche del jueves de la Semana Santa y en él podían participar tanto mujeres como hombres reunidos en la iglesia, o bien en una sala doméstica destinada a la oración, según las indicaciones del folleto.¹⁴ El aposentillo debió ser una devoción de duración semejante a la del rezo del rosario cantado ya que comprendía siete misterios que conmemoraban sucesos relacionados con el encarcelamiento nocturno de Jesús.¹⁵

El propósito principal del aposentillo consistía en enseñar a los devotos el significado simbólico de los aromas que estaban contenidos en las imágenes, los cuales se evocaban, o bien se producían durante el rezo colectivo de los misterios. El ejercicio operaba de manera simultánea en tres ámbitos: el de la observación, el de la imaginación y el de la práctica, para lo cual se requería que la contemplación de la imagen ocurriese de manera paralela a la lectura del devocionario; sólo de esta manera era posible añadir elementos o detalles que daban un sentido más pleno a la pintura. Para fijar en la memoria las relaciones

Toribio Medina de la Biblioteca Nacional de Chile. Las impresiones del siglo XIX pertenecen a las colecciones de la Biblioteca Nacional de España, University of Florida Latin American Collections y Texas A&M University.

14. Herrera, *Tiernos lamentos*, ff. 7, 16-16v.

15. Las meditaciones, jaculatorias, oraciones y canciones que conforman los misterios están acomodadas en un folleto de 30 páginas con dimensiones de alrededor de 16 × 11 centímetros. La denuncia a la Inquisición que se hizo en 1789, de la cual me ocupo más adelante, menciona que la práctica del aposentillo tomaba alrededor de una hora, incluyendo el rezo de la corona de desagravios, la prédica del sermón y el canto de los “versos de Pasión”: Archivo General de la Nación (en adelante AGN), Inquisición, vol. 1230, exp. 6, f. 128v. Éste es un expediente breve que consta únicamente de tres folios.

entre lo visual y lo olfativo, se cantaban canciones que explicaban el significado ya fuese de los aromas desagradables sugeridos por la imagen pintada, como de los aromas agradables; estos últimos podían verse representados en las pinturas más elaboradas —como las de Villalpando, Arellano o Ibarra—, pero también podían experimentarse —aunque no estuviesen presentes en la pintura, como es el caso de las obras anónimas semejantes a la del Museo de Arte Sacro de Cuernavaca— gracias a las ofrendas aromáticas que los creyentes hacían ante la imagen en señal de desagravio por las ofensas cometidas contra Jesús la noche de su encarcelamiento.

La práctica del aposentillo podía llegar más lejos todavía. Al consumir la acción de ofrecer algo a Cristo para compensar su sufrimiento, los devotos que realizaban el ritual ponían en práctica el concepto teológico de la reparación; éste tiene sus fundamentos en las ideas de Santo Tomás de Aquino (1225-1274) acerca de la justicia y la satisfacción.¹⁶ La reparación es la manera justa de compensar con generosidad a alguien que ha sufrido algún daño u ofensa para desagraviarlo. La reparación puede dirigirse a Dios cuando se ha pecado; sin embargo, éste no es un medio para devolver al alma al estado de gracia. El desagravio busca simplemente enmendar la relación entre el creyente y Dios que el pecado ha dañado; este acto conciliador se considera una forma de imitar a Cristo.¹⁷ Los actos de reparación o desagravios se practicaron de manera cada vez más frecuente en los países católicos después de que la monja Margarita María Alacoque (1647-1690) insistiese en la importancia de reparar las ofensas cometidas contra el Sagrado Corazón de Jesús mediante prácticas piadosas.¹⁸ Los *Tiernos lamentos* son actos de desagravio, por lo cual forman parte de esa moda devocional instaurada en los países católicos a partir de la segunda mitad del siglo XVII; esto no excluye que el devocionario haya heredado también la intención de estimular los sentidos de los creyentes que es típica de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola (1491-1556) publicados por primera vez en Roma en 1548.

16. Santo Tomás de Aquino, *Suma de Teología*: III, q. 85, a. 3, p. 4; III, q. 48, a. 2.

17. Filipenses 3:10-11.

18. Sobre el tema de los desagravios vinculados al culto al Sagrado Corazón, véase David Morgan, "Assembling Inferences in Material Analysis", *The Wiley Blackwell Companion to Religion and Materiality*, ed. Vasuda Narayanan (Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2020), 291-315; y David Morgan, *The Sacred Heart of Jesus. The Visual Evolution of a Devotion* (Ámsterdam: Amsterdam University Press, 2008).

Al igual que los ejercicios ignacianos, los *Tiernos lamentos* están divididos en tres secciones: el preámbulo, el cuerpo de la meditación y la conclusión.¹⁹ El preámbulo inicia como una composición de lugar que pretende situar al devoto dentro del calabozo, para que sea testigo del escarnio de Jesús. Esta intención coincide con el subtítulo del devocionario que, además, prevé la perseverancia del ejercitante al afirmar: “entráse espiritualmente en un rincón del calabozo y de allí no quisiera salir más”. La descripción que hace Herrera de las afrentas de Cristo recuerda las pinturas de Villalpando, Arellano e Ibarra; éstas probablemente tenían la función de ayudar a que el devoto tuviese una visión más clara todavía de la escena sobre la cual se disponía a meditar, para que pudiera luego recordarla con mayor facilidad e incluso añadir detalles que la hiciesen más vívida aún sin tener la pintura delante. Dice Herrera:

