Acervo escultórico
Estudios de la Colección Virreinal del Museo Amparo

VOLUMEN I. Jesucristo

PROGRAMA DE ESTUDIOS E INVESTIGACIÓN DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO AMPARO

Museo Amparo 25 años

Seminario de Escultura Virreinal

Acervo escultórico
Estudios de la Colección Virreinal del Museo Amparo

VOLUMEN I. Jesucristo

PROGRAMA DE ESTUDIOS E INVESTIGACIÓN DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO AMPARO

Museo Amparo 25 años

Seminario de Escultura Virreinal

Directorio Museo Amparo

Directora General
Lucia I. Alonso Espinosa

Director Ejecutivo
Ramiro Martínez Estrada

Administración
Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones
Carolina Rojas Bermúdez

Comunicación y Difusión
Silvia Rodríguez Molina

Mantenimiento
Agustín Reyero Muñoz

Museografía
Andrés Reyes González

De esta publicación

Coordinador Académico
Pablo F. Amador Marrero

Coordinación Operativa
Silvia Rodríguez Molina

Fotografía
Juan Carlos Varillas Contreras

Diseño
Deborah Guzmán

Cuidado editorial
Teresa Ramírez Vadillo
María Elena Téllez Merino

Auxiliar Académico
Leonor Labastida Vargas

Seminario de Escultura Virreinal (IIE/UNAM)

Coordinadores 2010
Pablo F. Amador Marrero
Patricia Díaz Cayeros

Coordinadores 2016
Fanny Unikel Santoncini
Pablo F. Amador Marrero

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Puebla
www.museoamparo.com
+52 (222) 229 3850

D.R. © 2016 Fundación Amparo IAP
ISBN 978-607-97285-1-9 (obra completa)
ISBN 978-607-97285-2-6 (volumen I)

Índice

7 **Presentación**

9 **Introducción**

10 **Purísima Concepción**
Constanza Ontiveros Valdés [COV]

18 **Virgen de la Anunciación**
Clara Bargellini Cioni [CBC]

26 **Belén o Natividad de Cristo**
Leonor Labastida Vargas [LLV]

36 **Virgen María con el Niño**
Fernando González Dávila [FGD]

44 **Cristo a la columna**
Pablo Francisco Amador Marrero [PFAM]

52 **Santa Verónica**
Virgen de Guadalupe
Irma Patricia Díaz Cayeros [IPDC]

66 **Dolorosa**
Irma Patricia Díaz Cayeros [IPDC]

74 **Crucificados**
José Carlos Pérez Morales [JCPM]

86 **Cristo crucificado**
Rosa Denise Fallena Montaño [RDFM]

96 **Virgen de la Soledad**
Pablo Francisco Amador Marrero [PFAM]

102 **Padre Compasivo**
Leonor Labastida Vargas [LLV]

111 **Bibliografía**

Presentación

En este primer título de *Acervo escultórico* dividido en dos volúmenes subyace, ante todo, el recuerdo de la señora Ángeles Espinosa Yglesias Rugarcía. Ella fue la responsable de la adquisición de muchas de las piezas que exhibimos en nuestras salas, y que ahora, para el caso de la escultura, comenzamos también a disfrutar por el conocimiento académico que generan. Con ello, nos mantenemos fieles a uno de los *leitmotiv* que rigen el ideal de la Fundación Amparo y, por lo tanto, del Museo Amparo: "fomentar iniciativas culturales y educativas de conservación, estudio y difusión del patrimonio cultural de México".

Tras la actualización de nuestras instalaciones, concluida recientemente, lo que ha dado un gran impulso y proyectado al Museo Amparo en el ámbito de la cultura de nuestro país, tocaba ahora concluir otros proyectos igualmente importantes. Para el Museo ha sido prioritario revisar sus colecciones con el fin de exhibirlas con investigaciones recientes, con el rigor académico por el que siempre hemos apostado. Así, cuando celebramos los veinticinco años de la fundación del Museo, y como parte del Programa de Estudios e Investigación de su Colección instaurado hace algunos años, tenemos el orgullo de compartir los resultados de esa actualización.

Deseamos hacer un reconocimiento no sólo al equipo del Museo Amparo, sino también, y de manera muy destacada, a los integrantes del Seminario de Escultura Virreinal adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Como parte de su actividad académica y resultado, una vez más, de la buena relación que siempre han marcado los vínculos entre ambas instituciones, las obras del Museo tienen un referente en su análisis, un importante aliciente para su conservación y difusión. Con este primer tomo digital de *Acervo escultórico* nos sumamos a la iniciativa que en su momento tuvimos a favor de un tema que venía reclamando mayor atención: la escultura virreinal. Así, al igual que descubrimos hace algunos años piezas tan emblemáticas como la de San Pantaleón, rescatado en el patrimonio catedralicio y dado a conocer en nuestras salas, que pasó a la historia del arte de México como parte del libro *Ensayos sobre escultura virreinal en Puebla de los Ángeles,* que coeditamos en 2012, estamos seguros de que otras piezas de nuestro acervo serán también orgullosos referentes para dicha historia.

Lucia I. Alonso Espinosa
DIRECTORA GENERAL DEL MUSEO AMPARO

Ramiro Martínez Estrada
DIRECTOR EJECUTIVO DEL MUSEO AMPARO

Introducción

Este primer volumen de la serie *Acervo escultórico* es el reflejo inicial de la estrecha colaboración que desde hace años ha mantenido el Museo Amparo con el Seminario de Escultura Virreinal adscrito al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Dicho vínculo se remonta a finales de la década pasada, cuando, con motivo de la celebración en la ciudad de Puebla del II Congreso Internacional sobre Escultura Virreinal, ENCRUCIJADA —organizado por el referido Seminario en colaboración con el Museo Amparo—, se llegó al acuerdo de estudiar la colección de escultura del Museo. La idea inicial era la de realizar una exposición temática paralela al evento, tal y como aconteció con gran aceptación del público, quedando abierta entre los meses de octubre de 2010 y enero del siguiente año.

Fue en ese contexto donde se requirió, con fines expositivos, hacer una primera propuesta de adscripción de las piezas seleccionadas, germen que luego dio pie al estudio pormenorizado del acervo como parte del ambicioso y necesario Programa de Estudios e Investigación de la Colección del Museo Amparo, que en todas sus facetas se ha venido desarrollando en los últimos años por connotados especialistas en cada una de las materias.

Para el caso que nos compete de la escultura virreinal, como encargado de dicho estudio optamos por generar un seminario específico que se centrara en el estudio de un primer lote de imágenes. Para ello, integramos este trabajo como parte de las labores del referido Seminario de Escultura Virreinal, proponiendo un modelo de trabajo en la aproximación de las piezas que luego fue debatido, obra por obra, dentro del grupo. El resultado inicial es este primer volumen, que, debido a la magnitud y diversidad del acervo, hemos dedicado a la figura de Jesucristo, abarcando aquellas representaciones en las que queda presente, ya sea desde su concepción hasta el momento de su crucifixión y muerte, al no contar el Museo con alguna versión de su resurrección.

En las fichas, tal y como se verá, prevalecen los acercamientos formales y técnicos, aportando sencillas pero necesarias aproximaciones a las obras, proponiendo a su vez sus posibles cronologías y centros de producción, encontrando que las que destacan son principalmente aquellas realizadas en México durante su periodo virreinal. Con este primer trabajo lo que se ha pretendido es dar a conocer esas obras y establecer los oportunos referentes para su exhibición. De igual manera, no deja de ser pertinente, cómo algunas de estas piezas y ya desde estos estamentos iniciales se han convertido, por diferentes elementos, en objetos a tener en cuenta por la demandada bibliografía sobre escultura virreinal en la Nueva España.

Dr. Pablo F. Amador Marrero
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Purísima Concepción

Anónimo ¿novohispano?
Segunda mitad del siglo XVIII
Madera tallada y policromada
62 x 28 x 16 cm

Esta talla en madera representa a la Purísima Concepción de María, es decir, alude al dogma de su nacimiento sin el pecado original.[1] Dicha advocación de la Virgen fue difundida en la Nueva España desde los inicios de la Conquista. Lo anterior debido a que gozó de gran popularidad en España durante el siglo XVI y a lo largo del periodo virreinal, país que defendió dicho dogma hasta su concesión final por el papado en diciembre de 1854.[2]

Nuestra figura, de bulto redondo, se encuentra de pie con los brazos en posición orante y la rodilla derecha ligeramente flexionada. Sus pies están posados sobre una luna de tono amarillo pálido recortada en forma creciente, evocando su aparición en el Apocalipsis[3] y la castidad de Diana.[4] Tres querubines con alas doradas están dispuestos en altorrelieve sobre la base de la talla. Sus facciones presentan un aspecto uniforme; tienen cabello ondulado y rostro encarnado. Este tipo iconográfico de la Purísima se consolidó hasta el siglo XVII, afianzándose con gran éxito en la Nueva España.

En la parte superior de la cabeza se distingue un tornillo en el que se fijaba la corona, tal vez con doce estrellas, propia de esta representación mariana. Su cabello ondulado es de una tonalidad café oscura. Dos rizos caen sobre los hombros y el resto sobre su espalda. El cabello parece que ha sido repintado y ha sufrido varios daños. Tanto la posición de las manos en actitud orante como el cabello suelto insisten en la representación de la Virgen como *tota pulchra.*[5]

Al observar el rostro de la Virgen se percibe que está ligeramente inclinado hacia la derecha. La encarnación de la cara es rosa pálido con matices más oscuros en los pómulos, aplicados posiblemente con óleo, dando una apariencia prácticamente mate. En la policromía se distinguen desprendimientos de color en algunas zonas. Las cejas y las pestañas inferiores están delineadas con pincel formando pequeñas líneas en tono marrón, mientras que las pestañas superiores se encuentran marcadas por pinceladas oscuras. Los ojos son de vidrio con color.

1 Réau, 2000: 81.

2 Vargaslugo, 2004: 67.

3 Apocalipsis 12, 1: “Y allí apareció una maravilla en el cielo: una mujer vestida con el sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”.

4 Réau, 2000: 87.

5 Stratton, 1989: 35.

La vestimenta se compone de túnica y manto. En la parte interior central predomina el dorado del fondo. El movimiento en el ropaje se aprecia en los dobleces de la túnica, en la rodilla derecha flexionada y en la capa que rodea la espalda y los hombros para descansar sobre los brazos flexionados. No descartamos la posibilidad de que algunos paños externos se complementan con telas encoladas, aunque lo más seguro es que sean resultado de un cuidado trabajo de talla.

El paño interior central está cubierto por una decoración en motivos geométricos y florales que parece haberse aplicado con pincel y óleo sobre una superficie de dorado. Los puños de la vestimenta son verdes y están esgrafiados. Las manos se encuentran ligeramente separadas. La encarnación es uniforme y las uñas tienen apariencia de estar talladas.

