

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 05 (2022)

Número monográfico: Cuerpos/modas en las Américas 1

La Virgen de los Remedios de Cholula: Relaciones simbólicas y performativas entre figura y atuendo

Fecha de recepción: 04.07.2021

Fecha de aceptación: 12.09.2021

DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87786>

Licencia: CC BY NC ND

Autor*a: Dra. Rosa Denise Fallena Montaña, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Oaxaca, México

Correo: templo_mayor@yahoo.com.mx

eISSN: 2363-8087

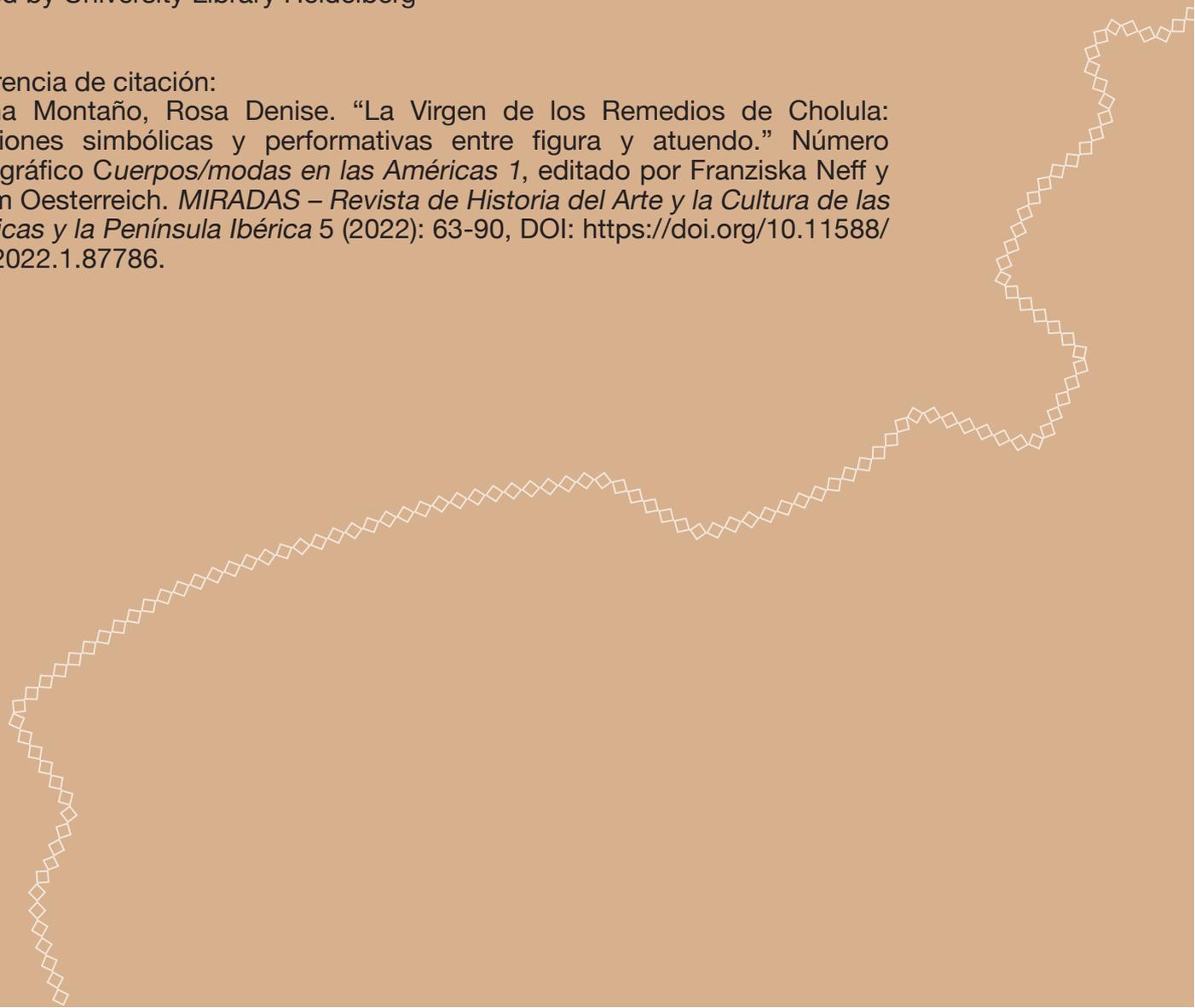
<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Franziska Neff; Miriam Oesterreich; Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by University Library Heidelberg

Sugerencia de citación:

Fallena Montaña, Rosa Denise. “La Virgen de los Remedios de Cholula: Relaciones simbólicas y performativas entre figura y atuendo.” Número monográfico *Cuerpos/modas en las Américas 1*, editado por Franziska Neff y Miriam Oesterreich. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 5 (2022): 63-90, DOI: <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87786>.



La Virgen de los Remedios de Cholula: Relaciones simbólicas y performativas entre figura y atuendo

Rosa Denise Fallena Montaña

Resumen

El propósito principal de este artículo es explorar cómo funcionaron los vestidos, alhajas y ornamentos sobrepuestos de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios de Cholula como elementos simbólicos en los discursos iconográficos. Sobre todo, se analiza su uso y representación en la construcción de los imaginarios identitarios en la retórica de conquista y fundación, especialmente en el *Mapa de Cuauhtlantzinco*. Asimismo, los atuendos de la imagen jugaron un papel esencial para que la *vera efigie*, por medio de sus “verdaderos retratos”, fuera reconocida y venerada por los devotos. El ajuar donado por los feligreses fue una manera de hacer lazos afectivos con la imagen por medio de prácticas performativas, por ejemplo, la ceremonia de cambio de ajuar, sobre todo, en los espacios públicos en las festividades patronales y en las procesiones rogativas.

Palabras clave: *Virgen María • vestidos • imágenes religiosas • ornamentos • Cholula*

Introducción

Cuando estaba realizando mi trabajo de investigación sobre las imágenes marianas en los Valles Puebla-Tlaxcala, un día hallándome en el santuario de la Virgen de los Remedios de Cholula un devoto, que embelesado miraba a la imagen en su altar, se dirigió a mí y dijo lo siguiente: “¿No le parece hermosa nuestra Virgencita del cerrito? A todos nos protege, cuando está contenta parece sonreír y cuando está triste su carita empalidece”. Sin duda, estas palabras acrecentaron mi interés por el estudio de la imagen, pero, sobre todo, me ayudaron a comprender su poder y agencia social que tuvo y sigue teniendo hasta nuestros días. En efecto, esta escultura en su contexto de culto ha sido considerada “como si fuera persona” y sus atuendos y ornamentos son fundamentales para comprender su función y usos que ha tenido a través de su biografía cultural como objeto singular.¹

A pesar de que la imagen cholulteca continúa recibiendo culto y es reconocida en la actualidad como patrona de las poblaciones de San Pedro y San Andrés Cholula, para mi sorpresa, su historiografía es escasa, sobre todo bajo la óptica de la historia del arte y de los estudios visuales. Hay que mencionar que existen varios estudios sobre la Gran Pirámide y del santuario, así como de su tradición legendaria y de sus fiestas, pero, más bien desde la historia, las ciencias sociales y la antropología. Ante este vacío he dedicado a esta imagen gran parte de mi trabajo de investigación a lo largo de mi trayectoria académica.²

El propósito principal de este estudio es profundizar en el tema de la indumentaria y ornamentos como parte esencial de la imagen, porque estos elementos han permitido que sea singularizada iconográficamente como Virgen de los Remedios y pueda ser reconocida por los devotos en su altar y en otras representaciones, por ejemplo, en sus estampas. Además, en este trabajo se aborda la representación de la figura de la Virgen como imagen fundacional en el *Mapa de Cuahtlanzingo* (también llamado *Códice Campos*). Asimismo, se profundiza en la ceremonia

1 Igor Kopytoff usa un enfoque biográfico para el estudio de las cosas como agentes sociales. La estructura cultural aporta valor a los objetos considerándolos en mayor o menor grado como mercancía o como algo singular. Hay objetos que incluso se consideran como personas o entidades con voluntad y capacidades de acción (Kopytoff 1991, 89-125).

2 La presente investigación contó con el apoyo de la DGAPA, UNAM, proyecto PAPIIT 401720. La publicación de mi tesis doctoral “La imagen de María: simbolización de conquista y fundación en los Valles de Puebla-Tlaxcala” (2014) está en proceso. Publicaciones recomendadas sobre Cholula, la Gran pirámide, el santuario y la devoción de la Virgen de los Remedios: Guillermo Bonfil Batalla. *Cholula: la ciudad sagrada en la era industrial* (1973), Donato Cordero de Vázquez. *Virgen de los remedios en Cholula: origen, leyendas y milagros* (2000), Felipe Solís Olguín. *Cholula: la gran pirámide* (2006), Francisco González Hermosillo. *Cholula y el valle de Puebla- Tlaxcala, sociedad indígena, política y cultura en la época colonial* (2015), Issa Paola Vázquez Gutiérrez. “Estudio Monográfico Del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios en Cholula Puebla” (tesis de licenciatura, UDLAP, 1998), María Fernanda Huerta Villareal. “La transmisión de la devoción en Cholula: Virgen de los Remedios y Virgen de la Asunción, un acercamiento desde la comunicación” (tesis de licenciatura, UDLAP, 2016), Emmanuel Puebla Reyes Pacheco. “Identidad religiosa y fiesta patronal entre jóvenes castilleros y floreras de San Andrés Cholula” (tesis de maestría, BUAP, 2018).

del cambio de vestidos que implica una manipulación performativa y altamente simbólica que confiere a la figura un carácter activo que ha generado acciones, conductas, emociones y lazos sociales en la comunidad cholulteca. Es verdad que son pocos los estudios que han tratado el tema del vestido de las esculturas en la Nueva España, sin embargo, sobresale el trabajo de Patricia Díaz Cayeros “Imágenes de culto y vestimenta en la escultura novohispana” que ha propuesto nuevos senderos en el estudio de las esculturas devocionales entendidas como: “artefactos antropológicos y en donde los rituales toman relevancia porque permiten comprender la función estética de la obra” (citado en Cayeros 2019, 179). En este sentido el caso de la imagen Cholulteca es por demás revelador.