Pues mira a tu Señor arrastrado por este cieno, atormentado por las prisiones, cordeles y cadenas, herido con puñadas, pescozones y puntapiés, y que luego asiéndolo [los sayones] de su venerable barba lo levantan del suelo, diciéndole mil blasfemias, arrojando asquerosas salivas a su bellísimo rostro, dando carcajadas de risa y que así lo llevan, vendados sus hermosísimos ojos con un andrajo puerco [...], así puesto se mofaban de su soberanía.²⁰

A continuación, Herrera presenta una nueva descripción, más cercana a los cuadros de *El divino preso* y que, además, coincide en gran medida con la visión de María de Jesús Ágreda. Cabe señalar aquí que tres (de los cuatro) cuadros sobre dicho tema localizados hasta ahora presentan inscripciones, mismas que atribuyen la escena representada a la obra literaria de la monja. En Herrera, se lee:

De esta suerte lo llevan y lo amarran [a Cristo] a una media columna o peñasco que estaba en medio del sótano, con tan penosa postura que aún ni bien parado quedó el Señor, pues solo estribaba en las puntas de los pies, las sogas y cadenas de los brazos y cinturas asidas a la pared, la [soga o cadena] del cuello tiraba con crueldad hacia el suelo de suerte que quedó su santísimo cuerpo en el aire.²¹

19. Adolph Tanquerey, *Compendio de teología ascética y mística*, trad. Daniel García Hughes (París: Desclée & Co., 1930), 452-455.

20. Herrera, *Tiernos lamentos*, f. 3r.

21. Herrera, *Tiernos lamentos*, f. 3r. Cfr. Ágreda, *Mística ciudad de Dios*, vol. V, 256: “En un ángulo de lo profundo de este sótano salía del suelo un escollo o punta de peñasco tan duro que por eso no le habían podido romper. En esta peña, que era como un pedazo de columna, ataron

En el ejercicio del aposentillo, ese momento es todavía más importante que la evocación de la violencia, la cual termina siendo un contexto necesario. Herrera toma la escena para exhortar a los devotos a llevar la meditación un paso más adelante; les pide que vean a Jesús atado al peñasco o columna —esto tal vez implicaba fijar con atención la mirada en la imagen— y que luego lo imaginen metafóricamente como si fuese una “flor del campo”.²² Con esta indicación, el narrador aporta un elemento clave para desencadenar un proceso contemplativo basado en contrastar fragancias reales con olores desagradables imaginarios; éstos son símbolos perceptibles de las virtudes y los vicios.²³ Para empezar, Herrera afirma que Cristo emana un perfume floral cuya bondad sobresale entre los hedores del aposentillo. Los malos aromas atribuidos a la inmundicia que las pinturas muestran esparcida por el suelo del calabazo simbolizan los pecados de los devotos, a quienes el devocionario insta a percibir sus propios olores y luego a avergonzarse por ofender a Jesús con ellos: “Estos hedores —se lee— son las graves culpas del escándalo con que los hombres le ofenden [a Cristo], haciendo gala de sus delitos y arrastrando a otros a su perdición”.²⁴

Hay otros símbolos dentro de las pinturas que los *Tiernos lamentos* también explican, tales como el peñasco y las cadenas, los cuales representan la dureza de corazón del devoto y su falta de caridad respectivamente. A fin de aumentar el *pathos* de su discurso y estimular la compasión de los creyentes, Herrera pide dirigir la mirada hacia el rostro de Cristo para advertir que llora copiosamente

y amarraron a Cristo nuestro bien con los extremos de las sogas, pero con un modo despiadado; porque dejándole en pie, le pusieron de manera que estuviese amarrado y juntamente inclinado el cuerpo, sin que pudiera estar sentado, ni tampoco levantado derecho el cuerpo para aliviarse, de manera que la postura vino a ser un nuevo tormento y en extremo penoso. Con esta forma de prisión le dejaron y le cerraron las puertas con llave”, n. 1285.

22. Herrera, *Tiernos lamentos*, f. 3v.

23. Sobre la representación de las virtudes y los vicios, véase Gisela von Wobeser, “Los caminos del bien y del mal en la pintura novohispana, siglo xviii”, *Sztuka Ameryki Łacińskiej*, núm. 10 (2020): 104-121. La asociación entre aromas, virtudes y vicios ha sido estudiada, o bien mencionada por los siguientes autores: Héctor Manuel Enríquez Andrade, *Olor, cultura y sociedad. Propuesta para una antropología del olor y de las prácticas olfativas* (Ciudad de México: Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018), 56; Jonathan Reinartz, *Past Scents. Historical Perspectives on Smell* (Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2014), 40; y Constance Classen, David Howes y Anthony Synnott, *Aroma. The Cultural History of Smell* (Londres: Routledge, 1997), 130.

24. Herrera, *Tiernos lamentos*, f. 4v.

por debajo de la venda que cubre sus ojos.²⁵ En este punto, la narración y las imágenes, exceptuando la de Ibarra, entran en contradicción. Las pinturas no representan el llanto de Cristo sino su resignación mansa ante el destino.²⁶ Pero, tal vez esa serenidad pudo ayudar a los ejercitantes a añadir a la imagen, con la imaginación, los detalles más útiles y conmovedores para su meditación personal. Aun cuando fuesen imaginadas, las lágrimas propuestas por el devocionario habrían estimulado la repuesta empática de los creyentes al avivar sus deseos de consolar a Cristo.²⁷ Herrera parece actuar al amparo de esa idea al interpretar las lágrimas de Jesús como una señal de profunda repugnancia ante el hedor del calabozo. Entonces insta a la comunidad a reparar las ofensas cometidas contra el perfume de Cristo —o sea, a desagraciarlo— al ofrecerle el perfume que emanan diversos objetos aromáticos.