Como es propio de sus atributos, la vista externa de la capa es de tonalidad azul aplicada al temple sobre el dorado. Hay trabajos de esgrafiado, punzonado y de color en un tono rojizo, posiblemente añadido con óleo. El diseño presenta flores con pequeños ramos y hojas grandes, así como figuras geométricas. Suponemos que los motivos de mayor tamaño, como las hojas y las flores, fueron aplica-

dos ayudados con plantillas. Los galones de la capa están monocromados en dorado con presencia de punzonado. La vista interna de la capa está recubierta de un tono rojizo con presencia de esgrafiado formando pequeñas flores. A primera vista la disposición de la figura y la policromía mantienen algunas semejanzas con el estofado guatemalteco, aunque sin lograr el nivel de éste.

Nuestra talla fue también detallada por la parte trasera, donde se continúa con el patrón de estofado empleado en la vista exterior de la capa. Lo anterior nos habla de que posiblemente fue realizada para colocarse de forma exenta y no para formar parte de algún nicho o retablo. A su vez, inferimos que fue tallada partiendo de un solo bloque de madera y se añadieron las manos.

Dado que no contamos con información precisa de la procedencia de esta escultura, resulta complicado adjudicarle un uso preciso. Sin embargo, con base en las características del estofado y las dimensiones de la pieza, suponemos que tuvo un uso doméstico devocional y fue creada durante el siglo XVIII en la Nueva España, sin descartar su posible filiación guatemalteca.

COV

FUENTES:

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 2000.

Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, FUE, 1989.

Vargaslugo, Elisa, "Imágenes de la Inmaculada en la Nueva España", en *Anuario de historia de la Iglesia*, 2004, pp. 67-78.

Virgen de la Anunciación

Anónimo ¿europeo?
Siglo XIX
Marfil tallado
50 x 13.5 x 9.5 cm

La figura de la Virgen María está de pie, con su mano izquierda sobre el pecho y la derecha a su lado. Hay que hacer notar que el brazo derecho, junto con la mano que está separada del cuerpo, están tallados en un fragmento de marfil añadido. Este detalle le resta a la figura algo del perfil curvo del colmillo del elefante, que es usual en este género de piezas. Vista desde el frente es notorio que María voltea la cabeza y dirige la mirada hacia su izquierda, dejando ver su rostro de perfil; tanto, que la figurilla tiene otra vista, igualmente bella, por su lado izquierdo, desde el cual se aprecia su rostro de frente y el juego de pliegues al lado izquierdo de su cuerpo. En cierto sentido ésta es la vista más satisfactoria de la imagen, ya que permite apreciar todos los pliegues del manto y las dos manos, además del rostro ovalado y sonriente. La boca está semiabierta para apenas dejar ver los dientes. Las otras dos vistas de la figura distan por mucho del interés que tienen las dos primeras; sin embargo, revelan el detalle curioso del pie derecho volteado hacia afuera y poco integrado a la posición del pie izquierdo, si no es para acomodarse a las dos vistas preferentes de la pieza.

En un sentido muy general esta Virgen está inspirada en obras parecidas en marfil que se hicieron, principalmente en Francia, durante los siglos XIII y XIV. Los pliegues angulosos en la parte inferior de la túnica y el manto que envuelve la figura, creando un juego de líneas al frente del cuerpo, son esquemas visuales que ciertamente recuerdan obras medievales. Sin embargo, hay muchos detalles que no concuerdan con lo que se esperaría ver en una figurilla gótica. Lo primero es lo que hemos mencionado de la vista ambivalente. Las figuras medievales tienen como vista predominante la frontal; aquí, el perfil decidido, la mano derecha y los pliegues a la izquierda posibilitan e invitan a otra vista de la pieza. Además, el tratamiento de los pliegues, aunque anguloso en algunas partes, es más bien suave y redondeado, más neoclásico que gótico. Los rasgos del rostro, por otra parte, tienden a un cierto realismo que no es medieval. Empezando por el detalle de los dientes, y decididamente en el tratamiento de los ojos, el gusto es moderno. Las pupilas, talladas y con la vista hacia arriba, y los ojos delineados y definidos en detalles tridimensionales son desconocidos en las figuras góticas, cuyos ojos tienden a ser rasgados y lisos, aunque a veces pintados con colores. Finalmente, los pies desnudos de la Virgen contrastan completamente con el decoro del arte medieval en las representaciones de la madre de Dios, que nunca enseña el pie sin zapatilla en obras de este tipo. Lo anterior lleva a pensar que la pieza debe asignarse al eclecticismo del siglo XIX, cuando hubo un gusto renovado

por las figuras góticas de marfil. Sin más comparaciones, que son difíciles de hacer porque no se han publicado muchas piezas de este tipo, es difícil definir el origen de esta Virgen con más precisión. La bibliografía más reciente se ocupa marginalmente del problema, pero no incluye obras parecidas a ésta.[1]

La posición del cuerpo de María, así como su mirada hacia la izquierda y la mano sobre el pecho, identifican la iconografía como la Anunciación. Faltaría, por supuesto, la figura del arcángel Gabriel. Sin embargo, hay que hacer notar que generalmente Gabriel llega desde la izquierda de la composición de la Anunciación. Además, cuando María pone una mano sobre el pecho en esta escena suele ser la mano derecha. Igual que los pies desnudos, estos detalles sugieren que la pieza fue hecha en una época o por una persona que no apreciaba —y tal vez no conocía— estas particularidades de la iconografía medieval.

CBC

Fuentes:

Barnet, Peter (coord.), *Images in Ivory*, Detroit-Princeton, Detroit Institute of Arts-Princeton University Press, 1997.

1 Barnet, 1997: 279-307.

Belén o Natividad de Cristo

Anónimo novohispano
Siglo XVIII
Madera tallada y policromada
Niño Jesús: 7 x 21.5 x 13.5 cm
Virgen María: 37 x 19 x 16.5 cm
San José: 37 x 23 x 24 cm

Al conjunto escultórico de San José y la Virgen María con el Niño Jesús se le conoce como Belén, Natividad o Nacimiento de Cristo, ya que muestra el momento posterior de la venida al mundo de Jesús, suceso descrito escuetamente en los evangelios por San Lucas y San Mateo.[1]

Aunque existen representaciones pictóricas del nacimiento de Cristo desde los albores de la cristiandad, la costumbre escultórica de reproducir el nacimiento de Jesús para celebrar la Navidad fue iniciada por San Francisco de Asís durante el siglo XIV en Italia. La primera representación fue "escultórica-viviente", ya que el santo, para celebrar la noche de Navidad en Greccio, colocó una imagen del Niño Jesús en medio de un buey y una mula reales. El gusto por esta novedad se propagó rápidamente por Italia, y luego pasó al resto de Europa, convirtiéndose en tradición. Con el tiempo la escena evolucionó y se sustituyeron los personajes reales por figuras escultóricas. En la Nueva España, al parecer, esta práctica fue impulsada por los misioneros franciscanos, y para el siglo XVIII, tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo, esta usanza pasa del ámbito exclusivo de culto en las iglesias a uno más generalizado, cuando los creyentes comenzaron a colocarlos en sus casas, hecho que fomentó su comercialización. Así, por sus dimensiones reducidas, puede pensarse que este conjunto fue fabricado para usarse en el oratorio de una casa particular.

El tipo de los nacimientos novohispanos procede del fijado durante el Concilio de Trento; el jesuita Molano especifica que la Virgen en el parto debe representarse de rodillas, de acuerdo con la visión de Santa Brígida, en adoración ante el Niño. La iconografía virreinal sigue las mismas pautas que en Europa, donde se "destaca la exención de la Virgen de la culpa original y, por lo tanto, de los dolores del parto".[2] Así, desde finales de la Edad Media el parto de Jesús se convierte en una adoración.[3]

A pesar de que la figura del Niño Jesús no es una pieza original de este conjunto, sino que parece ser un añadido, se puede asegurar con bastante certeza que San José y la Virgen María sí son un grupo que comparte el mismo origen. Las dos esculturas coinciden en su tamaño y en el patrón del estofado, detalles más apreciables en el trabajo realizado por el policromador en la parte posterior de sus vestiduras, donde el patrón original se puede observar más fácilmente gracias al punzonado que sigue el dibujo. El es-

1 Lucas 2, 4-7; Mateo 2, 6-7.

2 Schenone, 1998: 37.

3 Réau, 2000: 229.

tofado en las vestiduras de la Virgen se encuentra en muy buen estado, con muy pocos faltantes. El trabajo es rico y detallado y el policromador utilizó diferentes punzones para obtener este resultado. Las telas en la figura de San José se han intervenido recientemente.

El tamaño y la proporción de la decoración en las telas con respecto al cuerpo humano concuerda con las que se utilizaron durante el siglo XVIII. Ambas imágenes tienen retoques posteriores a punta de pincel, que a simple vista acentúan las pequeñas diferencias en las decoraciones vegetales; éstas quizá fueron realizadas en un intento de remozarlas para volverlas más atractivas comercialmente, ya que se ha de recordar que fueron vendidas a una colección particular.

La expresión de los rostros y la forma de los ojos son muy similares, ambos con ojos de vidrio. En el rostro de la Virgen se puede apreciar la separación de la mascarilla por donde se colocaron los ojos. La manera en que se realizó el pelo de ambos ejemplares es muy parecido, trabajados con gubias muy delgadas. En este punto, es de llamar la atención el cuidado y esmero que se tuvo con el peinado de la madre del Redentor, que además muestra una cinta de color, detalle poco común en este tipo de esculturas. En el Museo de El Carmen hay un "nacimiento" que comparte varias características con nuestro ejemplo: el tamaño es parecido, así como el peinado de la Virgen y el tratamiento de la talla; esto reafirma la posibilidad de que sean piezas altamente comerciales y tal vez fueron creadas por talleres especializados que, al realizar muchas de ellas, su apariencia resultaba homogénea.

El aspecto en el que se pueden hallar las mayores diferencias de talla en nuestro ejemplo es en el tratamiento de las manos, siendo las de la Virgen de mayor calidad y expresividad; las de San José pudieron haberse retocado porque se hayan lesionado, o bien, no ser las originales.

El Niño Jesús es de talla delicada, cuerpo bien proporcionado y expresión dulce. A pesar de que parece ser de fecha posterior, denota el buen trabajo del escultor, que incluye suaves pliegues en su morfología de bebé.

LLV

FUENTES:

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 2000.

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

Virgen María con el Niño

Anónimo novohispano
Fines del siglo XVII
Madera tallada y policromada
85 x 41.2 x 35.8 cm

Este tipo de representación fue constante desde el bajo Medioevo, pasando por el Renacimiento, hasta que empezó a competir con las cada vez más frecuentes y abundantes esculturas de María sola en el Misterio de la Concepción, sobre todo durante el siglo XVIII.[1]

Aquí observamos a María sosteniendo con su brazo izquierdo a Jesús Niño, quien a su vez sujeta en la mano izquierda un pájaro rojo con alas y pico azules. La talla privilegia la observación frontal, pues así pueden verse todos los aspectos relevantes de esta obra.

