

01085
1ej. 2

BENJAMIN RODRIGUEZ MERCADO

\$24512

"LA IMAGEN DE MARIA EN EL ARTE DE LA NUEVA ESPAÑA
DEL SIGLO XVI, ESTUDIO ICONOLOGICO"

TRABAJO QUE PRESENTA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
EN HISTORIA DEL ARTE POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO.

\$300.296 P



MEXICO - UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Julio de 1981.

**TESIS CON
FALLA LE ORIGEN**

630 Mexico - Historia - colonista, siglo XVI



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

INTRODUCCION.....	1
CAPITULO I Culto y devoción mariana en el arte español.....	6
a) Religiosidad del pueblo español.....	7
b) España paleocristiana.....	10
c) España visigoda.....	12
d) prerrománico.....	17
e) España románica.....	22
f) Gótico.....	26
g) Renacimiento.....	30
h) Notas y referencias.....	32
CAPITULO II La imagen de María en la primer mitad del siglo XVI.....	37
a) Imagen de María en los conquistadores.....	39
b) Imagen de María presentada por los misioneros.....	55
c) Notas y referencias.....	75
CAPITULO III La imagen de María como resultado de la interacción de los factores imperantes en la segunda parte del siglo XVI en la Nueva España.....	87
a) La imagen de María, rivalidad y competencia.....	93
b) Reinterpretación, adaptación y apropiación en las tradiciones marianas.....	117
c) Primer mariofanía.....	118
d) Segunda mariofanía.....	120
e) Tercer mariofanía.....	121
f) El problema de los Juanes Diegos.....	125
g) Notas y referencias.....	127
CAPITULO IV Conclusiones.....	133
CATALOGO V	
a) Índice.....	
b) Introducción.....	1
BIBLIOGRAFIA VI.....	289

Introducción.

El estudio que a continuación se propondrá parece estar justificado por tres razones básicas: la devoción mariana evidente en el pueblo mexicano, la importancia de la imagen de María en el arte colonial y la carencia de un estudio comprensivo de las representaciones de María en el siglo XVI.

Indudablemente la impresión que el pueblo mexicano da al visitante que se interesa por su ideosincrasia, es la de poseer una devoción mariana profundamente arraigada a su sentir como pueblo. Este hecho de por sí justifica el preguntar cuáles son los orígenes de esta profunda fe mariana. Si uno se conformara con lo que parece la respuesta obvia a tal interrogante, o sea, la conocida devoción mariana del pueblo español no sería justificable un estudio que pretenda penetrar a los orígenes, naturaleza y evolución de este fenómeno. Afortunadamente las respuestas simplistas no satisfacen la mente inquisitiva del investigador; máxime si en ello está envuelto una mejor comprensión del pasado que informa el presente y permite una augurosa proyección al futuro.

Basta un pequeño recorrido por los templos coloniales mexicanos para percatarse de la importancia de la figura de María en el arte colonial. En cualquiera de estos templos se puede encontrar representaciones de María que cual joya engastada en filigrana de oro alumbra la actividad religiosa de su devoto pueblo. Queda por lo tanto justificado el estudio que pretende examinar las bases ideológicas, iconográficas y formales que han servido de preceden-

tes a tan apoteósicas manifestaciones.

La historiografía del arte colonial mexicano cuenta con magníficos estudios de representaciones marianas del siglo XVI que tienen como objeto imágenes o advocaciones marianas en particular. Los escritos que tratan las imágenes o representaciones de María en forma abarcadora, lo hacen desde el punto de vista devocional y carecen por lo tanto del aparato crítico necesario, imprescindible en la obra historiográfica, por lo tanto es necesario un estudio que intente presentar una visión comprensiva de la figura de María desde el punto de vista histórico.

Planteamiento del estudio:

El objetivo principal de este estudio es intentar dilucidar, a través del análisis formal, iconográfico e iconológico de las representaciones de María en el arte de la Nueva España del siglo XVI, el significado que su imagen tuvo en el pensamiento de esa temprana época colonial.

Este intento hace necesarios los siguientes procedimientos: en primer lugar, la reunión de una muestra representativa de las imágenes marianas prevaletentes en la Nueva España del siglo XVI; en segundo lugar, el estudio esquemático de iconografía y de la devoción mariana en el arte español; y por último se hace necesario el análisis sistemático del fenómeno mariano en la Nueva España del siglo XVI.

En vista de los procedimientos necesarios, ya estipulados, se

propone conducir la investigación sujeta al siguiente esquema: la preparación de un catálogo de representaciones de María en el arte del siglo XVI, que sirva de base al estudio. En el mismo se incluirán las observaciones pertinentes al aspecto histórico, formal e iconográfico de las obras incluidas.

Este intento de catálogo tiene el propósito de reunir las representaciones de la figura de María pertenecientes a la Nueva España del siglo XVI. La intención es proveer una base fundamental de donde partir en la búsqueda de la comprensión del significado de la imagen mariana en esa temprana época colonial.

Se parte de la definición de arte como la expresión del sentimiento, pensamiento y vivencias de un pueblo. Por lo tanto se espera poder dilucidar el significado de la imagen de María a través del análisis formal, iconográfico e iconológico de las obras marianas de la época. No obstante, como la intención es captar el significado de la imagen de María por sí misma, se ha considerado conveniente limitar la selección a aquellas obras que la presentan, no en el contexto histórico de su vida terrenal ni en los eventos que la ligan a la historia terrenal de la vida de Cristo, sino, las que enfatizan su personalidad como figura de culto. Tampoco se han incluido las representaciones de María asociadas con la vida de los santos, pues, se ha considerado que tales obras no reflejan lo que se está buscando -la imagen de María como tal-. Con el propósito de obtener la visión más amplia posible del asunto se han incluido las representaciones de María que hacen énfasis en su personalidad, independientemente del material, técnica y calidad artística de las obras. Esta es la razón por la cual se encontrarán en el catálogo obras de grandes méritos artísticos junto a otras de humilde factura. Hasta aquí el aspecto temá-

tico de los criterios que se han utilizado como pauta en la conformación del catálogo.

Ante el mar de anonimato y anacronismos que la producción artística colonial presenta, es indispensable la adopción de criterios de selección que ayuden a reunir un repertorio representativo de la época. Se ha preferido un criterio de selección amplio y flexible que permita la inclusión de obras documentadas como de obras asignadas a la época por tradición. En este aspecto, como se verá, los datos provistos por investigadores anteriores han sido muy útiles. En la imposibilidad de observar de cerca cada obra, se ha tratado de determinar, en base a las obras documentadas y observadas, las notas diferenciales o de analogía que permitan la ubicación de las obras anónimas con el menor margen de equivocación posible.

Siguiendo estas pautas se ha tratado de organizar las obras en orden cronológico, hasta donde ha sido posible; señalando aquellas que no parecen pertenecer a la época o corriente donde tradicionalmente han sido ubicadas.

No se pretende presentar un cuadro general de la evolución estilística del arte mariano del siglo XVI de la Nueva España. Se reconoce que el estudio propuesto maneja un aspecto muy limitado de tal producción. Por lo tanto, las observaciones que en este particular puedan hacerse, quedan definidas dentro de los límites ya estipulados. Tampoco se pretende aquí hacer una presentación exhaustiva de las tendencias formales encontradas en las obras analizadas. Sin embargo, se ha intentado señalar algunas de las expresiones de mayor interés.

Las obras se clasificarán hasta donde sea posible en el cuarto de siglo correspondiente. De aquí que la letra "A" corresponda a aquellas obras que pertenecen al primer cuarto de siglo, "B" al segundo cuarto y así sucesivamente; de esta manera el catálogo queda abierto a la inclusión de futuras obras en el período correspondiente.

Como ya se ha señalado antes se ha encontrado útil algunas de las fichas elaboradas por otros autores; las cuales se incluyen dando los debidos créditos. No obstante la ubicación de estas obras en el contexto amplio de las representaciones de María adquieren una perspectiva adecuada.

Se está conciente de los muchos aspectos en que el catálogo podría mejorarse. Algunos de ellos no se han tratado por falta de medios y recursos técnicos. Por ejemplo los problemas de atribuciones, la agrupación de las obras por tendencias estilísticas, etc..

El primer capítulo estará dedicado al estudio del culto y la devoción mariana en el pueblo español y a la evolución de la iconografía en su arte. Precedido de unas consideraciones generales sobre el catolicismo español, se presentarán las etapas históricas en el arte español y el tratamiento dado a la imagen de María en cada una de ellas.

Los otros dos capítulos estarán dedicados al estudio de la imagen de María en la Nueva España. Se intentará proceder sistemáticamente a la presentación de la imagen de María en el contexto ideológico presentado por, los conquistadores, las órdenes mendicantes y el clero secular en conjunción con los padres jesuitas. El capítulo final estará dedicado a las conclusiones, formales, iconográficas e iconológicas, que resulten del estudio.

Capítulo I. Culto y devoción mariana en el arte español.

La teología católica no considera al cristianismo simplemente como una doctrina; en principio y en primer lugar, éste se contempla como un evento; como la manifestación de un acto divino en y a través de la historia humana. La Revelación resulta así un acto existencial en el cual una realidad divina interviene las realidades humanas en forma terrenal, visible. La historia humana se transforma en una historia de Salvación. Dios mismo ha entrado en ella. El hombre Jesús yace en el corazón mismo de esta historia. Siendo El el Dios encarnado actúa en forma netamente humana e histórica; la historia misma se convierte en un episodio de la vida personal de Dios, confiriéndole así una dimensión transhistórica. De este modo la historia de la vida de Jesús es una teofanía; un acto de manifestación de Dios que ocurre entre los actos humanos históricamente condicionados.¹

La Virgen María de Nazaret es, después de Cristo, el ser humano principal en esta secuencia histórica de eventos. La Mariología se interesa, por lo tanto, en la vida de una mujer específica en la historia; se interesa en el misterio de una madre virgen que tiene un niño. Esta vida, históricamente y divinamente condicionada, es la revelación del acto de redención que se efectúa a través del Niño de María.²

Vistos de este modo, los eventos de redención quedan sujetos a la reinterpretación que en el tiempo y el espacio cada época hace de ellos.³

Es precisamente esta reinterpretación histórica, esta comprensión temporal, la que interesa para este estudio; en concreto, las interpretaciones que a través de las diferentes épocas ha tenido la imagen de Marfa. No se pretende, sin embargo, realizar una historia exhaustiva del tema; el objetivo es estudiar las representaciones formales de Marfa en el siglo XVI mexicano. No obstante, se considera conveniente, a modo de trasfondo general, señalar algunas de las principales manifestaciones e interpretaciones, que en el arte de España se han dado al misterio de Marfa. Como preparación para facilitar la comprensión de dicho fenómeno^{en} la Nueva España se seguirá la tradicional división que la Historia del Arte hace a este respecto.

Por la obvia conexión entre España y la Nueva España se justifica un examen más detenido del fenómeno mariano en el arte español. Es por lo tanto la intención de este capítulo examinar los factores que concurren en la mariología del arte español del siglo XVI.

Religiosidad del pueblo español:

Para poder entender la evolución de las representaciones marianas en el arte español es necesario examinar la religiosidad de este pueblo. Entendiéndose por ello la conceptualización, no sólo del sentimiento piadoso, ni exclusivamente la formación teológica, sino la propia idiosincrasia que para el pueblo español contiene el término catolicismo en toda su intención y extensión.

Para poder lograr ésto es necesario remontarse a los propios orígenes de la nación y contemplar la vital colaboración^{*4} entre la monarquía visigoda y los Concilios Toledanos. De es-

ta relación nace en la mente del pueblo español la concepción unívoca de los conceptos de Iglesia y Estado.

Juntas ambas instituciones encaran la catástrofe mozárabe; resultando en la desaparición del Estado y la servidumbre de la Iglesia.

Es precisamente el espíritu religioso, salvado en el Norte, el que dió aliento y sentido nacional a la reconquista, crisol en que se funden aún más los conceptos de Iglesia y Estado. "Lo que dió a España su excepcional fuerza de resistencia colectiva, prolongada durante tres largos siglos de gran peligro, fue el haber fundido en un solo ideal la recuperación de las tierras godas para la patria y a la de las cautivas iglesias para la cristiandad."

Tanto la grandiosa empresa de la Reconquista como la monumental hazaña de la conquista del Nuevo Mundo sirvieron para reforzar y ampliar esta ideología.

La religiosidad de España, mejor dicho hispana, alcanza su máximo florecimiento en los siglos XVI y XVII. Sin embargo, aún en esta época, el sentimiento religioso o catolicismo, dista mucho de ser un fenómeno homogéneo. Su multiplicidad de manifestaciones pueden agruparse en dos tendencias generales, a saber: por un lado una fe religiosa ferviente, acompañada de un ardien-

te misticismo y por el otro lado un férreo realismo. Santa Teresa de Avila y San Juan de la Cruz son representantes del primer aspecto; San Ignacio de Loyola encarna el segundo aspecto. Esta polaridad de concepciones religiosas marcan los ámbitos del parámetro ideológico del catolicismo hispano. Como producto de ello se encuentra la rara combinación que caracteriza el catolicismo español. Cada individuo forma su propio criterio dentro de esta amplia gama de conceptualizaciones. Es interesante notar que aún pese a lo antagónicas que parecen estas dos tendencias, es posible encontrar diferentes combinaciones de ellas, e inclusive ambas unidas en un mismo individuo.

No obstante, sí existen ciertas características comunes y peculiares al catolicismo español. Menéndez Pidal señala que el sentimiento religioso está acompañado de un afán de vida eterna. Esto conlleva a la visión de la muerte como la entrada a esa vida y se convierte en la preocupación fundamental de la religiosidad española. Esta concepción de por sí no tiene nada de raro en el pensamiento de todos los pueblos católicos; es la doctrina central del catolicismo. Lo que sí da un carácter peculiar al pensamiento religioso español es el hecho de que sea esta doctrina "la más poderosa fuerza para corregir la dificultad que el individualismo hispano halla en comprender cesiones y concesiones de cada uno respecto a la colectividad."⁷

Otra característica peculiar a la religiosidad española

consiste en un tipo de conformidad, en cuanto a la vida cotidiana se refiere, a las normas y dictámenes de la Iglesia. Este conformismo nace de la profunda convicción de la autoridad suprema de la Iglesia, el ideal de santidad que ella profesa y el sentimiento de campeones del catolicismo inherente en el pueblo.

Es este sentido de religiosidad el que sirve de medio para la mariología novohispana.

España Paleocristiana:

Las raíces de la devoción mariana en el pueblo español se hunden al remoto pasado que antecede a la misma nación. Desde la época misma de la evangelización de la Península Ibérica como colonias del imperio romano, recibe este pueblo la semilla de su devoción mariana a través de la supuesta prédica apostólica.

Es notable el hecho de que en España la devoción mariana arranque de esta misma supuesta predicación apostólica. Así por lo menos lo pretende demostrar la antigua y piadosa tradición que reclama que la Virgen se apareció al Apóstol Santiago cuando éste estuvo, en compañía de algunos de sus discípulos, en Zaragoza. Afirma la misma tradición que a orillas del Ebro el mismo apóstol edificó un modesto oratorio, que dedicó a Dios en la honra de la Santa Virgen, y al que andando

el tiempo se adhirió otro más espléndido y majestuoso, el cual conserva todavía el nombre del Pilar, que por tiempo inmemorial lleva, por la columna de mármol que sostiene la efigie de la Virgen. De ahí la advocación con que se venera a esta imagen, la Virgen del Pilar.¹⁰

No compete a este trabajo el dilucidar la problemática en torno a la autenticidad de esta tradición. Lo que sí es conveniente señalar es que ésta, tan antigua/venerada advocación, pasará con los conquistadores a la Nueva España donde, como se verá más adelante, será conocida también bajo el título de Nuestra Señora de la Defensa.¹¹ Se puede afirmar, por lo tanto, que la tradición mariana en la Nueva España nace del génesis mismo de la tradición mariana española.

Es de suponer que en cuanto al culto y la devoción mariana se refiere las provincias ibéricas se conforman a los patrones evolutivos del resto de la temprana iglesia cristiana.

Al igual que la cristiandad del resto de Europa los cristianos de la Península Ibérica sufrieron las persecuciones y martirios ocasionadas por la intransigencia de los emperadores

romanos Deesio, Valeriano y Diocleciano. Por esta causa, en los primeros tres siglos de la era cristiana sucumbieron en el martirio un considerable número de cristianos de dicha Península. Todos estos martirios sirvieron para que se exacerbara la fe, y por ello, al renacer la tolerancia religiosa, se multiplicaron extraordinariamente las diócesis eclesiásticas en toda la Península y pudo formarse una sociedad cristiana con el carácter, que le dio la Iglesia, de ser un Estado dentro de otro Estado.

Es de suponer que esta profusión de mártires fue motivo de conmemoración especial en las celebraciones litúrgicas; y que al igual que en el resto de Europa el nombre de Marfa se vió honrado en este tipo de celebración.

España visigoda:

A principios del siglo V la Península Ibérica se ve invadida por los bárbaros del norte. Este hecho vino a turbar la paz de los ciudadanos cristianos hispanoromanos, ya que se vieron sometidos a los descreídos invasores. Desde Walla, en 415, hasta Leovigildo, en 584, no cesaron las convulsiones guerreras y las persecuciones religiosas. Afortunadamente, España vió con alegría la conversión al catolicismo del rey Recaredo, y el pueblo pudo de nuevo exteriorizar libremente su sentimiento religioso.

La monarquía visigoda nació y se mantuvo en el regazo de la Iglesia; se hizo teocrática, lo que permitió la formación del catolicismo místico tan peculiar al pueblo español, como anteriormente se ha señalado. Mas esta situación no imperó por largo tiempo, a principios del siglo VIII sobrevino la invasión árabe.

Esos tres siglos de dominación visigoda se caracterizaron por una intensa actividad religiosa; como lo atestigua el número de prelados ilustres provenientes de la España visigoda. Entre ellos destacan, en Sevilla, San Leandro y San Isidoro; en Toledo, San Eugenio; San Ildefonso y San Julián; en Zaragoza, San Braulio, verdaderas glorias de la Iglesia Católica.

Es razonable suponer que en la época visigoda, a pesar de las abundantes referencias literarias, el cultivo de las artes figurativas debió de estar muy limitado por las tendencias anti-icónicas de la Iglesia española.

Si bien es cierto que las obras de las artes figurativas del período visigodo conocidas hoy en día son muy escasas, por otro lado tanto las prescripciones de los concilios, la tradición iconográfica de las obras románicas y la tradición popular, señalan este período como uno de gran importancia en la producción de obras artísticas religiosas.

Es en estas cuatro fuentes donde se buscará la información

pertinente a los temas marianos y su tratamiento en ésta época. Las iglesias visigodas que hoy subsisten son todas pequeñas, sencillas y aún pobres; pero los fragmentos decorativos que abundan en Toledo, Córdoba y Mérida, ciudades principales entonces, prueban, según Gómez Romero, la existencia de basilicas suntuosas, así como de palacios y otros edificios civiles. Hoy en día la mayor parte de estos edificios se consideran pertenecientes a los siglos IX y X, y por lo tanto, a pesar de los elementos visigodos que se encuentran en ellos, se clasifican en el período prerrománico mozárabe. No obstante, hay otras pequeñas iglesias del período visigodo entre las que se encuentran el santuario de Santa María de Quintanilla de las Viñas, en Burgos, consideradas entre los mejores ejemplos del arte visigodo del siglo VII.

20
 Dos son los concilios que legislan sobre la representación de imágenes en la época visigoda. El Concilio de Elvira, probablemente motivado por el recuerdo de las injurias y profanaciones que los invasores perpetraran sobre las pinturas que adornaban las iglesias, dispone: "que no se pinte sobre los muros lo que se honra y adora." Siguiendo la misma idea, el Concilio Iliberitano (de Granada), del siglo IV ordenó: "que las imágenes se hicieran en escultura o pintadas sobre madera, fáciles de transportar, porque las pintadas en los muros no pueden conservarla los cristianos sin exponerlas a grandes profanaciones en tiempo de guerra y controversia."

22
 Ambos concilios, a pesar de que limitan o restringen las representaciones de imágenes, implican una aceptación y un aprecio de éstas. Es de suponer que ya para entonces se reconocía

no sólo el gran valor didáctico de las imágenes en la iglesia sino también su sentido sacramental y litúrgico, según la doctrina del célebre San Juan Damasceno, considerado como el teólogo más influyente en el pensamiento prerrománico. Como se verá más adelante estas doctrinas influirán el arte de toda la Edad Media.

No es de extrañar que en la literatura referente al arte románico español se hagan frecuentes referencias a obras anteriores que sirvieron de modelo a éstas. Trens indica esto cuando al referirse a la iconografía mariana española señala: "No debe, pues, creerse que la iconografía de la Virgen nazca al formarse la escultura y la pintura románicas (siglo XI). Tampoco hay que pensar que el tipo de la Virgen hierática, sentada en un trono, con el Niño colocado de frente y en medio de las rodillas de su Madre, sea el tipo originario que nuevas circunstancias y nuevos sentimientos van alterando poco a poco, hasta darle una expresión más humana y maternal. Los pintores y escultores medievales no inventan ninguna actitud, ninguna modalidad importante en la representación de la Virgen. En las miniaturas e iconos primitivos, originales o copias, encontramos expresados con exquisita sensibilidad tanto el dolor, como la más delicada ternura, que ²⁴ tiende a fundir las figuras de la Virgen y el Niño en una sola." Refiere él la iconografía mariana del primer milenio en

España a esa "remota época de gran producción de manuscritos iluminados, que recogieron las influencias y el estilo de un arte cristiano más antiguo."²⁵

Como cuarta fuente que aporta información a la problemática mariana en la época visigoda se ha señalado la tradición popular. Es interesante notar que la devoción piadosa en torno a la Virgen de Rocamador, la Virgen del Coral y Nuestra Señora de la Antigua las rodean con una antigüedad que reclama pertenecen a la época visigoda y le atribuyen numerosos milagros y bendiciones para los cristianos mozárabes que a ellas recurrieron durante la época de la invasión musulmana.²⁶

Según Post en su condición actual son obras del siglo XIII, pero, tanto las condiciones estilísticas como históricas sugieren que puedan ser sustituciones, e inclusive originales repintados, de iconos anteriores.²⁷

Al presente baste con señalar que éstas obras son imágenes de devoción tan vinculadas al costado devoto, que es difícil asignarles cronología y estilo definido. No obstante sus tradiciones alcanzan a siglos anteriores a la ejecución pictórica de las conservadas, de manera que es verosímil suponer una copia o, a lo menos, inspiración de imágenes anteriores.²⁸

Lo que sí se puede afirmar con toda certeza, por encontrarse documentado, es que en España en tiempos de San Ildefonso, ar obispo de Toledo (667), se celebraba con gran solemnidad la fiesta de la Conmemoración o aniversario de la Señora Virgen María. Este prelado mandó realizar procesiones de súplicas (letanías) durante los tres días precedentes, y compuso a este objeto una misa especial. Se cree que se celebraba el día 10 de agosto, el cual, desde tiempo remotísimo, era tenido como el día en que murió la Madre de Dios. (Dormición o Tránsito de Nuestra Señora)²⁹

Como se verá más adelante la importancia de las imágenes marianas producidas en la época visigoda, serán de singular aporte en el tratamiento o comprensión de la iconografía de muchas de las imágenes traídas a la Nueva España en el siglo XVI.

Prerrománico:

El reino visigodo fue destruido por la invasión musulmana iniciada en el año 711. Esta poco a poco conquistó toda la Península Ibérica y el sur de las Galias. Nuevamente se ven obligados los cristianos a ocultar sus propios sentimientos para no sufrir persecuciones y martirios, y a ocultar las imágenes para evitar su profanación.³⁰

Pero en el noreste de la Península, en el pequeño reino de Asturias, se había formado desde los tiempos de los sucesores de Pelayo una escuela local de tradición visigoda, que había encontrado su postrer refugio en las montañas. En Asturias también se organizó la reconquista.³¹

De hecho, la invasión musulmana de España no determinó la desaparición del arte característico del período de denominación visigoda. Este sobrevivirá en los magníficos edificios levantados por los reyes de Asturias y en las iglesias mozárabes, edificadas después según las normas que los cristianos sometidos al dominio musulmán habían logrado preservar.³²

A medida que las guerras de reconquista lograban su objetivo se recristianizaba de nuevo el suelo español, se levantaban santuarios, se construían o reconstruían iglesias y se fundaban monasterios. Cabe además recordar que en la España musulmana los mozárabes (cristianos que vivían con los musulmanes) tenían una cierta libertad religiosa. Esta situación permitió una actividad en cuanto a construcciones eclesíásticas se refiere.

La continuidad de la devoción y el culto mariano se pueden constatar en esta turbulenta época por los monasterios e iglesias edificadas en su honor. Entre ellos destacan el monasterio de Nuestra Señora de Obarra (Huesca), el de Santa María de Ripoll, Santa María de Rosas en Ampurdán, Santa María la Real de Nájera (Logroño), Nuestra Señora de Melón ((Orense). Entre las iglesias de esta época dedicadas a María se pueden contar las de Santa María de Naranco, Santa María de Bendones, Santa María de Melque, San Miguel de Escalada, donde se rendía culto a la Virgen del mismo nombre, Santa María de Marquet y Santa María de Lebeña.³³

Mucho más tarde, al avanzar la reconquista, los musulmanes que habían quedado en el territorio liberado produjeron con sus técnicas un estilo híbrido empleado para edificios cristianos

y conocido con el nombre de mudéjar. Este nuevo estilo se originó por la colaboración de maestros cristianos, obreros y artistas musulmanes que no salieron del país a pesar de la Reconquista. Sus obras son construcciones magníficas de ladrillo y tapial, y a menudo con decoración de azulejos. Fue este estilo en el que los judíos construyeron algunas sinagogas las que, andando el tiempo, fueron adaptadas al culto cristiano, como Santa Marfa la Blanca y San Benito o iglesia del Tránsito de Nuestra Señora, ambas en Toledo y ejemplares destacados del arte islámico por su realización y por el carácter de su ornato.³⁴

Especial interés en la historia del arte medieval tienen las miniaturas mozárabes que crearon una serie de temas y tipos iconográficos que, después, pasarán a la pintura románica. Estas miniaturas, en las que aparecen arcos de herradura, ya reflejaban una fuerte personalidad autónoma en la Biblia Hispalense, de la primera mitad del siglo X. Pero donde se producirán las obras maestras es en las ilustraciones de los Comentarios al Apocalipsis^{*35} que escribió un monje del siglo IX llamado Beato, del monasterio de Liébana, por cuya razón los manuscritos que forman esta prodigiosa serie son conocidos con el nombre de Beatos, el nombre de su autor,^{*36}

Se podría decir que Beato en su exégesis del Apocalipsis brinda una interpretación esquemática y simplificada del complejo y cíclico estilo de este escrito oriental. Destaca su interpretación dual y bíblica de la creación. Siguiendo la línea de pensamiento occidental, todas las ideas surgen en función de sus contrarias: cada cosa se halla equilibrada

y justificada por su opuesta: Beato insiste, como tema de su exégesis, en la oposición entre el dragón (el mal) y el cordero (Jesucristo). Nada más propio a este pensamiento dialéctico que la yuxtaposición de la Eva con la Nueva Eva. Pensamiento que traslada la imagen mariana a una dimensión atemporal, señalando lo que se podría llamar el "alfa y omega" de la mariología.

No es que surja esta asociación por vez primera; ya esta relación había sido señalada por los tempranos Padres de la Iglesia. Lo que sí se puede afirmar es, que aquí cobra nuevo auge y podría señalarse como el inicio del gran impetu mariano de los siglos subsiguientes. No sin razón refiere Trans que: "en el arte español la imagen más antigua de la Virgen que encontramos, al margen de la historia, es precisamente la imagen de la llamada Virgen Preexistente, es decir, la que la liturgia presenta en el día de la fiesta de la Inmaculada Concepción, como destacándose del fondo de la eternidad y precediendo a la creación entera: 'el Señor' -dice María, aplicándose las palabras del Libro de la Sabiduría- 'me poseyó en el principio de sus obras, desde el comienzo antes que criase cosa alguna'. Es la Virgen que anuncia Dios en el momento de castigar a nuestros primeros padres, la que vio la Sibila desde el fondo de la leyenda, y la que contempló Juan desde la isla de Patmos." Esta imagen es la más primitiva de la ico-

nograffa mariana española y la que, como se verá más adelante, servirá de modelo a la Inmaculada y otras representaciones incluyendo la Guadalupe mexicana.

No se puede cerrar este período sin mencionar las leyendas de sucesos milagrosos que sirvieron para la conversión de algunos de los invasores musulmanes, que movidos por la intervención milagrosa de la Virgen abrazaron la fe católica.³⁹

También es digno de mencionar la tradición que se ha tejido al rededor de varias antiguas imágenes de María. Estas, según su tradición piadosa, fueron ocultadas en esta época para evitar su profanación y posteriormente recuperadas; añadiendo éste hecho una nota de venerabilidad a su piadosa devoción. Este es el caso de la antigua imagen venerada en el histórico monasterio de Guadalupe, Cáceres España. Según la tradición: En un viaje que San Leandro, arzobispo de Sevilla, hizo a Constantinopla, entabló amistad con San Gregorio Magno. Cuando éste fue elevado al solio pontificio envió a San Leandro, por conducto de su hermano San Isidoro, una preciosa imagen de la Madre de Dios que el pontífice tenfa en su oratorio privado.

Al sobrevenir la invasión de los musulmanes, unos cristianos se llevaron la imagen y la escondieron en la sierra, cerca del río Guadalupe. En el año 1330 reinando en Castilla y

León Alfonso XI; un vaquero, llamado Gil, vecino de Cáceres, encontró el simulacro que los cristianos habían escondido y comunicó al hallazgo a los clérigos de dicha capital. Reconocieron éstos, que era la imagen dada por San Gregorio y le construyeron una modesta hermita. Se enteró Alfonso XI y con su protección, a mediados del siglo XIV quedó establecido el monasterio, el cual en 1387, por cédula del rey Don Juan I se cedió a los frailes jerónimos.

Esta mezcla de historia y leyenda provee los orígenes de una de las advocaciones que posteriormente tendrá gran impacto en la Nueva España.

Es de todos conocida la devoción que los conquistadores de la Nueva España tuvieron para la Virgen de Guadalupe de Extremadura. Oportunamente se examinará la relación de ésta con la Virgen de Guadalupe venerada en México. Por lo pronto quede establecido el vetusto origen de esta advocación en España.

España románica:

Uno de los ejemplos más representativos de las vírgenes en la pintura románica española lo constituye la Virgen en Majestad de Santa María de Tahull. Representada en el ápside de esta iglesia, la Virgen aparece sentada en un trono con el Niño entre sus piernas, adorada por los Reyes Magos. En esta obra se muestra una paleta rica y jugosa, y su trazo es de gran fuerza expresiva. Sirvió de base para toda una serie de representaciones similares como lo son: Santa María de Aneu, Santa María de Esterri y otras muchas más del siglo XII.

En San Pedro de Sorpe (Lérida) se encuentra una estupenda Anunciación que es otro de los temas marianos ilustrados en esta época. En esta misma región se encuentran numerosos ejemplos de lo que podría llamarse otro importante capítulo de la pintura románica. Estos son las pinturas sobre tablas, que decoran antependios de altares y posteriormente los baldauquinos. A pesar de que éstos ofrecen una variedad temática bastante amplia, -incluyen representaciones del martirio y vida de los santos titulares de las iglesias- la figura de la Virgen como protagonista principal de estas obras es frecuente. Suele ésta estar representada en la parte central de la obra envuelta en una aureola almendrada o lobulada y a cuyos lados se disponen calles con escenas diversas, colocadas en dos filas. Ejemplo típico de este tipo de obra lo es la Virgen del frontal de Avia.

No se puede dejar de señalar que el arte románico está íntimamente ligado a funciones litúrgicas.

Este es otro de los elementos que conforman el arte románico: "Sobre estas razones místicas hay otras litúrgicas que explican a esa imagen de Dios o de la Virgen entronizada, llenando y como coronando el fondo de los templos románicos. Aún no se había desgajado el altar del retablo. Y sobre el ara santa, como su perfección y remate teológico, en directa comunicación la tierra y el cielo, se efigiaba a la divinidad. El altar era así el escalón para ascender a la plenitud del Paraíso. Sobre él se habrían las alas inmensas del Todopoderoso en forma de esa imagen de Dios que cubre toda la bóveda celestial. Después, la gloria que aquí se extiende plana y total se ha de reducir a medidas humanas y el retablo se secciona de la arquitectura."

Esta representación del Reino Celestial en el templo románico no se circunscribe a la bóveda del ábside. Se desborda por todo el templo siguiendo un orden de representación jerárquico y sistemático que tiende a fijar la iconografía románica.

Los temas marianos también hallaron lugar en las representaciones escultóricas monumentales que decoraron la arquitectura de la época.

Muchas de estas construcciones eclesásticas fueron dedicadas a María. Destacan entre ellas las siguientes: la catedral que Alfonso VI hizo edificar en el solar de su palacio en 1075, Santa María o San Pedro de Besalú, Santa María de Tarrasa, Santa María de Ripoll, Santa María de Porqueras, Nuestra Señora de Irache, Santa María la Real de Sangüesa, Nuestra Señora de Estibaliz, Santa María de Galdácano y muchas otras más.

Aparte de la estatuaria monumental que acompañó la arquitectura, se desarrolló la imaginería de culto, casi reducida al Crucifijo y a la Virgen con el Niño. Ambos se apartan del concepto histórico, que representa aspectos fugaces, para ir a la esencia simbólica del tema. Cristo en brazos de su Madre es el mismo Cristo en majestad, cuyo trono es María. Tales imágenes, pocas veces labradas en piedra, casi siempre de madera policromada, son con frecuencia obras toscas de arte popular; pero también las hay entre ellas equiparables a lo mejor de escultura monumental.

Hay que tener en cuenta que las primeras de estas escul-

turas fueron relicarios. Y en el corazón de esta plástica se hallan los restos sacrales para los que la imagen era sólo el ostensorio. No obstante se convirtieron, dado su carácter representativo en temas de devoción por sí mismas.⁴⁴

Muchas de estas imágenes perecieron por causa de las continuadas guerras de cristianos contra musulmanes y aun de cristianos entre sí de los diversos reinos españoles. No obstante se han preservado un gran número de ellas, entre las que destacan: Nuestra Señora la Bella de Lepe (Huelva), que servía de relicario, la de Escalada y la Virgen de la Vega de la catedral de Salamanca.⁴⁵ Ejemplo notable, por su belleza y calidad artística, es la Virgen del claustro de Solsona. La obra es de bronce dorado y esmaltado. Representa a la Madre jovencita, con las trenzas largas de cabellos finos. Sostiene al Niño en su mano izquierda mientras, que con su derecha le presenta un cetro.⁴⁶

La lista de imágenes de gran devoción originadas en esta época debe estar encabezada por la Virgen de Montserrat; Nuestra Señora del Puy y la Virgen de Yrache. Todas ellas recibieron gran culto y se distinguieron por ser objeto de donativos que formaron tesoros de incalculable valor. compuestos de toda clase de ornamentos y alhajas de oro, plata y piedras preciosas, que generaciones posteriores de devotos les obsequiaron.⁴⁷

Razones de índole económicas, sociales y políticas han hecho que el hombre gótico no esté tan seguro de su fe como el románico. No es de extrañar pues, encontrar en el arte gótico expresiones de esa duda y de escauceos racionalistas. El arte gótico también es expresión de una época de crisis del pensamiento occidental, teñido de criticismo, de humanismo, de angustia y tenacidad. Es un arte de temas religiosos. Pero en los mismos aparece el aliento de una nueva sensibilidad, preocupada por lo humano.⁴⁸

El retorno a la naturaleza estuvo favorecido por la acción de las órdenes mendicantes, la de los franciscanos sobre todo, que predicaban una íntima relación entre el Creador y sus criaturas, en las que Aquél vive. De este misticismo lírico nace la nueva iconografía que caracterizará el arte gótico. Iconografía que se distingue por la gama de sentimientos y emociones que representa.

Las Vírgenes góticas se presentan en un ambiente de alegría, especialmente en las escenas íntimas y maternas con el Niño, en las que la belleza, candor y dulzura se convierten en parámetros.

Al igual que en las catedrales francesas, María ocupa un papel preponderante en las catedrales góticas españolas. Entre los innumerables temas marianos que decoran estas catedrales se singulariza, por su maestría y encanto, Nuestra Señora la Blanca en el parteluz de la puerta principal de la fachada de la catedral de León. De similar factura es la Virgen del maimel en la portada de la catedral de Tarragona.

En el siglo XIII se restablece la convocatoria de concilios y surgen dos esclarecidos monarcas que fomentaron la devoción mariana: Fernando III El Santo, que colocó la primera piedra de la catedral de Burgos, y Alfonso X El Sabio, conocido por su ferviente amor a la Virgen. Compuso este último, siendo infante, la célebre colección de Cántigas de Santa María, de carácter ético narrativo, en que relata milagros de la Virgen, tradiciones y leyendas. Según relata Sánchez Pérez: "mientras fue rey no hubo monasterio o iglesia de Santa María que no recibiera donaciones y privilegios de su parte. Baste decir, por ejemplo, que durante su estancia en Burgos, en los meses de enero y febrero de 1255, otorgó concesiones a más de veinte iglesias y monasterios dedicados a Santa María.⁴⁹"

No es de extrañar esta dedicación y devoción a María pues como se ha señalado: "La gran innovación iconográfica de esta época y que ha de moldear las nuevas estructuras historiales y hasta la nueva sensibilidad, es el culto a la Virgen. Que brota ahora impetuoso, inundando la religiosidad de gracia y de apasionamiento místicos. Su culto se superpone a todos, incluso al del mismo Jesucristo en la devoción monástica y popular. Toda la Baja Edad Media es un canto a María, y como es natural éste tiene su primer reflejo en el arte."⁵⁰

En los siglos XIII y XIV se tallan o esculpen nuevos simulacros de la Virgen. Pertenecen a este tipo la de las Bata-

llas (Sevilla), Roncesvalles, Ibernalo (Santa Cruz de Campero, Alava) y Queralt (Barcelona), por solo mencionar algunas. ⁵¹ Todas las advocaciones se conmemoran ahora. La Virgen Madre, no obstante, es la preferida con el Niño en los brazos. Este grupo permite representar todas las aptitudes más apacibles y tiernas de la maternidad más dulce o más sombría. Y la Virgen acaricia, o distrae al Niño con frutas y pájaros, lo sostiene en sus brazos o lo apoya en su regazo. Se convirtió éste en el tema predilecto tanto de escultores como de pintores. El dulce calor de humanidad que los franciscanos habían introducido en las Meditaciones sobre la vida de Jesucristo, hace que los ⁵² artistas utilicen un nuevo lenguaje de un liricismo sin par.

No se puede cerrar esta presentación de la situación mariana en la primera parte de la Baja Edad Media sin mencionar las devociones y prácticas litúrgicas que en torno a María prevalecían. Encabeza la lista las Letanías, que a pesar de practicarse ya desde siglos anteriores, para esta época adquieren universalidad de práctica y una gran variedad de contenido. Lo mismo puede decirse de la Corona o Salterio de la Virgen "Oficio Párvulo". Esta devoción que consiste en la recitación de los Salmos, adornados con antifonas, himnos y lecturas relacionadas con los misterios marianos, sigue el modelo del Oficio Divino de la liturgia monástica, centro de la vida espiritual monacal. A estas fórmulas de devoción hacia la Santísima Virgen se suma el Escapulario mariano en el siglo XIII y el Angelus Domini en el siglo XIV. No se pueden excluir las innu-

merables Cofradías o Confraternidades bajo el nombre y protección de la Santísima Virgen, ni las peregrinaciones a los santuarios marianos, que ya para entonces se contaban por millares.

Es de señalar que ya para esta época las Órdenes mendicantes, al igual que los carmelitas, contaban con un instrumento de devoción mariana que les serviría de arma en su lucha contra el mal. Los franciscanos, conocidos devotos de la Inmaculada Concepción (de la que se tratará más adelante)

se distinguieron por el uso del Oficio Párvulo. Los dominicos, aunque esto no está exento de controversia, se distinguieron por su devoción a la Virgen del Rosario, y el uso de éste en sus campañas de devoción popular. Los carmelitas a su vez grandes devotos de la Virgen del Carmen, contaron con las indulgencias y favores del escapulario. A esta época pertenecen también los revuelos y controversias en torno a la doctrina de la Inmaculada Concepción, en la que, en España, se distingue Ramón Lull.⁵³ También es de notar la devoción que a María profesaron la Orden cisterciense, en cuyo escudo figura la Virgen protectora de sus monjes, los premostratenses y cartujos, que también difundieron su veneración.⁵⁴

Termina el siglo XV con dos acontecimientos de excepcional importancia histórica durante el reinado de los Reyes Católicos. Con la rendición de Granada se realiza el sueño de la unidad política y religiosa de España. El segundo acontecimiento lo constituye el descubrimiento de América.⁵⁵

Renacimiento:

Para el siglo XVI España fue sin lugar a dudas la nación cristiana más poderosa de la tierra; esa grandeza y esplendor se reflejan en el culto mariano. En la catedral de Burgos, por citar sólo un ejemplo, se erige el soberbio altar mayor dedicado a Santa María la Mayor, contaba además con capillas dedicadas a Nuestra Señora de los Remedios y a la Presentación, Consolación, Visitación, Purificación, Anunciación y Concepción de la Santísima Virgen.⁵⁶

Entre las obras de artistas españoles, de recuerdo impecable, del siglo XVI, dedicadas a María se cuentan las siguientes: las doce grandes composiciones de la "Vida de la Virgen" en el altar mayor de la catedral de Valencia, ejecutadas por Fernando de Llanos y Fernando Yáñez; el cuadro de la "Piedad" de la parroquia de la Blanca, en Sevilla de Luis de Vargas; las Vírgenes, de Juan de Juanes, en especial la de la Leche y Concepción; la Purísima Concepción, de Juan Pantoja de la Cruz, en El Escorial; la Virgen y el Niño con Santa Inés, de el Greco; la Concepción en la capilla de San Antonio de la catedral de Sevilla, por Francisco Pacheco y en escultura las imágenes de la Concepción y de la Dolorosa de Martínez Montañés, en la catedral de Sevilla y en la iglesia de Nuestra Señora del Valle. Además de éstas existen otras obras a las que se hará referencia en el transcurso de los capítulos siguientes.⁵⁷

No obstante al desarrollo posterior alcanzado en el siglo XVI, cabe señalar que la Península Ibérica para la época de la iniciación de los descubrimientos y de la Conquista, al igual que Europa misma era una amalgama de las más contradictorias y diversas influencias artísticas.⁵⁸ Precisamente por haber sido España tierra en la que se encontraron y cruzaron las tres corrientes vivificadoras de la cultura medieval, a saber, la italiana, la nórdica y la musulmana, las artes se enriquecieron con elementos muy diversos que, actuantes sobre una tradición clásica, originaron espléndida floración.⁵⁹ Esta floración se transplanta a la Nueva España, donde abonada con la intervención de artífices indígenas produce frutos exóticos de variada riqueza.

No se puede cerrar este capítulo sin antes mencionar la marcada preferencia que el pueblo español mostró por las vírgenes flamencas. Esta preferencia, como se verá más adelante se manifestará también en la Nueva España y en ella se traducirá en la adopción de temas, advocaciones y aun rasgos estilísticos característicos de las representaciones marianas flamencas.^{*60}

La Edad Media en sus últimos tiempos y el Renacimiento llevaron las representaciones de María en España a una abundancia de tipos prodigiosa. Es precisamente esta profusión de imágenes marianas, advocaciones y devociones la que sirve de trasfondo a la importación de la imagen mariana a la Nueva España.

NOTAS Y REFERENCIAS CAPITULO I

1. Schillebeeckx, E., O.P.. Mary Mother of the Redemption. New York: Trans. N. D. Smith, Sheed and Ward, 1964. pp.3,4.
2. Ibid., p. 4.
3. O'Gorman, Edmundo. Dos concepciones de la tarea histórica. México: Imprenta Universitaria, 1955. p. 15.
- *4. En el siglo IV se celebraron los Concilios de Iliberis (313), Zaragoza (380) y Toledo (400), que puede políticamente considerarse como el esbozo de las futuras Cortes nacionales. Sánchez, Pérez. J. A.. El culto mariano en España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943. p. 6.
5. Menéndez Pidal, Ramón. Los españoles en la historia. Madrid: Espasa-Calpe, 1971. p. 56.
6. Gardner, Hellen. Art Through the Ages. New York: Revised by de la Croix & Tansey, fifth edition, 1970. p. 328.
7. Menéndez Pidal, R. Op. Cit. pp. 52,53.
8. Clark, Kenneth. Civilisation. New York: Harper & Row, 1969. pp. 174-175.
- *9. "Esta probado históricamente que San Pablo recorrió Cataluña, Aragón y Navarra, y que los siete varones apóstólicos se establecieron del modo siguiente: San Torcuato en Acci (Guádix), San Tesifonte en Alburriel de Cambil (Jaén) y Berja (Almería), San Indalecio en Uru (cerca de Vera, en Almería), San Segundo en Abula (posiblemente Abila, entre Guádix y Almería), San Eufrasio en Ilturgis (Cuevas de Lituego, en Jaén) San Cecilio en Iliberis (Elvira, de Granada) y San Hesiquio en Carcesa (Cazorla o Carchel, en Jaén)." Sánchez Pérez. Op. Cit. p. 5.
10. Herrera García, Miguel. Mes de María. Barcelona: Folleto publicado en ocasión de la conmemoración del aniversario de la Virgen del Pilar, 1943. Passim.
11. Nava Rodríguez, Luis. Historia de Nuestra Señora de Ocotlán. México: Tlaxcala, 1973. p. 30
- *12. "Por esta causa, en los primeros tres siglos de nuestra Era sucumbieron en el martirio los Santos Marcelo, Claudio, Lupercio y Vitórico en León, Santos Facundo y Primitivo en Sahagún, Santos Emeterio y Celedonio en Calahorra, Santa Engracia y dieciocho compañeros suyos en Zaragoza, San Felix en Gerona, Santa Eulalia y San Cucufate en Barcelona, Santos Fructuoso, Augurio y Eulogio en Tarragona,

Santos Vicente, Sabina y Cristeta en Avila, Santos Justo y Pastor en Alcalá de Henares, Santa Leocadia en Toledo San Vicente en Valencia, Santa Eulalia en Mérida, San Eufasio en Cuevas de Lituergo, San Hesiquio en Caravaca, Santos Zollo, Fausto, Genaro, Marcial y Acisclo en Córdoba, San Crispín en Ecija, San Torcuato en Guadix, Santas Justa y Rufina en Sevilla, San Cecilio en Granada, San Segundo en Abla, San Indalecio en Huercaal y San Tesifonte en Berja." Sánchez Pérez. Op. Cit. p. 6.

13. Ibid., p.6.
- *14. "Resulta también de mucho interés la constante mención de la Virgen en las memorias de los difuntos (Memento), que se leían en el momento más íntimo de la celebración eucarística. Estas memorias constituían una especie de lista o catálogo de santos (apóstoles y mártires), en el cual María ocupa siempre un lugar preferente." Trens, Manuel Pbro.. María : Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946. p. 25.
15. Sánchez Pérez. Op. Cit. p. 6.
- *16. Ver Religiosidad del pueblo español, p.29.
17. Sánchez Pérez, J.A.. Op. Cit., pp.6,7.
18. Camón Aznar, José. Summa Artis. "España Visigoda". Madrid: Espasa Calpe, S. A. Vol. XXII, 1952. p.16.
19. Gómez Romero, María Elena. Mil joyas del arte español. Barcelona: Instituto Gallach, 1947. p. 8.
20. Salvat, Juan. Historia del Arte. "Arte prerrománico visigodo, asturiano y mozárabe". México: Salvat Editores. Vol.III, 1979. pp. 131-141.
21. Camón, Aznar. Op. Cit. p.16.
22. Sánchez, Pérez. J. A. Op. Cit., p. 8.
- *23. Con referencia al valor didáctico de las imágenes y la posición de Gregorio el Grande, ver: Grabar André. Christian Iconography a Study of Its Origins. New Jersey: Princeton U. Press, 1980, p. 93

24. Trens, Manuel. Op. Cit. p. 42.
25. Ibid. p. 43.
26. Ibid. p. 43.
27. Post.Chandler, R. Vol. I. Op. Cit., p. 300.
28. Camón, Aznar. Op. Cit. p.365.
29. Trens, M. Op. Cit. pp. 28-29.
30. Sánchez.Pérez. J. Op. Cit. pp. 6-7.
31. Salvat, J. Op. Cit. Vol. III, p. 133.
32. Ibid. pp. 133-134.
33. Sánchez Pérez, J. Op. Cit. p. 7.
34. Salvat, Juan. Op. Cit. p. 148.

- *35. Beato de Liébana compiló una serie de citas de los padres africanos, Primrio y Ticonio, y otra de un visigodo, Aprigio de Beja, que habfan comentado el Apocalipsis en los siglos V y VI. Con este texto, Beato se proponía luchar contra la herejía del adopcionismo que sostenía un mozarabe ilustre: Elipando, obispo de Toledo. Este libro tuvo un gran éxito en el siglo X, se hicieron de él gran cantidad de copias y casi todas llevaban muchas ilustraciones. De los 27 manuscritos que aún se conservan hoy día, sólo tres no llevaban miniaturas. Al parecer, todas las miniaturas proceden de un modelo único. Un solo artista creó la extraordinaria serie de fantásticas composiciones, continuando la tradición y el estilo visigóticos del Pentateuco de Ashburnham. El manuscrito más antiguo es del año 926 y tiene miniaturas abundantísimas y de gran carácter. Lo firma Magius. Actualmente lo conserva la Morgan Library de Nueva York. El mismo Magius inició el Beato del monasterio de Távara, que fue continuado después de su muerte por su discípulo Emeterio, con figuras de brillantísimo colorido y gran fuerza expresiva. Emeterio y una pintora llamada Eude o Ende formaron el año 965 el Beato de la catedral de Gerona, uno de los más famosos por la fantasía desbordante de sus ilustraciones muchas de ellas a toda página y hasta de doble -y por el apasionado expresionismo de sus figuras, unido a una cálida gama de colores: rojo, naranja, verde brillante y un

hermoso amarillo limón. Las figuras de los Beatos contemplan el mundo con ojos tristes, como si desearan algo imposible, pero en todos los casos su fuerza es genial. Ninguna obra que trate de la mentalidad de las gentes europeas en la época que precedió al año 1000, puede descuidar las ilustraciones del Beato. Son una prueba irrefutable de cómo debieron de preocupar a la humanidad los cataclismos cósmicos y castigos aplicados por las alimañas y demonios, agentes de la cólera divina, tal y como están profetizados en la Revelación de San Juan. Además, nunca el español ha producido nada tan hispánico como las miniaturas del comentario de Beato. Tienen, por tanto, el doble interés de representar el estado emocional de toda la cristiandad amenazada por el milenio y de expresar con el énfasis más descarado y rotundo el alma hispánica, exteriorizándose con sus más profundas sensaciones. Ibid. p. 148.

Para un tratamiento completo del tema ver: W. Neuss. Die Apokalypse des hl. Johannes in der alspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration, Munster: 1931.

- *36. Fiel a la eterna tendencia adoctrinadora y ^oproletista de Occidente, en especial en la patristica afro-hispalense, Beato explica el Apocalipsis con sentido moralizador. Todo lo confuso lo adscribe al reino del mal; anatematiza todo lo indiferenciado e incomprensible. Identifica el pueblo, la bestia, el desierto, el agua, todo lo elemental, con el demonio. Todas las tremendas oscuridades del texto bíblico tienen en el Beato medidas y simplistas aclaraciones. Todas ellas se reducen a situar jerárquicamente a todos los seres avocantes a la gloria de Jesucristo y de la Iglesia. Camón Aznar, J.. Op. Cit. pp. 31-32.
37. Ibid. p. 32.
38. Trens, M. Op. Cit., p. 55.
39. Smith, Brandley. Cantigas Tale. Spain a History in Art. New York Doubleday Book, 1975. pp. 76-80.
40. Sánchez. Pérez. Op. Cit., p. 208.
41. Camón, A..Op. Cit., p. 76.
42. Sánchez Pérez. Op. Cit., pp. 7,8.
43. Gómez, Romero. M. E. Op. Cit., p. 15.
44. Camón, A..Op. Cit., p. 11.
45. Sánchez Pérez. Op. Cit., p. 8.
46. Salvat, Juan. Op. Cit., pp. 229-232.
47. Sánchez Pérez. Op. Cit., pp. 8,9.

48. Ballesteros, E. "Escultura gótica" Vol. XX. Op. Cit., p. 3.
49. Sánchez Pérez, Op. Cit., pp. 11-12.
50. Camón Aznar. Op. Cit. , p. 186.
51. Sánchez Pérez. Op. Cit., p. 10.
52. Male, E. Op. Cit. p. 12.
53. Enciclopedia de la Religión Católica, "María (Culto litúrgico a)". Barcelona: Ediciones Dalmau y Jover, S. A. Vol. V. 1953. p. 929.
54. Camón Aznar. Op. Cit., p. 186.
55. Sánchez Pérez. Op. Cit. p. 10.
56. Sánchez Pérez. Op. Cit., p. 10.
57. Ibid. p. 11.
58. Samaniego, Filoteo. América Latina en sus artes. "Encuentro de culturas". México: Damián Bayón relator, Siglo XXI Editores, S. A., 1974. pp. 120-121.
59. Sánchez Cantón, F. J. Dibujos españoles de los siglos X al XIX. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1964. p. 12.
- *60. El estudio general más completo de la iconografía flamenca es el de Panofsky, Erwin. Early Netherlandish Painting. Cambridge, Mass.: Harvard U. Press, 1953. Para el simbolismo de la pintura flamenca ver: Meiss Millord, "Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings" Renaissance Art. New York: Harper & Row, ed. Creighton Gilbert, 1973.

Capítulo II

La imagen de María en la primer mitad del siglo

XVI.

Sobre la burda trama tejida por los hechos de la Conquista y Evangelización de la Nueva España se borda la imagen de María como un exquisito diseño sobre un tapiz. Las ricas maderas que en el telar de la Nueva España se combinan son importadas del Viejo Continente; lo mismo puede decirse del estampado que sirve de base a la imagen mariana novohispana. Esta ha sido calcada sobre las formas prevaletientes en la Europa de principios del siglo XVI. Ya en los capítulos anteriores se han examinado las fuentes y corrientes que de una u otra forma han colaborado en la formación de esta imagen. No obstante, se considera conveniente señalar, a modo de recapitulación, las conclusiones que de estos capítulos se pueden desprender. Queda claro que la imagen de María siempre ha estado presente en el arte cristiano; que su culto y devoción se cultivaron desde los albores mismos del cristianismo; que la imagen de María fue cobrando importancia progresivamente en la medida que la teología, la liturgia y la devoción popular fueron profundizando en el misterio mariano y creando nuevas formas para expresar su devoción y diferentes advocaciones y representaciones con que celebrar la misma. Finalmente, no por ser una conclusión obvia deja de ser menos importante el que la imagen mariana proyectada a la Nueva España fue la forjada en la historia del pueblo español. Es notable, como dice el P. Francisco Mateos, que: "La devoción a Santa María ha estado siempre

profundamente metida en la entraña del cristianismo popular español. Llena está la península de santuarios marianos, algunos, como Guadalupe, Monserrat o el Pilar, generales; otros de culto particular, y apenas se hallará ciudad, y aun pueblo o aldea, que no tenga el suyo". Esta misma característica, la prodigalidad de templos y santuarios marianos, se encuentra en la Nueva España; producto, éste, de los conquistadores y primeros pobladores españoles, los que en su esfuerzo por efectuar la conquista espiritual de estas tierras repiten en ellas el mismo fenómeno.

Si bien la conquista espiritual de la Nueva España en forma sistemática y metódica no comienza formalmente sino hasta 1523, los incidentes anteriores a estas fechas no dejan de ser importantes para la comprensión de la imagen de María en la Nueva España del siglo XVI. El impacto inicial de ésta y las prácticas subsecuentes que en torno a ella se establecieron desde un principio no pueden dejar de ser examinadas y considerarlas como lo hace Ricard: mera "preparación, sujeta a las mudables vicisitudes fortuitas de las primeras empresas militares, que no podían en manera alguna tender a una cristianización en su conjunto". Por el contrario, cualquier esfuerzo sistemático posterior en la cristianización de la Nueva España, es de suponer se encuentre matizado por los incidentes de ese primer contacto. Por lo tanto, se considera indispensable analizar los eventos de esos primeros años en términos de la mariología presentada y practicada por los conquistadores.

Imagen de María en los Conquistadores:

Basta una rápida ojeada a las crónicas relacionadas con la conquista del Nuevo Mundo para darse cuenta de la frecuencia con que el nombre de María es mencionado. Tanto es así que se ha pensado que la gesta descubridora, conquistadora y civilizadora de América no se puede concebir si se olvida el culto mariano de España y de sus hombres.⁴

El P. Vélez ofrece un interesante recuento de la devoción mariana de los principales personajes relacionados con el descubrimiento del Nuevo Mundo.⁵ Señala la filial devoción de la reina Isabel a la Virgen, especialmente en su misterio de la Anunciación, o Nuestra Señora de la Encarnación. A ésta dedicó las iglesias de Loja y de Vélez Málaga.⁶ Consideró el Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, el que como se verá más tarde, jugó un papel de trascendental importancia en la mariología novohispana, como "su cielo y su paraíso".⁷

Con la figura de Cristóbal Colón y durante el período de las gestiones para el descubrimiento de las Indias, se asocia la legendaria imagen de Santa María de la Rábida.⁸ El primer viaje del descubridor se inicia el 4 de agosto de 1492. Como preparación para ello la tripulación se había confesado y comulgado en el Convento de Nuestra Señora de la Rábida antes de partir en las tres carabelas. El nombre de la capitana había sido cambiado por el de Santa María y en ella se enarboló la

bandera de raso grana que llevaba en una y otra cara, bordadas en oro, las imágenes de Jesús y de María. Durante la travesía se rezaba diariamente el rosario y en las tardes se entonaba La Salve. La devoción mariana de Colón queda una vez más demostrada por el hecho de nombrar en su honor la segunda isla descubierta. Si bien a la primera isla descubierta la llamó San Salvador, "a la segunda, porque después de Dios a nadie se le debe tanto como a la Madre de Dios, y él tenía devoción en su fiesta de la Concepción, nombróla Santa María de la Concepción". Los votos a romería que los marinos y el Almirante echaran por suerte como acto de agradecimiento por considerar que la intercesión de la Virgen fue la que los libró del naufragio a causa de las tormentas en el viaje de retorno, son también muestra de la fe y devoción de este grupo de valerosos hombres. En los próximos dos viajes también da muestras de su especial predilección por María. Finalmente deja dispuesto en su testamento que su cuerpo sea enterrado en una capilla dedicada a la limpiísima Concepción de la Virgen. De todo lo anteriormente expuesto se puede concluir que el nombre de Colón está así completamente unido al culto de Santa María del mismo modo que él entrelazaba en su firma las iniciales del nombre de la Madre de Dios. El caso de Colón no fue único; muchos otros de los conquistadores solían llevar a todas partes alguna imagen de María de su devoción y andaban siempre con el nombre de la Señora a flor de labios. No es por lo tanto de extrañar

que Gerónimo de Aguilar, el náufrago que llegó a la Península de Yucatán ocho años antes del arribo de Cortés y que tan esencial papel jugara en la conquista de estas tierras, retuviese consigo, en medio de todas sus vicisitudes, un libro de horas de Nuestra Señora.^{*17}

Esta devoción de Aguilar se ha tomado como el inicio del culto mariano en México.^{*18} Si bien una devoción aislada, y hasta donde se sabe sin consecuencias sociales, no es el mejor indicio del inicio de un culto; no interesa al presente debatir el asunto. Lo mismo se puede decir de las expediciones que, anteriormente a la de Cortés, tuvieron contacto con tierras mexicanas. Es de suponer que éstas, la de Francisco Hernández de Córdoba, en 1517 y la de Juan de Grijalba, en 1518 en sus recorridos por las costas del Caribe y del Golfo a lo largo de la península de Yucatán, hicieron ostensible la presencia de la Virgen María como protectora de sus actos cívicos y militares.¹⁹

Ya en el caso de Hernán Cortés, el asunto es diferente; tanto su proceder al respecto como las consecuencias de ello conllevan implicaciones de efectos más complejos y perdurables. Algunos de los aspectos de la piedad mariana de Cortés jugarán un papel importante en la determinación de las advocaciones marianas favorecidas en la Nueva España del siglo XVI. El P. Cuevas presenta una serie de documentos que dan una idea de la fe y piedad del conquistador.²⁰ Comienza citando las ordenanzas

de 1524 y 1525.^{*21} De ellas se desprende que la principal intención de su empresa militar fue: "apartar y desarraigar de las dichas idolatrias a todos los naturales destas partes, y reducillos, o a lo menos desear su salvación, y que sean reducidos al conocimiento de Dios y de su santa fe católica".²² Así por lo menos lo expresa formalmente el conquistador en estas y otras declaraciones.^{*23} Esta fe y devoción no quedan en meros pronunciamientos. Testimonio de ello son los hechos de la conquista. Con respecto a estos pronunciamientos oficiales se puede decir que su contenido mariano se encuentra ubicado en la perspectiva teológica tradicional: Dios, María, los santos. Al menos, este es el orden en que aparecen en la mayor parte de sus pronunciamientos oficiales. A juzgar por ello se puede afirmar que la doctrina mariana de Cortés estaba bien entendida desde el punto de vista teológico.^{*24} No obstante lo que presenta en el plano devocional es diferente. En éste, su marcada predilección por las devociones marianas es patente. Bernal señala que: "No traía cadenas grandes de oro, salvo una cadenita de oro de prima hechura y un joyel con la imagen de Nuestra Señora la Virgen Santa María, con su precioso Hijo en los brazos y con un letrero en latín en lo que era de Nuestra Señora y de la otra parte el señor San Juan Bautista, con otro letrero. Rezaba, todas las mañanas en unas horas, e oía Misa con devoción; tenía por su muy abogada la Virgen Nuestra Señora, la cual todo fiel cristiano la debemos tener por nuestra intercesora y

abogada; y también a Señor San Pedro, San Santiago y al señor San Juan Bautista; y era limosnero²⁵”

Esta predilección por la devoción mariana a menudo se tradujo en ordenanzas y actos oficiales. Luego de especificar el respeto debido a Dios dice: “E lo mesmo se entiende de nuestra Señora y de todos los otros santos, so pena que demás de ser ejecutadas las penas establecidas por las leyes del reino contra los blasfemos, pague quince castellanos de oro, la tercera parte para la cofradía de Nuestra Señora, que en estas partes se hiciere.”. Ordenó también que: “en las estancias o en otras partes donde los españoles se sirviesen de los indios, tengan una parte señalada donde tengan una imagen de Nuestra Señora, e cada día por la mañana antes que salgan a fazer fazienda, los lleve allí e les diga las cosas de Nuestra Santa Fe, e les muestren la oración del Paternoster e Ave María, Credo e Salve Regina, e manera que se conozcan que reciben doctrina de Nuestra Santa Fe, so pena a que por cada vez que no los fiziese, pague seis pesos de oro, aplicados como dicho es²⁶”.

A juzgar por la manera en que Cortés procedió a evangelizar los pueblos con que iba entrando en contacto, su predilección por las devociones marianas, una vez más, fue patente. Allí donde encontró oportunidad y cierto grado de seguridad, erigió una cruz y estableció una imagen de María como símbolos de la nueva fe que requería de aquel pueblo. Este es el patrón^{*27} que se repite desde Cozumel hasta Tenochtitlán: exhortación al

abandono de los ídolos (Esto en ocasiones conllevó la violenta destrucción de los mismos.); prédica de las "cosas tocantes a nuestra fe"; instalación de la cruz e imagen de María y promesa de los bienes que ésta acarrearía.

No fue Cortés el único conquistador en utilizar este procedimiento; ni se circunscribió el mismo a la temprana época de la conquista, como se verá más adelante. Mas, lo que interesa ahora es dilucidar, hasta donde sea posible, el significado de tales prácticas y devociones marianas.

Como ya se ha visto, la cruz y la imagen de María sirvieron de blasón a los conquistadores; medallas, pequeñas imágenes de bulto, estampas, libros de horas de Nuestra Señora, etc. son testimonio de la devoción a María profesada por esos rudos hombres. Mas cuál fué la función de estos objetos? ¿Qué significaron para ellos? claro está que en el plano personal fueron vistos como una especie de talismán que garantizaba la protección contra los males materiales y espirituales; un seguro de doble indemnización: protección para los bienes materiales, siempre y cuando fuese la voluntad divina y lo conveniente para la salvación del alma o una garantía de salvación eterna mediante una buena muerte.