III. Canciones y símbolos aromáticos

La parte más llamativa del aposentillo es la que Herrera titula “Corona de desagracios”. Ésta consta de oraciones y cantos que enmarcan la meditación sobre los elementos más significativos del episodio del calabozo, la mayor parte de los cuales están presentes en la pintura, como son: la tristeza de Cristo, el peñasco, las cadenas, la suciedad del calabozo y su aroma desagradable. Otros elementos pudieron haber sido recordados o imaginados por quienes conocían el episodio del aposentillo por medio de otras fuentes literarias o incluso de la tradición oral. Me refiero en este caso a las lágrimas, la venda de los ojos, las burlas y los maltratos de los hombres. La reflexión puntual sobre cada uno de estos elementos iba de la mano con las ofrendas; éstas eran objetos aromáticos de

25. Sobre el *pathos*, véase Aristóteles, *Retórica*, trad. Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999). La explicación sobre la compasión aparece en las páginas 353-359.

26. En la pintura novohispana, la representación del llanto es muy poco frecuente. Las lágrimas de Cristo son un tema más propio de la literatura, sobre todo cuando se abordan episodios relacionados con el nacimiento de Jesús. Sobre este tema, véase Carolina Sacristán Ramírez, “En respuesta al sermón, villancico: las lágrimas en Navidad”, en *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, eds. Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López (Kassel: Reichenberger, 2019), 516-544.

27. Sobre la importancia del llanto en los personajes sagrados para estimular la respuesta empática del creyente, sugiero consultar el trabajo de Felix Thürlemann, “The Paradoxical Rhetoric of Tears: Looking at the Madrid Descent from the Cross”, en *Crying in the Middle Ages: Tears of History*, ed. Elina Gertsman (Abingdon, Oxon: Routledge, 2011), 53-75.

uso cotidiano que se convertían en símbolos de desagravio en el contexto de la reflexión colectiva. Algo indispensable para la meditación era que los creyentes reconociesen a Cristo como un personaje con varias identidades simbólicas que el ejercicio les ayudaba a identificar: era un jazmín, una fragancia celestial y también la fuente de la vida, por dar algunos ejemplos. A su vez, estas metáforas permitían comprender mejor la multiplicidad de agravios por reparar por medio de ofrendas que actuaban como antítesis de los hedores, o bien como remedios contra el mal: los pétalos suavizaban el olor de la inmundicia; el humo de los perfumadores purificaba el aire fétido del calabozo; el agua perfumada reparaba las lágrimas de Jesús; el incienso reconocía su divinidad despreciada y humillada; los ramilletes de flores enmendaban el daño de las cadenas (fig. 5). El olor dulce de esas ofrendas también recordaba y hacía perceptible la presencia del Cristo —la “flor del campo”, como lo llama Herrera— y confirmaba su participación en el ejercicio.²⁸

<i>Tiernos lamentos con que el alma devota llora</i>				
<i>Misterio</i>	<i>Ofrenda</i>	<i>Simboliza</i>	<i>Ofrecida en desagravio de</i>	<i>Símbolos cristológicos reparados</i>
Primero	Agua de olor	Llanto de contrición	Lágrimas de Jesús	Fuente de vida
Segundo	Flores deshojadas	Virtudes	Basura del calabozo	Lirio, jazmín, azucena
Tercero	Perfumadores	Virtudes	Hedores del calabozo	Fragancia celestial
Cuarto	Ramilletes de flores	Virtudes	Cadenas	Imán Sagrado
Quinto	Agua de azahar	Gestos de amor	Peñasco	Columna del desierto
Sexto	Cazolejas	Corazón del devoto	Burlas, maltratos	Fuego amoroso
Séptimo	Incienso	Santidad de Cristo	Venda de los ojos	Cupido Sagrado

5. Símbolos de las ofrendas aromáticas, *Tiernos lamentos*, F. J. de Herrera.

La música era un elemento muy importante durante el proceso de asociación característico del aposentillo. Cantando, los devotos aprendían el significado religioso de los aromas y la manera de conectar esos significados con el contenido de las imágenes; así, el ejercicio del aposentillo se transformaba en una

28. A la introducción de perfumes en los rituales como símbolos de la presencia de Cristo se refiere Harvey, *Scenting Salvation*, 78. Sobre el significado religioso del incienso, véase Margaret E. Keena, “Why Does Incense Smell Religious? Greek Orthodoxy and the Anthropology of Smell”, *Journal of Mediterranean Studies* XV, núm. 1 (2005): 1-20.

experiencia didáctica semejante a la ocurrida en rituales cristianos antiguos con símbolos aromáticos, como los que documenta Susan Ashbrook Harvey.²⁹ Los *Tiernos lamentos* prescriben la entonación de nueve jaculatorias o canciones cortas con letras distintas. La primera funciona como un prelude que prepara a los devotos para entrar en el aposentillo tanto material como espiritualmente (canción 1). El impreso da una sola indicación para la música de esa canción: “que se cante con voz tierna y devota”. Es de suponer que esa misma intención se mantuviese al menos durante la segunda canción, con la cual se pedía permiso a Dios para iniciar el ejercicio (canción 2); mediante ambas entonaciones se establecía una atmósfera solemne y triste, que era necesaria para meditar sobre el encarcelamiento de Jesús:

[Canción 1]

Triste la noche zozobra
en sombras, y el hemisferio
da al través, y no ya soplos,
gemidos respira el viento.