La acusada verticalidad y relativa rigidez del conjunto, destacadas por las líneas que marcan la caída del ropaje, queda menguada por las sugerencias de movimiento: el discreto vuelo del manto apenas por encima y un poco hacia atrás del pie derecho; el brazo derecho semiextendido hacia el frente, como si se dirigiera a un interlocutor. La leve flexión de la rodilla derecha bajo la túnica, más que un paso adelante, acentúa la sensación de estar parada cargando el peso en la pierna izquierda. El Infante está semidesnudo, sólo con un paño blanco que le cubre la cintura y los genitales.

La mano derecha de María tiene sus dedos en una colocación muy cercana a como quedan naturalmente cuando están relajados, pero también están de modo que sugieren que sujeta algún elemento. La mano del Niño remeda el habitual gesto de bendición.

María lleva la cabeza descubierta; viste túnica con ceñidor y manto, y el velo que cae le rodea el cuello. La túnica y el manto tienen aplicaciones de hoja de oro recubierta con pintura al temple, sobre la que se ha realizado una profusa decoración predominantemente fitomorfa a partir de varias técnicas: descubriendo la hoja metálica para aprovechar sus efectos luminosos, con rajado y esgrafiado; diseños a punta de pincel que logran un vivo efecto polícromo, y que en diversos puntos se acentúa con punzonados.

En la túnica, de tonalidad rosa claro, sus diversas formas vegetales son verdes, rojas y naranjas de pequeñas dimensiones hechas a punta de pincel, lo que permite que sean numerosas. Las verdes son las de mayor tamaño: es una hoja gruesa cuyo centro, casi circular, se ha rajado y punzonado para que se vea la hoja dorada; las de tonalidad roja son formas lobulares muy estilizadas que acaban pareciendo roleos; en tanto que las flores de menor tama-

1 Réau, 1996: 85-88.

ño están formadas por un punto anaranjado al centro, rodeado de pétalos delgados —cuyo número oscila de seis a ocho— del mismo color, y sus contornos están realzados con un tono más cercano al rojo para darles volumen. El tallo de estos motivos vegetales son líneas curvadas doradas cuyo diseño se logra al descubrir la hoja de oro y acentuarlas por sucesión de pequeños puntos. Un esgrafiado muy delgado aparece en toda esta prenda en sentido transversal, en tanto que el ceñidor, de color verde, lleva un tupido esgrafiado en sentido vertical. Los puños de la túnica y el velo que rodea su cuello son dorados.

El manto cubre su hombro y brazo izquierdos; su capa pictórica presenta un tono verdoso. El rasgo uniforme es un esgrafiado horizontal que deja ver la hoja metálica. En su superficie se emplearon tres diseños. El más destacado se delinea descubriendo la hoja metálica y se podría uno preguntar si no subyace una figura de cruz, cuyos extremos estilizados puedan remitirnos, por ejemplo, a una de tipo *flor de lis*; su contorno está delineado con un suave tono blanco. El otro diseño consta de un punto del que salen, como destellos delgados, pétalos, todo en color naranja y sus contornos acentuados por una pincelada en blanco; aquí sí es constante la aparición de ocho pétalos. El último

diseño, no muy definido, puede tener semejanza con una palma o la espiga del trigo. Toda la orilla de esta prenda presenta una decoración a pincel en color blanco que sugiere un encaje. Si es correcta la suposición de que está representada la cruz flordelisada con la presencia del número ocho de los pétalos, nos remitiría a nociones como la Trinidad, la Resurrección, renovación, vida eterna; el ocho también se asocia a la búsqueda de perfección.[2]

La falta de datos puntuales sobre su procedencia sólo permite reflexionar que el autor habría seguido un modelo —como ya se adelantó— firmemente establecido. Uno de los más célebres, sobre todo si nos guiamos por el motivo del ave en manos del pequeño, podría derivar de la célebre Virgen de la Antigua (catedral de Sevilla), imagen reproducida extensamente en América. Un buen ejemplo es la pre-

2 *Cf*. Beibeder, 1995: 335–336; Monterrosa, 1998: 35-37; Revilla, 2003: 322. Podría sugerirse calificar al ornato del atuendo en conjunto como "primavera de flores". Véase Bartolomé García, 2001: 126, 362. Respecto al ave en la mano derecha del Niño Dios, se trata de una asociación directa con su dominio del ámbito del aire, del cielo: "ligereza, ingravidez, visión panorámica, comunicación entre cielo y tierra, son otros tantos significados constantes de los pájaros", Revilla, 2003: 332. Ya Frazer, 1961: 221, documentó casos en que varios pueblos han dado al ave una asociación con lo que en general en el mundo cristiano se identifica con la idea de alma, y Réau, 1996: 108, la puntualiza específicamente como símbolo del alma salvada.

sencia temprana de la escultura conocida como *Nuestra Señora de Guanajuato*, sobre la cual se ha propuesto su filiación con la anterior,[3] donde el Niño lleva igualmente el ave en la mano izquierda; su llegada procedente de Europa se estima hacia mediados de la década 1550, alcanzando amplia difusión.

Sobre su adscripción a determinada advocación pueden plantearse hipótesis plausibles, atendiendo a la postura de la mano derecha de María, que recuerda los modelos recordados, que porta una rosa o un rosario. De hecho, la imagen guanajuatense desde muy antiguo se tuvo por tal.[4] Otra posibilidad es que la mano de nuestra imagen pudiera sujetar un objeto cilíndrico, como un cetro o una candela; lo primero reforzaría su condición natural de ser la madre de Dios y la reina de los Cielos; el otro atributo induciría a pensar en una representación de La Candelaria. Señálese,

3 Véase Serrano, 2001. Se especula que fue donación de Felipe II. Adviértase que los primeros registros de las minas de Guanajuato que se conocen son de 1556, muy pocos años después de haber sido trazado el célebre Camino de Tierra Adentro.

4 De hecho, cuando se renovó y amplió la iglesia parroquial de Guanajuato entre 1696 y 1709, y se trasladó ahí esta imagen, se encargó un retablo ex profeso dedicado a Nuestra Señora del Rosario. AHG, Cabildo, 1702, f. 147v-149, 19/8/1702.

de paso, que bajo esta última advocación es que las Islas Canarias reconocen a la Virgen María como su patrona. Tanto Sevilla como Tenerife eran los puntos clave de la travesía hacia América: una representaba la salida oficial del viaje, por ser asiento de las máximas autoridades que velaban y administraban el comercio trasatlántico, y la otra era el último punto de aprovisionamiento europeo antes de emprender las largas semanas de viaje.

En suma, la temporalidad extrema que podemos atribuirle es de fines del siglo XVII. El tamaño de los diseños vegetales de pequeñas dimensiones, el abandono del dorado del cabello en los dos personajes, la decoración uniforme en la parte posterior de la escultura —por lo demás, aspectos comunes durante el siglo XVI y parte del XVII—, un movimiento muy contenido sin grandes vuelos en el atuendo y la ausencia de elementos adicionales a la talla (pelucas, pestañas, ojos de vidrio, prendas confeccionadas) orientan esta opinión.

FGD

FUENTES:

AHG: Archivo Histórico de Guanajuato.

Bartolomé García, Fernando, *La policromía barroca en Álava*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2001.

Beibeder, Olivier, 1995, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1995.

Frazer, James George, *La rama dorada*, México, FCE, 1961.

Maquívar, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1999.

Monterrosa, Mariano, *El simbolismo de los números*, México, Yeutlatoli, 1998.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 1996.

Registro de las primeras minas de Guanajuato y Comanjá, 1556-1557, Guanajuato, Archivo General del Gobierno del Estado, 1992.

Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2003.

Serrano, Luis, *El templo parroquial de Santa Fe*, Guanajuato, La Rana, 2001.

Cristo a la columna

Anónimo novohispano
Siglo XVIII
Madera tallada y policromada
48.3 x 21 x 27.5 cm

Frente a los modelos escultóricos más "comedidos" y hasta "estereotipados" en cuanto a la representación del brutal momento de la flagelación de Cristo que encontramos en los diversos centros productores peninsulares e incluso europeos durante el Antiguo Régimen, a partir de finales del siglo XVII los obradores novohispanos comenzarán a desarrollar algunas variantes, principalmente en lo que concierne a la postura y los signos del martirio, reflejo de diferentes actitudes, gustos e incluso fuentes de interpretación. Si bien no podemos atribuirles la invención de esta propuesta iconográfica, pues, con notables variantes, ya había sido llevada al lienzo por artistas peninsulares —cabe señalar aquí la tela que, cerca de 1616, ejecutara Juan de Roleas y que se conserva en el monasterio madrileño de La Encarnación, o las de Medina Sidonia, Andalucía, o su sublime homónimo pintado por Velázquez, quizá entre 1628-1629, que en la actualidad se exhibe en la londinense National Gallery—, lo cierto es que serán los artífices del Virreinato los que le darán, en el terreno de la escultura —donde el ejemplo estudiado es un magnífico exponente—, señas propias de identidad que se repiten en un buen número de tallas.

Algunas de las esculturas que avalan estas aseveraciones, y que sólo nombraremos como meros prototipos, son la dramática y devota efigie que se localiza en la hornacina inferior del retablo de Nuestra Señora de la Luz, en la iglesia de la Profesa, y la de la colección Soumaya, ambas en la Ciudad de México; y, más cercana a la que analizamos ahora, la conservada en el acervo del Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán. En este conjunto comprobamos que se repiten los mismos argumentos formales donde Jesús, ante el cruento martirio al que le someten los sayones de Pilatos y previo a la condena final, cae desfallecido, mostrando de una forma explícita los signos del castigo a través de la carne desgarrada, los huesos a la vista o los chorros de sangre que corren por su cuerpo.

Sin entrar en controversia con lo señalado por Moyssén en su clásico texto *México, angustia de sus Cristos*,[1] y manteniendo la propuesta que para las telas anteriores se ha planteado, de acuerdo con lo que escribió San Buenaventura,[2] proponemos ahora un nuevo acercamiento a nuestro tema específico, tomando como argumento el libro *Mística ciudad de Dios* que escribiera Sor María de Ágreda.[3] En

1 Moyssén, 1967.

2 Ágreda, 1765.

3 Respecto a la escultura devocional, este tema ha sido señalado de manera tangencial por Fernández García, 2003: 37-55.

efecto, si nos detenemos a leer la particular visión que diera la monja española del momento de *los azotes* —en su controvertido texto en España pero ampliamente difundido en tierras mexicanas—,[4] vemos que la talla expuesta atiende, sin llegar a lo excesivo del relato, a lo descrito: "rompieron las inmaculadas y vírgenes carnes de Cristo nuestro Redentor, derribando al suelo muchos pedazos de ellas y descubriendo los huesos en muchas partes de la espalda, donde se manifestaban patentes y rubricados con sangre, y en algunas se descubría en más espacio del hueso que una palma de la mano".[5]

Si bien lo anterior se puede también atribuir a otras representaciones, lo cierto es que al analizar algunas pinturas novohispanas y el hecho confrontado de su dependencia con lo descrito en la *Mística ciudad de Dios*, advertido por múltiples investigadores, encontramos el nexo necesario.

