

El beso de Judas en el santuario de Jesús Nazareno

◆
GUSTAVO CURIEL

Rara, inusitada y peregrina joya del arte virreinal es, sin duda alguna, el famoso santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Guanajuato. Enclavado en la desolación, rodeado de punzantes y agrestes mezquites, cardos, huizaches y tunales, son sus acompañantes diarios, los ventarrones, el polvo y la extrema pobreza. En medio de todo esto se yergue la construcción barroca —situada encima de los ojos de agua de los antiguos manantiales de Aguascalientes—, atiborrada de laberínticos añadidos policromados, donde el *horror vacui* es regla a seguir en el diseño decorativo. No hay, pues, en el interior del santuario un solo espacio que no exorne un intrincado y sugerente programa simbólico de pintura mural.

El barroco conjunto de Jesús Nazareno y su polvoriento caserío rompen su habitual silencio ancestral cada vez que llegan a ellos, en fugaz visita, las tandas de peregrinos (hombres y mujeres, por separado), procedentes de todas partes de la República, con el objeto de ingresar a la exitosa casa de ejercicios espirituales, para salir purificados una semana después. Es entonces cuando los cilicios, los azotes, las coronas de espinas, las terribles llagas por cortaduras a mitad de los pechos de los hombres, los vestidos de novia de las mujeres ya limpias de pecado, la recia palabra de los guías espirituales, los celadores, el tormento, los gemidos, los cantos y las plegarias a Dios y la Virgen, la penitencia y el arrepentimiento, hacen su aparición en este olvidado, silente y mágico rincón del Bajío mexicano, para volverse bullicio, algarabía y fiesta de perdón. Los pocos metros de calle principal y su irregular plaza son durante estos días pingüe feria comercial de multitud de baratijas religiosas e inimaginables implementos para provocar el dolor físico.

La fábrica material del conjunto religioso fue comenzada en 1740 a instancias del padre Luis Felipe Neri de Alfaro, singular sacerdote oratoriano que dejó el cómodo, culto e ilustrado colegio de San Felipe Neri de San Miguel el Grande para irse a probar suerte como asceta a los pelados montes de Aguascalientes, a dos y media leguas de la famosa villa de españoles. Esto con la finalidad de propagar en otrora tierras de guachihiles, guamares, tepehuanes, copuces y otomíes el culto por la Pasión

y Muerte del Salvador, vía eficaz —según sus postulados— para la salvación de indios pecadores. Hay que destacar que la decoración del santuario —donde abundan multitud de escenas pintadas sobre el martirio y muerte de Cristo— fue producto de su intelecto y particular visión religiosa; lo mismo que los metros y metros de poesía que acompañan a las terribles escenas didáctico-decorativas, que las explican y que otorgan un especial sentido de reflexión sobre la muerte. Místico, eremita, visionario y poeta, el padre Alfaro hizo de la redención de pecadores su empresa de vida en un templo que construyó y decoró con su caudal. Cabe advertir que el religioso empleó casi cuarenta años en consolidar su mística utopía. Otra devoción que promovió este notable oratoriano, misma que fue constantemente representada en las paredes y las bóvedas del complejo religioso de Atotonilco, fue el novedoso culto —en su momento— por los corazones de Cristo y de María, devoción impulsada en su origen por los miembros de la Compañía de Jesús. De tal manera, las dos devociones promovidas por el padre Alfaro (la Pasión y el culto por los corazones dolientes de Jesús y María) fueron, a no dudar, preclaro ejemplo de la consolidación en América de los postulados contrarreformistas, que pregonaban el extensivo uso de las imágenes religiosas con un fin aleccionador. Las armas que usó el oratoriano en Atotonilco para limpiar del pecado a los indios fueron su propia voz, los textos poéticos que preparó y las imágenes pintadas que mandó colocar a lo largo y ancho de los muros y techumbres del santuario y capillas adyacentes. Los tres medios de persuasión funcionaron en conjunción armónica.