Si en lo oscuro de esta noche
os colocó mi desgracia,
dadme la luz de la gracia
que en desagravio desbroche.

*En amor profundo, fundo,
de desagraviarte, arte,
que sin que aparte, parte,
al lugar inmundo, mundo.*

[Canción 2]

Danos licencia, Señor,
para que esta noche triste,
podamos llorar la pena
que en vuestro pecho fiel asiste.

Purificad nuestros labios,
para que así glorifiquen
vuestro ser que es inmutable,
vuestra paciencia invencible.³⁰

Las siete canciones siguientes indican los momentos precisos en que debían realizarse las ofrendas aromáticas, explican el significado simbólico de éstas y confrontan sus propiedades restaurativas con las afrentas cometidas contra Jesús. La tercera canción, tocante al primer misterio, acompaña el aseo material del

29. Susan Ashbrook Harvey, *Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination* (Berkeley: University of California Press, 2006), 65.

30. Todas las canciones se tomaron de *Tiernos lamentos*, de F.J. Herrera.

espacio en que se lleva a cabo el ritual del aposentillo. Las indicaciones del devocionario son precisas: se barre delante de la imagen de Cristo y se riega el piso con aguas de olor en desagravio por sus lágrimas, como explica el texto de la canción 3:

[Canción 3]

El llanto y dolor porfían
cual más grande compitiendo,
sin ceder jamás alguno,
cualquiera vence su extremo.

Sean aguas y de olor,
del desagravio el abrigo,
si vuestro llanto a un amigo
supo librar del feto.

Las canciones correspondientes al segundo (canción 4), tercero (canción 5), cuarto (canción 6) y quinto misterio (canción 7) explican el significado simbólico de elementos que están claramente representados en las pinturas. La inmundicia y el hedor del calabozo se vinculan con el pecado, las cadenas con las culpas que los pecadores transfieren a Cristo y el peñasco con la falta de compasión de éstos. La canción del sexto misterio (canción 8) habla sobre las burlas de los judíos y apela a la devoción del creyente, animándolo a ofrecer su corazón amante simbólicamente transfigurado en una cazoleja o cazoleta ardiente.³¹ La canción del séptimo misterio (canción 9) se refiere a un elemento ausente en la mayoría de las imágenes, que es la venda de los ojos. Al inicio, la letra interpreta la venda como una negación de Cristo a mirar el pecado. La intención poética de la canción se convierte luego en exhortación; el devoto insta a Jesús a mirarle sin la venda mientras se le ofrece incienso. El rostro descubierto de Jesús se convierte entonces en un símbolo de reconciliación entre éste y los seres humanos, al cual podrían estar apuntando también las pinturas.

31. *Diccionario de Autoridades*, 1729, s.v. “cazoleta”: especie de perfume al que se da este nombre porque se pone para quemarle en un vaso semejante a una cazuela pequeña.

IIO

CAROLINA SACRISTÁN RAMÍREZ

[Canción 4]

Si con inmundicias tantas
te ofenden los pecadores,
desagraviente las flores
que ofrecemos a tus plantas.

Las flores de las virtudes
y el buen olor que desprenden,
desagravien lo que ofenden
a Dios mis ingratitudes.

[Canción 6]

¡Qué asombro, que Dios se mira
de los hombres prisionero,
y en todo, menos en culpas,
qué libres se hallaron ellos!

Mis virtudes religadas
como azezicos de flores,
desagravien los rigores
de esas cadenas pesadas.

[Canción 8]

Con Dios juegan, y de herirle
hacen entretenimiento,
¿qué será el furor, y al odio
la rabia, que sirve al juego?

Cuando os agravia el sayón,
con blasfemias insolente,
ofrezca el amor ardiente,
cazoleja el corazón.

[Canción 5]

Si el feto que es tan ajeno
de ese olfato os agravió,
ya hijo vuestro ofrezco yo
sahumerios de un campo lleno.

Las flores de las virtudes
y el buen olor que desprenden,
desagravien lo que ofenden a Dios
mis ingratitudes.³²

[Canción 7]

Cuando las peñas más duras
su dureza depusieron,
a lo duro de un peñasco
ataron al rey del cielo.

Pues si azares mi dureza
os da con obstinación,
bien es que la devoción
torne el azar en fineza.

[Canción 9]

Acábense los enojos,
no a mis culpas atendáis,
si por ellos os vendáis
con esa venda los ojos.

De incienso aquestos despojos
os ofrezco por la ofensa,
miradme ya en mi defensa
sin esa venda en los ojos.

32. Los últimos cuatro versos de las canciones 4 y 5 aparecen repetidos de forma idéntica en los *Tiernos lamentos* de F. J. Herrera.