Esto era ya una creencia muy arraigada en el Viejo Continente y en él se había traducido a cantidad de objetos devocionales tales como rosarios, horas de Nuestra Señora, escapularios, medallas etc..

En el plano colectivo, y también ya desde muy antiguo, comunidades europeas de gran diversidad procuraban los beneficios de tan ventajoso patronazgo. Es natural, por lo tanto, que estas mismas prácticas tuviesen, en el Nuevo Mundo, el mismo significado: María abogada, intercesora y protectora.

A pesar de que la cruz y María fueron los principales objetos directos de tales prácticas, no fueron los únicos. Contaban los conquistadores con un verdadero ejército de imágenes de santos, que a mayor o menor grado cumplían la misma función.

La tradición y las experiencias en torno a las guerras de la reconquista habían consagrado y "comprobado" la efectividad de ciertas advocaciones bajo cuyo patronazgo se habían alcanzado célebres victorias y triunfos individuales sobre trances azarosos. Santiago Apóstol, Nuestra Señora de los Remedios, la Virgen de Guadalupe extremeña y Nuestra Señora del Pilar, por mencionar sólo unos cuantos, habían "demostrado", ante la mente providencialista de la época, su gran efectividad. No es de extrañar por lo tanto, que en las empresas en el Nuevo Mundo se procurara con empeño la alianza de tan formidables fuerzas.

Este paralelo entre la Conquista y las guerras de reconquista se examinará más adelante, ya que parece ser el contexto inmediato adecuado en el que la imagen de María toma su pleno significado para los conquistadores. Conviene primero seguir examinando otros aspectos de la imagen mariana presentados por los mismos. Se pueden distinguir dos facetas más en ella: María la gran

Dama y Señora, bajo cuya inspiración y en cuyo honor se acometen las empresas de la Conquista; y María como sacramental, su nombre e imagen constituyendo una poderosísima arma contra los poderes del demonio.

Ambas concepciones vienen como es de suponerse de una antigua tradición cristiana y contaban con una larga e interesante evolución.

La espiritualidad franciscana con su cristianización de los ideales y modos caballerescos, actualizaron el antiguo y siempre vigente concepto de la guerra sagrada. Esta idea, iniciada por san Pablo, alcanza su máxima exposición en La Ciudad de Dios de san Agustín. De allí se perenniza en la liturgia y le sirve de tema abarcador. Este tema que, cual bajo continuo acompañamiento las variadas melodías de la historia de la Iglesia, ha resonado como acorde dominante a la voz de combate. De este modo las llamadas "guerras santas" lo han tenido como común denominador.

En este contexto la imagen de María adquiere un doble significado: es la Gran Señora la Gran Dama a quien se dedican las gestas y hazañas de sus rendidos caballeros, los que entran al combate portando sus colores y animados por su dulce recuerdo; es María el arma de combate que, con su eficacia sacramental derrotó al perenne enemigo.

En los escritos de los cronistas y en especial en los de Hernán Cortés se encuentran alusiones casuales que hacen suponer que los conquistadores asociaron sus empresas con las recientes

*41
 guerras de reconquista. Lo que en estos escritos aparece como una tímida y casual asociación, en Gómara se presenta como una afirmación categórica: "comenzaron las conquistas de indios acabada⁴² la de moros, porque siempre guerreasen españoles contra infieles". El P. Cuevas dice al referirse a los conquistadores: "En su ruda mentalidad, la conquista era una especie de continuación de la guerra con los moros. Puestos ante los templos de los indios que llamaron mezquitas, y ante los sacrificios y sangre de inocentes, poco trabajo les costó persuadirse, como sus Capitanes, de que aquello era una guerra santa, aunque reconocían y confesaban que ellos mismos no lo eran.⁴³" De igual manera opina Lafaye: "No es posible dudar acerca de que esta reflexión expresaba fielmente⁴⁴ los sentimientos del propio conquistador de México." La identificación de la Conquista con la Reconquista, ya sea en forma de prolongación o de paralelo, conllevan un marco de referencias axiológico de gran importancia en la comprensión de los fenómenos marianos en la Nueva España.

Las prolongadas luchas del pueblo español en contra de los infieles habían creado un sentimiento colectivo de elección, de predestinación, que les llevaba a considerarse campeones del catolicismo. Acompañando este sentimiento carismático se encontraba la convicción de protección divina. ¿Quién mejor para ejercer esta función que el responsable de la evangelización de la península ibérica? ¿Quién mejor lo podría acompañar en esta gestión que la mediadora por excelencia? Santiago Matamoros y María, bajo las

advocaciones de Nuestra Señora del Pilar, Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora de Guadalupe, hicieron patente, ante la mentalidad providencialista, la protección divina para la "santa" empresa de la Reconquista. ¿Cómo podría estar este fenómeno ausente en la Conquista?

Independientemente de las intervenciones milagrosas, las que por pertenecer al campo de la fe quedan fuera del alcance de explicaciones por causas naturales, los fenómenos anteriormente expuestos se consideran causa suficiente del valor y significado de la imagen mariana presentada por los conquistadores.

Gómara ofrece el clima axiológico, el puente a través del cual los prodigios de la Reconquista, llegaron a la Nueva España y se manifestaron en las "mariofanías" que serán el corazón de su catolicismo. Los primeros cronistas narran los "hechos" que darán *45
comienzo a la adaptación local de estos prodigios. Posteriormente la respectiva Información que oficiales eclesiásticos practicarán al efecto terminan de dar color local al fenómeno y le brindan *46
apoyo oficial. Esta es la trayectoria que se encuentra en el caso de las apariciones de Nuestra Señora de los Remedios y el que, como se verá más adelante, parece servir de modelo a las principales apariciones de María en la Nueva España. *47

Discutir aquí los pormenores en torno al culto a la imagen de Nuestra Señora de los Remedios sería abandonar el orden cronológico que se interesa seguir y descuidar otros factores aun no

examinados que posteriormente influirán en este fenómeno. Por otro lado es conveniente recalcar que las primeras apariciones adjudicadas a la Virgen bajo esta advocación se han situado en esta temprana etapa de la ^{*48}Conquista. Afortunadamente se conservan tres obras que la tradición ha asignado a este período: El Estandarte de Cortés, Nuestra Señora de los Remedios y Nuestra Señora la Conquistadora.

La autenticidad de la primera no se puede afirmar con certeza, las otras dos, sin embargo, ofrecen documentación que hace ^{*49}razonable su aceptación. El análisis formal de estas obras, al igual que su estudio iconográfico concuerdan con las ideas discutidas anteriormente en este capítulo. Sin embargo es conveniente señalar que el valor o mérito de estas obras no radicó en su excelencia artística, lo que es evidente del examen de las mismas; radicó más bien en su funcionalidad doctrinal y sacramental. Estas consideraciones sobrepasaron cualquier otro parámetro estético. y son fundamentales para la comprensión del arte religioso del período ^{*50}colonial.

Con relación al Estandarte de Cortés se puede decir que ofrece cierta dificultad en cuanto a la advocación ~~es~~ iconografía tratadas en la obra.

A pesar de que la imagen representada se conoce como Nuestra Señora de los Remedios, parece más una Purísima Concepción. Esto no es de extrañar, pues, la advocación de los Remedios nace de la devoción particular y no tiene una iconografía propia o característica. Esta advocación al igual que

las de Amparo y Comuelo, goza de gran popularidad en todo el mundo cristiano. Se utiliza, a semejanza de las advocaciones del Milagro y de la Merced, en singular y en plural. Tiene además una especial relación con la Merced pues los religiosos trinitarios la tienen por especial patrona desde la aparición de la Virgen, a principios del siglo XIII, a san Félix de Valois. Tanto los trinitarios como los mercenarios veneran a la Virgen bajo esta advocación y celebran su fiesta el segundo domingo de octubre. No obstante, se puede encontrar una gran variedad de imágenes a las que, a pesar de ser diferentes se aplica ésta misma advocación. Suelen éstas imágenes gozar de gran fama de milagrosas. Es debido precisamente a los milagros o portentos que éstas han realizado que se les ha dado este nombre. La devoción a esta advocación fue muy popular en la España del siglo XV. Como patrona de empresas difíciles es natural que acompañase a los soldados en las guerras de Reconquista y a los conquistadores en su arriesgada empresa. (Ver ficha y fig. Al.)

Son notables las leyendas que la tradición ha tejido en torno a la pequeña imagen de bulto de Nuestra Señora de los Remedios. Su tamaño reducido ha sido motivo de especulaciones. Se ha pensado que se puede tratar de una de las llamadas "Virgenes arzoneras" llegadas a la Nueva España sobre el arzón o silla de montar de alguno de los conquistadores.

Pocas imágenes han tenido una historia tan anecdótica como ésta. Según cuenta la tradición, perteneció a Juan Rodríguez de Villafuerte, uno de los conquistadores compañero de Hernán Cortés. Fue obsequiada a Juan por su hermano ya que la misma



CENTRO DE INFORMACIÓN
DE
POSGRADO

le había librado de grandes peligros en las batallas y esperaba hiciese lo mismo por él.

Algunas fuentes alegan un pasado aún más remoto para la imagen. La asocian con el infante don Pelayo y su madre doña Luz. Hay razones para creer que ésta fue la misma imagen que Hernán Cortés mandó colocar en el Templo Mayor de Tenochtitlan; la que, tras la derrota de la Noche Triste, el mismo Juan trató de poner a salvo; la que vio el indio Juan Diego Cecuantzín en compañía de Santiago echando tierra en los ojos a los innumerables indios, que cercaban a los derrotados españoles. Y la misma que, posteriormente Juan Diego Cecuantzín encontrara al ir de cacería al cerro.

La estrecha relación que vincula esta imagen con los hechos de la conquista hace suponer que la convirtió en una especie de talismán, de símbolo de la victoria contra los infieles; por lo que no es de extrañar que fuese conocida como Nuestra Señora de la Victoria. Es innegable que para la mente providencialista de los conquistadores esta advocación representó la protección Divina para su empresa. (Ver ficha y fig. A2).

Se puede decir que Nuestra Señora la Conquistadora, al igual que Nuestra Señora de los Remedios posee un largo historial legendario.

Tanto la tradición como documentos muy antiguos identifican a esta imagen como una traída por Hernán Cortés durante la Conquista. Según los documentos, después de la toma de Tenochtitlan Hernán Cortés "la dió a Don Gonzálo Axotecatli, Cocomitzi, indio capitán principal... por la mucha amistad que le tenfa, por haber sido tan leal amigo haberle ayudado, también, a la dicha conquista..."

Según la misma información, la imagen que este capitán indígena recibió en Coyoacán de manos de Cortés, la llevó a su casa en Tlaxcala. Allí la colocó "en una tabla, a manera de mesa, y con muchas flores y mantas pintadas la tenfa, y allí la reverenciaban; y cuando el dicho don Gonzalo salía a los bailes y mitotes... sacaba la dicha imagen en los brazos..."

De lo anteriormente expuesto se deduce, que fue la casa de este indígena el primer sitio, de que se tenga noticias, donde la imagen fue colocada, objeto del extraño culto que éste le profesara.

Posteriormente la imagen fue entregada al P. Fr. Juan de Rivas, uno de los primeros doce franciscanos, "que fundaron el Convento de San Francisco de la Puebla; el cual la puso por entonces en el Altar mayor de su Iglesia." "De allí", continúa la cita, "pasó después a su principal capilla a la banda del norte."

La imagen es muy pequeña de tamaño. Apenas mide .42m. La cabeza de la Virgen es de mayor tamaño en proporción a su cuerpo. No se puede decir lo mismo de la cabeza del Niño. Esta, por el contrario, aparece pequeña en relación al resto de su cuerpo.

La talla es algo rústica aunque bien trabajada. Pertenece por lo tanto a lo que se podría clasificar como talla popular. Es notable la minuciosidad con que se han labrado los pliegues de las vestimentas. El estofado es tosco y primitivo. Posiblemente el área del estofado mantiene su superficie original. Para más detalles ver ficha y figura A3.

La Virgen del Códice de Huejotzingo, supuestamente es una representación de la imagen que aparecía en el estandarte de Nuño de Guzmán. Por lo tanto se justifica considerarla como otra de las imágenes marianas de Conquista. Tiene además el mérito de ser una de las primeras representaciones de María provenientes de mano indígena.

Francisco Fernández se refiere a esta obra en los siguientes términos: "La imagen más antigua de la Virgen, pintada por los indios de Huejotzingo en una lámina de oro para Nuño de Guzmán, 1530". Obviamente el autor se refiere a que esta ilustración que aparece en el Códice de Huejotzingo, representa la imagen que Nuño de Guzmán portaba en su estandarte.

En esta obra son evidentes los rasgos propios de la concepción plástica indígena: planimetría, simplificación y estilización de formas, falta de interés en las proporciones de la figura humana y un sentido tectónico de la composición. Es evidente que el sentido conceptual en que la representación está realizada no obedece a los cánones occidentales. ¿Será que el indígena recurrió a su ancestral modo de representación? ¿Habrán quedado expresadas de este modo la fuerza y el poder de la avasalladora "diosa" traída por la hueste conquistadora? ¿Está significada la divinidad de María en la patente deshumanización de la figura? Estas son interrogantes que sólo los expertos en cultura indígena podrán contestar. No obstante, hay que reconocer que las mismas son inquietantes. Ver ficha y figura A4.

Estas cuatro obras pertenecen a un tipo de concepción mariana que se caracteriza por la intervención de la misma en las batallas de Conquista. Esta concepción es lo que distingue la primer etapa del desarrollo del pensamiento mariano en la Nueva España, como se verá más adelante al tratar las "mariofanías" de la temprana época de Conquista.

La imagen mariana presentada por los misioneros:

Si bien los conquistadores llevaron la voz cantante en la mariología del primer cuarto del siglo XVI, los misioneros de las órdenes mendicantes tomarán su puesto en el segundo cuarto de ese mismo siglo. Ya para el 1523^{*51} llegan los tres primeros misioneros franciscanos y el ~~siguiente~~ año, doce más de la misma orden. Los dominicos llegaron en el 1526 y los agustinos en el 1533.

No se pretende hacer un recuento de la labor de las tres órdenes, los respectivos cronistas se han encargado de ello; ni se pretende determinar la mariología imperante en cada orden en específico. El factor tiempo y lo inaccesible de las fuentes para ello impiden tan interesante y necesaria labor. Lo que sí se intenta es examinar los factores que de parte de este sector influyen en las obras que representan a María; determinar el patrocinio que cada orden les brindó y examinar la documentación y literatura en torno a las mismas. No obstante, es inevitable hacer ciertas consideraciones generales respecto a estas órdenes. Es de suponer que cada una trajo consigo su propia ideología, y sus devociones marianas predilectas. Así los franciscanos se espera hayan traído algo de ese realismo místico que habían esparcido por toda Europa^{*52} y el anhelo combatiente con que defendían y propagaban la devoción a la Inmaculada Concepción. De igual forma se espera de parte de los agustinos una inclinación hacia la teología mística y simbólica de marcadas tendencias

platónicas, y su especial predilección por las devociones marianas bajo las advocaciones de la Asunción y Nuestra Señora del Cíngulo. De los dominicos es de esperar su gusto por la especulación teológica sistemática, racionalista y apriorística, propia de la escolástica, y sus devociones predilectas a Nuestra Señora del Rosario y las otras advocaciones marianas alusivas a los misterios del mismo. Estas consideraciones serán examinadas en el contexto de los acontecimientos en la Nueva España. Ellos determinarán las afirmaciones, negaciones o variantes al respecto según sea el caso.

De momento y aún en el contexto de consideraciones generales, se examinarán otros aspectos que sin duda influyeron en la labor general de estos misioneros y particularmente en la mariología resultante en el segundo cuarto del siglo XVI.

México ofreció a los conquistadores y misioneros una situación cultural nunca antes encontrada por ellos en sus empresas en el Nuevo Mundo. El alto nivel económico, político, social, tecnológico y artístico conjuntamente con la gran riqueza encontrada en México les ofrecieron, no una nueva tierra para sembrar o transplantar sus ideologías o instituciones, sino más bien presentó un robusto y frondoso árbol, aclimatado a las condiciones locales de fuertes y profundas raíces, en el cual se pudo injertar las ramas traídas del viejo árbol español.

La labor inicial no fue cosa fácil; requirió la acción conjunta de conquistadores y misioneros. La espada y la cruz

podaron el robusto árbol de lo que consideraron su ramaje vicia-
 *56 do. En el aspecto religioso, la consigna de los misioneros fue
 erradicar por completo el viejo árbol y sembrar en su lugar la
 semilla de la nueva fe. Mas, o no lo advirtieron o consideraron
 *57 inocuas las raíces que del viejo tronco quedaron. El caso es,
 que éstas pronto se unieron al tallo de la nueva planta y
 mezcladas las dos savias se produjo la floración híbrida que es
 *58 la Virgen de Guadalupe.

Es necesario examinar detalladamente este fenómeno en busca de los elementos constitutivos de su evolución; para ello se requiere retornar a los comienzos de la labor evangelizadora de los primeros misioneros. No es posible precisar con toda exactitud el contenido doctrinal formal enseñado por ellos. A pesar de que existen documentos al respecto, se ha tenido la oportunidad de examinar sólo tres de ellos: Los coloquios de los doce, la Doctrina de los dominicos y las Instrucciones o Doctrina
 *59 breve. Se reconoce, por lo tanto, que se está trabajando con una muestra que, aunque representativa, ofrece tan sólo un aspecto parcial del asunto.

De las Pláticas de los doce, documento esencial en este sentido se conservan catorce de los treinta capítulos de la primera parte y el índice de la segunda; la Doctrina de los dominicos presenta los títulos de los cuarenta sermones que la componen
 60 y la descripción del contenido de algunos de ellos. De estos cuarenta sermones, sólo tres tratan el tema de María, estos son:

los número once, doce y cuarenta. Los primeros dos tratan el tema de la virginidad de María en el contexto de la Encarnación-Redención y de la Natividad de Cristo; el último trata específicamente de plegarias marianas: Ave María y la Salve. Estas dos oraciones asignan a María un papel preponderante en la economía de salvación. El Ave María señala en su primera parte la posición destacada de María en el misterio de la Encarnación; en la segunda parte, la presenta como intercesora y garantía de buena muerte, puerta del cielo. La Salve la presenta como reina y madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza de los cristianos; en resumen como abogada y medio para llegar a Jesús, cooparticipe en la tarea de alcanzar la salvación de cada individuo. Cabe señalar que en las prácticas monásticas se suele reverenciar el papel de María en la Encarnación mediante una genuflexión al rezar la parte correspondiente: "fruto bendito de tu vientre, Jesús". Las Instrucciones contienen en forma abreviada los dogmas a que se limitaba la instrucción pre-bautismal. Motolinía ofrece testimonio de esto. Este documento revela que la doctrina mariana fue predicada en el debido orden jerárquico e inclusive indica como se enfatizaron las debidas distinciones entre Dios y Santa María: "...fue menester darles también a entender quién era Santa María, porque hasta entonces solamente nombraban María, o Santa María, y diciendo este nombre pensaban que nombraban a Dios, y todas las imágenes que veían llamaban Santa María?" Es de notar la relación de antítesis que se esta-

blece en este documento al ubicar a Marfa y su significado inmediatamente antes de entrar en el tema del demonio: "Ya ésto declarado, y la inmortalidad del ánima, dábaseles a entender quién era el demonio en quien ellos crefan, y cómo los trafa engañados y las maldades que en sí tiene, y el cuidado que pone en trabajar que ninguna ánima se salve..."⁶⁶ Esto es como si se pretendiera dar el remedio antes de señalar el mal: Marfa como arma contra los poderes del demonio.

Existe amplia documentación para corroborar que en términos generales, el contenido dogmático especificado en los documentos aludidos, fue utilizado por los misioneros durante el período restante de evangelización. Si bien estos documentos presentan el papel preponderante que las doctrinas marianas habían alcanzado ya para el siglo XVI, se puede decir que están presentadas en forma adecuada y en el contexto teológico correspondiente. No hay en ellos énfasis exagerado y guardan el debido peso proporcional que en el contexto general de los dogmas de la fe católica tienen las doctrinas marianas. Se puede concluir que al igual que en el caso de los pronunciamientos oficiales de Hernán Cortés las doctrinas "oficiales" de los misioneros, respecto a Marfa, en los documentos dogmáticos fueron mesuradas.^{*67}

Es notable el hecho de que las prácticas devocionales y litúrgicas establecidas y favorecidas por los misioneros no parecen guardar la misma proporción y medida que se encuentra en los documentos antes aludidos. ¿Cuáles fueron las causas para

esto?. Para contestar esta interrogante hay que examinar los métodos y procedimientos empleados en la evangelización. En este asunto se seguirán los lineamientos establecidos por Ricard. Distingue éste dos aspectos fundamentales, uno de preparación y otro de la actualización de la labor evangelizadora. El primero comprende: determinación ante la confrontación con el fenómeno religioso indígena, preparación lingüística y etnográfica; la segunda comprende: ocupación del territorio, predicación, administración de los sacramentos y la enseñanza complementaria.⁶⁸ Es conveniente recalcar, como el mismo autor lo hace, que este método, si bien fue utilizado indistintamente por las tres órdenes, se caracterizó por su flexibilidad, mesura, equilibrio, ecléctismo y una desconfianza de los métodos sistemáticos y absolutos.⁶⁹ Además hay que tener presente que dada la variedad de circunstancias, no siempre se siguió la secuencia estipulada.

Ya se ha señalado la actitud de total erradicación hacia las religiones indígenas que asumieron los misioneros. Este parece ser el contexto adecuado en que hay que interpretar la ubicación de templos cristianos sobre las ruinas de templos pre-hispánicos. En este sentido los misioneros continuaron la práctica iniciada por los conquistadores consistente en "rescatar de los poderes del maligno" los sitios donde se les rendía culto, mediante la ubicación de la cruz o la imagen de María.^{*70} Ricard dice al respecto: "En esto hay un punto de semejanza con

la conquista y ocupación militar, que se hace más palpable en la preocupación de los religiosos en acabar con los grandes centros del paganismo indígena e instalar en el lugar en que éstos se hallaban el centro de su actividad apostólica. En efecto, una buena cantidad de fundaciones, particularmente en los primeros años, se hicieron en los centros religiosos del paganismo prehispánico.⁷¹ Este es un aspecto que se examinará más adelante, dada su contribución al fenómeno de sustitución asociado con ciertas imágenes marianas de esa época.

En el renglón de preparación lingüística y etnográfica de los misioneros hay tres aspectos que merecen particular atención: el uso de términos indígenas para designar a María, la traducción de asuntos marianos a lenguas aborígenes y la actitud de los misioneros ante elementos de las religiones indígenas y su interpretación en términos marianos.

Pese al notable esfuerzo de algunos religiosos en contra del empleo de términos indígenas para la traducción de conceptos dogmáticos cristianos,⁷² el empleo del nombre "Tonantzin" para designar a María parece haber sido de uso frecuente por parte de los misioneros. Sahagún, uno de los oponentes al empleo de este término dice al efecto: "Y ahora que está allí edificada la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, también la llaman Tonantzin, tomada ocasión de los predicadores que a la Madre de Dios la llaman Tonantzin... y es cosa que se debía remediar, porque el propio nombre de la Madre de Dios Señora Nuestra no es Tonantzin,

sino Dios y Nantzín; parece esta invención satánica, para palear la idolatría debajo de la equivocación de este nombre Tonantzín.⁷³

En cuanto a las obras escritas o traducidas a lenguas indígenas cabe señalar que, aparte de las numerosas Doctrinas, ya antes mencionadas, sólo se han encontrado dos obras que tratan exclusivamente temas marianos; ésto de un inventario de 109 obras.⁷⁴ Las obras aludidas son: el Oficio parvo de la Virgen María y los Diálogos o coloquios en mexicano entre la Virgen María y el arcángel san Gabriel. De la primera hay que reconocer que no se conserva el texto. Mendieta al hablar de lo mucho que escribieron los religiosos antiguos franciscanos en las lenguas de los indios señala lo siguiente: "Fr. Alonso de Molina fue el que más dejó impreso de sus obras, porque imprimió arte en la lengua mexicana, y vocabulario, y doctrina cristiana mayor y menor, y confesionario mayor y menor o más breve, y aparejos para recibir el Sacramento del altar, y la vida de nuestro padre S. Francisco. Fuera de esto tradujo en la misma lengua los evangelios de todo el año y las Horas de Nuestra Señora, aunque estas se recogieron por estar prohibidas en lengua vulgar."⁷⁵ El hecho de haber sido recogidas parece indicar que sí circularon, y es de suponer que lo hicieron entre los indígenas. Ya para 1555 el Concilio Primero Mexicano había mandado retirar los sermonarios en lengua de indios; posteriormente en 1565 el Segundo Concilio prohibió que anduviesen en manos de los indios textos de las Sagradas Escrituras y cualquier otra lectura que no fuera el catecismo traducido por los

religiosos y aprobado por los obispos. Es por lo tanto probable que el Oficio parvo circulara en el segundo cuarto del siglo. No obstante es difícil precisar el papel que esta obra jugó en la temprana difusión de las devociones marianas. Sin embargo, dada la preponderancia de esta devoción, como se verá más adelante, es de suponer que su papel no fue de escasa importancia.

En cuanto a los Diálogos o coloquios en mexicano entre la Virgen María y el arcángel san Gabriel, Ricard ofrece información más precisa. Indica que su autor fue el franciscano Fr. Luis de Fuensalida; que es difícil suponer fuese escrito después de 1535.⁷⁷ "En materia de técnica teatral parecen haber sido sumamente rudimentarios: puros diálogos en lengua de indios entre la Virgen María y el arcángel Gabriel. Este, si hemos de creer a Beristain, presentaba a Nuestra Señora varias cartas de los patriarcas moradores del seno de Abraham que rogaban que se diera entrada a su embajador y se contediera el consentimiento para la Encarnación."⁷⁸ Este detalle parece significativo pues es indicio de la sutileza con que los frailes predicaban las doctrinas preparatorias a la comprensión de la Inmaculada Concepción. La deferencia con que el arcángel mostraba sus cartas de presentación, la recomendación de los patriarcas en el seno de Abraham, tienen matices de la doctrina de redención preservativa; doctrina que, como se verá más adelante, hizo posible la aceptación de la Inmaculada Concepción.⁷⁹

Mas no cabe entusiasmarse demasiado con este asunto. Después de todo, no se sabe si estos diálogos en realidad fueron

representados.

Motolinía ofrece mejores noticias de los autos representados en Tlaxcala el día de san Juan Bautista de 1538. En estas obras, a pesar de no ser exclusivamente marianas, se le da un papel destacado a la Virgen; especialmente en la Anunciación y la Visitación. La costumbre de adornar con rosas los tablados donde se representaban estos actos no deja de tener interés; Moreno Villa, como se verá más adelante, presentará como una alternativa a la explicación de la aparición de la Virgen de Guadalupe, esta costumbre de hacer cuadros con flores.

De acuerdo al esquema establecido, para completar la revisión del aspecto preparatorio resta examinar las creencias o elementos de las religiones indígenas interpretadas como doctrinas marianas. En este asunto Mendieta ofrece dos instancias de lo que llamó: "rastros de que en algún tiempo en estas Indias hubo noticias de nuestra fe"⁸⁰ Sahagún recoge una versión más detallada del asunto; escribió: "También he oído decir que en Champotón o en Campeche hallaron los religiosos que fueron allí a convertir primeramente muchas cosas que aluden a la fe católica y al Evangelio, y si en esas dos comarcas hubo una predicación del Evangelio sin duda que también tuvo lugar en México y sus provincias y aun en esta Nueva España..."⁸¹ Lafaye ofrece un interesante estudio en el que señala la importancia de este asunto en la formación de la conciencia nacional de México.⁸² Sin embargo, hay que reconocer que en lo tocante a repercusiones inme-

diatas en la formación de la mariología del siglo XVI, este asunto no parece haber jugado un papel de considerable importancia. Hay que estar de acuerdo con Ricard: "Es evidente que no hay que conceder importancia alguna a ciertas creencias o ritos, cuya analogía con ritos y creencias católicos hirió vivamente la imaginación de ciertas personas."⁸⁴

La ocupación territorial de México ofrece dos aspectos significativos en cuanto a la mariología concierne: los templos de sustitución y las advocaciones marianas como toponímicos. El primero de estos aspectos ya ha sido tratado anteriormente, no obstante es conveniente recalcar que, contrario a la impresión que deja Lafaye,⁸⁵ no se puede afirmar abiertamente una expresa intencionalidad de parte de los misioneros hacia este fenómeno. Esto sería contrario al espíritu de los misioneros -total exterminio de lo que consideraban una religión diabólica, una parodia demoníaca-. Al parecer la sustitución surgió debido a otros factores y no sólo a una manifiesta estrategia evangelizadora. Estos factores que contribuyeron al fenómeno de los templos de sustitución serán examinados oportunamente. Por lo pronto interesa revisar el crecido número de advocaciones marianas utilizadas tanto por los conquistadores como por los religiosos como toponímicos. Es indudable que la abundancia de estos toponímicos son testimonio de la importancia de la adoración a María en el proceso de ocupación territorial. Ya se ha señalado el empleo de la imagen y el nombre de María como elementos sacratizadores en contra de los poderes del demonio.^{*86}

Evidentemente los toponímicos están relacionados con este fenómeno; pero sería tedioso tratar de examinar detalladamente cada una de estas instancias. Tanto Vargas Ugarte como Alcedo ofrecen interesante información al respecto. Muchas comunidades han retenido su nombre indígena y el nombre cristiano que se les dió en el proceso de ocupación se ha perdido; por lo tanto, cualquier recuento de esta índole debe considerarse incompleta. Aun así, el predominio de las advocaciones marianas es evidente. Vargas Ugarte registra para México 1756 toponímicos que invocan a la Virgen María; esto sin tomar en consideración otros que no aluden directamente a María, pero sí a santos de gran importancia en esa tradición.

La prédica prebautismal y la administración del sacramento pueden ser considerados como una unidad. Las circunstancias de la Conquista espiritual hicieron necesario este procedimiento. Como indica Ricard: "...la Iglesia quedó muy pronto constituida en México, pues el bautismo se administró a los indios desde el principio y sin dilación alguna. Ningún tiempo catecumenado precedió a su admisión solemne en el seno de la Iglesia." Ya se ha examinado el contenido mariano de las pláticas y preparación prebautismal. En ello se ha hecho notar el papel de María como arma contra el demonio.

Si bien la instrucción prebautismal no fue prolongada, no se puede decir lo mismo de la enseñanza complementaria que la seguía.

Para esta importante labor los religiosos recurrieron a la ayuda de indios de confianza, fiscales o mandones, como llegaron a conocerse. Sus funciones ministeriales fueron de gran asistencia, sobre todo en los pueblos de visita. Ricard ofrece una detallada lista de los menesteres que estos fiscales realizaban.⁹³

A juzgar por la carta que en 1550 escribió a Carlos V el P. Fr. Rodrigo de la Cruz, estos indios eran objeto de especial preparación. En dicha carta se especifica que la Orden había establecido escuelas en las cuales se reunía a ciertos indios escogidos de cada pueblo; se les enseñaba a leer, escribir y contar, a rezar el Oficio de la Santísima Virgen, Horas de Nuestra Señora; luego los enviaban a sus respectivos pueblos y allí ellos rezaban el Oficio y enseñaban el catecismo, pues los padres no podían visitar esos pueblos frecuentemente.⁹⁴

Mendieta ofrece noticias sobre las escuelas fraillunas, donde es de suponer se preparaban estos indios escogidos. Dice al respecto: "Y éste era lo ordinario, porque allí delante de los niños rezaban el oficio divino, teniendo puestas algunas imágenes de Cristo nuestro redentor y de su Santísima Madre en la cabecera de la sala: y allí se ponían en oración, a veces en pie y a veces de rodillas, y a veces puestos los brazos en cruz, dando ejemplo a aquellas inocentes criaturas, y enseñándolos primero por obra que por palabra en lo tocante al culto y devoción y reverencia con que hemos de buscar a Dios. (...) Lo primero que en las escue-

las les comenzaron a enseñar fue lo que al principio se enseña a los hijos de los cristianos: conviene a saber, el signarse y santiguarse, rezar el Pater noster, Ave María, Credo, Salve Regina, todo ésto en latín... [Les enseñaban] que la imagen de mujer que ahí veían era figura de la Madre de Dios, llamada María, de quien quiso tomar nuestra humanidad: y como tal Madre suya que fuese honrada y reverenciada, y que la tuviésemos por nuestra abogada y medianera para alcanzar de Dios lo que nos conviniere." ^{*95}

La práctica de rezar el Oficio de Nuestra Señora fue ampliamente difundida, no sólo en las escuelas, sino también en las comunidades indígenas. De nuevo es Mendieta el que ofrece testimonio al respecto: "La primera cosa que aprendieron y cantaron los indios fue la misa de Nuestra Señora, que comienza con el introito Salve, Sancta parens. No hay pueblo de cien vecinos que no tenga cantores que oficien las misas y vísperas en canto de órgano con sus instrumentos de música. Ni hay aldehuela, apenas, por pequeña que sea, que deje de tener siquiera tres o cuatro indios ⁹⁶ que canten cada día en su iglesia las horas de Nuestra Señora"

El clima marcadamente mariano bajo el cual se llevó a cabo la instrucción complementaria es, sin lugar a dudas, una de las causas principales del temprano arraigo de esta devoción en el pueblo indígena. Si a ésto se añade el hecho que ilustran los mandones: los oficios paralitúrgicos marianos prevaleciendo so-

bre la liturgia oficial de la Iglesia, es comprensible la definitiva orientación mariana del cristianismo en la temprana época colonial. En este contexto la proliferación de imágenes de María es un fenómeno de esperarse; como también lo es el desenfrenado fervor con que los nuevos cristianos se entregaron a su veneración. ¿Es acaso casual que las más célebres imágenes de Nuestra Señora en México pertenezcan a esta época?

El segundo cuarto del siglo XVI presenció la confección de las imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de la Salud, Nuestra Señora de Zapopan, Nuestra Señora de Ocotlán y de centenares de otras imágenes marianas; algunas, hoy irremisiblemente perdidas y otras esperando en algún apartado altar a ser descubiertas. La fe genuina y sincera "creó" el milagro de las mariofanías, que hoy futilmente se trata de "comprobar" o "desmentir"; pero que no se puede negar como un factor determinante en la formación de la mentalidad del pueblo mexicano. Oportunamente se tomará de nuevo este tema cuando se examinen las consecuencias posteriores del mismo.

Queda todavía pendiente otro asunto que parece tener sus raíces en la temprana época de la evangelización: la imagen de María como recurso didáctico. Desafortunadamente no se han conservado ninguna de las representaciones de María utilizadas en las sargas didácticas; ni tampoco se preservan imágenes de aquellas que Men-
dieta menciona como presidiendo en la cabecera de las salas utilizadas para la enseñanza. Los cronistas dan amplia relación del

^{*97} particular. Por suerte, la abundante pintura mural que en años recientes se ha descubierto en los monasterios del siglo XVI puede tomarse como descendiente directo de esas imágenes; el propósito didáctico de estos murales parece ser evidente, dada su ubicación en porterías, capillas abiertas, claustros, salas capitulares etc. Los temas marianos tratados en ellos pueden dar idea de las imágenes utilizadas anteriormente. Se encuentra entre los murales una marcada preferencia por dos tipos de representaciones marianas: María como intercesora y María glorificada. El primer tipo se manifiesta en el gran número de representaciones comúnmente consideradas como Calvarios; la actitud suplicante de María, en muchas de ellas, sobrepasa la expresión de dolor, por lo tanto, éstas pueden ser consideradas como "Deesis". Este tema de marcado sentido mariológico ha sido examinado ya en el capítulo I. No obstante, cabe señalar que, en lo que respecta al mismo en la Nueva España, se encuentran interesantes variantes: María acompañada de san Juan Bautista y de san Juan Evangelista (fig. C 4), María intercediendo ante Cristo en el Juicio Final (fig. C 6c), y los tradicionales "Calvarios" (fig. C 18). Un estudio completo de este tema requeriría el examen minucioso de los centenares de representaciones que de él se encuentran en la Nueva España; esto, por lo pronto, se considera fuera del alcance de este trabajo.

Las representaciones de María glorificada se manifiestan en cuatro tipos iconográficamente relacionados: La "Tota Pulchra" (fig. C 1) y (fig. C 2), La Purísima o Inmaculada Concepción

(fig. C3) o la Asunción (fig. C3) y las llamadas "Coronaciones", las que a pesar de no encontrarse en la pintura mural, abundan en el repertorio de imágenes marianas pertenecientes a los conventos (figs. D6 y D16). A excepción de la "Tota Pulchra", en la que las cartelas y atributos identifican el tema, las otras tres representaciones están tratadas de manera que se confunden unas con otras. La confusión es comprensible, pues las primeras tres representaciones, todavía estaban evolucionando hacia lo que sería su manera de representación definitiva. La Inmaculada Concepción se presenta en el primer siglo de la época colonial en las etapas finales de su compleja y antigua evolución iconográfica. En estas últimas etapas, la representación de la Inmaculada Concepción toma elementos iconográficos prestados, tanto de la "Tota Pulchra", su último antecedente inmediato, como de la Asunción; esta última inspirada en la pequeña figura de la Virgen portada por ángeles al cielo, que suele aparecer en las representaciones del Tránsito o Dormición de la Virgen. (fig. B12).

La "Tota Pulchra", inicialmente calcada sobre la mujer apocalíptica, se encuentra durante este primer siglo de la época colonial, ya en su etapa final de desarrollo. A su iconografía se han añadido las tres personas de la Santísima Trinidad en actitud de coronar la imagen de María. (fig. D16). Este elemento de coronación ya se había incorporado a la iconografía mariana en las representaciones de la Asunción, donde se solía representar mediante dos ángeles portando la corona o las personas de la Trinidad. De aquí

pasó, en sus dos formas, a las representaciones de la "Tota Pulchra"; y cuando ésta pierde los atributos y cartelas, para convertirse en la Purísima o Inmaculada Concepción, preserva estos elementos de coronación. Por lo tanto las llamadas "Coronaciones de la Virgen" son representaciones de la Inmaculada Concepción, derivadas de la "Tota Pulchra". (figs. D8 y D7).

La nube portada, ya sea por un querubín o indefinido número de ellos, es otro elemento que la representación de la Inmaculada Concepción toma prestado de la Asunción. Hay que admitir que en las ocasiones en que la imagen de María es representada con este elemento iconográfico, la identificación del tema se hace prácticamente imposible a no ser que se tomen en consideración otros factores que puedan dilucidar el problema. (fig. C3). La importancia de la Inmaculada Concepción vinculada a la historia de los Hospitales, hace suponer que las tempranas imágenes de María, representadas en la forma anteriormente estipulada, son Inmaculadas. Del examen del desarrollo evolutivo en la iconografía de estas representaciones, se puede deducir que la Virgen de Guadalupe es una Inmaculada Concepción, en cuya representación aparecen algunos de los elementos de la Asunción. Como tal, la imagen está inspirada en la Mujer Apocalíptica. Este hecho da pie a las audaces exégesis que posteriormente hiciera Miguel Sánchez de estos pasajes apocalípticos, con los que le da a la Virgen de Guadalupe y a México, un sentido de profecía y elección.

La imagen de Guadalupe, en la temprana época colonial, puede considerarse como el fruto de las enseñanzas marianas aportadas por los conquistadores y los religiosos y comprendidas por los indígenas; es por lo tanto la imagen resultante de la interacción de elementos importados y autóctonos; es la imagen que abre las puertas al fenómeno mariano de la segunda mitad del siglo XVI, como se verá más adelante.

Antes de proseguir a esta parte cabe señalar que la función didáctica de las imágenes de María, presentadas por los religiosos no se limitó a la instrucción religiosa, sus virtudes fueron modelo de formación tanto para el individuo como para la familia. Esta aportación de formación individual y social justifica, para entonces, la frase que el P. Cuevas proyecta al presente: "La Virgen Santísima, más que como reina, vive entre ... los mexicanos, como madre y como en familia, por ésto la familia es lo mejor que hemos tenido." No es de menospreciar la importancia de la figura de María en la enseñanza de el puesto de la mujer en el nuevo orden social impuesto por la Conquista. Testimonio de ello son las frecuentes anécdotas que narran los cronistas refiriendo el modo de la crianza y los ejemplos de virtud y honestidad de las jóvenes formadas por ellos.

A pesar de que cronológicamente este capítulo cubre hasta la primer mitad del siglo XVI, es evidente que el fenómeno mariano

que se ha visto iniciado por el pensamiento de las Órdenes mendicantes en el segundo cuarto de este siglo, continúa, como se verá en el próximo capítulo, hasta muy avanzado el siglo XVI. Por lo tanto se considera conveniente reservar la presentación de las características del pensamiento mariano de esta segunda etapa hasta que se termine de tratar el tercer cuarto de siglo que resta por verse. Entonces se presentarán las características que señalan la "segunda "maríofanía" o etapa en el pensamiento mariano.

NOTAS Y REFERENCIAS DEL CAPITULO II

1. Mateos, Francisco, S. J.. Iconografía mariana hispanoamericana. Madrid: Editado por el Instituto de Cultura Hispánica, Talleres Gráficos Valera, S. A., Textos íntegros de las conferencias pronunciadas en la exposición de Iconografía mariana hispanoamericana celebrada en Madrid en julio de 1957. p. 12.
- *2. Ricard, Robert. La conquista espiritual de México. México: Trad. Angel María Garibay K., Editorial JUS, 1947, p. 35. Señala el autor que si bien la llegada de los "Doce" fue en 1524, la llegada del famoso Pedro de Gante el año anterior puede tomarse como fecha de inicio de la evangelización metódica.
- *3. Ibid. p. 34. No se está en discrepancia con el autor, no obstante, se considera el período previo como uno de gran importancia y aportación al de la misión de las primeras órdenes religiosas.
4. Vélez Montoya, Federico C.M.F. Iconografía mariana hispanoamericana, Op. Cit. p. 33.
- *5. Ibid. pp. 31-39. Si bien la obra no cuenta con un aparato crítico completo, como lo reconoce el mismo autor, la mayor parte de sus aseveraciones están debidamente documentadas.
6. Pérez del Pulgar. Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel... Madrid: Biblioteca de A.A. F.E. Tomo LXX, 1953, p. 437, 2a. Col..
7. Cereceda, F. Semblanza espiritual de Isabel La Católica. Madrid: 1946, p. 200.
- *8. Coll, J. Fr. O. F.. Colón y la Rabida. Madrid: 1891, p.11. "Donde hoy se alza el convento habría existido en tiempos romanos un templo dedicado a Proserpina, la esposa de Plutón, el dios del oscuro Tártaro. Para honrar a la diosa y a una hija de Trajano que tenía igual nombre, los habitantes de la comarca sacrificaban anualmente a una doncella, que luego conducían solemnemente y entre antorchas al templo de Proserpina. En el siglo IV había desaparecido ya el templo pagano y había surgido allí mismo uno dedicado a San Jorge. En el año 333, San Macario, obispo de Jerusalén, le dona al templo una imagen de la Virgen tallada en alabastro por el médico artista y autor del más, mariano de los

Evangelios, San Lucas. Constantino Daniel, un marino libio, trae el regalo desde el Oriente. La imagen recibe el nombre de Santa María de la Rábida, por voluntad expresa del obispo donante. Durante la invasión musulmana, y para evitar que su Virgen fuera profanada, el pueblo determina renunciar a ella, depositándola en el mar, como se hizo el 8 de diciembre del año 719 en una impresionante ceremonia. Los franciscanos habrían llegado a la Rábida en 1221, y el propio San Francisco habría visitado el nuevo convento. Pero he aquí que en el año 1472 unos pescadores, al recobrar sus redes, habrían sacado la escultura de alabastro depositada en el mar setecientos cincuenta y tres años antes. Como la ciudad de Huelva reclamara para sí la imagen se resolvió colocar a la Senora en una barca, a capricho del viento y de las olas, las cuales la empujaron hasta la villa de Palos, donde se detuvo la embarcación. Y las gentes de la comarca pudieron seguir venerando a su querida Patrona en el altar mayor de la iglesia, como siglos antes lo habían hecho."

- *9. Vélez Montoya, F. Op. Cit. p. 36. El mismo autor indica que: "Según una venerable y antiquísima leyenda, en la Santa María iba también la imagen de la Virgen del puerto de Santóna. Esta es una imagen de sagrario, ya que es hueca y sirve para guardar en su interior la Sagrada Forma. De este modo era María quien llevaba el Verbo Encarnado al Nuevo Mundo. Tomado de A. Pérez de Regules, Santóna, Villa Invicta. Santander:1949, p. 34.
10. Ibid. p. 36.
11. De las Casas, Bartolomé. Historia de las Indias. Madrid: Libro I c. XLIV, Edición de 1927, p. 221.
12. Colón, Cristóbal. Primer viaje de Colón, Diario. Madrid: Ed. de M. Fernández de Navarrete, O.C., p. 158, 2da. col. .
13. Vélez Montoya, . Op. Cit. p. 38.
14. Ballesteros Beretta, Antonio. Historia de América. Madrid: Vol. V, 1945, p. 732.
15. Vélez Montoya, Op. Cit. p. 41.
- *16. Para las experiencias de Hojeda vease: Herrera. Decada I, c. IV y López de Gómara. Op. Cit. la. y 2a. col. p.185; para las de Gonzalo Jiménez de Quesada, fundador de Santa Fe de Bogotá, ver: Groot, José Manuel. Historia eclesi-

ística y civil del Nuevo Reino de Granada. Bogotá: Biblioteca de Autores Cristianos, tomo I, 1953, p.181; para Pedro Arias Dávila, ver Alvarez Rubiano, Pedro. Testamento de Pedro Arias Dávila... en Pedrarias Dávila. Madrid: Apendice 151, 1944. pp. 702 y sgs.; y para Fernandez de Enciso, Vasco Núñez de Balboa y Rodrigo de Bastidas, ver: González Dávila, Gil. Teatro Eclesiástico de las Iglesias de Indias, Madrid: vol. II, 1655. p.57, etc..

- *17. Ver: Herrera. Década II, Lib. IV. c. VII y Década I, lib. IX, c. II párrafos 1 y 2 ; Bernal Díaz del Castillo. Historia verdadera.... c. XXIII y XXV.
18. Cuevas, Mariano. Op. Cit. vol. I p. 102.
19. Dulante, Enrique. Op. Cit. p. 86.
20. Cuevas, Mariano. Op. Cit. pp. 110-112.
- *21. " Exhorto y ruego a todos los Españoles que en mi compañía fueren a esta guerra que al presente vamos, ya todas las otras guerras y conquistas que en nombre de S. M. por mi mando hubieren de ir, que su principal motivo e intención sea apartar y desarraigar de las dichas idolatrías a todos los naturales destas partes, y reducirlos, o a menos desear su salvación, y que sean reducidos al conocimiento de Dios y de su santa fe católica; porque si con otra intención se hiciese la dicha guerra, sería injusta, y todo lo que en ella oviese, obnoxio e obligado a restitución: e S. M. no tenia razón de mandar gratificar a los que en ella sirvieren. E sobre ello encargo la conciencia a los dichos españoles ; e desde ahora protesto en nombre de S. M., que mi principal intención e motivo en facer esta guerra e las otras que ficiere es por traer y reducir a los dichos naturales al dicho conocimiento de nuestra santa fe." Ordenanzas de Cortés . (Col. Icazbalceta. T. I, p.446.
22. Ibid. p. 446.
- * 23. Ver: Bernal Díaz del Castillo. Op. Cit. c. LII, p.105 . "Lo primero, que ninguna persona fuese osado de blasfemar de Nuestro Señor Jesucristo, ni de Nuestra Señora, su bendita madre, ni de los santos apóstoles, ni otros santos, so graves penas." Ibid. c. CXXIX, p. 278.
- *24. Ver: Alastruey. Op. Cit. pp. 837-844.
25. Díaz del Castillo, Bernal. Op. Cit. c. CLXXI. p. 410.

26. Torres de Mendoza. Documentos inéditos. "Ordenanzas dadas por Hernán Cortés para el buen tratamiento y régimen de los indios". T. XXVI, p. 168.
27. Díaz del Castillo, Bernal. Op. Cit. pp. 53, 68, 70, 80, 87, 97, 110, 141, 156-157, 165, 179.
28. Ibid. Cap. CVI, p. 212.
- *29. Cuevas, Mariano. Op. Cit. pp. 152, 153. El autor cita la "Crónica miscelánea de Jalisco" del P. Fr. Antonio de Tello: Guadalajara, 1891, libro segundo.
30. Ver capítulos I y II.
31. Ver capítulo p.
32. Lafaye, J., Op. Cit. pp. 287, 305, 309.
33. Díaz del Castillo, Bernal. Op. Cit. p. 68.
- *34. Los sacramentales consisten en bendiciones que constituyen y hacen objetivamente sagrada la cosa en que recaen, consiguen su efecto "quasi ex opere operato". El culto de las imágenes de la Santísima Virgen María se equipara al culto de su santísimo nombre, porque si la imagen es, el ser representativo, una misma cosa con su prototipo, el nombre lo es también, en el ser significativo, como la cosa significada. Alastruey. Op. Cit. pp. 866, 867. Si bien algunos teólogos afirman que la eficacia del nombre de María, y por ende de su imagen produce sus efectos "ex opere operato" (por sí mismo), la mayoría de los teólogos contemporáneos afirman que es "quasi ex opere operato". "Ex opere operantis" (por modo de impetración) la cual recibe una especial atención de la Virgen y es como obligarla a brindar su protección. Ibid. p. 872.
- *35. Fleming, William. Arte, música e ideas. México: Trad. por José Rafael Blengio Pinto, Nueva Editorial Interamericana, S. A. de C.V., Ed. original, 1970, Ed. español 1971, p. 157. "San Francisco amalgamó las tradiciones sacras con las cortesanas y las populares" Ibid. p. 353. Ver: Clark Kenneth. Op. Cit. pp. 74-79. "In all his actions he too, the words of the Gospels literally and he translated them into the language of chivalric poetry and those juggleur songs that were always on his lips." Ibid. p. 74.
36. Epístola de san Pablo a los efesios. Capt. VI. 11-17.
837. Altaner, Berthold. Patrology. New York: trans. Hilda Craef, Herder & Herder, (1958) second ed. 1960, pp. 503-504.

La Ciudad de Dios está considerada la obra más im-
portante de san Agustín en cuanto a la historia del pen-
samiento (Geistesgeschichte). Fue publicada a plazos
desde 413 al 426. Está escrita desde el punto de vista
histórico y constituye la más importante de las tempa-
nas apologías cristianas; provee el primer gran esquema
de una teología de la historia; sus conceptos básicos
determinaron en gran medida la política eclesiástica de
la Edad Media y todavía perdura en el pensamiento cris-
tiano de hoy. La obra fue escrita en respuesta al anti-
guo reproche de que el Cristianismo era culpable de los
infortunios del Imperio Romano; reproche que con parti-
cular vigor repetían los paganos luego de la conquista
de Roma por Alarico, en el 410. En los primeros 10 li-
bros san Agustín demuestra que el culto a los dioses no
garantiza la felicidad terrenal, ni reditúa para la vi-
da eterna. Los restantes libros (11-22) establecen la
lucha entre la Ciudad de Dios y la Ciudad terrena, entre-
fe e incredulidad como tema principal de la historia
del mundo. Durante el curso terrenal de la historia
ambas ciudades se compenetran y su separación total no
ocurre sino hasta el fin del tiempo en el juicio final.

- *38. La creencia en el demonio es considerada hoy en día como algo pasado de moda. Este es un fenómeno que comenzó a tomar forma a finales del siglo XVI como una preocupación que va a en lo psicótico en contra del satanismo y la brujería que habían prevalecido desde el siglo XIV hasta principios del XVI; ver: Brouette, Emile. The Sixteenth Century and Satanism, pp. 310-348. Esta disposición moderna tiende a minimizar y a casi negar un importante punto de la Revelación. Como señala Vagaggini: "For revelation teaches us that a factor of struggle and of drama enters into the relations between man and God. Some angels rebelled against God, and introduced physical and moral evil into the cosmos." " Anyone who neglected this dimension of the Christian life would render himself incapable of understanding the liturgy in one of its essential aspects." (La revelación nos enseña que un elemento de lucha y drama penetró la relación del hombre con Dios. Algunos ángeles se revelaron contra Dios, e introdujeron en el mundo el mal físico y moral.) (Cualquiera que descuide esa dimensión de la vida cristiana se rinde incapaz de entender la liturgia en uno de sus aspectos esenciales.) Vagaggini, Cyprian, O.S.B.. Theological Dimensions of The Liturgy. Minn. Trans. Leonard J. Doyle, The Liturgical Press, 1959, p. 201.
- *39. Ver Neill & Schmandt. History of the Catholic Church. Op. Cit. pp. 203-207.
- *40. Con relación a esta imagen de Marfa Monteforte señala lo siguiente: " Tres motivaciones los impulsaban (se refiere a los con-

quistadores): la fe religiosa, la ambición crematística y la emulación de las gestas heroicas que habían dado fama legendaria a los cruzados y particularmente a la generación anterior en su lucha contra los moros. La primera se traducía en el convencimiento de que la misión de España era salvar almas y destruir a los dioses enemigos; la segunda, en una voracidad sin límites, justificada por las leyes de la guerra y el procedimiento de remunerar a los tercios con el botín. La tercera obedecía a la nostalgia por la era caballeresca, cuyas aventuras estaban embebidas en la entraña de aquella gente a través de la narración oral y de los libros de caballería." Monteforte Toledo, Mario. Las piedras vivas escultura y sociedad en México. México: I.I.S. UNAM., 1965, p. 50.

- *41. Ver primera Carta de la relación (de la Conquista de México) pp.29-30; Segunda carta pp. 57,71.; Op. Cit.
- 42. López de Gómara, Francisco. Hispania Victrix, primera y segunda parte de la historia general de las Indias. (...), en Historiadores primitivos de Indias, B.A.E., t. XXII, p. 156.
- 43. Cuevas Mariano. Op. Cit. I p. 113.
- 44. Lafaye. Op. Cit. p. 79.
- *45. López de Gómara
- *46. Ver relación de Andrés de Tapia, Col. Icazbalceta, tomo II p. 585; Op. Cit.
- *47. Ver fichas correspondientes a: Nuestra Señora de los Remedios, La Conquistadora, Guadalupe, Ocotlán, De los Angeles, en el catálogo adjunto.
- *48. Según los datos de la Información de 1569, en torno a la imagen de Nuestra Señora de los Remedios (después de los eventos de la llamada Noche Triste, continuaron por la calzada de Tacuba y descansaron en un cerro llamado Toltotec) "a donde los conquistadores hicieron grandes clamores y oraciones. Estando en ellos con mucha aflicción apareció la Virgen Madre de Dios para su remedio y favor.

el cual dió de tal manera que de allí adelante comen-
zaron a remediarse y a tener buena y próspera victoria y
tornaron a ganar la ciudad, donde luego se plantó la
Santa Fe Católica". Estante 88.-cajón 6.- legajo 2.

- *49. Ver fichas correspondientes en el catálogo:
- *50. "sacred art; that is to say, an art which, while remaining faithful to its own requirements, subordinates itself to a specifically religious end" (arte sacro; esto es, un arte que, a la vez que permanece fiel a sus propios requisitos, se subordina a un fin específicamente religioso) Vagaggini, Op. Cit. p.33. Lo que todo arte sacro tiene en común es el que fueron hechos para el culto por lo tanto la naturaleza de la liturgia, sus condiciones específicas en cualquier tiempo determinado, y el total ambiente en la que se desarrolló la cultura total de la cual fue su expresión en culto es la clave para el entendimiento de este arte. Esta es la piedra angular; ésta y no cualquier conjunto de principios abstractos derivados de la naturaleza del arte. En resumen la liturgia específica de una época es la clave al arte sacro de la misma. Ver: Meinberg, Cloud., O.S.B. An Outline History of Sacred Art. Minn: The University Press, 1959. p. I.
- *51. "Con la expedición de Hernán Cortés fueron únicamente dos eclesiásticos. El primero y más autorizado, era Fr. Bartolomé de Olmedo, de la Orden de la Merced, hombre prudente, esforzado y apostólico, buen teólogo, predicador y cantor... Con Hernán Cortés pasó también el sacerdote secular Licenciado Juan Díaz" Cuevas. Op. Cit. pp. 115-116.
- *52. Ver Fleming. Op. Cit. pp. 152-157.
- *53. Ver De la Brosse, Olivier, Antonin- Marie Henry, Philippe Rouillard. Diccionario del Cristianismo. Barcelona: Editorial Herder, 1974. pp. 41,88.
- *54. Ibid. pp. 760,761.
- *55. Ver: Semo, Enrique. Historia del capitalismo en México. México: Ediciones Era. 1973, Cap. I y II.pp. 20-60.
- *56. Refiriéndose a los religiosos dice:"entraron a vendimiar esta viña inculca, y a podarla..." Torquemada; Op. Cit. t,II p. 245.
- *57. Ver: Ricard. Op. Cit. Cap. III. pp. 93-104.
- *58. Ver: Lafaye. Op. Cit. pp. 319, 346; González Moreno, Joaquín.

Iconografía guadalupana; De la Maza, Francisco. Guadalupanismo mexicano; Jiménez Moreno, Wlgberto. Estudios de historia colonial; y ficha correspondiente a Nuestra Señora de Guadalupe en el catálogo adjunto.

59. Ricard. Op. Cit. pp. 189,149-150.
60. Ibid. Apéndice I, pp.505-509.
61. Ibid. Apéndice II, pp. 511-513.
- *62. Dios te salve María, llena eres de gracia. El Señor es contigo y bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús. Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.
- *63. Dios te salve reina y madre, madre de misericordia, vida, dulzura y esperanza nuestra. Dios te salve. A tí llamamos los desterrados hijos de Eva, a tí suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas. ¡sea! pues señora abogada nuestra, vuelve a nosotros esos tus ojos misericordiosos y después de este destierro, muéstranos a Jesús fruto bendito de tu vientre. Oh , clementísima Oh , piadosa. Oh , dulce Virgen María, ruega por nosotros santa Madre de Dios, para que seamos dignos de alcanzar las promesas de nuestro señor Jesucristo, Amén.
- *64. La salve, poco conocida hoy por algunos de los fieles, aunque ha conservado un lugar inminente en la liturgia, era en la España del siglo XVI, al igual que todo el oficio de la Virgen, sumamente popular. Ver: Bayle, Constantino. S.J.. Santa María de Indias.Madrid: 1928. pp.24,54-57 y63; Martimort, A.G.. La iglesia en oración. Barcelona: Editorial Herder. 1954, p. 192.
- *65. Motolinía. Op. Cit. p. 24. Para el contenido de la doctrina de Molina. Ver: Ricard. Op. Cit. p. 215.
66. Motolinía. Op. Cit. p. 24.
- *67. Ver: Doctrinas marianas en los pronunciamientos oficiales de Hernán Cortés, discutidos anteriormente en este trabajo. p.
68. Ricard. Op. Cit. p. 155.
69. Ibid. p. 204.

- *70. Ibid. p. 145. Ver en especial la nota del traductor El "No es seguro que el adoratorio de Tonantzin, o mejor Teteoinan, se hallara precisamente "donde hoy está el santuario de Guadalupe". Sí es cierto que por el rumbo norte de la ciudad se hallaba tal adoratorio pagano, dista mucho de saberse su precisa ubicación. Y por indicios más bien parece haberse hallado en otro de los cerros más alejados."
71. Ibid. pp. 178-179, y Lafaye Op. Cit. pp. 295-300
72. Ibid. pp. 143-153.
73. Sahagún, Op. Cit. Libro XI, cap. XII, apéndice 7, vol. III, p. 352.
74. Ricard, Op. Cit. Apéndice I, pp. 505-509.
75. Mendieta. Op. Cit. Capítulo XLIV, pp. 213-214.
76. Lorenzana. Concilios provinciales primero y segundo celebrado en México en los años 1555, 1565. México: 1769, pp. 143 s.
- *77. "No tenemos datos del P. Fuensalida cuyo conocimiento hondo de la lengua náhuatl nos revelan todos los textos, sino por la nota bibliográfica de Beristáin, que pretende haber conocido el manuscrito" Ricard. Op. Cit. p. 357.
78. Ibid. p. 357.
79. Ibid. p. 357.
- *80. "Porque se vea la habilidad de estas gentes diré aquí lo que hicieron y representaron luego adelante el día de San Juan Bautista, que fue el lunes siguiente, y fueron cuatro autos, que sólo para sacar los dichos en prosa, que no es menos devota la historia que en metro, fue bien menester todo el viernes, y en sólo dos días que quedaban, que fueron sábado y domingo, lo deprendieron, y representaron harto devotamente: la nunciación de la Natividad de San Juan Bautista hecha a su padre Zacarías, que se tardó en ella obra de una hora, acabando con un gentil motete en canto de órgano. Y luego adelante en otro tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora, que fue mucho de ver, que se tardó tanto como en el primero. Después en el patio de la iglesia de San Juan a do fue la procesión, luego en allegando antes de misa, en otro cadalso, que no era poco de ver los cadalsos cual graciosamente estaban ataviados y enrosados, representaron la Visitación de Nuestra Señora a Santa Elizabet." Motolinía. Op. Cit. Cap. XV, p. 63.

- *81. Mendieta. Op. Cit. pp. 198-199. Cap. XLI. "Otra cosa me contó un religioso, muy conocido por verdadero, siervo de Dios y fraile de San Francisco, llamado Fr. Francisco Gómez, que por ser todavía vivo y muy viejo, pierde la memoria que en esta Historia se debía a sus fieles y largos trabajos en esta viña del Señor. Y es, que viniendo él de Guatemala en compañía del varón Fr. Alonso de Escalona, pasando por el pueblo de Nexapa de la provincia de Oaxaca, el vicario de aquel convento les mostró unos papeles pintados que habían sacado de unas pinturas antiquísimas, hechas en unos cueros largos, rollizos y muy ahumados, donde estaban tres o cuatro cosas tocantes a nuestra fe, y eran la Madre de Nuestra Señora, y tres hermanas hijas suyas, que las tenían por santas. Y la que representaba a Nuestra Señora, estaba con cabello cogido al modo que cogen y atan las indias, y en el nudo que tienen atrás tenía metida una cruz pequeña, por la cual se daba a entender que era más santa, y que de aquella había de nacer un gran profeta que había de venir del cielo, y lo había de parir sin ayuntamiento de varón quedando ella virgen." "Tuvieron también noticia de la embajada que hizo el ángel a Nuestra Señora, por una metáfora, diciendo que una cosa muy blanca como pluma de ave cayó del cielo, y una virgen se abajó y la cogió y metió en su vientre y quedó preñada; pero no sabía decir que se hizo lo que parió" Ibid. Cap. XLI, p. 200.
82. Sahagún. Op. Cit. Libro XI, cap. XIII, pp. 358-359.
83. Lafaye. Op. Cit. pp. 224-291.
84. Ricard. Op. Cit. p. 105.
85. Lafaye. Op. Cit. p. 300.
- *86. Ver sección correspondiente en este trabajo p.
87. Vargas Ugarte, P., S.J. Historia del culto de María en Ibero-América. Buenos Aires: Segunda Ed. 1947, y Alcedo. Diccionario Geográfico Histórico. Madrid: 1786.
- *88. Varga Ugarte. Según citado por Lafaye, p. 312.
- *89. Dulante. Op. Cit. p. 86. Señala este autor el hecho de que la Catedral de Mérida fue dedicada a san Ildefonso obispo de Toledo.
- *90. Ver: Ricard. Op. Cit. pp. 185-203.
91. Ibid. p. 185.
- *92. Ver parte correspondiente en este trabajo pp. 100-107.