Según la tradición católica uno de los momentos clave dentro del cielo de la Pasión es el pasaje conocido como *El beso de Judas*. Este acontecimiento, debe precisarse, es el consecuente de la *Oración en el Huerto de Getsemaní* o de los Olivos (que da inicio a los acontecimientos pasionarios), y el antecedente, propiamente dicho, de la prisión, tormento y muerte del Salvador. Con el desleal acto del beso fingido por amor, el fementido apóstol Judas Iscariote entregó a su Maestro a los hombres, hecho que desata los acontecimientos de la Pasión, mismos que se suceden uno a

uno, como cadena de oprobios en la persona de Jesús, para culminar con la Muerte y Resurrección de Cristo. De ahí su capital importancia en la secuencia cristológica de Pasión de este infausto beso ofrecido con prodición.

Dado que el padre Alfaro hizo contar en el santuario de Atotonilco todos y cada uno de los momentos de la Pasión, *El beso de Judas* aparece pintado en la parte más oriente del primer tramo de bóveda del seudonártex que antecede a la nave de la iglesia de Jesús Nazareno (ca. 1763). Es necesario aclarar que este pasaje fue poco representado en el arte colonial. Conozco solamente otras dos pinturas con el mismo tema. Una, producto del pincel de Gabriel José de Ovalle, que se custodia en el zacatecano colegio de *Propaganda Fide* en Guadalupe, y un cuadro anónimo de las colecciones de pintura del Museo de las Intervenciones de Churubusco; ambas fechadas en el siglo XVIII.

Ahora bien, el tema de *El beso de Judas* entraña en su significación más profunda el negativo concepto de la traición humana. De ahí que los católicos identifiquen a esta acción de Judas Iscariote (el apóstol desleal), con el pago de las treinta monedas por las que se vendió al Salvador a la frágil ley de los hombres, con la locura y el suicidio del apóstol no deseado, con el poder que se otorga al demonio sobre la humanidad para mal aconsejarla y torcerla, etcétera. Tal vez debido a la negativa carga conferida al pasaje y al hecho de que sean dos hombres los que se besan responde la escasez de la escena en la pintura virreinal. Habrá que esperar otros aires y otros tiempos para que en el arte de nuestro país se trate el tema del beso con deleite, erotismo, sensualidad o pasión.

Los tres sinópticos (Mateo, Marcos y Lucas) narran en sus Evangelios de la Biblia este singular pasaje. Los tres textos que informan sobre el suceso que aquí se analiza son muy parecidos entre sí; se siguen casi a la letra. A continuación se transcribe el que consigna san Marcos con el objeto de conocer la información literaria que nutrió a la escena en estudio.

Todavía estaba hablando [Jesús], cuando llegó Judas, uno de los Doce, acompañado de un grupo numeroso con espadas y palos, de parte de los sumos sacerdotes y los ancianos del pueblo. El que le iba a entregar les había dado esta señal: "Aquel a quien yo dé un beso, ese es; prendedle." Y al instante se acercó a Jesús y le dijo: "¡Salve Rabbí!", y le besó. Jesús le dijo: "Amigo, ¿a lo que estás aquí!" Entonces aquellos se adelantaron, echaron mano a Jesús y le prendieron (*Mateo*, 26: 47-50).

San Lucas agrega por su parte como novedad en la descripción de este suceso: "¡Judas, con un beso entregas al Hijo del Hombre!" (*Lucas*, 22: 48). Si se observa con cuidado el sentido de las palabras que san Lucas pone en boca de Jesús se caerá en cuenta de que para la tradición judaica el beso no tenía el aspecto negativo de traición (Jesús se extraña sobremanera que con un beso se le entregue) Es apartir de los textos de los tres evangelistas que se identificó al acto de besar con los bajos y terribles instintos de la traición; actitud negativa que prevalecerá en el cristianismo y su arte.