Centrándonos en la escultura, sus cortas dimensiones no dejan lugar a dudas de que se elaboró para el culto privado, ya sea en clausuras o en capillas u oratorios particulares tan del gusto de poseer estas pequeñas representaciones. Su correcta ejecución denota el buen quehacer de su anónimo artífice, quien se deleita en el *naturalismo* y verisimilitud de la anatomía, sin olvidar la novedosa composición, en la que destaca tanto la magnífica factura de la cabeza del Redentor —de semblante agónico y mirada de aceptada resignación— como la propia postura del cuerpo. En esta última es digno de mención el *realismo* en la extrapolación a la madera del desplome del cuerpo que, debido al corto amarre de las cuerdas que lo atan a la columna, aún queda erguido, aunque las piernas han cedido ante el brutal martirio, mostrándonos a Cristo de rodillas y con una singular disposición cruzada de estas extremidades.

Acorde con la calidad de la talla es la esmerada policromía, donde el tono oliváceo de las carnaciones, bien matizado con veladuras azul-verdosas en función del volumen, queda salpicado por las cruentas heridas y la abundante sangre. En efecto, siguiendo el texto agredano, los huesos afloran entre la carne desgarrada, haciendo brotar hilos y gotas de sangre oscura en contraste con zonas rojizas que delatan la formación de los consiguientes hematomas.

4 Un puesta al día la encontramos en Fernández García, 2003.

5 Ágreda, 1765, II: 818-819.

En definitiva, nos encontramos ante una pieza de singular calidad plástica e iconográfica al que se pone el acento en el sentimiento contrarreformista al que se abocan movimientos posteriores, resultado de la interpretación de textos afines y de gustos particulares adoptados por la clientela novohispana. Bien cabría aquí señalar, a modo de conclusión, algunos textos, además del aludido de Sor María de Ágreda, como aquel que colocara Juan de Roelas en el lienzo que con tema similar pintara para uno de los retablos laterales de la iglesia de la Merced de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, donde se lee: "Salve Rey nuestro, sólo tú te has compadecido de nuestros errores", siendo el devoto espectador de esta pieza el trasunto del alma cristiana, que en aquella ocasión es retratada como un niño que contempla al Cristo flagelado. O el referido de San Buenaventura: "Y tú, hombre perdido, tú que eres causa de tantas heridas y vituperios, ¿no lloras? Mira al inocentísimo Cordero, que por librarte a ti de la justa sentencia de la condenación, quiso por amor de ti ser condenado contra toda justicia. Él restituye lo que tú le robaste; y tú, alma mía perversa y sin entraña, ¡no pagas la gratitud de la devoción ni devuelves el afecto de la compasión!"[6]

PFAM

Fuentes:

Ágreda, Sor María de, *Mystica ciudad de Dios*, Madrid, [s.e.], 1765.
San Buenaventura, *Obras*, vol. II, Madrid, BAC, 1967.
Fernández García, Ricardo, *Iconografía de Sor María Jesús de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del barroco*, Soria, Caja Duero, 2003.
Moyssén, Xavier, *México: angustia de sus Cristos*, México, INAH, 1967.

6 San Buenaventura, 1967: 296.

Santa Verónica

Anónimo ¿español?
Siglo XVII
Madera tallada con restos de policromía
138.3 x 38.4 x 42.5 cm

Virgen de Guadalupe

Anónimo novohispano
Siglo XVIII
Madera tallada y policromada
54 x 27.5 x 14 cm

Dentro de la colección de escultura del Museo Amparo hay dos obras que remiten —en última instancia— a una reliquia bidimensional con cualidades acheropoietas (no hechas por manos humanas). Por un lado, la Virgen de Guadalupe, que reproduce con gran fidelidad el ayate de Juan Diego, y, por otro, la Santa Verónica, que porta en sus manos la faz de Cristo. Analizarlas en conjunto tiene el objetivo de establecer un diálogo entre las piezas que conforman la colección y a la vez profundizar en las características y cualidades de las obras a partir de los resultados que arroje su parangón.

Ambas iconografías se popularizaron primero, y más ampliamente, de manera bidimensional en el arte de la pintura y se relacionan —por su origen y posterior reproducción— con los temas de las imágenes gestadas divinamente y los verdaderos retratos. Si bien en ambos casos las copias secundarias intentan mantener una fidelidad con el modelo, los estilos artísticos individuales no se desdibujaron por completo. Más aún, a diferencia de las representaciones de la Virgen de Guadalupe, en el caso del —más antiguo— rostro de Cristo las libertades se extendieron hacia marcadas diferencias iconográficas, como la presentación de un rostro sufriente, en unos casos, o victorioso, sin rastros de sangre y de la corona de espinas, en otros. Hans Belting ha explicado bien cómo, al tratarse de una realidad visible de lo invisible, no se hicieron meras réplicas de una reliquia sino interpretaciones de esta idea. Con ello, la imagen material se convirtió sobre todo en un mediador, un instrumento para la contemplación de una belleza perdida.[1] En el caso de la pieza del Museo Amparo el grado de deterioro apenas permite adivinar que, pese a la presencia de la corona de espinas, no parece tratarse de una interpretación especialmente doliente, semejante a lo que sucede, por ejemplo, con el óleo sobre tela de la Verónica del Greco (*ca*. 1580) en el Museo de Santa Cruz de Toledo.

Otra gran diferencia entre las dos piezas de este acervo la constituye sus diversos orígenes geográficos y cronológicos. El formato escultórico de la Virgen de Guadalupe alcanzó una gran difusión en América y España pero, sobre todo, en el siglo XVIII y no antes del XVII, pues difícilmente habría anticipado su reproducción en el ámbito de la pintura. En este campo, y a decir de los especialistas, la obra más temprana es el óleo sobre tabla que copia la ima-

1 Belting, 1994. Héctor Schenone, por su parte, distingue entre la imagen doliente que se refiere a la histórica Verónica de la imagen atemporal, gloriosa y hierática que hace corresponder con la *Imago Edessena*, Santa Faz o Divino Rostro, aunque en ocasiones se les confunda. Schenone, 1998: 27 y 261.

gen milagrosa y que fuera firmada y fechada en 1606 por Baltasar de Echave Orio. En esta pieza de colección particular no sólo se ha representado a la Virgen, sino la tilma sobre la cual ésta fue estampada. De este modo, lo más probable es que unas pocas piezas, las más tempranas, pertenezcan al siglo XVII y que, como afirma Jaime Cuadriello, fuera en el siglo XVIII cuando la intensa devoción hizo de esta imagen un tema favorito también en el campo de la escultura, ya sea para ocupar los altares domésticos o los nichos u hornacinas de los edificios públicos. Lo cierto es que se le ve aparecer en casi todas las técnicas y materiales: talla estofada, basalto, marfil, alabastro o chiluca y modeladas en estuco, terracota, talavera y porcelana.[2] Incluso hay una variante pictórica y gráfica en la que Juan Diego extiende sus brazos, cual Verónica, para desplegar su ayate con el verdadero retrato guadalupano ahí estampado. Por lo tanto, se trata de una representación más bien icónica que no conduce a la escena de la cuarta aparición, sino que constituye una representación intemporal como tenante que se volvió popular a partir de la muy conocida de Miguel Cabrera, grabada en Italia en 1732.[3]

Frente a esta multitud de imágenes escultóricas guadalupanas virreinales que circularon dentro y fuera de la Nueva España no existe un solo ejemplo de la imagen de la Verónica o de la Santa Verónica (pues, como es posible apreciar, porta su halo de santidad). Esto me inclina a descartar por completo a la Nueva España como su origen y plantear que quizá se trata de una pieza europea. La escultura de la Verónica de este acervo se encuentra muy deteriorada; sin embargo, a diferencia de los faltantes en la talla, seriamente dañada por el fuego y el paso del tiempo, con respecto a la casi ausencia de policromía, es posible que responda al deseo de retirar el color intencionalmente. De cualquier forma, estos faltantes no ocultan el hecho de que se trata de una representación icónica. La evidencia conservada anula por completo el aspecto narrativo de la escena, y su hieratismo, además de remitir a un modelo del siglo XV, transforma la figura de la Verónica en un icono, en una Santa Verónica (y no sólo en la portadora del icono). Algo similar vemos en una obra francesa del siglo XV con esta temática en el Museo Lorrain, en Nancy, o en el Calvario en piedra de la capilla de Nuestra Señora en Tronoën, también francés y de la misma centuria. Con un movimiento y carácter del todo distinto, la iconografía adquirió un carácter diferente en el siglo XVII, como es posible

2 Cuadriello, 1989: 42.

3 Cuadriello, 1989: 43.

apreciar en la estatua barroca de mármol de Francesco Mochi (1629-1632) ubicada en San Pedro, en Roma. De los ejemplos mostrados, un pequeño fragmento (de apenas 5 x 3.5 cm) de una estatuilla de Santa Verónica del siglo XVII donada al Museo Victoria y Albert de Londres en 1953 y adquirida por el donante en Madrid constituye el ejemplo más cercano a la obra bajo estudio. Los rasgos del rostro de Cristo se han vinculado con el siglo XVII y, en particular, con una pieza similar en el madrileño Instituto Valencia de Don Juan (inv. núm. 4.326). Así, no descarto que la pieza del Amparo no sólo pertenezca al ámbito europeo sino, en concreto, al español, donde se creía poseer (en las catedrales de Jaén y Alicante) dos de los tres rostros que quedaron impresos en el velo de la Verónica cuando este paño fue doblado. No deja de llamar la atención que tanto en el museo inglés como en el poblano las piezas se encuentren tan deterioradas.

A diferencia del verdadero retrato de Cristo, la historia de las copias de la imagen estampada milagrosamente por la Virgen en el cerro de Guadalupe es menos antigua y, por ello, más fácil de seguir. Si bien varias de las imágenes escultóricas de la Virgen de Guadalupe, como la que ahora nos ocupa, no tienen corona (real) o una corona fabricada del mismo material de la escultura, no hay que pensar que forzosamente carecieron de ella, por lo menos éste habría sido un fenómeno extraño antes de 1895, cuando la corona real que siempre portó la imagen original fue borrada por el entonces abad de la colegiata, José Antonio Plancarte (1840-1898), haciéndolo aparecer como un milagro con el objeto de proceder a la deseada coronación. Tanto las fuentes plásticas como los textos escritos desde el siglo XVII avalan la presencia de la corona real, y su ausencia en las esculturas quizá responda más bien al antiguo empleo de un material más noble o digno que con el paso del tiempo se extraviara.