93. Ricard, Op. Cit. 207. Ver Códex Franciscano Op. Cit. pp. 79-84 y Cuevas, Documentos.. p. Cit. 285; Valdés, Op. Cit. p.212.
94. Cuevas, Documentos...Op. Cit. p.59.
- *95. Mendieta, Op. Cit. pp.60-61, "Todo esto procedía del cuidado que había en la escuela, ~~inde~~ habían de asistir dos horas por la mañana, después de cantada la misa. Y todos los días cantaban TE DEUM LAUDENS y las horas de N. Señora, y a la tarde, al poner el sol, Vísperas y completas de la Virgen, exep~~to~~ domingo y fiestas que cantaban el oficio divino; y esto a su~~horas~~, como en los Conventos de comunidad." Gómez de Rozco, Op. Cit. p.69.
96. Ibid. Cap. XIV, p.64.
- *97. Ricard, Op. Cit. pp.218-219. Se ofrece aquí amplia documentación al respecto.
- *98. La Deesis, esto es la Virgen y San Juan Bautista intercediendo ante Cristo en el Juicio Final también suele representarse al pie de la Cruz. Cacelli, Carlo. Op. Cit. pp. 602-3.
- *99. Trens, Manuel. Op. Cit. 578-581
- *100. Ver ficha de la Benedicta de Acopan
- *101. Estas representaciones de origen bizantino, parecen llegar a España vía Bermejo, procedentes del arte flamenco.
- *102. Se atribuye a Juan de Juanes la introducción de este elemento en la iconografía de la "Tota Pulchra" ver ficha de la Purísima de Cuauhtitlán.
- *103. Ver Lafaye. pp. 336-340. Aunque el autor no lo afirma en forma explícita, deja la impresión de que la asociación de Nuestra Señora de Guadalupe con la Mujer Apocalíptica y la Nueva Eva, es tardía.
- *104. Ver ficha correspondiente a Nuestra Señora de Guadalupe en el catálogo adjunto.
- *105. Cuevas, Mariano. Op. Cit. II, p. 365. "María suavizó las costumbres tanto de los romanos como de los pueblos bárbaros. En medio de sociedades que proclamaban de ordinario la tiranía del varón y en que la mujer era considerada como un ser jurídica y moralmente inferior, la imagen de María -tipo supremo de femineidad- elevó la dignidad de la

mujer, que empezó a ser vista como copia suya". Velez Montoya. Op. Cit. p. 32.

*106. "Enseñar esta verdad a un pueblo es descubrirle la grandeza de la mujer en el plan de la creación e indicarle las infinitas posibilidades que en el orden moral y espiritual se encuentran en la mujer, es señalarle el puesto capital que la mujer tiene dentro de la comunidad humana." Ibid. p. 51.

*107. Al referir Mendieta los ejemplos de virtud y honestidad de las doncellas criadas en los monasterios, cuenta de cierta viuda joven a quien acechaba un joven indígena al que ella rechazó haciéndole recordar que ambos eran cofrades de Santa María. Tanta impresión hicieron esas palabras que éste desistió de su intento y alabó sus virtudes. Ver Mendieta. Op. Cit. p. 172. Similar ejemplo brinda en el capítulo 26, pp. 115-116. Al igual que en el capítulo 27, pp. 118-119.

Capítulo III

La imagen de María como resultado de la interacción de los factores imperantes en la segunda parte del siglo XVI en la Nueva España.

El tercer cuarto del siglo XVI fue testigo de los grandes esfuerzos encaminados a la consolidación de la Iglesia, en la Nueva España. Las improvisadas iglesias pajizas y las endebles estructuras que sirvieron de morada a los primeros evangelizadores comenzaron a transformarse en estructuras de carácter permanente; muchas de ellas de gran suntuosidad y esplendor. Posteriormente comienzan las construcciones de las grandes catedrales; se inicia así en la Nueva España, la época de grandeza y sujeción a la estructura eclesiástica.^{*1} Es paradójico que para la época en que comienzan los grandes programas de construcción en las órdenes mendicantes, éstas comiencen ya a perder el monopolio casi absoluto de la Iglesia de que gozaron en la primera parte del siglo, debido a la intervención del clero secular. La controversia guadalupanista que, desde las primeras décadas de esta segunda mitad de siglo se suscitara, parece tener como trasfondo las dificultades surgidas entre los dos cleros.^{*2} Mas, la fuerza y el poderío de las órdenes mendicantes no eran asunto desestimable. El resto del período colonial es testimonio de la penosa y difícil transformación que fue restando poder a los primeros y fortaleciendo a los segundos. Todavía en el siglo XVIII, la cantidad de bienes materiales en manos de las órdenes religiosas, constituían un serio problema, con el que tuvo que enfrentarse Carlos III.^{*4}

No obstante, el menoscabo sufrido por el poder monástico, que comenzó a tener lugar como se dijo hacia 1565, no impidió la realización de la impresionante obra que fue la construcción de centenares de iglesias y monasterios realizados en la segunda parte del siglo XVI. En estas edificaciones o conectadas con las mismas, se encuentra la mayor parte de las imágenes marianas que todavía hoy perduran de esa época. Esto confirma lo que señala Ricard: "Lo que se nota a primera vista es que esta Iglesia ha sido fundada por religiosos..., ha sido una iglesia de frailes."⁵

La imagen de María en la primera parte del siglo XVI se vio formada principalmente y de manera casi exclusiva por la ideología traída por los conquistadores y los misioneros; ya para la segunda parte de ese mismo siglo, comienza ésta a ser matizada por el reflujó de corrientes provenientes de la interpretación, adaptación y apropiación que las doctrinas marianas hicieron la naciente mentalidad novohispana. No obstante, muchos factores se confabularon para constreñir estas corrientes: celo apostólico, desconfianza y desilusión para con los indígenas, la conciencia de ortodoxia, el Concilio de Trento y, entre otras, la inquebrantable rivalidad entre las órdenes mendicantes y el clero secular.^{*6}

Es comprensible que estas corrientes, de asimilación cultural, carentes de un patronazgo oficial, se muestren sólo como tímidas expresiones, relegadas a aspectos secundarios de carácter estilístico: lo indocristiano.^{*7} Esta modalidad no nace en esta época ni se circunscribe a la misma. Si por ella se ha de entender la realización e interpretación a partir de modelos o ideología de temas cris-

tianos por manos indígenas, sus orígenes se tendrían que buscar en los primeros contactos entre estas dos culturas. El primer registro, producto de dicho contacto, parece ser el que efectuaron los pintores que acompañaron a Tendile, enviados por Moctezuma para que hiciesen un reporte gráfico de Cortés y sus ayudantes.^{*8} Sin embargo, de éste no se conserva nada y se ignora el contenido ideológico específico que pudiese haber tenido. Cortés da noticias de otras obras de las que sí se conoce el contenido ideológico: "Y no le parezca a vuestra alteza fabuloso lo que digo, pues es verdad que todas las cosas criadas así en la tierra como en la mar, de que el dicho Mutezcuma pudiese tener conocimiento, tenía contrahechas muy al natural, así de oro y plata como de pedrería y de plumas, en tanta perfección, que casi ellas mismas parecían; de las cuales todas me dió para vuestra alteza mucha parte, sin otras que yo le di figuradas, y el mando hacer de oro, así como imágenes, crucifijos, medallas, joyeles y collares y otras muchas cosas de las nuestras que le hice contrafacer."⁹ Aquí, como se ha podido notar el contenido de las obras ha sido especificado; es de suponer que dada la importancia de la imagen de María para Cortés, se mandasen hacer imágenes de ella. Estas serían las primeras imágenes de María confeccionadas por los indígenas; desafortunadamente estas obras no se conservan.

Los códices post-cortesianos ofrecen unas cuantas imágenes de María, que son de sumo interés, no sólo por ser de gran anti-

guedad, sino también por contarse entre los primeros ejemplos del tema mariano en este estilo.^{*10} Entre éstas destaca por su singular encanto la que aparece en el Códice de Huejotzingo.^{*11} Es notable el parecido de esta obra con las vírgenes coptas (fig. A4 y A4b). En ambos casos la representación es de carácter ideológico y primitivo, toda consideración estética queda subordinada a su frío y escueto simbolismo.

Las imágenes de pasta de caña de maíz, a pesar de que tanto el material como la manufactura se atribuye a manos indígenas, no muestran evidencia clara de tal origen; hecho que acusa una directa supervisión de parte de los religiosos o de artistas europeos hacia los indígenas que efectuaron las obras.^{*12} El caso es notable en la imagen de Nuestra Señora de la Salud, (fig. B2) la que encarna el ideal de belleza español a tal grado que hace cuestionable la venerable tradición que afirma que la obra es de procedencia de manos indígenas.^{*13}

La imagen más célebre, dentro de las que proceden de manos indígenas, es sin duda la Virgen de Guadalupe atribuida a Marcos Cópac. En ésta, al igual que en las imágenes de caña de maíz, se percibe la supervisión de parte de una mentalidad europea; no obstante, lo esquemático de la figura, lo plano de los colores y aún la naturaleza cromática de éstos mismos, se pueden tomar como evidencia de intervención indígena. Las pinturas de Tecamachalco (fig. C17) y las de Epazoyucan (fig. B12), atribuidas a Juan Ger-

son, presentan también características pictóricas similares a las de la "Virgen de Guadalupe."^{*14}

Las muestras más numerosas de la expresión indocristiana se encuentran tanto en la escultura como en la pintura mural que engalanan las iglesias y conventos que comienzan a surgir a partir de mediados de siglo. Entre los relieves, de esta modalidad, que representan la figura de María se encuentran los de Calpan; cuyo programa escultórico en las capillas posas es un verdadero tratado en piedra de la mariología imperante en el tercer cuarto del siglo XVI,^{*15} (fig. C6a, C6b y C6C) y el frontón de la portada de Tepetztlán.^{*16} (fig. D14).

Otras obras escultóricas de la misma categoría expresiva, ofrecen problemas en lo que respecta a su cronología; carentes de documentación, su aspecto primitivo no es suficiente para ubicarlas. Son por lo general de factura tosca "popular"; dado lo poco cambiante del estilo, pueden de hecho pertenecer a cualquier época del período colonial.^{*17} Ejemplo de ello son la Dolorosa Eucarística en la base de la cruz atrial del convento de Acolman (fig. D12), Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de la Candelaria (fig. D9), la escultura en piedra policromada de Nuestra Señora de Guadalupe preservada en el museo de la Basílica de la misma advocación (fig. D18), la Inmaculada Concepción, también en piedra policromada de la colección Beherns (fig. D19), la Purísima tallada en piedra del Museo de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe (fig. C8).

La tradición en torno a algunas de estas imágenes permite ubicarlas con menor dificultad pero siempre en un marco de probabilidad. Este es el caso de Nuestra Señora de Tepepan (fig. B6), atribuida a la iniciativa del famoso fray Pedro de Gante, cuya importante y prolongada actividad ha ligado su nombre a los aspectos principales de la evangelización de la Nueva España. Es razonable suponer que esta obra, si es que en realidad fue mandada a hacer por él, pertenezca a la época del apogeo de la construcción y talla en piedra, iniciada a mediados del siglo XVI. La expresión indígena en la escultura es mucho más palpable, rica, libre y abundante que en la pintura. Ejemplo de ello son las portadas, pilas bautismales, púlpitos, cruces de atrio y fuentes, pletóricos de estos elementos, que alcanzan su florecimiento máximo en el siglo XVI. En la pintura mural el elemento indígena parece estar relegado a aspectos decorativos; a excepción del mural de la psicomaquia de Itzmiquilpan y del de la Anunciación de Cuauhtinchan, donde la expresión indígena sobrepasa la función decorativa para aportar en la temática. En otras sólo se encuentran detalles de carácter formal que acusan la intervención de manos nativas.

Las habilidades artísticas de los indígenas causaron gran impresión en los religiosos y conquistadores. Son muchos los testimonios escritos a estos efectos. Aparte del tono hiperbólico que suele matizar estos escritos de intención apologética, las alabanzas estaban justificadas. Es admirable la manera en que los indígenas supieron adoptar los nuevos temas, impuestos por el cristianismo a sus técnicas tradicionales. Es patente testimonio de ello las interesantes representaciones de María en los códices

(fig. A4), los hermosos mosaicos de plumas (fig. D22 y D24), las imágenes de pasta de caña, ya antes mencionadas y los relieves en piedra. La manera en que éstos hábiles artistas aprendieron y dominaron las nuevas técnicas importadas por los conquistadores, no es menos digna de admiración. Basta citar el interesante caso de Juan Gerson y sus pinturas de Tecamachalco y Epazoyucan (fig. C17 y B12), para ilustrar el asunto. Otra obra de pintura donde es posible la intervención de mano indígena es: Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic (fig. D17). Posteriormente y posiblemente debido a la pronta asimilación de las técnicas europeas por parte de los indígenas, la huella de su intervención pictórica es menos evidente; a tal punto que es prácticamente imposible determinar su procedencia.

La imagen de María, rivalidad y competencia:

El elemento indígena no es el único factor que matiza la imagen de María en la segunda mitad del siglo XVI. Esta se verá afectada por una verdadera maraña de elementos en interacción; que parecen estar animados por el espíritu de competencia y rivalidad que movió a las diversas comunidades -eclesiásticas y civiles- de la época. Esto sirvió de dinámica y finalmente impulsó hacia dos vertientes complementarias: la producción de centenares de obras marianas y la apropiación de las tradiciones y leyendas en torno a María; la "materia" y "forma" de la imagen mariana.

No se pretende aquí una exposición detallada de la historia de cada elemento que compone el fenómeno de rivalidad y competen-

cia; lo que interesa es determinar los efectos de éstos en las representaciones de Marfa producidas en esa época e incluidas en este estudio, y las repercusiones de dichos elementos en la reinterpretación de las imágenes veneradas desde la época anterior.^{*27}

A medida que las comunidades cobraban conciencia como tal, entraron en una etapa de rivalidad y competencia. Cada una quería poseer la iglesia más suntuosa, el monasterio más grande, el retablo más costoso, las celebraciones más pomposas, la imagen más milagrosa, etc. Como informa Mendieta: "Cosa maravillosa fue el fervor y la diligencia con que los indios de esta Nueva España (después que les fue predicada la palabra de Dios) procuraron edificar en todos sus pueblos iglesias, acudiendo hasta las mujeres y niños a acarrear los materiales, y aventajándose los unos con envidia de los otros en hacerlas mayores y mejores, y adornándolas según su posible, ... y si les dejasen, cada uno querría tener una iglesia junto a su casa. Y ya que esto no pueden, tienen todos ellos sus oratorios a do rezan y se encomiendan a Dios. Y los que alcanzan caudal, parece que todo lo querrían emplear en cosas que causen memoria de Dios y de sus santos. Y así es cosa ordinaria remanecer de nuevo en cada convento de cuando en cuando imágenes que mandan hacer de los misterios de nuestra redención o figuras de santos en quien más devoción tienen; unos para sus casas, donde les hacen sus capillitas o retretes y les hacen sus andas para que lleven en las procesiones. Y de éstas

apenas hay pueblo que tenga religiosos donde no haya cantidad de ellas. Y en acabandó de hacer estas imágenes, traenlas a mostrar al guardían o prior del convento para que vea si están bien he-²⁸chas y devotas. Y se use de ellas con su aprobación."

Ricard ofrece un recuento detallado de la evolución de este espíritu de "suntuosidad" que parece tener su origen en la formación de los pueblos de indios, pero que pronto se extiende por todo tipo de comunidad.^{*29}

No cabe duda que este espíritu de grandiosidad fue patrocinado por los religiosos no sólo con la intención de los indígenas en mente.^{*30} Si se tiene presente que ya desde muy antiguo, la suntuosidad de los edificios monásticos era símbolo del poderío e importancia de la orden,^{*31} se puede entender que la rivalidad, tantas veces aparente entre las tres órdenes mendicantes en la Nueva España,^{*32} se manifiesta en cierto tipo de competencia en el tamaño y ornato de sus casas conventuales.^{*33}

Este es el mensaje aparente en las siguientes obras: la Matrona de San Francisco (fig. D3) y la Dolorosa de Santa Catalina (fig. D1), al parecer asociadas con la suntuosidad de sus propios conventos. Otras obras de menos impacto, pero también conectadas con la misma función de ostentación son las esculturas en piedra de Nuestra Señora de Tepepan (fig. B6) y Nuestra Señora del Rosario (fig. D9) en las respectivas portadas de sus templos.^{*34}

Las grandes construcciones fueron sólo el marco adecuado pa-

ra la pompa y el esplendor de las ceremonias litúrgicas y devocionales. La mayor parte de las obras marianas que se conservan hoy en día, de esa época, están ligadas a este elemento; fueron y muchas siguen siendo imágenes de culto.^{*35} En lo tocante a las celebraciones religiosas el código franciscano indica: "es... muy necesario el ornato y aparato de las iglesias para levantarles el espíritu y moverles a las cosas de Dios, porque su natural es tibio y olvidadizo de las cosas interiores, ha menester ser ayudado con la apariencia exterior".³⁶ El espíritu de estas recomendaciones parece que pronto suplantó las especificaciones de austeridad de las ordenanzas hechas por los primeros frailes poco después de su llegada y aprobadas en el 1541 por fray Vicente de Lunel, Ministro general de la Orden: "Sólo dos casullas de seda podían tener en sus sacristías, una blanca para las fiestas de Nuestra Señora y otra de otro color y donde no las hubiese de seda, sean de paño honesto, con cenefa labrada y no se permite, que los indios de aquí en adelante nos den casullas bordadas."^{*37}

Estas ordenanzas hacen reflexionar sobre sus implicaciones: en primer lugar, si fue necesario estipular la sencillez y el número de casullas, por monasterio, es razonable suponer abusos en el número y ornamentación de las mismas; en segundo lugar, es de notar la marcada preferencia por las fiestas marianas, que la asignación de una casulla especial para tales, implica. Las ricas vestimentas, que de esta época todavía se conservan, son buen ejemplo de la suntuosidad en las ceremonias religiosas. Especifi-

camente conectadas con temas marianos son: el gremial representando la Inmaculada Concepción (fig. C4) y la capa pluvial decorada con una representación de la Asunción (fig. C5). Ya anteriormente se ha hecho notar el gran parecido entre la Purísima del gremial y la representación del mismo tema en la pintura mural de Tlayacapan (fig. C3). Esto sugiere como otra posible fuente de inspiración para la pintura mural los magníficos diseños bordados en las vestimentas litúrgicas.^{*38}

La función teológica para el cual fueron creadas muchas de las imágenes marianas de la segunda mitad del siglo XVI continúa siendo la misma que motivó la producción de las imágenes en la temprana época de la Conquista: María como sacramental contra los poderes del Demonio, manifestado en las idolatrías de los indígenas.^{*39} Esto es más evidente en el caso de Nuestra Señora de Izamal (fig. C9). Según el P. de Florencia "Los indios de dicho pueblo conservaban algunos resabios de idolatría, que habían heredado de sus antepasados. Los cuales en algunos montes, a lo que parecen hechos a mano, veneraban muchos ídolos, y daban al demonio la adoración debida al Dios verdadero. Y aunque en parte había cesado esta iniquidad con la predicación, y vigilancia de los ministros apostólicos, era difícil extinguirla del todo, si Dios por medio de su Benditísima Madre no les mudaba los corazones. Para esto el venerable padre Landa procuró, que hubiese alguna imagen de la gran Señora, pues la advocación del pueblo era de la Purísima

Concepción, con cuya devoción olvidasen totalmente los indios la que a sus ídolos tenían." ^{*40}

Existen otras imágenes conectadas a devociones marianas específicas; este es el caso de gran número de representaciones de Nuestra Señora del Rosario. ^{*41} Es interesante el hecho de que mientras algunas de éstas fueron originalmente confeccionadas para representar la advocación de Nuestra Señora del Rosario, ^{*42} otras fueron adaptadas a estos efectos, por ejemplo la Virgen del Rosario de Talpa, (fig. B9). ^{*43} Otro de estos famosos casos de adaptación es el relacionado con Nuestra Señora de Guanajuato (fig. C11). Según el P. Florencia: "por el año de 1557 llegó a Guanajuato esta imagen, como un rico presente del Rey de España a la nueva población; habiéndose designado a raíz de su llegada, por la advocación de Nuestra Señora del Rosario, que más tarde se cambió a Nuestra Señora de Guanajuato..." ⁴⁴ Los dominicos reclamaban la imagen alegando que la rosa en su mano era indicio de ser una representación de Nuestra Señora del Rosario. Pero por justos motivos y con facultad y aprobación del Ordinario, se le quitó después el rosario, que se le había puesto en su mano derecha y se le cambió la advocación. ^{*45} Este incidente ofrece dos aspectos interesantes; primero, señala que en la antigua iconografía de Nuestra Señora del Rosario, ^{*46} ésta se presentaba con una o más rosas en las manos; segundo, que el cambio de advocación parece ser parte del fenómeno de apropiación de las doctrinas marianas, fenómeno que se estudiará más adelante en la sección correspondiente. ^{*47}

Uno de los aspectos fundamentales en el establecimiento, crecimiento y difusión de las devociones marianas lo constituyen las cofradías dedicadas a sus diferentes advocaciones. Estas ocuparon un destacado papel en la formación religiosa y social de la cultura colonial. Su conformación y orientación siguieron a grandes rasgos los lineamientos establecidos en las cofradías peninsulares y por lo tanto su función fue similar a éstas. Su historia y evolución constituyen un tema de investigación de gran envergadura y aporte, que obviamente no se puede incluir en este trabajo. No obstante, interesa determinar el papel que éstas han jugado en la conformación de la imagen mariana. En este sentido se pueden considerar como otro de los elementos que entra en el complejo juego del fenómeno de rivalidad y competencia, ya antes aludido.

Hay dos cofradías marianas que destacan por su popularidad y extensión: la cofradía de la Inmaculada Concepción y la de Nuestra Señora del Rosario. Esta última está ligada a la labor misionera de los frailes dominicos; labor que estuvo tan ligada a esta devoción, que hizo que los indígenas pensarán, como indica Mendieta que "Entre ellos parece no es cristiano el que no trae rosario y disciplina." La fundación en la Nueva España de las Cofradías bajo esta advocación está conectada con fray Tomás de San Juan. Señala Mendieta al respecto: "A la vuelta trajo consigo el padre Betanzos algunos religiosos de Castilla, entre ellos

a fray Pedro Delgado, muy principal religioso, y fray Tomás de San Juan, el cual instituyó en México y a doquiera que estuvo la devota cofradía de Nuestra Señora del Rosario." Al patrocinio de esta devoción se deben algunas de las más hermosas obras de la segunda mitad del siglo XVI, como lo son la Virgen del Rosario de Yankuitlán, (fig. C 12) su obra gemela de Tláhuac (fig. C13), el grabado de Juan Ortiz (fig. C 15) y el mosaico en plumas (fig. D 24); esto sin mencionar la ya célebre imagen de Nuestra Señora del Rosario de Puebla (fig. D ⁵¹21) y las fabulosas imágenes de plata y piedras preciosas con que posteriormente se adornaron sus principales altares en Puebla y México. ⁵²

La devoción al Rosario hizo que los dominicos ocasionalmente comenzaran a querer capillas separadas para las cofradías de esta misma advocación; demanda que aumentó con la intensificación de la veneración por el Rosario después de la victoria de Lepanto en 1571, precisamente el día de la celebración de la fiesta de esta advocación. ⁵³ En Puebla para el 1559 un fraile dominico publicó un panfleto sobre los usos del rosario, festividades y coros relacionados con la devoción; mismo que tuvo que ser reimpresso en varias ocasiones antes del 1600. De acuerdo a los cronistas los indios se entusiasmaron mucho con estas cofradías y ésta del rosario se extendió desde la capital, Puebla y Oaxaca a todas las casas dominicas, no obstante no fue sino hasta fines del XVI ⁵⁴ que comenzaron a construirse capillas separadas para esta devoción.

Dispersas por el estado de Jalisco se encuentran una serie de imágenes de esta advocación. Algunas de ellas cuentan con tradiciones que remontan su origen a la temprana época de la evangelización de la región. Son éstas pequeñas imágenes de pasta de caña de maíz, sus advocaciones originales no son conocidas, pero en la mayoría de los casos están conectadas con los hospitales que los franciscanos fundaron en esa región. Es por lo tanto razonable suponer que originalmente fueron representaciones de la Inmaculada Concepción o Asunción, a las que posteriormente los dominicos y el clero secular que tomaron la región a su cargo, les cambiaron la advocación, añadiéndole un rosario a la imagen. Ese es el caso de Nuestra Señora del Rosario de Tacotlán,^{*55} Nuestra Señora del Rosario de Ajijic,^{*56} Nuestra Señora del Rosario de Talpa^{*57} (fig. 39) y en cierto modo Nuestra Señora del Rosario de Poncitlán.^{*58} Orozco Contreras refiere a estos efectos lo siguiente: "Después de haber realizado innumerables estudios sobre los santuarios marianos existentes en el Arzobispado de Guadalajara, por espacio de más de 35 años, he venido a tener el conocimiento y convicción de que fue el Clero Secular, durante la Época Colonial y hasta en nuestros días, el que más se ha empeñado, con algunas excepciones en fomentar la devoción a Nuestra Señora del Rosario, ya fundando cofradías de este título, ya fomentando su rezo y también colocando imágenes mariana de esta advocación y promoviendo su culto y veneración, como lo están testimoniando las imágenes ahora venerables de Nuestra Señora del Rosario de Totatiche, Huesquilco,

Tocatlán, Unión de Tula, Mezquital del Oro y Sayotlán del Oro, Atemajac del Valle y en Guadalajara las de las iglesias de Santa María de Gracia, la de Jesús María llamada del "Rayo" por haberla renovado un rayo en 1808 y aún últimamente se le ha dedicado una Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, obra del Clero Secular.⁵⁹"

La participación que este autor da al clero secular en la difusión de la devoción del Rosario parece ser un tanto exagerada; por lo menos en lo que respecta a la misma en el siglo XVI. No obstante, como ya se ha señalado antes, éstos parecen haber participado en la difusión de tal devoción.

Como es de esperar, la devoción del Rosario y sus cofradías parecen haber prendido mejor en aquellas áreas evangelizadas por los dominicos; como es el caso de Oaxaca, y en las grandes ciudades donde éstos erigieron sus casas principales, como en Puebla y México. En esta última la evolución de la devoción del Rosario no parece haber tenido la continuidad aparente en los otros lugares. De la Mazá señala que es evidente que esta devoción había decaído, pues se encuentran datos en que se relata el arraigo que de nuevo tuvo la celebración de esta devoción en ciudad México para el 1652.^{+ 60} Sin tener la oportunidad de examinar dichos documentos, es imposible determinar si en efecto ocurrió un enfriamiento en dicha devoción en la ciudad de México o la celebración aludida constituyó una festividad del centenario de la misma.

Esta devoción no quedó circumscriba a las áreas antes mencionadas; favorecida por el clero secular y aun por los mismos fran-

ciscanos y agustinos, se esparció por todos los confines de la Nueva España. Testimonio de ello es el Hospital de Nuestra Señora del Rosario establecido en Mérida Yucatán para 1562.^{*61}

La afluencia e importancia de las cofradías bajo esta advocación es patente ya que se agruparon bajo la Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario. No es de extrañar, por lo tanto, que a su patronazgo se debieran algunas de las obras más opulentas de la época, como ya se ha señalado.

Mota Padilla ofrece un recuento de la celebración en torno a la imagen de la Virgen del Rosario de Guadalajara. Señala al efecto: "Solemnizan el último día del novenario que por octubre se hace a Nuestra Señora del Rosario, celebran también fiestas de toros, en que corren cañas y lanzas, en bien concertadas cuadrillas, con lo que regocijan y alegran la ciudad con sus máscaras y carros, de suerte que es tan cordial la devoción que en Guadalajara se tiene con la Virgen María Nuestra Señora, que todo el año parece que se le tiene consagrado, celebrando novenarios y procesiones en las imágenes que en varias advocaciones tienen, como veremos; y así no es mucho, vuelvo a decir, que Guadalajara y su reino goce de tantas felicidades, si las tiene bien libradas en la protección de esta soberana reina." Si bien la celebración que describe este autor no es del siglo XVI, puede dar idea de cómo se celebraron estas festividades en época anterior.⁶²

A pesar del gran auge que esta Archicofradía llegó a tener, no hay indicios de que estuviera reservada a los indígenas; por

el contrario, el hecho de que sus centros principales estuvieran ubicados en los grandes conglomerados urbanos parece indicar su aceptación tanto de indios como de españoles; aunque en la política separatista de los religiosos hace suponer la existencia de cofradías separadas para unos y otros pero con la misma denominación.

A pesar de que la Archicofradía del Rosario destacó por su opulencia y poder, se puede afirmar que la cofradía de mayor impacto en la temprana época colonial fue la de la Inmaculada Concepción. La evolución de esta última está mejor documentada que la de Nuestra Señora del Rosario. Su origen se remonta a Hernán Cortés como fundador^{*63}. Desde sus inicios esta cofradía está conectada a la más antigua institución benéfica en el suelo novohispano, el Hospital de la Limpia Concepción de Nuestra Señora, posteriormente conocido como el Hospital de Jesús Nazareno. El P. Cuevas, refiriéndose al Hospital indica: "Fundáronlo propiamente los miembros de la cofradía de Nuestra Señora, de que ya nos habla el mismo Hernán Cortés..."⁶⁵ Motolinia dice al respecto: "Tiene esta ciudad un muy solemne hospital, que se llama de la Concepción de Nuestra Señora, dotado de grandes indulgencias y perdones, las cuales ganó don Hernando Cortés, marqués del Valle, que es su patrón. Tiene también este hospital mucha renta y hacienda."^{*66}

A partir de esta primera fundación todo el resto del siglo XVI es un continuo fundar hospitales.^{*67} La gran mayoría de éstos están asociados a las cofradías de la Inmaculada Concepción; lo que per-

mite seguir la evolución y extensión de las mismas; tarea que por razones obvias no se intenta realizar en este trabajo. No obstante interesa señalar, como se ha hecho en el catálogo que sirve de base a este estudio, el contexto inmediato de las imágenes que de este contingente se han incluido en el mismo. Se ha considerado conveniente agrupar la información pertinente a la fundación de los hospitales en Michoacán y Jalisco y presentarla en forma de nota.
*68

Se ha encontrado que en estas regiones es donde más imágenes, conectadas a los hospitales y cofradías de la Inmaculada Concepción, se han preservado. Entre ellas se encuentra las siguientes imágenes: Nuestra Señora de la Salud (fig. B2), Nuestra Señora de Zapopan (fig. B3), Nuestra Señora de San Juan de los Lagos (fig. B 3), Nuestra Señora del Rosario de Talpa (fig. B9) y las ya mencionadas imágenes que representan hoy en día a Nuestra Señora del Rosario, pero que originalmente parecen haber sido representaciones de la Inmaculada como patrona de los hospitales correspondientes.
*69
*70

Es interesante notar que otras imágenes similares a las de Jalisco y Michoacán, se pueden encontrar en regiones tan distantes como Monterrey; Nuestra Señora del Roble (fig. B 11) y en otras aldeñas, como Salvatierra, Guanajuato: Nuestra Señora de la Luz (fig. B10).

La factura humilde de estas pequeñas imágenes "hospitalarias" de principios de siglo contrasta marcadamente con las suntuosas

representaciones, tanto en pintura como en escultura, del mismo tema de la Purísima Concepción en la segunda mitad del siglo XVI. Para notarlo es suficiente comparar cualquiera de estas pequeñas imágenes con obras como, la Benedicta de Actopan (fig. D 7), la Purísima de Cuauhtitlán (fig. D 6) y la talla en madera de la Purísima, hoy en el Museo de Tepotzotlán (fig. D 2) y Nuestra Señora de Xochimilco (fig. D 15). Esta diferencia es reveladora, pues se puede tomar como indicio de la popularidad y prestigio que en la segunda mitad del siglo XVI alcanzó la doctrina y devoción de la Inmaculada Concepción. Ya se tomará el tema de nuevo en conjunción con el clero secular y los padres jesuitas; por lo pronto interesa examinar otras cofradías marianas y sus aportes a la configuración de la imagen de María.

El propósito de todas las cofradías marianas fue el de afirmar y fortificar el amor y confianza en su patrocinio. Las cofradías intentaron lograr estos objetivos a través de las actividades sociales, litúrgicas y devocionales.^{*71} Existen amplios testimonios que corroboran el logro de estas metas. "Se veía claro que en donde había cofradías no sólo las procesiones eran más solemnes, sino también el culto más recogido, constante y fervoroso. Subía allí el nivel espiritual, como que la cofradía se encargaba de elevarlo y encarrilar los efectos de sana y sólida devoción."⁷² Los cronistas ofrecen amplio testimonio de las actividades de las cofradías marianas y sus efectos salútferos en los indígenas.^{*73}

La pompa y circunstancia con que las cofradías solían cele-

brar sus actividades litúrgicas y devocionales constituye otro aspecto fundamental para este estudio. La cantidad de imágenes que los cofrades solían utilizar para las procesiones es verdaderamente impresionante. Según Mendieta describe el asunto: "El viernes salieron en la procesión de la Soledad más de 7,600 disciplinantes, por cuenta, con insignias de la Soledad la mañana de la Resurrección salió la procesión de San José con 230 andas de imágenes de Nuestro Señor y Nuestra Señora y de otros santos, todas doradas muy vistosas. Iban en ellas todos los cofrades entre ambas cofradías arriba dichas de la Vera Cruz y Soledad (que es gran número), con mucho orden y con velas de cera en sus manos, y demás de ellos por los lados gente innumerable de hombres y mujeres, que casi todos también llevan candelas de cera." Aun echando a un lado la exageración que pueda haber en estas cifras, queda el hecho de que las cofradías en general requirieron de la fabricación de grandes cantidades de imágenes. Esto queda una vez más corroborado por el recuento que Ricard ofrece de la suntuosidad de las procesiones organizadas por las cofradías.

Las cofradías marianas también fueron responsables de la solemnidad desproporcionada con que se celebraron las misas sabatinas en honor a María y el rezo del Oficio Parvo (Horas de Nuestra Señora) en sustitución del Oficio Divino regular. Las cofradías también procuraron decorar sus capillas con suntuosos retablos y obtener privilegios, jubileos e indulgencias. Fray Matías de Escobar hablando de la fundación del cuarto convento establecido en

Michoacán, llamado San Pablo Yuririapúndaro, y comentando la labor de Basalenque dice: "Otros dos retablos aunque pequeños, en que obró contra su natural propensión, hizo de María Santísima Nuestra Señora, y de Cristo Vida Nuestra pendiente del sacrosanto Madero de la Cruz, y en la basa o banco del retablo colocó una gran reliquia del soberano leño, en que pendió el peso de toda nuestra redención; tiene bula, y la ha menester, que es grande. Muchas gracias, jubileos e indulgencias imperó de la Apostólica Silla para las cofradías que erigió del Santísimo Sacramento y de María Santísima Nuestra Señora, con el título de Purificación"⁷⁸

Por lo anteriormente expuesto queda justificado el considerar las cofradías marianas, no sólo como otro de los elementos que entran en el complejo juego de rivalidad y competencia, sino que se puede considerar como uno de los factores más influyentes y dinámicos del fenómeno antes aludido.

Debido a la escasez de la información disponible no es posible determinar con exactitud la imagen mariana específica cultivada por el clero secular en el siglo XVI. No obstante su aportación a la configuración de la imagen mariana de la época, como se verá, se advierte en múltiples manifestaciones todas relacionadas a un mismo asunto. Su patrocinio al culto de Nuestra Señora de Guadalupe, como es bien sabido ya, se puede considerar como su principal aportación al fenómeno mariano del siglo XVI. Como indica Ricard: "Hay que tener presente que la parroquia de Guadalupe estaba servida por el Clero Secular. En realidad el culto de Nuestra

Señora de Guadalupe, antes de 1572, aparece como algo propio del Clero Secular, y del episcopado: los dos arzobispos de México Zamárraga y Montúfar lo fomentaron y favorecieron.⁷⁹ La tradición entorno a la milagrosa aparición de la imagen, asigna al primer prelado una participación directa en el portentoso; siendo ésta la de custodio y conjuntamente con Herrán Cortés lo presenta como el primer benefactor encargado de realizar una colecta para la edificación de un santuario adecuado. De acuerdo a la misma tradición la aportación del arzobispo Montúfar no fue menor pues, su participación como patrono y fundador del primer santuario está evidenciada por varios documentos.^{*80}

Ya se ha tratado el conocido tema del clima de competencia y oposición entre los franciscanos y el clero secular, bajo el cual se inició el culto guadalupano; no interesa, por lo tanto, entrar de lleno en ello, pero sí se considera interesante examinar los otros dos aspectos de esta devoción, anteriormente aludidos, cuyos efectos serán perdurables, no sólo en la devoción guadalupana sino en la devoción mariana novohispana; son éstos: las peregrinaciones y el fenómeno de los templos de sustitución. Ambos elementos se presentan tan íntimamente relacionados que es imposible determinar cuál es causa y cuál es efecto. Se manifiestan los mismos como un fenómeno interactuante que, dado su inicio se nutren e incrementan recíprocamente a modo de generación espontánea. Así pues, la devoción a Nuestra Señora de Guadalupe y las peregrinaciones a su santuario del Tepeyac parecen haber nacido, crecido y triunfado al impulso

del clero secular con su episcopado, en medio de la indiferencia de dominicos y agustinos y a pesar de la encarnizada hostilidad de los franciscanos, pero nutrido por la fuerza arrolladora de la devoción popular. Posteriormente, como se verá más adelante, esta devoción, respaldada por los padres jesuitas termina por imponerse y ganar el apoyo de sus opositores.^{*82} A pesar de que la evidencia no es muy clara, existen ciertos indicios que pueden interpretarse como una doble postura de los franciscanos en torno a la devoción guadalupana. "En 1544, en demanda de auxilio para la grave epidemia que diezaba a México y sus alrededores, los venos (a los franciscanos) organizar una peregrinación de niños a la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe."⁸³ Si bien este incidente es anterior al famoso sermón de Bustamante, se puede tomar como indicio de que por lo menos en el plano devocional había cierto respaldo de los franciscanos para con la devoción guadalupana, mientras que en el plano oficial se oponían a la misma. Otro asunto similar lo constituye el hecho de que ya para fines del mismo siglo se comienza la reproducción de la imagen de la Virgen de Guadalupe del Tepeyac; lo interesante del asunto es encontrar este tipo de obras precisamente en comunidades franciscanas. Por ejemplo Nuestra Señora de los Angeles de Tecajic (fig. D1?) ¿Es acaso esta una imagen derivada de la Virgen de Guadalupe? ¿O por proceder de mano indígena su semejanza es casual? las semejanzas son muy

notables, lo que hace inclinarse por lo primero pero, sin descartar por completo lo segundo.

El P. Cuevas presenta evidencia de la importancia que el culto guadalupano había alcanzado para fines del siglo XVI. Cita los escritos de Miles Philips, inglés que escribe para 1582 con ocasión de su visita al santuario: "A otro día caminamos para México, hasta ponernos a dos leguas de la ciudad, en un lugar donde los españoles han edificado una magnífica Iglesia dedicada a la Virgen. Tiene allí una Imagen suya de plata sobredorada, tan grande como una mujer de alta estatura, y delante de ella y en el resto de la Iglesia hay tantas lámparas de plata como días tiene el año, todas las cuales se encienden en fiestas solemnes. Siempre que los españoles pasan por junto a esa Iglesia aunque sea a caballo, rean, entran a la Iglesia, se arrodillan ante la imagen, y ruegan a Nuestra Señora que los libre de todo mal; de manera que, vayan a pie o a caballo, no pasarán de largo sin entrar a la Iglesia a orar, como queda dicho, porque creen que si no lo hicieren así, en nada tendrían ventura. A esa imagen llaman en español Nuestra Señora de Guadalupe. Hay aquí unos baños fríos que brotan a borbotones como si hirviera el agua, la cual es algo solobre al gusto, pero muy buena para lavarse los que tienen heridas o llagas, porque según dicen, ha sanado a muchos. Todos los años, el día de la fiesta de Nuestra Señora, acostumbra la gente venir a ofrecer y rezar en la Iglesia ante la imagen, y dicen que Nuestra Señora de Guadalupe hace muchos milagros. Al rededor de esta Iglesia no hay población

de españoles, pero algunos indios viven en sus chozas campestres".

De estos pasajes es evidente el auge y la aceptación que la devoción guadalupana había alcanzado para entonces. En este florecimiento inicial Lafaye ve implicaciones de gran trascendencia que marcan el final de una era de evangelización y el comienzo de otra. "Así, el impulso repentino de la devoción del Tepeyac fue sentido con gran clarividencia por los pioneros franciscanos como el primer golpe de zapa de los demolidores de aquella "Iglesia indiana" que ellos habían tratado de construir en México. De ahí el favor que el clero secular concedió a la nueva devoción, cuyo éxito equivaldría a desautorizar a los pioneros de la evangelización, empujando su ascendiente tanto sobre los indios como sobre los criollos".

Mucho se ha escrito del aporte y significado de la nueva era iniciada por el advenimiento de los padres jesuitas y la terminación de la "Iglesia indiana", milenarista, de las órdenes mendicantes y en especial de los franciscanos. No interesa analizar esta compleja problemática en toda su amplitud; se considera suficiente para los propósitos de este trabajo, el examinar aquellos factores que en forma directa o indirecta afectan la mariología del siglo XVI. Según se perfilan éstos, los más significativos caen dentro de la categoría axiológica. Se pueden ubicar en un segundo término las prácticas y devociones marianas propias de los jesuitas.

Tanto Ricard como Lafaye están de acuerdo en que la llegada

de los misioneros jesuitas en 1572 y el largo y activo magisterio arceobispal de don Pedro Moya de Contreras, como arzobispo de México, señalan la fecha del viraje en la temprana historia eclesíástica novohispana.²⁷ La supremacía de los jesuitas no fue inmediata; sus comienzos fueron paulatinos y aún modestos. Los efectos de sus doctrinas innovadoras, sin embargo, se dejaron sentir de inmediato. "Sabemos, por lo demás, que el último cuarto del siglo XVI vio aparecer, en gran parte bajo la égida de los jesuitas, aspectos de la cultura renacentista hasta ese momento desconocidos en la Nueva España."²⁸ Los jesuitas abrieron las puertas de la enclaustrada iglesia indiana a los aires de una cultura universal. "Con la llegada de los primeros jesuitas a México, en 1572, se generalizó un nuevo estado de espíritu favorable a las asimilaciones, a veces audaces, de las creencias politeístas locales con la tradición de la Escritura. Los jesuitas introdujeron en sus colegios autores latinos profanos: Ovidio, Horacio, Virgilio, vehículos de la mitología antigua. También los elementos maravillosos que en 1604 pueden encontrarse en una obra tan profana como la Grandeza mexicana, de B. de Balbuena, no tienen en sí mismos nada de insólito; sabemos de dónde vienen, pero sólo sesenta años más tarde se sabrá a dónde van."²⁹ La presentación de la herencia clásica pagana incorporada a la cultura cristiana permite ubicar en una nueva perspectiva la herencia pagana indígena y crea un clima de aceptación y asimilación para la misma. Este fenómeno, como es bien sabido ya, alcanzará su apogeo no en el siglo XVI sino en la segunda mitad del siglo XVII,

con el despertar de la conciencia criolla y la adhesión "nacional" del pueblo novohispano al culto a la Virgen de Guadalupe; sus orígenes, sin embargo parten de las doctrinas innovadoras traídas por los jesuitas.

Estas nuevas tendencias fueron pronto transmitidas al clero secular, como se desprende de la siguiente afirmación de Ricard: "Los jesuitas traen un espíritu distinto y preocupaciones propias: no que dejen a un lado a los indios, pero sí en Nueva España la Compañía habrá de consagrarse con especial esmero a la educación y robustecimiento espiritual de la sociedad criolla, un tanto descuidada por los Mendicantes, así como a la elevación en todos los sentidos del Clero Secular, cuyo nivel era más que mediocre. En tal sentido, la actividad de los hijos de San Ignacio habrá de contribuir a la preparación necesaria para que las parroquias de indios sean progresivamente entregadas al Clero Secular, y con ello, las Ordenes trinitivas eliminadas y forzadas a dejar el ministerio parroquial para recluirse en sus conventos, o bien, para emprender la evangelización de remotas regiones aún paganas."

El clero secular formado por los jesuitas continuó fomentando las peregrinaciones a los templos marianos y en especial al de Nuestra Señora de Guadalupe. Impulsada por este nuevo clima de aceptación y asimilación, la imagen guadalupana, que se ve por sí concretaba creencias sólidas de la tradición judeocristiana (en particular las asociadas a la doctrina de la Inmaculada Concepción, la cual representa Nuestra Señora de Guadalupe) y otras creencias

precedentes del politeísmo mexicano (obviamente la carga ideológica asociada a su nombre indígena Tonantzin) sirvió la doble función de delinear la espiritualidad, que a partir de entonces, seguiría la Nueva España y sentar el precedente para la reinterpretación, asimilación y apropiación de las leyendas y tradiciones propias de la mariología española, fenómeno que se examinará más adelante. La nueva perspectiva que lo anteriormente expuesto creó para la imagen guadalupana hará que ésta adquiriera un esplendor que pronto eclipsaría a todas las demás imágenes "milagrosas" de la Nueva España. No por ello, se ha de entender, que los jesuitas no cultivaran otras devociones marianas. Estos continuaron alentando las mismas devociones marianas que encontraron en las parroquias que les fueron encargadas. Por otro lado introdujeron aquellas devociones que les eran propias, como la de Nuestra Señora del "Populo" (fig. D 10)^{*93} y posteriormente la de Nuestra Señora de la Luz. Así, conjuntamente con la promoción de la devoción a la Virgen bajo las anteriores advocaciones, cultivan ellos la devoción a Nuestra Señora del Rosario, del Carmen, de los Remedios, de Loreto, cuyo culto alentaron con especial predilección, de Guadalupe etc. Mostraron sin embargo, como indica Lafaye un especial empeño en difundir el culto a la Inmaculada Concepción. "La iglesia indiana, soñada por el franciscano Jerónimo de Mendieta, se presentaba, pues, con un rostro mariano. Hacia el último cuarto del siglo XVI, cuando la espera milenarista fue menos febril, el culto de la Virgen María no dejó por ello de conocer un nuevo impulso. Los jesuitas pusieron el acerto sobre la Inmaculada Concepción.

Las hermandades marianas que crearon, contribuyeron poderosamente al desarrollo de los templos y de la propia devoción. Pero los jesuitas habían sido precedidos en este camino por los franciscanos. Desde el III concilio provincial mexicano, reunido en 1525, la fiesta de la Inmaculada Concepción de la Virgen fue declarada obligatoria, bajo pena de pecado mortal.¹²⁵"

En resumen, la contribución de los jesuitas a la configuración de la imagen de María en el siglo XVI consistió, en primer lugar, en la introducción y difusión de un marco axiológico de mayor amplitud y universalidad que el que habían difundido las órdenes mendicantes; marco que permitirá la ubicación de la imagen mariana novohispana en el contexto de la tradición mariana universal y la incorporación de rasgos provenientes del pasado indígena al pensamiento mariano novohispano. En segundo lugar, los misioneros jesuitas continuaron fomentando la ya difundida piedad mariana, alentando el culto de las devociones ya existentes e introduciendo nuevas advocaciones.

Si su aportación se contempla como uno de los factores que entraron en el fenómeno de rivalidad y competencia que animaron la actividad religiosa en la colonia a partir de la segunda mitad del siglo XVI, hay que reconocer que no sólo fue uno de los factores más importantes, sino que fue uno de los más determinantes en la evolución de la imagen de María y el pensamiento nacional -ambos conceptos quedaron al parecer, indisolublemente unidos en la conciencia criolla formada por las doctrinas jesuitas-.

Reinterpretación, adaptación y apropiación en las tradiciones marianas:

Ya se ha visto en la primera parte de este capítulo que el espíritu de rivalidad y competencia prevaleciente en las comunidades tanto civiles como eclesiásticas propició la producción de representaciones marianas de gran calidad y que este mismo espíritu, orientado por las aportaciones de los jesuitas abrió las puertas a una interpretación de la imagen mariana de mayor universalidad. Resta examinar lo que allí se ha calificado como la segunda vertiente resultante del fenómeno de rivalidad y competencia: la reinterpretación, asimilación y apropiación de las tradiciones marianas propias al pensamiento mariano español.

Para mejor poder dilucidar esta problemática, se ha considerado conveniente examinar el contenido de lo que se podría llamar las leyendas y tradiciones en torno a las imágenes de María en la Nueva España del siglo XVI. Estas tradiciones se ubicarán, hasta donde sea posible en el contexto ideológico inmediato que les dio origen. Visto de este modo, se pueden distinguir tres momentos, por así decirlo, en la evolución del pensamiento mariano en la Nueva España. Estos son: el momento inicial de la Conquista, el momento del predominio de las órdenes mendicantes y el inicio de la era del predominio del pensamiento del clero secular y los padres jesuitas. No se trata de tres eras cronológicamente identificables, con fechas precisas. Sin embargo se puede asignar fechas aproximadas para el inicio de cada una de estas etapas: para la primera se

puede tomar como inicio el 1519 fecha del descubrimiento de México; para la segunda la fecha de la llegada de los primeros frailes mendicantes 1524; y para la última la llegada de la Compañía de Jesús en 1572. Estas etapas se superponen y su aporte parece nunca perderse por completo.

Estas eras, etapas o momentos en el pensamiento mariano novohispano presentan, sin embargo, características definidas, y conviene por lo tanto examinar cada una de ellas en particular:

Primer mariofanía:

En el capítulo III de este trabajo se estudió la imagen de María presentada por los conquistadores; ésta se vio interpretada en el contexto axiológico de las guerras de Reconquista proyectado a la Conquista de México. De ahí que lo "maravilloso" en torno a la imagen mariana, sus "intervenciones" se presenten, principalmente asociadas a los eventos bélicos de la Conquista. Este es el inicio de lo que se podría denominar la primer modalidad en las mariofanías novohispanas; modalidad que va a delinear, como ya se ha señalado el halo de lo maravilloso en torno a las imágenes marianas de conquista. Este es el caso de Nuestra Señora de los Remedios, la Conquistadora de Puebla, Nuestra Señora de Zapopan y Nuestra Señora de los Remedios de Zacatecas, la que como se explica en la ficha correspondiente en el catálogo, fue sustituida por la imagen de Nuestra Señora del Patrocinio, adjudicándole a esta la carga ideológica correspondiente a la imagen original. (fig. C7). Además de las intervenciones en las batallas se reclama para María, en la temprana época de la conquista, su intervención

para el control de los fenómenos de la naturaleza. Así pues se encuentra a María invocada bajo las advocaciones anteriormente señaladas, para combatir las lluvias excesivas o las sequías extremas. Esta intervención con los fenómenos de la naturaleza; obviamente es otro aspecto de la imagen de María como sacramental; como arma efectiva en contra de los poderes del demonio. Como ya se ha visto antes, es parte de la doctrina revelada, para los católicos, el hecho de que la caída de Luzbel introdujo el mal físico y moral al universo. La imagen de María fue, pues utilizada para subsanar o combatir esas disrupciones cósmicas consecuentes a la caída de Satán.^{*96}

Es interesante notar que estas "intervenciones" no son en beneficio personal o individual; son la manifestación de la lucha entre los poderes del bien y las fuerzas del mal, son la lucha entre la ciudad de Dios y la ciudad del hombre.^{*97} Hasta aquí los elementos característicos de las mariofanías de la temprana época colonial. Como se verá más adelante, estos tres elementos: la intervención en combates, el control de los fenómenos naturales y el obrar en beneficio de una colectividad, servirán de materia prima para las leyendas en torno a imágenes marianas posteriores.

Si bien las tres características de lo maravilloso de las imágenes de conquista delinean sus rasgos generales, no por ello puede afirmarse que sean las únicas que la conformen. Lafaye señala que: "La primera imagen del cristianismo dada a los indios fue la de Santiago, que se les apareció como un temible dios del

trueno, y la de la Virgen María, cuya apariencia, por contraste, debió parecer tranquilizadora a los vencidos." El aspecto de madre protectora no estuvo ausente en la imagen presentada por los conquistadores. No obstante la imagen representada en el Códice de Huejotzingo (fig. A4), a pesar de ser una imagen de la Virgen lactante, no muestra la menor evidencia de los sentimientos que por lo general se asocian con la función de María como madre reconfortante. El apelativo "Eueycíhuatl" (gran señora)⁹⁸, con que los indígenas se referían a la imagen de María presentada por los conquistadores tiende a confirmar la idea de que la imagen mariana de conquista fue más bien una de poderío, fuerza y autoridad, como indican las características, anteriormente estipuladas.

Segunda mariofanía: ---

El auge de la devoción a Nuestra Señora de los Remedios parece haber sido más intenso en la temprana época colonial. Para esa época y según afirma el P. Cuevas, fue común asignar como penitencia peregrinaciones a su ermita. "Consistían las penitencias en obras de piedad y humillación, peregrinación a pie descalzo a Ntra. Sra. de los Remedios, llamada entonces de la Victoria; limosna para obras pías determinadas y pago de costas del proceso"¹⁰⁰. Por otro lado, se sabe que ya para el último tercio del siglo XVI la ermita se encontraba en deplorables condiciones. El temprano abandono de la devoción a esta imagen tan "portentosa", puede indicar dos cosas: una imperdonable falta de agradecimiento de parte de los conquistadores a quien había mostrado sus "favores" o que la imagen todavía no se había identificado plenamente con los

"portentos" asociados a la conquista.

Conocida la piedad mariana de los conquistadores, es razonable suponer que la segunda alternativa es la correcta. El hecho es que para la época de la Información, 1569, no sólo se establece oficialmente la relación entre los "prodigios" de la Conquista y la imagen, sino que se le añaden los elementos de su "milagrosa aparición"; elementos que como se verá más adelante están matizados ya de la lírica maravillosa propia a la imagen mariana presentada por los misioneros.

Ya se ha señalado la especial devoción de que María ha sido objeto de parte de los religiosos.^{*103} La lírica ternura con que fue celebrada la gracia sin par de María, la filial expectación que conlleva su maternal cuidado, lo incondicional de su asistencia, etc., son todos sentimientos y valores que los misioneros se encargaron de transmitir desde los comienzos de la evangelización. Ya se ha visto lo que Mendieta escribe al respecto: "Lo primero que en las escuelas les comenzaron a enseñar fue lo que al principio se enseña a los hijos de los cristianos: conviene a saber, el signarse y santiguarse, rezar el Pater Noster, Ave María, Credo, Salve Regina... que la imagen de mujer que allí veían era figura de la Madre de Dios, llamada María de quien quiso tomar nuestra humanidad: y como tal Madre suya quería que fuese honrada y reverenciada, y que la tuviésemos por nuestra abogada y medianera para alcanzar de Dios lo que nos conviniese."¹⁰⁴

Este aspecto lírico del pensamiento mariano provee el elemen-

te "tierno y maravilloso" que caracterizará lo legendario en torno a las imágenes de María promovidas por los misioneros, tales como Nuestra Señora de los Remedios, Nuestra Señora de Ocotlán etc..

Ya anteriormente se ha visto que la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe fue producto de las enseñanzas y devoción que los misioneros inculcaron a los nativos. Es de suponer que conjuntamente con el aspecto lírico de solicitud maternal los piadosos frailes transmitieran las tradiciones y leyendas españolas en torno a las imágenes veneradas en la Nueva España. Es por lo tanto natural que para la época de las Informaciones de las respectivas imágenes, éstas se encuentren rodeadas de un halo maravilloso en el que se entremezclan tradiciones españolas e incidentes de maternal solicitud para sus hijos indígenas. Estos elementos como ya se indicó parecen tener su origen en la actividad docente de los misioneros.

Cabe señalar que a pesar de la oposición que los franciscanos mostraron en los comienzos del culto a Nuestra Señora de Guadalupe, esta tierna imagen es testimonio del temprano arraigo de las doctrinas marianas predicadas por ellos y los otros misioneros. La "Tonantzin" nuestra madre, contrasta marcadamente con la "Hueycihuatl" gran señora, producto de la época inicial de la Conquista.

Es interesante notar que la leyenda y tradición une ambos elementos en torno a la figura de Nuestra Señora de los Remedios; cuyos "portentos" se encuentran ya presentes en la tradición española en torno a diversas imágenes de la misma advocación.

Tercer mariofanfa:

La tercer modalidad en el desarrollo de las mariofanfas en la Nueva España es la proveniente del pensamiento del clero secular impulsada por la formación de los jesuitas. Si bien se toma como fecha inicial de este tipo de pensamiento la fecha de la llegada de los últimos, sus verdaderos inicios se pueden trazar a la época del segundo concilio mexicano en el 1565, ocasión en que se manifiesta abiertamente la oposición entre el clero regular y el secular.

Las características de la mariofanfa de este tercer período no son tan fácilmente detectables como las de los dos precedentes; consisten éstas más que nada en una actitud de aceptación que permite no sólo la incorporación de elementos del pasado indígena a las leyendas y tradiciones marianas, sino la aceptación general del mismo. Conjuntamente con esta actitud, o más bien corriente principal de donde la anterior se deriva, se advierte una incorporación de la tradición mariana universal a la mariofanfa novohispana.

Dado que este fenómeno ocurre en las postrimerías del siglo XVI su floración plena no pertenece al mismo; ocurre ésta más bien a mediados del siglo XVII. Es interesante notar que es para esa época cuando comienzan a aparecer en forma impresa los recuerdos de lo "maravilloso y portentoso" de la mayor parte de las imágenes marianas del siglo XVI que cuentan con tal tradición. Es interesante el dato de que de las veintiuna imágenes que tienen fa-

ma de "milagrosas" diez y seis obtienen su "confirmación oficial" mediante informaciones o la publicación de su "historia" en el siglo XVII; sólo cinco la obtienen en el mismo siglo XVI. De éstas, ^{*107} dos reclaman que su información fue conducida temprano en el siglo, Nuestra Señora de Ocotlán, 1547 y Nuestra Señora de Guadalupe 1556. Las otras tres tienen su información ya avanzado el siglo, Nuestra Señora de los Remedios en el 1569, Nuestra Señora la Conquistadora en el 1582 y Nuestra Señora de la Soledad de Oaxaca, cuyas fechas son inciertas.

En lo tocante a las informaciones de Nuestra Señora de Ocotlán y la Virgen de Guadalupe, hay que señalar que la de la primera se conoce sólo por referencias que indican la existencia de ciertos papeles pertenecientes al tercer obispo de Tlaxcala, Martín Sarmiento de Hojacastro; ^{*108} afortunadamente en el caso de la información de Nuestra Señora de Guadalupe, no sólo se preserva el documento original, sino que se encuentra, según el P. Cuevas, ^{*109} bien documentado.

De lo anteriormente expuesto se deduce que si bien no se pueden sacar conclusiones respecto a Nuestra Señora de Ocotlán, la información de Nuestra Señora de Guadalupe puede dar idea de lo que se trataba en este tipo de documentos.

El contenido de la información de 1556 de Ntra. Sra. de Guadalupe confirma lo ya estipulado como características del segundo tipo de mariofanías, intervención "milagrosa" en beneficio individual. Por otro lado no da indicios claros del origen "milagroso" de la

imagen, el sermón de Bustamante apunta a su origen material. Los elementos líricos de su tradición parecen, por lo tanto de época posterior.

Las informaciones de Nuestra Señora de los Remedios y de la Conquistadora sí presentan ya el elemento nativo incorporado a la historia de su culto en un personaje indígena; lo que se puede tomar como indicio de la influencia de la tercera modalidad en las mariofanías, ya antes aludida.

El problema de los Juanes Diegos:

El hecho de que en las respectivas tradiciones de Nuestra Señora de Ocotlán, Nuestra Señora de Guadalupe y Nuestra Señora de los Remedios, aparezca un personaje indígena de nombre Juan Diego íntimamente relacionado con la aparición u hallazgo de la venerada imagen, parece indicar una contaminación de las respectivas leyendas y por lo tanto una fuente en común para las mismas.

El primer Juan Diego que parece tener una base histórica es el Juan Diego Cecuantzin, asociado a la tradición de Nuestra Señora de los Remedios. A pesar de que las fechas de la mariofanía guadalupana y la de Nuestra Señora de Ocotlán son posteriores a la de Nuestra Señora de los Remedios la información de las primeras dos es anterior a ésta última. Ahora que como ya se vió no se menciona ningún Juan Diego antes de el de los Remedios. Es razonable por lo tanto suponer que el Juan Diego de los Remedios que parece haber encontrado la imagen poco después de los incidentes de la Noche Triste, sirvió de modelo a los Juanes Diegos de las otras

dos tradiciones.

NOTAS Y REFERENCIAS DEL CAPITULO III

- *1. Clark, Kenneth. Civilisation. Op. Cit. Clasifica este autor el programa constructivo de la Contrarreforma como uno de "arrendez y obediencia"; que expresa su intención de obtener la sujeción mediante el impacto que causa la grandeza de sus edificios.
- *2. Ver: Ricard, Op. Cit. pp. 346-352; Lafaye, Op. Cit. pp. 319-320 y Cuevas, Op. Cit. Vol. I, p. 290.
- *3. A partir de la fundación de la abadía de Cluny en Francia en el año 910, con el auspicio del duque Guillermo de Aquitania y el primer abad Bernón, comenzó el florecimiento de los monjes benedictinos. Los abades Odón, Mayolo, Odilón, Hugo y Pedro el Venerable, en dos siglos y medio promovieron la erección de centenares de casas siguiendo las pautas de esplendor establecidas por la abadía madre Cluny. García Villoslada, Historia de la Iglesia, vol. II pp. 242, 243, según citado por Reyes Valerio Op. Cit. p. 25.
- *4. Lafaye, Op. Cit. pp. 175, 176.
5. Ricard, Op. Cit. p. 29.
- *6. Oportunamente en el texto de este trabajo se discutirán estos puntos.
- *7. Ver Moreno Villa, Op. Cit. pp. 9-21 y Reyes Valerio, Op. Cit. 129-165.
- *8. Diaz del Castillo, Op. Cit. Cap. XXXIV, p. 74.
9. Cortés, Hernán. Cartas de relación II Op. Cit. p. 68.
- *10. Ver ficha y fig. A4.
- *11. Idem.
- *12. Ver nota No. 12 en la ficha de Nuestra Señora de la Salud ficha B2.
- *13. Ver ficha B2.
- *14. Es de notar que el color del manto de la Virgen de Guadalupe no concuerda con los colores tradicionales utilizados para representar a la Virgen en la tradición española, ya que el mismo es azul verde claro y no azul oscuro que es lo tradicional.

- *15. Ver fichas correspondientes 6a, 6b, 6c.
- *16. Ver ficha D14.
- *17. Manrique, et al. La dicotomía entre arte culto y arte popular
(Coloquio internacional de Zacatecas) México: UNAM, 1979,
pp. 255-272.
- *18. Ver: Cuevas, Op. Cit. pp. 158-163.
- *19. Ver: ficha y figura B6.
- *20. Ver: Reyes, Valerio, Op. Cit. pp. 129-165.
- *21. Ibid. pp. 217-245.
- *22. Ibid. pp. 89-109.
- *23. Ver: ficha correspondiente a la portada de Tepoztlán. Ficha y
fig. D14.
- *24. Ver: Reyes Valerio, Constantino. Et. Alt. Juan Gersón: Tlacuilo de Tecamachalco. México: INAH, 1976.
- *25. Ver: Ficha correspondiente D17.
- *26. El mismo caso de Juan Gersón ilustra el asunto.
- *27. Véase segunda parte del capítulo IV
28. Mendieta, Op. Cit. Cap. XXVIII, p. 80.
- *29. Ricard, Op. Cit. pp. 317-327.
- *30. "Fray Pedro de Ayala, obispo de la Nueva Galicia, conocido por su pesimismo personal, pues según él..., "algunos frailes que lo procuran por haber sus casas y monasterios más curiosos y sumptuosos de lo que se sufre en la regla".
Ibid. p. 267.
- *31. Ver: nota no. 3 de este capítulo.
- *32. Ver: Ricard. Op. Cit. pp. 268-272.
- *33. Vargas Lugo, Elisa. Las portadas religiosas de México. México: UNAM, 1969.
- *34. Ver fichas correspondientes no. B6 y D9.
- *35. Aproximadamente el 41% de las imágenes estudiadas siguen siendo imágenes de culto; esto es 25 de 60.

36. Códice franciscano n. 66, según citado por Ricard, Op. Cit. n. 317.
- *37. Mendieta, Op. Cit. Lib. III, Cap. CXXX y CXXXI.
- *38. Ver: fichas correspondientes No. C5 y C3.
- *39. Ver: capítulo III
- *40. Ver: ficha correspondiente a Nuestra Señora de Izamal No. C9.
- *41. Ver: en el catálogo fichas correspondientes a Nuestra Señora del Rosario.
- *42. Ver: figura y ficha C12, C13, C15.
- *43. Ver: ficha correspondiente B9.
44. Marmolejo, p. 310, según citado por de Florencia, Op. Cit. p. 283.
- *45. Ibid. p. 283.
- *46. Ver: ficha No. C11.
- *47. Ver: ficha C11.
- *48. Ver: introducción al capítulo II de este trabajo, El catolicismo español,
49. Mendieta. Op. Cit. Cap. XVIII, p. 82.
50. Ibid. Cap. I, p. 12.
- *51. Ver: ficha correspondiente No. D21.
- *52. Ver: Francisco de la Maza, Op. Cit. p. 10.
53. MacAndrew, Op. Cit. p. 139.
54. Ibid. p. 139.
- *55. Orozco Contreras, Luis. Op. Cit. pp. 86-98.
- *56. Ibid.
- *57. Ibid. p. 226. Ver: ficha No. B9.
- *58. En este caso se trata de una imagen donada por el Rey en el 1542. Ibid. p. 460.