Una imagen de la Purísima Concepción bajo los atuendos de Nuestra Señora de los Remedios

La imagen de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de la ciudad de Cholula, Puebla, México se venera hasta nuestros días en su santuario ubicado sobre la Gran pirámide edificada en tiempos prehispánicos, también conocida como *Tlachihualtépetl*, que en náhuatl significa “cerro hecho a mano”, por ello, también se le conoce afectivamente como “la Virgen del cerrito”. Tenemos conocimiento que su ermita se edificó en 1594, tal como lo refirió el franciscano Jerónimo de Mendieta en su obra *Historia eclesiástica indiana* (Mendieta 2007, 307). Sin embargo, tenemos noticias que ya se veneraba al menos desde 1590 bajo el nominativo de Remedios, según consta en varios documentos del archivo de notarías de la ciudad de Cholula. En el testamento fechado en 1590 se asienta la voluntad de Isabel Martínez que manda recibir sepultura en la iglesia del monasterio de San Gabriel en Cholula y que se diga en los altares de la indulgencia de Nuestra Señora de los Remedios en la iglesia mayor de la ciudad de los Ángeles (Puebla) (Reyes García 1973, 19).³ Esto nos hace suponer que, para fechas tan tempranas, ya tenía una devoción importante porque aún estando la imagen en la ermita sobre el cerro, la devoción tenía altares en la iglesia mayor de la ciudad de españoles. Cabe señalar que es probable que desde entonces la devoción perteneciera al obispado y la administración de la ermita estuviera a cargo de los hermanos franciscanos del convento de San Gabriel en comodato.⁴

En la actualidad la imagen siempre se muestra ricamente vestida en el altar mayor del santuario. En el año 2013 fue restaurada y tuvimos ocasión de revisarla sin sus atuendos. Es una talla de madera, dorada policromada y estofada, de

3 Agradezco al OMS fray Francisco Morales por haberme proporcionado este dato.

4 Comunicación personal con el historiador fray Francisco Morales, hermano franciscano del convento de San Gabriel y director de la Biblioteca Franciscana de San Gabriel Cholula.



Fig. 1. *Nuestra Señora de los Remedios* sin sus atuendos, autores no identificados, siglos XVI-XVII, santuario de Nuestra Señora de los Remedios, Cholula, Puebla. Fotografía: John O'Leary, 2013.

estilo arcaizante gótico tardío. La figura mide aproximadamente 35 cm y corresponde al modelo iconográfico de la Purísima Concepción: está de pie en contraposto y lleva las manos juntas en el pecho a manera de oración; viste brial de color rosado con adornos florales color oro a punta de pincel. El manto le cae sobre los hombros, actualmente se ve blanco y tiene decoraciones fitomorfas en oro y pequeños círculos que simulan chapas de oro (lentejuelas), sin embargo, tiene huellas de pigmento azul, lo que nos hace suponer que antes fue de ese color, pero con el tiempo se fue desprendiendo la pintura. Aún conserva su hechura y policromía originales, solamente tiene un pequeño injerto en la nariz y se le añadió la zapatilla que sobresale del brial, formada con resina. En algún momento de su historia la peana, parte integral de la figura, fue retirada y se le adaptó una nueva también de madera dorada con decoraciones a punta de pincel. La restauradora del INAH-Puebla, Elisa Ávila Rivera, encargada de

supervisar el trabajo de restauración determinó que por la técnica de manufactura se trata de una pieza novohispana, sin embargo, para tener la certeza, recomienda hacer pruebas físico-químicas de la madera y de la capa de preparación, pero hasta ahora no se han realizado.

Llama la atención que, a pesar de que no es una escultura para vestir, la talla fue intervenida. Fue severamente devastada en la sección del cabello y del manto con la intención de facilitar la adaptación de vestidos y ornamentos postizos. Esto nos indica la gran importancia que tuvieron los atuendos sobrepuestos, que incluso se optó por afectar a la imagen en su integridad material para mostrarla engalanada en su altar (fig. 1).

En el manuscrito de la autoría del padre Francisco J. Hernández, párroco de Cholula de 1909 a 1915, se hace la siguiente descripción:

Nuestra Sra. De los Remedios es una Imagen de la Santísima Virgen María ejecutada en madera de las llamadas de talla y representa la Purísima Concepción, si no es una obra artística, es una Imagen muy amada y venerada de los lugareños, sobre el ropaje de madera formado por la talla, la piedad de

sus devotos la han cubierto de ricos vestidos de valiosa seda y recamados de perlas finas, consiguiendo con esta indumentaria dos cosas, vestirla ricamente y hacerla aparecer de mayores dimensiones por el aumento del vestido. Descansa sobre una peana de plata repujada, su cabeza ciñe preciosa corona de plata dorada y recamada de perlas y piedras preciosas, en el pecho tiene caprichosamente colocado un diminuto niño vestido con riqueza como la Imagen de la Santísima Virgen (J. Hernández 1909-1915, 160).

En efecto, en la actualidad la efigie se mira siempre con atuendo de campana, conocido comúnmente como “vestido ampón”, confeccionado en diferentes telas de uso comercial (tafetanes, rasos, encajes, terciopelos, organzas, muaré, galones, etc.). Los vestidos generalmente son elaborados por mujeres que pertenecen a la cofradía o por las mayordomas y sus parientas. Además, la estatuilla lleva peluca, ciñe corona de plata con aguamarinas y perlas, y está rodeada por un resplandor de plata sobredorada con doce estrellas. Ostenta distintas alhajas como zarcillos, collares, cadenillas y medallas de oro y plata, que son donados por los devotos. Inclusive, según informó Honoria Cocone, mayordoma para el año 2011, las pelucas son de cabello natural de jóvenes solteras que obsequian como una forma de agradecimiento por los favores recibidos. Se cambia de indumentaria aproximadamente cada mes, por lo que tiene un amplio guardarropa en varios armarios ubicados en su camarín. El Niño Jesús está sujeto al vestido y no es parte de la escultura, parece ser de hechura del siglo XIX, y también está vestido y coronado. Es importante señalar que la imagen revestida luce muy diferente, y con esta apariencia es como se la conoce y reconoce entre los feligreses y peregrinos que acuden a su santuario a rendirle culto (fig. 2).

En la descripción del padre Hernández notamos la importancia concedida a la ornamentación de la imagen. La costumbre de ataviarla proviene desde el periodo virreinal, tal como se aprecia en las modificaciones que ha sufrido la estatuilla. Esta práctica, a lo largo de su biografía, ha sido la manera en que los fieles la han honrado, agradecido y obsequiado con objetos preciosos en su papel de reina e intercesora. Pero, a la vez, fue la vía para transformar su función: de ser una pequeña pieza para devoción doméstica, por



Fig. 2. *Nuestra Señora de los Remedios* con sus atuendos, autores no identificados, siglos XVI-XVII, santuario de Nuestra Señora de los Remedios, Cholula, Puebla. Fotografía: Denise Fallena, 2011.

medio de sus ricos vestidos y joyas, aumentaba su tamaño y se convertía en una imagen para devoción pública que podía verse desde lejos y situarse como centro durante las procesiones y ceremonias litúrgicas por el brillo, colorido y riqueza de su ajuar. Sin embargo, todos los vestidos que pudimos ver en su ‘armario’ son actuales. No nos pudieron dar información si existen vestidos más antiguos (del siglo XIX o anteriores). Además, las cuatro réplicas, cariñosamente llamadas “las secretarias”, también tienen sus propios atuendos confeccionados a la medida, porque curiosamente tienen diferentes dimensiones respecto a la imagen tutelar. Por sus características estilísticas, las réplicas son mucho más tardías, posiblemente del siglo XIX, se ignora por qué difieren en tamaño respecto a la imagen original. Es posible que existiera la intención de diferenciarlas intencionalmente para señalarlas como copias, otorgándole así un estatuto de mayor dignidad a la imagen original, sin duda el tema de las réplicas merece un estudio aparte.

Además, los ornamentos añadían significados iconográficos que los devotos podían identificar como atributos de la tradición simbólica mariana, que se remonta a los programas difundidos en la península ibérica a finales del siglo XV y que tiempo después se arraigaron en tierras novohispanas. En este caso cabe resaltar que el programa iconográfico original de la estatuilla fue transformado y combinado por medio de los elementos añadidos. El Niño es esencial en la representación de la Virgen como *Theotokos* (Madre de Dios), no así en la Purísima Concepción. En la mayoría de las imágenes pertenecientes a la devoción de los Remedios, María sostiene al pequeño Jesús como garante de sus bendiciones. Así pues, los vestidos ‘encubren’ la imagen concepcionista para que luzca como una *Theotokos*, más adecuada con la iconografía de los Remedios.