Examinadas en conjunto y fuera del contexto de las meditaciones a las que sirven de marco, las nueve canciones de los *Tiernos lamentos* dan la impresión de haber formado parte de una misma obra poético-musical, misma que se fragmentó para adaptarse al tipo de oración que propone el devocionario. Esa pieza pudo haber sido un villancico. Los villancicos eran canciones en lengua vernácula que se cantaban en los oficios más importantes celebrados tanto en las catedrales como en las iglesias del mundo hispano. Por varias décadas, los investigadores han estudiado la interpretación de esas obras principalmente en vinculación con la liturgia durante los siglos xvii y xviii.³³ La hipótesis que aquí propongo abona a una línea de estudio sobre el uso de ese repertorio en ámbitos ajenos al culto oficial de la Iglesia.³⁴ Integradas en una sola pieza, las canciones del aposentillo conforman un villancico con tres secciones: la introducción formada por la canción 1, misma que funciona a manera de exordio; el estribillo, correspondiente a los ecos poéticos de los versos coronados que se repiten al término de cada canción, como indica el devocionario, y cuya función consiste en traer continuamente a la memoria el tema del desagravio y, finalmente, las coplas representadas por las canciones 2 a 9; éstas son un elemento narrativo que expresa tanto el significado simbólico de los elementos que aparecen en la pintura como su relación con las ofrendas aromáticas. Esta estructura tripartita es una de las más paradigmáticas que pueden encontrarse, especialmente en los villancicos compuestos durante el siglo xvii.

33. La bibliografía sobre el villancico es sumamente amplia. Como referencias básicas sugiero la consulta de las siguientes compilaciones: Tess Knighton y Álvaro Torrente, eds., *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: the Villancico and Related Genres* (Aldershot: Ashgate, 2007); y Esther Borrego Gutiérrez y Javier Marín López, eds., *El villancico en la encrucijada. Nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos xv-xix)* (Kassel: Reichenberger, 2019).

34. Para un análisis del probable uso de villancicos en el contexto de prácticas devocionales realizadas al interior de los conventos de monjas en la Nueva España, véase Carolina Sacristán Ramírez, "Cantando *La Huida a Egipto* con la cítara mística: meditación y música en un devocionario novohispano del siglo xviii", *Cuadernos del Seminario de Música en la Nueva España y el México Independiente*, núm. 10 (2019): 52-67.

[Canción 1]

Triste la noche zozobra
 en sombras, y el hemisferio
 da al través, y no ya soplos,
 gemidos respira el viento.

Si en lo oscuro de esta noche
 os colocó mi desgracia,
 dadme la luz de la gracia
 que en desagravio desbroche.

[Ecos poéticos]

*En amor profundo, fundo,
 de desagraviarte, arte,
 que sin que aparte, parte,
 al lugar inmundo, mundo.*

[Canción 2]

Danos licencia, Señor,
 para que esta noche triste,
 podamos llorar la pena
 que en vuestro pecho fiel asiste.

Purificad nuestros labios,
 para que así glorifiquen
 vuestro ser que es inmutable,
 vuestra paciencia invencible.

Introducción

Melodía 1

Estribillo

Melodía 2

Texto y música se repiten
 después de cada copla.

Coplas

Melodía 3

Se canta también con los
 textos de las canciones 3 a 9.

El estudio de cantos como los del aposentillo enfrenta, sin embargo, una dificultad importante que es la ausencia de melodías. No hay música notada en los *Tiernos lamentos*, al igual que en muchos otros impresos del siglo XVIII que confiaban en la transmisión oral de los cantos. A pesar de esa falta de evidencia musical escrita, las canciones siguieron posibles formas de ejecución musical. Para empezar, la versificación en octosílabos es consistente en todo el devocionario; esto podría indicar que las canciones se entonaron repitiendo cada vez

una melodía sencilla, fácil de recordar y de adaptar a diferentes letras cuya acentuación debía coincidir con acentuación de rítmica de la música. Los devotos probablemente cantaban al unísono, o bien manteniendo sus voces a distancia de intervalos armónicos de tercera, que son los más cómodos y fáciles de lograr incluso para un grupo de cantantes sin formación musical. Como se ve en la tabla 2, la integración de los cantos en un único villancico pone al tanto de la posible existencia de tres melodías: la primera para la introducción, la segunda para el estribillo y la tercera para las coplas.

Ahora bien, en caso de que las canciones requiriesen un acompañamiento instrumental, éste pudo haber sido provisto por un órgano pequeño o por cualquier otro instrumento permitido durante las celebraciones de la Semana Santa dentro de las catedrales y los conventos. Pero, si el aposentillo se practicaba fuera de esos lugares —en los oratorios privados, por ejemplo— es probable que los devotos recurriesen entonces a cualquier tipo de instrumento que tuvieran a su alcance o incluso que cantasen sin instrumentos musicales.³⁵

La música, que era el hilo conductor de la práctica devocional establecida en torno a la imagen, servía también para concluir el ejercicio. La última reflexión sobre el episodio del encarcelamiento ocurría a la par que el canto del alabado. Ésta es una canción fácilmente identificable ya sea por su inicio característico “Alabado sea mil veces” como por su repetición constante de la palabra “bendito”.³⁶ De acuerdo con Thomas Steele, los alabados de la Nueva España fueron un género musical propio de la tradición oral; se cantaban con un propósito didáctico que consistía en fijar en la mente de los creyentes los episodios de la Pasión. Eso es precisamente lo que ocurre con el alabado de los *Tiernos lamentos* cuya letra transcribo a continuación:³⁷

35. Las únicas referencias al uso de instrumentos musicales que acompañaban las canciones del aposentillo localizadas hasta ahora datan del siglo XIX: “A la once de la noche y en el templo del Carmen, cerrado ya el templo, un grupo reducido de individuos [...] celebraban, casi privadamente, el ejercicio del aposentillo. [...] Aun las jaculatorias, que entonadas a cinco voces y acompañamiento de piano repercutían en las bóvedas, encerraban no sé qué de solemne y grave”. *La voz de México*, 29 de marzo de 1891.