59. Ibid. pp. 118-119.
- *60. De la Haza, Francisco. Op. Cit. p. 11.
- *61. "Se abrió en 1562 y se cita a D. Gaspar Suárez de Avilay su esposa Isabel Cervantes, como fundadores y donadores de su propia casa para establecerlo. Estuvo bajo el Patronato Real desde sus principios, y entre sus primeros regantes figuró el obispo Fr. Diego de Landa." Diccionario Porrúa, Op. Cit. p. 714.
62. Nota Padilla. Noticias de la Historia del Reino de Nueva Galicia en la América Septentrional. México: IMLH, (1742), 1973, p. 305.
- *63. Ver: nota No. 33 en Ricard. Op. Cit. p. 338.
- *64. Ver: Diccionario Porrúa, Op. Cit. pp. 698 y 700.
65. Cuevas Mariano. Op. Cit. p. 404.
- *66. Motolinia. Op. Cit. Cap. VI, p. 142. Ver: nota no. 3 de la misma página.
- *67. "Unas veces son las Órdenes religiosas como los franciscanos, otras el esfuerzo y buena voluntad de filántropos entre los que sobresalen Vasco de Quiroga y Bernardino Alvarez; en ocasiones, ejemplo rarísimo en la época, son fundaciones hospitalarias de carácter laico como el Hospital real de Indios que pertenecía al Estado sin intervención alguna de autoridades religiosas. Para fines del siglo XVI el número de instituciones hospitalarias entre grandes y pequeñas, pasaba de ciento cincuenta en todo México. La mayor parte conservaban aún el concepto medieval de estas instituciones que fueron hospedería de caminantes y asilo de desvalidos." Diccionario Porrúa. Op. Cit. p. 693.
- *68. Para ver el origen de los Hospitales de la Limpia Concepción en Nueva Galicia reflérase a: Crozco Contreras. Op. Cit. pp. 36,37.
- *69. Ver fichas correspondientes No. B2, B3, B6 y B9.
- *70. Ver: p 171 en este capítulo.
- *71. Para las actividades religiosas de las cofradías de los Hospitales ver: Mendieta. Op. Cit. Cap. XX, p. 90. Fray Diego Basalengué según citado por Gómez de Crozco. Op. Cit. p. 66; MacAndrew. Op. Cit. p. a09; Gómez Crozco. Op. Cit. p. 37 y Motolinia. Op. Cit. p. 142.

72. Ricard. Op. Cit. p.339.
- *73. Ver: Mendieta. Op. Cit. p. 172.
74. Ibid. Cap. XX, p.90.
- *75. Ricard ofrece un cuadro detallado de la solemnidad de las procesiones. Ver: Ricard. Op. Cit. pp. 335-337.
- *76. Ibid. pp. 344-346.
- *77. Ver: nota No. 71 de este capítulo.
78. Gómez Orozco. Op. Cit. p. 130.
79. Ricard. Op. Cit. p. 349.
- *80. Cuevas Mariano. Op. Cit. Vol. I. pp. 231,232.
- *81. Ricard, Op. Cit. pp. 349-350. Ver nota No. 67 del autor citado.
- *82. Ver: Lafaye. Op. Cit. pp.374-394.
83. Primo Vázquez, p. 108. Según citado por Ricard. Op. Cit. p. 346.
- *84. Cuevas Mariano. Op. Cit. Vol. I pp.284-286.
85. Relación escrita por Miles Philips, 1582, Cap. IV. García Icazbalceta. Op. Cit. Tomo IV, p. 183.
86. Lafaye. Op. Cit. p. 329.
87. Ricard. Op. Cit. p. 35 y Lafaye. Op. Cit. pp.73,74; 99.
88. Lafaye. Op. Cit. p. 110.
89. Ibid. p. 106.
- *90. Para este asunto ver Lafaye, Ibid. pp. 374-404.
- *91. Ricard. Op. Cit. p. 35 y Cuevas Mariano, Op. Cit. Vol. II pp. 320-357.
- *92. Ver: Lafaye. Op. Cit. p. 142.
- *93. Ver: ficha correspondiente l.c. 210.

- *94. Ver: Trenc, Manuel. Cu. Cit.
- *95. Lafaye. Cu. Cit. p. 314 y Vargas Lugo, Elisa. La Iglesia de Santa Prisca de Taxco, México: I.I.S. UNAM, 1974, p.213.
- *96. Ver: nota No. 38 del capítulo III de este trabajo.
- *97. Ver: notas No. 35,36-37 del capítulo III de este trabajo.
- *98. Lafaye. Cu. Cit. pp. 313,314.
- *99. Jiménez Moreno, Humberto. Estudios de historia colonial. Méxicco: INAH, 1958, p. 119 y González Justo, L. Historia de las misiones. Buenos Aires: Editorial Aurora, pp.154-155.
100. Cuevas Mariano. Cu. Cit. p. 254.
101. De Florencia. Cu. Cit. pp. 73,74.
- *102. Cuevas Mariano. Cu. Cit. p. 147. Cita aquí este autor lo referida Iniciación y da como referencia: Estarte (C-cajón) 6.Legajo 2.
- *103. Ver capítulo III v.
104. Mendicita. Cu. cit.pp. 60-61
- *105. Ver: capítulo III, p.
- *106. Sánchez Pérez. Cu.Cit. p.353cs.
- *107. Las siguientes imágenes, a pesar de tener fama de milagrosas: San Sebastián en el siglo XVII: Nuestra Señora de la Soledad, Nuestra Señora de Espepan, Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, Virgen del Rosario de Talpa, Nuestra Señora de la Luz, Nuestra Señora del Noble, Nuestra Señora de Zitácuaro, Nuestra Señora del Patrocinio, Nuestra Señora de Ixamal, Nuestra Señora de Guanajuato, Nuestra Señora de los Angeles, Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic, Nuestra Señora del Carmen Nuestra Señora de los Dolores de Soriano. Por otro lado, las siguientes imágenes gozaron de fama de milagrosas en el mismo siglo XVI: Nuestra Señora de los Remedios, La Conquistadora de Puebla, Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de Ocotlán Nuestra Señora de la Soledad de Taxco, la cual es dudosa la fecha de su aparición.
- *108. Ver: ficha correspondiente # 4.
- *109. Ver: Lafaye. Cu.Cit.p. 320.

Capítulo V Conclusiones:

Las conclusiones, por cuestión de orden se presentarán divididas en tres categorías, formales, iconográficas e iconológicas; no quiere decir ésto que las tres no estén íntimamente relacionadas. Por el contrario, las tres, no sólo se complementan, sino que forman una unidad integral en la cual las observaciones propias a cada una de las categorías, encuentran respaldo en las otras dos.

Si bien las limitaciones y alcance de este estudio quedaron estipuladas en la introducción del mismo, conviene recordar que las conclusiones aquí expresadas se entienden como contenidas dentro de los parámetros allí establecidos.

La primera conclusión que de las observaciones provenientes de las ya mencionadas tres categorías se desprende es, que el fenómeno mariano se presenta en la Nueva España del siglo XVI como un ente evolutivo en el que se distinguen tres etapas de desarrollo, a saber: las "mariofanías" de conquista, las de la evangelización por las órdenes mendicantes y las de incorporación de la iglesia novohispana a la Iglesia universal; misma que ocurre impulsada por el pensamiento del clero secular y los padres jesuitas.

El inicio de cada una de de estas etapas, como ya se ha indicado antes, corresponde a hechos históricos definidos. La primera se inicia con la conquista en 1519; la segunda con la llegada de las órdenes mendicantes en 1524 y la tercera con el comienzo de la pérdida de poder de las órdenes mendicantes, evidentes ya

en el segundo Concilio Mexicano, reunido en el año de 1565, e impulsada en forma decisiva con la llegada de los padres jesuitas en 1572. Si bien se pueden asignar fechas de inicio para cada una de estas etapas, no se puede hacer lo mismo para su terminación. De hecho estas etapas se presentan como superpuestas unas a otras. Los efectos de la etapa anterior no desaparecen por completo con el advenimiento de la siguiente; esto, por supuesto, en lo que respecta al siglo XVI.

Como ésta parece ser la estructura orgánica del desarrollo del fenómeno mariano en esta época, se considera conveniente ubicar las observaciones de índole formal, iconográfica e iconológica, en cada una de estas etapas. Por cuestión de conveniencia se denominarán estas etapas como "mariofanías". La primer mariofanía corresponde a la época de influencia del pensamiento de los conquistadores; la segunda a la influencia del pensamiento de las órdenes mendicantes y la tercera a la influencia del pensamiento del clero secular y los padres jesuitas.

I. Primera mariofanía:

A. Observaciones de índole formal:

En la introducción al catálogo se han señalado algunas de las expresiones formales de mayor interés correspondientes a las tres etapas mencionadas. No obstante, se plantearán aquí de nuevo a modo de recapitulación.

De la época de conquista y desde el punto de vista formal, interesan las obras marianas de dos categorías, las traídas por

los conquistadores y las confeccionadas en la Nueva España. De las primeras se conservan tres obras: dos pequeñas imágenes de bulto y una pintura. Las imágenes son las conocidas como Nuestra Señora de los Remedios (fig. A2) y Nuestra Señora la Conquistadora (fig. A3); la pintura es la que se encuentra en el alegado Estandarte de Cortés (fig. A1).

Mientras que la autenticidad de las primeras dos obras parece estar comprobada por documentación, la del Estandarte de Cortés no está del todo establecida. Los rasgos formales de ésta, como se ha indicado ya, delatan un tratamiento pictórico posterior al siglo XVI. No obstante, ante la posibilidad de un repinte posterior sobre la imagen original, no se puede considerar ésta evidencia suficiente para descartar su autenticidad; máxime cuando se observa que la disposición de la figura en esta obra delata un esquema compositivo renacentista; y un aire alusivo a la iconografía mariana flamenca.

Las otras dos imágenes son de poco valor artístico y no ameritan consideraciones formales adicionales a las estipuladas en sus respectivas fichas. No obstante tomando las tres obras en conjunto, es interesante el hecho de encontrar presentes desde la temprana época de la Conquista evidencia de las tres corrientes principales, importadas, que van a conformar el arte del siglo XVI: la influencia flamenca, la influencia gótico española y la influencia renacentista.

Desafortunadamente no se conservan obras de esta época de manufactura local, exceptuando las representaciones de María que apa-

recen en los tempranos códices post-cortesianos. De éstas las cualidades formales interesan en el sentido de que manifiestan los rasgos particulares característicos de otra de las corrientes importantes que influyen el arte mariano del siglo XVI, el elemento formal indígena. Son estas características, como ya se ha indicado, el enfoque conceptual, simbólico y decorativo al tema, la estilización de las formas, el planteamiento tectónico de la composición y una falta de interés por las proporciones armónicas del cuerpo humano. Hasta aquí las consideraciones formales de las obras de arte de esta época.

B. Consideraciones iconográficas:

Desde el punto de vista iconográfico las obras de esta temprana época colonial, a excepción de las indocristianas, no plantean diferencias significativas de la iconografía mariana española. Se encuentra aquí desde muy temprano dos tipos iconográficos definidos, la Madre con el Niño y la figura de medio cuerpo de María, glorificada con resplandores y corona. Es interesante notar que ambos tipos se encuentran combinados en la representación en el Códice de Huejotzingo. Si bien los dos tipos de representaciones, María como madre y María como reina apuntan para la mentalidad occidental dos funciones complementarias con relación a la figura de María, no se puede afirmar que estas distinciones fueran evidentes para la mentalidad indígena, como se verá más adelante.

C. Consideraciones iconológicas:

Ya se ha señalado que la imagen de María fue entendida por los conquistadores en el contexto axiológico de las guerras de Reconquista. Este hecho queda corroborado por la imagen mariana presentada por los mismos tanto en sus pronunciamientos oficiales, actos de devoción particular y el uso dado a la imagen de María en las prácticas de conquista. Se encuentra por lo tanto que la imagen mariana fue utilizada como talismán para la protección personal y de la empresa conquistadora, y como sacramental en dos aspectos de la lucha contra el poder de las tinieblas. En este último aspecto se encuentra la figura de María como elemento sacratizador que preserva, junto con la cruz, el sitio designado, rescatándolo así de los poderes del demonio, entendiéndose por estos poderes las prácticas idolátricas de las religiones indígenas. La imagen de María fue, además, utilizada para subsanar las disrupciones cósmicas consecuentes a la caída de Satán y manifestadas en estas tierras, según interpretación de la mentalidad providencialista de los conquistadores, en los cataclismos naturales, como tormentas, sequías, terremotos, epidemias, etc..

No es por lo tanto de extrañar que las primeras mariofanías, provenientes de esta época presenten la figura de María como una "diosa" de la guerra interviniendo en las batallas en beneficio de la colectividad del pueblo escogido. Estas son precisamente las características que se encuentran asociadas a las intervenciones de Nuestra Señora de los Remedios y posteriormente proyectadas a las imágenes de conquista, como Nuestra Señora de Zapopan y Nues-

tra Señora de Zacatecas. Esta es la imagen mariana que mereció ser llamada por los indígenas "Hueycihuatl" (gran señora), la misma que en el Código de Huejotzingo se presenta como una "diosa" de la guerra y la que los purépechas confunden con la cruz; indudablemente esta imagen de María posee todo el tremendismo de una arrolladora "diosa de combate".

II. Segunda mariofanía:

A. Observaciones de índole formal:

Las obras representativas de esta segunda etapa son las representaciones marianas asociadas a la labor didáctica de los religiosos, Nuestra Señora de Guadalupe, las imágenes de María en la pintura mural y las que aparecen en las tallas en piedra que decoran los conventos del siglo XVI, y las pequeñas imágenes modeladas en pasta de caña de maíz.

Ya en la introducción al catálogo se han presentado las características formales de estas obras; por lo que aquí se expondrán sólo aquellas consideraciones de mayor interés. Cabe señalar que si bien las características formales de la corriente indocristiana son más evidentes en los relieves en piedra de esta época, no por ello dejan de estar presentes en las otras manifestaciones artísticas de la época. Se advierte en las otras, no obstante, un predominio de los elementos formales europeos, sin que éstos opaquen completamente los elementos indocristianos, exceptuando las imágenes de pasta de caña de maíz en donde el elemento indocristiano es menos evidente.

B. Consideraciones iconográficas:

Desde el punto de vista iconográfico cabe señalar que la iconografía predominante en esta segunda etapa del siglo XVI es la relacionada con las etapas finales del desarrollo iconográfico de la Inmaculada Concepción, la Asunción, la "Tota Pulchra" la Virgen Alada Apocalíptica y las alegadas coronaciones de la Virgen. Es interesante notar que todas estas representaciones muestran a María glorificada y triunfante. En ellas también es notable el carácter apocalíptico de su representación. Por otro lado la lírica ternura asociada con los círculos monásticos es evidente en la dulzura y hermosura de estas imágenes.

Ya se ha señalado que la representación de Nuestra Señora de Guadalupe proviene de esta línea iconográfica y puede tomarse como ejemplo representativo de esta combinación de imagen triunfante y a la vez tierna, lírica y solícita.

C. Consideraciones iconológicas:

Basta una ojeada a las crónicas para notar que la imagen de María presentada por los frailes mendicantes es una de madre solícita y de incondicional amparo. Es refugio de pecadores alienado de los caídos, sin perder por ello las cualidades de poder y soberanía asociadas a las imágenes de conquista. En esta segunda etapa María se torna en la madre "Tonantzin" sin perder por ello su calidad de "Hueycíhuatl", gran señora. No es de extrañar por lo tanto que las mariofanías de esta segunda etapa estén llenas de esa lírica tradición peculiar a las leyendas piadosas que los

buenos religiosos inculcaron a su grey. Estos son los aspectos líricos que se encuentran en las leyendas en torno a Nuestra Señora de Guadalupe, Nuestra Señora de Ocotlán, Nuestra Señora de los Remedios y en muchas más de las leyendas en torno a las "milagrosas" imágenes marianas de esa época. Cabe señalar como otra de las características de las mariofanías de este segundo período, el hecho de que las "intervenciones milagrosas" comienzan a manifestarse en beneficio individual y como recompensa de la ingenua fe del beneficiado.

III. Tercera mariofanía:

A. Observaciones de índole formal:

Las obras de esta época se distinguen por su excelente calidad. En ellas la influencia renacentista es más evidente. No obstante esta influencia se presenta tamizada por el rigor y severidad de la influencia del pensamiento, aún vigente, de la iglesia instituida por los frailes mendicantes. En escultura encontramos imágenes como la Matrona de San Francisco, (fig. D3) que al parecer no tiene antecedentes y tampoco consecuentes, por lo menos en la escultura de piedra. Podemos encontrar también esta influencia renacentista en tallas en madera pertenecientes a retablos como Nuestra Señora de Xoohimilco (fig. D1) y la Virgen con Niño en Teopizca, Chiapas (fig. D20). En estas obras el planteamiento de las formas adquiere una actitud severa y contenida al desplazar sus volúmenes en forma serena, cerrada y con aplomo. Se observa en esta época una preferencia por las figuras voluminosas pero reposadas, sobrias y majestuosas. Es como si la esta-

bilidad de las figuras asegurará la solidez de la Iglesia recién establecida en estas nuevas tierras.

En la pintura se observa la introducción de composiciones armónicas, colores lumínicos y hasta de una cálida sensualidad que se advierte en la caída de los paños y las formas voluptuosas de las figuras. Estas cualidades se encuentran presentes en las obras marianas asociadas con Andrés de la Concha y Simón Pereyns. No obstante al igual que el caso de la Matrona de San Francisco, estas obras obviamente no podían tener antecedentes en la pintura colonial de la Nueva España, y sus consecuentes carecen ya de esa cálida sensualidad. Es como si todo sentimiento ajeno a la austera religiosidad de la iglesia indiana se sofocara a falta de estímulos vivificantes.

B. Consideraciones iconográficas:

Desde el punto de vista iconográfico esta época se ve enriquecida por la introducción de advocaciones e iconografías de origen europeo muy antiguas como la de Nuestra Señora de las Nieves y Nuestra Señora de Loreto. Es notable que en esta época comienzan a incorporarse a las representaciones marianas personajes de donantes o personalidades de la vida política. Es como si el infranqueable abismo entre lo sagrado y lo terrenal comenzara a salvarse. Por otro lado la iconografía de las representaciones de la Inmaculada Concepción comienzan a dominar el panorama mariano novohispano. Es notable que ya para esta época se empieza a reproducir representaciones de Nuestra Señora de Guadalupe. Es que

tal devoción habfa alcanzado ya una aceptación más amplia.

C. Consideraciones iconológicas:

El comienzo del predominio del poder del clero secular sobre la iglesia establecida por las órdenes mendicantes trajo como consecuencia la ubicación de la iglesia de la Nueva España en el panorama de la Iglesia Católica universal. Posteriormente la influencia humanista traída por los padres jesuitas comienza a diseminar el espíritu de universalidad que va a permitir la adopción de la herencia tradicional mariana propia al cristianismo universal y la aceptación de los elementos provenientes del pasado indígena de la Nueva España. No es de extrañar que en este contexto surja el fenómeno de asimilación, adaptación y apropiación que en el siglo posterior es evidente en las obras marianas que incorporan el elemento de lo "maravilloso" del personaje indígena a quien María muestra su favor.

No es sorpresa, por lo tanto que en las mariofanías de esta época se de una participación destacada a los personajes indígenas.

Visto el siglo en los tres momentos o etapas de su desarrollo ideológico, se puede concluir que su actividad encontró en la figura de María el cauce principal por donde se precipitaron los torrentes ideológicos de su acontecer histórico. María como figura arrolladora y combatiente, en sus mariofanías de conquista, solícita, lírica y maternal, en sus mariofanías de evangelización y triunfante y cosmológica pero autóctona, en su mariofanía universal, con-

quisto a México por la fuerza primero, por su maternal solicitud y por el sentido y significado que se supo dar a su figura y por el que sus mariofanías proyectaron al pueblo. Estas lo condujeron a una situación premonitoria cuyas consecuencias habían de cosecharse en los siglos posteriores con el fenómeno guadalupano.

Se advierte que en este estudio sólo se ha pretendido desentrañar el nacimiento del marianismo en México. Se está conciente que la mariología alcanza en estas tierras, en épocas posteriores, grandes desarrollos que, al presente no han sido incluidos en este estudio. Aguardamos futuras ocasiones en que se pueda emprender tan interesante labor. Por lo pronto se espera haber hecho una aportación a través del estudio de las imágenes marianas del siglo XVI a un tema de tan trascendental importancia en este país.

INDICE DEL CATALOGO

INTRODUCCION.....		1
FICHA Y FIGURA		
A1	El Estandarte de Cortés.....	13
A2	Nuestra Señora de los Remedios.....	18
A3	La Conquistadora de Puebla.....	23
A4	Virgen del Códice de Huejotzingo.....	32
B1	Nuestra Señora de Guadalupe.....	34
B2	Nuestra Señora de la Salud.....	49
B3	Nuestra Señora de Zapopan.....	70
B4	Nuestra Señora de Ocotlán.....	63
B5	Nuestra Señora de la Soledad.....	72
B6	Nuestra Señora de Tepepan.....	76
B7	Virgen de la Silla.....	80
B8	Nuestra Señora de San Juan de los Lagos.....	84
B9	Virgen del Rosario de Talpa.....	87
B10	Nuestra Señora de la Luz.....	91
B11	Nuestra Señora del Roble.....	94
B12	Tránsito de la Virgen.....	97
B13	Nuestra Señora de Zitácuaro.....	100
C1	Benedicta de Metztlán.....	103
C2	Purísima de Huejotzingo.....	106
C3	Purísima de Tlayacapan.....	110

C4	Inmaculada Concepción.....	113
C5	Asunción.....	118
C6a	Asunción.....	122
C6b	Dolorosa.....	124
C6c	Deesis.....	126
C7	Nuestra Señora del Patrocinio.....	127
C8	Nuestra Señora de Guadalupe.....	130
C9	Nuestra Señora de Izamal.....	133
C10	Nuestra Señora de la Merced.....	139
C11	Nuestra Señora de Guanajuato.....	144
C12	Virgen del Rosario de Yanhuitlán.....	153
C13	Virgen del Rosario de Tláhuac.....	156
C14	Purísima de Ayotzingo.....	159
C15	Nuestra Señora del Rosario.....	161
C16	Purísima Concepción.....	164
C17	Virgen Apocalíptica Alada.....	168
D1	Dolorosa de Santa Catalina.....	170
D2	Purísima Concepción.....	174
D3	Matrona de San Francisco.....	177
D4	Virgen Apocalíptica Alada.....	181
D5	Virgen del Perdón.....	185
D6	Purísima de Cuauhtitlán.....	191
D7	Benedicta de Actopan.....	195

D8	Benedicta de Yuriria.....	208
D9	Nuestra Señora del Rosario.....	216
D10	Santa María del Pópulo.....	219
D11	Virgen de Belén.....	230
D12	Dolorosa Eucarística.....	236
D13	Purísima de Yanhuitlán.....	239
D14	Inmaculada Concepción.....	240
D15	Nuestra Señora de Kochimilco.....	244
D16	Coronación de Milpa Alta.....	248
D17	Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic.....	251
D18	Nuestra Señora de Guadalupe.....	254
D19	Inmaculada Concepción.....	257
D20	Virgen con Niño.....	261
D21	Nuestra Señora del Rosario de Puebla.....	264
D22	La Dolorosa.....	267
D23	Virgen de la Asunción.....	270
D24	Alegoría del Rosario.....	274
D25	Purísima de Tezontepec.....	277
D26	Nuestra Señora de los Angeles.....	280
D27	Nuestra Señora de los Dolores.....	283
D28	Nuestra Señora del Carmen.....	286

Catálogo de representaciones de María de la Nueva España en el siglo XVI.

Este intento de catálogo tiene el propósito de reunir las representaciones de la figura de María pertenecientes a la Nueva España del siglo XVI. La intención es proveer una base fundamental de donde partir en la búsqueda de la comprensión del significado de la imagen mariana en esa temprana época colonial.

Se parte de la definición de arte como la expresión del sentimiento, pensamiento y vivencias de un pueblo. Por lo tanto se espera poder dilucidar el significado de la imagen de María a través del análisis formal, iconográfico e iconológico de las obras marianas de la época. No obstante, como la intención es captar el significado de la imagen de María por sí misma, se ha considerado conveniente limitar la selección a aquellas obras que la presentan, no en el contexto histórico de su vida terrenal ni en los eventos que la ligan a la historia terrenal de la vida de Cristo, sino, las que enfatizan su personalidad como figura de culto. Tampoco se han incluido las representaciones de María asociadas con la vida de los santos, pues, se ha considerado que tales obras no reflejan lo que se está buscando -la imagen de María como tal-. Con el propósito de obtener la visión más amplia posible del asunto se han incluido las representaciones de María que hacen énfasis en su personalidad, independientemente del material, técnica y calidad artística de las obras. Esta es la razón por la cual se encontrarán en el catálogo obras de grandes méritos artísticos junto a otras de humilde factura. Hasta aquí el aspecto temá-

tico de los criterios que se han utilizado como pauta en la conformación del catálogo.

Ante el mar de anonimato y anacronismos que la producción artística colonial presenta, es indispensable la adopción de criterios de selección que ayuden a reunir un repertorio representativo de la época. Se ha preferido un criterio de selección amplio y flexible que permita la inclusión de obras documentadas como de obras asignadas a la época por tradición. En este aspecto, como se verá, los datos provistos por investigadores anteriores han sido muy útiles. En la imposibilidad de observar de cerca cada obra, se ha tratado de determinar, en base a las obras documentadas y observadas, las notas diferenciales o de analogía que permitan la ubicación de las obras anónimas con el menor margen de equivocación posible.

Siguiendo estas pautas se ha tratado de organizar las obras en orden cronológico, hasta donde ha sido posible; señalando aquellas que no parecen pertenecer a la época o corriente donde tradicionalmente han sido ubicadas.

No se pretende presentar un cuadro general de la evolución estilística del arte mariano del siglo XVI de la Nueva España. Se reconoce que el estudio propuesto maneja un aspecto muy limitado de tal producción. Por lo tanto, las observaciones que en este particular puedan hacerse, quedan definidas dentro de los límites ya estipulados. Tampoco se pretende aquí hacer una presentación exhaustiva de las tendencias formales encontradas en las obras analizadas. Sin embargo, se ha intentado señalar algunas de las expresiones de mayor interés.

Para facilitar el asunto, las consideraciones estilísticas se tratarán en orden de técnicas, limitándose a la escultura y la pintura por ser éstas las técnicas de que más ejemplares se cuenta en el catálogo. Se examinará la pintura y la escultura en las tres etapas evidentes en el desarrollo de la cultura colonial, a saber: época de conquista, época de predominio del pensamiento de las Órdenes mendicantes e inicios de la época influida por el pensamiento del clero secular y los padres jesuitas.

Escultura:

A. Época de conquista: de esta temprana época de conquista se conservan muy pocas imágenes marianas: Nuestra Señora de los Remedios (fig. A2) y Nuestra Señora la Conquistadora (fig. A3). Ambas obras son de escasos méritos artísticos. No por éso dejan de tener cierto interés como muestra de los modelos de imágenes de María introducidos a la tierra conquistada. Ya desde los inicios se encuentran presentes las dos corrientes artísticas que más van a influir en la primer mitad del siglo XVI en la Nueva España: la influencia flamenca presente en Nuestra Señora la Conquistadora y la influencia española evidente en Nuestra Señora de los Remedios.

Poco se puede decir de la escultura en esta temprana época colonial. No obstante Cortés en sus Cartas de Relación indica que pidió a Moctezuma que mandara a sus artesanos confeccionar imágenes de santos en oro; como tal éstas serían las primeras obras escultóricas de temas cristianos interpretadas por manos indígenas. Desafortunadamente no se conservan ninguna de estas obras.

B. Período de la influencia de las Órdenes mendicantes: en este período que abarca desde la llegada de los primeros misioneros regulares hasta el último tercio del siglo, la producción escultórica es mucho más intensa, rica y variada que la época anterior. En ella se encuentran las famosas imágenes modeladas en pasta de caña de maíz que, en lo que al panorama mariano se refiere, dominan el segundo cuarto del siglo; y las interesantes obras de arte indocristiano, talladas en piedra, que dominan el tercer cuarto del siglo.

En las imágenes de pasta de caña de maíz se advierten dos líneas de desarrollo: la línea de clara ascendencia gótico-flamenca expresada en pequeñas y frágiles imágenes de rasgos aguilieños como Nuestra Señora de San Juan de los Lagos (fig. B8) y una línea que parece incorporar elementos renacentistas a un esquema compositivo gótico, como es el caso de Nuestra Señora de la Salud (fig. B2).

No obstante todas estas imágenes guardan ciertas características formales similares, que como se verá más tarde, parecen ser la constante común a través de todo el siglo XVI; son éstas: estricta frontalidad, rigidez, modelado superficial y un planteamiento tectónico de la figura.

La talla en piedra ofrece imágenes marianas de mayor diversidad. Se puede encontrar en este renglón algunas que parecen ídolos prehispánicos (fig. C8 y D12), relieves planimétricos que acusen una marcada procedencia gráfica (fig. D14 y C6) o imágenes

exentas de marcada ascendencia gótico-flamenca (fig. B6).

En todas ellas se pueden observar las mismas cualidades formales ya estimuladas con la diferencia de que en estas imágenes de piedra lo planimétrico y tectónico es más acusado.

Es conveniente señalar que lo que en muchas de estas obras se ha tomado como evidencia de modelos románicos y aún más arcaizantes, no es otra cosa que el modo de interpretación indígena de grabados renacentistas o flamencos. Hay que recordar que el arte indígena era por lo general sumamente simbólico y decorativo, con una gran tendencia a la estilización de las formas; es natural por lo tanto, que su interpretación de las figuras o grabados que se les mostraron como modelos, resultara en tales manifestaciones. Esto es evidente, principalmente en los relieves en piedra como los de Calnan (fig. C6, a,b,c.).

C. Período de la influencia del clero secular y los jesuitas:

La influencia renacentista que tímidamente se expresara en algunas de las vírgenes de pasta de caña de maíz y que en los relieves en piedra adquiriría, en manos aborígenes, matices románicos y gotizantes, comienza en ésta época a mostrarse más plétorica de sus elementos esenciales. Así se encuentra en la Matrona de San Francisco, (fig. D3) y en otras obras al parecer pertenecientes a retablos (fig. D1). En estas obras el planteamiento de formas adquieren una actitud severa y contenida al desplazar sus volúmenes en forma serena, cerrada y con aplomo. Se observa en esta época una preferencia por las figuras amplias pero reposadas sobrias y majestuosas; como es el caso de Nuestra Señora de Xochi-

milco (fig. D15). Es como si la estabilidad de las figuras asegurara la permanencia de la evangelización de estas nuevas tierras. Se advierte en estas obras una influencia renacentista, sí, pero una influencia adaptada a las preferencias locales. Simplificación de formas, serenidad impávida, y eternidad de esfinge son las características recurrentes en el repertorio. No cabe duda la imagen sigue siendo un símbolo y como tal carente de sentimientos, austera y poderosa. Esto se advierte aun en obras de menos envergadura como la Coronación de la Virgen de Milpa Alta (fig. D 16).

Además de las obras de tipo renacentista, se tiene noticia de la llegada de imágenes procedentes de Guatemala. De éstas se conservan dos buenos ejemplares Nuestra Señora de la Merced (fig. C10) y Nuestra Señora de Izamal (fig. C9). Estas dos imágenes presentan características formales muy diferentes como se ha explicado en sus respectivas fichas. Mientras la primera presenta una figura con el aplomo tan gustado en la Nueva España, la segunda muestra una influencia manierista, que no llega a la expresión tan contorsionada de ese género en España. Lo interesante es que ninguna de estas dos figuras parece haber tenido seguidores en el plano artístico. Es como si la Nueva España recibiera las influencias extranjeras y o no las aceptara o las transformara a tal grado que se hace imposible seguir su rastro. Sucede lo mismo que con la influencia renacentista evidente en la Matrona de San Francisco, que queda sola sin antecedentes ni consecuentes, por lo menos en lo que respecta a la escultura en piedra. Lo mismo se puede decir de la

Virgen de la Silla (fig. B7). Cabe señalar que estas dos obras son los únicos casos de esculturas sedentes de María en el repertorio de sus representaciones en el siglo XVI.

En el estado actual que se encuentra la investigación de la escultura de la Nueva España del siglo XVI, no se puede pretender seguir el rastro a las influencias que se presentan en saltos, sin aparentes antecedentes. No obstante lo variado y anacrónico de la producción escultórica es parte del encanto de la misma.

Como consideraciones generales y en lo que atañe al tratamiento de la imagen de María con el Niño es conveniente señalar que la atención dispensada a éste es por lo general menos esmerada. Esto ha hecho que en muchos casos se sospeche que la figura de la Madre y del Niño proceden de manos diferentes. No obstante este trato preferencial para con la figura de María podría interpretarse como una manera de resaltar su figura.

Pintura:

A. Época de conquista; si bien la obra que por su importancia histórica merecería abrir las consideraciones sobre la pintura mariana en esta época es el estandarte de Cortés (fig. A1), hay que lamentar que su autenticidad, como se explica en la ficha correspondiente, no está fuera de sospecha. Por esta razón el lugar se cede a las figuras marianas en los códices post-cortesianos. De estas representaciones la Virgen del Códice de Huejotzingo se considera como la más interesante. (fig. A4).

En ella son evidentes los rasgos propios de la concepción plás-

tica aborigen; rasgos, que como se ha señalado antes parecen perdurar, en mayor o menor grado, como constante tanto en la escultura como en la pintura mexicana: planimetría, simplificación y estilización de formas, falta de interés en las proporciones de la figura, etc..

Es evidente que el sentido conceptual en que la representación está realizada no obedece a los cánones occidentales. ¿Será que el indígena recurrió a su ancestral modo de representación? ¿Habrán quedado expresados de este modo la fuerza y el poder de la arrolladora "diosa" traída por la hueste conquistadora? ¿Estará significada la divinidad de María en la patente deshumanización de la figura? Estas son interrogantes que sólo los expertos en cultura indígena podrán contestar. No obstante, hay que reconocer que las mismas son inquietantes.

Lo que de primer intención se podría juzgar como una torpe e ingenua representación de la Virgen de la Leche en el estandarte de Nuño de Guzmán, visto desde esta otra perspectiva puede adquirir unas posibilidades pleróicas del tremendismo acusado, como se verá más adelante en las conclusiones de este estudio, en las mariofanías del momento de la Conquista.

B. Epoca de la influencia del pensamiento de las órdenes mendicantes: la pintura de Nuestra Señora de Guadalupe es sin dudas la obra más célebre de esta época. Esta ha sido objeto de innumerables estudios recogidos aquí en su ficha correspondiente (ficha B1). No obstante, cabe señalar como una de las particularidades

formales de la obra de interés, el hecho de que la misma no encaja en el esquema de colores que para la época eran ya tradicionales en la representación de María tanto en España como en Flandes. Se trata, no del color moreno de la figura, sino del color verde azul brillante utilizado para el manto de la Virgen.

No se puede descartar por completo la posibilidad de que el empleo de este color haya sido motivado por algún manuscrito o grabado que le sirviera de modelo o inspiración. No obstante el hecho de no encontrar ese mismo color repetido en las representaciones de María hace razonable suponer que se trate de un color del repertorio nativo. Sería interesante un análisis químico del mismo y poder determinar su procedencia.

Por lo que a otras cualidades formales de esta obra se refiere, su acusada planimetría, la estilización de las formas, lo redondeado de los contornos y la disparidad en proporción entre las vestimentas y el cuerpo, delatan la intervención de mano indígena; aunque hay que reconocer que fue una mano muy aventajada la que lo hizo.

La pintura mural domina el panorama plástico de la época; teniendo como rival la producción de imágenes en pasta de caña de maíz.

El repertorio de imágenes marianas en la pintura mural está tratado en el capítulo IV de este estudio. Por lo que aquí se se-

ñalarán sólo algunas de las consideraciones formales en el tratamiento de estas representaciones. Estas al igual que la gran mayoría de la pintura mural, obras de marcado estilo lineal; al extremo que más que pintura se podrían considerar como dibujos. Su calidad varía desde tosca y apretada a una libertad y fluidez impresionante. Cabe señalar que la calidad del dibujo por lo general no es pareja en todo el programa de un mismo monasterio. Esto hace pensar en equipos de pintores, tal vez especializados en las diferentes manifestaciones que componen el programa, frisos, grutescos o imágenes y figuras de santos.

Pese a la fluidez de las líneas las figuras son tectónicas y estáticas (fig. C3). Las proporciones en estas representaciones son mucho más armónicas que en la escultura indocristiana. No obstante se advierte cierta dificultad, descuido o desinterés en este aspecto, (fig. C2). El tratamiento del espacio es más bien plano y convencional. En resumen es evidente que aquí también están presentes, aunque quizás en menor grado, las mismas características que se han notado en la escultura indocristiana.

C. Época del predominio del pensamiento del clero secular y los padres jesuitas: El panorama pictórico de esta etapa se complica y enriquece con la llegada de obras y pintores extranjeros de gran calidad. Lamentablemente, en lo tocante a las representaciones marianas se conserva sólo una pequeña parte de lo que parece haber sido una producción impresionante. De esta época apenas si se cuenta con quince obras; de éstas, doce parecen haber

partenecido a retablos, nueve de éstas a retablos renacentistas.

Los nombres de Simón Pereyñs y Andrés de la Concha se encuentran asociados a la confección de ocho de ellas, sin que todavía se pueda precisar con toda certeza quién ha sido el autor de éstas ocho. El asunto es interesante pues en realidad las obras guardan gran semejanza entre sí, tanto en lo formal como en el espíritu renacentista que los anima. Las particularidades de estas obras se encuentran estudiadas en sus respectivas fichas; interesa, por lo tanto comentar algo sobre ciertos elementos que se introducen a la Nueva España, pero que no parecen haberse aclimatado a las exigencias y condiciones locales. Son éstos ciertas notas de un lumínico color, de una cálida sensualidad que se advierte en la calidad de los paños y las formas voluptuosas de las figuras. Esto se advierte, pese a los repintes en la *Benedicta de Actopan* (fig. D7), la *Purísima*, en el Museo de la Ciudad (fig. C16) y quizás con un poco menos de vigor en el resto de las obras: (fig. D5; D6; C12; C13; C14; D13).

Esta brisa renacentista parece haber sido tamizada por el rigor y severidad de la influencia del pensamiento, aún vigente, de la iglesia frailuna que había determinado el gusto de la época. No obstante se puede encontrar evidencia de la influencia que estos pintores dejaron en la pintura de la Nueva España, claro está en el aspecto formal y sin la nota sensual que sus obras poseen.

Es como si todo sentimiento ajeno a la profunda religiosidad de la iglesia indiana se sofocara a falta de estímulos vivificantes. ¿Fue acaso que la llegada de esta brisa fue prematura?. In-

dudablemente el naciente espíritu de aceptación que comienza a sentirse con la llegada de los jesuitas, todavía no permitía la aceptación de tales muestras de humanismo en las representaciones marianas.

Es interesante notar que mientras ninguna de estas obras aparece "consagrada como milagrosa" por el fervor popular; otras de menor calidad artística, calaron profundamente en la piedad de la época, como es el caso de Nuestra Señora de los Angeles (fig. D26), Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic (fig. D 17) y Nuestra Señora del Carmen (fig. D 28). Es evidente que la piedad popular tuvo gran peso en la formación de las mariofanías que su fe quiso ver.

Figura y ficha A1

1. Nuestra Señora de los Remedios (El estandarte de Cortés).
2. Pintura al óleo sobre tela.
3. Anónima.
4. .90x .60 m.
5. Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec, México D. F.).



1. Nuestra Señora de los Remedios (El estandarte de Cortés).
 2. Pintura al óleo sobre tela.
 3. Anónima.
 4. .90x .60 m.
 5. Museo Nacional de Historia (Castillo de Chapultepec, México D. F.).
 6. La obra se encuentra en buen estado de conservación. Se cree fue repintada en el siglo XVIII y cosida sobre otro damasco ocultando el original.¹
 7. La pintura muestra una dulcísima Virgen, sus rasgos, finos pero, bien definidos, los ojos grandes, almendrados y oscuros, la mirada baja; su cara, blanquísima, perfectamente ovalada, contrasta con la forma irregular y oscura del cabello extendido sobre los hombros. La cabeza levemente inclinada hacia la izquierda; la boca pequeña y carnosa; la nariz recta y fina sin llegar a ser prominente. Su cuerpo esbelto; las manos juntas en actitud de oración, algo anchas, llenas pero, delicadamente delineadas. La actitud general es más de humildad que de exaltación. Pese a que Toussaint ve en esta obra una madona del tipo italiano, se puede afirmar que ésta corresponde al ideal de belleza hispalense.²
- La luz no juega un papel preponderante en la obra. Está ésta iluminada uniformemente, luz natural. Tanto el resplan-

dor del sol como la corona de estrellas no proyectan claridad sobre la figura. La cara y las manos son los puntos de mayor luminosidad en la composición. Los colores utilizados son los tradicionales para la representación de la Virgen en España a fines del siglo XV y comienzos del XVI: túnica rojo claro y manto azul oscuro. Los tonos, firmes y sencillos, dan sobriedad y solemnidad a la composición. Predominan las líneas cerradas, delgadas y precisas; lo que da a la obra gran delicadeza. La gradación entre claros y oscuros es tenue y logra una ilusión de relieve más bien plano. La ilusión de relieve se ha logrado mediante el obscurecimiento de los contornos. En el área de las manos se logra una proyección más acentuada que, de no ser por la incómoda proporción entre los brazos y el cuerpo, lograría un efecto de realismo más convincente. La composición asimétrica de la figura, graciosamente desviada del eje central marcado por los elementos decorativos del escudo que la enmarca, contrasta agradablemente con la perfecta simetría de éste. La obra sigue una composición piramidal tectónica; lo cual le da fortaleza y armoniza la delicada figura con las formas sólidas y planimétricas del marco.

A pesar de que la imagen representada se conoce como Nuestra Señora de los Remedios, parece más una Purísima Concepción. Esto no es de extrañar, pues, la advocación de los Remedios nace de la devoción particular y no tiene una iconografía propia o característica. Esta advocación al igual que

las de Amparo y Consuelo, goza de gran popularidad en todo el mundo cristiano. Se utiliza, a semejanza de las advocaciones del Milagro y de la Merced, en singular y en plural. Tiene además una especial relación con la Merced pues los religiosos trinitarios la tienen por especial patrona desde la aparición de la Virgen, a principios del siglo XIII, a san Félix de Valois. Tanto los trinitarios como los mercenarios veneran a la Virgen bajo esta advocación y celebran su fiesta el segundo domingo de octubre³. No obstante, se puede encontrar una gran variedad de imágenes a las que, a pesar de ser diferentes se aplica esta misma advocación. Suelen estas imágenes gozar de gran fama de milagrosas. Es debido precisamente a los milagros o portentos que éstas han realizado que se les ha dado este nombre. La devoción a esta advocación fue muy popular en la España del siglo XV. Como patrona de empresas difíciles es natural que acompañase a los soldados en las guerras de Reconquista⁴ y a los conquistadores en su arriesgada empresa.

8. Bernal Díaz del Castillo da noticias, que según se han interpretado, se refieren a esta obra: "Porque la bandera que traía el Bolante era figurada la imagen de nuestra señora la Virgen Santa María."⁵ No obstante la creencia de que este estandarte es el original de Cortés, se funda en la autoridad del catálogo de la colección de Boturini.⁶ Es conveniente aclarar que, sin un examen técnico de la obra, es imposible determinar definitivamente su autenticidad. Sólo se puede conjeturar al respecto. ¿Es una obra española o fue hecha en Cuba? Sólo la investigación técnica podrá resolver este asunto.

Pese al hecho de que el análisis formal indica que la obra no se ajusta al tratamiento pictórico prevaeciente a finales del siglo XV y principios del XVI, como ésta ha sido repintada posteriormente, no se puede afirmar con certeza que pertenezca a esa época. Por otro lado, tampoco se puede negar categóricamente.

1. Toussaint, Manuel. Pintura colonial en México. México: Imprenta Universitaria, 1965. p. 14.
2. Ibid. p. 14.
3. Sánchez Pérez, José Augusto. El culto mariano en España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943. p. 353.
4. Ibid. pp. 53-61.
5. Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera... México: Editorial P. Robredo, 1939. cap. II.
6. Boturini Benaduci, Lorenzo. Catálogo del Museo histórico indiano del caballero... México: (S. XVII), 1871.

Ficha y figura A2.

1. Nuestra Señora de los Remedios.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima siglo XV.
4. .27m
5. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, Naucalpan Edo. de México.



1. Nuestra Señora de los Remedios.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima siglo XV.
4. .27m
5. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, Naucalpan Edo. de México.
6. Mal estado de conservación, pese a haber sido restaurada en varias ocasiones.
7. Esta obra presenta la figura de la Virgen con el Niño. Los cuerpos de ambas figuras son más pequeños que las cabezas. Esto les da un aire infantil reminiscente de las esculturas románicas. La Virgen está ataviada con un vestido de corpiño ajustado, escote cuadrado y amplias mangas. El Niño desnudo, sujeta una esfera en su mano izquierda mientras levanta la derecha en señal de bendición. La Virgen lo sostiene con la siniestra y a su vez levanta la diestra ofreciendo algo al Niño. Predominan en la obra las líneas cortas y toscas, siendo su función principal la de definir contornos. Los volúmenes cerrados y tectónicos dan poca proyección a la imagen. No obstante, la composición actual, vestida y sobre una gran peana de plata sobredorada, fechada en el 1810, permite una mayor proyección al espacio circundante. Pese a que la talla es rústica, lo que hace pensar que es de procedencia popular, no deja de tener encanto en su ingenua realización.

Su tamaño reducido ha sido motivo de especulaciones. Se ha pensado que se puede tratar de una de las llamadas "Virgenes arzoneras" llegadas a la Nueva España sobre el arzón o silla de montar de alguno de los conquistadores.³

Pocas imágenes han tenido una historia tan anecdótica como ésta. Según cuenta la tradición, perteneció a Juan Rodríguez de Villafuerte, uno de los conquistadores compañero de Hernán Cortés. Fue obsequiada a Juan por su hermano ya que la misma le había librado de grandes peligros en las batallas y esperaba hiciese lo mismo por él.^{*4}

Algunas fuentes alegan un pasado aún más remoto para la imagen. La asocian con el infante don Pelayo y su madre doña Luz.^{*5} Hay razones para creer que ésta fue la misma imagen que Hernán Cortés mando colocar en el Templo Mayor de Tenochtitlan;⁶ la que, tras la derrota de la Noche Triste, el mismo Juan trató de poner a salvo;⁷ la que vio el indio Juan Diego Cecuantzin en compañía de Santiago echando tierra en los ojos a los innumerables indios, que cercaban a los derrotados españoles. Y la misma que, posteriormente Juan Diego Cecuantzin encontrara al ir de cacería al cerro.⁸⁹

La estrecha relación que vincula esta imagen con los hechos de la Conquista hace suponer que la convirtió en una especie de talismán, de símbolo de la victoria contra los infieles; por lo que no es de extrañar que fuese conocida como Nuestra Señora de la Victoria.¹⁰ Es innegable que para la mente providencialista de

los conquistadores esta advocación representó la protección Divina para su empresa.

8. La historia de la ubicación de la imagen es indicio de las altas y bajas de la devoción que el pueblo novohispano le ha tenido. Según la historia y las leyendas, ésta estuvo ubicada en el Templo Mayor; de ahí pasó a la choza del indio Juan Diego,¹¹ posteriormente a la iglesia de un pueblo vecino,¹² de donde se llevó a un humilde santuario,¹³ que más tarde con el patronazgo del Cabildo se convirtió en un magnífico templo.¹⁴ que, con el correr de los años ha sufrido transformaciones y restauraciones hasta el presente.¹⁵

- *1. Ver Gaceta de septiembre de 1728, según citada por De la Maza, Francisco. El guadalupanismo mexicano. México: Porrúa y Obregón, S.A., 1953, p. 26. Es de suponer que la imagen expuesta a las inclemencias del tiempo fuese restaurada antes de ser movida a su nuevo santuario. No es conocida la naturaleza de esta primer restauración. Lo que sí se sabe es que la esposa del virrey conde de Galve, doña Elvira de Toledo, le ofreció una casulla y frontal de tela de Millán, de flores de oro. Es muy posible que con estas prendas se engalanara la humilde imagen y así comenzara la tradición de ataviarla con suntuosos vestidos; tradición que se continúa hasta el presente. Ver de Florencia, Zodiaco mariano, Op. Cit. p. 75.
- 2. Ussel, Aline C.. Esculturas de la Virgen María en Nueva España (1519-1821). México: Museo Nacional de Historia, Colección Científica, 1975, p. 38.
- 3. Obregón, Gonzalo. "Los baluartes de México", Artes de México. No. 113, año 15, 1968, p. 25.
- *4. "Le dió para consuelo suyo esta imagen, diciéndole, que tuviera en ella mucha confianza, porque a él le había librado de grandes peligros en las batallas, en que se había hallado, y que esperase le sucediese lo mismo en este nuevo Mundo" De Florencia, Op. Cit. p. 68.

- *5. De la Maza, Francisco. Op. Cit. p. 26. "Esta soberana imagen se presume ser la misma que en la arquilla, junto con el infante don Pelayo, arrojó su madre doña Luz, la que vino a parar a las márgenes del Tajo de la villa de Alcántar, y es la propia que Juan Rodríguez de Villafuerte, uno de los primeros conquistadores de este reino trajo de España"
6. De Florencia, Francisco. Op. Cit. p. 68.
7. De la Maza, Francisco. Op. Cit. p. 26.
8. De Florencia. Op. Cit. p. 68.
9. De la Maza, Francisco. Op. Cit. p. 26.
10. Cuevas, Mariano. S.J.. Historia de la Iglesia en México. México: Imprenta del Asilo "Patricio Sanz", Tlalpan, D. F., 1921, Vol. I, p. 224.
11. De Florencia, Francisco. Op. Cit. p. 71.
12. Ibid. p. 71.
13. Ibid. pp. 73-74.
14. Ibid. pp. 72-73.
15. Obregón, Gonzalo. Op. Cit. p. 25.

Ficha y figura A3.

1. Nuestra Señora La Conquistadora.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima. s. XV, española.
4. .42 m
5. Iglesia del Convento de San Francisco, Puebla, Puebla.



1. Nuestra Señora La Conquistadora.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima. s. XV, española.
4. .42 m
5. Iglesia del Convento de San Francisco, Puebla, Puebla.
6. La obra se encuentra en buen estado de conservación. El hecho de que desde tiempo indeterminado fuese cubierta con ropas postizas ayudó a su conservación. El estofado original se ha conservado en buena parte. El Niño es la parte menos conservada de la obra; su rostro se encuentra muy alterado por aparentes restauraciones posteriores. Desafortunadamente, no se poseen datos de la fecha en que éstas fueron efectuadas, ni de los restauradores que intervinieron.
7. Esta imagen, al igual que la de Nuestra Señora de los Remedios, posee un largo historial de ubicaciones.

Tanto la tradición como documentos muy antiguos identifican a esta imagen como una traída por Hernán Cortés durante la Conquista. Según los documentos, después de la toma de Tenochtitlan Hernán Cortés "la dió a Don Gonzálo Axotecatli, Cocomitzi, indio capitán principal... por la mucha amistad que le tenfa, por haber sido tan leal amigo haberle ayudado, también, a la dicha conquista...¹

Según la misma información, la imagen que este capitán indígena recibió en Coyoacán de manos de Cortés, la llevó a su casa en Tlaxcala. Allí la colocó "en una tabla, a manera de mesa, y con muchas flores y mantas pintadas la tenfa, y allí la reverenciaban; y cuando el dicho don Gonzalo salía a los bailes y mitotes... sacaba la dicha imagen en los brazos..."²

De lo anteriormente expuesto se deduce, que fue la casa de este indígena el primer sitio, de que se tenga noticias, donde la imagen fue colocada, objeto del extraño culto que éste le profesara.

Posteriormente la imagen fue entregada al P. Fr. Juan de Rivas, uno de los primeros doce franciscanos, "que fundaron el Convento de San Francisco de la Puebla; el cual la puso por entonces en el Altar mayor de su Iglesia." "De allí", continúa la cita, "pasó después a su principal capilla a la banda del norte."³

La imagen es muy pequeña de tamaño. Apenas mide .42m. La cabeza de la Virgen es de mayor tamaño en proporción a su cuerpo. No se puede decir lo mismo de la cabeza del Niño. Esta, por el contrario, aparece pequeña en relación al resto de su cuerpo.

La talla es algo rústica aunque bien trabajada. Pertenece por lo tanto a lo que se podría clasificar como talla popular. Es notable la minuciosidad con que se han labrado los pliegues de las vestimentas. El estofado es tosco y primitivo. Posiblemente el área del estofado mantiene su superficie original, aun-

que algo maltratada por la acción del tiempo. A pesar de ser una obra pequeña presenta interesantes contrastes de luz y sombra. Los cortes son marcados sin ser profundos, lo que permite los interesantes contrastes antes mencionados. En la policromía de esta obra se han utilizado los colores tradicionales para el tema. Sin embargo no deja de ser interesante el hecho de que el manto de la Virgen es dorado, con el forro azul. Este detalle la asemeja a las antiguas Vírgenes góticas de las que fue muy peculiar este tratamiento.

La obra presenta la figura de la Virgen portando al Niño en su brazo derecho, mientras que con la izquierda le ofrece un cetro. El Niño sostiene una esfera en su diestra mientras su manita izquierda se extiende hacia el rostro de la Virgen en gesto de caricia. La cabeza grande de la figura de la Virgen y su cuerpo pequeño y bien detallado, le dan a la obra un aspecto románico. No obstante tanto la posición del Niño como lo minucioso del tratamiento de los paños le dan un toque gótico-flamenco. Las líneas en la obra son cortas y juguetonas, lo que contrasta con la rígida disposición, algo tosca, de la figura. A pesar de su pequeñez, esta obra logra proyectarse al espacio circundante dando la impresión de ser de mayor tamaño. La composición de la obra es sencilla, combina la rigidez de postura de las obras románicas con la dulce coquetería de las Vírgenes góticas.

Se desconoce su advocación original, posiblemente fue otra

representación de Nuestra Señora de los Remedios. No obstante el tema tratado en esta obra es típico de las representaciones marianas góticas del siglo XIII. En ellas el sentimiento de ternura entre la Madre y el Hijo se inicia como tema iconográfico. Emile Male señala a este respecto: "Si queremos remontarnos al origen de estos sentimientos nuevos, nos encontramos con San Francisco de Asís y sus discípulos. Durante el siglo XII, el Evangelio aparece preferentemente como una idea; en el siglo XIII, los franciscanos hacen entrar en él nuevamente la vida. En las Meditaciones sobre la vida de Jesucristo hay un dulce calor de humanidad. Todos los matices que expresan los artistas del siglo XIV se hallan en este nuevo Evangelio Apócrifo. El Niño Jesús ve llorar a su Madre y se esfuerza en consolarla: 'El Niño, recostado sobre su pecho, lleva la manita a la boca y al rostro de la Madre, y así parecía rogarle que no llorara más .'"

Es interesante notar que en esta obra, si bien el Niño se muestra tierno y solícito para con la Madre, ésta conserva la impavidez, característica de las Vírgenes antiguas y que perdura en las representaciones flamencas del siglo XVI.

La advocación adjudicada a esta obra señala lo que ha sido su función principal. De esto da testimonio Torquemada cuando describe referente a la iglesia de San Francisco de Puebla: "en esta iglesia está también la imagen de Nuestra Señora, que llaman la Conquistadora, y que dicen los antiguos que la trajeron los primeros, que vinieron de España, a la cual hallaron favora-

ble en diversas ocasiones.⁶"

Una de estas ocasiones en que la Virgen mostró su especial favor para los que la veneraban bajo esta advocación, es la que brinda el documento de la información que mandara a hacer Fray Diego Rangel, guardián del convento franciscano de Tlaxcala. Según este documento: "... un año hubo falta de agua muy grande, que se secaban las sementeras, y vinieron a Fray Martín de Valencia, custodio de esta dicha orden, y le dijeron los indios, que en tiempos pasados, cuando había falta de agua, hacían sacrificios a sus dioses y barrían las calles y caminos e iban a las guerras para que les diesen agua, y que ahora que eran cristianos a quién habían de pedir agua? Y el dicho Fray Martín de Valencia les dijo que aquéllas eran invenciones del diablo, que ya no era tiempo de aquéello, sino que hiciesen una procesión y él rogaría a Dios y a Santa María que les diese agua. Y, así... el dicho padre Fray Martín de Valencia, tomó la imagen de Santa María, que había traído de casa del dicho Don Gonzalo, y con ella salió fuera. Dió la dicha imagen a uno de los muchachos sacristanes que la llevasen a él se desnudó todo, que no quedó más que con los panetes, y de rodillas por el suelo, por las peñas, azotándose, fue andando la procesión hasta que la acabó; y, acabada la dicha procesión, de allí fue tanta la agua que llovió en toda la tierra, que fue cosa de ver, y se remediaron todas las sementeras, y fue un buen año. Y desde entonces, todos los indios tuvieron mucha fe en la dicha imagen de Santa

María y con los religiosos de esta dicha orden del Señor San Francisco.⁷

No fue sólo en manos de los conquistadores que esta imagen recorrió las tierras de Nueva España. Efraín Castro señala que: "La imagen fue llevada por Fray Juan de Rivas, cuando salió a reconocer la tierra para ver dónde convenía fundar conventos... durante algún tiempo quedó en Chocamán, seguramente con los indios ermitaños de Cholula, después pasó al convento de Puebla donde ya se encontraba en 1582."⁸

Desde el año de 1582, y según refiere el P. de Florencia: "Hay fundada Cofradía de esta Sagrada imagen, que milita debajo de su nombre, y patrocinio: y se le hace solemne fiesta todos los años en el día de la Natividad de la Virgen, precediendo un novenario de misas y sermones."⁹

En cuanto a la procedencia y fecha de esta obra, hay que estar de acuerdo con lo que señala Efraín Castro: "La imagen de la 'Conquistadora', por las descripciones que tenemos desde el siglo XVI y por sus características, es clasificable dentro del grupo de imágenes populares con origen flamenco de mediados del siglo XV."¹⁰

NOTAS Y REFERENCIAS

- *1. Tomado de la Información que Fray Diego Bangel hiciese con relación a esta imagen en el 1582; según citado por Efraín Castro. "Cuatro vírgenes de Puebla" Artes de México. No. 113, Año XV, 1968, p.40.
2. Ibid. p. 40
3. De Florencia, F... Op. Cit. pp. 153-154.
4. Trens, Manuel. Op. Cit. pp. 662-663.
5. Male, Emile. Op. Cit. p. 12.
6. Torquemada, Fray Juan De. Monarquía indiana. México: 1723, Tomo I
Libro 3, Cap. 30.
7. Castro, Efraín. Op. Cit. p. 40.
8. Ibid. p. 41
9. De Florencia, F.. Op. Cit. p. 154.
10. Castro, Efraín. Op. Cit. p. 41.

zación de la figura? Estas son interrogantes que sólo los expertos en cultura indígena podrán contestar. No obstante, hay que reconocer que las mismas son inquietantes.

Lo que de primera intención se podría juzgar como una torpe e ingenua representación de la Virgen de la Leche en el estandarte de Nuno de Guzmán, visto desde esta otra perspectiva puede adquirir unas posibilidades pletóricas del tremendismo acusado, como se verá más adelante, en las mariofanías del momento de la Conquista.

1. Fernández, Fco. Et. Alter. México y la Guadalupana cuatro siglos de culto a la Patrona de América. México: 1931, p. 102.



1. Virgen del Códice de Huejotzingo.
2. Pintura sobre papel amate.
3. Anónima, 1530, mexicana.
- 4.
5. Biblioteca del Congreso de Washington, U.S.A.



1. Virgen del Códice de Huejotzingo.
2. Pintura sobre papel amate.
3. Anónima, 1530, mexicana.
- 4.
5. Biblioteca del Congreso de Washington, U.S.A.
6. Buen estado de conservación.
7. Francisco Fernández se refiere a esta obra en los siguientes términos: "La imagen más antigua de la Virgen, pintada por los indios de Huejotzingo en una lámina de oro para Nuno de Guzmán, 1530". Obviamente el autor se refiere a que esta ilustración que aparece en el Códice de Huejotzingo, representa la imagen que Nuno de Guzmán portaba en su estandarte.

En esta obra son evidentes los rasgos propios de la concepción plástica indígena: planimetría, simplificación y estilización de formas, falta de interés en las proporciones de la figura humana y un sentido tectónico de la composición. Es evidente que el sentido conceptual en que la representación está realizada no obedece a los cánones occidentales. ¿Será que el indígena recurrió a su ancestral modo de representación? ¿Habrán quedado expresadas de este modo la fuerza y el poder de la avasalladora "diosa" traída por la hueste conquistadora? ¿Estará significada la divinidad de María en la patente deshumani-

Ficha y figura Bl.

*1

1. Nuestra Señora de Guadalupe.
2. Técnica mixta: Temple, óleo y aguazo sobre tela.
3. Atribuida a Marcos Cipac, 1531, mexicana.
4. 1.77 X 1.35 m.
5. Nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, México, D. F.



1. Nuestra Señora de Guadalupe.^{*1}
2. Técnica mixta: Temple, óleo y aguazo sobre tela.
3. Atribuida a Marcos Cipac, 1531, mexicana.
4. 1.77 X 1.35 m.
5. Nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, México, D. F.
6. La obra se ve en bastante buen estado de conservación, no obstante las grietas y pequeños desprendimientos que se le notan. No se tienen noticias oficiales de que haya sido restaurada. Toussaint señala: "El oro parece de diversas calidades porque sin duda así se restauró la imagen en tiempos subsiguientes. Además, parece que el espacio vacío que queda entre el resplandor y el marco estuvo cubierta con flores y ángeles que manos irreverentes borraron"². En resumen, es muy difícil dar relación de las restauraciones que ha tenido la obra, si es que las ha tenido.
7. De acuerdo a la tradición piadosa, y según informa González Moreno: "El primer altar que tuvo la Virgen de Guadalupe se levantó en el mismo lugar donde tuvo lugar el milagro de su estampación en la 'tilma' del vidente, en el propio Palacio Obispal. Anos después se trasladó solemnemente la venerada pintura a una ermita erigida a los pies del monte Tepeyac, donde Juan Diego y Juan Bernardino se consagraron a su servicio"³ Si en realidad esto fue así o no, es difícil de determinar; lo que sí se sabe es que, desde antes de mediados del si-

glo XVI, la imagen ocupaba un sitio de honor en la ermita a los pies del Tepeyac. Según refiere Francisco de la Maza: "Es la información que mandó hacer el segundo obispo, don fray Alonso de Montúfar, en 1556, a propósito de un sermón que pronunció el Provincial de los franciscanos fray Francisco de Bustamante, en la iglesia más importante del México de entonces, la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco, en presencia del virrey don Luis de Velasco, de la Real Audiencia, de los altos miembros de las comunidades religiosas y de numeroso público. A medio sermón, que versaba sobre la Inmaculada Concepción, atacó abiertamente el culto que ofrecía a la Imagen de Guadalupe en la ermita del Tepeyac.⁴"

De lo anteriormente citado se desprende, que desde sus comienzos la obra fue una imagen de culto devocional popular.

Con respecto al origen de la ermita y su nombre Francisco de la Maza expone una interesante teoría. Supone él que en un principio en la ermita se veneró una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe (la de Extremadura, España) la cual andando el tiempo fue sustituida por una imagen de la Virgen realizada en flores, misma que a su vez fue posteriormente sustituida por la pintura ahora bajo estudio. El mismo afirma que esto es una suposición, y aunque posible queda en el plano de lo supuesto.⁵

Según el catálogo oficial de la Basílica de Guadalupe la obra está realizada sobre una tilma tejida a mano con fibras de maguey y directamente sobre esta burda tela está la exquisitamente delicada imagen de Nuestra Señora.

Existen otras descripciones del material de la obra, estas no coinciden del todo. De acuerdo a la descripción de Valeriano, una de las primeras descripciones de la obra original: "El ayatl es grueso y bien tejido, es de dos piezas unidas por una burda costura de hilo de algodón. Mide casi ⁶siete cuartas."

Otra descripción es la del historiador Veytia que dice haberla reconocido de cerca, sin el cristal que la protege, cuatro veces. Según él: "la tela es de hilo de palma o más probablemente de algodón; su tejido es cerrado, parecido al de lo que se llama manta. El rostro y manos tanto en la Virgen como en el ángel es de 'lo que llaman empastado', el manto, la túnica y el querubín están pintados al óleo; las ⁷nubes del rededor al temple y la luna y el fondo al aguazo."

El pintor Miguel Cabrera ofrece aun otra descripción: "sólo están al óleo el rostro y las manos de la imagen; la túnica, el ángel y las nubes al temple; el manto al aguazo y el fondo en que están los rayos es de pintura labrada al ⁸temple."