En nuestro caso, todo parece indicar que se trata de una escultura del siglo XVIII con ojos de vidrio, tallada en madera policromada y estofada, cuya corona imperial fue añadida en el siglo XIX, quizá sustituyendo una corona real que hiciera juego con un resplandor tal vez más antiguo (el actual tiene tornillos modernos). Por lo demás, el rostro de la Virgen se ha tallado frontalmente, y no en tres cuartos, como sucede en la imagen pictórica y sugieren algunas otras tallas virreinales apegadas, más que a la iconografía, al sentido pictórico del original. Por otro lado, el ejemplo del Museo Amparo es un modelo que parece seguir fielmente los detalles de la iconografía; por ejemplo, con el pliegue del manto y la vista del zapato derecho, aunque

algunos parecen haberse borrado por el deterioro de la obra; tal podría ser el caso de las estrellas del manto, que han de adivinarse.

IPDC

FUENTES:

Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, trad. de E. Jephcott, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994 (1990).

Cuadriello, Jaime, "Los pinceles de Dios Padre. Pintura, escultura y gráfica guadalupana de los siglos XVII, XVIII y XIX", en *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural del Occidente, 1989.

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

Dolorosa

Anónimo novohispano
***Ca*. 1800, con policromía del siglo XX**
Talla en madera policromada
57 x 28.8 x 20.8 cm

Esta Virgen de las Angustias se ubica en el grupo de iconografías que revelan los dolores de María y que Manuel Trens ha descrito como vírgenes orantes contemplativas que muestran una devota lamentación.[1] Si bien es cierto que pudo funcionar como una imagen de devoción aislada, su gestualidad nos invita a sugerir que originalmente formó parte de un calvario y, por lo mismo, estuvo acompañada, además de por la figura central del Crucificado, por San Juan Evangelista y, quizá, por María Magdalena. De ser así, el rostro elevado dirigiendo la mirada hacia su lado izquierdo correspondería con la muy extendida tradición de ubicar la figura de la Virgen a la derecha de su hijo. Por otra parte, su posición (de pie) se adheriría a la exigencia de dignidad que —entre otros— Juan Interián de Ayala (1656-1730) demandara a los artistas que desearan representar esta escena pasionaria.[2] En su bien conocido tratado, el fraile mercedario criticó a todos aquellos que, alejándose de la tradición evangélica, habían colocado a María postrada en el suelo o padeciendo desmayos. En cambio, con base en el evangelio de San Juan y de la obra de múltiples hombres doctísimos y santos, como San Ambrosio o San Anselmo, explica que no corresponde con la dignidad, el valor, constancia, firmeza, decoro y fortaleza de la madre de Jesús. Lejos de huir cuando los apóstoles lo hicieron, la Virgen se mantuvo de pie ante la cruz mirando con ojos piadosos las llagas de su hijo, sumergida en sus dolores y obediente de la voluntad divina.[3] Como es posible apreciar, la escultura del Museo Amparo concuerda con dicha preocupación, así como con los gestos puntuales que suelen caracterizar la iconografía de la Dolorosa en América y Europa; sin embargo, hay ciertos elementos que la hacen atípica y dificultan su ubicación dentro del panorama artístico. No obstante, a partir del análisis conjunto de la policromía, traza e iconografía de esta obra se propone que, a pesar de su posible factura novohispana a fines del Virreinato, es posible establecer fuertes analogías con modelos de la tradición escultórica guatemalteca del siglo XVIII y que su desconcertante policromía pudo ser añadida en el siglo XX.

Los patrones empleados tanto en el manto azul como en la túnica roja están en deuda con los modelos geométrico-vegetales que caracterizan a la escultura de la capitanía general de Guatemala; sin embargo, carecen por completo de su típico realce o textura y la técnica ayuna del empleo de láminas de oro. Es decir, en nuestra obra se ha intentado

1 Trens, 1946: 191.

2 Schenone, 1998: 285.

3 Interián de Ayala, 1782.

imitar un estofado antiguo mediante la sobreposición de colores a punta de pincel. Como se ha mencionado, es probable que esta policromía fuera aplicada en el siglo XX; no obstante, la pieza parece ser mucho más temprana. De hecho, los bordes del manto dejan ver el relieve de un posible estofado antiguo que fue totalmente recubierto. Asimismo, los múltiples ecos de la escultura guatemalteca, aunados a los ojos de vidrio de color[4] y al hueso empleado para la representación de uñas y dientes, concuerdan con una posible pieza del siglo XVIII.[5]

Al igual que lo que sucede con la policromía, la traza también diverge de los modelos más comunes de las Dolorosas guatemaltecas, donde, como ocurre en España, las manos suelen presentarse unidas, en gesto de oración o angustia.[6] Sin embargo, una serie de elementos aislados conducen a ejemplos puntuales de la capitanía general que claramente delatan que esta tradición se fue forjando a partir de antecedentes españoles, italianos y flamencos. Con la Dolorosa del Calvario guatemalteco que conserva el Museo Escultórico de Valladolid, comparte la manera en que la Virgen recoge su manto, así como la expresión de aquella mano que dirige hacia el suelo.[7] A pesar de que lo más usual en el arte escultórico guatemalteco y novohispano fue representar a la Virgen con las manos unidas, ambas piezas muy bien pudieron inspirarse en otras variantes que circularan en los siglos anteriores. Por ejemplo, la catedral de Logroño conserva un pequeño óleo sobre tabla de un Calvario que algunos han atribuido al propio Miguel Ángel, aunque lo único cierto es su deuda con uno o dos dibujos inconclusos del artista florentino que se conservan en el Museo Británico y el Louvre, respectivamente.[8] Especialmente interesante es el tratamiento devoto

4 Es decir, no aparenta ser vidrio pintado.

5 Sin embargo, llama la atención que uno de los dedos (en el que se ha perdido la uña de hueso) deje ver la existencia de policromía antes de la colocación de dicha uña.

6 Por ejemplo, las Dolorosas escultóricas de Pedro de Mena ubicadas en la iglesia y santuario de Santa María de la Victoria, en Málaga (*ca*. 1670-1675), y la del Museo del Monasterio Real de San Joaquín y Santa Ana, en Valladolid (*ca*. 1673). El modelo, en deuda con obras pictóricas de los Países Bajos, no sólo fue muy popular en España, sino que fue importado a México. Bray, 2009, fichas 21a y b, pp. 144-146.

7 Se trata de un Calvario anónimo, guatemalteco, de mediados del siglo XVIII, hecho de madera policromada y plata cincelada. Alaguero Matos, 2009, ficha de catálogo núm. 93, pp. 262-263.

8 Sin duda, está en deuda con el que regaló a su amiga Vittoria Colonna (que conserva el Museo Británico), donde aparece Cristo en la cruz flanqueado por dos ángeles, y, posiblemente, también con la Dolorosa de la Crucifixión que posee el Louvre. Véase Hirst, 1989: 52, 117-118. A diferencia de la versión de Logroño, la adaptación que Marcello Venusti hizo del dibujo de Miguel Ángel muestra a la Virgen con los brazos abiertos, más parecido al de la Dolorosa del Museo de Valladolid. Para Héctor Schenone los brazos abiertos dramáticamente corresponden a una actitud más teatral, acorde con el expresionismo barroco (1998: 286).

que se le dio a la figura de la Dolorosa, pues, alejada de los modelos de Miguel Ángel, María coloca una mano en su pecho y la otra la dirige hacia el suelo, tal como sucede en la escultura del Museo Amparo. Con ello recuerda el mismo gesto piadoso que con mayor patetismo es posible encontrar en la pintura flamenca del siglo anterior, como lo evidencia la Dolorosa de Hans Memling en el *Tríptico de Jan Crabbe* (1467-1470, Museo Cívico, Vicenza).

Por último, entre los elementos que comparte esta pieza con algunas piezas de la escultura guatemalteca, aunque con un sentido estilístico más moderno o renovado, se encuentra la representación del velo que circunda la cabeza de María. En la obra en cuestión este elemento, propio de las matronas entre los cristianos, no lleva el manto por encima. A pesar de la notable diferencia en su caída, así lo vemos en la *Piedad* de la Iglesia de la Merced, en Guatemala;[9] en la Virgen guatemalteca que acompaña un misterio de la Basílica de Guadalupe de la Ciudad de México.[10]

9 Véase esta talla en madera policromada y estofada del siglo XVIII en Luján Muñoz, Luis, y Miguel Álvarez Arévalo, 2002, imagen 61.

10 Véase esta talla en madera policromada y estofada del siglo XVIII en Luján Muñoz, Luis, y Miguel Álvarez Arévalo, 2002, imagen 68. Igualmente interesantes son las dos Vírgenes del siglo XVIII (parte de

O bien, en la Dolorosa que se conserva en la sacristía de la iglesia de San Juan de Dios en la ciudad de Cádiz, recientemente catalogada por Pablo Amador, quien asimismo ha advertido la peculiaridad del velo.[11] Otros aspectos característicos de esta obra, en cambio, los encontramos en ambas tradiciones artísticas. Tal es el caso de las mangas de la camisa blanca con sus peculiares plisados y botones.

IPDC

Fuentes:

Alaguero Matos, María Isabel, *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, 2009.

Amador Marrero, Pablo, "Una escultura guatemalteca en Cádiz, España. El análisis polícromo como clave para su catalogación", en *Encrucijada. Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM, año II, núm. 1, agosto de 2009.

Bray, Xavier, *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres, National Gallery Company Limited, 2009.

Hirst, Michael, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989.

Interián de Ayala, Juan, "Capítulo XVIII. Sobre otros errores, que se echan de ver con bastante frecuencia acerca de la Crucifixión de Cristo Señor Nuestro", en *El pintor christiano y erudito*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782 (consultado en versión digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001).

Luján Muñoz, Luis, y Miguel Álvarez Arévalo, *Imágenes de oro. Galería Guatemala*, Guatemala, Fundación G and T Continental, 2002.

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

Trens, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

dos Nacimientos ubicados de colecciones particulares) que aparecen en las imágenes 90, 118-119, 121.

11 Amador Marrero, 2009.

Crucificados

Talleres hispano-filipinos
Finales del siglo XVII-inicios del siglo XVIII
Marfil tallado
107.5 x 89 x 27 cm

En el ámbito de la eboraria hispano-filipina, una de las iconografías más cultivadas y que adquirieron un importante desarrollo son las que representan a Cristo en el momento de su crucifixión, siendo casi incontables los ejemplos que de ello se conservan tanto en la península ibérica como en Nueva España y tierra firme. No obstante, dentro de esta iconografía destacan en número las muestras que encarnan al Redentor en el preciso instante de expirar; es éste el caso de las dos interesantes piezas cuyo estudio abordamos ahora: dos crucifijos expirantes ejecutados en marfil.[1] La representación de este pasaje permite, en toda la amplitud de manifestaciones artísticas, ciertas licencias en lo tocante a morfología anatómica y expresividad, propias de la metamorfosis física y anímica que sufre Cristo en cuerpo en el justo momento del óbito.