36. Antonio Ruiz Caballero, “El Alabado en Michoacán. Indicios y reflexiones sobre su origen y acepciones”, en *Celebración y sonoridad en Hispanoamérica (siglos XVI-XIX)*, ed. Anastasia Krutitskaya (Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México-ENES Morelia, 2020), 349.

37. Thomas Steele, *The Alabados of New Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005), 4; y Herrera, *Tiernos lamentos*, f. 16v.

Alabado sea mil veces
mi Jesús aprisionado,
que por amor de los hombres
fue cruelmente atormentado.

Bendito sea el sufrimiento
con que quiso ser burlado,
y en la casa de Caifás
en un sótano arrojado.

Benditos sean para siempre
aquellos ojos sagrados,
que con un velo indecente
fueron vilmente ocultados.

Bendígate eternamente
el sacro coro elevado,
de ángeles y serafines,
de todos seas venerado.

Y la dolorosa reina
cuyo pecho delicado
de la daga del dolor
y pena fue traspasado.

Y esto por todos los siglos,
de los siglos dilatado,
amén, mi Jesús piadoso,
amén, mi Jesús amado.

La poesía del alabado evidencia su carácter popular. La rima entre versos se hace con verbos adjetivados que tienen siempre la misma desinencia. Hablando en términos estrictamente literarios, ése no se considera un recurso elegante o sofisticado. Sin embargo, su empleo en el alabado confirma la intención de proveer a los devotos de una herramienta que facilitase la memorización tanto de la poesía como de la música, pues por medio de ambas se hacía una revisión de los elementos más significativos del episodio de encarcelamiento,

aludiendo a la importancia del sufrimiento intrínseco a éste para la historia de la salvación cristiana.³⁸

IV. Comentarios finales

Las pinturas de Jesús en el calabozo sugieren que tanto el olfato como el oído fueron esenciales para completar el significado simbólico de las imágenes pasionarias. Al apelar a ambos sentidos se creaban narraciones vívidas del episodio del encarcelamiento, al tiempo que se involucraba a los creyentes de manera activa en el proceso de la meditación. Es precisamente esa intervención constante de los devotos durante el ejercicio espiritual la que sugiere una perspectiva nueva sobre aquello que estudiosos como William B. Taylor y Derek S. Burdette denominan activación de las imágenes; o sea la supuesta manifestación de la divinidad mediante pruebas tangibles para la percepción humana que daba a ciertas pinturas o esculturas una apariencia de vida. En el caso del Cristo de Ixmiquilpan, esa vitalidad se habría manifestado en una serie de lamentos que precedieron a la renovación milagrosa —entiéndase sin intervención o factura humana— de una escultura hasta entonces deteriorada, mientras que la apariencia del Cristo de los desagravios se habría visto visiblemente transformada al haber palidecido y sangrado, según los testimonios de la época.³⁹ Debido a tales portentos, ambas imágenes gozaron de fama y fueron veneradas en

38. Steele, *The Alabados*, 6 y 29. Las observaciones que anoto sobre la poesía parten del análisis directo de los versos. Es pertinente señalar también que la prensa decimonónica destaca una composición semejante en los textos de los devocionarios que circulaban a finales del siglo: “En lenguaje casi trivial, pero sumamente penetrante, iba relatando el autor del ejercicio todas las impresiones que sufrió el Señor en el inmundado sótano al que fue arrojado. [...] Sencillas en su lenguaje [las jaculatorias], pero llenas de esa verdad mística que mueve a las almas al amor divino. Véase la siguiente: A un poste atado se mira / este Varón de tormentos, / ¿quién vio al inocente atado? / ¿quién vio al delincuente suelto”. *La Voz de México*, 29 de marzo de 1891.

39. Para exposiciones detalladas sobre ambos casos, véase William B. Taylor, “Two Shrines for the Cristo Renovado: Religion and Peasant Politics in Late Colonial Mexico”, *The American Historical Review* CX, vol. CX, núm. 4 (2005): 945-974; Derek Scott Burdette, “Reparations for Christ Our Lord: Devotional Literature, Penitential Ritual, and Sacred Imagery in Colonial Mexico City”, en *Visualizing Sensuous Suffering and Affective Pain in Early Modern Europe and the Spanish America*, Heather Graham y Lauren Kilroy-Ewbank, eds. (Leiden y Boston: Brill, 2018), 358-382.

espacios en exclusiva dedicados a ellas.⁴⁰ Las pinturas del aposentillo sugieren que las imágenes no milagrosas veneradas en iglesias locales también pudieron verse sometidas a fenómenos de activación, aunque éstos eran sustancialmente distintos de los que documentan Taylor y Burdette. A diferencia de las imágenes del Cristo de Ixmiquilpan y la del Cristo de los desagravios, las representaciones de Jesús en el calabozo precisaban de la participación consciente, voluntaria y periódica de los creyentes para activarse porque eran sus ofrendas aromáticas las que generaban ese perfume que daba viveza a las representaciones, al tiempo que supuestamente confirmaba la presencia divina en el ejercicio. Cabe la posibilidad de que este fenómeno de participación-activación no fuera exclusivo de las pinturas del aposentillo, sino que ocurriese también con otras imágenes de uso común en prácticas devocionales, las cuales quedan todavía por identificarse y estudiarse desde esa perspectiva.