En cuanto a los materiales y técnicas usados en la obra hay que estar de acuerdo con Toussaint cuando dice que:

"Sin haber visto de cerca el cuadro, es difícil asegurar quién tiene razón; juzgando por fotografías y por la manera como entonces se pintaba parece probable que toda la imagen esté pintada al temple, el rostro y las manos al óleo y las nubes al aguazo."

De acuerdo a la información provista en el folleto "Nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe": "La tilma sobre la cual se halla la imagen de la Santísima Virgen está tejida a mano con fibras de maguey. Esta tela normalmente tiene una duración de veinte años. Mide seis pies y medio de largo por cuarenta y dos pulgadas de ancho y tiene una costura en el centro. Directamente sobre esta burda tela está la exquisitamente delicada imagen de Nuestra Señora, la que mide cuatro pies ocho pulgadas de alto."

La figura es poco más pequeña que el tamaño natural. Tomando en cuenta que la mujer indígena tiende a ser de estatura pequeña, se podría decir que la imagen, dentro de esta escala, es de tamaño natural. Los otros elementos en la obra guardan la debida proporción.

Aparentemente en la obra se combinan varias técnicas. Las manos y rostros de la Virgen y del ángel difieren en tratamiento del manto y la aureola, estos, a su vez, difieren del fondo y las nubes. Como ya se señaló antes, los que han examinado la obra de cerca no están de acuerdo en

cuanto a las técnicas utilizadas. Temple, óleo y aguazo son las tres técnicas que parecen dominar en la obra. No obstante, no se puede afirmar categóricamente nada a este respecto sin poder examinar la obra de cerca.

Sin noticias de las posibles restauraciones, es imposible determinar si todavía existe algo de la superficie original. La obra, como se ha señalado antes, denota diferencias en el tratamiento de las superficies.

La función principal de la luz en la obra es la de modelar los contornos y facciones. Su uso, sin embargo, es discreto. No existen grandes efectos de luz y sombra. Estas últimas son más bien tenues y difusas. La obra ofrece una iluminación natural. La aureola, con rayos dorados, no proyecta iluminación a la figura.

En la relación de Valeriano se encuentra la siguiente descripción de la obra: "El santísimo rostro de la imagen es muy hermoso, serio y un poco trigueño. Su manto es azul-verde, bordado de estrellas y su túnica como roja, bordada de flores. Rodeanla los rayos del sol y a sus pies tiene la luna y un angelito entre nubes. Según parece está muy alegre de cargar a la Reina de los cielos."¹¹

Tal parece que Valeriano estuviese describiendo la obra tal como se aprecia hoy en día. Su rostro hermoso, trigueño,

alude a la Sulamita del Cantar de los Cantares; según Male,¹² plenamente identificada ya desde el siglo XV con la Virgen. "Negra soy pero hermosa, hijas de Jerusalem, como las tiendadas de Quedar, como los pabellones de Salma no os fijéis que estoy morena: es que el sol me ha quemado. Los hijos de mi madre se airaron contra mí, me pusieron a guardar las viñas, y mi propia viña no guardé." (Cantar de los Cantares 1:5-6). Por acomodación, el pasaje se aplica a la diligencia con que la Santa Madre se ocupa de los problemas y preocupaciones de la humanidad.¹³ Obviamente aquí el triguero alude al indígena.^{*14}

Cubierta de manto azul, bordado de estrellas. El color azul, color celeste, hace alusión a la pureza virginal de María, a la túnica lavada de los escogidos. "Dichosos los que laven sus vestiduras, así podrán disponer del árbol de la Vida y entrarán por las puertas en la Ciudad." (Apoc. 22: 14) ¿Quién mejor que María para ostentar este privilegio? Ella considerada como el primer fruto maduro de redención merece más que nadie esta distinción. Cabe señalar que en esta obra el color del manto, azul-verde claro, departe de la concepción tradicional española, el manto azul oscuro; lo mismo puede decirse de la tez morena de la Virgen.

Las estrellas en su manto, nacieron con la iconografía misma de María y jamás han dejado de brillar ensalzando su grandeza. Trens señala la doble alusión de las estrellas en la iconografía mariana; alusión que la enlaza con las pre-

dicciones proféticas del Antiguo Testamento y la glorifican en la apoteosis de la Mujer Apocalíptica.¹⁵

Su túnica roja bordada de rico brocado en oro. El rojo, el color de la caridad, del amor ardiente. El paño de brocado de oro, riqueza traída de oriente en tiempo de las Cruzadas, pronto se convirtió en símbolo de realeza. ¿A quién mejor corresponde que a la Reina de los cielos?

Los ángeles siempre han aparecido en la iconografía mariana; como portadores de sus atributos, como concierto celeste que se gloria en la grandeza de su Reina, como tropa que en alborozo la transporta a su trono celestial. ¿Cómo han de faltar al sublime momento de la apoteosis de su Reina? Por lo menos en esta obra, uno de sus representantes porta con júbilo tan preciada carga. Sus alas, desplegadas mostrando los colores verde, blanco y rojo, que posteriormente constituirán los colores de la bandera de la Nación.

La obra sólo presenta dos figuras, la Virgen y el angelillo que le sirve de pedestal. El planteamiento de la figura de la Virgen es el tradicional de las vírgenes españolas. El cuerpo levemente girado a la izquierda, la cabeza inclinada y la rodilla derecha flexionada, rompen lo que de primera impresión parece un esquema frontal. Lo geométrico de los rayos y la planimetría de las vestimentas añaden un aspecto arcaizante. El rostro de la Virgen mas bien redondo.

Sus ojos, de párpados grandes y abultados, las cejas finas y delineadas contrastan con la nariz recta, firme y de puente ancho. Su boca pequeña y carnosa armoniza con la barbi-lla pequeña y redonda.

La obra es de líneas cerradas cuya función principal es describir los contornos y las áreas de color. La obra presenta contraste entre las delicadas líneas que dibujan el rostro y las manos y las líneas gruesas y pesadas de las vestimentas. Las líneas caligráficas suavizan el contraste antes expresado y con sus cadenciosas curvas ofrecen un contraste agradable a los geométricos rayos del nimbo almendrado que circunda la figura.

La obra es predominantemente plana. La figura dramáticamente recortada del fondo de rayos palmeados crea la ilusión de frontalidad mediante la superposición de ésta. Los paños planimétricos y acartonados presentan cierta ilusión de volumen mediante el sombreado suave pero planifermo.

La composición es esquemática y geométrica. La figura de la Virgen o más bien su silueta irregular contrasta con la simétrica mandorla que la circunda. El ángel con su tratamiento geométrico y esquemático armoniza con la rigidez de la composición. En ella se combinan el tratamiento

esquemático, propia de la pintura de códices e iluminaciones con el tratamiento naturalista típico de la pintura española. No es una composición novedosa. Según Trens este tipo iconográfico se deriva de la Virgen Apocalíptica o Pre-existente, que a su vez constituyen una de las más antiguas representaciones en la iconografía mariana de España. Al referirse él a la Virgen de Guadalupe de México señala: "Toda Ella no parece sino una transcripción moderna de la Virgen Apocalíptica, presentando sus dos características principales, de orante (con las manos plegadas en gesto moderno de oración), y de la aureola solar." Si bien es cierto esta afirmación, cabe señalar que esta influencia o procedencia parece no ser tan directa como él afirma.

La iconografía de las vírgenes apocalípticas ha servido de modelo a muchas otras representaciones de la Virgen. Entre ellas se pueden contar la Virgen de las Sibilinas, la Virgen de la O, también conocida como Nuestra Señora de la Espectación y la Tota Pulchra. Habiendo sido esta última representación, a juzgar por la frecuencia con que aparece representada en los conventos del siglo XVI en la Nueva España, uno de los temas favorecidos en la transmisión de la doctrina cristiana a los indígenas, es natural que se eligiese esta forma para presentar a la Virgen de Guadalupe. Humana o divina la selección, el caso es que no pudo haber forma más apropiada para esta representación. La intensiva campaña de evan-

gelización pudo sentirse orgullosa por la muestra de tan profundo arraigo que las doctrinas marianas parecen haber alcanzado ya para el tiempo de la "apⁿción" de la Virgen.

Dentro de la línea de desarrollo de la iconografía de la "Tota Pulchra", se puede señalar que la representación de la Virgen de Guadalupe ocupa un lugar paralelo a las representaciones de la Inmaculada Concepción que provienen de la misma fuente de origen. De hecho la Virgen de Guadalupe es otra representación de la Inmaculada Concepción; la que en sus versiones más sofisticadas, aparece sin los símbolos y atributos que suelen acompañar a las representaciones del mismo tema en un plano de carácter más didáctico. Lo que sí llama la atención el hecho de que dada la aceptación popular de la representación de la Virgen de Guadalupe, ésta se fijase a tal grado que se ha convertido en un tipo iconográfico en sí mismo. Este hecho hace que se la considere como una iconografía independiente.

Posteriormente la iconografía de la Guadalupe ha dado origen a varios otros tipos de representaciones de esta Virgen con variantes temáticas como, Asunción, Coronación y De los Angeles.

La obra representa la Virgen de Guadalupe. ¿Pero qué es exactamente la Virgen de Guadalupe? Para la tradición piadosa del pueblo mexicano esta obra es de origen sobrenatural y representa el verdadero y auténtico retrato de la Virgen

María. El nombre de Guadalupe según esta tradición se debe al hecho de que el Obispo Fray Juan de Zumárraga no conociendo el idioma de los indios, cuando oyó que decía el indio Juan Diego Santa María "Coatlaxopuh" entendió lo que a sus oídos sonó como Santa María de Guadalupe. Habiendo un famoso templo en España que tiene este nombre, él pensó que por alguna razón desconocida Ella había escogido el mismo nombre para su templo mexicano; por eso, Ella ha sido venerada con este nombre por más de cuatro siglos.¹⁷

De acuerdo a esta información la relación entre la Virgen de Guadalupe de México y la de España es meramente incidental. No obstante los lazos que unen ambas imágenes no aparentan ser tan casuales. Sánchez Pérez señala que: "La devoción española por la Virgen de Guadalupe fue extendida hasta América, empezando por México, donde su culto está muy arraigado. Su origen procede de la devoción que le tenía Hernán Cortés, el cual a su regreso donó una lámpara de incalculable valor y un gran escorpión de oro macizo que mandó construir en recuerdo a la invocación hecha a Nuestra Señora, cuando le mordió un escorpión en los bosques americanos.¹⁸ Francisco de la Maza en su teoría con respecto al origen del "milagro" de la Virgen de Guadalupe, antes aludido, enfatiza el hecho de la gran devoción que los principales conquistadores le tenían a la Virgen de Guadalupe de España. Es de suponer que siendo así esto trajesen consigo representaciones de dicha Virgen. Como

él señala ésta debió haber sido "un grabado o estandarte, pues por autoridad pontificia estuvo prohibido reproducir en escultura a la Guadalupeana española"¹⁹.

Toussaint señala que "quizá fue pintada siguiendo un grabado en madera de la Virgen de Guadalupe de España que está en el coro de su convento, quitándole el Niño para no originar complicaciones en la mente de los indios."²⁰ En realidad, salvo el Niño, la semejanza entre ambas obras es notable.

No obstante la conexión entre ambas obras no es irrefutable. Durante los siglos XIV, XV y XVI tanto en España como en Nueva España en el siglo XVI se presentaron o hicieron muchas imágenes inspiradas en la Mujer Apocalíptica y que se veneraban bajo advocaciones diversas.

La Mujer Apocalíptica es por lo tanto, aunque un tanto remoto, el antecedente más seguro para la representación de la Guadalupe de México.

La Virgen así presentada es remitida no a un contexto histórico en particular, sino que es recortada contra el fondo de la eternidad en que principio y fin tienen una simultaneidad mística y divina. Así la Virgen es, a su vez, la Mujer prometida en el Génesis 3:15, la Nueva Eva y el símbolo de la salvación consumada, la Inmaculada Concepción. Es este elemento de eternidad en la elaboración de la teología mariana el que lleva a la liturgia a aplicar, por acomoda-

ción, los atributos de la Divina Sabiduría a la Virgen María; pone en su boca las siguientes palabras: "El Señor se poseyó en el principio de sus obras, desde el comienzo, antes que criase cosa alguna."

En este contexto de cosmogonía, creación y escatología la Virgen destaca como Madre, Dueña y Señora, Reina de los Cielos y Tierras. No es de extrañar pues, que la piedad popular profese a esta imagen un culto que en ocasiones puede ser exagerado y rayar en la mariolatría.

- *1. Respetuosamente se pretende en este estudio mantenerse al margen de las discusiones con respecto al origen milagroso de la obra. No obstante, como historiador del arte se pretende tratar la obra como un fenómeno artístico y recoger las informaciones que a este fin se juzguen pertinentes.
2. Toussaint, Manuel. Pintura colonial en México. México: Imprenta Universitaria, 1965. p. 24.
3. González Moreno, Joaquín. Iconografía guadalupana. México: Editorial Jus, 1959. p. 5.
4. De la Maza, Francisco. El guadalupanista mexicano. México: Porrúa y Obregón, S. A., 1953. p. 12.
5. *Ibid.*, pp. 15-16.
6. Cuevas, Mariano, S.J.. Historia de la Iglesia en México. México: Imprenta del Asilo "Patricio Sanz" Tlalpan, D. F., 1921. p. 276.
7. Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. Baluartes de México. México: 1820. p. 32.
8. Cabrera, Miguel. Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas... en la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México. México: 1756. Edición Facsimilar "Editorial Cimatario", Querétaro, Qro. 1945. p. 12.
9. Toussaint, Manuel. *Cp. Cit. p. 24.*

10. Folleto: "Nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe" p.24.
11. Cuevas, Mariano, S.J.. Op. Cit. p. 276.
12. Mâle, Emile. El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII. México: Fondo de Cultura Económica. 1952. p. 18.
13. Ellis, Peter. The Men and Message of the Old Testament. Minnesota: The Liturgical Press, 1963. pp. 382-391.
- *14. Con referencia al color de la Virgen de Guadalupe, el padre Cuevas dice: "La Virgen no apareció en figura de española eso es evidente, ni tampoco, y es así mismo evidente, en figura de india. No hay ni ha habido india de las facciones que se ven en la Virgen del Tepeyac. Lo que sí pudieron ver y vemos es que representa lo que realmente somos los mexicanos: una raza que han ido elaborando los siglos, que entonces, en 1553, empezaba a verse y que en 1531 fecha de la aparición de la Imagen no podía imaginarse ni copiar nada que no fuese profeta. Veían unos y otros un milagro hecho en favor de los nacidos en el país ." Op. Cit. p. 239.
15. Trens, Manuel. María: iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946. pp. 573-580.
16. Ibid., p. 68.
17. Folleto: "Nueva Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe" p. 24.
18. Sánchez Pérez, Augusto. El culto mariano en España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943. p. 209.
19. De la Maza, Francisco. Op. Cit. p. 15.
20. Toussaint, Manuel. Op. Cit. p. 24.

Ficha y figura B2

1. Nuestra Señora de la Salud.
2. Imagen modelada en pasta de caña de maíz.
3. Anónima 1540, mexicana.
4. 1.26 m.
5. Santuario de Nuestra Señora de la Salud, Pátzcuaro, Mich., México.



1. Nuestra Señora de la Salud.
2. Imagen modelada en pasta de caña de maíz.
3. Anónima 1540, mexicana.
4. 1.26 m.
5. Santuario de Nuestra Señora de la Salud, Pátzcuaro, Mich., México.
6. Es difícil determinar el estado actual de conservación de la imagen pues, los ropajes y la peluca con que la han revestido ocultan gran parte de ella. De las partes visibles, la cara se ve en buen estado, por el contrario las manos se muestran maltratadas.

Originalmente la imagen estaba formada con sus ropajes hechos de la misma pasta de caña de maíz. Para el 1960, quisieron engalanarla con ricas vestimentas, y con éste propósito se procedió a recortar los ropajes.

Es interesante lo que a este respecto refiere el P. de Florencia : "Y habiendo conseguido para ello el beneplácito del Ilmo. Sr. D. Juan de Ortega Montañez, que una noche se bajase de su nicho, y trono a la sacristía, Y habiendo reconocido dos Maestros afamados en el arte de la escultura, lo que se podía recortar del vestuario de la estatua para el fin que se pretendía, cometieron la ejecución por la mayor veneración a algunos sacerdotes, que se hallaban presentes, los cuales al poner manos a la obra, advirtieron, que el rostro de la Santísima Imagen

estaba, sudando, y se mostraba como muy afligido.¹ Procedieron con sus rezos a convencer la imagen de que permitiera la intervención. Habiendo obtenido su consentimiento comenzaron, con la dirección de los maestros escultores a recortar todo lo que se juzgaba necesario. "Pero sin llegar a las manos, y rostro, sólo quisieron embarnizar una de las cejas por estar algún tanto despostillada. Pero no lo permitió la Santísima Virgen, porque apenas le ponían el barniz, luego al punto se caía.²"

Al parecer la imagen se ha mostrado más receptiva a los repintes y afeites en épocas posteriores; hoy en día su rostro luce demasiado lozano para no haber sido restaurado en época reciente. Terminado el proceso de recorte forraron el cuerpo de la imagen con tela de breтана y lo sobredoraron. De los recortes se fabricaron muchísimas imágenes pequeñas con la misma figura, tantas de ellas se fabricaron, que, según dice la leyenda, si se juntasen todas se podría fabricar otra imagen tan grande como la original.³

7.

Corresponde esta imagen a los comienzos del cristianismo entre los tarascos de Michoacán. Está vinculada con los Hospitales de Santa Fe, con la fundación española de Pátzcuaro, con la erección local de la Diócesis michoacana y con el Seminario Clerical

⁴
pretridentino.

Según afirma el P. de Florencia: " Es tradición común, y constante derivada de los padres a los hijos, que el Ven. Sr. Obispo de Michoacán D. Vasco de Quiroga, fue el que mandó a hacer esta Sagrada Imagen, y la colocó en el Hospital de Pátzcuaro, llamado de Santa Marta, con el título de Nuestra Señora de la Salud."⁵

Los diferentes recintos donde la imagen ha sido colocada, desde su origen hasta nuestros días, son testimonios del siempre creciente fervor que ésta despertó en su pueblo.

Su primera ubicación fue, según la tradición, en el humilde corredor bajo tejas del Hospital de Santa Marta; desde donde dispensó su maternal cuidado, favoreciendo particularmente a los enfermos que la invocaban. "Uno de éstos fue el doctor don Juan Meléndez Carreño, de gran saber y virtud, el cual fue curado por su intercesión de gravísima enfermedad y nombrado párroco de Pátzcuaro; se dedicó con fervoroso afán a promover el culto de su Bienhechora del cielo, construyéndole sobre todo un hermoso templo."⁶

La construcción de su nuevo santuario fue lenta, 1693-1717. Allí permaneció hasta que, debido a la insuficiencia del santuario para su crecido culto, se trasladó a la antigua parroquia, erigida entonces en Colegiata,

donde se venera hasta el presente. Esta Colegiata fue elevada a la dignidad de Basílica Menor en el 1924.⁷

González Galván señala al referirse a esta construcción que: "ha llegado hasta nosotros a través de numerosas reedificaciones sufridas desde la época colonial. Pero lo más célebre de este monumento es el recuerdo de su primer proyecto, cuando en este lugar establece don Vasco de Quiroga la cede catedralicia en 1539, donde permaneció hasta que el obispado se trasladó a Valladolid en 1580."⁸

Según la tradición, el Sr. Quiroga mandó "fabricar una imagen de caña de maíz batida, que es un género de pasta, usado en este Reino, cuyo peso es ligerísimo y de gran consistencia."⁹ Bravo Ugarte añade que dicha pasta fue analizada y reconstruida por el doctor moreliano Julian Bonavit en el 1953 y se preparaba, según él, con médula de caña de maíz y una orquídea que le daba consistencia y a su vez servía de preservativo contra la polilla. Esta orquídea, llamada por los tarascos "tanztinguini" (engrudo) o "aroracua", fue identificada por el investigador con la "sobralia citrina" o "calleya citrina", vulgarmente conocida por limoncillo. Iguales resultados obtuvo el doctor Bonavit con otras dos plantas, que menciona en su trabajo.¹⁰

Los materiales empleados para este tipo de escultura, según Carrillo y Gariel: "son todos de escaso peso: papeles, cañas descortezadas y secas de diversos tamaños adheridas entre sí por el aguacola, que es la designación corriente de la simple cola de carpintero en su estado más fluido, y algunos soportes de madera; esto último tiene una razón técnica y fue imposición del oficio. Así, por ejemplo, el saliente que presenta la cabeza y que en forma de cuello penetra entre los hombros y sirve para fijarla a la estructura interior, está ejecutado en la fofa madera de zompantle o colorín, que además de brindar una fácil elaboración y de poseer excepcional levedad, tiene la consistencia indispensable para mantener esa pieza en su sitio; fue necesario, en cambio, usar rajadas de madera de pino a fin de dar solidez a los hombros o emplearlas como inserciones en brazos y piernas."

La obra mide vara y media, que traducido a medidas contemporáneas es aproximadamente 1.26m. Esto la hace de tamaño natural. Cabe señalar, que si bien su rostro es de hermosas proporciones, sus manos son un tanto toscas y pequeñas.

Según el doctor Julian Bonavit, por lo que a la estructura del cuerpo de este tipo de imágenes se refiere: "la técnica seguida por los indígenas consis-

tía en formar un núcleo de hojas secas de maíz afectando en lo posible la forma del esqueleto humano, y para construir el de las manos se valían de canones de plumas, dejando sueltas las que debían seguir como centro de los dedos; en seguida extendían sobre ese esqueleto, modelando el cuerpo de la escultura, una pasta esponjosa formada por la mezcla de la médula de la caña de maíz y bulbos de la orquídea conocida por los nativos con el nombre de "tatzingui"; cuando había desaparecido toda humedad, estucaban la obra con tiza, llamado por ellos "ticatlali", sobre el que daban la policromía, abrigándola, finalmente, con aceite
 * 12
 secante"

Es de suponer que este tipo de obras fue confeccionada por más de un maestro, hecha la escultura, puede que pasara a manos de un donador y de un pintor que la policromara.
 13

Es muy difícil determinar, sin examen técnico al respecto, si la superficie que hoy muestra la obra sea la original.

El modelado de la obra es suave, por ésto no presenta grandes contrastes de luz y sombra, por el contrario, la luz se distribuye en forma delicada y difusa al acariciar el terso rostro de la imagen.

Los colores empleados en la obra original desaparecieron al ser ésta recortada, quedando sólo la pálida encarnación de su rostro y manos. Hoy en día aparece vestida con túnica blanca bordada en oro y manto azul oscuro igualmente decorado; su cabeza cubierta con una peluca de abundante cabello negro.

La figura de la Virgen presenta, a juzgar por el rostro, el ideal de belleza femenino español; rostro pequeño y ovalado, nariz recta, ojos grandes, oscuros y almendrados; boca pequeña, de forma plena y robusta, sin perder por ello su gracia y delicadeza. Contrasta, con el poema lírico de su rostro, la tosquedad de sus manos, cuya única gracia es el ser pequeñas. Existe cierta disparidad en el grado de apertura de sus ojos; lo que da el aspecto de una mirada perdida en la absorción interior.

Las líneas suaves y delicadas del rostro contrastan con las planimétricas y duras de su ropaje.

Es imposible juzgar el tratamiento del espacio en la obra original. Se puede asumir, que al igual de la mayoría de las obras de su época, fuese de disposición tectónica.

La composición actual, con vestimentas postizas,

corona y nimbo, la hacen proyectarse al espacio circundante, constituyendo un centro de interés en su hermoso templo.

Su actual composición sigue las líneas clásicas de las Vírgenes vestideras del siglo XVII. Su disposición triangular, coronada por el amplio nimbo circular la convierten en un tipo de ostensorio donde destaca la serena belleza de su rostro.

Bravo Ugarte señala que el nombre de la obra: "Originalmente fue el de la Asunción, pero prevaleció el igualmente antiguo de la Salud. En efecto, el señor Quiroga dice en su testamento que fundó el Hospital de su Iglesia Catedral 'sola advocación de Nuestra Señora de la Asunción e Santa Marta', y el día de la Asunción era a los principios la festividad de la Imagen. Al mismo tiempo, como ésta era la patrona de los enfermos del Hospital y llevaba grabado el título de "Salus Infirmorum", se la llamó también "Nuestra Señora de la Salud" y, posteriormente, "Madre Santísima de la Salud". Su fiesta se trasladó en definitiva al 8 de diciembre, en que se celebra la Inmaculada Concepción de María.¹⁴"

Si se toma en cuenta que, el insigne obispo de Michoacán ordenó que todos los hospitales en su diócesis tuviesen como patrona a la Virgen bajo la advocación de

la Inmaculada Concepción, no es de extrañar, que aún en el mismo siglo XVI, esta imagen fuese tomada como una Purísima Concepción. Además la semejanza iconográfica entre la Asunción y la Inmaculada Concepción ha sido frecuente motivo de confusión entre ambos temas. Hoy en día a pesar de su advocación es una clara representación de la Inmaculada Concepción. *15

NOTAS Y REFERENCIAS

1. De Florencia, Francisco. Op. Cit. p. 261.
2. Ibid. p. 262.
3. Bravo Ugarte. "Nuestra Señora de la Salud". Artes de México #113, p. 73. Op. Cit.
4. Ibid. p. 73.
5. De Florencia Francisco. Op. Cit. p. 260.
6. Bravo Ugarte. Op. Cit. p. 74.
7. Ibid. pp. 74-76.
8. González Galván, Manuel. Arte virreinal en Michoacán. México: Frente de Afirmación Hispánica, A.C., 1978, p. 240.
9. Moreno Villa, según citado por Ugarte, Op. Cit. p. 73.
10. Bravo Ugarte. Historia de Michoacán. México: Vol. II, p. 140.
11. Carrillo y Gariel, Avelardo. El Cristo de Mexicaltzingo. México: I. N.A.H., 1949, p. 16.
- *12. Bonavit, Julián. Anales del Museo Michoacano. No. 3 segunda época. Septiembre de 1944. En ocasión de un viaje de estudios a Santa Fe de Michoacán, el autor pudo comprobar, al examinar los restos de una imagen de santo confeccionada en pasta de maíz y parcialmente quemada, que el cuerpo de dicha imagen estaba formado en su interior por haces de caña amarrados, los que constituirían el bulto sobre el cual se había modelado en pasta las vestimentas; en lo restante se había seguido el procedimiento descrito por el doctor Bonavit.
13. Carrillo y Gariel. Op. Cit. pp. 18-19.
14. Bravo Ugarte. Op. Cit. p. 73 (Artes de México # 113)
- *15. Ver sección introductoria de la Inmaculada Concepción p.

Ficha y figura B3.

1. Nuestra Señora de Zapopan..
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, 1531, mexicana.
4. .33 m.
5. Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, Zapopan Jalisco, Méx.



1. Nuestra Señora de Zapopan..
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, 1531, mexicana.
4. .33 m.
5. Basílica de Nuestra Señora de Zapopan, Zapopan Jalisco, Méx.
6. Es difícil determinar el grado de conservación de la imagen dada las vestimentas postizas que la cubren. Las manos y el rostro deben haber sido restauradas pero se desconocen los datos al respecto.
7. Se trata de una imagen de pasta de maíz que representa a la Virgen María bajo la advocación de la Inmaculada Concepción. La estatua original consistía sólo de la parte superior, y se cree que la sección inferior fue añadida en época posterior. Cassidy afirma que la parte inferior de la imagen no guarda proporción con la parte superior. Mas como la imagen se encuentra vestida con ricos ropajes postizos, esta desproporción no es aparente. Las manos de la imagen son de madera y están unidas sobre su pecho en gesto de oración. La Virgen aparece, según el mismo autor, parada sobre una rústica media luna, su túnica es roja y el manto azul oscuro con adornos dorados. Sus ojos están pintados y sus labios, algo gruesos cerrados. Indiscutiblemente la obra es de escaso valor estético, no obstante su valor histórico de gran importancia.

Según la tradición la imagen original perteneció a Fray Antonio de Segovia, evangelizador y pacificador de los

indios de Jalisco. Las piadosas leyendas reclaman una participación milagrosa de esta imagen en las guerras de resistencia que los bravos indígenas opusieron a los conquistadores. Posteriormente la imagen fue donada por el fraile en ocasión de la repoblación de Zapopan; sitio donde fue objeto de gran veneración de parte de los nativos. Orozco Contreras señala que la imagen se albergó originalmente en el Hospital de la Concepción de Zapopan.² Se desconoce la fecha en que se añadió a la imagen el hermoso broche que porta sobre su vientre y en cuyo centro está figurada la imagen de un infante. El hecho es que ya para el 1637 la imagen es reconocida como muy milagrosa y es objeto de una investigación ordenada por el obispo de Guadaluajara, don Juan Ruíz Colmenero. Para esa fecha ya se había cambiado la advocación de la imagen y se conocía como Nuestra Señora de la Espectación o de la O. Este hecho no deja de tener trascendental importancia especialmente cuando se conoce que los indios de este distrito, en tiempos anteriores a la Conquista adoraban a un dios "Teopintzintli" representado en forma de niño.³ Es esto indicio de que la imagen sirvió para el fenómeno de la sustitución?

1. Cassidy, J. Op. Cit. pp. 86-87.
2. Ibid. p. 88.
3. Ibid. p. 86.

Ficha y figura B4.

1. Nuestra Señora de Ocotlán.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, 1541,
4. Aprox. 1.70 m.
5. Santuario de Nuestra Sra. de Ocotlán, Tlaxcala, Tlax--



1. Nuestra Señora de Ocotlán.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, 1541,
4. Aprox. 1.70 m.
5. Santuario de Nuestra Sra. de Ocotlán, Tlaxcala, Tlax.
6. La obra se aprecia en excelente estado de conservación. No obstante, es lamentable el hecho de que, como ocurre generalmente con estas devotísimas imágenes, no se cuenta con un historial de las restauraciones a que han sido sometidas. Los pocos datos a éste respecto son imprecisos y se encuentran dispersos en la literatura que trata de la imagen.

El P. de Florencia presenta, como uno de los prodigios de esta imagen, el hecho de "que siendo de madera, al cabo de 200 años no padezca lacra alguna de polilla, y demás, que suele acarrear la duración de muchos años."¹

Para la misma década en que el P. de Florencia hace esta observación, con motivo de la información que el obispo Pantaleón Alvarez de Abreu mandara hacer en el 1755, se comisionaron tres "peritos estatuarios" para que examinasen la imagen: Prudencio Vital de Santa María, español; Francisco Javier de Velasco, "indio ladino" y maestro tallador, y Cayetano Patricio Guerrero y Zapara, indio cacique y principal de Tlaxcala, maestro escultor, ensamblador de

2

talla y torno.

Es interesante lo que al respecto encontraron los "peritos". Según ellos, la imagen, a pesar de su gran tamaño era "toda de una pieza y de madera tan corruptible como es el ocote, reconoce su singularidad, que siendo como es maciza no tiene rajadura, ni pieza alguna, ni en el cuerpo, ni en los brazos, manos, cabeza y pies; sin polilla, ni corrupción alguna." Sin embargo, los mismos "peritos" señalan que tanto el rostro como el estofado de las ropas presentan retoques.

Es de suponer que la imagen haya sido retocada posteriormente, y por lo tanto difícil de determinar cuánto de lo que hoy presenta sea original.

Cuenta esta imagen con una venerable tradición, que reclama que esta apareció milagrosamente para el año de 1541. Desafortunadamente no se ha podido localizar un documento del siglo XVI, que según Vences y Nava, podría arrojar luz sobre la fecha de la aparición, y sería la evidencia documental más cercana a la fecha que la tradición reclama para la aparición. Data este documento de 1547 y "se trata de unos papeles del tercer obispo de Tlaxcala, residente en la sede catedral en la Puebla de los Angeles, el franciscano Martín Sarmiento de H^ojacastro." ⁴

Si bien los documentos del siglo XVI son escasos, en épocas posteriores son mucho más abundantes. Las historias de la aparición de la Virgen en el 1541 se apoyan en la obra del P. Manuel Loayza, tercer capellán del santuario, el que escribió un libro titulado: Historia de la milagrosísima imagen de Nuestra Señora de Ocotlán, publicada por vez primera en el 1747, y en una segunda edición en el 1750.

Según la tradición, presentada por el P. Loayza, y ampliada por otros autores, ésta sucedió a un indígena llamado Juan Diego Bernardino, de oficio terrazguero o peón de campo, perteneciente al barrio de Tlamachco del poblado de Santa Isabel Xilxostla, Doctrina de Tepeyanco. Fue este Juan Diego sirviente del convento de San Francisco Cuitlixco.⁵

Una tarde cercana a la primavera de 1541, cuando iba pasando por la loma de Ocotlán, que comunicaba a su pueblo con el río Zahuapan, se le apareció la Virgen a Juan Diego. Este iba en busca de agua al río para llevarla a sus familiares y vecinos, con la esperanza de que ésta pudiese curarlos de la peste de viruela que se había desatado sobre esa parte. Se creía, a juzgar por el nombre de dicho río, derivado de la palabra Zahuapan que significa "curagranos", que sus aguas eran medicinales,

y siendo el caso, que ya Juan Diego había agotado los recursos de los remedios ofrecidos por los herbolarios, buscaba esta agua como su última esperanza.⁷

Fue en un bosquecillo de pinos, cercano a una barranca, donde la Virgen apareció a Juan Diego y luego de interrogarlo respecto al motivo de su viaje lo invitó a que la siguiera para darle el agua milagrosa que curaría a sus enfermos. Pidió la Virgen que avisara a los religiosos que en el ocotal encontrarían una imagen suya, por señas que ella misma daría, que la tomaran y la llevaran a la capilla de San Lorenzo.

Al día siguiente muy temprano el indígena fue a contar lo sucedido a los franciscanos y al atardecer del mismo día se dirigieron al lugar de la aparición, donde muy sorprendidos vieron que el ocotal ardía como si fuera en llamas sin consumirse. El pino más corpulento brillaba en una forma especial. Como ya estaba muy entrada la noche decidieron marcar con una seña el árbol para poderlo reconocer al día siguiente. Al otro día cuando comenzaron a cortar el árbol; poco a poco se fue dejando ver el contenido: era una imagen tallada en madera de ocote que representaba la Virgen María. Le dieron el nombre de Ocotlatia, que significa "el ocote que estuvo ardiendo", y que hoy se conoce con el nombre de Ocotlán.⁸^{*9}

Los frailes sacaron la imagen con sumo cuidado y, con forme al mandato de la Virgen, la llevaron en concurrida y bulliciosa procesión a la capilla de San Lorenzo. De ahí hasta la fecha ese ha sido su lugar de residencia, salvo pequeños períodos de ausencia por su traslado a la Parroquia de San José de la ciudad de Tlaxcala, o bien por protegerla durante los períodos críticos en contra de la iglesia en la historia de México.

Como ya se ha señalado la obra está realizada en madera de pino, en una sola pieza, estofada y policromada.

La obra es de tamaño natural, aproximadamente de 1.70m. Está bien proporcionada; tanto así, que ha despertado elogios como el siguiente: "Su majestuosa estatura, como que le tomaron las medidas los ángeles, es la de una mujer perfecta a proporción del rostro."

La talla es cuidadosa, pulida y arcaizante en el tratamiento de planos y volúmenes. Da la impresión de haber sido trabajada en madera sumamente dura o piedra en vez de pino.

La superficie que hoy presenta la obra es pulida y tersa. Aunque, sin análisis técnico es imposi-

ble determinar cuanto de ésta pueda ser la original, es de suponer que originalmente presentaría cualidades similares.

Los efectos de luz y sombra están tratados a modo convencional, sin grandes contrastes, pero con áreas y volúmenes claramente definidos.

El manto de la Virgen es azul con el revés rojo y su túnica blanca, colores tradicionales para este tema.

La obra representa la figura de la Virgen, majestuosa y erecta con las manos simétricamente plegadas sobre el pecho. Su actitud sobria y serena armonizan con el tratamiento rígido y convencional de sus vestimentas.

Las líneas en la obra son fuertes, claras, precisas y cerradas. Los cortes de poca profundidad son redondeados y precisos. Predominan las líneas verticales dando así a la obra mayor sentido de altura.

La obra es tectónica y a pesar de su gran tamaño no logra proyectarse al espacio circundante. Es totalmente inmóvil, dando la apariencia de esfinge.

La obra combina en su composición elementos

arcaizantes como lo son su estricta frontalidad, lo rígido y convencional en el tratamiento de los paños y en la disposición de la figura. Sin embargo, las proporciones, la serenidad y belleza de su rostro, se presentan como elementos renacentistas. Es interesante notar que las formas, sin perder su apariencia natural siguen un lineamiento geométrico, presentando así un cuerpo sólido y pleno.

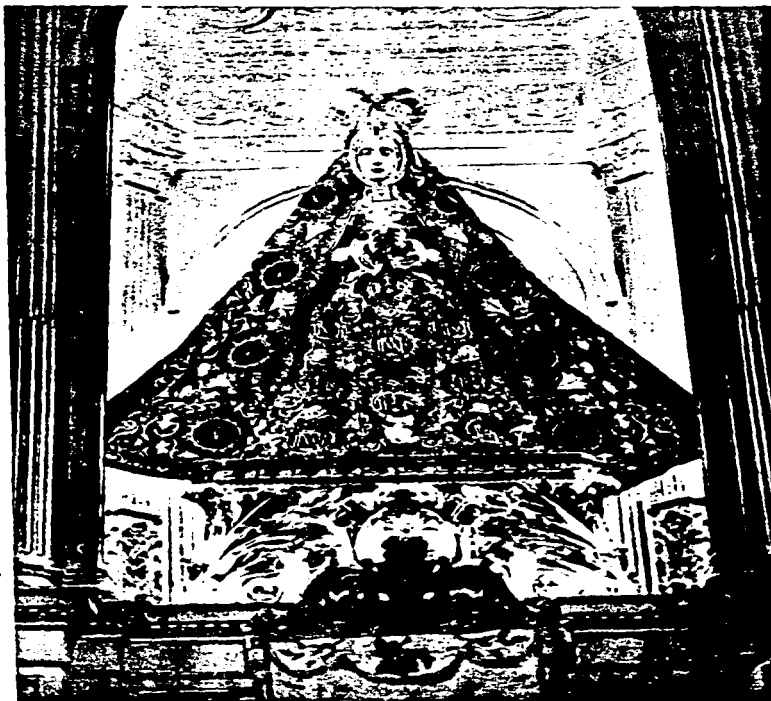
El tema de la obra es La Inmaculada Concepción; advocación defendida y fomentada ampliamente por los ~~franciscanos~~.

NOTAS Y REFERENCIAS

1. De Florencia, F.. Op. Cit. p. 220.
2. Castro, Efraín. "Cuatro vírgenes de Puebla". Artes de México No. 113. Op. Cit. p. 45.
3. Ibid. p. 45.
4. Nava Rodríguez, Luis. Historia de Nuestra Señora de Ocotlán; su aparición milagrosa y su culto a través de los tiempos. Tlaxcala: 2a. ed., Editora de Periódicos S.C.L., La Prensa, 1975. Prólogo.
5. Martínez Aguilar, Carlos. Historia de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala. Tlaxcala: Editorial Colonial 1966. p. 42.
- *6. "Según consta de una inscripción al pie de un cuadro antiquísimo de la Stma. Virgen de Ocotlán que se conserva actualmente en Xiloxostla. La inscripción tiene la fecha de 1766". Calixto del Refugio Ornelas, Historia de Nuestra Señora de Ocotlán. pp. 52-53, citado por Martínez Aguilar, Op. Cit. p. 42.
7. Ibid. p. 39.
8. Nava Rodríguez, Luis. Trascendencia histórica de Tlaxcala. México: Editorial Progreso S. A. 1969, p. 51.
- *9. Anaya Montez, Fdo. La toponimia indígena en el arte y la cultura de México. Mexico: I.I. H., U.N.A.M. 1963.
dice que significa "lugar de ocotes", porque deriva de ocotl ocote y, la terminación tlax lugar.
p. 91.
10. Vences Vidal, Ma. Magdalena. Tlaxcala colonial. Estudio histórico y artístico. México: Tesis de lic. en historia, 1980.
11. Nava Rodríguez, Luis. Historia..., Op. Cit. p. 43.
12. Ricard, R. Op. Cit. p. 329.

Ficha y figura 35.

1. Nuestra Señora de la Soledad.
2. Imagen para vestir, rostro y manos tallados en madera.
3. Anónima del siglo XVI, española.
4. 1.67m.
5. Santuario de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca, Oax.



1. Nuestra Señora de la Soledad.
2. Imagen para vestir, rostro y manos tallados en madera.
3. Anónima del siglo XVI, española.
4. 1.67m.
5. Santuario de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca, Oax.
6. Bien conservada, seguramente restaurada pero, se desconoce la fecha y naturaleza de ello.
7. Tanto el rostro como las manos denotan realización técnica de excelente calidad. El cuerpo lo constituye un armazón de madera que suelen cubrir de ricos ropajes. El rostro es de una serena expresividad. Emanan de él profundos sentimientos de paz y tristeza. La generosidad de sus devotos la han convertido en una de las imágenes más ricas de todo el continente. Su corona de oro de alto kilataje y adornada con seiscientos diamantes pesa ¹ dos kilos. La hermosa peana de plata cincelada, del siglo XVIII, es otra de las joyas que aumentan su tesoro. ²

Su origen y tradición se encuentran rodeados de leyendas. Según las mismas el rostro y las manos llegaron a Oaxaca en un cajón que portaba una mula que, sin conocerse su procedencia, se unió a una recua que traía un conductor de mercancías que se dirigía a Guatemala. Obs-
³tinadamente la mula insistió en que quedarse en Oaxaca. Al abrir el cajón encontraron las manos y el rostro de la Virgen; lo que se interpretó como manifiesto deseo de

la misma de permanecer en esa comunidad. Hay discrepancia en cuanto a la fecha de este incidente. Algunos historiadores lo sitúan en el 1543 y otros en el 1620. Tanto el estilo de la obra como la advocación pueden tomarse como indicios de que ésta fue realizada a fines del XVI. No obstante, el hecho de que apareciese junto con un crucifijo puede indicar que se tratase de un calvario; en cuyo caso la obra puede ser algo anterior. Sea como fuese el caso, el hecho, es que no se trata de una imagen de principios de siglo. Esta no corresponde a las características de otras imágenes pertenecientes a ese período.

El tema de la soledad de María surge como un derivado de la Virgen de los Dolores. Al parecer se origina en la "Estación de María" una capilla dedicada a la Virgen frente al Calvario donde, según la tradición, la Virgen permaneció desde el momento en que fue consumada la Pasión hasta el día de la Resurrección. A pesar de que en Occidente se encuentra el tema ya desde el siglo XIII, no es hasta finales del siglo XVI cuando los artistas españoles se apropian de él y lo plasman de una manera muy típica y elocuente. Alcanza su definitiva expresión en manos del célebre escultor Pedro de Mena ya en el siglo XVII. Según la tradición, la imagen fue originalmente colocada en la ermita de San Sebastián, por haber ocurrido frente

a ella el incidente de la bestia. Ya para el 1582, se cree comenzó la construcción del primer templo que se le dedicó. El que existe actualmente fue dedicado en 1682 bajo los auspicios de don Pedro de Otálora Carvajal. Este se terminó para el 1695. Todavía hoy en día, Oaxaca celebra entusiastamente, el 18 de diciembre, la fiesta de su patrona.

1. De las Vilas, Ma. de los Angeles "La Virgen de la Soledad", Artes de México. No. 113, año XV, 1968 p. 81.
2. Ussel, Aline C. Esculturas de la Virgen Marfa en Nueva España, 1975. Op. Cit. p. 44.
- *3. Francisco de Florencia, Antonio Marfa de Padua y Andrés Portillo, narran su origen y tradición. De Florencia Zodiaco mariano, 1755; Padua, A.M. La Madre de Dios en México, Leyendas y tradiciones religiosas, 1888; Portillo, A. Oaxaca en el centenario de la independencia nacional. 1910.
- *4. Ussel lo sitúa en el 1543 y de las Vilas en el 1620. De Florencia no asigna fecha específica para el incidente.
5. Trens, Manuel. Marfa: Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946, p. 233
6. Ussel, Aline C. Op. Cit. p. 44.
7. Toussaint, Manuel. El arte colonial en México. "La escultura del siglo XVI", México: Conferencias Inéditas 1963, p. 106.

Ficha y figura B6.

1. Nuestra Señora de Tepepan.
2. Escultura en piedra policromada.
3. Atribuida a la escuela de fray Pedro de Gante. Mediados del siglo XVI, mexicana.
4. .58 m.
5. Iglesia de Tepepan, Xochirilco, D. F..



1. Nuestra Señora de Tepepan.
2. Escultura en piedra policromada.
3. Atribuida a la escuela de fray Pedro de Gante. Mediados del siglo XVI, mexicana.
4. .58 m.
5. Iglesia de Tepepan, Xochimilco, D. F..
6. Buen estado de conservación; la policromía aparenta retoques posteriores.
7. Según los testimonios, esta obra fue originalmente copia de la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, mandada a hacer por fray Pedro de Gante en una piedra que él mismo escogió en las canteras. Es ésta una rústica talla en piedra, de proporciones primitivas y contornos imprecisos. Muestra a la Virgen con el Niño; los rostros de ambos son serenos pero algo faltos de modelado. El del Niño inclusive es un tanto tosco y deformado. El planteamiento de las figuras es gótico en su desbalance grácil pero carente de soporte estructural. La policromía es burda. La túnica de escote cuadrado es dorada con flores rojas; el manto de igual color decorado con flores y hojas verdes, parte de los hombros dejando al descubierto la cabellera que cae sobre ellos. El drapeado es sencillo y burdo; recogido hacia el lado izquierdo, sirve de balance al Niño portado en el lado derecho. Este, desnudo, coloca su mano izquierda sobre el pecho de la madre y descansa la derecha sobre su

propia pierna. La madre tiernamente le sostiene la pierna izquierda.

A primera vista son pocos los detalles que esta obra parece tener en común con la imagen de la que se supone ser copia. No obstante al analizar sus elementos ambas parecen proceder de una misma fuente iconográfica. Trens señala que en la estatuaria mariana española existe un gran número de pequeñas imágenes de estilo hispanoflamenco que se caracteriza por un tipo de indumentaria similar al encontrado en estas dos obras; túnica de escote cuadrado, manto que pende de los hombros y cabello suelto.

Estas vírgenes suelen llevar el Niño en el lado izquierdo y al parecer imitan un modelo original de gran veneración piadosa. El Niño cargado en el brazo izquierdo posiblemente obedezca a un simbolismo o concepto místico inspirado en el Salmo 40 que dice: "Asistió la reina a tu derecha, con vestimenta dorada, rodeada de variedad." Tanto el detalle del Niño como la preponderancia de dorado en las vestimentas, acusan este tipo de influencia en la obra presente.

Según la tradición esta imagen fue llevada al pueblito de Tepepan cuando los indios, de un día para otro, construyeron su humilde templo para evitar que los montes, donde ahora se encuentra el pueblo, se utilizaran para criar ganado según la licencia que el primer virrey de México don Luis de Velasco había concedido a un vecino de México. Una

vez allí la imagen, fue de gran ayuda para erradicar las prácticas idolátricas que al parecer todavía perduraban entre algunos de los indios de ese lugar.⁴ Desde ese entonces y ayudados por la creciente popularidad del sitio, por su excelente ubicación, los devotos contribuyeron para la construcción de su iglesia y el convento franciscano que todavía existen. Hoy en día pese a que el pueblo ha perdido importancia, continúa la devoción por esta imagen.⁵

La obra no es de gran valor artístico, pero sí interesante por su historia. Es una de las pocas obras que por su tradición, se puede atribuir a la escuela de artes fundada por fray Pedro de Gante.

La estatua estuvo por mucho tiempo en la capilla de San José de los Naturales, de ahí pasó a Xochimilco, de donde posteriormente fue donada a Tepepan. Eventualmente la imagen adquirió el nombre de la comunidad donde se veneraba; llegando a llamarse así Nuestra Señora de Tepepan, que significa (sobre la colina).

1. De Florencia, Francisco. Op. Cit. p. 126.
2. Trens, Manuel. Op. Cit. p. 610.
3. Ibid. p. 612.
4. De Florencia, Manuel. Op. Cit. p. 127.
5. Ussel, Aline C. Op. Cit. p. 78.



Ficha y figura B7.

1. Virgen de la Silla.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, segundo cuarto de s. XVI, española.
4. 1.15 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
6. La obra está muy maltratada. Falta el brazo derecho y casi todos los dedos de los pies del Niño. No obstante se puede apreciar su calidad.
7. Fue encontrada entre los escombros en la iglesia Carmelita de San Joaquín. No obstante es posible que haya pertenecido a una iglesia aún más antigua. Talla de madera policromada y estofada. La obra mide 1.19m. Bien proporcionada y realizada en tres piezas, silla, Virgen y Niño. La obra está realizada en una escala de aproximadamente la mitad del tamaño natural. La obra es talla en madera policromada y estofada. La talla minuciosa y el estofado de excelente calidad. La policromía de las encarnaciones delicada y pulida. La obra ha sido cuidadosamente limpiada y las superficies que muestra, si no son las originales, se asemejan mucho a ellas. Contrasta la superficie pulida de las encarnaciones con la superficie tersa de los estofados. Siendo esta obra una escultura de bulto la luz se distribuye uniformemente sobre ella, sin grandes ni

marcados contrastes. Los colores utilizados en la composición son los tradicionales. Destaca no obstante la delicadeza de los mismos. El estofado, de diseño menudo es de muy fina calidad. La obra representa a la Virgen sentada en una alta silla con el Niño sobre su rodilla izquierda, al modo hierático de las Vírgenes románicas. Las líneas son cerradas y sencillas, de proporción casi geométricas. Su función principal es la de señalar los contornos y volúmenes. Las líneas que modulan las cejas y los labios de las figuras son muy precisas. Las líneas caligráficas del estofado de gran finura y calidad. La obra es de carácter volumétrico y compacto. Su carácter tectónico le presta un aire primitivo reminiscente de la estatuaria románica. A pesar de que la obra se ajusta a las composiciones típicas de la estatuaria románica la dulzura de los gestos y placidez del Niño le dan un sabor gotizante.

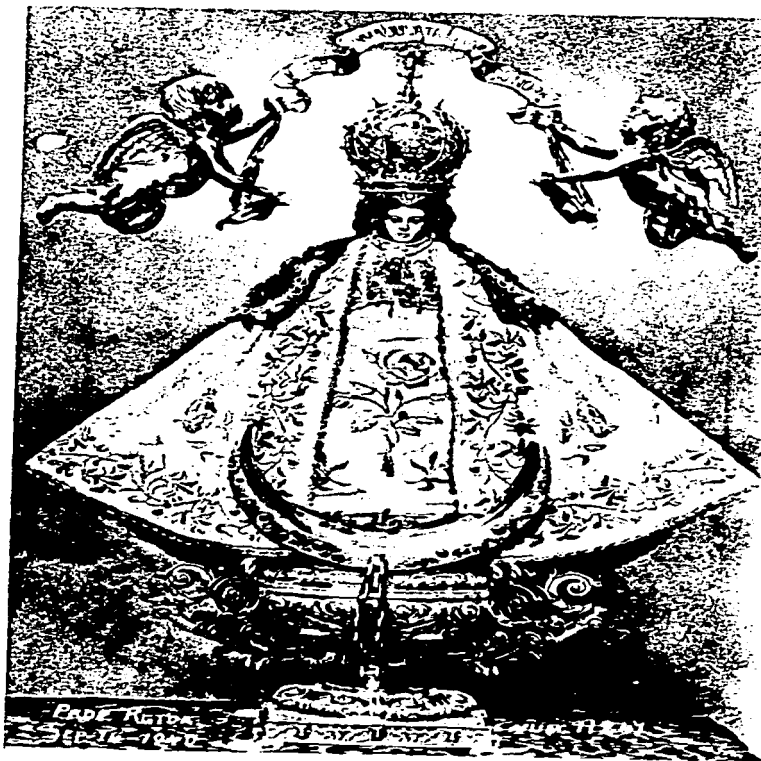
La obra presenta a la Virgen María solemnemente sentada en una silla cargando al Niño sobre su rodilla izquierda. El Niño, desnudo, lleva un orbe en la mano. La cabellera ondulante de la Virgen cae sobre su cuello y sus hombros. Esta representación es una versión humanizada de las Vírgenes como trono de la sabiduría. Tema de origen bizantino y que en Occidente comenzó a ser representado con mayor naturalismo a partir del siglo XIII. Al parecer la obra perteneció a alguna iglesia conventual de monjas del siglo XVI. Se puede clasificar como imagen de culto. La obra está clasificada como de procedencia española del siglo XVI. Es

una obra anónima. Fue encontrada entre los escombros de la iglesia de las carmelitas de San Joaquín hacia el año 1928. Antes de pasar al Museo Virreinal estuvo varios años en el sótano de la Catedral y en el Museo de Arte Religioso. En 1954 estuvo en la exposición de arte colonial del Museo de Bellas Artes.^{#1}

*1. Datos tomados de la ficha del museo de Tepetzotlan; ver Ussel. Op. Cit. p. 46.

Ficha y figura B8.

1. Nuestra Señora de San Juan de los Lagos.
2. Imagen modelada en pasta de cana.
3. Anónima, mediados del s. XVI, mexicana.
4. Aprox. .31 m.
5. Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, San Juan de los Lagos, Jalisco.



1. Nuestra Señora de San Juan de los Lagos.
2. Imagen modelada en pasta de cana.
3. Anónima, mediados del s. XVI, mexicana.
4. Aprox. .31 m.
5. Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, San Juan de los Lagos, Jalisco.
6. Buen estado de conservación.
7. Esta pequeña imagen representa la Virgen bajo la advocación de la Inmaculada Concepción; su rostro perfilado, aguilleno, los ojos grandes negros y rasgados. Indiscutiblemente el valor artístico de la imagen queda completamente opacado ante su tradición milagrosa. De Florencia da los pormenores de los principales milagros que se le adjudican.¹

Según la tradición esta imagen fue llevada por fray Miguel de Bolonia en su esfuerzo por pacificar los rebeldes indios nochiastlecos. Su origen se conecta con las manos de los hijos de Tata Vasco; mismas que bajo la dirección del imagenero don Matías de la Cerda, hicieron en las playas de la laguna de Pátzcuaro, esta pequeña imagen.² Su culto y devoción se popularizaron a principios del siglo XVII, a partir de su milagrosa intervención en restaurar la vida a una pequeña niña acróbata, que se había accidentado durante la función que solía efectuar en compañía de sus padres. Una devota anciana colocó sobre el pecho de la niña la pequeña

imagen; tras lo cual y en respuesta a los fervorosos rezos de la concurrencia, según la tradición, la niña volvió a la vida.³ Originalmente la imagen pertenecía al Hospital del poblado.

1. De Florencia, Op. Cit. pp. 302-319.
2. López, Juan. "Las tres Marías" Artes de México No. 113, Op. Cit. pp. 60-61.
3. Cassidy. Op. Cit. pp. 23,24.

Ficha y figura B9.

1. La Virgen del Rosario de Talpa.
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, mediados del s. XVI, mexicana.
4. Aprox. .50 m.
5. Santuario de Nuestra Señora del Rosario de Talpa, Talpa Jal..



1. La Virgen del Rosario de Talpa.
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, mediados del s. XVI, mexicana.
4. Aprox. .50 m.
5. Santuario de Nuestra Señora del Rosario de Talpa, Talpa Jal..
6. Buen estado de conservación.
7. Esta imagen de origen muy antiguo está hecha de médula de cana de maíz, según la manera de fabricación que usaron los antiguos habitantes de Michoacán. Según reza la leyenda, esta imagen corría la suerte de otras varias que por estar muy deterioradas, serían sepultadas para evitar irreverencias, por mandato del cura. Cuando la imagen iba a ser quemada, la mujer que estaba efectuando la tarea notó que ésta estaba bañada en resplandores y envuelta en nubes de bella claridad. A gritos dió voces al pueblo y fueron a llamar al cura, quien quedó maravillado ante el prodigio. Este hecho ocasionó la Información que el obispo de Guadalajara mandara a hacer para 1644.

López, en su poético estilo brinda otra versión de los hechos: "según los infolios, palabra más, palabra menos, aquello de entre muchas imágenes de la sacristía destacaba por vieja y apolillada una pequeña y fea que en sus brazos cargaba un niño escuálido y mal criado, si parecía sietemesino; un buen día, perdón, un mal día por mandato del capellán,

María la Tenanchi, la tomó entre sus manos, entre suspiro y suspiro, acongojada su alma, la llevaba al crematorio para que sirviera de cenizas el miércoles primero de cuaresma y no fuera ya por más tiempo pasto de la polilla y de la indevoción. Cuando la indita se aprestaba a quemar la vieja imagen de pronto, de sus manos huesudas brota una iridiscencia que enceguece; la antes mugrienta imagen refulge como una ascua²!

Se desconoce la advocación original de esta imagen, mas por sus características es de suponer, perteneció al grupo de imágenes de caña representando a la Inmaculada Concepción, que los franciscanos esparcieron por los Hospitales bajo su cuidado.

1. Diccionario Porrúa (Historia, Biografía y Geografía de México). México: Editorial Porrúa, S. A., 1976, p. 2033.
2. López, Juan. Artes de México. Op. Cit.

Ficha y figura B10.

1. Nuestra Señora de la Luz. 91
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, segundo cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. Aprox. .50m.
5. Santuario de Nuestra Señora de la Luz, Salvatierra, Gto..



1. Nuestra Señora de la Luz.
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, segundo cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. Aprox. .50m.
5. Santuario de Nuestra Señora de la Luz, Salvatierra, Gto..
6. Buen estado de conservación; se tiene noticias de dos de las restauraciones de que ha sido objeto; una cuando fue encontrada abandonada en las ruinas de un antiguo Hospital a principios del siglo XVII, y la otra, rodeada de leyendas, en ocasión de un desperfecto acaecido a la figura cuando era sacada en procesión.
7. Según la tradición la imagen fue encontrada entre las ruinas de un antiguo Hospital del pueblo. Esta se hizo notar por el resplandor que en las noches cubría las ruinas. Encontrada, fue mandada a reparar a Pátzcuaro; y dada su hermosura se le asignó un lugar preferente en la capilla del pueblito de Guatzindeo, poblado cercano a la ciudad de Salvatierra.

Su origen relacionado con la luz que emitía hizo que se conociera como Nuestra Señora de la Luz. La carencia de atributos específicos hace imposible determinar con certeza la advocación original. El hecho de que tuviese un Niño en los brazos hace suponer que pudiera tratarse de una temprana representación de Nuestra Señora de los Remedios o de la Virgen del Rosario.

La fama de milagrosa que la imagen pronto adquiriera hizo que fuese frecuentemente llevada en procesión a la ciudad de Salvatierra, hasta que para el 1743 el Ayuntamiento peticion6 la corona a los efectos de construir un santuario para la imagen.

1. Datos obtenidos de Cassidy. Op. Cit. pp. 74-77.

Ficha y figura B11.

1. Nuestra Señora del Roble.
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, segundo cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. 1582.
5. Basílica de Nuestra Señora del Roble, Monterrey, Nuevo León, México.



1. Nuestra Señora del Roble.
2. Imagen modelada en pasta de caña.
3. Anónima, segundo cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. 158m.
5. Basílica de Nuestra Señora del Roble, Monterrey, Nuevo León, México.
6. El rostro y las manos se ven en buen estado de conservación, las vestimentas hacen imposible juzgar el estado de conservación del resto de la obra.
7. Se cree que esta imagen fue colocada en el hueco de un viejo árbol de roble que le servía de humilladero o ermita; esto en ocasión de una de las incursiones que los frailes franciscanos practicaron a la parte norte del país. Con el correr del tiempo el árbol creció en torno a la imagen ocultándola en su regazo. De acuerdo a la tradición una pequeña pastora descubrió la imagen y comenzó a rendirle veneración. Pronto lo notificó a sus padres los que con gran devoción llevaron la imagen a la iglesia del pueblo. Los feligreses, entusiasmados por el hallazgo, comenzaron a acudir al humilde santuario en tropel; pero, según la leyenda, la Virgen se escapaba de la iglesia y retornaba al roble donde originalmente había sido ocupada. Esto fue interpretado como señal de que la Virgen quería que se le construyera un santuario en el

lugar donde se encontraba el roble. Así fue hecho y al correr de los años cuando el santuario se deterioraba se le construía otro mejor. De este modo se llegaron a construir tres santuarios, el último en 1855. Es aquí donde todavía se venera como Patrona y protectora de la ciudad de Monterrey.

1. Cassidy, Op. Cit. pp. 81-85.

Ficha y figura Bl2.

1. Tránsito de la Virgen.
2. Pintura mural al fresco.
3. Atribuida a Juan Gerson, 1556, mexicana.
- 4.
5. Claüstro del convento agustiniano de Epazoyucan.



1. Tránsito de la Virgen.
2. Pintura mural al fresco.
3. Atribuida a Juan Gerson, 1556, mexicana.
- 4.
5. Cláustro del convento agustiniano de Epazoyucan,
6. Buen estado de conservación.
7. Las pinturas que adornan el claustro del convento agustiniano de Epazoyucan, fueron descubiertas en 1922, por el arquitecto Federico E. Mariscal. Toussaint fecha las pinturas aproximadamente para 1556. Es por lo tanto razonable asumir que la obra que aquí se estudia se haya realizado para esa época. Tovar de Teresa hace notar que la obra se atribuye a Juan Gerson.¹

El señor Mariscal al referirse a la obra indica: "En el tránsito de la Virgen, cuadro el más importante de esta serie, es el más sentido y delicado de todos los frescos y en él reboza un sentimiento religioso lleno de encanto y expresión; no desdice de las obras análogas; puede decirse que en esta pintura "hablan las manos", tal es su variadísima expresión. Recuerda mucho esta obra pictórica la escuela sienesa, especialmente la tabla de Duccio que existe en el Museo de Berlín, sin que deje de tener el realismo español"² Hay que estar de acuerdo con estas observaciones añadiendo el marca-

do acento flamenco de la misma.

La técnica de la pintura es fresco al seco, en que los colores, planos casi por completo, fueron aplicados una vez la pared había fraguado.

Se incluye esta obra en el catálogo para señalar los elementos iconográficos propios de este tema que son utilizados en la Tota Pulchra, la Inmaculada, la Asunción y las "coronaciones de la Virgen". Es de particular interés la parte superior de la obra donde aparece la imagen de María coronada por los componentes de la Santísima Trinidad, separado del resto de la composición por una cartela con la inscripción: "Veni de Libano sponsa mea, veni corona" (Ven del Líbano esposa mía, ven por tu corona). Esta es una paráfrasis del versículo VIII del Cap. IV del Cantar de los Cantares; siendo el versículo anterior la famosa frase "Toda tñ eres hermosa, amiga mía y en tñ no hay mancha". Frase distintiva de la Tota Pulchra. Como se puede ver ambas representaciones, no sólo están relacionadas iconográficamente, sino también las une las mismas frases escriturales utilizadas con el propósito de glorificación de María.

1. Tovar de Teresa. Op. Cit. p. 116.
2. Según citado por Toussaint. Op. Cit. p. 40.

Ficha y figura B13.

1. Nuestra Señora de Zitácuaro (Nuestra Señora de los Remedios).
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, 1543, española.
4. .80 m.
5. Iglesia Parroquial de Zitácuaro, Zitácuaro Michoacán.



de N. S. de los Remedios, que se venera en el Convento de N. Francisco de la Villa de San Juan Zitácuaro. Donde la a la b. a Inmaculada Concepción, de la Santísima Virgen María. SS Adoración del R. P. Felipe Valasco. Obtuvo a an 1543

1. Nuestra Señora de Zitácuaro (Nuestra Señora de los Remedios).
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, 1543, española.
4. .80 m.
5. Iglesia Parroquial de Zitácuaro, Zitácuaro, Michoacán.
6. Buen estado de conservación.
7. La leyenda en torno a esta hermosa imagen de María con el Niño reclama que cuando Juan de Salazar vino del reino de Castilla a asumir jurisdicción de la encomienda de Tajimaroa, trafa consigo esta imagen de Nuestra Señora, con la intención de tenerla en su casa como consejera y confidente. En la pesada jornada que desde Veracruz hasta Michoacán hiciese la familia, pasaron, con su recua de mulas por el pueblo de Zitácuaro; allí una de las mulas se dirigió directamente a la iglesia y no hubo poder humano que le hiciese retornar a la recua; investigada su carga se encontró la hermosa imagen. La obstinación del animal se interpretó como deseo explícito de la Virgen de ser venerada en dicha localidad; donde lo ha sido a partir de esa época.

La primera crónica en torno a esta imagen fue la de Fray Alonso Larrea, en las Crónicas Franciscanas de 1640. De Florencia toma la información que de esta imagen ofrece de la misma fuente.