Además, la figura en su altar descansa sobre una complicada estructura de varios niveles que le sirve de peana compuesta por la luna en cuarto creciente con rostro de perfil sostenida por un querubín, orbe circundado por una serpiente sobre una nube de plata que descansa sobre un par de ángeles dorados ornamentados con festones, rocallas y veneras. Esta complicada estructura no tiene fecha, es posible que cada parte se haya realizado en diferentes temporalidades, pero por las características del repujado y las rocallas, algunos de los elementos se pueden datar en la segunda mitad del siglo XVIII y otros, en el siglo XIX (fig. 3).



Fig. 3. Estructura ornamental de *Nuestra Señora de los Remedios*, autor no identificado, siglos XVIII y XIX, santuario de *Nuestra Señora de los Remedios*, Cholula, Puebla. Fotografía: John O'Leary, 2013.

Como se puede apreciar, esta ornamentación subsidiaria tiene atributos de la Mujer Apocalíptica que se identificó desde el siglo XIII con la Virgen María, y que después se adaptaron en la iconografía de la Purísima Concepción, sobre todo en los siglos XVI y XVII (resplandor, corona de estrellas y luna creciente sobre el orbe circundado con la serpiente-demonio) (Doménech 2008, 573). Cabe agregar que el orbe y la serpiente, además de ser atributos de la Purísima Concepción, aluden a María como la nueva Eva quien vence al pecado y restablece el plan divino. El par de ángeles áureos recuerda a los custodios del Arca de la Alianza. Asimismo, la corona designa a María como reina celestial, tal como se menciona en la Letanía Lauretana y nos remite a su glorificación cuando recibió la corona de la Santísima Trinidad como reconocimiento a su triunfo sobre el pecado y por el cumplimiento de la voluntad divina para que se llevase a cabo la redención del género humano. Hay que advertir que a partir de 1631 las coronaciones estaban legalizadas canónicamente por el papa y el cabildo vaticano en Roma y se extendió al resto del mundo católico en el siglo XIX. Por eso es extraño que no exista ningún documento de la coronación, ya sea pontificia o diocesana, lo que induce a sospechar que este suceso no ocurrió como un hecho legalizado, más bien, como una ceremonia local.

Ornamentos: maravilla y carisma

Hay que enfatizar que los vestidos cubren casi toda la talla y solamente se ve el rostro de pequeñas dimensiones. Por lo tanto, a la distancia resulta imposible apreciar los detalles y calidad de la escultura. Esto nos lleva a una reflexión sobre los valores estéticos de esta clase de imágenes de culto: ¿Qué es lo que realmente vemos y qué es lo que imaginamos o evocamos?

Durante el Renacimiento, Leon Battista Alberti discurría sobre la función de la belleza y su relación con los ornamentos. Para Alberti, no bastaba con que un objeto fuera útil, sino que además tenía que ser bello, y ponía como ejemplo a la Naturaleza: “Contemplando el cielo y sus maravillas quedamos encantados ante la obra de los dioses más por la belleza que vemos que por la utilidad que podemos advertir” (Alberti 1999, 159). Para el tratadista genovés, la belleza, como característica intrínseca de algunos objetos (y temas de la vida pública como el derecho, la milicia y la religión), tenía el poder de conmover al espíritu y evitar acciones destructivas o violentas y así mejorar la calidad moral del ser humano. Pero, además, marcaba una clara diferencia entre belleza y ornamento:

La belleza es una cierta armonía [*conccinitas*] entre todas las partes que la conforman, de modo que no se pueda añadir, quitar o cambiar algo, sin que lo

haga más reprobable. El ornamento puede definirse como un brillo subsidiario o un complemento de la belleza. De lo que precede me parece concluir, que mientras la belleza es algo propio y como innato que influye de todo el cuerpo, que es bello; sin embargo, el ornamento, parece un atributo accesorio, añadido a la naturaleza, más que innato (Alberti 1999, 159).

Alberti precisaba que un buen artista es aquel que tiene la sabiduría para usar los ornamentos para destacar la belleza del objeto y ocultar o disimular sus imperfecciones. En consonancia, en el *Tesoro de la lengua castellana* el vocablo “adornar” se define como “vale ataviar, enriquecer con joyas, engalanar, alguna cosa para que tenga ostentación y buen parecer” (Covarrubias 1611, 16r). Se advierte que, en el caso de la imagen vestida de la Virgen de los Remedios de Cholula, los ornamentos e indumentaria constituyen el centro de atracción para los devotos. En contraste, es muy difícil percibir las cualidades estéticas de la talla. La profusión de ornamentos es precisamente lo que permite emerger la idea de la belleza, pero, sobre todo, el poder evocativo de la imagen. Es decir, el devoto contemplaba en realidad los brillos y grandeza del aparato ornamental y de los atuendos, configurando así en su imaginación la belleza celestial de la Virgen, no superada por ninguna idea de belleza terrenal. De esta manera el artificio provocaba una tensión entre lo visible y lo invisible y los ornamentos estimulaban la imaginación del creyente para acceder a la esfera de lo sagrado o a la *imaginaria visio* (Krüger 2007, 40-43).

Al no ver con claridad las cualidades de la figura, la experiencia de la visión no es condicionada por las características formales y materiales de la figura, sino que todos los ornamentos ayudaban a crear una experiencia sensorial propicia para que el espectador experimentara, en su interior, la presencia de lo sagrado y que proyectara en la pieza la idea de estar animada. En este sentido, podríamos deducir que los ornamentos, junto con otros estímulos sensoriales durante la liturgia o de las festividades, tenían como objetivo conmover al devoto y así ‘romper’ con su cotidianidad e inducirle a un estado que emulaba una experiencia más bien, contemplativa.

El aderezo de las imágenes tenía como propósito causar la admiración –*admiratio*– en los fieles, que según los eruditos del Renacimiento era el último fin de la poesía, a diferencia de la retórica que tenía por finalidad la persuasión y su principio dominante era la efectividad. La admiración producía en los oyentes (en este caso los espectadores) la experiencia de “lo maravilloso”, *maraviglia* o *mareviglia*, término ya mencionado por Aristóteles en su Poética: “La *admiratio* no es estrictamente identificable con el deleite o el placer, sino con la forma de *suspensio* producida por la maestría técnica, por la novedad y secundariamente, por la instrumentación poética de lo extraordinario en el plano de la invención” (Vega Ramos 1992, 35-36). Con este mismo sentido, en el siglo XVII Sebastián

Covarrubias Orozco en su *Tesoro de la Lengua castellana* definía “maravilla” como “cosa que causa admiración”; y el término “maravillarse”, como “admirarse viendo los efectos e ignorando las causas”, respuesta muy semejante que también se producía ante la experiencia de lo milagroso (Covarrubias Orozco 1611, 539r). Sin embargo el gramático especificaba que el término “milagro”, en rigor era aquello que “solamente se puede hacer por virtud divina” y por extensión, cualquier cosa extraordinaria y admirable. Además, agregaba que el milagro ocasiona admiración porque es un hecho inexplicable, contra natura: “*miraculum, quidquid admirationem afferre porest, quasi sit contra naturam, portentum prodigium, monstrum, hoc Grannacici*” (Covarrubias Orozco 1611, 549v). Por lo tanto, se puede concluir que los fastuosos ornamentos de la imágenes eran un despliegue de artificio para ‘emular’ la experiencia del portento del milagro.

Bajo este orden de ideas, William Taylor atinadamente propone que la cultura material de la devoción dentro del paisaje de lo sagrado, se usó para conmover al espíritu y percibir lo “no visible” (*unseen*) y advierte que frecuentemente la distinción entre lo material y lo espiritual se desvanecía. Además, plantea que durante la época virreinal el sentido de belleza se complicaba en la distinción entre las élites y el arte popular, y en las prácticas devocionales. No obstante, en el caso de los objetos de devoción, lo bello era entendido, más bien, como una perfección de la proporción y de la técnica agradables a Dios, afirmando así su carisma. Es decir, la imagen favorecida por Dios era dotada de ‘vitalidad’ o inmanencia y de allí emergía la verdadera belleza, en tanto espiritual. En este sentido, la belleza en sí misma era un tipo de milagro, el producto de la inspiración divina, más que la realización personal de un artista talentoso constreñido dentro de un canon. Sin lugar a duda, la forma era importante para el efecto que producía, entre más ricos y exquisitos fueran los materiales, más hermoso, perfecto y santo era el resultado. Las galas añadidas a la imagen aumentaban su preciosismo y, constataba la generosidad y sacrificio de los donantes. En este sentido, la añadidura de los ornamentos ocultaba las imperfecciones de la efigie y contribuía para acrecentar o potenciar el carisma del objeto de devoción. Para Taylor el “carisma” se entiende como la capacidad que poseían algunos objetos para atraer o provocar admiración y conducir al devoto a un acto de constrictión o moverlo a la piedad. Así pues, los objetos carismáticos actuaban como “magnetos de la fe” (Taylor 2016, 7-9).