Por otro lado, la diseminación tanto de las pinturas de *Cristo en el aposentillo* o *El divino preso* como del devocionario *Tiernos lamentos* insiste sobre la importancia de sentidos para el catolicismo de la Nueva España del siglo XVIII.⁴¹ La meditación sobre el episodio del aposentillo se concentra de manera significativa en el olfato y el oído, pero es preciso no perder de vista la circulación simultánea de otros devocionarios enfocados también en apelar a sentidos distintos de la vista. Por ejemplo, la *Mística toalla* de José Manuel García del Valle y Araujo, un manual de desagravios con énfasis en el tacto que rememora la caída de Jesús atado en las inmundas aguas del torrente Cedrón.⁴² El análisis de folletos con ese tipo de contenidos resulta necesario para profundizar más todavía sobre el estímulo de la percepción sensorial en general como un elemento clave para la interpretación de las imágenes religiosas.

Hacia el último tercio del siglo XVIII, el interés por establecer vínculos con lo divino por medio de estímulos sensoriales y demostraciones externas de

40. Sobre el tema de los santuarios, véase William B. Taylor, *Shrines and Miraculous Images: Religious Life in Mexico Before the Reforma* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010).

41. Un trabajo útil para comprender la importancia de la manifestación tangible de la divinidad por medio de objetos durante las prácticas religiosas de la época virreinal es el de Brian Larkin, *The Very Nature of God. Baroque Catholicism and Religious Reform in Bourbon Mexico* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010).

42. José Manuel García del Valle y Araujo, *Mística toalla o dulce ejercicio para enjugar a Cristo nuestro señor caído y mojado en las profundas y negras aguas del torrente Cedrón* (Ciudad de México: José Bernardo de Hogal, 1729). Biblioteca Nacional de México, Fondo Reservado, RSM 1742 M4GAR.

piedad cambió. Las élites religiosas pugnaron entonces por la instauración oficial de una religiosidad más individual y contemplativa que exaltase la sobriedad y la moderación por encima de otras virtudes cristianas.⁴³ Podría pensarse que fue a partir de esa época cuando la leyenda final del devocionario se tomó más en consideración “advírtase que la música y ofertas de flores, aguas, ramilletes sahumeros, etcétera, no son circunstancias necesarias y sólo se ponen para cuando este ejercicio se hace en público con solemnidad”. Sin embargo, es probable que esa recomendación se pasase por alto en no pocas ocasiones, así como se obvió la prescripción de Herrera sobre quiénes debían concurrir al ejercicio y en cuáles circunstancias, es decir: “que cuando este ejercicio se hace en casas particulares sea sin el concurso de hombres y mujeres, y si esto no se puede excusar por ser entre la familia o personas conocidamente virtuosas, no haya disciplina ni quede a oscuras la pieza por ninguna manera, no sea que lo que se hace por deseo de agradar al señor lo vicie el enemigo de las almas”.⁴⁴ En 1789, la Inquisición mandó llamar a Buenaventura Barbosa, guardián del convento de San Diego en la Ciudad de México, para que informase sobre el ejercicio del aposentillo que tenía lugar en la portería del monasterio. El documento condena lo que Herrera temía; es decir, la asistencia tanto de hombres como de mujeres a practicar una devoción que tenía lugar al caer la noche en una capilla demasiado estrecha.⁴⁵

La denuncia ante la Inquisición no impidió, desde luego, que el ejercicio del aposentillo continuara realizándose aun durante el siglo XIX en conventos de la Ciudad de México como Balvanera, Jesús María, La Encarnación, San José de Gracia o San Jerónimo, como confirman los anuncios publicados en *El Siglo Diez y Nueve* o *El Monitor Republicano*, por dar sólo un par de ejemplos.⁴⁶ La

43. Algunos autores se han referido a ese tipo de religiosidad como “piedad ilustrada”. Sobre los fundamentos, las características y el contexto en el que surge ese tipo de religiosidad en la Nueva España, véase Pamela Voekel, *Alone before God: The Religious Origins of Modernity in Mexico* (Durham: Duke University Press, 2002).

44. Herrera, *Tiernos lamentos*, f. 16v. La disciplina se prescribía únicamente para los varones o para las monjas. Ésta debía llevarse a cabo durante el rezo del salmo *Miserere mei Deus* que precedía al canto del alabado.

45. AGN, *Inquisición*, vol. 1230, exp. 6, f. 127-129. Ante tal acusación, el guardián defendió la práctica diciendo que “por estar plenamente iluminada [la capilla] solo se reflexiona mucho; muchas lágrimas piadosas y devoción manifestaba el auditorio al oír decir y ponderar lo que el Señor padeció por nosotros en tan doloroso paso” (f. 128v).