Ambos Cristos comparten composición, encontrándose el cuerpo asido a la cruz mediante tres clavos; torso y piernas se muestran en la línea del estipe, mientras que los brazos ejercen una fuerza ascensional queriendo colocarse en paralelo al patíbulo, sin conseguirlo. Los músculos del cuello están en tensión y la cabeza se curva hacia atrás elevando la mirada con la boca entreabierta, exhalando el último suspiro. El rostro posee ostensible belleza formal y una expresión patética, en la que los rasgos orientales están muy atenuados: ojos algo abultados y rasgados; boca de labios carnosos, entreabierta, en la que se distinguen los dientes; barba partida con suaves rizos en las puntas, y cabellera que desciende hasta los hombros en bucles ensortijados. Una gruesa corona de espinos trenzada se enrosca violentamente en el cráneo. Una de las representaciones, la que ostenta la cruz arbórea, presenta una anatomía naturalista y magistralmente suavizada que, a pesar de estar marcada toda la musculatura, parece estar modelada creando un interesante juego de volúmenes, principalmente en la zona del torso. En la otra pieza, de ejecución un tanto más arcaica, la anatomía se encuentra destacada mediante una mayor incisión en el material, sobre todo en las zonas pectoral, abdominal y en las costillas. Igualmente, nos parece que posee cierta influencia indo-portuguesa, cuya característica predominante es la talla zigzagueante de cabellos y barba, culminando en los típicos caracolillos, aunque no presente la “mosca” en la barbilla. El paño de pureza es muy similar en ambas hechuras, prácticamente plano con mínima volumetría; presenta sus pliegues de modo horizontal y casi paralelos, con un repliegue vertical en

1 En el estudio de este tipo de piezas no se puede pasar por alto la reseña de la obra de Estella, 1984.

el centro. Además, la pieza de mayor calidad posee una moña con lazada en su flanco izquierdo.

Este tipo de obras de mediano formato provenían del comercio con Oriente, que estaba focalizado en dos puntos de relevancia singular: las ferias de Manila en Filipinas y las de Acapulco en México. Es a partir del descubrimiento de la llamada Ruta del Galeón de Acapulco en 1565 por parte de Miguel López de Legaspi y Andrés de Urdaneta cuando las mercancías que provenían de Oriente y afluían a las ferias de Manila son adquiridas por comerciantes españoles y novohispanos. Estos productos se volvían a exponer a su llegada al puerto de Acapulco, organizándose todo un suceso mercantil. Conocido como el *Galeón de Manila* o la *Nao de China*, este acontecimiento tuvo gran éxito, pues era muchísima la diversidad de piezas que lo conformaban: marfiles, piedras preciosas hindúes, sedas, porcelanas chinas, damascos, tapices y perfumes eran algunas de las mercancías que se intercambiaban en las ferias.[2]

En el caso específico de la materia con que están realizados nuestros crucifijos, hemos de comentar que el marfil era símbolo de lujo y alta estima, así como de poder económico y social para el poseedor de la pieza; de ahí que muchas de estas obras se conserven en colecciones particulares. En ocasiones el propio colmillo suponía una limitación en la ejecución por su curvatura natural, aunque algunos autores hayan aprovechado esta circunstancia para dotar a las obras de bellas torsiones.[3]

La presencia de estos crucifijos en los acervos del Museo es una muestra de la patente calidad que ostenta su colección, que abarca una gran diversidad geográfica y técnica, en la que la eboraria hispano-filipina ha mostrado su importante papel en este tipo de obras, talladas en su origen por los chinos conocidos como *sangleyes*, que significa "los venidos a mercadear".

JCPM

2 La bibliografía del *Galeón de Manila* es amplia y diversa. Por destacar sólo algunos artículos especializados, véase Porras Camúñez, 1989: 31-40; Torres López, 2008: 235-244; en el plano artístico, véase Ruiz Gutiérrez, 2007: 159-167.

3 Esto ocurre, por ejemplo, en un bello crucifijo conservado en Sevilla. Véase Roda Peña, 2005: 319-326.

Fuentes:

Estella Marcos, Margarita, *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales,* Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1984.

Porras Camúñez, José Luis, "*El Galeón de Manila*", en *Estudios sobre Filipinas y las islas del Pacífico*, Madrid, AEEP, 1989.

Roda Peña, José, "Un crucificado hispano-filipino de marfil en el Hospital del Pozo Santo de Sevilla", en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 18, 2005.

Ruiz Gutiérrez, Ana, "La ruta comercial del *Galeón de Manila*: el legado artístico de Francisco Samaniego", en *Goya. Revista de Arte,* núm. 318, 2007.

Torres López, Carmen, "Andrés de Urdaneta y el *Galeón de Manila*", en *Revista General de Marina*, núm. 3, 2008.

INRI

Cristo crucificado

Anónimo ¿novohispano?
Finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX
Madera tallada y policromada
156 x 96 x 22 cm

En esta representación vemos a Cristo durante la Pasión, todavía con vida y sufriendo el martirio en la cruz tal como se describe en los evangelios. Es importante destacar que en las Sagradas Escrituras no se proporcionan datos detallados sobre las características fisonómicas del Redentor ni sobre su crucifixión. Sin embargo, tal como lo menciona Leonor Labastida: "la creación posterior de una imagen física de Cristo y su aspecto en la cruz está basada en deducciones antropológicas, hechos históricos, imágenes tardías de atribución divina, literatura y supuestas visiones sagradas".[1]

Para dicha representación, los artistas han recurrido a otras fuentes literarias, como por ejemplo los textos de Pseudo Buenaventura y las visiones místicas de Santa Brígida. Algunos elementos iconográficos se han ido incorporando en las distintas tradiciones artísticas creando modelos específicos sobre este tema.

En esta imagen de Cristo, el Salvador está sujeto a la cruz por tres clavos[2] en forma de diamantes. El pie derecho está sobre el izquierdo atravesado con un solo clavo, siguiendo la modalidad que triunfó en Europa a partir del siglo XIII y que se usó en la mayoría de los crucificados coloniales.[3] El cuerpo tiene una postura simétrica con la cintura ligeramente flexionada a la derecha. Las piernas están juntas con las rodillas un poco dobladas hacia el frente. La cabeza está inclinada a su lado derecho con los músculos del cuello en tensión. Esta posición del cuerpo le da a la escultura movimiento y contrapeso respecto a la inclinación de la cabeza, permitiendo cierta ligereza al conjunto.

En el trabajo escultórico notamos un interés por representar el suplicio de Cristo siguiendo criterios estéticos. Es decir, además de ser una pieza devocional, la talla está realizada según ciertos cánones artísticos en su compo-

1 Labastida Vargas, Leonor, *La imagen del crucificado en la Ciudad de México durante el Virreinato. Una tipología singular*, México, tesis de maestría en historia del arte FFyL, UNAM, 2008.

2 Otro asunto es el de la fijación de los pies que dio lugar a larguísimas disquisiciones acerca de si se hizo mediante uno o dos clavos. Molano, luego Pacheco y más tarde Interián de Ayala insisten en largas consideraciones de que Jesús fue inmovilizado en la cruz mediante cuatro clavos y no con tres. Pacheco se apoya en la opinión de algunos de los Santos Padres, en las pinturas de los "griegos" y también en la de ciertos "modernos", como Roberto Belarmino. Recuerda, además, las imágenes escultóricas cuya "venerable antigüedad" sería una prueba más de la veracidad de dicha iconografía. Interián sigue los mismos derroteros críticos y agrega que el uso de los clavos en cada uno de los pies se apoya en la experiencia y en las Escrituras, pues era imposible taladrar ambos pies con un solo clavo sin romper los huesos y no sería verdad lo que nos dijo el Profeta: "no le quebraréis ningún hueso". Schenone, Héctor H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo,* Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998, p. 281.

3 Schenone, 1998: 282.

sición, proporción, volumen y expresividad. Asimismo, se reconoce el grado y avance técnico del escultor.

En el tórax se marcan las costillas y el esternón, mientras el abdomen se contrae. No está la herida del costado derecho, lo que indica que Cristo está representado en algún momento antes de su muerte, y durante su agonía. Es palpable una intención por mostrar la anatomía y la proporción de manera “naturalista”. Los músculos están señalados en el cuello, los brazos y las piernas. Sin embargo los antebrazos no corresponden con la proporción del resto del cuerpo. Las manos están hechas de manera tosca, los dedos son gruesos y carecen de la flexibilidad natural. Esto nos indica que los antebrazos y las manos no son parte original de la figura, y probablemente fueron añadidos en una intervención posterior.

Los ojos son de vidrio, están entreabiertos y miran al frente. La nariz es larga y recta. La boca está ligeramente abierta y deja ver parte de los dientes superiores y de la lengua. Tiene contraído el ceño, la expresión es de dolor. El crucificado mira fijamente al espectador y parece que está a punto de decirle algo. El efectismo de este tipo de imágenes religiosas radica en el contacto directo que hacen

con el devoto, con la intención de provocarle un estado de constricción, meditación piadosa o compasión.[4]

Cabello, barba y bigote son oscuros y están trabajados con detalle. El primero está dividido con raya al centro, dejando la frente despejada. Un mechón ondulado cae sobre su hombro derecho. Se alcanza a ver parte de su oreja izquierda y de los rizos que caen por detrás de la cabeza. Este tipo de disposición del cabello es recurrente en varias representaciones españolas, con sus variaciones peculiares en cada escultura. No tiene corona de espinas, muy probablemente estaba sobrepuesta a la figura. Algunas gotas de sangre en la frente pueden tomarse como indicios del lugar donde ésta se ceñía.

El cendal está entrecruzado en la parte frontal y hace una diagonal hacia su lado derecho, donde está anudado y cae parte del lienzo detrás de la pierna. Los pliegues simulan la ligereza del textil.

Esta particular disposición del crucificado corresponde a un modelo difundido en España, tanto en la escultura como en la pintura, principalmente en el siglo XVIII. Por sus características estilísticas, esta talla podría fecharse a finales del siglo XVIII o principios de la siguiente centuria. Llama la atención que se evita una exageración en los gestos, ya que más bien muestra una sencillez en las formas y en el color. Asimismo, la sangre es apenas perceptible, hay escasas gotas en algunas partes del rostro y el cuerpo. No tiene heridas evidentes.

La cruz parece ser de manufactura más reciente, tal vez del siglo XX. Es muy posible que en algún momento se haya cambiado la original por ésta. La cruz es plana y los brazos del travesaño o *patibulum,* al igual que la parte superior del *stipes,* terminan en forma triangular. Carece de la inscripción *INRI*.