El beso de Judas, santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato

Ahora bien, Luis Felipe Neri de Alfaro echó mano para la realización de su monumental empresa decorativa en el santuario de Jesús Nazareno del pintor (tal vez de ascendencia mulata) Miguel Antonio Martínez de Pocasangre. Artista de grandes vuelos, aún no estudiado, fue, al parecer, el iniciador de una importante escuela de pintura mural (parietal y de lienzos de carácter monumental) que se desarrollará principalmente en la zona de San Miguel el Grande y sus alrededores. Los también desconocidos Juan Baltasar Gómez y José Baltasar Gómez serían entonces los continuadores de esa tradición muralística local; la obra pictórica de estos dos artistas, sin lugar a dudas familiares, se localiza en la iglesia de la Tercera Orden, en la parroquia, en el templo de San Juan de Dios y en la iglesia de San Antonio de la Casa Colorada, de la población de San Miguel de Allende.

El monumental programa mural ejecutado por Martínez de Pocasangre está pintado al temple; hay algunas partes terriblemente alteradas por retoques tardíos, realizados al óleo. Las ricas composiciones son alarde de la forma en que los pintores novohispanos, junto con los directores intelectuales que crearon los programas didácticos, reciclaron los grabados europeos, adaptándolos a una nueva realidad, la americana (en este caso los muros y las bóvedas de un santuario en medio de los huizachales y mezquitales en el Bajío novohispano). Vale la pena hacer notar que las imágenes que informan y sirven de fuente de inspiración a las pinturas del ciclo de la Pasión de Martínez de Pocasangre son los grabados que realizaron los hermanos Wiericx para ilustrar la *Evangelicae Historiae Imagines* (*Imágenes de la historia evangélica*), celebrísima obra del jesuita, nacido en Mallorca, Jerónimo Nadal. Este texto y los múltiples y maravillosos grabados fueron publicados en la ciudad de Amberes, en 1593. Se observa entonces cómo el padre Alfaro y Martínez de Pocasangre adaptaron los antiguos grabados a sus fines didáctico-religiosos al desplegarlos a otra escala en el santuario de Atotonilco, les dieron un nuevo tiempo de función y los llenaron de color. Las principales novedades son: la readaptación de las imágenes para un nuevo ámbito y público, la nueva puesta en escena y la proliferación de motivos derivados de la rocalla francesa; es decir, artista y director intelectual transformaron a los

viejos pero eficientes grabados manieristas en imágenes barrocas llenas de color y rocalla dieciochesca.

Ahora bien, la escena que motiva estas líneas se dispone —como ya se advirtió— sobre un gran espacio triangular que genera el terceleto oriental de la primera bóveda de arista del aumento que sufrió la nave original. El sitio elegido para desplegar a la escena de *El beso de Judas* es primordial dentro del conjunto, puesto que es una de las primeras pinturas que observa el espectador al ingresar al templo. El mensaje a transmitir no es complejo y puede resumirse en pocas palabras: traición y, en consecuencia, tormento y muerte. Ésta es la carga simbólica que ha dado el arte occidental a la escena del *Beso*, misma que el padre Alfaro y Martínez de Pocasangre supieron explotar —como ya se ha visto— al retomarla para sus fines religiosos y artísticos contrarreformistas.

En la parte central de la pintura aparecen representados Jesús y Judas Iscariote; este último abrazándolo y dispuesto a besarlo. Es interesante hacer notar que sobre las espaldas del apóstol traidor se dispuso a la figura de un demonio, que adopta la anatomía de un simio (es la *Simia Dei* que registra el cronista franciscano Gerónimo de Mendieta). El maligno ser se prende a Judas tomándole con sus garras por el pelo de la nuca; es decir, se sitúa cerca de sus oídos para mal aconsejarle. Acompañan a Jesús en la escena los once apóstoles restantes (algunos de ellos muy esquematizados), en tanto que del lado en que fue pintada la imagen de Judas Iscariote se incluyeron las figuras que conforman al ejército del sanedrín, las cuales portan rico aparato militar compuesto de corazas, cascos, espadas y calzas. Algunos de ellos llevan cadenas para prender al Mesías. La escena se rige por las leyes de la más estricta estereotomía, tanto en la disposición en que fueron colocadas las figuras principales y los grupos que la componen, como por su maniqueo simbolismo implícito. A la derecha de Jesús aparece representado lo positivo, lo bueno (son las figuras de los apóstoles), en tanto que a la izquierda Martínez de Pocasangre colocó a Judas y su tropa como vivas encarnaciones del mal; todos los integrantes de este último grupo se hallan bajo la tutela del demonio-simio.