46. *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de marzo de 1845 y 2 de abril de 1849; *El Monitor Republicano*, 15 de abril de 1851.

celebración del aposentillo en templos de la periferia también está documentada, al igual que la inconformidad de opositores políticos a los grupos católicos ante dicha manifestación de religiosidad. En 1868 —o sea cuatro años antes de que se hiciera en México la última impresión conocida de *Tiernos lamentos*— el periódico *La Ley* criticó la práctica del aposentillo y otras devociones ligadas al tema de la Pasión, por considerarlas exageradas y poco serias:

Se nos ha informado que en los pueblos de los alrededores las habrá estos días para celebrar los misterios de la redención. Hemos dicho que habrá mojigangas porque no merecen otro nombre las procesiones de Tres Caídas, el Aposentillo, el Encuentro, la Sentencia, etcétera, con que han acostumbrado los pueblos solemnizar los días de la Semana Mayor [...] todo forma un conjunto ridículo [...] Uno de los grandes bienes que nos trajo la Reforma fue la supresión de todas esas farsas, pero no sabemos por qué fatalidad no se da el cumplimiento debido a las Leyes de Reforma y se permiten esos abusos en los pueblos de las inmediaciones, cuando era en ellos donde más esmero se debía tener en que desaparecieran esas prácticas ridículas.⁴⁷

En 1870, *El Libre Pensador* publicó una nota que describe la práctica del aposentillo como una representación teatral cómica para la cual se empleaba una escultura en vez de una imagen pintada:

El miércoles en la noche, colgada la iglesia de negro en señal de su dolor, se coloca en el centro de la nave una parodia de cárcel que se llama aposentillo y allí se encierra un Nazareno de goznes cuya guarda se confía a dos indígenas. Hacia la medianoche, cuando se supone que todos duermen, aprovechándose los guardianes del silencio que ronda en torno a la cárcel y del sueño de sus compañeros, abren la puerta y se roban al Nazareno procurando ocultarle en cualquier parte, lo cual observado por los demás, se levantan, y llenando el espacio con el eco atronador de sus estentóreos gritos, lanzanse en todas direcciones a buscar al fugitivo, hasta que después de multitud de mojigangas, vuelven a encontrarle y le conducen a su prisión, con lo que concluye el acto.⁴⁸

47. *La Ley*, 2 de abril de 1868. Citado por Jesús Isaías Pérez Rojas, “Artes escénicas en Toluca, México 1867-1876”, tesis de maestría (Xalapa: Universidad Veracruzana, 2012), 216. *Diccionario de la lengua española*, consultado el 19 de marzo de 2022, s.v. *mojiganga*: Obra teatral muy breve, de carácter cómico, en la que participan figuras ridículas y extravagantes, y que antiguamente se representaba en los entre actos o al finalizar el tercer acto de las comedias.

48. *El Libre Pensador*, 5 de abril de 1870.



6. F. J. Herrera, *Cristo en el aposentillo*, grabado, en *Tiernos lamentos* (La Habana: Pedro Martínez, 1845), f. 2r. University of Florida.

A pesar de las críticas publicadas durante el siglo XIX, el aposentillo sobrevivió. Se convirtió gradualmente en un ejercicio típico de urbes cercanas a la Ciudad de México, entre ellas San Juan del Río.⁴⁹ El ejercicio del aposentillo que allí se celebra actualmente es la reminiscencia viva de una devoción de la época virreinal que muestra también adaptaciones provenientes del siglo XIX; por tal motivo, merece un estudio propio. La práctica se realiza durante la Semana Santa, se utiliza una escultura articulada de Cristo semejante al grabado que acompaña la impresión de *Tiernos lamentos* hecha en La Habana en 1845 (fig. 6). La imagen se coloca dentro de un nicho enrejado, el cual recuerda la

49. Algunas fotografías del aposentillo en San Juan de Río están disponibles en el siguiente sitio: “Rito del Aposentillo”, *El Sol de San Juan del Río*, martes 7 de abril de 2020, <https://www.elsoldesanjuandelrio.com.mx/circulos/rito-del-aposentillo-5067645.html> (consultado el 15 de marzo de 2022). Llama la atención que sea precisamente el Beaterio de Nuestra Señora de los Dolores el templo en el que se realiza esta práctica. Véase n. 12.

puerta del calabozo que mantiene cautivo a Jesús en las pinturas de *El divino preso*. Niños vestidos de ángeles barren el sitio en el que se encuentra colocada la imagen de bulto, le ofrecen flores e incienso y la ungen con perfumes, como si siguiesen las indicaciones del devocionario del siglo XVIII.⁵⁰ Pervivencias, cambios y adaptaciones aparte, es evidente que tanto el aposentillo actual como el virreinal coinciden todavía en lo esencial: ambos ejercicios apelan a los sentidos de los creyentes para explicar el significado de la Pasión. Sus imágenes son ventanas abiertas a un universo en el cual la brecha intangible entre la cotidianidad de los devotos y los sucesos de la historia sagrada se estrecha a través de perfumes y cantos. ❀

50. Algunas de esas prescripciones todavía se distinguen en las narraciones del siglo XIX: “Ejercicio del Aposentillo en el templo de la Encarnación. [...] El viernes por la noche tuvo lugar el tierno ejercicio del aposentillo. En el altar mayor conforme lo manda el director de los desagravios, se había representado el sótano a donde fue llevado Nuestro Señor y al dar principio al rezo se expuso una imagen de Jesucristo a la veneración de los fieles. A cada misterio, seis niñas vestidas de blanco con velos y coronas de rosa, arrodilladas frente a la imagen, le ofrecían flores, perfumes e incienso, siendo notables la compostura y reverencia de aquellas inocentes criaturas. Los desagravios principian todos los días a las siete de la noche”. *La Voz de México*, 13 de octubre de 1891.