No tenemos documentos donde se describa a detalle el aparato ornamental y sensorial por medio del cual se mostraba la imagen de Cholula en el pasado, especialmente en las festividades. No obstante, se cuenta con el libro del patronato de Nuestra Señora de los Remedios de 1670 en la Biblioteca Franciscana del convento de San Gabriel en Cholula. Allí se registraron los gastos relacionados con su fiesta, tales como juegos de pólvora, luminarias, cera, ramilletes de flores

y colaciones. Asimismo, contamos con descripciones más detalladas de otras imágenes patronales de la Nueva España y que pudieron servir de modelos en otras regiones. En estas narraciones vemos que todo género de objetos finos como textiles, flores, ámbar, oro, plata, plumas, velas y candiles, se empleaban para estimular los sentidos de los fieles y maravillarlos. Sobre este tema tenemos la primera descripción de los ornamentos de la Virgen de los Remedios de México, cuyo santuario también descansa en un cerro, que nos legó el mercedario fray Luis de Cisneros en su libro publicado en 1621 y que, probablemente, los cholultecas trataron de emular en su santuario:

Cosa es devotísima ver aquel santuario cuando se descubre, no sé yo que haya pecho tan helado que al fuego que sale de aquellas piedras [las gemas de las joyas] y luces no se caliente e ilustre. Piénsese qué tal estará aquel santuario cuando está de esta manera la Virgen Santísima que lo adorna todo, con el corderito de su hijo en los brazos, vestidos de tela o bordado, el tabernáculo de plata dorada y grabada, lleno el sagrario de mil piezas de oro y piedras preciosas, en quien están reverberando cuarenta y una luces de lámparas, cuatro cirios, seis velas, pomas de ámbar engastadas en oro, todo el retablo colgado de pies, manos, cabezas, pechos, ojos de plata, que siendo todo metal terso que vuelve la luz que recibe y muchas veces duplicada. Sin falta, todas las veces que lo veo se me presenta un vivo retrato de la gloria, un firmamento, esa octava esfera tachonada de astros en una noche serena (Cisneros 1999, 51-51).

En este ejemplo es evidente que el uso de toda clase de artificios sobrepasaba la imaginación y la intención principal era provocar una ‘visión’ anticipada de la gloria y el ámbito celestial. Sin embargo, se sabe que en muchos casos se abusaba de estos artilugios, a tal grado, que lo subsidiario terminaban por ocultar o desfavorecer a la imagen, centro de la devoción. En este sentido, tenemos las palabras del obispo Juan de Palafox de mediados del siglo XVII:

Tampoco ha de cubrir con los ramos las Reliquias, ni las Imágenes, pues más devoción de verlas, que los ramos, y nunca conviene ocultarlas, aunque sea con pretexto de mayor ornato, sino que de tal manera lo ha de disponer todo, que sirva más de adorno que de embarazo (Fernández García 2001, 208).

Es verdad que en los concilios provinciales mexicanos no se especifica con precisión cómo deben usarse los adornos en los espacios eclesiásticos, no obstante, ya desde el primer concilio del año 1555 se advierte en el capítulo XXXV que la fábrica de las iglesias o monasterios debe tener licencia y autoridad para que cumplan con la decencia, honestidad y ornato que conviene a las cosas de Dios (Concilio I XXXV, 42). Asimismo, en el capítulo XXXIV se advierte que las

imágenes que no estén honesta o decentemente ataviadas especialmente en los altares y en procesión, “las hagan poner decentemente” (Concilio I XXXIV, 41-42). Pero ¿qué se consideraba decente, honesto o decoroso?

Juan Interián de Ayala (1656-1730) en su tratado *El pintor christiano, y erudito*, basado en los textos anteriores del teólogo Johannes Molanus (1533-1585), Gabriele Paleotti (1522-1597) y Francisco Pacheco (1564-1644), dedicó el primer libro a los errores que cometían los artistas. Recomendaba que las imágenes sagradas fueran realizadas siguiendo los preceptos de las nobles artes de la pintura y de la escultura, que tenían como primer propósito la imitación. Advertía enfático que no se permitiera hacer imágenes sagradas “a ciertos principiantes rudos, é ignorantes, y á otros pésimos Artífices, porque dignas de desprecio y ridículas que antes mueven a risa que a la piedad”. En este punto, tal como se dijo antes, los adornos y vestidos postizos disimulaban cualquier defecto o imperfección de la pieza y abonaban a la verisimilitud (Ayala, 1782, 9-12).

Pero, por otro lado, advertía la importancia de la decencia y la honestidad, tal como se especifica en el capítulo III del tratado de Interián de Ayala:

Está mandado, así por el Decreto de los Padres, que se congregaron en el Oriente en el Palacio del Emperador, que llamaron *Trulo*, como por el citado del Concilio de Trento; y últimamente por el Papa Urbano VIII. cuyas son las siguientes palabras: *Que en ninguna Iglesia, de qualquier modo que se entienda, ni en sus portadas, ó atrios, se expongan a la vista imágenes profanas, ni otras indecentes, y deshonestas* (Ayala 1782, 23).

Desde la reforma, la producción y adorno de las imágenes estuvo ligado a un concepto de moralidad promovido primero por el calvinista Zwinglio (1484-1531) y después retomado por la Iglesia tridentina. En este orden de ideas, un concepto por demás espinoso fue el *decorum* mencionado por teólogos y tratadistas. En el mundo hispánico el decoro estuvo principalmente asociado a las imágenes de devoción, donde se condenaba el ingrediente lascivo y fue en las figuras procesionales donde mayormente se reprendían las prácticas que sobrepasaban los límites de lo mundano. San Juan de la Cruz (1542-1591) veía en el ornato y el atavío de algunos altares nobles, más que auténtica religión, adornos de muñecas. (Palma Martínez-García Burgos 1988, 96). En otras palabras, a los ojos del santo de Ávila los adornos restaban sacralidad convirtiendo las cosas de Dios en meros objetos banales. En el plano artístico, sobre todo Pacheco concibió plenamente la idea del decoro como decencia, honestidad y propiedad: “las partes de la vergüenza, [son] no escandalizar ni desagradar; en lo cual consiste principalmente toda la fuerza del decoro” (Pacheco 1956, 279).

La Virgen de los Remedios de Cholula, identificada como imagen de conquista y fundación

Una de las representaciones más antiguas de la Virgen de los Remedios de Cholula se encuentra en el documento pictográfico conocido como el *Mapa de Cuauhtlanzinco* (llamado también Cuauhtlanzingo) o *Códice Campos*, que proviene del pueblo San Juan Cuauhtlanzinco, Puebla y fue pintado en óleo sobre papel europeo. Según los argumentos de Stephanie Wood fue realizado hasta mediados del siglo XVII porque algunos términos lingüísticos que aparecen en las glosas no se usaron antes de 1653. Otro argumento es que en la escena 22 se señala a Bernal Díaz del Castillo como historiador. El libro de del Castillo fue publicado hasta 1632 y su fama como historiador no fue hasta la mitad del siglo XVII, por lo tanto, es de suponer su realización entre 1650 y 1700. El tema principal corresponde a la alianza entre los indígenas de la localidad con los españoles para extender el cristianismo entre otros pueblos indígenas en 1519. Sin embargo, el propósito era la legitimación y reconocimiento de un linaje antiguo de la nobleza indígena y el derecho de propiedad de una comunidad. El Mapa originalmente contenía treinta y tres láminas, pero en algún momento fue dividido (Wood 2003, 8-81). En la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología se hallan resguardadas nueve láminas y una copia del códice completo que realizó Basilio Argil en agosto de 1892. Veintisiete láminas originales están en la Biblioteca de América Latina en la Universidad de Tulane.



Fig. 4. *Mapa de Cuauhtlanzinco*, lámina 7, autor no identificado, ca. 1750, Biblioteca de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Imagen digital dominio público.

En la lámina no. 7 del acervo de la Universidad de Tulane se advierte en la esquina superior derecha a la Virgen de los Remedios en su manifestación “iconofánica”, término acuñado por Jaime Cuadriello para designar la aparición prodigiosa de la santa persona en una realidad profana por medio de su efigie o trasunto (Cuadriello 2002, 64). En este caso, Nuestra Señora de los Remedios acompaña como *socia belli* a las fuerzas de conquista españolas que combaten a guerreros ataviados con pieles de jaguar y

van armados con arco y flechas (fig. 4). Entre un cúmulo de nubes se revela la presencia de la Virgen figurada como la escultura venerada en el santuario de Cholula. Aunque de manera simplificada, en esta pintura, dentro de un discurso de conquista tardío, se observa claramente a la santa imagen sobre su peana ataviada con vestido campaniforme de color rosado y manto azul, velo blanco y corona imperial (nótese que el velo va ceñido a la cabeza, lo que nos indica que aquí se

representa a la imagen ya devastada en su materialidad). En una mano sostiene el cetro y en la otra, al Niño Jesús que, también luce vestido, está coronado y lleva cetro. Cabe señalar que los atuendos solamente dejan al descubierto los rostros de Madre e Hijo y no es María en persona, sino la estatuilla vestida tal como se mostraba en su santuario. En esta representación simplificada y esquemática no se incluyeron los detalles de los ricos bordados del atuendo de la imagen porque no era el propósito principal de esta representación. Sin embargo, sí coinciden con los colores de la talla, brial rosado y manto azul. En otras palabras, la Virgen aparece mediante su trasunto dentro de un discurso fundacional regionalizado simbólicamente en el territorio de Cholula.