En lo tocante al colorido, cabe decir que éste es más bien pobre aunque bien balanceado. La paleta de Martínez de Pocasangre, si bien reducida, gusta de experimentar con las gradaciones tonales, a la vez que satura al máximo los colores, con el objeto de propiciar ricos y violentos contrastes. Así, la escena de los apóstoles es luminosa, contiene más luz; en cambio, la parte de simbolismo negativo utiliza como recurso plástico de gran dramatismo el contraste de los colores más oscuros y la saturación total de los pigmentos.

El discurso pintura-texto (ya se ha hecho mención de que el padre Alfaro compuso los poemas que acompañan a las imágenes) aparece por todos los espacios del santuario. Se puede decir que no hay escena o imagen pintada que no tenga relación con un poema, quintilla, octava, soneto, décima o sentencia latina escrita. Transcribo aquí, por primera vez, el que explica y da sentido a la escena de *El beso de Judas*. Se trata de una bella octava, característica de la poesía barrocanovohispana.

Estando ya en la Oración
viene el amigo fingido

y besándolo atrevido
lo entrega sin compasión
vánlese [sic] de esta ocasión
los Judíos para amarrarlo
y defiende mi JESÚS
a su sacro Apostolado

Hacen contraparte y complementan a la representación del *Beso* otras tres pinturas situadas en los restantes terceletos. El discurso narrativo inicia con la despedida que se supone tuvo Jesús con su Madre antes de la Pasión (de la cual recibe la bendición), tema apócrifo que no encuentra sustento en los evangelios canónicos. En seguida aparece la representación de la *Oración en el Monte de los Olivos* para finalizar la secuencia narrativa de Pasión con el momento en que el apóstol Pedro se dispone a cortar la oreja a Malco, fiero atacante de Jesús en el *Prendimiento*. Al centro de las referidas escenas aparece un interesantísimo motivo circular, formado por ocho enormes clavos que resaltan una cruz, que en su intersección ostenta la figura de un flamígero corazón. Sobre siete de las clavos se observan dispuestas el mismo número de espadas de dolor, elementos punzantes que aluden en su simbolismo a los siete dolores que sufrió María a lo largo de su vida. La octava clava se halla ocupada por el cuerpo de la mencionada cruz. Este complicado motivo simbolista contiene la siguiente inscripción, dispuesta en los ocho espacios en que se fragmenta: “Ait Simeon, Ad Mariam, Virginem, Tvam, Ipsivs, Animam, Pertransivit, Gladivs”, sentencia latina alusiva a la profecía que hiciera a María el sacerdote Simeón en el templo, durante la *Presentación del Niño*. “Simeón dijo a María Virgen, y una espada atravesará tu alma.” Transcribo al fin la sentencia pintada bajo la bóveda de ingreso, la cual resume las aspiraciones de la empresa contrarreformista del padre Luis Felipe Neri de Alfaro y su pintor Miguel Antonio Martínez de Pocasangre. “Sea Eternamente Alabado El Nazareno Divino, El Señor de Aguascalientes, Protector de Atotonilco.” ♦

Bibliografía

- Díaz y de Ovando, Clementina, “La poesía del padre Luis Felipe Neri de Alfaro”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, núm. 15, 1947, pp. 51-98.
- García Sáiz, María Concepción, “Las ‘imágenes de la historia evangélica’ del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú)”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, Museo de América/Ministerio de Cultura, Madrid, núm. 4, mayo de 1988, pp. 43-66.
- Maza, Francisco de la, *San Miguel Allende*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1939.
- , *San Miguel de Allende*, Frente de Afirmación Hispanista, A.C., México, 1972.
- Mercadillo Miranda, José, *El venerado e histórico santuario de Atotonilco*, Guanajuato, s/e, San Miguel de Allende, 1965.
- Santiago Silva, José de, y Juan Diego Razo Oliva, *Atotonilco: visión mística y libertaria*, Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1985.