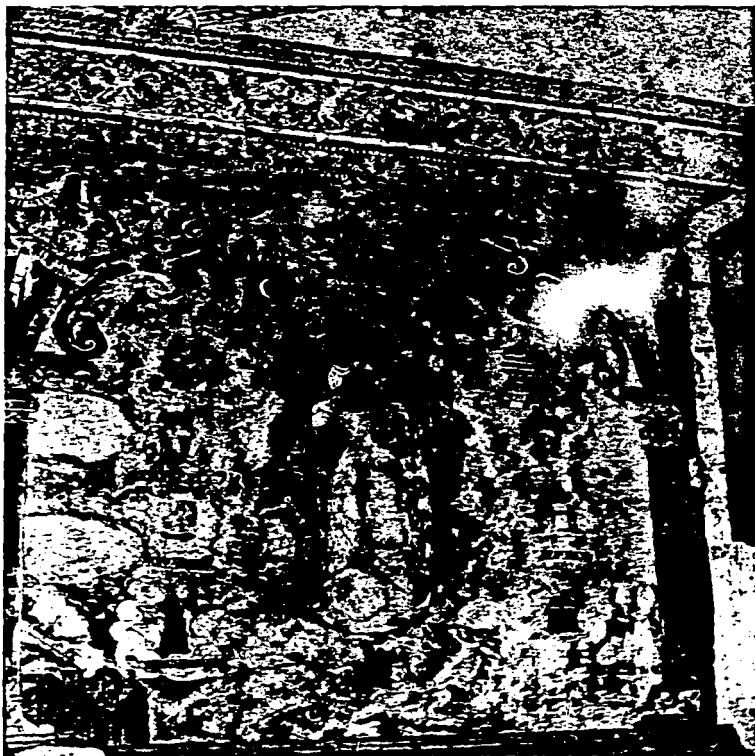
La imagen es de rasgos delicados. Está confeccionada en

madera de cedro, en una sola pieza, tallada hasta la cintura, la parte inferior constituida por el tronco al natural. Su color de trigo rosado con leve rubor en las mejillas. Sus ojos grandes, bien proporcionados y gentiles, de un suave color azul; enmarcados por cejas arqueadas de color castaño claro. Su nariz, un tanto aguilena es de forma delicada, la boca pequeña, los labios delicados y encarnados. La cara, más bien llena, comunica un sentimiento de amigable majestuosidad. Su cabellera abundante es de un castaño claro.

1. De Florencia. Op. Cit. pp. 276-286.
2. Cassidy Op. Cit. pp. 110-119.

Ficha y figura Cl.

1. Benedicta, "Tota Pulchra de Metztitlán"
2. Mural al fresco .
3. Anónima, mediados del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Convento agustiniano de Metztitlán, Ego. México.



1. Benedicta, "Tota Pulchra de Metztitlán"
2. Mural al fresco .
3. Anónima, mediados del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Convento agustiniano de Metztitlán, Hgo. México.
6. La obra se encuentra en muy mal estado de conservación. Presenta grandes áreas en las cuales se ha desprendido totalmente el empañetado, el resto muestra los estragos que la erosión y el sol le han causado.
7. La obra se conforma a la iconografía establecida para esta advocación. La Virgen al estilo de la Mujer Apocalíptica parada sobre la luna rodeada de los símbolos con sus respectivas inscripciones. En la parte superior de la composición la figura del Eterno Padre y la consabida estela con la inscripción "Tota Pulchra est..." (Ver ficha #D7 para explicación de los atributos). Estos son de abajo hacia arriba en la parte derecha de la composición la Ciudad de Dios, planta de rosa, torre de David, pozo de aguas vivas, espejo sin mancha, puerta del cielo, estrella del mar y la luna. En el mismo orden y en la parte izquierda de la composición se encuentran: fragmentos de lo que parece ser el cedro, el huerto cerrado, la puerta del cielo, templo de Dios, un fragmento que no se puede identificar y la escalera; rematada toda la composición por el sol. Como dato

curioso cabe señalar, que a los pies de la Virgen se ha incluido un enorme dragón alado. (Ver ficha #D7 de la Tota Pulchra)

Esta composición contrasta marcadamente con la representación del tema de la Inmaculada Concepción encontrado en la sala de profundis del convento agustiniano de Tlayacapan (Ficha #C3). En esta obra se destaca el carácter didáctico que las pinturas de las porterías suelen tener en estos monasterios. En contraste con la sencillez y elegancia del mensaje expuesto en la sala de profundis aquí se encuentra el mismo tema desglosado en lo que se podría llamar unidades didácticas expresadas a modo de jeroglíficos. Cabe señalar que los símbolos están representados en forma muy directa y sencilla sin gran sentido de decoración, como si éste se sacrificara en aras de un funcionalismo didáctico. Refuerza este concepto la dimensión y ferocidad del dragón. En los programas de las porterías se suele enfatizar este aspecto de la religión. Es como si con ello se quisiera advertir al neófito de los peligros y acechanzas del demonio y de la importancia de los medios de salvación disponibles para combatir a tan temible enemigo.

1. Purísima de Huejotzingo.
2. Mural al fresco.
3. Anónima, mediados del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Convento franciscano de Huejotzingo, Huejotzingo, Puebla.



1. Purísima de Huejotzingo.
2. Mural al fresco.
3. Anónima, mediados del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Convento franciscano de Huejotzingo, Huejotzingo, Puebla.
6. La obra presenta grietas, manchas, raspaduras, pero se puede apreciar con bastante claridad.

7. Esta interesante versión de la "Tota Pulchra" o Purísima concuerda perfectamente con la iconografía de esta advocación. (Ver ficha #D7 "Tota Pulchra").

No obstante, en este mural se añade a la composición una serie de elementos no incluidos en la anterior representación y que se estudiarán más adelante. Al presente cabe señalar que esta composición es esquemática y sobria. Está compuesta a manera de tríptico con el panel central ocupado por la figura de la Virgen y sus símbolos de pureza. A cada lado de este panel se encuentra un recuadro aproximadamente de un tercio del tamaño del central, en los cuales aparecen las figuras de los teólogos santo Tomás de Aquino y, en el de la parte izquierda Duns Escoto. Ambos personajes destacados teólogos de la Alta Edad Media y ocuparon bandos contrarios en la controversia en torno a la Inmaculada Concepción. Escoto perteneció a la orden franciscana mientras que santo Tomás perteneció a la orden de los dominicos.

Es interesante el hecho de que en el programa de pintura franciscano se le rinda homenaje a un miembro de la orien dominica. No deja de ser un bonito gesto de solidaridad. Otro dato curioso es el hecho de presentar un santo a la par con un afamado teólogo.

Este mismo hecho delata la intención del autor o director del programa, que parece ser, el estar más interesado en la labor de especulación teológica, que los personajes representan, que en su función de emulación.

Sobre la imagen de Santo Tomás una inscripción que lee "Maria. ab omni. Peccato originali et actuali immunis fuit." S. Thomas. (Maria fue exenta del detestable pecado original y libre de pecado personal) Entre la figura de Escoto la inscripción "Dignare me: laudarete virgo sacrata". Escoto. (Hazme digno de alabarte Virgen Sagrada). La inclusión de estos dos personajes como cantores en el plano de especulación teológica añaden una nota más al carácter teológico, ya señalado del tema de la Tota Pulchra.

En cuanto a símbolos o atributos se refiere en esta composición se incluyen: el olivo, la palma de martirio y el círculo o corona. A excepción de la palma de martirio, todos los atributos se toman del Cantar de las Cantares y llevan el significado de todos los atributos tomados de este libro. (Ver ficha D7 de la Tota Pulchra). La palma de martirio es el símbolo tradicional para celebrar aquellos que han alcanzado

tan glorioso triunfo. María proclamada Reina de los mártires, y habiendo ganado este título en su labor de Co-participante en la Pasión de Cristo, (ver ficha de la Dolorosa #C46) ostenta este símbolo por derecho propio.

Ficha y figura C3.

1. Purísima de Tlayacapan.
2. Mural al fresco.
3. Anónima, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. 2.40 x 1.93m.
5. Convento agustiniano de Tlayacapan, Tlayacapan, Edo. de Morelos.



1. Purísima de Tlayacapan.
2. Mural al fresco.
3. Anónima, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. 2.40 x 1.93m.
5. Convento agustiniano de Tlayacapan, Tlayacapan, Edo. de Morelos
6. La obra presenta raspadura, manchas de humedad y deterioro, sobre todo en la parte inferior y en la parte derecha superior tiene un desprendimiento cubierto con argamasa blanca.
7. La obra de singular belleza, fino dibujo, levemente sombreada. Está realizada, al igual que el resto de las decoraciones de toda la estancia en blanco, negro y tonalidades de gris.

En esta obra se presenta a la Virgen como la Mujer Apocalíptica suspendida en los cielos, parada sobre la luna y con un nimbo circular detrás de la cabeza. Seis ángeles la sostienen; dos sosteniendo los picos de la luna, que miran hacia arriba; dos sostienen su túnica a la altura de las caderas y dos la sostienen de los hombros. Sus manos plegadas sobre el pecho su presentación totalmente frontal. La composición está toda basada en una repetición armónica de el motivo de los medios arcos que encuentran su final feliz realización en el nimbo perfectamente circular que circunda su cabeza. Es una composición de sutil belleza y serenidad. Toda ella es un susurro del sublime

misterio que anuncia. Lejos del bullicio de la polémica teológica; sin dramatismos ni insistencias, sobria y calladamente se expone el hecho. Se adivina que al público que está dirigido el mensaje no necesita del convencimiento ni de las grandes apologías en torno a esta doctrina. Su ubicación, en la sala capitular la presenta como un simple y sencillo recordatorio, dirigido a la edificación de la comunidad monástica. Al igual que todas las otras obras que la acompañan en esta sala, pertenece a lo que se podría llamar el programa de edificación interna de la comunidad. Programa que en el caso de los conventos agustinianos se destaca por su hermosa y erudita sobriedad.

1. La inmaculada Concepción
2. Gremial, bordado torzal
3. Anónima, siglo XV, española.
4. 1.09 x 1.34.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

1. La Inmaculada Concepción, Gremial.
2. Bordado torzal.
3. Anónima, siglo XV, española.
4. 1.09 x 1.34
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepéztotlán, México.
6. Muy buen estado de conservación. Se ha observado el proceso de restauración de esta pieza. Este consistió en la limpieza y pulido de los hilos de oro y plata que constituyen la trama del bordado; y la fijación de los hilos de seda a colores que sobre esta trama forman las figuras.
7. Este gremial formó parte de las vestimentas pertenecientes a la Catedral de México y era utilizado por el obispo durante las ceremonias litúrgicas solemnes para cubrir sus rodillas cuando se sentaba al momento del lavatorio de las manos previo a la Consagración. Brocado bordado con hilos de oro, plata y seda de colores. El gremial mide 1.09 de alto x 1.34 cm de largo. El bordado que ocupa la parte central de este gremial mide aproximadamente 30 cm de alto x 15 de ancho. Este está recortado de su tela original y pasado a brocado de época posterior.

Bordado tipo torzal en el que los hilos de seda a colores se entretejen en una trama de hilos de oro y plata cu-

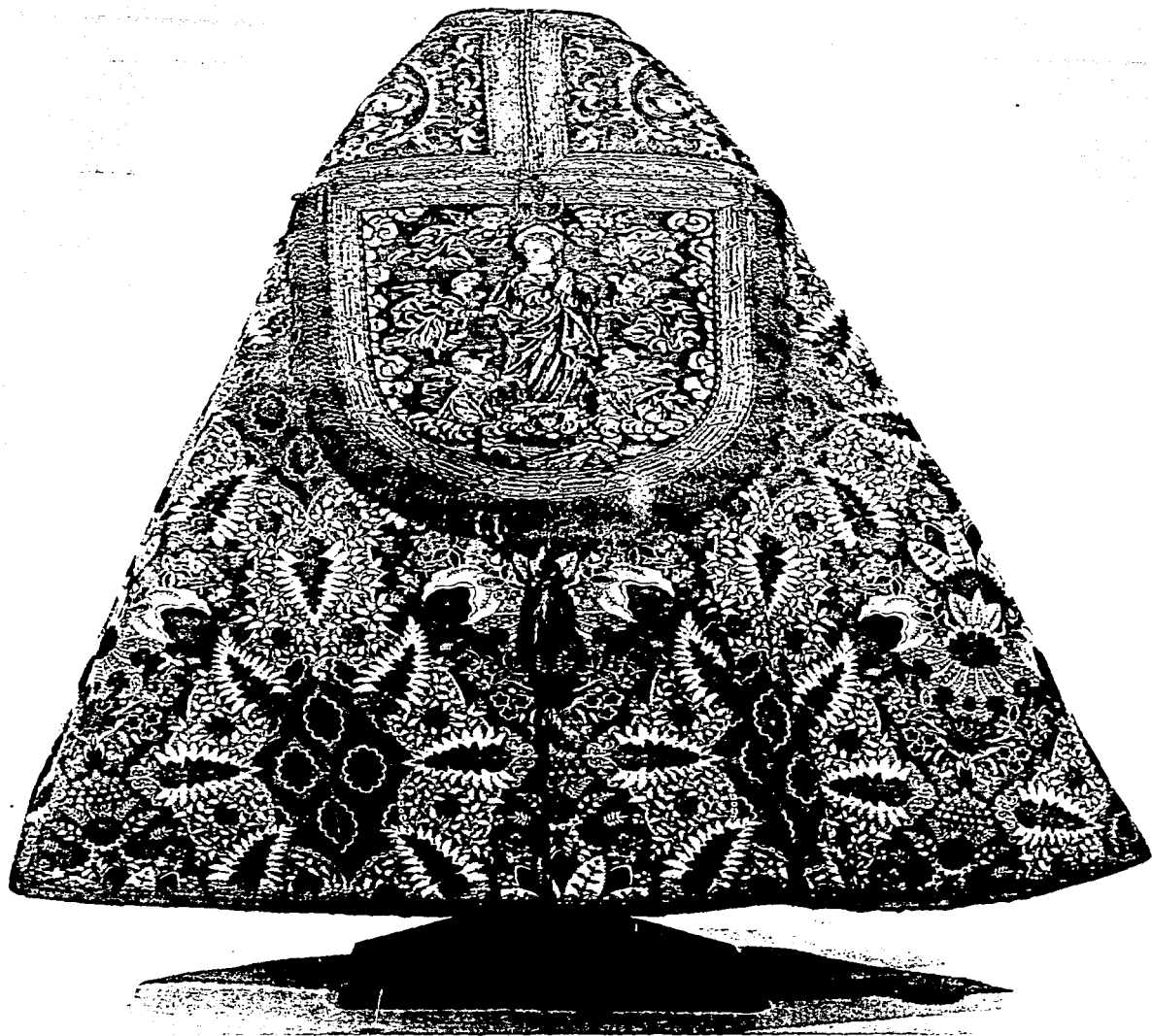
bríendolos parcialmente y formando así el diseño sobre esta trama. La superficie de este tipo de labor es uniforme y de gran riqueza. Los efectos de luz y sombra tenues, logrados con variaciones de valores en los hilos de seda. A pesar de que la acción del tiempo ha destenido un tanto los colores todavía se puede apreciar la riqueza del colorido de la composición. Los colores utilizados son los tradicionales para este tipo de composición. La obra presenta la figura de la Virgen sobre una media luna rodeada por diez ángeles de los cuales dos, en la parte superior sostienen una hermosa corona sobre su cabeza. En la parte inferior de pie sobre montículos floridos, del lado derecho la figura de San Juan Bautista sostiene un libro y el cordero pascual; del lado izquierdo San Juan Evangelista con un libro abierto y un cayado. Es sorprendente el realismo y la hermosura de estas figuras sumamente delicadas. Las líneas son cerradas y su función principal es de limitar los contornos. Predominan las líneas curvas y suaves, delicadamente cadenciosas que dan a la composición una dulzura y delicadeza magistral.

La ilusión de espacio es creada mediante el obscurecimiento de los contornos y los juegos tenues de luz y sombra. La superposición de las figuras juega un papel importante en la creación de ilusión de espacio. La obra está organizada en una típica composición piramidal, con la figura central de mayor altura que las dos figuras que la flanquean. La figu-

ra de la Virgen y los ángeles que la acompañan sigue el tratamiento tradicional de las representaciones del alma de la Virgen ascendiendo al cielo incluida en las escenas del Tránsito o Dormición de la Virgen de procedencia bizantina discutidas en la introducción a este trabajo. La escena representa a la Inmaculada Concepción flanqueada por san Juan Evangelista y san Juan Bautista. Esta es una representación rara en la iconografía mariana. Posiblemente se derive de las representaciones de la "Deesis" (Oración perfecta) tema que suele representar a la Virgen junto a Juan Bautista o a san Juan Evangelista intercediendo por los fieles ante Cristo en la cruz o sentado en el trono del Juicio Final. Como ya se ha señalado antes el gremial es parte de las vestimentas litúrgicas utilizadas por los obispos para officiar la misa. Su conexión con el sacrificio de la misa puede explicar el hecho de no haber incluido en la composición la figura de Cristo, ya que éste se considera sacramentalmente presente en el sacrificio incruento de la misa. De esta manera las figuras continúan ejerciendo su función de intercesores ante Cristo en el momento del sacrificio supremo.

De acuerdo a la ficha en el archivo del Museo este gremial perteneció a don Pedro de Moya Contreras, tercer arzobispo de México. Su procedencia es de los talleres de bordado de Toledo España. Cabe señalar que entendidos en materia de bordados antiguos han identificado la pieza como obra del

siglo XV. Señalan que ésta llegó a la Nueva España posible-
mente ya recortada y cosida a una vestimenta del siglo XVI y
que así sucesivamente se le ha cambiado la tela que sirve de
fondo a la obra. Para los siglo XV y XVI existieron en Tole-
do importantes talleres de bordados operados por diestros
bordadores. Es de suponer que esta pieza procede de alguno
de esos talleres.



1. Asunción, detalle de una capa pluvial.
2. Bordado torzal.
3. Anónima, s. XVI.
4. .60 X.40 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepozotlán, México.
6. La obra al igual que el otro bordado en este estudio, se encuentra en magnífico estado de conservación. Ha sido recientemente restaurado. Esta capa pluvial pertenece a un espléndido juego de vestimentas para la celebración de misa mayor, que consiste de casulla, capa pluvial y dos túnicas para los diáconos. El bordado bajo estudio, adorna la parte posterior de la capa pluvial a manera de medallón en la parte superior de la capa. Bordado con hilos de oro y plata y seda de colores. El bordado mide aproximadamente .60 x .40m. Las figuras proporcionadas. El bordado es tipo torzal cuya técnica se ha descrito en la ficha anterior. A diferencia del bordado anterior éste contiene líneas al relieve. La obra combina superficies planas y superficies de relieve.
7. La luz está tratada en forma convencional sin grandes contrastes. El centro de la obra es el foco más luminoso y la luz se va desvaneciendo hasta convertirse en sombra hacia los extremos exteriores. Los colores son los tradicionales para el tema, ricamente matizados y hábilmente combinados. La obra presenta la

figura de la Virgen con seis ángeles flanqueándola y tres querubines a sus pies. Las líneas principales de la composición están recalcadas con hilo dorado sobrepuesto. Esto resta realismo a la obra pero integra el bordado con el rico brocado de la capa. La ilusión de espacio está creada por varios elementos. En la parte inferior el dibujo en perspectiva de la tumba abierta crea la ilusión mediante perspectiva lineal. La sobreposición de planos, tres en total, contribuye a crear la ilusión de profundidad y la difusión de la luz, claro en el centro y oscuro en los bordes, rematando un marco de nubes claras, contribuyen al efecto deseado. La composición es el esquema tradicional para la representación del Tránsito de la Virgen, discutida anteriormente. Es interesante el detalle de la tumba abierta con el sudario dispuesto sobre su entrada.

La obra presenta la Virgen ascendiendo de su tumba, asistida por tres querubines a sus pies y cuatro ángeles que la sostienen a la altura de las rodillas y de las caderas mientras dos ángeles colocan una corona sobre su cabeza con nimbo circular. Un resplandor en forma de rayos circunda su cuerpo mientras en el cielo cintilean las estrellas. Este tema de origen bizantino y de gran antigüedad se populariza en Occidente y se concentra ya para el siglo XV en la representación exclusiva de la figura de María y los ángeles que la asisten en su Tránsito. Originalmente la composición solía incluir a los doce apóstoles alrede-

dor de la Virgen muerta yacente en su lecho. Cabe señalar que este esquema compositivo se utiliza a menudo para representaciones de la Tota Pulchra y la Inmaculada Concepción, como se ha señalado anteriormente. Dada la devoción mariana en el siglo XVI, no es de extrañar encontrar vestimentas litúrgicas destinadas a celebrar las solemnidades marianas con un máximo de esplendor y lujo. Las vestimentas provienen de la Catedral de México. Es de suponer que fue allí donde se utilizaron tan regias vestimentas. A pesar de que ya para el siglo XVI Mendietta señala el establecimiento de talleres de bordado en la Nueva España, introducidos por el fraile italiano de nombre Daniel.¹ La maestría de la obra parece indicar que es de origen europeo. La obra es hasta donde se sabe de autor anónimo. Ciertos rasgos en ella parecen indicar su procedencia italiana.

1. Gurría Lacroix, Jorge. Viceroyal Period National Museum. México: I.N.A.H. 1967. p. 51.

1. La Asunción.
2. Relieve en piedra.
3. Anónima, aprcx. 1550, mexicana.
4. Aprox. 1.30 X 1.70 m.
5. Capilla posa del convento franciscano de Calpan, Calpan Edo. de Puebla, México.

Ficha y fig.
C6a.



1. La Asunción.
2. Relieve en piedra.
3. Anónima, aprox. 1550, mexicana.
4. Aprox. 1.30 X 1.70 m.
5. Capilla posa del convento franciscano de Calpan, Calpan Edo. de Puebla, México.
6. Buen estado de conservación.
7. Esta obra ocupa la parte superior de la pared frontal de la primer capilla de Calpan. La ingenua interpretación de la estampa europea por manos indígenas es de singular encanto. En ella se muestra la figura de la Virgen de pie y en actitud de recogimiento escoltada por cuatro ángeles mientras dos de ellos sostienen una magnífica corona sobre su cabeza. A los pies de la Virgen la tradicional media luna y un querubín. La escena central se encuentra enmarcada en un arco invertido formado por una gruesa guirnalda de enormes flores estilizadas; a cada lado sendos ángeles portan un cirio y un incensario y de rodillas veneran la imagen de María.

Tradicionalmente el tema ha sido considerado como una Asunción. No obstante la media luna a los pies de la imagen hacen pensar que se trate de una Inmaculada Concepción; representación que en el siglo XVI se confunde fácilmente con la Asunción. La especial devoción que los franciscanos tuvieron hacia la Inmaculada Concepción y el especial privilegio que la advocación implica hacen de ésta la celebración ideal para cantar las glorias de María como corresponde a la capilla dedicada en su honor.



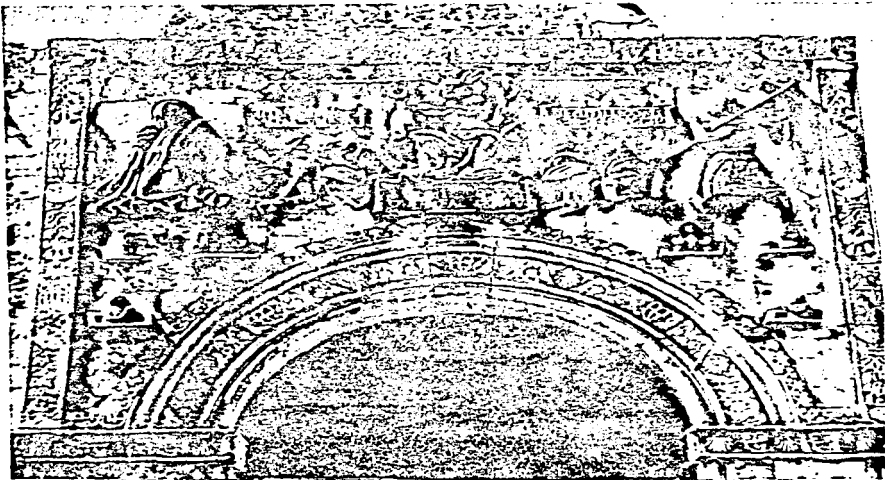
1. Dolorosa de Calpan.
2. Relieve en piedra.
3. Anónima, mediados del siglo XVI, mexicana.
4. Aprox. 2X2.10 m.
5. Capilla posa, convento franciscano de Calpan, Calpan Edo. de Puebla, México.
6. Buen estado de conservación para ser una obra expuesta a la intemperie.
7. La primer posa de Calpan está dedicada a la celebración de los misterios marianos a juzgar por los hermosos relieves que adornan sus muros exteriores. La obra en cuestión se encuentra ubicada en la pared lateral que mira al este y consiste en una figura de mujer sentada con las manos replegadas sobre el pecho en actitud de recogimiento. Circundando dicha figura siete espadas con medallones circulares apuntan a su pecho. Tanto la actitud de recogimiento como las espadas apuntando directamente a su pecho confirman que se trata de la representación de María conocida como la Virgen de los Siete Dolores o Angustias. Posiblemente la obra original estaba policromada y en los medallones se encontrarían pintadas las escenas relativas a las siete angustias.

Tanto este relieve como los otros que se encuentran en la misma capilla han sido clasificados como algunos de los más extraordinarios ejemplos del estilo "tequitqui". Las cualidades formales de la obra han sido ampliamente estudiadas

¹
 por Wilder y Mac Andreu trata el aspecto histórico y arquitec-
²
 tónico..

El tema de los siete dolores o angustias de la Virgen se remonta más allá del siglo XV. Encuentra su inspiración en los pasajes bíblicos que describen la purificación o presentación del Salvador en el templo. En esta ocasión el profeta Simeón profetizó a la Virgen que una espada de dolor traspasaría su alma (Luc. II, 25 y s.). Esta profecía se considera cumplida cuando al pie de la cruz María comparte el momento supremo de la Redención. La elaboración y especulación teológica lleva a los padres de la iglesia a concluir que "en el tiempo de la Pasión, cuando la Madre de la misericordia estuvo unida al Padre de las misericordias en la obra de mayor piedad y llevó sobre sí misma los dolores de la Pasión, puesto que su alma fue herida por la espada, y hecha consorte de la Pasión, quedó hecha cooperatora de la redención y Madre de la regeneración, y así, constituida Madre de todo el género humano por su fecundidad espiritual, nos llamó y engendró, no sin dolores del parto a la vida eterna en el Hijo y por el Hijo³". Queda claro pues, que la representación de la Dolorosa es la celebración de la maternidad espiritual de María para el género humano.

1. Wilder. Op. Cit. p.
2. Mac Andreu. Op. Cit. pp. 324-333
3. Magno, Alberto. Mariales. siglo XXII, cap. XXIX.

Figura
C6c.Figura
C6d.

Ficha y figura C7.

1. Nuestra Señora del Patrocinio.
2. Falla en madera policromada.
3. Anónima, mediados del s. XVI, mexicana.
4. Aprox. 1.15m.
5. Santuario de Nuestra Señora del Patrocinio, cerro de la Buena,



1. Nuestra Señora del Patrocinio.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, mediados del s. XVI, mexicana.
4. Aprox. 1.15m.
5. Santuario de Nuestra Señora del Patrocinio, cerro de la Bufa, Zacatecas, México.
6. Buen estado de conservación.
7. Se trata de una hermosa imagen de estilo romanista, de la Virgen portando el Niño, mientras en su brazo derecho sostiene un cetro. Los que han tenido oportunidad de observar la imagen sin las vestimentas postizas que la suelen adornar afirman que: " La Santísima Virgen conserva la túnica, el manto y un velo debajo del manto, todo de talla. El velo asoma por debajo del manto, cubriendo la parte superior de la frente y formando pliegues, todo detalla, de color blanco. El manto está pintado de color azul oscuro, y la túnica de encarnado.¹ Es de notar que el detalle del velo formando pliegues sobre la frente es similar al de Nuestra Señora de Guanajuato; guarda también semejanza en el estilo, que identifica a ambas como pertenecientes al último cuarto del siglo XVI y no a principios como la tradición en torno a las dos imágenes reclama.²

La imagen en cuestión se alega ser la que poseía el ca-

pitán don Diego Ibarra, uno de los cuatro conquistadores responsables de la sujeción de los chichimecas. Este capítulo de la Conquista está repleto de intervenciones milagrosas de la Virgen bajo la advocación de Nuestra Señora de los Remedios, supuestamente acaecidos en el 1546³. No es de extrañar por lo tanto que al perder los zacatecos la venerable imagen de Nuestra Señora de los Remedios, que portaba en su mano un punado de tierra, en conmemoración de su parte activa en las tempranas batallas de conquista, su veneración tornase a buscar una venerable imagen que sustituyera la lamentable pérdida de la anterior acaecida en el 1736. Esta fue la actual Nuestra Señora del Patrocinio que⁴ supuestamente había sido donada por el Rey Felipe II a Ibarra.

1. Veres Acevedo, Laureano. El santuario de la Bufo. México: Tip. y Lit. "La Europea", 1904. pp. 28-29.
2. Joseph Mariano de Bezanilla, Colección de Fragmentos Históricos o Efemérides del Santuario de la Natividad de Nuestra Señora de los Zacatecos. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. Fondo Colección Antigua, F.3 v. Ver ficha de Nuestra Señora de Guanajuato.
3. Veres Acevedo, L. Op. Cit. pp. 3-26
4. Ibid. p. 27.

Ficha y figura C8.

1. Purísima.
2. Talla en piedra.
3. Anónima, segundo cuarto del s. XVI, mexicana.
- 4.
5. Museo de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, Villa



1. Purísima.
2. Talla en piedra.
3. Anónima, segundo cuarto del s. XVI, mexicana.
- 4.
5. Museo de la Basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, Villa Madero, D. F..
6. Buen estado de conservación.
7. Esta ruda representación de la Virgen en piedra basáltica es una especie de ídolo cristiano. Su iconografía es la de la Purísima parada sobre la media luna, envuelta en su manto y las manos devotamente plegadas sobre el pecho. No obstante no muestra nada del estilo español con su gracia y donaire. Esta figura, apenas rasgada en la roca posee sólo la forma antropomórfica suficiente para servir de símbolo. En su ejecución se deja sentir la mano indígena y su preferencia estética por la masa y peso de la piedra sobrepasa todo interés naturalista.

Esta combinación de modelos europeos e interpretación indígena produce el sabor arcaizante que generalmente acompaña el estilo "tequitqui".

Es difícil fechar este tipo de obra. Su aspecto primitivo induce a pensar que se trate de una obra de principios de la época colonial; desde el punto de vista ideológico se podría tomar como el primer paso en la transformación del

ídolo a la imagen cristiana. No obstante este tipo de transición no se sujeta a un orden cronológico estricto. Aún en el presente se podrían producir obras de esta índole. Es de suponer que el estricto control que se trató de establecer a mediados del siglo XVI por el primer concilio provincial y por las Ordenanzas para pintores y entalladores de imágenes implica que la representación o creación de imágenes cristianas por parte de los indígenas fue mucho más frecuente de lo que generalmente se supone. Por otro lado la imagen de la Purísima fue instrumental en la conversión de los indígenas desde los inicios de esa empresa. En realidad la ubicación cronológica de la obra queda completamente abierta.

1. Wilder Weisman, E. Op. Cit. p. 15

Ficha y figura C9.

1. Nuestra Sra. de Izamal .
2. Talla en madera policromada.
3. Fray Juan de Aguirre, finales del s. XVI, guatemalteca.
4. Aprox. 1.46 m.
5. Santuario de Nuestra Sra. de Izamal, Yucatán, México.



1. Nuestra Sra. de Izamal .
2. Talla en madera policromada.
3. Fray Juan de Aguirre, finales del s. XVI, guatemalteca.
4. Aprox. 1.46 m.
5. Santuario de Nuestra Sra. de Izamal, Yucatán, México.
6. La obra se encuentra en muy buen estado de conservación. Se tiene noticia de que la imagen actual sólo ha recibido una mínima restauración en el 1881, debida al escultor yucateco Gumersindo Sandoval. No obstante, es necesario aclarar que, la imagen original, conocida como Nuestra Señora de Izamal, pereció, desafortunadamente junto con el hermoso retablo donde se exponía a la veneración, en un incendio en el 1829. No obstante fue sustituida por otra imagen tan similar que era conocida como su hermana gemela. Ambas imágenes tienen el mismo origen y según la tradición, se ha considerado prudente incluir esta imagen y su historia como parte de esta obra.
7. Izamal fue, desde tiempos prehispánicos, un centro religioso de primer orden. Cuando los franciscanos decidieron establecerse allí, utilizaron los templos mayas como ermitas y aposentos suyos mientras se construían el convento y la iglesia. Bautizaron los templos indígenas, dedicando el mayor de ellos a la advocación de la Santísima Virgen. Destruído el antiguo templo maya,

se inició, sobre la plataforma de éste, la construcción del monasterio e iglesia para el 1549. Al rededor de dos décadas más tarde ya se había completado el proyecto.. Para ese entonces era Guardián del convento Fr. Diego de Landa ,quien luego fue obispo de Yucatán. El fue el responsable de la importación de las dos imagenes de María, destinadas originalmente para el convento de Mérida y el de Izamal.

El padre³ Florencia ofrece un interesante relato de la venida de estas imágenes a la Nueva España. Dice como sigue: "Concertó las imágenes y acabadas muy a su gusto, las acomodó en un cajón, estofando los huecos, que habian entre imagen e imagen, con papeles, de suerte que pudieran sin maltratarse, pasar el dilatado camino que hay desde Guatemala a Yucatán, que es como de doscientas leguas. Y desde luego, se empezó la Señora a mostrar prodigiosa con sus sagradas imágenes. Por ser el camino no solamente dilatado sino muy áspero de subidas y bajadas, determinó el Padre Landa, que llevasen el cajón los indios sobre sus hombros. Lo cual no rehusaron ellos, así por estar acostumbrados a este género de carga, como por su devoción. por llevar en el cajón las imágenes de María. La cual premió la Señora con una grande maravilla. Porque cogiéndoles el tiempo de las aguas en el camino, y siendo muchos y recios los aguaceros, jamás cayó gota

de agua sobre el cajón ni sobre los indios que lo llevaban, ni a los que iban a algunos pasos alrededor de ellos. Lo cual observaron todos con grande admiración y se ofrecían gustosos a sustituir unos por otros en aquella carga, que era de Dios tan favorecida.³ Desde esa época se venera con gran devoción esta imagen en ese templo.

Talla en madera policromada y estofada.

La obra mide aproximadamente 1.45 m. Esto la hace de tamaño natural. La figura se ve muy bien proporcionada.

Talla en madera policromada y estofada. Es una pena que las ropas postizas que hoy en día cubren la estatua no permitan apreciar la labor de estofado original, si es que todavía perdura. Hay que conformarse con la descripción que el Padre Florencia ofrece de la obra sin la indumentaria que hoy la cubre. A este respecto señala: "Es esta sagrada imagen de escultura, de talla entera, su ropaje estofado. Tiene de altura cinco cuartas y seis dedos, el rostro es muy majestuoso y grave y su color blanco algo pálido, las manos juntas sobre el pecho y causa veneración y respeto aun con sólo mirarla."⁴

A pesar de que el rostro y las encarnaciones que se puedan apreciar aún conservan la blancura descrita por el Padre Florencia, es imposible determinar si

existe algo de la superficie original, sin haber hecho un análisis técnico al particular.

La suavidad de los rasgos y la delicadeza de las manos hace sospechar que la talla entera tenga estas mismas características. De ser así, los contrastes de luz y sombra serán de gran sutileza y efectividad. No obstante, es sólo un suponer, pues las vestimentas impiden los juicios terminantes a este respecto.

Salvo la palidez de las encarnaciones, todo ^{ci}juicio de color es imposible, dada la condición actual de la imagen.

La obra representa la figura de la Virgen. Esta es gallarda y esbelta, hermosa y delicada.

Las líneas que se pueden apreciar son extremadamente suaves y precisas.

El ritmo creado por la inclinación de la cabeza y la posición de las manos dan la sensación de un espacio circundante que envuelve cadenciosamente la obra en melodías circulares. Crea éste una impresión de recogimiento y devoción.

Aun con los ropajes, que ocultan la mayor parte de la obra, se puede apreciar una composición de gran sutileza. Esto es evidente por la forma en que se

han balanceado las partes componentes del cuerpo de la figura. Estas se hallan dispuestas a modo de peso y contrapeso sobre un eje imaginario central, por el cual se guía la vista en un ascender rítmico y cadencioso.

La obra representa la Inmaculada Concepción. La Virgen está representada sola, en actitud de oración, con las manos replegadas sobre la parte derecha de su pecho; en una actitud que es más bien un dechado de dulzura y humildad. Esta parada sobre una media luna con dos curiosas estrellas en sus puntas, esto parece corresponder a una época posterior.

1. Dulante, Enrique. "Izamal, Santuario mariano del sureste". Artes de México No. 113. Op. Cit. p. 91.
2. Ibid. pp. 87-88.
3. De Florencia, F.. Op. Cit. pp. 2-3.

Ficha y figura C10.

1. Nuestra Señora de la Merced.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, último cuarto del s. XVI, guatemalteca.
4. 1.26 m.
5. Iglesia de Belén, México, D. F.



1. Nuestra Señora de la Merced.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, último cuarto del s. XVI, guatemalteca.
4. 1.26 m.
5. Iglesia de Belén, México, D. F.
6. La obra se ve en buen estado de conservación; se ignora al presente su historia de restauración.
7. Durante siglos esta imagen ha sido el centro de la piedad de los creyentes en la suntuosísima iglesia que los mercedarios levantaron sobre la zona oriente de la capital de la Nueva España¹. Originalmente esta fue la iglesia del convento de los mercedarios, fundada en el año de 1595.

La obra es una talla en madera policromada y estofada. La madera posiblemente cedro u otra madera fragante pues, el padre Luis de Cisneros, uno de los primeros en escribir su historia, señala: "No se sabe de que madera es, sí el que es olorosísima."²

La obra mide 1.26 m. Esta está realizada en dos escalas de tamaño. La Virgen y el Niño se presentan en una escala mayor; las figuras restantes a una escala co-

mo la mitad del tamaño de la anterior. Las figuras están bien proporcionadas, aunque las cabezas son proporcionalmente mayores que los cuerpos. Esto les da un toque arcaizante de dulzura infantil.

Talla en madera dura policromada y estofada. El estofado es menudo y delicado. La talla muy fina, no obstante, algo rígida.

Es difícil sin un examen técnico determinar si la superficie que hoy se muestra es la original. Sin embargo lo delicado del diseño del estofado parece indicar que éste es el caso.

Predominan en la obra los volúmenes llenos y definidos; lo que causa que la luz forme interesantes contrastes de claros y oscuros. Estos están hábilmente combinados de manera que destacan los diversos componentes de la obra.

La obra está ricamente policromada y estofada. El manto de la Virgen es rojo con diseños en dorado y azul, la túnica, blanca con diseños en rojo dorado y verde. Sobre el pecho de la Virgen el escudo de los mercedarios en rojo con los bordes y la cruz central en dorado. El resto de las figuras están policromadas en forma similar, formando un conjunto armonizado por la tonalidad ro-

jiza y dorada de los estofados.

Las líneas en la obra son precisas y redondeadas, de corte poco profundo. Las fuertes verticales de la túnica de la Virgen se detienen con las no menos fuertes curvas que a la altura del pecho forma el velo. Estas dan el aspecto de un gran óvalo en el que se contiene el apacible y hermoso rostro, más bien redondo, de la Virgen.

La figura principal está enmarcada por dos grandes óvalos, formados el uno por el velo que circunda la cabeza y el pecho de la Virgen y el otro por el amplio manto que pende de los hombros de ésta y se extiende hasta la base arrojando a las cuatro figuras de hinojos a sus plantas. Las líneas cerradas de la obra le dan a ésta un sentido tectónico no obstante los volúmenes entrantes y salientes en la superficie frontal, prestan algo de ritmo y movimiento al conjunto.

Las figuras, pese a cierto esquematismo en la obra, se presentan con bastante naturalidad. No obstante, como se ha señalado anteriormente, las cabezas son proporcionalmente mayores que los cuerpos y no todas las figuras están realizadas en la misma escala. La Virgen y el Niño, dada su importancia, están realizadas en una escala mayor sin que ésto cause desequilibrio en el conjunto.

Esta obra no escapa al esquema de orientación frontal. No obstante, la disposición de las figuras a los pies de la Virgen y la colocación del Niño, forman un interesante contraste de ritmo y movimiento con la rigidez esquemática de la figura de la Virgen.

Esta obra, obviamente, toma el nombre de su advocación de la orden que ha sido su patrocinadora. No obstante es una imagen que perpetúa en escultura la tradición medieval de las llamadas 'Madres de Misericordia'.

La Santa Virgen fue considerada por los cristianos de la Edad Media como la más influyente y elocuente de los abogados ante el tribunal de Dios. "Ella sería capaz, escribe un monje cisterciense, de hacer absolver al propio diablo y al mismo Judas si se confiaran a su misericordia".

Aunque parezca un tanto exagerada ésta frase, sí se puede tomar como indicio de la confianza que la humanidad había puesto para entonces en el poder intercesor de la Virgen.

1. Obregón, Gonzalo. "Los baluartes de México No. 113". Op. Cit. p. 25.
2. De Florencia, F.. Op. Cit. p. 85.
3. Obregón, Gonzalo. Op. Cit. p. 25.
4. Reau, Louis. Op. Cit. p. 65.

Ficha y figura C11.

1. Nuestra Sra. de Guanajuato.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, mediados del s. XVI, española.
4. Aprox. 1.65 m.
5. Iglesia parroquial de Guanajuato, Gto.



1. Nuestra Sra. de Guanajuato.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, mediados del s. XVI, española.
4. Aprox. 1.65 m.
5. Iglesia parroquial de Guanajuato, Gto.
6. La obra está en buen estado de conservación. No se tiene noticia de que haya sido restaurada.
7. El Fbro. Lucio Marmolejo indica la ubicación de la imagen en la Nueva España cuando refiere que: "Entregada al Real de Santa Fe la imagen conducida por De Rivera fue colocada a la veneración pública a la capilla del hospital de los indios mexicanos, fundada por dispición de Don Vasco de Quiroga, primer obispo de Michoacán, que sirvió después de capilla al Colegio de la Purísima Concepción, hoy del Estado, donde permaneció ocho años, de donde pasó al templo dominado "Los Hospitalales" en que estuvo ciento treinta y un años de entonces a la fecha, salvo trayectos en procesiones públicas, hasta nuestros días, en la actual Parroquia."

La tradición piadosa ha tejido una serie de leyendas en torno al origen y ubicación de esta imagen en España antes de que fuese enviada al Nuevo Mundo. A pesar de que estas leyendas no soportarían ni el juicio histórico menos exigente, no dejan de tener cierto interés.

Según la tradición, esta imagen "mucho tiempo ha era venerada en el pueblo de Elvira o sea la Antigua Aliva, pues ya por el siglo VII de la era cristiana se le conocía; y en el año 714 en que fue la España invadida por los moros, dicese que los cristianos granadinos ocultaron a esta imagen, según fundada conjetura, en alguna caverna de la Sierra Elvira, que es el término occidental de la Sierra Harana o Jarana, o como también se asegura de la Sierra Nevada, donde permaneció oculta en preservación de las profanaciones, cerca de ocho siglos; pues setecientos setenta y ocho años duró la dominación mahometana en estas comarcas. Este hecho la hace, sin temor a duda, la imagen más antigua de cuantas en la América se veneran. Tal vez, presidió el famoso concilio celebrado en la antigua Iliberri, junto a la actual Granada, que algunos confunden con la ciudad mora de Medinat-Elvira.

Es muy probable que cuando los Reyes Católicos pusieron sitio a la ciudad de Granada, ya se encontraba en un altar en los campamentos de los cristianos, esta imagen que tuvo después, al ser construida frente a Granada la ciudad de Santa Fe, altar y templos propios que aquellos esforzados cristianos le dedicaron.

Tomada Granada el 2 de enero de 1492, en que se aniquiló el imperio musulmán de Mohamed- Boabdil en España,

los habitantes de Santa Fe se dividieron, quedándose unos en Andalucía y otros siguiendo el camino que había demarcado Cristóbal Colón, con arreglo a las concesiones que le fueron hechas en el Real de Santa Fe, al pie de los muros de la ciudad heroica de Granada.²"

Pese a la erudición de datos geográficos con que el excelentísimo Montes de Oca sazonó este sermón, la evidencia del estilo artístico de la obra, como se verá más adelante desmiente toda posibilidad de un origen anterior al mismo siglo XVI. No obstante la adjudicación de tales leyendas no queda totalmente sin fundamento, pues como se verá más adelante esta obra parece ser una escultura representando la venerable imagen de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla, la cual reclama para sí muchos de los incidentes narrados en este sermón y que han sido tratados en el primer capítulo de este trabajo.³

La obra es talla en madera. El P. de Florencia se refiere a ella de la siguiente manera: "La materia de que está formada es madera incorruptible, lo cual se prueba con la experiencia de tantos años, en que no se le halla lesión alguna, pero no se ha podido averiguar, ni determinar si sea de cedro, pino, o de otra madera"⁴

En la misma obra, el autor señala que la imagen

es como de vara y media, lo que equivaldría a aproximadamente 1.65⁵m. Esto la hace de tamaño natural.

La obra es de hermosas proporciones, pese al hecho de que sus manos son un tanto grandes; lo que le resta delicadeza a la figura.

La obra es talla en madera, policromada y estofada. Tanto la talla como el estofado son de magnífica calidad. Existe gran semejanza, en el tratamiento del manto que cubre la cabeza de la Virgen, entre ésta obra y la Piedad de Miguel Angel. La obra tiene un definitivo sabor renacentista que le brinda la amplitud de los ropajes.

Al no tener noticias de restauraciones hechas a la obra, es de suponer, que la superficie que presenta, con el hermoso estofado, es la original. No obstante, sin hacer examen técnico al respecto, es imposible llegar a conclusiones definitivas.

La obra se presenta pletórica de contrastes de luz y sombra; formados en su mayor parte por lo detallado y minucioso de los pliegues de los paños. Esto contrasta con la serenidad y pureza de las formas en los rostros y manos.

Los colores utilizados en la obra son los tra-

dicionales para este tipo de representación. La Virgen vestida de manto azul y dorado con reverso blanco y dorado, túnica roja y dorada, tiene encarnaciones, al igual que el Niño, sumamente pulidas y de color rosado marfil. El colorido da un tono de riqueza, ajustosidad y dulzura al conjunto.

Las figuras, de una belleza clásica y serena, impresionan por su gran naturalismo, sin dejar de ser un poema lírico por su delicadeza y hermosura. Esta es sin duda una de las mejores tallas que se conservan de las traídas a la Nueva España.

Se combina en la obra las líneas cortas y onduladas de los ropajes con las serenas y definidas de los rasgos de las figuras; balanceando así los ritmos agitados de las vestimentas con los limpidos y eternos compases de los cuerpos de sus portadores.

El tratamiento del espacio en la obra rompe con la tradicional presentación frontal que se encuentra en la mayoría de las imágenes religiosas de ese tiempo. Hace honor al calificativo de escultura exenta pues, la obra se muestra interesante desde cualquier ángulo que se le contemple. En la parte posterior los paños se han dispuesto de tal manera que forman una cascada de

ritmos y cadencias interesantes. Es una pena que esta obra sea cubierta con ropajes artificiales pues, por más ricos que sean los mantos con que se pretenda adornarla, sólo sirven para ocultar la belleza y el esplendor de tan magnífica obra.

Si en algo revela esta obra su conexión con otras de mayor antigüedad, es en su esquema compositivo. En este aspecto se apega a las Vírgenes góticas, con su rígida disposición del cuerpo, su pierna izquierda flexionada y su dulce, pero impávida actitud. Por otro lado este esquema compositivo se ve enriquecido por elementos renacentistas como la redondez y plenitud de las formas y la solidez del conjunto.

A juzgar por lo que refiere el P. Marmolejo y lo referido por el P. de Florencia, esta imagen llegó a la Nueva España desconociéndose su advocación específica. El primero refiere que: "por el año de 1557 llegó a Guanajuato esta imagen, como un rico presente del Rey de España a la nueva población; habiéndose designado a raíz de su llegada, por la advocación de Nuestra Señora del Rosario, que más tarde se cambió a Nuestra Señora de Guanajuato, ya que era desconocido el título con que los devotos granadinos la invocaban." El se-

gundo autor al referirse a esta imagen señala que es: "una celeberrima imagen de Nuestra Señora ... y no tiene otro título con que los fieles la invoquen, que el de Nuestra Señora de Guanajuato. Por que según lo que parece el artífice que la hizo no pretendió figurar en ella algún misterio de su vida, sino solamente el ser una perfecta imagen de la Virgen." Más adelante, el mismo autor señala que: "Para darle a esta imagen alguna advocación se le colgó de la mano derecha un rosario, lo que duró algúntiempo, y ya le llamaban con el título de Nuestra Señora del Rosario. Pero por justos motivos con facultad, y aprobación del Ordinario, se le quitó despues el rosario y la advocación. Y en el lugar del rosario se le puso en la mano derecha un cetro de oro, que afianzaron en ella con un taladro, que se hizo en medio de la rosa de madera." Las representaciones de la Virgen y el Niño en tierno juego, ella con una rosa en la mano y el Niño con una avecilla se popularizó durante la época gótica. Su origen se remonta a la antigüedad bizantina. Esta forma de representar la Virgen y el Niño no tuvo advocación definida, y por lo tanto, por sí sola no bastaría para precisar la advocación que originalmente debió de tener esta imagen en España.

Sin embargo, si a la representación iconográfica se añaden los hechos de que en torno a ella se tejieron le-

yendas similares a las que acompañan la tradición de Nuestra Señora de la Antigua en Sevilla, y el dato, que el P. de Florencia recoge de la tradición popular y que afirma que esta imagen la envió el monarca español con la advertencia de que era una de las imágenes que estuvieron ocultas en España durante la dominación morisca, es evidente que esta obra era considerada como una copia de Nuestra Señora de la Antigua de Sevilla.

1. Marmolejo, Lucio Pbro.. Efemérides guanajuaterenses. 1883. Según citado por Antonio Ferra y Pompa en el libro del Pbro. Manuel Rangel Camacho, IV Centenario de Nuestra Señora de Guanajuato. México: Manuel Quesada Bradi Editor S. A., 1969, p. 36.
2. Montes de Oca y Obregón. "Sermón de Coronación" "El Barreto" No. 1118-año XVII, Guanajuato, 6 de junio de 1908.
- *3. Ver Virgen de la Antigua en Cap. I sección "España visigoda".
4. De Florencia, Francisco. Op. Cit. p. 283.
5. Ibid. p. 283.
6. Marmolejo, L. Op. Cit. p. 36.
7. De Florencia, F. Op. Cit. p. 283.
- *8. Ver capítulo I, sec. "España gótica".
9. De Florencia, F. Op. Cit. p. 285.

Ficha y figura C12.

1. Virgen del Rosario de Yanhuitlán.
2. Oleo sobre tela.
3. Andrés de la Concha, tercer cuarto del s. XVI. Mexicana.
- 4.
5. Yanhuitlán Oaxaca, México.



1. Virgen del Rosario de Yanhuitlán.
2. Oleo y temple sobre tabla.
3. Andrés de la Concha, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Iglesia del convento de Yanhuitlán, Yanhuitlán Oaxaca.
- 6.
7. Tovar de Teresa ofrece datos que permiten fechar esta pintura cerca del 1575¹. Andrés de la Concha, contemporáneo de Simón Pereyus, es uno de los más importantes artistas europeos que reside en México en la segunda mitad del siglo XVI. Martín Soria afirma que salió de Sevilla rumbo a México en el 1567. da noticia de un contrato realizado entre el encomendero de Yanhuitlán, Gonzalo de las Casas, y Andrés de la Concha². Es por lo tanto razonable suponer, como lo hace Toussaint que las pinturas del retablo de Yanhuitlán sean las primeras que este artista realizara en la Nueva España³.

El retablo original del siglo XVI fue posteriormente sustituido por uno en forma de biombo que data del siglo XVII, pero conserva las tablas originales. Entre las obras que ahí se encuentran son de particular interés para este estudio la Virgen del Rosario y la Purísima; la Deesis, que en el se encuentra, quede como mero señalamiento. En el cuadro que representa la Virgen del Rosario aparece ella sentada con él Niño entre sus brazos, rodeada por una guirnalda de rosas con pe-

queños medallones donde se representan los misterios del rosario. Acompañan a la imagen en la parte superior un tropel de pequeños ángeles que revoletean juguetones en torno a ella. En la parte inferior hay muchas figuras orantes; a la izquierda, Papa, obispos y dignidades eclesiásticas; a la derecha dos caballeros armados de punta en blanco y dos damas. Toussaint sugiere la posibilidad de que sean los retratos de los donantes, los encomendados de Yanhuitlán, Francisco y Gonzalo de las Casas y de sus respectivas esposas.

1. Tovar de Teresa. Op. Cit. p. 129.
2. Soria, Martín. Op. Cit. p. Consigna que fue Celestino López Martínez el que encontró en el Archivo de Protocolos de Sevilla el mencionado contrato.
3. Toussaint, Op. Cit. p. 70.
4. Ibid.

Ficha y figura C13.

1. Virgen del Rosario de Tláhuac.
2. Oleo sobre tela.
3. Andrés de la Concha, tercer cuarto del siglo XVI.
- 4.
5. Iglesia del convento dominico de Tláhuac, D. F.



1. Virgen del Rosario de Tláhuac.
2. Oleo sobre tela.
3. Andrés de la Concha, tercer cuarto del siglo XVI.
- 4.
5. Iglesia del convento dominico de Tláhuac, D.F.
6. La obra se encuentra en muy mal estado de conservación; presenta grietas y cuarteaduras en las uniones de las tablas, manchas, raspaduras.
7. Tovar de Teresa indica la gran semejanza de esta obra con la Virgen del Rosario de Yanhuitlán: el parecido es tal que no vacila en clasificarla de idéntica.

La Virgen del Rosario de Tláhuac al igual que la de Yanhuitlán, está representada entre nubes, cercada de rosas y medallones con quince escenas distintas: la Visitación, la Anunciación, la Asunción, la Crucifixión, Cristo azotado, etc. Unos pequeños ángeles juguetones la rodean; éstos muy robustos e italianizantes, típicos de De la Concha. Los personajes que aparecen abajo de la Virgen son similares a los que tiene la Virgen del Rosario de Yanhuitlán. Tovar de Teresa los identifica como: "el Pontífice es Pío V, el dominico que instituyó la devoción del rosario; los otros son un cardenal, un obispo y un fraile dominico, representantes de las dignidades eclesiásticas..." A la parte derecha se encuentra un

grupo constituido por dos caballeros vestidos a la usanza de mediados del siglo XVI, y dos damas, una visible completamente y la otra que apenas si se asoma. El primero de los caballeros, junto al Pontífice, guarda cierto parecido con Felipe II, el devoto rey contemporáneo de Pío V. Este es representado de avanzada edad, con una barba larga y blanca. El otro caballero guarda parecido con don Alvaro Manrique de Zúñiga, el Virrey que fue de Nueva España entre 1585 y 1590. La mujer en la parte posterior es parecida a la tercer esposa del Rey, la elegante Isabel de Valois, muerta en 1578. La otra mujer del fondo, es imposible de identificar.³

1. Tovar de Teresa. Op. Cit. p. 135.
2. Ibid.
3. Ibid. p. 136.

1. Purísima Concepción de Ayotzingo.
2. Oleo y temple sobre tabla.
3. Atribuido a Simón Pereyñs, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Convento de Ayotzingo Edo., de México.

1. Purísima Concepción de Ayotzingo.
2. Oleo y temple sobre tabla.
3. Atribuida a Simón Pereyng, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Iglesia del convento de Ayotzingo, Ayotzingo Edo. de México.
6. Pésimo estado de conservación; repintada, sucia y expuesta a la intemperie.
7. Se tiene noticias de que durante los meses de junio a agosto de 1568, el pintor Simón Pereyng realizó un retablo para la iglesia agustina de Mixquic, retablo que ya no existe hoy en día; sin embargo, en una población cercana, Ayotzingo, se encuentran unas tablas pintadas, que pueden haber sido las originales del retablo de Mixquic. A pesar del pésimo estado de conservación de estas obras es posible advertir algún mérito; hay personajes similares a los que aparecen en las tablas de Huexotzingo. Según Tovar de Teresa el Marqués de San Francisco descubrió estas pinturas.¹ Entre ellas se encuentra la Purísima Concepción. La que conjuntamente con las otras representaciones de esta advocación atribuidas a Pereyng, constituyen un interesante tema de investigación, el que por razones de limitación de tiempo y recursos económicos, no es posible incluir en este estudio.

1. Tovar de Teresa. Op. Cit. p. 155.

Ficha y figura C15.

1. Nuestra Señora del Rosario.
2. Grabado.
3. Juan Ortiz, 1570, mexicana.
4. .10 X .14 m.
5. Archivo General de la Nación. México, D. F..



1. Nuestra Señora del Rosario.
2. Grabado.
3. Juan Ortiz, 1570, mexicana.
4. .10 X .14 m.
5. Archivo General de la Nación. México, D. F..
6. Buen estado de conservación.
7. La devoción al Rosario es muy antigua en México, se dice que comenzó en 1538 cuando se fundó una cofradía que hizo pintar una pequeña tabla con la Virgen de esa advocación. Posteriormente, el alguacil Gonzalo de Cerezo pagó una escultura, de tamaño natural, toda en plata y adornada de piedras preciosas. Desafortunadamente se ignora el paradero de esta hermosa obra del 1746. La obra que aquí se estudia data de 1570 de acuerdo a la fecha inscrita en la misma. Esta hermosa estampa de la Virgen fue hecha por el grabador francés Juan Ortiz. Debido a que la Inquisición encontró en los versos que Ortiz le puso a la obra, algunas herejías, éste fue procesado por la misma.

La devoción del Rosario siguió teniendo auge en las postrimerías del siglo XVI según testimonio del libro que en 1576 compusiera Fray Gerónimo Taix, ilustrado también con una estampa de la Virgen del Rosario; llevaba por título este libro, Institución / Modo de rezar y milagros e Indulgencias del

Rosario de la Virren / Marfa, Nuestra Señora.²

Para 1652, es evidente que el entusiasmo por esta devoción había decaído, pues se encuentran datos en que se relata el arraigo que de nuevo tuvo la celebración de esta devoción.³

1. De la Maza Francisco. La decoración simbólica de la Capilla del Rosario de Puebla. Puebla: Ediciones Altiplano, 1971, p. 10.
2. García Icaz Balceta, Joaquín. Bibliografía mexicana del sig. XVI. México: 1954, p. 278.
3. De la Maza Francisco. Op. Cit. p. 11.

Ficha y figura Cl6.

1. Purísima Concepción.
2. Temple y óleo sobre tabla.
3. Atribuida a Simón Pereyng, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. Aprox. 2 X 2.25 m.
5. Capilla del Museo de la Ciudad, México, D. F..



1. Purísima Concepción.
2. Temple y óleo sobre tabla.
3. Atribuida a Simón Pereyng, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
4. Aprox. 2 X 2.25 m.
5. Capilla del Museo de la Ciudad, México, D. F..
6. Buen estado de conservación, no obstante muestra los embates del tiempo. Presenta cuarteaduras a lo largo de la unión de las tablas y desprendimiento de capa pictórica sobre todo en la parte derecha.
7. No se posee información relacionada con la adquisición de la obra por el museo; lo que hace suponer que perteneció a la capilla de la casa originalmente. La atribución a Pereyng no sólo está tomada de Tovar de Teresa¹, sino también queda establecida por conversación con el director del museo, quien expresó que tanto Toussaint como De la Maza² eran de la misma opinión.

La obra guarda gran semejanza con otras dos importantes pinturas de la época: La Benedicta de Actopan y la Purísima de Martín de Vos. (Ver fichas correspondientes). Con la primera, también atribuida a Pereyng, la semejanza formal, en términos de composición, es más notable. En ambos casos la figura central se encuentra entrelazada por los brazos de los ánge-

les que la rodean; éstos forman un rítmico patrón de movimiento con los brazos que alternadamente forman ángulos rectos, entre sí, y enmarcan la imagen en espacios romboidales. Este mismo patrón compositivo se encuentra en la parte superior de la Virgen del Perdón. Los detalles de las túnicas sin manga, con algo de movimiento flotante, también es similar en las tres composiciones; lo mismo se puede decir del patrón creado por formas que entran y salen, dispuestas en forma vertical. La corona representada en las tres obras, también guarda gran semejanza en estilo y disposición. No obstante la figura de los ángeles en la obra bajo estudio, muestra jóvenes robustos, mientras que en las otras dos composiciones éstos son mucho más infantiles. Otra semejanza notable entre esta obra y la Benedicta de Actopan lo constituye el planteamiento de la figura de María; en ambos casos una marcada curva ascendente limita un lado de la imagen, mientras que el otro está dispuesto en una vertical reposada; con la diferencia que este esquema se presenta invertido en relación de una obra a otra. En ambos casos la figura de la Virgen presenta una rígida flexionada que se adelanta al espectador; la solución de los pliegues de la túnica también es muy semejante, fuertes líneas verticales que se deshacen en diagonales cuando la túnica cae sobre la base.

La semejanza entre esta obra y la de Martín de Vos estriba principalmente en el intento de escorzo en las piernas de los án-

geles, de modo que la planta del pie es visible. ^{#3}

1. Tovar de Teresa. Op. Cit. p. 159.
2. Datos obtenidos de conversación con el director del Museo de la Ciudad.
- *3. Resta por señalar, como detalle interesante, el niño a los pies de la imagen, posiblemente, el retrato de un donante o de un hijo de éste.

Ficha y figura C17

1. Virgen Apocalíptica Alada.
2. Pintura mural, óleo sobre papel amate.
3. Juan Gerson, 1562, mexicana.
- 4.
5. Iglesia del Convento Franciscano de Tecamachalco, Puebla.



1. Virgen Apocalíptica Alada.
2. Pintura mural, óleo sobre papel amate.
3. Juan Gersón, 1562, mexicana.
- 4.
5. Iglesia del Convento Franciscano de Tecamachalco, Puebla.
6. Buen estado de conservación.
7. Esta pintura es uno de los medallones que adornan el sotocoro de la iglesia franciscana de Tecamachalco. En ella se representan diferentes escenas del Apocalipsis y como tal esta representación se puede considerar más bien, como la Mujer Apocalíptica Alada.

Vargas Lugo al expresar el criterio de Pérez Salazar con respecto a estas pinturas indica: "...Cuando se refiere a las pinturas del sotocoro de Tecamachalco, Puebla, atribuidas a Gersón, cuya preferencia por la escuela flamenca fue definitiva, escribió "su factura me parece mediocre y defectuosa", y es que Gersón se aparta bastante del realismo por sus figuras alargadas y sus composiciones fantásticas y subjetivas, y por sus formas un tanto primitivas e ingenuas."

La Mujer Apocalíptica Alada ha sido identificada con la Virgen desde tiempo muy remoto. En realidad el Apocalipsis brinda dos temas que se han identificado con María, siendo éstos el de la mujer vestida de sol y el de la Mujer Apocalíptica Alada.

1. Pérez Salazar. Op. Cit. 10.



1. Dolorosa de Sta. Catalina.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, mediados del s. XVI, mexicana.
4. 2.15 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
6. Buen estado de conservación, aunque las encarnaciones parecen estar muy repintadas.
7. Junto con una estatua de san Juan, con la cual hace pareja, parecen haber formado parte del gran retablo, hoy desaparecido, de la iglesia del convento de Santo Domingo en la ciudad de México. Talla en madera policromada y estofada. La obra mide 2.15m. Su tamaño es verdaderamente impresionante. Existe cierta desproporción entre las manos y el resto de la obra. Estas son descomunadamente grandes. La tosquedad de la talla contrasta con lo fino del estofado. Es difícil afirmar si las superficies que se observan al presente son las originales. El diseño del estofado es demasiado grande para los que suelen usarse en el siglo XVI. Por otro lado el tamaño descomunal de la talla bien pudo haber requerido diseños de este tamaño. Las encarnaciones se muestran tan repintadas que difícilmente sean la superficie original.

La gradación de volúmenes simples y planimétricos hacen

que la luz cause fuertes contrastes en la obra rompiendo así el estatismo de ella. El manto es azul con grandes flores doradas y rojas, orla dorada y el interior blanco y dorado. La túnica con flores aún más grandes, doradas y rojas. Las encarnaciones de un rosado oscuro. La viveza de los colores, a pesar de ser los tradicionales para la composición, le restan solemnidad a la figura. La estatua presenta la figura de la Virgen de pie con el brazo izquierdo levantado como para acoger a los hombres, o sostener una espada. La mano derecha posada sobre el cuerpo. El rostro de un encarnado oscuro está falto de expresión, la talla de éste como la de las manos es tosca. El manto sobre el pelo lo cubre totalmente y cae sobre el cuerpo en un movimiento sencillo y majestuoso.