Note el lector que la efigie se aparece, en una elaboración discursiva anacrónica, fuera de su santuario para entrar en escena durante la batalla de conquista. En esta pintura, la imagen de los Remedios está ubicada precisamente junto al estandarte de guerra con las armas de la Corona, y es figura antagónica de la serpiente que baja del *Tlachihualtéptl*, quien comanda a los belicosos indígenas, y representa al dios Quetzalcóatl, que, a la vez, en el ideario cristiano es la personificación del pecado. Así pues, en este relato María en su trasunto de la Virgen del “Cerrito” se reconoce como la nueva Eva. Estos elementos iconográficos evocan la psicomaquia relatada en el Apocalipsis donde el bien se enfrenta y vence al mal, trasladada simbólicamente al espacio cholulteca donde luchan cristianos contra idólatras y la escultura adquiere en este discurso tardío la función de las vírgenes de conquista del siglo XVI.

En la lámina no. 18, a manera de desenlace, se mira con mayor claridad la misma efigie de la Virgen ataviada y dispuesta sobre su peana de plata en forma de nube, es llevada en andas por indígenas cristianizados como símbolo triunfal y se miran arriates de flores entre los procesionistas (fig. 5). En esta lámina claramente se menciona a la Virgen de los Remedios de Cholula como agente conquistador bajo la voluntad providencial. En esta construcción apologética, similar a la narrativa tlaxcalteca de alianza, los caciques cholultecas Cacalotl, Cencamatl y Sarmiento comandados por el señor Tepoztecatzin, se ven a sí mismos como aliados de los conquistadores que combaten con otros pueblos indígenas que se negaban a aceptar el cristianismo, tal como se indica en el manuscrito de los corpúsculos del padre Vicente Campos, quien tradujo las glosas del mapa del náhuatl al castellano en 1855:



Fig. 5. Mapa de Cuauhtlantzincó, lámina 18, autor no identificado, ca. 1750, Biblioteca de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Imagen digital dominio público.

Ella [Nuestra Señora de los Remedios de Cholula] es la misma que no pocas veces se dejaba ver en el aire y entre las nubes y nos ayudaba cuando teníamos necesidad de pelear; y convertir a la fe algún pueblo y cuando llegábamos a conseguirlo, en acción de gracias y para que su Hijo Santísimo bendijera a los nuevos creyentes, la sacábamos en procesión pública: entonces yo [Tepoztecatzin] mismo le formaba unos ramilletes de flores que se conducían delante de esta sacrosanta Imagen para honrarla cogía yo estas flores de una tierra que tengo y le puse el nombre de Acatopilan, porque esas flores, las destiné [sinc] exclusivamente para esta hermosa Virgen llamada por el señor Don Fernando Cortés, Marqués del Valle, la Virgen Conquistadora, la Virgen de los Remedios (Campos 1855, 421-423).

Finalmente, en la lámina no. 19 la santa efigie, acompañada por dos candelas, descansa sobre un altar cubierto de finos textiles y está enmarcada por un arco de flores; un tamborilero y trompeta de la milicia española pregonan y celebran su victoria. Recibe homenaje y veneración, tanto de conquistadores, como de la nobleza indígena, reconociéndola como fundadora y baluarte de las tierras de Cholula (fig. 6). Este altar improvisado funciona simbólicamente, como si se tratara de una ‘prefiguración’ de la ermita en la cúspide del *Tlachihualtéptl*, construida a la postre.



Fig. 6. Mapa de Cuauhtlantzinco, lámina 19, autor no identificado, ca. 1750, Biblioteca de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans. Imagen digital dominio público.

En este caso, el atuendo que esconde a la estatuilla de la Purísima, al igual que el Niño Jesús sobrepuesto, a la vez, la hermanaaba y la singularizaba con las principales imágenes de conquista en la Nueva España, asociadas con el marqués del Valle: Nuestra Señora de los Remedios de México y la Conquistadora de Puebla, ésta última también reconocida bajo el nominativo de los Remedios (Fallena 2014, 114-120). Ambas imágenes también se mostraban sobrevestidas con atuendo triangular y eran portadoras del Niño Jesús.

Así pues, en este códice se introdujo la milagrosa imagen del “Cerrito”, distinguida por sus vestidos como Virgen de los Remedios, dentro de una narrativa visual y textual que la asociaba plenamente como figura de fundación. Mediante una inversión del tiempo narrativo, el *Tlachihualtéptl* representado en el Mapa, anteriormente habitado por la serpiente Quetzalcóatl, actúa como topónimo de la nueva ciudad cristiana y es el lugar señalado por la divinidad para rendirle culto a la Madre de Dios que se develaba como patrona y protectora de los nuevos indígenas cristianizados. Como se puede apreciar, se trató de construir un discurso arcaizante

para relacionar el culto de Nuestra Señora de los Remedios del *Tlachihualtépel* con la conquista como un hecho providencial y a la vez, legitimar la nobleza del linaje del señor cholulteca Tepoztecatzin, que aquí aparece como primero en aceptar el bautismo y ser aliado de los conquistadores, como dueño originario y genuino de las tierras floridas de Acatopilan.

Ajuares y “verdaderos retratos”, manifestaciones afectivas de la fe

La costumbre de engalanar con ricos vestidos y alhajas a las imágenes devocionales proviene de la tradición europea de la Baja Edad Media, se popularizó principalmente en el siglo XVII y perduró en algunas partes hasta el siglo XIX (Andueza Pérez 2017, 12). A pesar de su origen europeo, los atuendos de las imágenes devocionales adquirieron al paso de los años características locales en el Nuevo Mundo, quedando relacionado el ornamento con el espacio geográfico y con las costumbres y gustos de sus habitantes. Sobre todo, fueron parte fundamental para reconocer una determinada devoción asociada dentro de las construcciones discursivas identitarias. Tal como argumentan José Luis Torres y Pedro Jaime Moreno de Soto: “con estos aderezos destinados a las imágenes devocionales con tratamiento de majestad divina la escultura se convierte en un soporte de elementos simbólicos” (Torres y Moreno de Soto 2015, 44).

Se sabe que en la Nueva España para finales del siglo XVI estaba muy arraigada la práctica de vestir a las imágenes religiosas, costumbre trasladada desde la metrópoli a los reinos de ultramar. Sin embargo, las autoridades eclesíásticas postridentinas no estaban muy de acuerdo con esa práctica, tal como se constata en el III Concilio provincial de México llevado a cabo en 1585:

Las imágenes que en lo sucesivo se construyan, si fuere posible, o sean pintadas, o si se hacen de escultura, sea de tal manera que de ninguna suerte se necesite adornarse con vestidos, y las que ya existieren actualmente tengan designadas sus vestiduras propias. Y si alguna persona secular prestare algunas ropas para el adorno de la imagen, y fuere ésta vestida con ellas, por el mismo hecho se apliquen a su culto. Y cuando fuere necesario vestir o adornar de cualquier modo a las imágenes, no se lleven para este efecto fuera de las iglesias’ (Concilio III libro 3 título XVIII cap. VIII, 209).

5 Agradezco a la Mtra. Namibia Rivera López y la Mtra. Julieta I. Martínez López por haber gestionado la digitalización del documento.

Huelga decir, que en España se conservan inventarios de los siglos XVI, XVII y XVIII que proporcionan evidencia de los lujosos vestidos y joyas que portaban algunas imágenes marianas de amplia devoción a pesar de que muchas autoridades eclesiásticas estaban abiertamente en contra (Pérez Morera, 2010, 44).

¿Desde cuándo se comenzó a vestir la imagen de Nuestra Señora de los Remedios de Cholula? Como evidencia más temprana está el ya mencionado testamento de Isabel Martínez de 1590 quien encomienda su alma a Dios y manifiesta su especial devoción a la Virgen del cerro: “Mando a Nuestra Señora de los Remedios un faldellín brocado guarnecido de oro y plata” (Reyes García 1973, 19).



Fig. 7. Frontispicio del *Sermón que en acción de gracias por la acertada detención en la Habana de esta última Flota, y su llegada Milagrosa á nuestros Puertos de Europa, haciendo de la Fiesta el Ramo del Comercio de España, se predicó en el Santuario de N. Señora de los Remedios*, grabado, autor no identificado, 1728. Colección Biblioteca de José María Lafragua, BUAP.

Se conserva en la biblioteca José María Lafragua en la ciudad de Puebla el sermón predicado a la Virgen de Cholula en su santuario por el R.P. fray Juan Domingo de Leoz para dar gracias por la protección de la flota y llegada milagrosa a puertos de Europa, publicado en 1728 y bajo el patrocinio del ramo del comercio de España.⁵ En efecto, para este tiempo la Virgen de los Remedios se consideraba especial protectora de embarcaciones por su poder de controlar el ímpetu de los mares. A manera de frontispicio está la imagen de la Virgen en un óvalo que le sirve de marco decorado con flores en las cuatro esquinas y un patrón de pequeños roleos embellece los márgenes, lo que enfatiza que se trata de una representación bidimensional que replica a la imagen de bulto (fig. 7). Sobre la peana de plata y decorada con hojas de acanto, la Virgen sostiene centro en la mano derecha y al Niño Jesús, en la izquierda. Ambos lucen corona imperial y de sus cabezas emanan resplandores.