Es de destacar la calidad del trabajo conocido como taraceado, técnica de carpintería fina que procede del Medio Oriente y que fue introducida a España por los árabes y de la península ibérica fue trasladada a América. En Puebla, Querétaro y Michoacán todavía se siguen haciendo estos trabajos. Esta técnica es usada principalmente para hacer muebles y baúles y consiste en incrustar pequeñas laminillas de distintas maderas y otros materiales, como el hueso, marfil, la concha y el carey, a manera de mosaico para formar un diseño geométrico.

Esta escultura es de formato mediano, por sus dimensiones se infiere que estuvo en una capilla, tal vez en ámbito doméstico o para culto restringido. Su estado de conservación en general es bueno, la policromía está completa. Tiene algunas raspaduras en la parte frontal del tórax que dejan ver la capa de preparación. No obstante, el color de la piel es demasiado plano, no tiene degradaciones ni matices. Las cejas están pintadas con descuido en color café oscuro, lo que nos hace suponer que la policromía también fue intervenida. Habría que hacer una observación más detallada, así como análisis científicos, para valorar las modificaciones que ha tenido a través de su historia.

RDFM

FUENTES:

Aguilera, Carmen, *et al*., *El mueble mexicano: historia, evolución e influencias*, México, Fomento Cultural Banamex, 1985.

Camón Aznar, José, *La Pasión de Cristo en el arte español,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1949.

Catálogo Nacional de Escultura Novohispana, México, IIE, UNAM-INAH.

Labastida Vargas, Leonor, *La imagen del crucificado en la Ciudad de México durante el Virreinato. Una tipología singular*, México, tesis de maestría en historia del arte FFyL, UNAM, 2008.

Maquívar, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1999.

Moreno Villa, José, *La escultura mexicana*, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Robin Pare, Alena Lucia, *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en Nueva España*, México, tesis de doctorado en historia del arte FFyL, UNAM, 2007.

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

4 Según Dionisio el Areopagita, el mundo de los sentidos refleja el mundo del espíritu. La contemplación del mundo de los sentidos sirve de medio para elevar al ser humano al mundo del espíritu. Freedberg, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 198-199.

Virgen de la Soledad

Anónimo novohispano
Siglo XVIII
Madera tallada y policromada
52.5 x 36.5 x 18.5 cm

Debido a la proliferación de modelos, en especial de estampas grabadas, y la particular devoción a ciertas efigies, no es extraño encontrar en la plástica novohispana copias literales o interpretaciones de imágenes veneradas en España que, por uno u otro motivo, fueron realizadas también por los obradores indianos. Dejando a un lado el tema de las *veras efigies*, o "trampantojos a lo divino", como los llamara en su momento Alfonso Pérez Sánchez,[1] más abocado a la "imitación" pictórica de los sagrados simulacros y sus entornos, el caso que aquí nos ocupa podemos considerarlo una copia literal de un modelo previo, aderezado en su ejecución polícroma, concretamente estofada, con las maneras propias de la escuela novohispana, obteniendo con ello una ligera variación del tema desde el punto de vista iconográfico, con base en el cromatismo.

En efecto, si atendemos la descripción formal de la talla, donde se nos presenta a la Virgen doliente en postura genuflexa, o sea, de rodillas, con las manos entrelazadas y pegadas al pecho, la cabeza ligeramente hacia abajo e inclinada hacia un lado, además de la forma en que va vestida —llegando incluso al detalle del pequeño lazo realizado con las puntas del manto, o el amplio rosario—, inequívocamente nos remite a la desaparecida talla de la Soledad de la iglesia de los Mínimos en Madrid y a la religiosidad de la Corona. Como se ha señalado muchas ocasiones, el origen de esta devoción y su particular iconografía se deben a su encargo específico en 1565 por parte de la reina Isabel de Valois al destacado escultor Gaspar Becerra (Baeza, 1520-Madrid, 1568), para que llevara al volumen, en una imagen *vestidera* y procesional, la efigie que la propia reina había traído de Francia en un lienzo. Cabe recordar que Becerra era uno de los artistas más importantes del momento; formado principalmente en Italia, retornó a España, donde, entre otras obras, ejecutó algunos de los retablos más notables de esa época, como el mayor de la catedral de Astorga o el de las Descalzas Reales de Madrid.

Como refiere Sánchez de Madariaga: "[…] si bien la escultura de Becerra era […] copia de un cuadro, se puede considerar que supuso el inicio de una nueva tipología de imagen mariana", a la que se añade su particular "atuendo de viuda de la nobleza de la época, atribuido a la iniciativa de la condesa de Ureña, viuda y camarera mayor de la reina, lo que constituyó uno de los rasgos más identificativos de la imagen".[2]

1 Pérez Sánchez, 1992: 139-155.

2 Sánchez de Madariaga, 2008: 200-221.

Al igual que en España, donde esta singular iconografía se difundió de manera prolífica, en los territorios de ultramar se le comenzaron a erigir capillas, ermitas e incluso templos desde el siglo XVII. Ello señala la difusión y aceptación del icono madrileño, siendo muchos los ejemplos que podemos encontrar en México. Por su fidelidad al modelo, hacemos alusión a las telas conservadas que presiden sus recintos en la catedral de la Ciudad de México —cuya antigüedad aún está por contrastar— o su homónima de la catedral angelopolitana, sin olvidar el soberbio ejemplo que pintara Cristóbal de Villalpando y que forma parte ahora del acervo del Museo de San Pedro de la última de las ciudades referidas. Entre las variaciones que sufrió esta iconografía podríamos poner como ejemplos sendas titulares de Oaxaca y de la propia Puebla de los Ángeles, mostrándonos para estos casos a la Virgen erguida, aunque manteniendo algunos de los elementos formales del modelo original.

Para el caso que nos ocupa no podemos dejar de reparar en su diferencia más notable: el bello colorido producto de las ricas decoraciones estofadas; dicha diferencia puede deberse a los dictámenes establecidos en cierto texto que debió tener vigencia en la centuria del XVIII, y que, siguiendo

a Jacobo Pignateli, indica cómo debía ser el color de las vestimentas de este simulacro de la Virgen. Cierto es que este cromatismo le confiere una notable particularidad, y se puede entender como licencia sobre el modelo, aunque, para concluir con este primer acercamiento a la talla conservada en el acervo del Museo Amparo, reclamamos la influencia con el citado texto escrito por Juan de Interián de Ayala, quien alude a la forma de vestir la imagen de la Soledad, con la salvedad de que en la aquí analizada se conservó el rosario.

"Se pinta demasiado frecuentemente a la Bienaventurada Virgen María, privada ya de su Hijo después de haberlo sepultado, a la manera como en la época de nuestros antepasados se vestían las viudas nobles. Verás allí todo el cuerpo de la Virgen revestido con negros ropajes que cubren otros más delgados hechos de tela de lino blanco; de suerte que se la contempla no sólo vestida así desde el cuello hasta los pies sino también ceñidos los brazos que, juntos ante el pecho, muestran los dedos de las manos de modo complicado; incluso se le coloca delante del rostro, cubriéndolo, un velo de seda trasparente que le baja hasta los pies. Y finalmente se le pone insensatamente un rosario colgado del cuello. No son estas cosas tan santas para tomarlas a broma sino para ser tratadas con la debida reverencia; pues al menos los más doctos las reputan no solamente alejadas de la verdad histórica y de la fe, sino además de la piedad sólida y de la conveniente dignidad. Ni se puede objetar que de este modo se representa mejor que con otro alguno la tristeza y el dolor de la Virgen, pues se la compara con una viuda angustiada y llorosa por la muerte de su marido o de su hijo. Yo no soy de esta opinión..."

PFAM

Fuentes:

Interián de Ayala (1782), consultado en la versión digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.

Pérez Sánchez, Alfonso E., "Trampantojos a lo divino", en *Lecturas de historia del arte*, vol. III, Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 139-155.

Sánchez de Madariaga, Elena, "La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco", en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, vol. 104, coordinado por María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso, Cécile Vincent-Cassy, Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2008, pp. 219-240.

Padre Compasivo

Anónimo novohispano
Finales del siglo XVII, primera mitad del XVIII
Madera tallada y policromada
134.5 x 75.5 x 61 cm

Esta pareja escultórica formaba parte de una iconografía trinitaria conocida como *Padre Compasivo*, aunque ahora está incompleta, ya que se ha perdido la representación de la tercera persona, el Espíritu Santo. Sobre este tema existen dos variantes. Cronológicamente, la primera en surgir en Europa es el denominado "Trono de Gracia", donde "el Padre Eterno con mirada frontal, sin dirigirla al Crucificado y gravemente serena, lleva en sus manos la cruz del Hijo".[1] Esta figuración de la Trinidad es común encontrarla en la Europa de los siglos XII al XVII.[2]

Durante el siglo XV aparece, tal vez influido por la iconografía de la Piedad, el *Compassio Patris* o *Padre Compasivo*,[3] donde el Padre Eterno, sentado y ataviado con sus atributos pontificales, sostiene entre sus rodillas el cuerpo exánime de Cristo muerto. Ya no es una crucifixión; la cruz ha desaparecido y el gesto corporal del padre al sostener a Cristo entre brazos y piernas, aunque en estas representaciones el esquema de la composición se da en sentido vertical, como cuando sostenía al crucificado, transforma esta representación en una Pietá masculina. Estas iconografías en la Nueva España no siguen la misma cronología que en Europa, ya que en el momento de la evangelización los dos estilos llegan simultáneamente.[4]

En esta imagen el Padre Eterno aparece sentado, personificado en la figura de un anciano con vestimenta papal y la tiara de cinco coronas, aunque ésta podría no ser la original,[5] y extiende sus brazos al frente, presentando el cuerpo de su hijo muerto.

La efigie del Padre comparte las mismas características que muestra en el "Trono de Gracia": mira al frente, mientras que en las versiones pictóricas también puede mirar al Hijo, visión que parece mantenerse como una constante en la tipología escultórica virreinal. Extiende sus brazos como presentando el cuerpo, y al alejarlo de sí mismo el gesto pierde emotividad, se crea cierta distancia emocional. Sin embargo, en el caso que ahora estudiamos el acomodo de las extremidades también podría deberse a una cuestión técnica, ya que las dos esculturas son independientes, y así es más fácil que Dios sostenga el cuerpo sin vida de Jesús.

1 Pamplona, 1970: 143.

2 Réau, 1999: 49.

3 Réau, 1999: 48. Este autor no hace diferencia entre las dos iconografías, sino que habla de variaciones entre ellas.

4 Maquívar, 2006: 133.

5 La tiara de cinco coronas diferencia iconográficamente al papa de Dios Padre.

La disposición del cuerpo de Cristo recuerda dos momentos fundamentales de su Pasión; los brazos horizontales corresponden con la Crucifixión, y la posición de las manos caídas y las piernas flexionadas, con la Deposición. Esto último también ha sido puntualizado por el pintor Francisco Pacheco, quien dice: "Se suele figurar la sacrosanta persona del Padre… sentado sobre nubes y en una sábana blanca, tiene a su soberano Hijo muerto como cuando lo bajaron de la Cruz, con sus cardenales y llagas".[6]

Además, pareciera como si las piernas hubieran sido encogidas por el imaginero por motivos espaciales o de percepción visual,[7] ya que de otra manera chocarían con el piso. No obstante, esta postura parece corresponder a un modelo dado que se repitió hasta el fin del Virreinato. Un ejemplo temprano de lo anterior puede verse en la pintura mural del siglo XVI en el claustro del convento agustino de Yuririapúndaro, Guanajuato, y uno tardío, del siglo XIX, en el lienzo en la sacristía de la iglesia de Santa Catarina en Coyoacán, en la Ciudad de México.