Las líneas son sencillas fuertes y decididas. Su función es la de señalar los volúmenes y contornos. A pesar de su gran tamaño lo tectónico y volumétrico de la obra impide que ésta se proyecte al espacio circundante. Está más bien concebida para ser contemplada en un gran nicho. La obra sigue un esquema compositivo frontal de gran sencillez.

La obra forma parte de un conjunto escultórico que representa el Calvario. Tanto la Virgen como el san Juan carecen de expresividad. Si impresionan es por su tamaño descomunal. Falta al conjunto la figura de Cristo crucificado o la gran cruz que usualmente este tipo de composiciones llevan al centro.

Como parte de las imágenes de los retablos, se pueden clasificar como imágenes de culto. La obra es escultura mexicana del siglo XVI. Esta obra proviene del convento de Santa Catalina, pero se cree que perteneció originalmente al retablo mayor del convento de Santo Domingo. La obra es anónima.

Moyssen ofrece datos interesantes sobre el escultor Diego de Pesquera.¹ Informa que para el año de 1581 el citado escultor trabajaba ya en la capital del virreinato en dos imágenes encargadas por los dominicos, una de Nuestra Señora y la otra de San Juan.² Cabe la posibilidad, por lo tanto, que la obra en cuestión pertenezca al afamado escultor. Máxime cuando guarda gran semejanza con la santa Ana triple de Cuautinchan,⁴ que es obra que se le adjudica a este escultor.³ Sería interesante comparar estas obras con las españolas conocidas de este escultor.

1. Moyssen Echeverría, Xavier. La escultura de la Nueva España en el siglo XVI. México: U.N.A.M., Tesis de lic. 1965, p. 101.
2. A.G.N. Bienes Nacionales, Legajo 198.
3. Moyssen. Op. Cit., p. 101.



Ficha y figura D2.

1. Purísima Concepción.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, finales del s. XVI, mexicana.
4. 1.96 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
6. La policromía de la obra se encuentra muy maltratada, especialmente en la parte inferior. Presenta además los estragos de la acción del tiempo y de las termitas. Posiblemente formó parte de un retablo ya que su parte posterior está totalmente hueca. Esto indica que fue hecha para ser vista de frente. Talla en madera estofada y policromada. La estatua mide 1.96m de alto. Es imponente por su tamaño, bien proporcionada. La talla de la obra es algo tosca, la policromía de las encarnaciones presenta capas gruesas de pintura esmaltada, posiblemente de los muchos repintes en épocas posteriores. El estofado a pesar de su mal estado de conservación es de mejor calidad y no aparenta repintes posteriores. Aparte de la superficie del estofado posiblemente ninguna otra parte muestra la superficie original debido a los repintes. Los juegos de luces y sombras en la estatua son moderados pero definidos. Los cortes de los pliegues no muy profundos permiten que la luz se distribuya en forma armoniosa sobre la superficie de la estatua. Los colores son los tradicionales

para el tema, manto azul con estofado dorado, túnica blanca con estofado dorado. La figura es sólida y volumétrica; gallarda en su majestuosidad. A pesar de estar bien proporcionada difiere de las formas naturales por su gran tamaño; lo que da la impresión de monumentalidad. Las líneas son cerradas y definen los volúmenes con precisión. Predominan las líneas curvas, alargadas y pesadas impartiendo a la obra estabilidad y firmeza. La estatua está concebida en términos de un solo volumen compacto con marcada orientación vertical. La tosquedad y esquematismo de los detalles del rostro indican que debe haber sido hecha para ser contemplada en lo alto a gran distancia. La composición es frontal y planimétrica. El tema de la composición no es muy claro. La figura podría representar la Asunción o la Inmaculada Concepción. La Virgen está presentada de pie, erguida, con las manos casi juntas, como en movimiento hacia el cielo. Su rostro algo tosco pero expresivo. Sobre la cabeza lleva un velo y un manto que dejan apenas ver el pelo. El manto cae sobre el cuerpo en forma pesada y es recogido bajo el brazo izquierdo dando un movimiento sencillo y majestuoso al drapeado. Su amplia túnica cae hasta el suelo donde se quiebran los pliegues. Está parada sobre una nube que portan tres querubines. Por su dimensión y el hecho de estar hueca en la parte posterior se puede deducir que debe haber formado parte de algún retablo del siglo XVI; lo que la identifica como imagen de culto.

Desgraciadamente se ignora la procedencia de la obra. Sólo se sabe que fue adquirida por el Museo gracias a las gestiones del señor Miguel Celorio. La obra es considerada como escultura mexicana del siglo XVI de autor anónimo.



Ficha y figura D3.

1. La Matrona de San Francisco.
2. Talla en piedra policromada.
3. Anónima, último cuarto del s. XVI. Mexicana.
4. 1.51 x 1.04m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
6. La escultura bastante maltratada, la nariz está restaurada. Muestra restos de policromía.
7. Procedente del sitio donde se levantó la fachada del convento grande de San Francisco en la Ciudad de México. Probablemente formaba parte de esta fachada. Al relieve en piedra rosada con restos de policromía. La obra mide 1.51 x 1.04 m. Tomando en consideración que es una estatua sedente, es de tamaño majestuoso. La obra bien proporcionada. Talla de cortes precisos pero no muy profundos ni detallados. Originalmente policromada. Apenas quedan vestigios de la policromía original por lo que no se puede apreciar la superficie como la concibió el autor. Al presente la superficie es áspera debido a la acción del tiempo. Siendo un alto relieve de cortes poco profundos, la luz se distribuye uniformemente. Originalmente la obra estuvo policromada. A juzgar por los restos que quedaban, los colores fueron los tradicionales para este tipo de composición. La obra presenta la figura de la Virgen sentada con el Niño sobre sus rodillas. Es de

proporciones heroicas y de gran naturalismo. Las líneas son cerradas y suaves pero firmes. Son líneas incisivas de cortes no muy profundos. Predominan las líneas curvas, lo que da dulzura y armonía al conjunto. La figura es volumétrica y presenta un interesante contraste entre la masa de la Virgen y el volumen más pequeño del Niño. La obra fue concebida para ser vista desde un ángulo inferior y a gran distancia. La obra sigue los lineamientos de las Vírgenes sedentes del renacimiento italiano. Voluminosa y redonda sirve de mullida fortaleza al delicado Niño.

La Virgen sentada sostiene al Niño sobre la rodilla izquierda. El movimiento de la cabeza hacia la derecha se opone armoniosamente al de sus rodillas y al del Niño desnudo. Este mira hacia arriba en un impulso seguido por todo su cuerpo, su actitud llena de vida contrasta con la serenidad de la Virgen. La obra al parecer inspirada en las Vírgenes de la humildad de origen italiano. Este tema es poco frecuente en la iconografía mariana de la Nueva España. Como ya se señaló antes, la obra parece haber pertenecido a la portada del gran convento de San Francisco en la ciudad de México. El gran énfasis que los franciscanos ponen en la pobreza y humildad explica la inclusión de este tema en la portada de su gran convento. Tema que al parecer no gozó de gran popularidad en la Nueva España.

La obra fue descubierta en el 1941 durante las excavaciones para la construcción de un edificio en la parte sur de la

actual iglesia de San Francisco, es decir en la calle de 16 de septiembre. De allí fue trasladada al claustro bajo del ex-convento de Churubusco, luego al Museo Nacional del Virreinato. Teniendo en cuenta el material y la talla de la obra, es probable que haya sido esculpida en México. A pesar de ser ésta una obra anónima, el tipo de talla y la influencia renacentista que muestra hace pensar que haya sido esculpida en México por un artista europeo.

Ficha y figura D4.

1. Virgen Apocalíptica Alada.
2. Oleo sobre tela.
3. Anónimo, finales del siglo XVI, Mexicana.
- 4.
5. Convento franciscano, Tzintzuntzan, Mich.



1. Virgen Apocalíptica Alada.
2. Oleo sobre tela.
3. Anónimo, finales del siglo XVI, Mexicana.
- 4.
5. Convento franciscano, Tzintzuntzan, Mich.
6. Se encuentra la obra en muy mal estado de conservación; oscurecido debido a la cantidad de capas de barniz, desprendimiento de pintura en el área superior izquierda, tiene rasgaduras en la parte central y está carcomido por la humedad a lo largo de toda la parte inferior.

7. El capítulo 12 del libro de Revelaciones o Apocalipsis ha servido de inspiración a no pocas representaciones de la Virgen. Sus pasajes descriptivos tan detallados y precisos han hecho despertar la imaginación de centenares de artistas. Su producción ha creado las iconografías correspondientes a muchas de las advocaciones marianas. Entre las principales se cuentan la Virgen Apocalíptica, la Virgen Preexistente, la Virgen Sibilina, La Guadalupe, La Inmaculada Concepción y muchas otras más.

No obstante todas estas iconografías se inspiran en el primer versículo del capítulo: "Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas." (Apoc. 12:1)

Esta escena apocalíptica, como veremos más adelante, tiene otro episodio. Este consiste en la huida de la mujer atacada por el dragón, que con su cola arrastra a la tercera parte de las estrellas del cielo. "Y cuando vió el dragón que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al hijo varón. Y se le dieron a la mujer las dos alas de la gran águila para que volase de delante de la serpiente al desierto, a su lugar, donde es sustentada por un tiempo, y tiempos, y la mitad de un tiempo". (Apoc. 12:13,14)

Es precisamente inspirada en estos versículos, que nace la iconografía de la Virgen Apocalíptica alada. Es frecuente sin embargo encontrar una combinación de ambos pasajes unidas en esta iconografía.

La obra que se estudia concuerda perfectamente con la iconografía tradicional a excepción de algunos elementos que luego se señalarán. Se presenta aquí a la Virgen rodeada del sol posada sobre la luna, con sus dos grandes alas de águila desplegadas en señal de vuelo, porta en sus brazos una pequeña figura, que más bien parece un Cristo crucificado. En lo alto de la composición y rodeados de nubes que ligeramente se entreabren, la figura del Padre Eterno y la paloma, representativa del Espíritu Santo, se aprestan a recibir a Cristo. Indudablemente se puede observar cómo este pasaje ha sido interpretado por el artista como símbolo de la entrega del Sacrificio de Redención, que por manos de María y a través del Espíritu Santo llega al Padre. En la parte inferior central del

cuadro se encuentra el consabido dragón de siete cabezas arrojando por una de sus bocas el torrente de agua.

Flanqueando los dos lados del cuadro se encuentran los símbolos de los atributos de la Virgen. Comenzando por la parte inferior derecha la torre de David, la fuente sellada, una escalera. En la parte izquierda el espejo sin mancha, puerta del cielo y pozo de aguas vivas. Estos seis símbolos en un primer plano, luego en un segundo plano y alternando con los anteriores, un rosal, un cedro, una palma, una flor de lirio una estrella. Del lado derecho y en el mismo orden una planta de lirios silvestres, dos querubines y un ángel en actitud de adoración a la Santísima Trinidad, motivo que se repite en el lado izquierdo con la diferencia de un querubín más añadido a la composición. En la parte derecha inferior y en una cartela de forma ovalada parece haber una inscripción o firma, ilegible a simple vista. (Para la interpretación de los símbolos marianos ver ficha de la "Tota Pulchra").

La inclusión de estos símbolos en la composición refuerza el concepto de virginidad de Marfa e identifica sin lugar a dudas a la figura alada con la Virgen.

Ficha y figura D5.

1. Virgen del Perdón.
2. Oleo sobre tela.
3. Simón Pereyns,
- 4.
5. Destruída en el incendio de la Catedral de México en 1967.



1. Virgen del Perdón.
2. Oleo sobre tela.
3. Simón Pereyns,
- 4.
5. Destruída en el incendio de la Catedral de México en 1967.
6. Desafortunadamente esta obra se destruyó durante el fuego en la Catedral de México en el año 1967. No fue el causante de esta lamentable pérdida, sino la presión del agua de las mangueras utilizadas para extinguir el siniestro. El estudio de la obra ha sido posible gracias a las abundantes y magníficas fotografías que de ella existen. De el examen de éstas se desprende que su estado de conservación antes de su desaparición fue regular; presentaba cuarteaduras y desprendimientos de pintura en las áreas de unión de las tablas sobre las que estaba pintada.
7. El señor Manuel Toussaint califica la advocación de Nuestra Señora del Perdón como ficticio. "Nuestra Señora del Perdón es advocación ficticia que nunca ha existido..."¹
 Tiene razón en lo que se refiere a la advocación aplicada a esta obra en particular, como se verá más adelante. No obstante el señor Sánchez Pérez refiere lo siguiente: "Nuestra Señora del Perdón. -Es una preciosa imagen en talla del siglo XIII; se venera en la iglesia del Cristo en Sos del Rey Católico (Saragoza)".²
 Como se puede apreciar la advocación como tal no es ficti-

cia. Lo que sí se puede señalar es que es un tipo de advocación a la cual no pertenece una iconografía en específico en este tipo de advocaciones de carácter popular que el nombre o advocación puede ser constante mas no así la iconografía de la imagen a la cual se refiere. Este parece ser el caso de la Merced, Refugio, la Milagrosa y otras advocaciones más.

La Virgen del Perdón de Perey³ns está rodeada de una serie de anécdotas y leyendas interesantes. Según la leyenda: "un hombre preso a causa de ciertos delitos, a hurto de sus guardianes pintó en la puerta de su calabozo una devota imagen de la Virgen. Cuando los carceleros vieron tan hermoso cuadro acudieron a los jueces que, en vista de la piedad que revelaba la pintura, perdonaron al improvisado artista."

El pintor Ximón Perey³ns se vió envuelto en un penoso proceso. Fue acusado ante la Inquisición por un colega pintor, Francisco de Morales y su esposa, por el delito de haberse pronunciado en presencia de ellos a favor de los qmancebados. Esto dió pie a todo un proceso en el cual el Tribunal de la Fe, representado por las Autoridades Eclesiásticas y en persona por Fray Bartolomé de Ledesma, ya que formalmente aún no se había establecido el Tribunal de la Fe ni los inquisidores en México, finalmente condenó a Perey³ns a la siguiente sentencia: "Atento los autos y méritos deste proceso a que me refiero que por la culpa del resulta contra el dicho Simón Perey³ns, usando con él de equidad y mysericordia, que le devo de condenar y condeno a quedándole todo

recaudo el dicho Simón Pereins, pinte a su costa el retablo de Nuestra Señora de la Merced desta Santa iglesia muy debota a mi contento y que en el ynterfn que el dicho retablo pinta no salga de esta ciudad en sus pies ny en agenos...⁴"

Si a esta anécdota se añade el hecho de que la pintura muestra bajo la tela huellas de grandes clavos remachados, como los que se utilizaban para reforzar las puertas, es fácil entender el origen de la leyenda.

No se quiere entrar en la discusión relacionada con los inventarios de la Catedral y la disparidad de advocaciones referentes al cuadro. Cabe recordar que tanto la advocación de la Merced, los Remedios, o a los mismos efectos la Virgen del Perdón pueden señalar a la misma obra, ya que para ninguna de estas advocaciones existía una iconografía particular correspondiente. Lo importante es que la autenticidad de la obra queda a salvo.

La obra presenta lo que mejor podría llamarse una glorificación de María en el seno de la Sagrada Familia. Se presenta Esta, entronizada en un bello trono renacentista adornado con cortinajes ricos brocados, sosteniendo al Niño en su rodilla izquierda, el cual se cubre con el manto de su Madre. El trono enmarcado en dos filas de columnas cuadradas, formando un conjunto arquitectónico de gran belleza. Sobre la Virgen cuatro hermosos ángeles pequeños. Los dos que ocupan la parte superior de la composición, atarreados en correr el cortinaje y sujetarlo con graciosos aros. Los otros dos ángeles un poco más crecidos en edad, son presenta-

dos en el acto de depositar una hermosa corona sobre la cabeza de la Virgen, ambos portan ramas de palma aludiendo a la advocación, Reina de los Mártires.

Es difícil intitular esta representación de la Virgen con Niño entronizados en un baldaquino, en que al mismo tiempo es coronada y sugerida como reina de los mártires, según las palmas que portan los ángeles que la coronan. Los acompañan san José y una mujer, al parecer una donante vestida con hábito y no santa Ana como se ha venido diciendo. La misma no está vestida como la madre de la Virgen, pues en su caso el manto tradicionalmente es verde y el vestido es rojo, que según Ferguson son símbolos de inmortalidad y amor divinos.⁵ No obstante hay que admitir que puede tratarse de una excepción a la forma tradicional de representarla. Es poco frecuente encontrar representaciones de la sagrada familia que incluyan a san José y a santa Ana.

Angulo ha señalado que hay ecos de las composiciones de Rafael en esta obra;⁶ es notable el parecido con La Madona del Baldaquino en la Galería Pitti, Florencia.⁷ La obra también guarda parecido con La Madona de Foligno, obra de Rafael, al presente en la Pinacoteca del Vaticano en Roma.⁸ Xavier Moysén y Tovar de Teresa coinciden en la influencia rafaelística que esta obra mostraba.⁹ Mas fue Santiago Sebastián el que encontró la relación definitiva de la obra con el maestro renacentista.¹⁰

No se puede dejar de lado la influencia de la pintura española en el tiempo que Perexns residió en España, sobre todo con

Luis de Morales, en el tratamiento de las vírgenes, como por ejemplo: la Virgen con Niño y un pajarito, ¹¹ nótese los paños de la Virgen y el Niño a un lado. Incluso se parece también ¹² a la Virgen de los Remedios de Pedro de Villegas.

En conclusión cabe señalar que el título adjuntado a la obra proviene, no tanto de la representación, como del lugar don-
de estaba ubicada.^{*13}

1. Toussaint, Manuel. Pintura colonial. Op. Cit. p. 81.
2. Sánchez-Pérez, Manuel. Op. Cit. p. 318.
3. González Obregón. México viejo. México: 1909, pp. 93-98.
4. Toussaint, Manuel. Op. Cit. p. 58.
5. Ferguson, George. Op. Cit. p. 104.
6. Angulo, Op. Cit. II, p. 380.
7. Beck, James H.. Raphael. New York: The library of great painters, 1976, p. 114.
8. Ibid. p. 134.
9. Tovar de Teresa, Op. Cit. p. 430.
10. Santiago Sebastián. "Nuevo grabado en obra de Pereyans" Anales del I.I.E. No. 35. México: UNAM, 1966, pp.45, 46 y Fernández Justino, "Composiciones barrocas de dos pinturas en el Altar del Perdón" Ibid. pp. 41-43.
11. Lámina 403 en Summa Artis, Vol. 24. . .
12. Lámina 362 y lámina 229 en Arts hispanie.
- *13. Toussaint, Manuel. La catedral de México y el Sagrario Metropolitano. México: 1948. p. 121. "Se llama Altar del Perdón en las catedrales españolas el que ocupa el trascoro y que por eso queda frente a la puerta principal de la iglesia que recibe igualmente, el nombre de Puerta del Perdón. Débese ésto a que por esa puerta entraban los penitenciados del Santo Oficio a reconciliarse con la iglesia que les otorgaba magnánimamente su perdón, después de ciertas ceremonias rituales."

1. Purísima de Cuauhtitlán.
2. Oleo sobre tela.
3. Atribuido a Martín de Vos, aprox. 1587, flamenca.
4. 2.40 x 1.70
5. Iglesia del convento franciscano de Cuauhtitlán, Edo. de México.



1. Purísima de Cuauhtitlán.
2. Oleo sobre tela.
3. Atribuido a Martín de Vos, aprox. 1587, flamenca.
4. 2.40 x 1.70
5. Iglesia del convento franciscano de Cuauhtitlán, Edo. de México.
6. La obra muestra bolsas de desprendimiento de pintura en la parte superior izquierda. Por lo demás y a excepción de manchas en la parte superior derecha, su estado de conservación es regular. Esta ha sido restaurada en 1969 por Arturo Díaz Martínez.¹
7. El tema de la Purísima o Inmaculada Concepción de María se desarrolla siguiendo los planteamientos de la "Tota Pulchra" (ver ficha #D7). Juan de Juanes produjo ya para fines de su vida una hermosa tabla donde introdujo a este tema la representación de la Trinidad. En la obra bajo estudio se encuentra una repetición de este tema. En ella las tres Divinas Personas coronan la imagen de María que sube a los cielos en medio de revuelo de ángeles y querubines. A diferencia de la obra de Juan de Juanes, aquí la Virgen está representada sin atributos ni cartelas. Es como si trascendida toda intención polémica o didáctica se aceptara sin reservas las consecuencias de tan sublime misterio. La Virgen, en perspectiva de eternidad, es presentada en su triple papel de Esposa, Madre e Hija.

Hija de Dios Padre, Esposa del Espíritu Santo y Madre de Cristo.

Francisco de la Maza al referirse a esta obra la llama "Coronación de la Virgen"^{*1}. Efectivamente, la Virgen está siendo coronada, no obstante el tema principal no parece ser la coronación; no se ciñe la obra a la iconografía tradicional del tema: La Virgen sentada en un trono o arrodillada a los pies de Dios Padre. El tema de la coronación se suele representar en la corte celeste, rodeada la Virgen de santos y demás personajes de dicha corte. Esta obra carece de los elementos ya mencionados y por lo tanto parece mejor clasificarla de una Purísima Concepción. Esta representación resume todos los privilegios otorgados a María y entre ellos, como lo indica la iconografía de la Tota Pulchra, la coronación como Reina de los cielos ocupa un lugar prominente.

El mismo Francisco de la Maza señala al referirse a la obra "La pincelada es continua, sin reflejos, de colores opacos. El rostro redondo y pequeño, con grandes ojos que no son los usuales en Martín de Vos. Parece obra de taller y no lleva firma"² Por lo anteriormente expuesto es evidente que la atribución a Martín de Vos no es definitiva; de hecho el profesor Rogelio^{2a, 12} Gomar opina que la obra se debe al pincel de Andrés de la Concha.³ Si bien es cierto que este cuadro se encuentra en un retablo en compañía de otros cuya autenticidad parece estar fuera de dudas, y tiene el mismo tamaño que los otros que la acompañan, 2.40 x 1.70m, cabe la posibilidad

de proceder de diferentes pinceles. Lo que sí es claro es la unidad programática del retablo en que se incluyen "San Pedro", "San Miguel", "San Pablo" y "La Purísima Concepción". Los santos Apóstoles representan la Iglesia institucional y San Miguel, en su lucha con el demonio representa la lucha de esta con los poderes de las tinieblas; mientras que en lo alto el símbolo del triunfo rotundo sobre Satán, la Inmaculada Concepción.

NOTAS Y REFERENCIAS

1. De la Maxa, Francisco. El pintor Martín de Vos en México. México: IIE, UNAM. 1971, p. 39.
2. Ibid. p. 38.
3. Ibid. p. 39
- *4. Notas tomadas de las conferencias impartidas por dicho profesor en el curso Pintura de caballete, UNAM., 1980.

1. La Benedicta de Actopan.
2. Temple y óleo sobre tabla.
3. Anónima, atribuida a Simon Pereyngs, último tercio del siglo XVI. Mexicana.
4. 2.13 x 1.61 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
6. Buen estado de conservación. A pesar de haber sido parcialmente restaurada en el 1964^{*1}, presenta abultamientos en la parte superior central causados por dos taquetes del ensamblaje que se están brotando.
7. Pertenece esta obra a las representaciones marianas denominadas "Tota Pulchra". Las mismas constituyen una etapa en el desarrollo de la iconografía de la Inmaculada Concepción. En su configuración han concurrido largos años de especulación teológica y de prácticas litúrgicas que, han ido alimentando y educando la piedad popular a la comprensión de este misterio. La iconografía de éstas cuenta ya en el siglo XVI con un amplio y erudito trasfondo de gran dependencia literaria.²

El análisis formal de la obra permite afirmar que es de acusada tendencia manierista en la que se mezclan elementos florentinos e italianos. Llaman particularmente la atención el juego de líneas entrantes y salientes que bordean las filacterias alrededor de la figura central. Crean éstas un marco de intensa actividad sobre el cual destacan

el plácido rompimiento de gloria y la sólida figura de la Virgen. Pese a que la acción del tiempo y los repintes han dado buena cuenta de los colores originales, la obra acusa un colorista que supo sacar partido a los tonos mórbidos azules y grisáceos.

Al parecer el nombre actual de la obra "La Benedicta de Actopan" proviene de un himno cantado en la celebración litúrgica de las vísperas que se efectuaban en la iglesia del monasterio de Actopan.^{*3} El hecho de que la obra estuviese cubierta de oílfn de cera quemada parece indicar que sí estuvo expuesta al culto en un altar.^{*4}

La representación de la "Tota Pulchra" resulta de dos corrientes iconográficas independientes, el uso de símbolos y cartelas para para destacar las cualidades de un personaje, y la figura de María como objeto de privilegios en virtud de su divina maternidad. En este segundo aspecto se encuentra la figura de María rodeada de diversos personajes. Estos rinden homenaje al Niño que María porta en su regazo; confundándose así el tema con la Adoración de los Magos o de los pastores. No obstante, las cartelas aludiendo a los privilegios de María identifican el tema como antecedente de la "Tota Pulchra", el que suele incluir la parentela de María. Trems afirma a este respecto: "La piedad, cada vez más orientada, está ya a punto de contemplar directamente la grandiosa y

comprendida figura de la Inmaculada Virgen María. Pero antes tiene que pasar todavía por un período de transición, en que la Virgen queda al fin sola, pero rodeada de emblemas, alegorías e inscripciones, que dan al conjunto un sabor polémico, un ambiente de discusión teológica."⁵

La obra en cuestión corresponde a la típica iconografía de este tema. En ella se presenta a la Virgen en la moderna actitud de orante, las manos replegadas sobre el pecho. Una pequeña cabeza de ángel sirve de apoyo a sus pies. Sobre su cabeza, dos pequeños ángeles sostienen una delicada corona, mientras la figura del padre, ubicada en la parte izquierda superior canta la tradicional alabanza "Tota Pulchra est, amica mea, et macula non est in te" (Cant. de los Cant., 4:7).^{*6}

Flanqueando ambos lados de la composición los símbolos alegóricos con sus correspondientes cartelas caprichosamente se entrelazan a modo de espirales que con la Virgen van ascendiendo a las alturas. De cada lado de la Virgen dos pequeños ángeles la asisten en su ascensión, uno a la altura del talle y otro a la altura de los hombros.

El conjunto de símbolos y cartelas en sí, denotan un esfuerzo por mostrar que en María se han cumplido todas las profecías que en el Antiguo Testamento se anuncian, ya sea mediante la palabra o las prefiguraciones. Este énfasis en el cumplimiento, ubica a María en la historia total de la

Salvación y da un carácter escatológico a su representación.

En cuanto a los símbolos y cartelas que acompañan la composición, se aprovechará esta representación para discutirlos en detalle. En las obras sucesivas se discutirán sólo aquellos símbolos que no aparezcan en esta obra.

Comenzando por la parte izquierda inferior se encuentra en esta obra la representación de una ciudad, en su correspondiente cartela la inscripción "Cibitas Dei" (Ciudad de Dios), este símbolo toma su origen del siguiente pasaje: "Su cimiento está en el monte santo. Ama Jeová^h las puertas de Sión más que todas las moradas de Jacob. Cosas gloriosas se han dicho de ti Ciudad de Dios." (Salmo 86:1-3). La importancia de Sión o Jerusalem como símbolo del reino teocéntrico data de la época del rey David. Este simbolismo es usado por los profetas como recordatorio de que el reino de David es el reino del pueblo escogido. Un reino que no se gloria en los bienes materiales sino en el hecho de su elección. A través de toda la Biblia esta imagen se fortalece hasta culminar con la gloriosa Jerusalem Celeste, símbolo de la Salvación. Al identificar ésta con María, se identifica María con la Iglesia, pueblo escogido en la dimensión universal.

En segundo término y siguiendo el orden ascendente se encuentra la figura de un espejo con su correspondiente ins-

cripción "Speculum sine macula" (espejo sin mancha). La fuente de inspiración de este símbolo es el siguiente pasaje: "Pues la sabiduría es más ágil que todas las cosas que se mueven, y alcanza a todas partes, a causa de su pureza o espiritualidad, siendo como es una exhalación de la virtud de Dios, o como una pura emanación de la gloria de Dios, omnipotente; por lo que no tiene lugar en ella ninguna cosa manchada; como que es el resplandor de la luz eterna, y un espejo sin mancha de la majestad de Dios, y una imagen de su bondad. Y con ser una sola lo puede todo; y siendo en sí inmutable, lo renueva todo, y se derrama por todas las naciones entre las almas santas, formando amigos de Dios y profetas." (Sap. 7:24-27).

Como puede apreciarse este texto se refiere a la divina sabiduría. Tradicionalmente se ha juzgado que estos textos se han aplicado a María por simple acomodación literaria. Sin embargo, si se examina el trasfondo teológico y la tradición hebrea, se encuentra que la conexión entre el atributo y María, a menudo, va más allá de la mera acomodación literaria.

En este caso específico, la sabiduría está íntimamente ligada al papel de consejero real. Papel que según la tradición hebrea se reserva para la reina madre. Habiendo el Concilio de Efeso proclamado el derecho de María al título de Madre de Dios, este papel de consejera le pertene-

ce por derecho propio. Como se ve el símbolo va más allá de una alusión a la pureza de María; resalta también su función de Reina Madre, Consejera. Cabe observar lo apropiado de la última frase del pasaje, "y se derrama por todas las naciones entre las almas santas, formando amigos de Dios y profetas.", con el propósito didáctico que este tipo de imágenes tuvo en la época de la Conquista y Evangelización de la Nueva España.

En tercer lugar se encuentra la imagen de una fuente con su correspondiente cartela y en ella la inscripción: "Fons ortorum" (Fuente de huertos). Este símbolo está inspirado en el siguiente pasaje: "Fuente de huertos, pozo de aguas vivas, que corre del Líbano." (Cant. de los Cant. 4:15)

Como se ha señalado anteriormente, el Cantar de los Cantares ha sido fuente de inspiración para muchos de los símbolos representados en esta obra. Esto no es de extrañar, pues el Cantar de los Cantares se considera como una de las más preciadas joyas de la literatura bíblica. Se tiene éste como una alegoría que celebra la unión de Dios con su pueblo; Dios representado por el esposo, tierno y solícito; el pueblo encarnado en la bella Sulamita. Una de las características más hermosas de este escrito, es el hecho de que en las alabanzas que el esposo dirige a la esposa se utilizan como metáforas imágenes de la topografía de Palestina; quedando así plenamente identificada la

esposa como la tierra prometida, el pueblo escogido, la cristiandad, la Iglesia.

En el caso específico de la fuente de huertos como símbolo, es conveniente recordar que ésto está dirigido a la esposa, como señal de admiración y reconocimiento de sus méritos. Siendo Palestina una tierra extremadamente árida, se considera sumamente afortunado el que posee un huerto que cuenta con su propia fuente; más aún el que posee varios de ellos. No deja el pasaje, también, de hacer alusión a los frutos de redención logrados a través de la intercesión de María.

En cuarto lugar se encuentra una espiga de lirios florecida con la cartela correspondiente y en ella la inscripción, "Virga Jese Floruit" (Floreció la vara de Jesé). Este símbolo está inspirado en el siguiente pasaje: "He aquí el día, he aquí que viene; ha salido la mañana, floreció la vara de Jesé. (Ezech. 7:10). Este pasaje sirve de conexión con la descendencia de donde a su vez nace María. Al presentarla como la flor de esta descendencia se señala que en ella, y a través de ella, se cumplen las profecías mesiánicas dadas a la casa de David. Estas profecías se remontan al Génesis 3:15, la mujer que aplastará la cabeza de la serpiente; se continúa entre los antecesores de David, Isaac, Judá, Jesé y por sus descendientes. En términos generales la profecía se relaciona con la justicia, de la

cual es símbolo la vara, y el Mesías que impartirá tal justicia.

En quinto lugar se encuentra una torre almenada y a su lado la inscripción, "Turris David cum propugnaculis" (Torre de David con baluartes) Este símbolo se inspira en el siguiente pasaje: "Tu cuello, como la torre de David con baluartes" (Cant. de los Cant. 4:4) Con este símbolo se encuentra una doble alusión, por un lado se conecta a la Virgen con la casa de David, aplicándose todo lo que en el anterior símbolo se ha descrito; por otro lado, es una alabanza más que el esposo dirige a la esposa, y en este caso se aplica lo discutido en el símbolo de la fuente.

En último lugar, en este lado de la composición se encuentra la figura del sol con su correspondiente inscripción, "Electa ut sol" (Escogida como el sol, o como aparece en las más recientes traducciones, resplandeciente como el sol). Este símbolo también es tomado del Cantar de los Cantares 6:9. Como tal comparte la explicación dada a los pasajes tomados de este libro.

Flanqueando la parte derecha y comenzando por la parte inferior se encuentra la figura de un huerto cercado con su correspondiente inscripción, "Ortus conclusus" (Huerto cerrado). Al igual que los otros pasajes del Cantar de los Cantares son imágenes que alaban la pureza de la esposa.

En segundo lugar una planta de lirios con su inscripción,

"Sicut liliū inter spinas" (Como lirio entre espinas) (Cant. de Cant. 2:2) Este pasaje alaba la singularidad de la esposa, por ende de María. En tercer lugar un pozo con la inscripción "Puteus acuarum viventium" (Pozo de aguas vivas) (Cant. de Cant. 4:15).

En quinto lugar una planta de rosas con la inscripción, "Plantatio rosae" (Planta de rosas) Este símbolo está inspirado en Eccles. 24:18, que lee así: "Extendí mis ramos como una palma de Cades, y como el rosal plantado en Jericó ". El capítulo completo constituye una alabanza a la divina sabiduría por lo cual se explica al igual que el espejo sin mancha.

En sexto lugar se encuentra una puerta cerrada con la inscripción, "Porta coeli" (Puerta del cielo) Gen. 28:17. "Y tuvo miedo y dijo: Cuán terrible es este lugar. No es otra cosa que casa de Dios, y puerta del cielo." Este pasaje se refiere a las visiones celestiales que tuvo Jacob. Con él se alude al poder de intercesión de María. Cabe señalar que de estas mismas visiones de Jacob se han tomado otros símbolos, que aunque no están presentes en esta obra, suelen aparecer en este tipo de composición y tienen el mismo significado; ejemplo de ello es la escalera.

En séptimo lugar el símbolo de la luna con la inscripción, "Pulchra ut luna" (Hermosa como la luna) Cant. de Cant. 6:9. Este pasaje alaba la hermosura de la Virgen.

En último lugar el símbolo de la estrella con su inscripción, "Stella maris" (Estrella del mar) tomada de un antiguo himno litúrgico.

La estrella ha estado siempre asociada a la iconografía mariana. Esta asociación se remonta a la profecía de Balaam en el Antiguo Testamento: "La veo, pero no ahora; la contemplo pero no de cerca. Alzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro", (Números, XXIV:17.) Todos los autores dan a esta profecía un alcance y significado mesiánicos. Los hebreos llaman al Mesías Hijo de la Estrella, aludiendo a este pasaje de las Escrituras.⁷

El nebuloso fulgor de esta estrella profética quedó impreso en una de las primeras representaciones conocidas de María; se halla en las catacumbas de Domitilla, y data de fines del siglo II o principios del III. Esta estrella en ocasiones se torna en una pequeña cruz sobre la frente. Deriva al parecer, de la costumbre de los primeros cristianos, especialmente en Siria y Alejandría de llevar la cruz en la frente; esto a su vez tiene su origen en la antigua costumbre judía de llevar el signo de los verdaderos creyentes sobre la frente. En ocasiones la elaboración decorativa de esta cruz la puede convertir en estrella. Desde su aparición y a partir de este momento, ya esta brillante estrella nunca más desaparece de la icono-

graffa mariana.

Los Santos Padres se inspiran en esta imagen bñolica y cantan a Marfa. El famoso abad de Fulda Hrabanus Maurus, 856, dice que el nombre de Marfa significa "Estrella del Mar", porque puso en el mundo, sumergido en las tinieblas, a Jesds, la verdadera luz. San Bernardo elabora sobre esta metáfora y dice: "La comparación de Marfa con una estrella no puede ser más adecuada; porque así como la estrella despide su rayo de luz sin corrupción de sí misma, así sin lesión suya, dió a luz la Virgen a su Hijo. Ni el rayo disminuye a la estrella su claridad, ni el Hijo disminuyó a la Virgen su integridad. Marfa es, pues, la ilustre estrella que se levantó de Jacob, cuya luz se difunde por todo el orbe; cuyo resplandor brilla en el cielo, penetra en los abismos e ilumina también la tierra, y, comunicando su ardor más bien a las almas que a los cuerpos, fomenta en ellas las virtudes y consume los vicios. Es, realmente, la esclarecida y singular estrella que era menester se levantara sobre este dilatado y profundo piélago, para brillar con sus méritos y difundir la luz de sus ejemplos?"^{*8}

La liturgia también se hizo eco a este suave nombre. Ella saluda a la Virgen como Estrella del Mar, y la piedad popular como Estrella de la Mañana. Así alimentada por la profecía y la mística, la estrella no se ha desvanecido nunca de las proximidades de Marfa.

NOTAS Y REFERENCIAS

- *1. La restauración de 1964, según la ficha a este efecto consistió en : " Se desinfectó la madera, se consolidó con cera-resina (copal), se eliminó el repinte que era total, se resanó y reintegró color con acuarela". No obstante, la misma restauradora, senora Rosa Diez expresó la necesidad de someter la obra a nueva restauración; ya que la anterior fue sólo parcial y lo único que se limpió fueron las partes principales de la figura, rostro y manos y algunas partes del fondo.
2. Trens, Manuel. Op. Cit. pp. 149-164.
- *3. Toussaint, Manuel. Op. Cit. p Luis Mac Gregor y Tovar de Teresa también ofrecen datos respecto al origen y función de esta obra. Ver Mac Gregor, Luis. Actopan, México: I.N.A.H., 1955, p. 191. Y Tovar de Teresa, Guillermo. Pintura y escultura del renacimiento en México, México: I.N.A.H., 1979, p. 444.
- *4. Datos provistos por la restauradora Rosita Diez.
5. Trens, Manuel, Op. Cit. p. 149.
- *6. Ellis. Peter. The Men and Message of The Old Testament . Minn: The Liturgical Press, 1963. pp.382- 391. Las exégesis de los pasajes del Antiguo Testamento estan tomadas de este libro.
7. Trens, Manuel. Op. Cit.,pp. 578- 580.
- *8. Según citada por Trens. Op.Cit. p.579.

Ficha y figura D8.

1. Benedicta de Yuriria.
2. Temple y óleo sobre tabla.
3. Atribuida a Francisco de Morales, último tercio del s. XVI, mexicana.
4. 2.45 x 1.83 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.



1. Benedicta de Yuriria.
2. Temple y óleo sobre tabla.
3. Atribuida a Francisco de Morales, último tercio del s. XVI, mexicana.
4. 2.45 x 1.83 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
6. La obra se muestra en muy buen estado de conservación, lo que hace sospechar que ha sido restaurada recientemente. Se tiene noticia de que antes de ser transportada al Museo Nacional de Tepotzotlán fue restaurada por el señor Pedro Preux. Esto debió ocurrir cerca de la época de la apertura del Museo en el 1964. Inclusive se ha comentado que la figura de la Virgen tenía dos manos izquierdas, dato imposible de corroborar sin un examen técnico minucioso.
7. La obra perteneció al convento agustiniano de Yuririapúndaro. Tovar de Teresa opina que formó parte del retablo mayor de la iglesia de dicho convento. Está realizada sobre temple sobre tela pegada a la tabla. Las alas de los ángeles y sus vestimentas están tratadas al óleo. Estos dan la impresión de que fueron repintados posteriormente. La obra mide 2.45x 1.83 m. La figura de la Virgen se puede considerar de tama-

ño natural. Los grupos de ángeles y querubines en una segunda escala un tanto menor que la anterior. Se utilizó una tercera escala de tamaño para los atributos, exceptuando la escala de Jacob, que está en la misma escala que los ángeles. A pesar de su gran tamaño la obra no logra el mismo impacto que la Benedicta de Actopan. Esto se debe a que la figura central es mucho más esbelta que la de Actopan.

A excepción de las alas y los ropajes de los ángeles, la obra presenta una pincelada suave y uniforme. Como se ha señalado antes, el dibujo de la figura central, de gran belleza y delicadeza, contrasta con el de los ángeles y atributos que es tosco e inexacto.

La superficie en la mayor parte de la obra es tersa y pulida. Lo que parece ser repintes al óleo presentan una superficie áspera.

Los contrastes de luz y sombra son tenues. La iluminación de la obra se podría catalogar de natural. La función principal de la luz y la sombra se restringe a señalar los contornos y los volúmenes. La figura central recibe luz de una fuente lumínica situada en un ángulo algo cargado a la izquierda. No obstante, los ángeles y los atributos reciben la luz del rompimiento de gloria. Este, a su vez, sirve de fondo donde resalta la figura de la Virgen. La relación de ésta con el fondo constituye el contraste más fuerte

de luz y sombra en la obra. Esto hace que la figura de la Virgen se destaque. Estos delicados contrastes dan a la obra una sensación de serenidad. No todo el tratamiento de la luz es consistente ya que algunas figuras reciben luz de fuentes diversas. Ejemplo de ello, los grupos de ángeles en la parte superior de la obra.

Los colores en la obra son los tradicionales para este tipo de representación. El azul oscuro del manto de la Virgen contrasta con el pálido rojo de su túnica y el fuerte amarillo del fondo. Los colores sí corresponden a los del mundo real. Por lo general las áreas coloreadas son más tenues que las líneas de contorno que las demarcan, la obra presenta buena integración cromática basada en colores primarios repetidos a lo largo de todos los elementos de la composición. Tovar de Teresa afirma que la obra "Tiene un colorido espléndido, el fondo ocre, pero de un tono que sugiere a lo dorado." ² Precisamente este fondo dorado brillante es uno de los elementos de color que desentonan con el resto de la composición; en la cual los colores son firmes pero no brillantes.

Mientras la figura de la Virgen está perfectamente dibujada y bien proporcionada, las otras figuras, especialmente los ángeles en la parte superior están distorsionados y en posiciones imposibles de conseguir en la figura

humana. Estas figuras ofrecen un intento de escorzo. A Tovar de Teresa la posición de esta pierna le resulta inefable y divertida. No hay que negar que en realidad lo es. Al parecer algunas de estas distorsiones obedecen a la intención de lograr balance rítmico entre los diferentes elementos de la obra. Esto es más notable en el ángel de la parte superior derecha, cuyas piernas crean este tipo de ritmo, pero para lo cual ha sido necesario distorsionar sus piernas.

Las líneas son cerradas, generalmente más oscuras que el contorno que limitan. Esto produce la ilusión de volumen. Las líneas tienden a ser largas, suaves, finas y redondeadas; lo cual da a la obra una impresión de suavidad delicadeza y dulzura. Aun los errores en el dibujo dan la sensación de primitivismo ingenuo.

La ilusión de profundidad es lograda mediante la superposición de figuras. La combinación de áreas claras y contornos oscurecidos contribuyen a la ilusión de profundidad.

La composición está lograda a base de balance asimétrico tanto de color como de líneas y volúmenes.

Esta obra representa una interesante evolución en el tema de la Tota Pulchra, en lo que a la Nueva España

concierne. Los atributos o símbolos aparecen ya sin las consabidas cartelas y dispuestos en forma muy original.

La obra se divide en dos planos. En la parte inferior y dispuestos en forma de paisaje con gran naturalidad aparecen los siguientes símbolos: la fuente, el árbol de olivo, el cedro, el árbol representativo de la vara de Jesé, el huerto cerrado, el pozo, la palmera, la Ciudad de Dios, el rosal y plantas de lirio. Flanqueando la imagen central de la Virgen, cuatro grupos de ángeles portando los otros símbolos. La Virgen en el centro de la composición aparece completamente sola en la manera tradicional de la mujer apocalíptica. Sin embargo, y a diferencia de ésta, su cabello suelto cubre sus hombros. Su cabeza coronada de rosas rojas y blancas, símbolo de la pureza y el amor, se ve además adornada por una serie de pequeños rayos delgados rematados con una estrella. Este tocado añade una nota de ingenuidad y dulzura a la figura, reminiscente de las hermosas y delicadas mujeres flamencas.

El hecho de presentarla en esta forma y sin la figura del Padre y la consabida cartela "Tota Pulchra est...", se puede tomar como un indicio de que la doctrina de la Inmaculada Concepción ya se está desligando de su ambiente de discusión teológica y comienza a brillar por sus propios méritos. Bien merece, pues el título de Purísima o Inmaculada Concepción.

Al igual que la Benedita de Actopan esta obra formó parte de un retablo; lo que señala su función como imagen de culto.

Toussaint afirma: "En el viejo convento agustiniano de Yuririapúndaro existe una interesante tabla con una imagen que representa la Concepción en la forma habitual de la Mujer del Apocalipsis. Todos los atributos de María se ven alrededor de la figura. Este cuadro me parece que debe ser considerado como un colonial de mediados del siglo XVI.³ Para Tovar de Teresa la obra pertenece a la octava década del siglo XVI.⁴ Es muy probable que así sea.

Tovar de Teresa atribuye la obra a Francisco de Morales. Como se verá a continuación las evidencias que él presenta, a pesar de no ser concluyentes hacen posible esta atribución con cierto grado de probabilidad. "Existe en el Archivo General de Notarías un documento de sumo interés para la historia del arte en México, relacionado con Francisco de Morales; se trata del contrato de conclusión del retablo mayor de la iglesia de Yuririapúndaro que hace Nuño de Gómez, pintor de la ciudad de México con Francisco de Morales, pintor y dorador, y Juan Rodríguez, escultor, en 1576. Dice Nuño Gómez: 'me he ofrecido a fenecer el dicho retablo por menos del precio que los dichos Juan

Rodríguez y Francisco de Morales se obligaron a hacer.' De esta cita obtenemos un dato interesantísimo, pues existe una pintura y un relieve procedentes del retablo primitivo de la iglesia de Yuririapúndaro. La pintura representa una Purísima Concepción... Gracias al documento citado podemos sugerir que el autor de esta tabla es Francisco de Morales o Muñoz Gómez; me inclino a pensar que fuera el primero, pues Gómez concluyó un retablo que fue concertado y ejecutado por la pareja de artistas mencionados, y aunque sólo sea un atrevimiento de mi parte, consideramos esta tabla como obra de Morales.⁵"

1. Tovar de Teresa, Guillermo. Pintura y escultura del renacimiento en México. México: I.F.A.H., 1979. p. 443.
2. Ibid., p. 443.
3. Toussaint, Manuel. Pintura colonial en México. México: Imprenta Universitaria, 1965. p. 25.
4. Tovar de Teresa, Guillermo. Op. Cit., p. 443.
5. Ibid., p. 443

1. Nuestra Señora del Rosario.
2. Talla en piedra policromada.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
4. 1.70m.
5. Portada de la Iglesia de la Candelaria, México D.F.



Fig.

1. Nuestra Señora del Rosario.
2. Talla en piedra policromada.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
4. 1.70m.
5. Portada de la Iglesia de la Candelaria, México D.F.
6. Los frailes dominicos no saben de dónde proviene; la encontraron en un sótano por lo cual está algo maltratada y le falta la mano derecha.
7. Esta Virgen labrada en piedra estuvo probablemente policromada. Mide cerca de 1.70 m y se encontraba en el claustro del convento de Nuestra Señora de la Presentación situado en la parte antigua de Tacubaya; en 1970 fue de nuevo colocada en la fachada, su lugar de origen.

El convento y su iglesia fueron construidos entre 1577 y 1599. Es posible que la escultura formara parte del pórtico. Si se le conoce con el nombre de Nuestra Señora del Rosario, se debe seguramente a la devoción de la Orden Dominica al rosario, pues se podría llamar también Nuestra Señora de la Presentación, según el nombre del convento.

La virgen, de una dignidad imponente, recuerda una matrona romana por su actitud general y por la manera como el manto está colocado sobre la cabeza; sobre la cadera apenas señalada, sostiene al niño con el brazo izquierdo; el drapeado del manto forma bajo el brazo derecho, grandes pliegues horizontales que se juntan en forma vertical bajo el niño. El amplio manto se

halla recogido a los pies de la Virgen en vigorosos pliegues; el drapeado a lo ancho, el novimiento de la cadera y el canon general bastante recogido hacen pensar en ciertas Virgenes bor-goñonas.

El Niño aparece lleno de vida, un poco inclinado hacia atrás, los cabellos ondulados como los de la Virgen, mirando hacia arriba mientras la Virgen mira hacia abajo; su pierna derecha está levemente replegada sobre el seno de la madre; viste una túnica, cosa bastante curiosa en un niño Jesús de estilo renacentista. Su actitud general recuerda la de la Virgen de Santa María de Campos, en España.

La escultura fue tallada con seguridad en la Nueva España ya que es de piedra y por consiguiente, difícil de transportar y ya que la forma de los rizos denota cierta influencia indígena aunque el artista pudo haber sido formado en Europa. Esta obra renacentista puede fecharse hacia fines del siglo XVI, cuando se terminó la construcción del convento.^{*1}

*1. Ficha tomada del catálogo de Aline Ussel. Op. Cit. p.68.

Ficha y figura D10.

1. Santa María del Populo.
2. Oleo sobre tela.
3. Anónimo, mediados del s. XVI, italiana.
4. Aprox. 1x.50 m.
5. Templo de la Profesa, México, D. F.



1. Santa María del Populo.
2. Oleo sobre tela.
3. Anónimo, mediados del s. XVI, italiana.
4. Aprox. 1x.50 m.
5. Templo de la Profesa, México, D. F.
6. La obra se encuentra en buen estado de conservación. No obstante muestra embolsamientos en la parte superior izquierda, en lo que parece ser una anadidura en el lienzo. El P. de Florencia refiriéndose a esta obra senala: "A la imagen romana se le anadió la de San Lucas, que está con el pincel en la mano con ademán de pintarla." ¹ Efectivamente en el artículo sobre la Profesa publicado en la revista "Monografías de arte sacro" se dice a este respecto: "Hemos de advertir que el cuadro ha quedado inscrito dentro de una composición más vasta, pues en el siglo XVII el pintor Juan Correa le anadió ² la figura de San Lucas en el momento de pintar a la Virgen."

Es por lo tanto evidente que se trata aquí de una obra compuesta; el original del siglo XVI y la parte añadida del siglo XVII. Como se señalará más adelante, la obra original muestra evidencias de haber sido retocada posteriormente. Es de suponer que esto ocurrió cuando fue incluida en la obra mayor.

7.

Con respecto a la colocación original de la obra el P. de Florencia refiere que: " se colocó en la Iglesia, primero en la antigua, que estaba en donde hoy está la iglesia de San Gregorio, y era un jacal de paja, como en la nueva de bóveda, que se dedicó el año de 1603. Se colocó acompañada de cincuenta reliquias de Santos, que cupieron a esta Provincia de docientas y cincuenta, que la Santidad de Gregorio XIII, concedió para las Indias Orientales, y Occidentales el año de 1574."³ El P. de Florencia no señala la ubicación de la obra ni en la iglesia pajiza ni en la nueva iglesia. Pérez de Rivas señala la colocación exacta en la nueva iglesia, cuando refiere: "En un altar colateral se puso una muy devota imagen de la Virgen Santísima que para ésta Casa Profesa, N.P. General había enviado de Roma."⁴

Esta ubicación se debió mantener hasta los días del P. Francisco de Florencia; pues en su obra él señala que: "Ecy esta Sagrada Imagen de Santa María la Mayor esta en el segundo cuerpo del Altar de nuestra Señora de Guadalupe, que está en el cruzero de nuestra Iglesia."⁵

Posteriormente se trasladó, según noticias que ofrece el P. Lazcano: "Colocó así mismo el P. Oviedo, en lugar eminente del retablo que fabricó para San Francisco de Regis, la antigua, admirable imagen de Santa María la Mayor."⁶

La historia de la imagen después de la expulsión de los Jesuitas (1767) está contenida en la larga inscripción que hoy muestra la obra en su parte inferior.

Por ser considerada de gran interés se transcribirá íntegra esta inscripción. Dice como sigue: "En el Zodiaco Mariano part. 2 Cap. 894 se hace mención de esta Soberana Imagen, y de sus prodigios, que se refieren con su origen y señales que concuerdan y coinciden. Habiendo concedido Su Santidad Pío V por una especialísima gracia a San Francisco de Borja, nuestro General de la Sagrada Compañía de Jesús, de llevar a su aposento a la respetabilísima imagen que se venera en Santa María la Mayor de Roma pintada por San Lucas, para sacar copias suyas de varias que mandó pintar el So. Sagrado General. Destinó cuatro para los cuatro primeros colegios de la Ima. Compañía fundadas por él mismo en esta América Septentrional, de las cuales éste cupo al Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo como en el libro se refiere, se colocó en dicha Iglesia.

Extinguida después la Sagrada Compañía de Jesús, en 1767, se donó con el altar en que se hallaba al curato de San Bartolomé Naucalpan y teniendo al cabo de muchos años noticia que allí se veneraba Nuestra Congregación, que con singular culto y devoción venera a Nuestra Señora llamada de las Nieves como que es la Patrona de su erección ha reconocido, solicitó adquirir esta estimable

imagen proponiendo al cura Don José Lavandero permu-
társela por otra cualesquiera pintura que escogiera de
las muchas exelentísimas que hay en Nuestro Oratorio.
Lo que aceptado por dicho párroco, escogiendo una del
nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en tabla se bajó
ésta a Nuestro Oratorio por los indios de dicha feligre-
sía, en el año de 1812. Oratorio de San Felipe Neri de
México. Julio 2, 1822. José Ignacio Marfa Unsain.⁷"

Es muy probable que para el tiempo en que se hizo
esta inscripción también se retocara la obra. Como se
ha señalado antes, ésta se encuentra en buen estado de
conservación, y no se tiene noticias de restauración
reciente.

La obra, como se contempla en su estado actual
mide 2 x 1.13m. El cuadro original ocupa aproximadamen-
te una cuarta parte de la superficie de la obra actual;
por lo tanto mide aproximadamente 1x.50m. Existe cierta
disparidad en cuanto a las proporciones de las figuras
en la obra. Tanto la figura del Niño como la de San Lu-
cas presentan desproporción en la relación de las pier-
nas con el resto del cuerpo; éstas están exageradamente
alargadas.

Tanto la obra original como la añadida a fi-

nes del siglo XVII fueron pintadas al óleo. Es apreciable la diferencia en brillantez entre la figura de la Virgen y el resto de la composición. Este hecho parece indicar que la figura original del Niño fue repintada cuando el cuadro original fue incluido en el lienzo mayor donde hoy en día se aprecia. Lo mismo se puede decir de las manos de la Virgen, que guardan gran semejanza, tanto en estilo como en tratamiento plástico con el resto de la figuras incluidas en la obra.

A pesar de que la inclusión de la obra original en el lienzo mayor ha sido realizada en forma competente, y pese al hecho de que aparentemente la obra original fue retocada a fin de que armonizara con la nueva composición, la diferencia de la técnica utilizada en una y otra obra es evidente. Estas diferencias se señalarán oportunamente a través del análisis formal de la obra.

Ya se ha señalado la diferencia en brillantez entre la superficie que ocupa la figura de la Virgen y el resto de la composición. No sería del todo descabellado suponer que la superficie, opaca, de la Virgen correspondiera a la superficie original y toda la otra parte, más brillante, perteneciera a lo añadido en el siglo XVII.

La obra está realizada alrededor de tres puntos

lumínicos que sirven para realizar las figuras en la composición. El punto lumínico principal lo constituye el Niño. Los contrastes de luz y sombra son marcados y dramáticos. No obstante se puede apreciar la diferencia en el tratamiento de luz y sombra en la obra original y el resto de la composición. En la primera los contrastes de luz y sombra son tenues y la iluminación es pareja. Por el contrario en la nueva composición éstos son fuertes y marcados.

También en el uso de colores la diferencia entre la obra original y la posterior es notable. A juzgar por los colores empleados en la figura de la Virgen, la obra original fue concebida en colores fuertes pero no brillantes. El manto de la Virgen es azul oscuro con borde dorado y la cruz sobre su frente, lo mismo que la estrella sobre el hombro izquierdo. La túnica es rojo claro. Los nimbos de ambas figuras son también dorados, redondos y compactos, lo que contrasta con el nimbo de San Lucas que es apenas una línea dorada. El fondo del cuadro original parece haber sido retocado ya que presenta un color azul gris y un resplandor amarillo dorado esfumado. El Niño con túnica dorado claro, y un libro azul en los brazos. El color rosado claro de las encarnaciones del Niño contrasta con el rostro de color aceitunado de la Virgen. San Lucas viste túnica anaran-

jada y un manto violáceo. El piso de la habitación café y las paredes de gris oscuro.

La obra incluye tres figuras: la Virgen, el Niño y San Lucas en actitud de pintar el cuadro donde se encuentran las dos figuras antes mencionadas. Ya se ha señalado la diferencia entre la figura de la Virgen y las otras dos figuras en la composición. Si se compara ésta con la figura del icono original de Santa María la Mayor en Roma se podrá encontrar la gran semejanza que existe entre ambas. Aun el detalle de distorsión en la parte inferior del área izquierda correspondiente a la boca y la nariz, que se han señalado anteriormente, corresponden al icono original. Aparte de ciertas diferencias en el tratamiento de los ojos, del manto y de las manos, se podría decir que la imagen de la Virgen es una fiel reproducción de la obra de la cual es copia. No se puede decir lo mismo de la figura del Niño, pues éste difiere marcadamente del icono original.

En la obra predominan las líneas cerradas y delicadas. Su función principal es la de describir superficies y contornos, no obstante, algunas de ellas son difusas y abiertas haciendo palpable la diferencia en tratamiento en las partes componentes de la obra.

La obra combina las técnicas de perspectiva

lineal y aérea para dar la ilusión de espacio. De nuevo es evidente el tratamiento de la perspectiva diferente en la obra original y la parte añadida. En la primera se ofrece una visión frontal y una ilusión de espacio de poca profundidad. En la segunda el espacio está compuesto con una orientación diagonal, creando así la ilusión de un espacio interior de mayor profundidad. Es aparente que tanto el Niño como las manos de la Virgen de la obra original fueron repintadas de acuerdo al nuevo esquema de perspectiva. Este hecho a pesar de poder juzgarse lamentable, por esconder esa parte de la obra original, por otro lado ha permitido mayor integración a la composición total.

Desde el punto de vista de la composición, la obra es interesante, ya que presenta una composición dentro de otra. No obstante ésto se ha logrado con bastante armonía.

La obra está compuesta siguiendo un esquema en cruz, que divide el lienzo en cuatro partes. Dos de ellas están ocupadas por figuras y dos por espacios. Estas áreas han sido hábilmente balanceadas mediante contraste de luz y sombra. Comenzando por la parte superior derecha se alternan fondos claros con figuras oscuras en secuencia, lo que da ritmo y armonía.

La parte inferior de la obra actual está ocupada por una larga inscripción.

Sobre ésta y en la parte inferior izquierda se lee la firma del artista: Correa J..

La obra representa al Apóstol San Lucas en actitud de pintar el retrato de la Virgen. Este tipo de representación pertenece a una época posterior al siglo bajo estudio en este trabajo, por consiguiente se discutirá sólo el tema alusivo a la obra original del siglo XVI.

Este tipo de representación pertenece a la advocación de Santa María de la Nieves, a pesar de que también se le conoce por los títulos de Santa María Mayor y la Virgen del Populo.

El título para esta obra de Santa María del Populo surgió según el P. de Florencia debido a una equivocación en torno a una de las cuatro imágenes originales que fueron enviadas a la Nueva España. Al señalar los Colegios a que estas obras fueron destinadas indica que: " el del Espiritu Santo de la Puebla: a la cual allí llaman Nuestra Señora del Populo, creyendo, que la del Populo es la misma, que la de Santa María la Mayor, siendo así, que son dos imágenes distintas: aunque se dice, y hay tradición, que también la del Populo es pincel de

S. Lucas; pero son dos de diverso traje, y postura, colocadas en Roma en dos distintas iglesias muy distintas una de la otra." ⁸ Es por lo tanto evidente que el título de esta obra debe ser Santa María de las Nieves o Santa María la Mayor.

1. De Florencia, Francisco. S.J. Zodiaco mariano. Op. Cit. p. 97.
2. Ponce, Manuel. Dir. "La iglesia de San Felipe Neri de la ciudad de México y su pinacoteca", Monografías de arte sacro. México: Litógrafos Unidos S. A., agosto 1978, No. 1 p. 8.
3. De Florencia, Francisco. Op. Cit. pp. 96,97.
4. Pérez de Rivas, Andrés. Crónicas e Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España. México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896, Vol. 2, p. 240.
5. De Florencia, Francisco. Op. Cit. p. 97.
6. Lazcano, Francisco Xavier, P. Vida ejemplar y heroicas virtudes del venerable Padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús. México: Imprenta del Real y Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1760. p. 339.
- *7. Inscripción transcrita según la ofrecen Austrey Masa, Lorena; Earen Christianson, Vesca y Ma. Del Carmen Pérez Lizaur, en su tesis La Profesa en tiempo de los Jesuitas. "Estudio Histórico y Artístico". México: Universidad Iberoamericana, 1973, pp. 435, 436.
8. De Florencia, F. Op. Cit. p. 96.



1. Virgen de Belén.
2. Temple y óleo sobre tela.
3. Atribuida a Bernardo Bitti, finales del s. XVI.
4. .84x 1.22 m.
5. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.
6. La obra se encuentra en muy buen estado de conservación. Esta fue restaurada en época reciente. Consistió la restauración en limpieza total y eliminación de los repintes.
7. Al parecer la obra perteneció al Seminario o Colegio de Tepotzotlán, pues no hay datos de su entrada al Museo.

Está realizada al temple y óleo sobre bastimento de bramante casetonado, mide .84 x 1.22 m. El fondo de la obra está tratado al temple, las figuras y otros detalles al óleo. No obstante presenta una magnífica integración de ambas técnicas. Las encarnaciones están tratadas a base de veladuras grisáceas de gran efectividad y delicadeza. Es difícil determinar si las superficies que se aprecian hoy en día son las originales. No obstante y después de la limpieza la obra presenta una superficie tersa y un acabado pulido.

El uso de luz y sombra, a pesar de ser muy tenue, es de gran efectividad y consistencia. La iluminación proviene de tres focos claramente establecidos. Una luz frontal y dos diagonales forman los efectos lumínicos de la obra. A diferencia de otras pinturas del siglo XVI, el halo lumínico que circunda la cabeza de la Virgen, proyecta luz sobre los otros elementos en la composición.

Los colores de la obra son los tradicionales para este tema: azul, rojo, verde y amarillo son los colores principales. No obstante éstos están hábilmente matizados ofreciendo una riqueza de colorido reminiscente de las obras flamencas.

La obra presenta las figuras de San Juan Bautista Niño, el Niño Jesús y la Virgen. Estas están concebidas con gran dulzura, delicadeza y precisión.

En la obra predominan las líneas cerradas; no obstante fuertes líneas diagonales formadas por la cama en que duerme el Niño y la sábana que cubre la cama. Las líneas son de suma delicadeza ligeramente curvas, contrastan con las fuertes diagonales en la base de la composición.

La ilusión de espacio está creada a base de superposición de planos y gradación de tonalidades. La obra denota un intento de representar un espacio atmosférico,

lo que hace sospechar que sea una obra de fines del XVI o quizá posterior.

La obra está construida en base a una fuerte diagonal que señala el vértice del cubo que es la habitación. La figura de la Virgen colocada en el eje vertical de la composición se convierte así en la figura central. El resplandor que emana de la figura de la Virgen inunda la habitación y hace menos obvia la composición en forma de cubo sesgado. La relación entre la figura del San Juanito, dispuesta verticalmente forma ángulo, y acentúa la figura diagonal del Niño Dios en la cama. Esta composición difiere significativamente de las encontradas en la pintura de la Nueva España en su época temprana. Esto sugiere una de dos cosas, o es de procedencia extranjera o es de tiempo avanzado ya en la colonia.

La obra presenta a la Virgen vestida de túnica rosa y manto azul, corona adornada con joyas preciosas, las manos juntas en actitud de oración; contempla al Niño dormido recostado sobre su brazo derecho, el que apoya en una almohada blanca decorada con cenefa bordada. Una sábana blanca cubre la cama y una manta de color verde, forrada en rojo y con cenefa dorada cubre la parte inferior de su cuerpo. Un velo transparente le cubre la parte superior y una aureola sutil le circunda la cabeza. San Juan niño

contempla la escena con el dedo índice de la mano derecha se toca los labios en señal de silencio; en la mano izquierda sostiene una vara que termina en cruz de donde pende una banda angosta de color blanco que lleva una inscripción que dice: "Ecce Agnus Dei, ecce qui to ..." (He aquí el Cordero de Dios, quien quita los pecados del mundo.)