Claramente se distingue que las figuras de la Virgen y el Niño llevan lujosos vestidos sobrepuestos cuyos adornos y bordados son representados con detalle. El rostro de la Virgen está rodeado por orla de fino encaje y en los puños lleva volantes, también de encaje. Sobresale el diseño floral dieciochesco del vestido de María que se adivina bordado en oro y plata, rematado con cordoncillo o galón. Sobre los hombros el manto la cubre añadiendo majestad a la Reina del Cielo. El primoroso atuendo del Niño hace juego con el de la Madre. Cabe hacer notar que los diminutos puntos y las líneas en el dibujo, aportan un sentido táctil a los atuendos, de esta manera se aprecia la variedad en los textiles. Además, mediante

este recurso se evoca la luminosidad del conjunto que hace referencia a la metáfora del sol, eje central del sermón, al igual que los pequeños soles antropomorfos que adornan las cuatro esquinas de los márgenes de la estampa. Mediante su relación con el texto, la imagen funciona como un objeto de meditación:

Todo se reduce al Sol, porque el Sol se reduce todo: Sonante lo llamó el Hebreo de vocal luz trae consonante al Mundo: Es su patria el Suelo y es obligación indispensable el mirar atento el campo Damasceno.

Así deja V. S. su Solar para subir a ser Sol a la voz del Monarca mayor, haciendo, que traducido nuestro Occaso en Oriente se vea sin desmayos, la desseada luz en su senda: en medio de estas brilla todo el acierto que tiene el juicio por centro, así solo puedo hallar quietud en su mismo movimiento (Leoz 1728, 4r).

Tenemos una estampa más tardía de 1850 donde está representada la figura de Cholula en su tabernáculo (fig. 8). De manera similar a la imagen del sermón de 1728, en esta estampa la pequeña estatuilla de la Virgen aparece engalanada con sus vestidos y corona imperial, al igual que el Niño Jesús, pero en este caso, la Virgen no lleva cetro y sostiene con ambas manos al Niño en su pecho. Un resplandor que asemeja a un sol radiante circunda la cabeza de María. La figura descansa sobre una peana, probablemente de plata. Según esta litografía, la peana es igual a la que se conserva actualmente. Sin embargo, no tiene la luna de plata y carece de la estructura con el orbe rodeado por la serpiente sobre la nube y el par de ángeles dorados. Esto nos hace sospechar que esos ornamentos no estaban puestos con la imagen al momento en que fue realizada la estampa, o bien, que no se consideraron prioritarios para su representación por alguna razón que desconocemos. Y al igual que en el códice, lleva la cabeza cubierta por un paño o velo, sin embargo, aquí sus vestidos están ricamente bordados y el manto le cubre los hombros cayendo por detrás en forma de triángulo hasta la altura de la base de la peana. Cabe suponer que los ricos vestidos representados en todo su detalle en esta estampa resaltaban el modo como se mostraba la santa imagen en su altar. Nótese que tanto el brial como el manto están profusamente decorado con motivos vegetales, pero el patrón es muy distinto a la imagen del sermón, previamente descrita, lo que indica que se trata de diferentes atuendos que responden a un cambio de gusto con relación a la época.



Fig. 8. *Nuestra Señora de los Remedios de Cholula*, autor no identificado, ca. 1850, litografía. Colección particular de Jaime Cuadriello.

A diferencia de la imagen del sermón, en esta composición, la imagen sagrada está resguardada en un tabernáculo al estilo neoclásico con cúpula en forma de campana y flanqueado por dos columnas de capiteles jónicos. Sobre el *domus* se observa al arcángel san Miguel con su faldellín ondeante que empuña la lanza cruciforme, dispuesto para matar a la bestia; aquí también se alude a la batalla celestial del Apocalipsis. A los lados de la cúpula dos angelitos músicos descansan sobre roleos fungiendo como custodios del tabernáculo. En el centro del entablamento se aprecia el monograma mariano coronado y resplandeciente. En la esquina derecha de la Virgen (izquierda del espectador) hay un florón con rosas. En la base del tabernáculo se lee “Nuestra Señora de los Remedios del cerro de Cholula”. Con esta inscripción, se identifica claramente que es la Virgen del “Cerrito” para no confundirla con otras imágenes de los Remedios y queda acentuado su carácter de “verdadero retrato”.

Sergi Doménech García indica que los “verdaderos retratos” son copias simbólicas de las imágenes *acheiroipoietas* o de aquellas consideradas con el *virtus* para obrar milagros (Doménech García 2011, 89-91), frecuentemente replicando la imagen de bulto en un formato bidimensional, ya sea en pintura o estampa (grabado). Llama la atención que el fondo es completamente indefinido, lo que permite que la imagen en su tabernáculo sea atemporal y no haga referencia a un sitio en particular, sino que ‘traslada’ el *locus* de lo sagrado a otro lugar gracias a la portabilidad de la estampa. De esta manera se otorga más importancia a la presencia de la Virgen, que “vive” y resplandece milagrosamente y que puede estar en cualquier parte.

Estas estampas, consideradas como “verdaderos retratos”, tuvieron una función prioritaria para difundir y fortalecer el culto ya que se obsequiaban o se heredaban y así se incrementaba la popularidad de los cultos por medio de la promoción de los mismos devotos. Y era precisamente con sus lujosos vestidos como circulaba y se insertaba en la mirada devota. La estampa también era un medio por el cual el peregrino rememoraba el momento en que estuvo en el santuario y funcionaba como un ‘*index*’ mnemotécnico que apuntaba al original y fijaba un momento en particular que había vivido. Tal como lo apunta Doménech García, estas estampas funcionaban como un “sustituto emocional”: el devoto podía pedir favores específicos por medio de la estampa, en su intimidad (en algún lugar de su hogar o traerla consigo todo el tiempo como el retrato del amado), aún estando lejos del santuario y de la imagen original, tal como la había visto ornamentada y vestida en el santuario (2001, 84).

En estos ejemplos se puede advertir que los atuendos y ornamentos eran parte sustancial de la imagen para reconocerse como “verdadero retrato”. Es importante señalar que precisamente el parecido de las copias con el original, aseguraba su

eficacia y en la estampa de la Virgen cholulteca y la similitud en estas estampas no apunta a la talla desprovista de sus vestidos y ornamentos sobrepuestos, sino a la figura engalanada y dispuesta como *Theotokos* y reina celestial, tal como se mostraba en su altar y era observada por los devotos que asistían al santuario. Por otro lado, hay que enfatizar que especialmente los atuendos y alhajas también gozaban de especial veneración por estar en contacto con la imagen milagrosa y contener sus exactas medidas.

Además, tal como lo ha apuntado David Morgan, los vestidos y ornamentos sobrepuestos eran un recurso efectista para que las imágenes de devoción en el culto popular fueran “más reales” (*more real*) al permitir la interacción física entre el devoto y el objeto de veneración. Las joyas y los textiles aportaban cierta ambigüedad a la escultura, que operaban entre la ficción y la realidad. De esta manera a la figura se le atribuía un papel activo, es decir, como si estuviera ‘dotada de vida’. Esta interacción se daba mediante la práctica de la oración, hablándoles, cambiándolas de lugar, vistiéndolas y modificando su apariencia cuando eran mostradas según el calendario litúrgico. Todas estas acciones eran una manera de incorporarlas a la vida cotidiana, hacerlas propias y de generar lazos afectivos (Morgan 1998, 50-51). En este sentido, la imagen es tratada ‘como persona’ y los obsequios y los ex votos forman parte del diálogo simbólico con el fin de expresar el fervor, pedir favores, como muestra de gratitud por los dones recibidos o como una manera de ‘comprometer’ a la santa persona a cumplir las demandas de sus devotos.

Desafortunadamente no se conservan documentos en los cuales se describa cómo era la ceremonia de cambio de vestidos de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios de Cholula en el pasado. No obstante, en la actualidad la efigie de la Virgen de Cholula se muda de ropa en una ceremonia nocturna que tiene lugar en el interior del camarín de la Virgen en la parte posterior del altar, lo que facilita que la figura sea extraída de su hornacina por una puertecilla trasera que siempre permanece cerrada con llave. En esta ceremonia solamente pueden asistir la mayordoma (esposa del mayordomo en turno), que tiene bajo su custodia la llave de la hornacina, sus hijas solteras y el párroco. Durante todo el proceso se reza interrumpidamente el Ave María. Solamente ellas tienen permitido tocar los vestidos y ornamentos de la imagen.

La señora Honoria Cocone comentó que antes de iniciar el cambio de atuendos de la Santísima imagen, primero había que preguntarle qué prendas prefiere para la ocasión. Si la Virgen está de acuerdo con la indumentaria, es muy fácil vestirla, en caso contrario, “todo se atora y se vuelve imposible”. Cada vez que se le quita una prenda, la mayordoma tiene que pedir autorización a la imagen. También explicó que la Virgen expresa su desaprobación con un cambio de gesto o de coloración

en su rostro, en otras palabras, la imagen trasciende su calidad de materia inerte y se le reconocen comportamientos “como si estuviera viva” (Freedberg 1992, 45-46). En consideración a lo anterior, puede suponerse que también en el pasado, el cambio de ajuar permitía que existiera una interacción directa y performativa con el objeto de devoción, favoreciendo así los lazos afectivos y que la imagen se concibiera, hasta cierto punto, como si fuera la persona de la Virgen en una suerte de sustitución simbólica. De esta manera la efigie gozaba de agencia social y recibía un tratamiento como si se tratara de su prototipo (Gell 1998, 7-26).