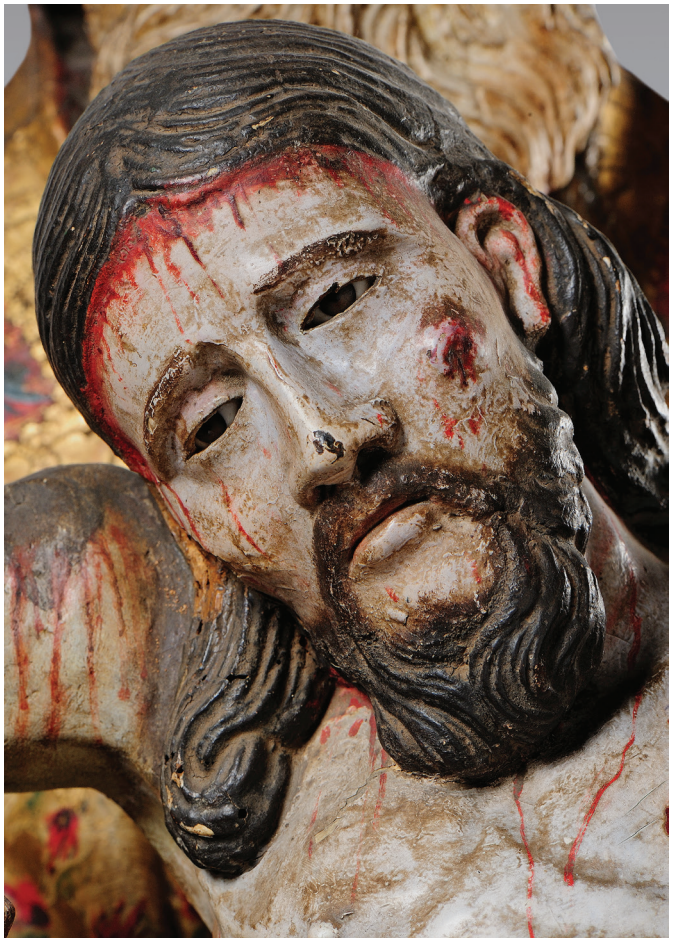
6 Pacheco, 1990: 536.

7 Al verse la escultura en una posición de abajo hacia arriba cambia la percepción y los pies de Cristo parecieran tocar el suelo.

Las dos imágenes, de buena factura, parecen ser un conjunto original, apreciable tanto en las proporciones corporales como en el tratamiento dado a los rostros y el pelo. Ambas han sido repintadas. La intervención sobre los ropajes de Dios Padre es evidente, sobre todo en las áreas donde el estofado ha sido retocado con pinceladas sobre el patrón de las figuras que delinea, en algunas partes, el punzonado. El cuerpo de Cristo parece que fue repintado con una capa burda de color blanquecino que cubre la policromía original e impide apreciar la extensión real del castigo concebido por el imaginero. Hay partes laceradas de piel que presentan realce y cuya policromía no concuerda con la herida.

La ubicación del Espíritu Santo en estas composiciones, aunque siempre en forma de una paloma blanca, variaba; en la pintura no tiene un lugar definido, por lo que se deduce que en la escultura esta situación pudo ser semejante. Esta iconografía fue bastante popular a lo largo de todo el Virreinato; era común encontrar estos conjuntos en los remates de los retablos en las iglesias y continuó representándose en el siglo XIX y aún ya entrado el siglo XX.

LLV



Fuentes:

Maquívar, María del Consuelo, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, INAH-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

Pamplona, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1970.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Serbal, 1999.

Bibliografía general

Ágreda, sor María de, *Mystica ciudad de Dios*, Madrid, [s.e.], 1765.

AHG: Archivo Histórico de Guanajuato.

Alaguero Matos, María Isabel, *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura, 2009.

Alarcón Cedillo, Roberto, y Armida Alonso Lutteroth, *Tecnología de la obra de arte en la época colonial. Pintura mural y de caballete, escultura y orfebrería*, México, Ibero, 1994.

Álvarez Arévalo, Miguel, *Iconografía aplicada a la escultura colonial de Guatemala*, Guatemala, Fondo Editorial La Luz, 1990.

Amador Marrero, Pablo, "Una escultura guatemalteca en Cádiz, España. El análisis polícromo como clave para su catalogación", en *Encrucijada. Revista del Seminario de Escultura del Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM, año II, núm. 1, agosto de 2009.

Báez Macías, Eduardo, *El edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*, México, UNAM, 1982.

Barnet, Peter (coord.), *Images in Ivory*, Detroit-Princeton, Detroit Institute of Arts-Princeton University Press, 1997.

Bartolomé García, Fernando, *La policromía barroca en Álava*, Álava, Diputación Foral de Álava, 2001.

Beibeder, Olivier, *Léxico de los símbolos*, Madrid, Encuentro, 1995.

Belting, Hans, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, trad. de E. Jephcott, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1994 (1990).

Biblia de Jerusalén, Madrid, [s.e.], 1975.

Bray, Xavier, *The Sacred made Real. Spanish Painting and Sculpture 1600-1700*, Londres, National Gallery Company Limited, 2009.

San Buenaventura, *Obras*, vol. II, Madrid, BAC, 1967.

Burke, Marcus, *Pintura y escultura en Nueva España*, México, Azabache, 1998.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid, [s.e.], 1985.

_____, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *El traje en la Nueva España*, México, INAH, 1959.

Cuadriello, Jaime, "Los pinceles de Dios Padre. Pintura, escultura y gráfica guadalupana de los siglos XVII, XVIII y XIX", en *Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*, México, Patrimonio Cultural del Occidente, 1989.

_____, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*, tomo I, México, Munal-UNAM, 1999.

De la Maza, Francisco, *El alabastro en el arte colonial de México*, México, INAH, 1966.

Durandi, Guillermo, *Rationale Divinorum Officiorum, [s.l., s.e.]*, 1950.

Estella Marcos, Margarita, *La escultura barroca de marfil en España: las escuelas europeas y las coloniales,* Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1984.

Fernández García, Ricardo, *Iconografía de Sor María Jesús de Ágreda. Imágenes para la mística y la escritora en el contexto del maravillosismo del barroco*, Soria, Caja Duero, 2003.

Frazer, James George, *La rama dorada*, México, FCE, 1961.

García Collino, Anna Dolores, *Las representaciones de San Fernando de la Nueva España*, México, UNAM, 2006.

Hirst, Michael, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989.

Interián de Ayala, Juan, "Capítulo XVIII. Sobre otros errores, que se echan de ver con bastante frecuencia acerca de la Crucifixión de Cristo Señor Nuestro", en *El pintor christiano y erudito*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782 (consultado en

versión digital: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001).

Los diccionarios del arte: ángeles y demonios, España, Electa, 2004.

Luján Muñoz, Luis, y Miguel Álvarez Arévalo, *Imágenes de oro. Galería Guatemala*, Guatemala, Fundación G and T Continental, 2002.

Maquívar, María del Consuelo, *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*, México, INAH, 1995.

_____, *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1995.

_____, *El imaginero novohispano y su obra*, México, INAH, 1999.

_____, *La escultura religiosa en la Nueva España*, México, FCE-Conaculta, 2001.

_____, *De lo permitido a lo prohibido, Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, INAH-Miguel Ángel Porrúa, 2006.

Monterrosa, Mariano, *El simbolismo de los números*, México, Yeutlatoli, 1998.

Moyssén, Xavier, *México: angustia de sus Cristos*, México, INAH, 1967.

Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

_____, *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2001.

Pamplona, Germán de, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1970.

Pérez Sánchez, Alfonso E., "Trampantojos a lo divino", en *Lecturas de historia del arte*, vol. III, Ephialte. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 139-155.

Porras Camúñez, José Luis, "*El Galeón de Manila*", en *Estudios sobre Filipinas y las islas del Pacífico*, Madrid, AEEP, 1989.

Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, tomo III, vols. I y II, París, PUF, 1958.

_____, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 1996.

_____, *Iconografía del arte cristiano*, trad. de Daniel Alcoba, Barcelona, Serbal, 1996-1998.

_____, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, trad. de Daniel Alcoba, España, Serbal, 1999.

_____, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 2000.

_____, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, Serbal, 2000.

_____, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, tomo 2, vol. 3, Barcelona, Serbal, 2000.

Registro de las primeras minas de Guanajuato y Comanjá, 1556-1557, Guanajuato, Archivo General del Gobierno del Estado, 1992.

Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2003.

Roda Peña, José, "Un crucificado hispano-filipino de marfil en el Hospital del Pozo Santo de Sevilla", en *Laboratorio de Arte. Revista del Departamento de Historia del Arte*, núm. 18, 2005.

Rodríguez, Isidoro, *San Francisco de Asís en la música y en el arte*, Madrid, FUE, 1977.

Roig, Juan Ferrando, *Iconografía de los santos*, Madrid, Omega, 1950.

Ruiz Gutiérrez, Ana, "La ruta comercial del *Galeón de Manila*: el legado artístico de Francisco Samaniego", en *Goya. Revista de arte*, núm. 318, 2007.

Sánchez de Madariaga, Elena, "La Virgen de la Soledad. La difusión de un culto en el Madrid barroco", en *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, vol. 104, coordinado por María Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda Espeso, Cécile Vincent-Cassy,

Madrid, Colección de la Casa de Velázquez, 2008, pp. 219-240.

Schenone, Héctor H., *Iconografía del arte colonial. Los santos*, 2 vols., Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

_____, *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1998.

_____, *Iconografía del arte colonial. Santa María*, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina, 2008.

Sebastián, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Azabache, 1992.

Serrano, Luis, *El templo parroquial de Santa Fe*, Guanajuato, La Rana, 2001.

Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, FUE, 1989.

Torres López, Carmen, "Andrés de Urdaneta y el *Galeón de Manila*", en *Revista General de Marina*, núm. 3, 2008.

Trens, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.

Vargaslugo, Elisa, *Imaginería virreinal: memorias de un seminario*, México, UNAM, 1990.

_____, "Imágenes de la Inmaculada en la Nueva España", en *Anuario de historia de la Iglesia*, 2004, pp. 67-78.

Vorágine, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1984.

_____, *La leyenda dorada*, vol. I, trad. de fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza, 2001.