Esta inscripción da la clave a lo que de contrario parecería una dulce y tierna escena familiar en la que la Virgen contempla al Niño dormido. No obstante la introducción del elemento indicativo del sacrificio de Cristo, simbolizado místicamente por el cordero, identifica la escena como uno de los misterios dolorosos. La contemplación, en forma anticipada, de la misión y sacrificio de Cristo de parte de la Virgen, es uno de los temas nacidos de la devoción popular en torno a los misterios marianos. Este fue un tema introducido a la pintura por el pintor flamenco Adrian Isenbrant y de gran popularidad en el siglo XVI. Otro elemento de origen flamenco es la distancia psicológica entre la Madre y el Niño, Ella serena e impávida, cuida del Niño con la solemnidad de una sacerdotisa.

Es difícil, sin información precisa al respecto determinar con certeza la función que tuvo la obra. No obstante tanto el tamaño de la obra como su tema parecen indicar que ésta fue concebida como imagen de devoción parti-

cular.

Como se ha indicado antes la obra al parecer pertenecía al Colegio de Tepotzotlán, pues ya estaba allí cuando se instaló el Museo. El señor George Messen, restaurador del Instituto Real del Patrimonio de Bélgica, atribuye el cuadro a discípulos de la escuela de Bitti. Su opinión es de consideración, pues anteriormente a su visita al Museo de Tepotzotlán estuvo ocupado en restaurar varios cuadros de este pintor.

De ser cierto lo anteriormente expuesto la obra es seguro fuese realizada en Perú y por discípulos de la escuela (seguidores) de el pintor Bernardo Bitti.

Ficha y figura D12.

1. Dolorosa Eucarística.
2. Talla en piedra, base de cruz atrial.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
4. 0.50 m X 0.40m.
5. Monasterio agustiniano de Acolman, Estado de México.



1. Dolorosa Eucarística.
2. Talla en piedra, base de cruz actual.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
4. 0.50 m X 0.40m.
5. Monasterio agustiniano de Acolman, Estado de México.
6. La base de la cruz, que es la obra que nos interesa, se encuentra mucho más deteriorada que la cruz en sí. Hay que recordar las frecuentes inundaciones en este sitio; las que posiblemente deterioraron la obra.
7. Esta Virgen está esculpida en bajorrelieve sobre una piedra de 0.50m, por 0.40 m.

El convento de Acolman fue fundado en 1539 por los agustinianos; se encuentra a unos treinta kilómetros al norte de la ciudad de México, muy cerca de las pirámides de Teotihuacan construidas sobre las ruinas de templos que se sucedieron en el curso de varias civilizaciones anteriores; la construcción del convento tuvo lugar entre 1540 y 1570 y es probable que la piedra gris de las losas provenga de allí. El monasterio es una obra de finura y elegancia, en particular la portada de estilo plateresco, que presenta analogías con la que comunica la catedral de Sevilla con la sacristía.

Frente a la entrada principal del monasterio existe una magnífica cruz de piedra que data de la mitad del siglo XVI; está trabajada al estilo renacentista y en la intersección de los dos brazos de la cruz, se ve una muy bella cabeza de Cris-

to con una iconografía que rara vez se encuentra en Europa: ciertas cruces de Calvario del norte de Inglaterra y de Irlanda, otras cruces medievales en Galicia, la del museo parroquial en Daroca, España. Por el contrario, en la Nueva España esas cruces se encuentran en numerosos claustros.

Al pie de la cruz de Acolman se encuentra el bajorrelieve de la Virgen que nos interesa. No es probable que el escultor de la cruz sea el mismo que realizó la portada; lo evidente, es que la Virgen no tiene ninguna semejanza de estilo ni con la cruz ni con la portada, ya que la imagen corresponde al llamado estilo "tequitqui" (Cf "Obras ejecutadas por los indígenas" en esta misma obra); de hecho es un relieve muy primitivo, no hay en él la calidad de las esculturas precolumbinas y, todavía menos de las europeas. La técnica es rápida y mediocre, el trabajo rudimentario y arcaico, sin embargo nos interesa sobre todo por su iconografía confusa, extraña y sin precedente. Se observan en ella una acumulación de símbolos: su rostro hace pensar en Nuestra Señora de los Dolores por el sufrimiento que expresa; esta idea está reforzada por la actitud de las manos toscas y cruzadas sobre el pecho. Por otra parte las reminiscencias idolátricas son obvias. Elizabeth Wilder Weissmann, llega a compararla con la cabeza de muerto que cuelga del cuello de la diosa Coatlicue del Museo Nacional de Antropología, la cual le parece superior. El círculo situado arriba de las manos, recuerda el disco de obsidiana (de hecho es un pecto-

ral) que se encuentra en el pecho de la mayoría de los ídolos. La iconografía cristiana nos hace ver allí una hostia, sobre todo porque bajo las manos hay un objeto parecido a una copa. Se encuentran, también, los atributos de la Inmaculada Concepción: una esfera terrestre a la derecha y a la izquierda una cabeza de dragón (algunos creen ver una cabeza de león).

Elizabeth Wilder dice, igualmente, que para ella no es más evidente que sea un mexicano quien haya esculpido esta Virgen, que un armenio o un choctov. Por mi parte, encuentro en ella una tradición local a pesar de la imperfección del trabajo y la iconografía.

Es difícil afirmar que sea contemporánea de la cruz; sin embargo, es posible que esta última haya sido confiada a un escultor español y la Virgen, a un indígena. La cooperación del español y del indígena en un mismo trabajo fue bastante frecuente; en este caso pudo haber sido esculpida entre 1540 y 1570.

Europea por los símbolos y el vestido, e indígena por la técnica llana que coincide con la técnica tradicional precolumbina, corresponde, como ya se dijo, al estilo tequitqui. El indígena que deseaba expresar su nueva fe no tenía por desgracia dominio suficiente de la técnica para manifestarla.

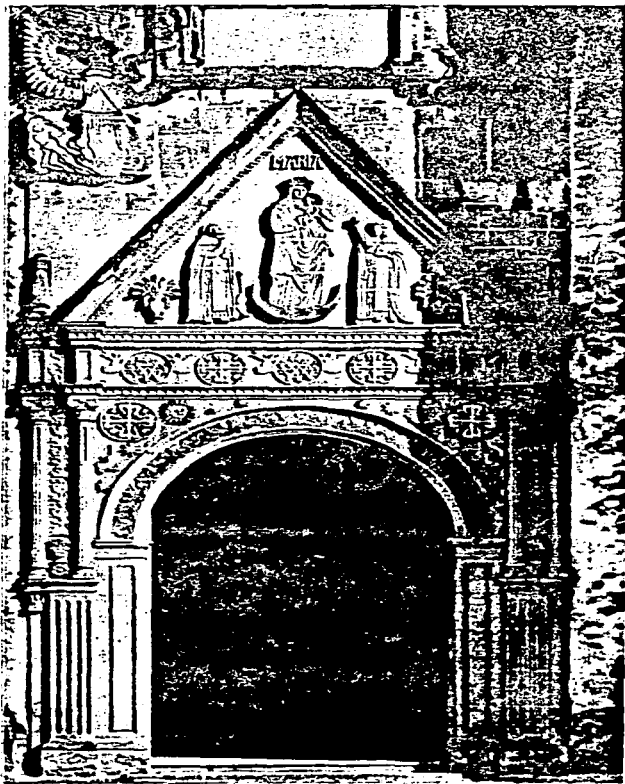
Ficha y Figura D13

1. Purísima de Yanbuitlán
2. Temple y óleo sobre tabla.
3. Atribuida a Andrés de la Concha, tercer cuarto del s. XVI.
Mexicana.
- 4.
5. Convento Dominicano de Yanbuitlán Oaxaca.



Ficha y figura D14.

1. Inmaculada Concepción. .
2. Alto relieve en piedra.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
4. Aprox. 4.50 m X
5. Típano en la portada del convento dominico de Tepoztlán, Morelos, México.



1. Inmaculada Concepción.
2. Alto relieve en piedra.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
4. Aprox. 4.50 m X
5. Tímpano en la portada del convento dominico de Tepoztlán, Morelos, México.
6. Buen estado de conservación.
7. Este relieve decora el tímpano del frontón de la antigua iglesia conventual de los dominicos en Tepoztlán, construcción importante del siglo XVI. El pueblo tiene como fondo un paisaje maravilloso formado por las montañas del Tepozteco recortadas y coloreadas de manera extraña según las horas del día.

Los frailes dominicos evangelizaron el lugar entre 1551 y 1559 teniendo como prior a fray Domingo de la Anunciación. Es posible que la construcción se iniciara entre 1560 y 1570 con el arquitecto español Francisco Becerra. Las portadas emprendidas por él tienen por lo general un frontón triangular. Esta portada es de particular interés por su ornamentación del más puro plateresco: finas columnas, medallones que presentan los escudos de la Orden de los Frailes Predicadores, monogramas, etc.

La virgen con el niño que se estudia aquí se encuentra en el frontón triangular colocada entre Santo Domingo y San-

ta Catalina de Siena: en los extremos se ven dos jarros con flores; arriba dos ángeles sostienen una gran placa destinada a una inscripción que desgraciadamente no tiene nada escrito. El conjunto está esculpido en piedra rosada, que es la del lugar.

Respecto a la iconografía, es probable que se trate de una Virgen del Rosario, lo que se explica por la devoción al Rosario, de la Orden de Santo Domingo; a sus pies hay, sin embargo, un creciente de luna y en la parte superior existe una inscripción: M-arfa. Lleva una corona y los cabellos suavemente ondulados se esparcen sobre sus anchos hombros; sobre el brazo izquierdo sostiene al Niño cuya mano se adelanta en un gesto de bendición, la otra se posa sobre sus rodillas.

Aunque el arquitecto fuera español y la ornamentación plate-resca, la técnica de estas esculturas es netamente indígena.

Encontramos en efecto todas las características del llamado estilo "tequitqui" : superficies planas, pliegues como planchados, sobresaliendo el conjunto como en una silueta, a la vez que es obvio que se trata de una copia de un grabado medieval. Si examinamos los bajorrelieves de Calpan, de Huaquechula y de Huejotzingo encontramos el mismo estilo, al grado de que Santa Catalina levanta su libro con un gesto convencional semejante al de San Pedro de Calpan.

Estos relieves arcaizantes, podrían desentonar con el con -

junto plateresco, pero se desprende de ellos tal encanto que no molesta la combinación de las dos técnicas. Tal vez datan de la misma construcción, 1560 a 1570.

1. Ficha tomada del catálogo de Ussel. Op. Cit. p. 64.

Ficha y figura D15.

1. Nuestra Señora de Xochimilco. (Purísima)
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, último cuarto de siglo XVI, mexicana.
4. 1.60 m.
5. Iglesia de San Bernardino, convento franciscano de Xochimilco, Xochimilco, D.F.



1. Nuestra Señora de Xochimilco. (Purísima)
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, último cuarto de siglo XVI, mexicana.
4. 1.60 m.
5. Iglesia de San Bernardino, convento franciscano de Xochimilco, Xochimilco, D.F.
6. Mal estado de conservación, demasiado oscurecida por los repintes.
7. Esta bella imagen de Nuestra Señora hace honor a la escultura de la Nueva España; se encuentra de nuevo en la parte central del retablo mayor de la antigua iglesia conventual franciscana de Xochimilco. El retablo se parece mucho en su composición al de Giralte de la Capilla del Obispo en Madrid ejecutado en 1551; sin embargo hay más serenidad y nobleza en el de Xochimilco.

La iglesia, construida y fundada por fray Francisco de Soto en 1533 fue terminada en 1585 y es de estilo renacentista; la portada es de 1590.

La escultura representa a la Inmaculada Concepción y estaba rodeada seguramente por los símbolos de las Letanías según la iconografía del siglo XVI; mide 1.60 m y es de madera policromada y estofada. El bello y rico estofado ha sido repintado de color oscuro lo que explica el hecho de que se

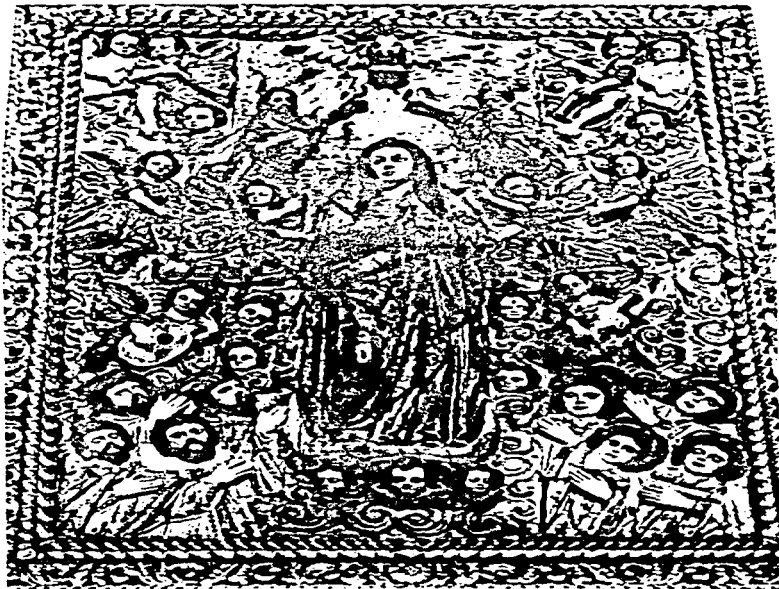
le conozca con el nombre de la Virgen Viuda, tanto más que su actitud marcada de tristeza es bastante severa; sin embargo, se desprende de ella una gran paz y recogimiento: tan digna, tranquila y magnánima proporciona sosiego al mirarla. La amplitud y la seguridad de la técnica nos indican que fue tallada por un artista de gran talento que supo dar a esta imagen carácter y personalidad. Las manos, unidas en actitud devota son en particular finas; el drapeado muestra excelente equilibrio y el movimiento de los pliegues es a la vez sobrio y solemne. El cuerpo reposa sobre la pierna izquierda dejando aparecer apenas la rodilla derecha; sin tener nada que envidiar a las más bellas esculturas andaluzas de principios de 1600. Moreno Villa ¹ piensa que es originaria de Granada y la atribuye a algún compañero de Pablo de Rojas, maestro de Gregorio Hernández y de Martínez Montañés, artistas de quienes partieron las dos ramas de la escultura española: castellana y andaluza. El propio autor ve la réplica realizada cien años más tarde en una escultura de José Mora, en Granada, de donde concluye que tienen una misma fuente común: una virgen de la escuela de Granada aún sin identificar a menos que haya desaparecido. La que nos ocupa, de tipo sevillano, parece además preparar la escuela de Martínez Montañés y tener alguna relación con Gaspar Núñez Delgado; sin embargo considero que si fue esculpida en la Nueva España, es de la misma escuela, aunque superior a las otras esculturas del

mismo retablo y del de Huejotzingo. Por ser numerosas estas tablas, es difícil que esos conjuntos hayan sido objeto de un pedido a España; en este caso ya se contaría con un mínimo de indicios como sucedió en el caso de ciertos retablos de América Latina, en particular el de Santo Domingo en Lima, Perú; lo más probable es que este retablo de Xochimilco haya sido ejecutado por algún artista español residente en México. Consta por ejemplo que el retablo de Santo Domingo de Puebla fue hecho en México, así como el de Huejotzingo cuyos datos nos ofrece Heinrich Berlin.^{*2}

1. Moreno Villa, José. Lã escultura mexicana. México: 1942, pp. 32-33.
- *2. Ficha tomada del catálogo de Ussel. Op. Cit. p. 74.

Ficha y figura D16.

1. Coronación de María de Milpa Alta.
2. Relieve en madera policromado.
3. Anónima, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Iglesia de Milpa Alta, D.F.



1. Coronación de María de Milpa Alta.
2. Relieve en madera policromado.
3. Anónima, tercer cuarto del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Iglesia de Milpa Alta, D.F.
6. Buen estado de conservación; se nota que ha sido restaurada en época reciente y de manera no del todo satisfactorio.
7. Se trata de un tablero lleno de ingenuas figuras alrededor de la Virgen. Posiblemente formó parte de algún antiguo retablo renacentista. A pesar de que la obra se conoce tradicionalmente como la Coronación de la Virgen, tiene elementos que hacen pensar se trate de una Inmaculada Concepción. La Virgen es representada parada en la tradicional media luna, sostenida por tres querubines; ésta se yergue en la tradicional posición de las Purísimas, con las manos replegadas sobre el pecho en actitud de oración. Dos pequeños ángeles la asisten a la altura de los hombros mientras los componentes de la Santísima Trinidad están en actitud de sostener una corona, que al parecer era sobrepuesta ya que no aparece claramente en la obra; todo esto en medio de un concierto de ángeles músicos que celebran el evento y santos en la parte inferior que le rinden tributo.

Las figuras del Padre Eterno y de Cristo son mezquinas mientras que la paloma, símbolo del Espíritu Santo, está re-

presentada por una ave gigantesca; Las de los santos en la parte inferior son de factura tosca e ~~steriotipada~~, los varones de un lado y las mujeres a otro. Los pequeños ángeles están ejecutados de forma más grácil. Moreno Villa señala la relación con la Virgen de Xochimilco. El planteamiento de ambas figuras es similar. Salvador Moreno ha identificado los instrumentos que tocan los ángeles músicos, como: viola, un lalo, una chirimía y un cuerno. Uno de los ángeles señala con un dedo una partitura; los otros señalan a la Virgen.

1. Moreno Villa, J. Op. Cit. pp.35-36.
2. Moreno, Salvador. "Ángeles músicos en México". Ediciones de la revista de Bellas Artes. México, 1957.

Ficha y figura D17.

1. Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic.
2. Temple y óleo sobre tela.
3. Anónimo, finales del s. XVI, mexicana.
- 4.
5. Santuario de Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic, Tecaxic, México.



1. Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic.
2. Temple y óleo sobre tela.
3. Anónimo, finales del s. XVI, mexicana.
- 4.
5. Santuario de Nuestra Señora de los Angeles de Tecaxic, Tecaxic, México.
6. Estado de conservación regular, la pintura muestra manchas, cuarteaduras y desprendimiento de pintura.
7. Se trata de una pintura, de aspecto primitivo sobre una tilma de algodón, al igual que la Virgen de Guadalupe con la cual guarda cierto parecido. Sus rasgos son una belleza serena, su cara algo inclinada a la derecha, sin perspectiva, hace que su mirada siga al espectador en todas direcciones. Su cabello marcadamente claro y esparcido sobre sus hombros, denota un posible origen flamenco del grabado o estampa de donde fue copiado. Sus manos unidas en oración sobre el pecho; su túnica púrpura y su manto azul salpicado de estrellas; éste está levantado por cuatro ángeles. Un pano blanco cubre su escote. Toda la figura está enmarcada en un sol radiante. En la parte superior el Padre Eterno aguarda con una corona la llegada de la ascendente imagen. En la parte inferior se muestra un sepulcro vacío con un sudario sobre él. A su lado los apóstoles y las santas mujeres miran la imagen ascendente, mientras dos de ellos contemplan la fosa vacía. Bajo los pies de la Virgen una media luna sobre la cabeza de un querubín.

El tema tratado es el de la Asunción, no obstante contiene elementos que posteriormente se reservarán a la Inmaculada Concepción.

De Florencia recoge ¹ los relatos que dieron fama de milagrosa a la imagen y Mendoza ² popularizó con la primera relación del santuario el culto a la imagen. La historia de esta imagen presenta analogías en lo que respecta a su origen e iconografía, con la imagen de la Virgen que bajo la misma advocación, se venera en el santuario de Nuestra Señora de los Angeles en el Distrito Federal. ³

1. De Florencia. Op. Cit. pp. 128-139.
2. Mendoza, Juan. Relación del santuario de Tecaxicque; Ed. Méx. 1684.
3. Ver ficha correspondiente.



Ficha y figura D18.

1. Nuestra Sra. de Guadalupe.
2. Escultura en piedra policromada.
3. Anónima, finales del s. XVI, mexicana.
4. .60 m.
5. Museo de la Basílica de Nuestra Sra. de Guadalupe, México, D.F.
6. Buen estado de conservación.
7. Esta escultura de 0.60 m está tallada en una piedra muy dura llamada chiluca que se encuentra en los alrededores de Teotihuacan, a unos treinta kilómetros de la Basílica.

La imagen ligeramente policromada representa la Virgen de Guadalupe, en este caso con corona. Tiene las manos juntas, está rodeada de los rayos característicos y envuelta en el manto; descansa sobre un bloque que representa sin duda la tierra. El conjunto está sostenido por un ángel de medio cuerpo quien con los brazos abiertos, parece desplegar todas sus fuerzas para sostener a la Virgen; sus alas también están esculpidas, sus ojos expresivos recuerdan los de las figuras de los capiteles de la Edad Media y los bucles son de factura indígena.

El rostro de la Virgen es suave a pesar de la rigidez de la técnica. La cabeza y el cuerpo siguen un movimiento gracioso.

Es una obra expresiva aunque bastante primitiva en la ejecución, en la que se adivina la destreza del indígena

acostumbrado a tallar toscamente y según las técnicas precolombinas. El artista puso en ella todo su corazón de creyente.

Se puede fechar hacia fines del siglo XVI o principios del XVII, pero sin ninguna certeza. Parece en todo caso ser una de las más antiguas representaciones de bulto, de la Virgen de Guadalupe.

1. Ficha tomada del catálogo de Ussel. p. 84.



Ficha y figura D19.

1. La Inmaculada Concepción.
2. Talla en piedra policromada.
3. Anónima, finales del s. XVI, mexicana.
4. . 48m.
5. Colección Behrens, México, D. F..
6. Buen estado de conservación.
7. Esta pequeña imagen arcaizante de piedra policromada mide 0.48 m. El El manto es azul, el decorado sobrio y con grandes flores blancas; el vestido es rosa y el velo bajo el manto color marfil, el drapeado es sumamente sencillo. Tiene las manos juntas en la actitud de las inmaculadas. La cabeza está un poco inclinada hacia la izquierda, el rostro es bello y bien ejecutado.

Las pequeñas esculturas de este estilo son abundantes en el país; pero ésta es especialmente delicada. El señor Behrens no conoce su origen; se dice que proviene de un taller de Puebla, ya que fue una persona de esa ciudad quien la encontró y no se sabe más sobre el particular.

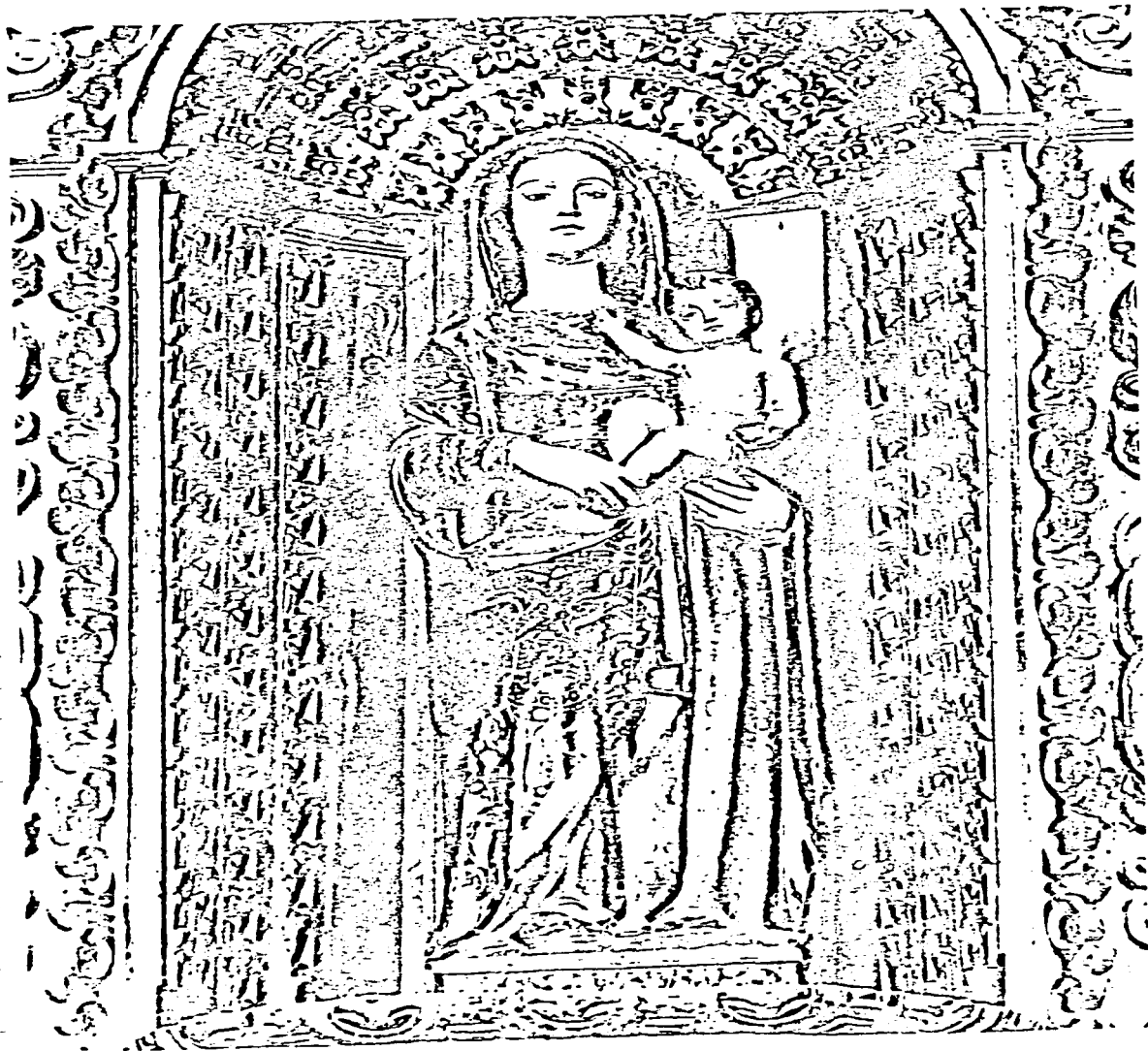
Es probable que haya salido de un taller mexicano. El artista tuvo sin duda influencia de grabados de esculturas románicas, o quizá de figurillas de marfil. Rostros que se parecen a éste se encuentran en la época gótica; la actitud de la Virgen es tan reservada que se creía de inspiración medieval, pero es posible que corresponda a los finales del

siglo XVI o principios del XVII; aunque en esta época se encuentran pocas representaciones de la Inmaculada Concepción. (*). La interferencia de estilos, la falta de volúmenes, la talla del drapeado un tanto burda y el rostro de tipo indígena, no permiten fecharla con certeza, como sucede con todas las obras populares sin prototipo característico. En todo caso la peana es barroca.

La imagen se asemeja a una Virgen románica de un calvario del museo de Laon, Francia; y aunque parezca extraño, a la Virgen de La Asunción del retablo de San Benito del museo de Valladolid ejecutado por Berruguete. Se puede citar igualmente el rostro de la Virgen de "La huida a Egipto" de un capitel del siglo XII de la catedral de Autun, Francia.

A pesar del aspecto primitivo y mestizo de la obra se observa cierta influencia sevillana que nos recuerda, en particular, a Roque Balduque, ese escultor flamenco cuya influencia en la escultura sevillana fue tan importante y que murió en Sevilla en 1560.

1. Ficha tomada del catálogo de Ussel. p. 76.



Ficha y figura D20.

1. Virgen con Niño.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima, finales del s. XVI,
4. 1.50 m.
5. Iglesia de Teopizca, Chiapas.
6. Buen estado de conservación.
7. Teopizca es un pueblo bello tranquilo de agricultores situado al sureste de la República Mexicana.

La iglesia es sencilla; fue fundada por los dominicos como la mayoría de las iglesias y conventos de la región; su construcción parece ser de mediados del siglo XVII; es difícil precisar estas fechas puesto que las obras de arte sufrieron un retardo considerable en esas zonas alejadas y mal comunicadas. El retablo mayor proviene de la iglesia de los agustinos de San Cristóbal de las Casas y es de gran valor artístico.

La escultura de la virgen se encuentra en un nicho central de este retablo. Es de madera policromada y estofada y mide un poco más de 1.50m. El manto es azul con orla dorada y el vestido es rojo. Se encuentra de pie, muy erguida; posee una dignidad majestuosa pareciendo dama aristócrata y distinguida. Es un ejemplo del encuentro de la belleza antigua con el arte cristiano y nos recuerda una bella matrona romana. Su rostro es algo inexpresivo, como lo sería una máscara, pe-

ro su actitud general es apacible y serena. Lleva al niño del lado izquierdo con una ligereza notable: apenas está colocado sobre el brazo, pero la mano está lista para retenerlo; en cambio, con la mano derecha coge los pies del niño. Sus manos son extremadamente finas y bellas. El niño está todo desnudo y su mano derecha parece bendecir; el rostro enmarcado por una cabellera rizada es triste; la expresión se asemeja a la de su madre.

La Virgen tiene la serenidad y la interioridad de las obras sevillanas de finales del siglo XVI, y principios del siglo XVII, período que precede el apogeo de Martínez Montañés. Es probable que un día se puedan recoger datos suficientes para establecer el origen de esta escultura y el autor que la esculpió; este trabajo no ha podido hacerse todavía pues el descubrimiento de la escultura es relativamente reciente. Por lo pronto, sólo puede afirmarse que fue traída de España o esculpida en la Nueva España por algún artista andaluz.

Es posible encontrarle semejanza con la Virgen del Rosario de Juan de Oviedo que proviene de la iglesia parroquial de Constantina (Sevilla), en la actualidad ¹ destruida; el mismo estilo de rizados se encuentra en las dos obras.

La actitud serena, la dignidad del rostro y la ligereza de las manos de Nuestra Señora del Pilar de la catedral de Sevilla, recuerdan a la Virgen de Teopizca.

Encontramos las mismas características en la Virgen sentada de la parroquia de Santa María de Carmona, cerca de Sevilla, ta-
llada por Bautista Vázquez el viejo,² y en la famosa Virgen sentada de Torrigiano del museo del museo de Sevilla.

1. Hernández Díaz, J. 1951.
2. Ibid.
3. Ficha tomada del catálogo de Ussel. p. 80.

Ficha y figura D21.

1. Nuestra Señora del Rosario de Puebla.
2. Imagen para vestir, manos y cara talladas en madera.
3. Jorge Antonio Lais, fines del sigloXVI, mexicana.
4. Aprox. 1.50 m.
5. Capilla del Rosario, templo de Santo Domingo; Puebla, Pue..



1. Nuestra Señora del Rosario de Puebla.
2. Imagen para vestir, manos y cara talladas en madera.
3. Jorge Antonio Lais, fines del sigloXVI, mexicana.
4. Aprox. 1.50 m.
5. Capilla del Rosario, templo de Santo Domingo, Puebla, Pue..
6. Buen estado de conservación.
7. La venerada imagen de Nuestra Señora del Rosario es la joya más preciada de la capilla barroca que sus cófrades le obsequiaron en el 1690; capilla que hace justicia al apelativo "Octava Maravilla del Nuevo Mundo". Esta consiste en una típica imagen de vestir, sólo el rostro de la Virgen y las manos, así como el Niño que sostiene, son de talla, el resto es un armazón de madera, destinado a asoportar los suntuosos ropajes con que se engalana. Ha sido calificada como antigua y no hermosa, pero no deja de tener su atractivo. Fray Juan de Villasánchez la describe en los siguientes términos: "tiene en la mano siniestra el fruto de su Santo Vientre, y en la derecha las flores de su Rosario; el rostro es lleno y redondo, moreno un poco el color, la boca breve, delgados los labios, perfilada la nariz, rasgados los ojos, ancha la frente; cubre la sagrada cabeza una toca que descende a ajustar y ceñir el rostro, con un rostrillo riquísimo de diamantes, y la augusta frente corona una preciosa imperial diadema de oro y piedras preciosas..."¹

Respecto al origen de la imagen, esta fue hecha antes de 1596 por un escultor portugués residente en la Nueva España y de nombre Jorge Antonio Lais. Su existencia se conoce gracias al proceso que le abrió la Inquisición. Antonio de Robles, en su Diario de Sucesos Notables, anotó lo siguiente: "El dicho año de 1596 fue penitenciado por el Santo Oficio de la Inquisición que lo mandó prender, Jorge Antonio Lais, de nación en Portugués, vecino de la Puebla de los Angeles, imaginero, fautor de herejías y encubridor de personas que guardaban la ley de Moisen (sic); fue condenado a auto, vela, hábito, cárcel y doscientos azotes, ²ciento en esta ciudad y ciento en la de Puebla...". Villa-Sánchez; hablando de la Virgen del Rosario dice: "De su original poco hay que decir, sólo se sabe que hizo la devotísima Imagen de Jesús Nazareno, que es el hijo de la Virgen del Rosario; un escultor famoso que vivía en la calle de San Pedro; pero se ignora si antes que le secuestrase los bienes el Santo Oficio...".

De Florencia ofrece una detallada descripción de las riquezas en perlas y piedras preciosas con que los devotos fieles han obsequiado la venerable imagen, Entre las que destacan un vestido ⁴bordado con siete libras de perlas.

1. Villasánchez, Juan De Fray. Puebla sagrada y profana. Puebla: 1746.
2. Robles, Antonio De. Diario de sucesos notables. T-I, p. 72 de la edición de Editorial Porrúa, S. A. México, 1946. Otras noticias en: La Inquisición en México. Documentos inéditos o muy raros para la historia de México, publicados por Genaro García y Carlos Pereira. T-V, pp.99-100. México. 1906.
3. Villasánchez. Op. Cit.
4. De Florencia. Op. Cit. pp. 198-199. Ver Artes de México No. 113 y Javier Moysén Op. Cit. p. 95.

Ficha y figura D22.

1. La Dolorosa.
2. Mosaico de plumas sobre papel amate.
3. Anónima, siglo XVI, mexicana.
4. .30 X .20 m.
5. Colección Franz Mayer.



1. La Dolorosa.
2. Mosaico de plumas sobre papel ornate.
3. Anónima, siglo XVI, mexicana.
4. .30 X .20 m.
5. Colección Franz Mayer.
6. Buen estado de conservación.
7. El arte plumario de origen mexicano es una de las más valiosas expresiones del sentido artístico del indígena. Su origen se pierde en el mundo prehispánico, continuándose su elaboración durante toda la dominación española y hasta casi el siglo XIX, en que decae de una manera lamentable.

La aplicación de las plumas sobre una superficie rígida a base de capas superpuestas fijadas con adhesivos, sin recurrir a aplicaciones de pintura o colorantes artificiales, es una de las técnicas más utilizadas durante el siglo XVI en la elaboración de imágenes.

Existen muchas piezas cuyo origen y procedencia se ignora. Se tienen noticias ciertas de que Michoacán fue un lugar donde floreció el arte plumario de manera sobresaliente, aunque hay datos que hacen suponer que se trabajaban mosaicos de pluma durante el siglo XVI en las ciudades de Huejotzingo, Tlaxcala y Puebla.

Por lo regular las imágenes elaboradas con esta técnica son de pequeñas dimensiones. Están formadas por un cuadro central

limitado por una cenefa con ornatos geométricos, puntos, espirales, rombos y motivos vegetales, flores, hojas y frutos aplicados sobre un ~~tono~~ más oscuro de plumas tornasoladas. Las cenefas y orlas guardan en algunas piezas cierta regularidad en su distribución y dibujo, que quizá con estudios detallados permitan identificar algunos talleres. Así en este pequeño mosaico se observa que en la orla, las aplicaciones de pluma siguen ciertas características especiales como son en los círculos el empleo de dos colores, y las sombras con líneas doradas. La figura central dibujada con una encantadora ingenuidad está realizada a base de una extensa variedad de plumas de diversas especies de aves que se superponen con todo cuidado para lograr líneas y superficies. Algunas líneas se han realizado descubriendo entre las plumas un fondo dorado. El carácter del material y la ingenuidad del artista prestan a esta imagen cierto primitivismo y encanto imposibles de obtener con otros materiales.*

* Fernández, Justino. Op. Cit. p. 8

Ficha y figura D23.

1. Virgen de la Asunción. "Sta. María La Redonda".
2. Oleo sobre tabla.
3. Anónimo, siglo XVI, mexicana.
4. .45 X .35 m.
5. Colección Behrens.



1. Virgen de la Asunción. "Sta. María La Redonda".
2. Oleo sobre tabla.
3. Anónimo, siglo XVI, mexicana.
4. .45 X .35 m.
5. Colección Beherns.
6. Buen estado de conservación.
7. La imagen que aquí tenemos y que es una de las joyas de la Colección Behrens es una pintura sobre tabla de pequeñas dimensiones, que representa la parte superior de una de las imágenes más veneradas en la ciudad de México desde fines del siglo XVI.

Esta imagen de la Asunción de la Virgen, era la titular del convento franciscano de ese nombre.

La orden Seráfica había fundado este convento hacia 1545 en el centro de uno de los barrios antiguos de Tenochtitlán, el barrio de Cuepopan, posiblemente sobre el antiguo teocali. Para su construcción se aprovecharon muchos restos de los antiguos adoratorios indígenas, entre otros una serpiente emplumada labrada en dura roca basáltica, la que debidamente ahuecada sirvió como pila de agua bendita hasta fines del siglo pasado.

Convento e iglesia tuvieron suma importancia, ya que constituyeron el centro de la vida religiosa de esta poblada zona. La titular de la iglesia fue la Virgen María en su Asunción

y la imagen, de talla completa, riquísimamente estofada en azul y blanco estaba considerada como una de las esculturas más bellas de la ciudad de México. Esta imagen no ha llegado hasta nosotros, pero la conocemos a través de copias, de grabados y de pinturas. La aquí representada nos muestra la parte superior de la misma imagen.

Está la Virgen de pie, cubierta con un rico manto, las manos juntas ante el pecho y el pelo rubio cayendo a ambos lados del rostro, levantando los ojos hacia el cielo. En esta pintura no se advierte la multitud de angelillos que la sostienen en la parte baja. La riqueza de la corona imperial casi colocada sobre su cabeza, la acentúa el borde de oro y piedras preciosas que cierra el manto.

A la derecha de la Virgen vemos una palma que es aquella que, según la "Leyenda Dorada" le fue traída pocos días antes de la muerte por el arcángel Gabriel, quien le explica que aquella palma procede del paraíso. Según el mismo Vorágine la Virgen fue errada con esta palma y al quererla tomar uno de los judíos que sistían al entierro quedó paralizado en el mismo lugar.

Artísticamente esta pintura es de un primitivo mexicano, tal vez indígena, que trabajó en la ciudad de México hacia fines del siglo XVI. El modelado de la cara y el tipo de la Virgen recuerdan las vírgenes flamencas de mediados del siglo XVI y no sería raro que hubiera tenido presente alguna imagen de esta época.

La forma de resolver las manos y el rostro, dando una cierta movilidad a la imagen, nos hacen pensar que el autor es un pintor de muy fina sensibilidad que posefa al mismo tiempo vastos conocimientos técnicos, dada la sutil graduación de sombras y luces y las delicadas tonalidades de la pintura.

* Ficha tomada de: Fernández, Justino. La pintura mexicana siglo XVI-XVII, Colecciones particulares. México: Editor Javier Pérez de Salazar, 1966. p. p. 10.

Ficha y figura D24.

1. Alegoría del Rosario.
2. Mosaico de plumas sobre papel artate.
3. Anónima, siglo XVI, mexicana.
4. .43 X30 m.
5. Colección Franz Mayer.



1. Alegoría del Rosario.
2. Mosaico de plumas sobre papel ornate.
3. Anónima, siglo XVI, mexicana.
4. .43 X 30 m.
5. Colección Franz Mayer.
6. La obra se encuentra en mal estado de conservación, pues está bastante maltratada debido a las inclemencias del tiempo.
7. El mosaico de pluma logra calidades realmente excepcionales no sólo en cuanto al color, sino también por lo que hace al dibujo y a pesar de las dificultades que se presentan para separar las superficies y zonas de distintos colores, se logran composiciones realmente valiosas. Este magnífico mosaico es un buen ejemplo de los alcances del arte plumario del siglo XVI, de México.

La figura central es una Virgen delicadamente dibujada en todos sus detalles por las plumas que se han aplicado para formar las líneas del rostro y las manos con una finura increíble. El rosario que la rodea y que sostiene un Dios Padre en la parte superior y San Francisco y Santo Domingo en las laterales, está realizado con plumas de color rosa y blanco que le presentan relieve. Los ángeles y los escudos tienen finísimas aplicaciones del mismo material de color oscuro y tornasol.

Todo el conjunto al parecer se encuentra inspirado en algún grabado del siglo XVI. La orla guarda parentesco con otras muestras de plumaria, quizá procedentes del mismo taller. Aquí también se usa un fondo, al que no se le han aplicado plumas, para señalar los pliegues de la ropa, algunos detalles de los escudos, las estrellas y las aureolas.

La calidad plástica que alcanza el arte plumario en esta pequeña obra es extraordinaria. Los más ligeros cambios de luz hacen variar el fondo en tonos iridiscentes, prestándole una variación cromática permanente.*

* Fernández, J. Op. Cit. p. 9.

Ficha y figura D25.

1. Purísima de Tezontepec.
2. Relieve en madera policromada.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Tezontepec, Edo. de México.



1. Purísima de Tezontepec.
2. Relieve en madera policromada.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Tezontepec, Edo. de México.
6. A juzgar por la fotografía de la obra esta se encuentra en muy mal estado de conservación; muestra grietas en las tablas, manchas raspaduras y la parte inferior sumamente maltratada.
7. Es con bastantes reservas que se incluye esta obra en el catálogo de las del siglo XVI. La fluidez y movimiento en el manto de la Virgen acusan una fecha más tardía para su ejecución. Lo mismo puede decirse del esquema compositivo, sobre todo en la parte inferior de la imagen, donde el manto y la túnica tienden a abrirse un tanto en forma de abanico, dando una configuración piramidal a la imagen. Este esquema compositivo no se encuentra en las otras imágenes del siglo XVI que han sido estudiadas, donde, por lo general la parte inferior de la imagen tiende a ser más estrecha que la superior; asignando la parte más ancha de la figura, ya bien a los hombros o a las caderas, o conformándose la figura a un esquema rectangular.

Por otro lado la obra en cuestión es un buen ejemplo de la confusión temática resultante de la fusión de elementos

iconográficos de la Inmaculada Concepción y de la Asunción. Como dice Reau "Aunque la Asunción representa la elevación de la Virgen hacia el cielo y la Inmaculada Concepción su descenso hacia la tierra, una contaminación debió producirse, inevitablemente, entre los dos temas"¹ Comenta el mismo autor que la influencia y popularidad que las letanías lauretanas cobraron desde muy temprano ocasionaron que tanto la media luna como los resplandores del sol, al igual que la corona de doce estrellas, propias de la mujer apocalíptica, se incorporaran a la iconografía mariana de la Asunción. Consecuentemente, se hace prácticamente imposible distinguir en ocasiones una representación de la otra. Posteriormente la incorporación del globo terráqueo y la serpiente con la manzana, identifican plenamente las representaciones de la Inmaculada Concepción. Estos dos últimos elementos marcan el alpha de la mariología, la Nueva Eva, y el sol, la luna y las estrellas constituyen el omega, la Mujer Apocalíptica, todo celebrando la excelsa prerrogativa mariana.

1. Reau, Luis. Iconographie de L'art Chretien. France: Presses Universitaire-de France. 1957, Vol. II, p. 617.

Ficha y figura D26.

1. Nuestra Señora de los Angeles.
2. Oleo sobre adobe.
3. Anónima, 1580, mexicana.
- 4.
5. Santuario de Nuestra Señora de los Angeles, México, D. F.



1. Nuestra Señora de los Angeles.
2. Oleo sobre adobe.
3. Anónima, 1580, mexicana.
- 4.
5. Santuario de Nuestra Señora de los Angeles, México, D. F.
6. Buen estado de conservación .
7. Según la tradición la veneración de esta imagen data del año 1580. Para esa época un cacique indígena, de nombre Izayoque que residía en el barrio de Tlatelolco, vió entre los objetos que arrastraba la corriente de la inundación que hubo ese año, un lienzo en que estaba pintada la imagen de la Asunción de Nuestra Señora; hizo éste que un artista pintase otra semejante en una pared de su "santo_cali" o sea oratorio privado. De esta manera resultó la encantadora imagen aquí mostrada. El P. Cuevas señala que la pared de adobe en que estaba pintada era del peor: "como que es un adobe delgado, de media vara en cuadro y sin mezcla de paja ni de otra cosa alguna como regularmente suelen echar a todos los adobes para su mayor duración y resistencia." Desde esa remota fecha hasta nuestros días perdura esta pared, habiéndose arruinado muchas veces todos los edificios de aquel barrio. Resistió una terrible inundación en 1607, en la que cayeron el techo y las paredes de la ermita. En 1629, otra inundación causó que el agua llegara hasta la altura de sus manos. Para el 1745, por

orden del Provisor, se cubrió la Imagen con esteras mojadas, con la intención de borrar la imagen. Esta ha resistido todos los terremotos que desde esa época han habido, el rostro y las manos de la Virgen se encuentran maravillosamente intactos, tal como si estuviesen acabados de pintar².

Esta interesante representación de la Asunción guarda cierta semejanza con el estandarte de Cortés y la misma Virgen de Guadalupe. (Ver fichas correspondientes).

1. Cassidy. Op. Cit. pp. 52-57.
2. Cuevas. Op. Cit. pp. 364-365.

Ficha y figura D27.

1. Nuestra Señora de los Dolores de Soriano.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima finales del siglo XVI, mexicana.
4. .65 m.
5. Iglesia de Santo Domingo, Soriano Querétaro.



1. Nuestra Señora de los Dolores de Soriano.
2. Talla en madera policromada.
3. Anónima finales del siglo XVI, mexicana.
4. .65 m.
5. Iglesia de Santo Domingo, Soriano Querétaro.
6. Presenta la imagen manchada y raspaduras en la cara; el resto de la figura se encuentra totalmente cubierta por vestimentas postizas que hacen imposible determinar su estado de conservación.
7. Esta pequeña imagen es un modelo de gracia y belleza. Su expresión de intenso sufrimiento y de dignidad real se encuentran balanceadas en su rostro. Sus manos entrelazadas en gesto de dolor sobre su pecho, reflejan la angustia en su corazón. Las quemaduras en su rostro son testigo, según la tradición del violento pasado de la imagen.

Cassidy opina que esta imagen probablemente fue una de las casi innumerables imágenes de María que los franciscanos de la temprana evangelización esparcieron por todo el territorio mexicano como símbolo de su labor. La imagen fue encontrada entre los escombros de la pequeña iglesia de Maconí, misma que había sido quemada por los indios chichimecas durante las revueltas de 1715 a 1740. Posteriormente la región fue repoblada, dado el descubrimiento de una nueva mina, y uno de los frailes dominicos, Fray Guadalupe Soriano, descubrió

la imagen entre los escombros, la que llevó a la misión de Santo Domingo; misión que posteriormente llegó a ser conocida como Santo Domingo de Soriano.¹

Tanto el análisis formal de la obra como la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, indican que no se trata de una imagen de mediados del siglo XVI.^{*2} La representación de la Dolorosa ocurre ya en las postrimerías del siglo XVI y es mucho más frecuente en el siglo XVII. Por lo tanto es razonable suponer que la imagen pertenezca o a las postrimerías del XVI o sea de época posterior.

1. Cassidy. Op. Cit. pp. 92-102.
- *2. Ver ficha correspondiente a La Dolorosa de Santa Catalina.

Ficha y figura D28.

1. Nuestra Señora del Carmen.
2. Oleo sobre adobe.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Santuario de Nuestra Señora del Carmen, Tlalpujahuac, Mich.



1. Nuestra Señora del Carmen.
2. Oleo sobre adobe.
3. Anónima, finales del siglo XVI, mexicana.
- 4.
5. Santuario de Nuestra Señora del Carmen, Tlalpujahua., Mich.
6. Buen estado de conservación.
7. La tradición reclama que el santuario en honor a Nuestra Señora del Carmen fue construido en el siglo XVI. El origen de la imagen que allí se venera es incierto. Se cree que originalmente la pared de adobe en que la pintura se encuentra perteneció a un santoralí u oratorio privado de algún indígena. Otra versión, recogida durante la investigación que don Felipe Meri Vallesca mandara hacer en el siglo XVIII, afirma que la pared perteneció a la pequeña capilla de una hacienda perteneciente al propietario de una mina de plata. Tanto la hacienda como la capilla cayeron en desuso y se arruinaron. Las inclemencias del tiempo borraron las otras decoraciones de la capilla sin techo, quedando la imagen de Nuestra Señora. Una tarde uno de los residentes del pueblo creyó ver que la imagen se había desaparecido; alarmado lo comunicó al resto de la población; los que fueron a investigar encontraron la imagen tan fresca y lozana como siempre. Interpretaron esto como expreso deseo de la Virgen de ser venerada en una nueva capilla. Cuando la capilla estuvo terminada

contrataron pintores para renovar la imagen. Para sorpresa de éstos, si bien los ropajes se mostraban desteñidos, el rostro y las manos no necesitaron retoque alguno. La fama de milagrosa le acarreo muchos devotos. Su tradición de perdurabilidad llega hasta el siglo XX, ya que se considera fue milágresamente preservada del fuego acaecido en el 1903 y de la catastrófica inundación de 1937.

La obra representa a la Virgen en la típica actitud de las vírgenes del patrocinio; cubriendo con su amplio manto los miembros de la orden de los carmelitas. El manto está sostenido por San José, y Santa Teresa. Santa Teresa fue canonizada en 1622 y aunque su muerte en 1582 haría posible una temprana representación de la misma como beata, es razonable suponer que esta parte de la obra, o quizás la obra completa es posterior a 1622. San José fue santo de especial devoción para santa Teresa, así que no es extraño encontrarla representada en su compañía. No se puede descartar del todo la posibilidad de que la imagen de María sí sea de época anterior al resto de la composición.

1. Cassidy. Op. Cit. pp. 170-174.

B I B L I O G R A F I A

- Alastruey, Gregorio. Tratado de la Virgen Santísima. Madrid: B.A.C., 1956.
- Alastruey Masa, Lorenza. Et. Alter. La Profesa en tiempo de los jesuitas, "Estudio Histórico y Artístico". México: Universidad Iberoamericana, tesis, 1973.
- Altauer, Berthold. Patrology. New York: Trans. Hilda Craef, Herder & Herder, (1953) second ed. 1960.
- Alvares Rubiano, Pedro. Testamento de Pedro Arias Dávila... en Pedrarias Dávila. Madrid: Apéndice 151, 1944.
- Anaya Monrroy, Fernando. La toponimia indígena en el arte y la cultura de México. México: I.I.H. U.N.A.M. 1963.
- Angulo Iniguez, Diego. Historia del Arte. Madrid: Raycar, S. A. Séptima edición, 1975. Vol. I.
- Ballesteros, E. Historia del arte español. "Arte románico". Madrid: Editorial Hiare, 1969, XII, XX, XXI.
- Ballesteros Beretta, A. Historia de América. Madrid: 1945. Vol.V.
- Bayle, Constantino. S.J. Santa María de Indias. Madrid: 1928.
- Bonavit, Julián. Anales del Museo Michoacano. No.3 segunda época. septiembre de 1944.
- Bouturini Benaduci, Lorenzo. Catálogo del Museo Histórico indiano del caballero... México: 1871.
- Bravo Ugarte. "Nuestra Señora de la Salud" Artes de México # 113.
- Cabrera, Miguel. Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas... en la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe en México. México 1756. Edición Facsimilar "Editorial Cimatarío" Querétaro, Qro. 1945.
- Calixto del Refugio Ornelas, Historia de Nuestra Señora de Ocotlán. citado por Martínez Aguilar. (1766).
- Camón Aznar, J. Summa Artis. "España Visigoda". Madrid: Espasa Calpe, S. A. Vol. XXII. 1952.

- Cantú Corro, J.C.. La Virgen María y las artes. México: B.A.C., 1924.
- Carrillo y Gariel, Avelardo. El Cristo de Mexicaltzingo. México: I.N.A.H., 1949.
- Castro, Efraín. "Cuatro vírgenes de Puebla" Artes de México No.. 113.
- Cassidy Joseph L. Mexico Land of Mary's Wonders. New Jersey: St. Anthony Guild Press, 1958.
- Cecchelli, Carlo. Encyclopedia of World Art. New York: Mc. Graw Hill Book Company Inc., 1961, Vol. III .
- Cerceda, F. Semblanza espiritual de Isabel la Católica. Madrid: 1946.
- Clark, Kenneth. Civilisation. New York: Harper & Row, Publishers 1969.
- Coll, J.Fr. O.F.. Colón y la Rábida. Madrid: 1891.
- Colón, Cristóbal. Primer viaje de Colón, Diario. Madrid: Ed. de M. Fernández de Navarrete, O. C.,
- Cortés, Hernán. Cartas de relación de la conquista de México. (1519-1526) BAE, t. XXII.
- Cortés, Hernán. Ordenanzas de Cortés. Col. Icazbalceta, t.I.
- Cuevas, Mariano. "Crónica miscelanea de Jalisco" del P. Fr. Antonio Tello. Guadalajara: 1891, libro segundo.
- Cuevas, Mariano. Historia de la iglesia en México. México: Imprenta del Asilo Patricio Sanz, 1921, Vol. I y II.
- De Benavente, Toribio, Fr^y (Motolinía). Historia de los indios de la Nueva España. México: Editorial Porrúa, S.A. 1969.
- De Florencia, Francisco. Zodiaco Mariano. 1755.
- De las Casas, Bartolomé. Historia de las Indias. Madrid: Libro I c. XLIV, Edición de 1927.
- De la Brosse, Olivier, Antonin- Marie Henry, Philippe Rovillard. Diccionario del Cristianismo. Barcelona: Editorial Herder, 1974.

- De la Maza, Francisco. El guadalupanismo mexicano. México: Porrúa y Obregón, S.A., 1953.
- De las Villas, Ma. de los Angeles. "La Virgen de la Soledad", Artes de México. No. 113, 1968.
- Diccionario Porrúa. (Historia, Bibliografía y Geografía de México). México: Editorial Porrúa, S. A., 1976.
- Díaz del Castillo, Bernal. Historia verdadera... México: Editorial P. Robredo, 1939.
- Dulante, Enrique. "Izamal, Santuario mariano del sureste". Artes de México. No. 113.
- Efraín Castro. "Cuatro vírgenes de Puebla". México: Artes de México. No. 113, año XV, 1968.
- Ellis, Peter. The Men and Message of the Old Testament. Minnesota: The Liturgical Press, 1963.
- Enciclopedia de la Religión Católica, "María (culto litúrgico a)" Barcelona: Ediciones Dalmau y Jover, S. A., Vol. V, 1953.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano. Baluartes de México. México: 1820.
- Fernández, J. La pintura mexicana siglo XVI-XVII, colecciones particulares. México: Ed. Javier Pérez de Salazar, 1966.
- Fleming, William. Arte, música e ideas, México: Trad. por José Rafael Blengio Pinto, Nueva Editorial Interamericana, S. A. de C.V., Ed. original, 1970. Ed. español 1971.
- Gardner, Hellen. Art Through the Ages. New York: Revised by de la Croix & Tansey, fifth edition, 1970.
- García Icazbalceta, Joaquín. Bibliografía mexicana del siglo XVI. México: 1954.
- García, G. y Pereira, C. La inquisición en México. México: I.V. 1906.
- Gómez Romero, Ma. Elena. Mil joyas del arte español. Barcelona: Instituto Gallach, 1947.
- González Dávila, Gil. Teatro eclesiástico de las iglesias de Indias. Madrid: 1655.

- González Galván, Manuel. Arte virreinal en Michoacán. México: Frente de Afirmación Hispánica, A.C., 1978.
- González Moreno, Joaquín. Iconografía Guadalupeana. México: Editorial Jus, 1959.
- González Justo, L. Historia de las misiones. Buenos Aires: Editorial Aurora.
- Gisbert, Teresa. Iconografía y mitos indígenas en el arte. Bolivia: Gisbert y Cía. S. A., 1980.
- Groot, José M. Historia eclesiástica y civil del Nuevo Reino de Granada. Bogotá: Biblioteca de Autores Cristianos, Tomo I, 1953.
- Gurría Lacroix, Jorge. Viceroyal Period National Museum. México: I.N.A.H., 1967.
- Hernández Díaz, J. Imaginería hispalense del bajo Renacimiento. Sevilla: 1951.
- Herrera García, Miguel. Mes de María. Barcelona. 1943.
- Huynen, Jaques. El enigma de las vírgenes negras. Barcelona: Traducción R.M. Bassols, Plaza & Janes, S.A., 1977.
- Jimenez Moreno, Wigberto. Estudios de historia colonial. México: INAH, 1958.
- Joseph Mariano de Bezanilla, Colección de fragmentos históricos o efemérides del santuario de la Natividad e Nuestra Señora de los Zacatecos. Biblioteca del Museo Nacional de Antropología. Fondo Colección Antigua. F 2 -
- Katzenellenbogen, Adolf. Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art. New York: Norton & Company, 1964.
- Kubler, George. Mexican Architecture of the Sixteenth Century. New Haven: 1948.
- Lafaye, J. Quetzalcóatl y Guadalupe. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Lamberton Clark, D. Themes From St. John's Gospel in Early Roman Catacomb Painting. Mass.: 1905.
- Lazcano, Francisco Xavier, P. Vida ejemplar y heroicas virtudes del venerable Padre Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesús. México: Imprenta del Real y Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1970.

- López de Gómara, Francisco. Hispania Victrix, primera y segunda parte de la historia general de las Indias. En historiados-resprimitivos de Indias. B.A.E.
- Lorenzana. Concilios provinciales primero y segundo celebrado en México en los años 1555, 1565. México: 1769.
- LLompart, Gabriel. "De la nave de la Virgen a la Virgen de la nave: Traza y Baza., No. 2, 1973.
- Male, Emile. The Early Churches of Rome. London: Trans. David Boxton, 1960.
- Menéndez Pidal, Ramón. Los españoles en la historia. Madrid: Espasa-Calpe, 1971.
- Mc Andrew, J. Open-Air Churches of Sixteenth Century Mexico. Cambridge Mass: Harvard University Press, 1965.
- Manrique Jorge Alberto, et alter. La dicotomía entre arte culto y arte popular. México: UNAM, 1979.
- Manuel Rangel Camacho, IV Centenario de Nuestra Señora de Guajuato. México: Manuel Quesada Bradi Editor S. A., 1969.
- Martimort, A.G.. La iglesia en oración. Barcelona: Editorial : Herder. 1954.
- Martínez Aguilar, Carlos. Historia de Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala. Tlaxcala: Editorial Colonial 1966.
- Marmolejo, Lucio Pbro.. Efemérides guanajuatenses. 1883.
- Mateos Francisco, S.J.. Iconografía mariana hispanoamericana. Madrid: Editado por el Instituto de Cultura Hispánica, Talleres Gráficos Valera, S.A. 1957.
- Meinberg, Cloud., O.S.B. An Outline History of Sacred Art. Minn: The University Press, 1959.
- Mendieta, Gerónimo, Fray de. Historia eclesiástica Indiana. México: Editorial Salvador Chávez Hayhoe. (1595), 1945.
- Monteforte Toledo, Mario. Las piedras vivas escultura y sociedad en México. México: I.I.S. U.N.A.M., 1965.
- Montes de Oca y Obregón. "Sermón de Coronación" "El Barreto" No. 1118-año XVII, Guanajuato, 6 de junio de 1908.
- Mendoza, Juan. Relación del santuario de Tecaxia. México: (1684)

- Moreno, Salvador. "Ángeles músicos en México". Artes de México, 1957.
- Moreno Villa, José. La escultura mexicana. México: 1942.
- Mota Padilla. Noticias de la Historia del Reino de Nueva Galicia en la América Septentrional. México: INAH (1742), 1973.
- Obregón, Gonzalo. "Los baluartes de México", Artes de México. No. 113 año 15, 1968.
- O'Gorman, Edmundo. Dos concepciones de la tarea histórica. México: Imprenta Universitaria, 1955.
- Orozco Contreras, Luis E. Iconografía mariana de la arquidiócesis de Guadalajara. México: Gráficas de Jalisco, 1979, t. IV.
- Padua, A.M. La Madre de Dios en México, Leyendas y tradiciones religiosas, 1888.
- Pérez del Pulgar. Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Dona Isabel... Madrid: Biblioteca de A.A.F.E. t, LXX, 1953.
- Pérez de Regules, A. Santoña, Villa invicta. Santander: 1949. Tomado de Vélez Montoya.
- Pérez de Rivas, A. Crónicas e Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España. México: Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús, 1896, Vol. II.
- Pérez Salazar, F. Historia de la pintura en Puebla, México: UNAM, Edición e introducción y notas Elisa Vargas Lugo, 1963.
- Pijoan, José. Summa Artis. "Las miniaturas de manuscritos copetos". Madrid: Espasa Calpe, S.A. Vol. VII. 1952.
- Post Chandler, R.A. History of Spanish Painting. Mass.: Harvard University Press. Vol. I, 1930.
- Ponce, Manuel. Dir. "La iglesia de San Felipe Neri de la ciudad de México y su pinacoteca, Monografías de arte sacro. México: Litógrafos Unidos, S.A., agosto 1978, No.1.
- Portillo, A. Oaxaca en el centenario de la independencia nacional. México: 1910.

- Reau, Lúis. Iconographie de L'art Chretien. France: Presses. Universitaire de France. 1957, Vol. II.
- Ricard, Robert. La conquista espiritual de México. México: Trad. Angel María Garibay K., Edit. JUS. 1947.
- Robles, Antonio De. Diario de sucesos notables. México: Editorial Porrúa, S.A. 1946, t-I.
- Reyes Valerio, C.. Arte indocristiano. México: INAH, 1978.
- Reyes Valerio, C.. Et. Alt. Juan Gersón: Tlaculo de Tecamachalco. México: INAH, 1976.
- Salvat, J. Historia del Arte. "Arte paleocristiano de Occidente". Pedro de Palol. México: Salvat Mexicana de Ediciones, S.A. de C.V. 1976. Vol. III, IV.
- Sahagun, Bernardino Fray de. Historia general de la Nueva España, México: Editorial Porrúa., 1956. ^{las cosas de}
- Samaniego, F. América Latina en sus artes. "Encuentro de culturas". México: Damián Bayón Relator. Siglo XXI Editores, S.A., 1974.
- Sánchez Cantón, F.J.. Dibujos españoles de los siglos X al XIX. Barcelona: Editorial Gustavo Gullí, S.A., 1964.
- Sánchez, Pérez. J.A. El culto mariano en España. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- Schillebeeckx, E., O.P.. Mary Mother of the Redemption. New York: Trans. N.D. Smith, Sheed and Ward, 1964.
- Semo, Enrique: Historia del capitalismo en México. México: Ediciones Era. 1973.
- Shmandt, Neill. History of the Catholic Church. Milwaukee: The Bruce Publishing Company, 1957.
- Smith, Brandley. Cantigas Tale, Spain a History in Art. New York: Doubleday Book, 1975.
- Subias Balter, J. Historia de la pintura hispánica. Barcelona: Editorial Aedas 1962.
- Trens, Manuel Pbro.. María: Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946.

- Torquemada, Fray Juan De. Monarquía Indiana. México: 1723, Tomo 1.
- Toussaint, M. Pintura colonial en México. México: Imprenta Universitaria 1965.
- Tovar de Teresa, G. Pintura y escultura del renacimiento en México. México: INAH., 1979.
- Ussel, Aline C. Esculturas de la Virgen María en Nueva España. (1519-1821). México: Museo Nacional de Historia, Colección Científica, 1975.
- Vagaggini, Cyprian, O.S.B. Theological Dimensions of The Liturgy. Minn. Trans. Leonard J. Doyle, The Liturgical Press, 1959.
- Vargas Lugo, Elisa. Las portadas religiosas de México. México: UNAM., 1969.
- Vargas Lugo, Elisa. La iglesia de Santa Prisca de Taxco. México: México: IIE., UNAM., 1974.
- Vélez Montoya, Federico C.M.F. Iconografía mariana hispanoamericana.
- Vences Vidal, Ma. Magdalena. Tlaxcala Colonial. Estudio histórico y artístico. México: Tesis de Lic. en historia, 1980.
- Veres Acevedo, Laureano. El santuario de la Bufo. México: Tip. y Lit. "La Europea", 1904.
- Villasánchez, Juan De Fray. Puebla sagrada y profana. Puebla: 1746.
- Vera Fortino, Hipólito. Informaciones sobre la milagrosa aparición de la Santísima Virgen de Guadalupe, recibidas en 1666 y 1723. México: Imprenta Católica, 1889.