Durante esta ceremonia de cambio de ropa se respetan una serie de reglas del decoro y pudor de la imagen: la imagen sólo puede ser vista por mujeres y tocada por manos femeninas autorizadas. Tal como explicó la mayordoma, ninguna persona de reputación dudosa o con malas intenciones puede acercarse a su camarín. De esta manera se establece un código de conducta moral que define el comportamiento aceptado por la comunidad y condena todo aquello que vaya en contra de ese sistema de valores. Por lo tanto, la calidad moral normada por la comunidad es requisito indispensable para merecer el privilegio de tener contacto directo con la santa imagen.

A pesar de la gran brecha temporal, las prácticas actuales coinciden en muchos aspectos con aquellas del siglo XVII y XVIII. Contamos con algunos ejemplos, al otro lado del Atlántico: fray Diego Henríquez en su obra escrita en 1714 refirió lo siguiente respecto a la veneración de la imagen de piedra de Nuestra señora de la Nieves de la Palma en Canarias:

Para complemento de su culto tiene esta Venerable Imagen muy decentes vestidos de los distintos colores que usa la Iglesia en los diversos tiempos y festividades del año (porque se viste aunque es de escultura entera) y todo adorno del templo; doceles, y alhajas de plata (Henríquez 2014, 98).

Respecto al cambio de ropa de esta imagen canaria, era costumbre que fuese vestida por manos femeninas, oculta y velada para cualquier otra mirada. A este respecto, Henríquez relataba que don Pedro Escobar Pereira trajo de España tela para confeccionarle un vestido a la santa imagen Virgen de las Nieves, la bajaron de su nicho para mudarle de atuendo frente a una comitiva de varios asistentes. Al comenzar las mujeres a despojarla de su vestido, la imagen “torció el rostro hacia un lado”, que se entendió por los asombrados concurrentes como efecto del “virgíneo pudor”, porque la imagen no gustaba de despojarse de sus ropas en la presencia de hombres (Henríquez 2014, 106). Se sabe que del ajuar de la Virgen de la Nieves se encargaban ermitañas o santeras, pero con el paso del tiempo la

tarea de vestir se trasladó a las esposas de los mayordomos. Después de 1684 las mujeres a cargo del camarín pasaron a convertirse oficialmente en “camareras” de la Virgen y, al igual que en el caso de la imagen cholulteca, solamente se permitía este privilegio a mujeres “de virtud reconocida y respetables canas que solían ser esposas de los mayordomos” (Pérez Morera 2010, 42-43).

La señora Honoria Cocone detalló que la única prenda que puede tocar directamente a la imagen de la Virgen cholulteca es un refajo de lino hecho a mano por personas de muy buena conducta. Al quitar todos los vestidos durante la ceremonia del cambio de ropa, la imagen solamente queda con esta prenda interior. Hay que resaltar que la imagen, a pesar de estar vestida en su talla, nunca queda desprovista de este refajo que siempre la cubre para resguardar su pudor. Esta prenda de lino funge simbólicamente como corporal litúrgico, equiparando así la imagen con vaso sagrado. En efecto, en el tercer concilio provincial de México se especifica que:

Por lo mismo, establece y manda este sínodo, según lo decretado por el concilio de Trento, que en todas las catedrales y parroquias de este arzobispado y provincia donde debe reservarse la eucaristía, se designe un lugar, y en él se coloque un tabernáculo bien adornado y cerrado con llave, en que halla una ara consagrada cubierta con corporales, y sobre ella se coloque una custodia o copón de oro y plata, que contenga y guarde envuelto en corporales de lino el santísimo sacramento de la eucaristía (Concilio III libro 3 título XVII cap. I, 204).

Según Paulina Gámez Martínez, especialista en indumentaria virreinal, el lino desde la antigüedad era considerado un material puro y capaz de absorber todas las impurezas (espirituales y corporales), y por eso se usaba para confeccionar prendas litúrgicas o prendas interiores para evitar ensuciarse o contagiarse de enfermedades, hecho que queda asentado en las palabras de la Biblia: en el *Éxodo* Yavhé le ordena a Moisés la manera en que deben confeccionarse las prendas de Aarón y de sus hijos cuando estuvieran vestidos de sacerdotes:

Tejerás la túnica con lino fino; harás también la tiara de lino fino, y la faja con brocado (Ex 28:39 BJ).

Hazles también calzones de lino, para cubrir su desnudez desde la cintura hasta los muslos. Aarón y sus hijos los llevarán al entrar en la Tienda del Encuentro, o al acercarse al altar para officiar en el Santuario, para que no incurran en culpa y mueran. Decreto perpetuo será éste para él y su posteridad (Ex 28:42-43 BJ).

En el Apocalipsis de Juan hay una alusión al lino como vestimenta de la esposa del Cordero y que alude a la pureza y santidad de la novia:

Alegrémonos y regocijémonos y démosle gloria, porque han llegado las bodas del Cordero, y su Esposa se ha engalanado. Y se le ha concedido vestirse de lino deslumbrante de blancura - el lino son las buenas acciones de los santos (Ap 19:7-8 BJ).

Es de suponer que los vestidos que portaba (y aún porta) la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, correspondían a la ocasión y con el gusto de la época, al igual que sucedía con los atuendos de los patricios de la ciudad. Esto permitía que visiblemente la Virgen ostentara el más alto rango social, no solamente celeste, sino también, adecuado a las costumbres impuestas por las élites. En el protocolo de la fiesta el atuendo cobraba gran importancia para situar a cada quien en el estamento social que le correspondía según la construcción del imaginario colectivo. Por ejemplo, para la fiesta del Pendón se les requería a los indígenas que se vistiesen “a la usanza”, como en su gentilidad, tal como se puede apreciar en los indígenas representados en el *Mapa de Cuahltlanzinco*: los caciques portan tilma anudada al hombro, vistosos tocados de pluma y calzón de encaje, y las cacicas lucen enredo del cabello con cintas de colores y visten huipiles finamente labrados y decorados con listones de seda. Asimismo, los ornamentos y mejores galas de la imagen se mostraban especialmente durante las celebraciones, procesiones o cuando visitaba a otros centros religiosos. Así, se evidenciaba en el ámbito público los estamentos sociales a partir del valor de lo donado y se hacía gala de la riqueza del santuario y de la ciudad, porque en la imagen patronal como metonimia de la *civitas*, al menos en el discurso, estaban reflejados todos sus miembros. Así pues, durante la fiesta los atuendos de la Virgen formaban parte de una compleja retórica simbólica (Sigaut 2015, 2019).

No quedan registros sobre los vestidos donados a Nuestra Señora de los Remedios en tiempos virreinales, sin embargo, tenemos algunas donaciones de indumentaria y joyas a la imagen de la Virgen de la Asunción, patrona de la ciudad vecina de Tlaxcala, al igual que de la Virgen de la Defensa cuyo culto se rendía en la capilla del Tercer Orden en el convento de San Francisco en Tlaxcala. Esta información nos puede dar una idea cercana sobre los valiosos ajueres que pudo haber tenido la imagen del *Tlachihuatépetl* en el siglo XVIII.

En el libro de cuentas del convento de San Francisco de Tlaxcala, en la sección de “argumentos del tercer orden” para el año 1758 se asienta lo siguiente:

La Señora Doña Cathalina Fernández de Sylva dio para gargantilla y pulseras de la Santísima Virgen una pulsera de perlas y sobraron de la misma pulsera y la tubo de costo 20 p[esos] y V002 [tomines].

Las hermanas consiliarias dieron para adorno y culto de la Santísima Virgen doce pares de ramilletes de flores de mano de género que les tubieron de costo V012 [tomines].

A Nuestra Señora de la Defensa que se venera en el altar mayor del tercer orden dio una señora un manto o capa de lustrina de campo azul con ramos y flores de plata brisada de la moda forrada de capichola nacar con una punta de plata de ancho de ilados finos al ayre del vedor y otra puntita de plata fina de un dedo incertada en el manto tuvo de costo V07p [tomines] (APSJT 1758, 5).

En estas descripciones llaman la atención los lujos y atractivos materiales que se usaban para los ajueres de las imágenes marianas, donados principalmente por mujeres devotas. Además del oro, la plata y las piedras preciosas, los vestidos se confeccionaban en ricos textiles como la lustrina que era una tela vistosa tejida de seda con oro o plata empleada principalmente para los ornamentos de las iglesias.

Reflexiones finales

Para concluir, hay que señalar la paradoja que surgía en el vestido y ornamento de las imágenes religiosas. La ornamentación y vestidos de las imágenes implicaba invariablemente una tensión entre fuerzas contrapuestas: magnificar el carisma de la imagen o, en el polo opuesto, banalizarla y atentar contra el decoro, provocando escándalo y desagrado. Hay que agregar que no siempre coincidían los gustos y prácticas de la de la piedad popular con los conceptos de las élites eclesiásticas y con los tratadista del arte. La orientación sensual de los adornos perjudicaba cualquier reflexión racional o espiritual, tal como lo apunta Palma Martínez-Burgos García:

El reconocimiento de cuanto más bella sea, más se estimulan los sentidos, se convierte en un arma de doble filo y pone sobre la mesa las dos posturas enfrentadas entre las que se debate la propia Iglesia. Por un lado, la noción neoplatónica, defendida por algunos sectores escolásticos afirma que la forma más elevada de la belleza es la puramente espiritual y por lo tanto está alejada de lo material y terrenal y en nada puede perjudicar. Por otro, aquellos que creen que la belleza en la imagen envilece corrompe y confunde (Vizueté y Martínez-Burgos García 2000, 2017).

En efecto, las autoridades locales en la Nueva España se mostraron ambiguas respecto a estas prácticas, algunos criticaban los excesos como atentados al decoro y al buen gusto. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de algunos sectores de la Iglesia por evitar los abusos y despilfarros, durante los siglos XVII y XVIII, tal

como consta en la reiterada prohibición de vestir las esculturas en los concilios y cartas pastorales, continuaron estas arraigadas costumbres. En la dedicación de la catedral metropolitana de México en 1666 y en las pinturas de las procesiones se advierte claramente que en la Nueva España continuó el gusto por ornamentar y vestir lujosamente a las imágenes. Por ejemplo, se sabe que en 1667 llegaron en la nao de China doce piezas de seda para una imagen de Jesús Nazareno y se mandaron hacer un par de ángeles vestidos de tela para la procesión del Tránsito de 1683 que costaron seis mil pesos (Robles 1853, 332 y 367).

No hay que olvidar que, a pesar de los altos costos y múltiples esfuerzos, inclusive pleitos y disgustos, las acciones de confeccionar los trajes, de vestir y enjorar a las imágenes, al igual que la organización de las fiestas, donde se elaboran sorprendentes portadas y tapetes de flores, eran –y siguen siendo– prácticas que implican cohesión social y valores de identidad. De esta manera se demuestran la fe y los afectos, asimismo, los devotos se ven reflejados en su figura patronal por medio de la cual se materializan los anhelos y de la comunidad personificada en su figura patronal. Por ello, son costumbres que se renuevan generación tras generación. El padre Francisco J. Hernández recopiló en 1915 las tradiciones entrevistando a los habitantes ancianos de Cholula. En su manuscrito se dice que desde mucho tiempo atrás la santa imagen de la Virgen de los Remedios se bajaba vestida y enjoyada una vez al año a la ciudad de Cholula con el propósito de traer las lluvias y asegurar las cosechas. A esta festividad, que aún se celebra el primer domingo después de la Ascensión de Jesús entre mayo y junio, se le conoce como la “Fiesta de labradores y pobres” durante esta segunda semana podían participar indios y mestizos (Hernández 1909-1915, 160-161).

Tal como se vio en este estudio, durante el proceso de largo aliento de la biografía de la imagen, los atuendos y ornamentos han sido esenciales para conceder de agencia activa a la figura de la Virgen del “Cerrito”. Los elaborados vestidos y resplandecientes joyas revelan a la Reina celestial y madre de Dios en toda su grandeza, quien es reconocida como protectora de los habitantes de Cholula y es obsequiada por peregrinos que la visitan año con año para agradecer sus bendiciones. Pero paradójicamente, bajo esos vistosos ajuares se oculta la dimensión material y llana de la pequeña talla de la Purísima Concepción, que se decidió mutilar principalmente con la intención de ser mostrada y venerada como si estuviera ‘dotada de vida’.

Fuentes documentales

ABNA (Archivo de la Biblioteca Nacional de Antropología). Campos, Vicente. “Corpúsculos de Vicente Campos”, Microfichas, Exp. 201.

APSJT (Archivo parroquial de San José de Tlaxcala). “Argumentos hechos por el Tercer Orden para el año 1758”, sección disciplinar, serie de cuentas, libro de gastos del convento de la Asunción de 1736 a 1790.

APSPC (Archivo parroquial de San Pedro Cholula). Hernández, Francisco J. “Historia de Cholula”. Archivo parroquial de San Pedro Cholula. (sin número de clasificación), 1909-1915.

Bibliografía

Alberti, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999.

Andueza Pérez, Alicia. *El arte al servicio del esplendor de la liturgia. El bordado y los ornamentos sagrados en Navarra. Siglos XVI-XVIII*. Pamplona: Nafarroako Gobernua/Gobierno de Navarra, 2017.

Ayala de, Interián. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: D. Joachin Ibarra, 1782.

Cisneros, Luis de. *Historia del principio, origen, progresos y venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios extramuros de México*. Zamora: Colegio de Michoacán, 1999.

Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la Lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez impresor del rey, 1611.

Cuadriello, Jaime. *El obrador trinitario. El divino pintor. La creación de María Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo de Historia de Monterrey, 2002.

Díaz Cayeros, Patricia. “Imágenes de culto y vestimenta en la escultura novohispana”. *Imagen Brasileira* 7 (2013): 173-185.

Doménech García, Sergi. “Función y discurso de la imagen de devoción en Nueva España. Los ‘verdaderos retratos’ marianos como imágenes de sustitución afectiva”. *Tiempos de América, Revista de historia, Cultura y Territorio* 18 (2011): 77-94.

----- . “Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia”. En *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, editado por Rafael García Mahiques et al., Vol. 1, 563-580. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2008.

Fallena, Denise. “La imagen de María: Simbolización de conquista y fundación en los Valles de Puebla-Tlaxcala: La Conquistadora de Puebla, la Virgen Asunción de Tlaxcala y Nuestra Señora de los Remedios”. Tesis doctoral FFyL-UNAM, 2014.

Fernández García, Ricardo. “‘Veneramos lo que vemos para arder en lo que creemos’: El obispo Palafox García y las sacras imágenes.” En *Juan de Palafox y Mendoza: imagen y discurso de la cultura novohispana*, coordinado por José Pascual Buxó, 155-221. México: IIB-UNAM, 2002.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1992.

Gell, Alfred. *Art and Agency: an Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon, 1998.

Gonzalbo, Pilar. “De la penuria y el lujo e la Nueva España. Siglos XVI-XVIII”. *Revista de Las Indias* 56, no. 206 (enero-abril 1996): 49-74.

Henríquez, Diego y Víctor Macías (transcriptor del manuscrito). *Verdadera Fortuna de las Canarias y breve noticia de la milagrosa Imagen de Ntra. Señora del Pino de la Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Gran Canaria, Universidad de las Palmas de la Gran Canaria, 2014.

Kopytoff, Igor. “La biografía de las cosas. La mercantilización como proceso”. En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 89-122. México: CONACULTA, Grijalbo, 1991.

Krüger, Klaus. “Authenticity and Fiction: On the Pictorial Construction of Inner Presence in Early Modern Italy”. En *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*, editado por L. Reindert, 37-69WS. Atlanta: Emory University Press Brepols, 2007.

Leoz de, Juan Domingo. *Sermon, que en accion de gracias por la acertada detencion en la Habana de esta ultima flota, y su llegada milagrosa â nuestros Puertos de la Europa [...]*. México: Joseph de Hogal, 1728.

López-Cano, María del Pilar (coordinadora). *Concilios provinciales mexicanos. Época colonial*. México: IIH-UNAM, 2014.

Martínez-Burgos García, Palma. "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística". *Revista de la facultad de Geografía e Historia* 2 (1988): 91-102.

----- . "La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca". *Pedro de Mena y su época, Simposio Nacional, Granada, Málaga, 1989*, 149-162. Granada: Junta de Andalucía/Consejería de Cultura, 1990.

Mendieta de, Jerónimo. *Historia eclesiástica indiana*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2007.

Morgan, David. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images*. Los Ángeles: California University Press, 1998.

Obras del Ilustrissimo, Excelentissimo y Venerable Siervo de Dios, Don Juan de Palafox y Mendoza de los Supremos Consejos de Indias, y Aragón, Obispo de la Puebla de los Angeles, y de Osma, Arzobispo Electo de Megico, Virrey, y Capitan General de Nueva España. Tomo III. Parte I. Madrid: Imprenta de don Gabriel Ramírez 1762.

Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura*. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638. Vol I. Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1956.

Pérez Morera, Jesús. "Imperial Señora Nuestra: El vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves". *María, y es la nieve de su nieve: favor, esmalte y matiz*, catálogo de exposición, 39-73. Santa Cruz de Tenerife: Publicaciones de la Caja General de Ahorros, 2010.

Reyes García, Cayetano. *Índice de extractos de los protocolos de la notaría de Cholula (1590-1600)*. México: INAH, 1973.

Robles, Antonio. *Sucesos notables, Colección Documentos para la historia de Méjico*, tomo II. Méjico: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

Sigaut, Nelly. "La presencia del virrey en las fiestas de Nueva España". En *Entre la solemnidad y el regocijo. Fiestas, Devociones y religiosidad en Nueva España y el mundo hispánico*, coordinado por Rafael Castaleda García y Rosa Alicia Pérez Luque, 211-232. México: Colegio de Michoacán A.C/Centro de Investigaciones y Estudios en antropología social, 2015.

Torres, José Luis, Pedro Jaime Moreno de Soto. *A la imagen y semejanza. Escultura de pequeño formato en el patrimonio artístico de Osuna*. Osuna: Colegiata de Nuestra Señora de la Asunción de Osuna, 2015.

Taylor, William. *Theater of a thousand wonders: A history of miraculous images and shrines in New Spain*. Nueva York: Cambridge University Press, 2016.

Vega Ramos, María José. *El secreto artificio. Marianolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*. Madrid: Universidad de Extremadura, Imprenta Aguirre, 1992.

Vizuite, J. Carlos and Palma Martínez-Burgos García. *Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, 2000.

Wood, Stephanie. *Transcending Conquest, Nahua Views of Spanish Colonial Mexico*. Oklahoma: Oklahoma University Press, 2003.

Internet

BJ Biblia Jerusalén, traducción al español. <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/Biblia-de-Jerusalen>